



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

TESI DOCTORAL

DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

LOS ACORDES DE TRISTÁN

UNA CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO
DE LA ARMONÍA DE RICHARD WAGNER



VÍCTOR ESTAPÉ I MADINABEITIA

Director: Dr. Germán Gan Quesada

Barcelona, Maig de 2016

VI. El último acorde

6.1. El acorde más bellamente instrumentado.

Ya hemos expresado anteriormente lo extraño que nos parece que en comparación con los continuados esfuerzos teóricos y la enorme cantidad de páginas dedicadas al análisis del AcTr en su primera presentación, la literatura disponible dé tan poca atención a otras presentaciones y variantes de ese mismo acorde en *Tristan und Isolde*.

Esto es muy cierto cuando se trata de la tercera presentación del AcTr en la *Einleitung*, pero es quizás todavía más lamentable la escasa atención analítica otorgada a la última presentación del AcTr, cinco compases antes de la conclusión de la ópera. Es crucial el carácter de resolución a gran escala del AcTr que tiene este pasaje final, por lo menos en un sentido dramático. Queremos decir con esto que no puede haber dudas de la intención de Wagner al introducir esa última aparición del AcTr: la armonía que expresaba la inquietud del deseo sin satisfacer es presentada por una vez de manera que su resolución conduce a un acorde plenamente consonante, que simboliza la satisfacción de ese deseo y el fin de aquella inquietud. Esto no significa que, en un nivel puramente técnico, la última aparición del AcTr proporcione la explicación de su significado armónico. El AcTr en su primera y característica presentación está supuestamente en el tono de La menor, mientras que en la conclusión de la ópera, las notas que lo forman se adaptan a una nueva situación en el tono de Si mayor. El último acorde es una resolución dramática del AcTr, no necesariamente una resolución en el sentido técnico de la palabra.

La tonalidad elegida para terminar *Tristan und Isolde* es simbólica en una forma negativa. Con la excepción de *Tannhäuser*, las obras de madurez terminan en la misma tonalidad en la que habían comenzado, con un cambio a modo mayor en la conclusión de *Der fliegende Holländer*, un efecto análogo al que se encuentra en los finales de sinfonías en modo menor de Beethoven. Se puede considerar una manifestación de la búsqueda de una unidad tonal, pero también se puede valorar en un plano simbólico, como metáfora musical de un orden inicial establecido que es perturbado y finalmente recuperado.

Naturalmente las cuatro partes de *Der Ring des Nibelungen* forman otra, y abrumadora, excepción: ninguna de ellas comienza y termina en el mismo tono. Pero lo cierto es que, si se entiende la Tetralogía como una única obra, como debe sin duda hacerse, Reb mayor tiene en ella un papel de tonalidad principal no muy diferente del que tiene Do mayor en *Die Meistersinger* o Lab mayor en

Parsifal. Reb mayor es la tonalidad inicial de la segunda escena de *Das Rheingold* y también, es la tonalidad con la que concluye *Götterdämmerung*. Es la tonalidad que ilustra tanto la manifestación del poder indiscutido de los Dioses ante su nueva fortaleza del Walhalla como la destrucción de esta y de la soberanía de sus moradores en el restablecimiento del orden natural logrado por la devolución del Anillo al Rin por parte de Brunilda.

Y todavía hay otra excepción a las estructuras de unidad tonal en Wagner: *Tristan und Isolde*. Y es algo que tiene una plena lógica dramática: en esta obra no hay ningún orden primigenio que restablecer. Por lo tanto, aunque La menor sea la tonalidad implícita de la *Einleitung*, su vigencia es más bien problemática y poco audible. Parece adecuado a la lógica del uso simbólico de la tonalidad por parte de Wagner que la resolución final sea en otra tonalidad, y no una afirmación final de La menor (o La mayor, tonalidad en la que, por cierto, sí termina la versión de concierto de la *Einleitung*). La unión final de los amantes tiene lugar más allá del mundo que se oponía a su amor, no es una conciliación con ese mundo.

El final en Si mayor de *Tristan und Isolde*, con la versión última del AcTr, puede verse en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for the final of Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 1694-1699. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a 'rallent.' marking and a 'ppp' dynamic. A note indicates '(Der Vorhang fällt während der letzten Fermate.)' and a 'Curtain' symbol is present at the end.

Ejemplo 6.1. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1694-1699

El acorde final fue llamado por Richard Strauss “el acorde de Si mayor más bellamente instrumentado de la Historia de la Música”.¹⁵⁸ Reproducimos a continuación los tres compases finales con su orquestación completa. Ha llamado la atención la ausencia del corno inglés, que tiene una presencia tan importante en la ópera, en los tres compases finales, en los que tocan todos los otros instrumentos.

¹⁵⁸ Vogel, Martin. *Der Tristan*, op. cit., pág. 136.

rallent.

I.
Gr. Fl.
II.
Hob.
Klar.
in A.
Engl. H.
in F.
Hr.
in E.
Fag.
Baßkl.
in A.
Trp.
in E.
Pos.
B. T.
Pk.
Hrfe.
I.
Viol.
II.
Br.
Vcl.
K. B.

(Der Vorhang fällt während der letzten Fermate.)

Bog.

pp

Ejemplo 6.2. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1697-1699

Strauss tenía una especial fascinación por este hecho, según el testimonio del joven Georg Solti, que se quedó sorprendido y sin saber qué contestar cuando el veterano compositor le preguntó al

respecto.¹⁵⁹ Para Strauss el corno inglés simbolizaba “el Filtro de Amor”, por lo que una vez los amantes habían muerto y este ya no tenía poder para ellos, ya no debía sonar más el corno inglés. Comentando esta conversación con el musicólogo suizo Willi Schuh (1900-1986), este le dijo a Solti que Strauss le preguntaba sobre ello a todo aquel que encontraba.

La supuesta intencionalidad (y el posible simbolismo dramático) de la ausencia del corno inglés estaría confirmada por el testimonio del compositor Felix Draeseke, que visitó a Wagner con una carta de recomendación de Liszt precisamente en el mismo momento en el que Wagner estaba dando fin a la partitura de *Tristan und Isolde*. El 6 de agosto de 1859, según Draeseke, Wagner le recibió diciéndole nada más y menos que lo siguiente: “Espere un momento, que acabo el Tristán”. Ante la petición de Draeseke, Wagner le permitió observarlo mientras este completaba la orquestación de los últimos compases. El joven compositor observó ya en ese momento que el corno inglés desaparecía en los tres últimos compases, a lo que Wagner contestó, siempre según los recuerdos de Draeseke: “¿Por qué debería ese viejo sinvergüenza estar todavía ahí gruñendo?”.¹⁶⁰

El significado de la ausencia del corno inglés es una metáfora musical que quizás solo puede ser percibida por el lector de la partitura. Las cuatro notas en ascenso cromático, con su continuación en un ascenso diatónico conjunto, son interpretadas por dos oboes en unísono y el corno inglés que los dobla a la octava inferior. Los tres instrumentos son oídos en ese momento como un timbre unitario, y el corno inglés calla una corchea antes de la llegada de la línea melódica al Re#, su objetivo final. Por más refinado que sea el sentido de audición de cualquier oyente, es dudoso que muchos hayan caído en esa ausencia sin ver la partitura. Sin negar la importancia que ese símbolo haya tenido para Wagner, puede recordarse que en su final de la *Einleitung* para la versión de concierto, que reproduce básicamente la conclusión de la ópera cambiando la tonalidad a La mayor, la orquestación de los últimos acordes es completamente diferente. Trataremos de este final más adelante en este capítulo, pero por ahora podemos señalar que en él, no solo desaparece el corno inglés, sino que lo hacen varios instrumentos más.

6.2. El último Acorde de Tristán.

Los análisis existentes de este AcTr en su presentación final son, como ya se ha dicho, sorprendentemente escasos. Y en todo caso, inciden mucho más en su sentido dramático, (es decir, su evidente significado como resolución última del tormento de la pasión amorosa insatisfecha representada por el AcTr) que en su explicación técnica. Antes de presentar algunos de

¹⁵⁹ Solti, Sir Georg. *Memoirs*. Chicago: Chicago Review Press, 1998, pág. 79.

¹⁶⁰ Westerhagen, Curt von. *Wagner: A Biography*, trad. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, págs. 264-265.

los comentarios más destacados que se han hecho sobre este “último acorde”, haremos nuestra propia propuesta de análisis armónico.

La última presentación del AcTr tiene lugar en el contexto de una prolongación de la Tónica Si mayor. En el compás 1690 se resuelve en el I grado desde el IV menor en una cadencia plagal. Desde ese compás, el bajo establece un pedal que ya no se abandonará hasta el final de la obra. Tal como puede verse en el Ejemplo 6.3., sobre ese pedal se forma, en el compás 1695, el acorde Si-Fa-Sol#-Re#, las mismas notas que constituyen el AcTr, si bien en otra disposición, y con algunos doblamientos de octava. La disposición del AcTr en ese pasaje final y la conducción de voces de los enlaces armónicos que le siguen pueden reducirse de esta manera:



Ejemplo 6.3. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1695-1697

El acorde Si-Fa-Sol#-Re# es, a primera vista, difícil de entender en el contexto de la tonalidad de Si mayor (una tonalidad que, conviene recordarlo, está siendo establecida en ese momento sin ambigüedades y con armonías totalmente diatónicas). A pesar de la simplificación rítmica, la línea ascendente de cuatro notas cromáticas es perfectamente reconocible como recuerdo de la voz superior de los compases 2-3 de la *Einleitung*, continuada ahora, como ya se ha dicho, de manera diatónica hasta la tercera del acorde final de Tónica de Si mayor. El papel del Sol# y el La en el compás 1695 es también difícil de definir. Si las discusiones teóricas sobre la naturaleza del AcTr pueden tal vez resumirse en el problema de determinar cuál es la nota propia del acorde en el compás 2 de la *Einleitung*, el Sol# o el La, esto es algo quizás todavía más difícil de esclarecer en el último AcTr.

La resolución en el compás 1696 es, por el contrario, bastante clara: sobre el pedal de Tónica Si se forma un Acorde menor del IV grado respecto al cual el La# sería una apoyatura ascendente. Ya se ha señalado que la cadencia que lleva a la Tónica final que está aquí siendo prolongada era de tipo plagal (compases 1689-1690), y se realizaba precisamente con el Acorde menor del IV grado:

Ejemplo 6.4. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1688-1690

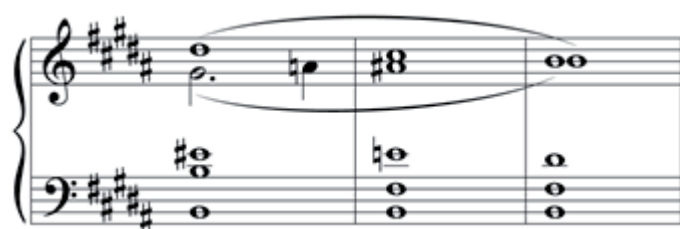
A consecuencia de ello, la resolución en la Tónica del compás 1697 es ya una segunda llegada plagal al acorde final de Si mayor, con la importante diferencia de que esta se produce sobre un bajo inmóvil. Hay que señalar que tanto la Tetralogía (o sea, *Götterdämmerung*) como *Parsifal* o *Die Meistersinger* terminan también con grandes cadencias plagales en el modo mayor (con coloración menor en *Götterdämmerung*, igual que pasa en *Tristan und Isolde*). La conclusión de estructuras musicales de tan enormes dimensiones en un Acorde menor tiene poco sentido en la tonalidad de los siglos XVIII y XIX.¹⁶¹ Y por otra parte, solo es suficiente con imaginarse el final de una obra como estas con una simple cadencia auténtica para convencerse de la necesidad de cerrarlas de una manera adecuada a su monumentalidad. La cadencia plagal, mucho menos habitual que la auténtica y estando quizás todavía asociada a la solemnidad religiosa (puede pensarse por ejemplo en el final del *Hallelujah* del *Messiah* de Händel), es sin duda una opción óptima para Wagner.

El enlace armónico que se produce en los compases 1695-1696 tiene un cierto parecido con la primera presentación del AcTr. En ambos casos la resolución lleva a un acorde con fundamental Mi, pero los enlaces no pueden tener el mismo significado, por la tonalidad diferente, y porque el sentido “Predominante-Dominante” que puede reconocerse en la progresión armónica del primero es imposible de ver en el último. La entidad sonora del AcTr en los compases finales de la ópera (reforzada por el cambio de timbre que representa en ese contexto el repentino protagonismo de los oboes y el corno inglés), y la cuidadosa y en sí misma convincente estructura polifónica que lleva de manera fluida al acorde final de Tónica de Si mayor, podrían ser ya en buena parte una explicación del papel del AcTr en esa frase final. Sin embargo, creemos que no es imposible vincular también este enlace con elementos de la práctica tonal anterior y contemporánea. El acorde

¹⁶¹ En el lenguaje tonal de ese período el acorde perfecto menor conserva algo de potencial disonante respecto al mayor (supuestamente por la afinidad de este con la resonancia natural), lo que queda demostrado por las conclusiones en tercera de Picardía, cuyo principio puede extenderse a las grandes obras en modo menor que terminan con movimientos en modo mayor, como las Sinfonías Quinta y Novena de Beethoven o el Quinteto en Sol menor KV516 de Mozart.

Si-Re#-Fa-Sol# no es en sí mismo un acorde extraño a la tonalidad de Si mayor, aunque la forma en que sería más reconocible como propio de este tono sería en la reescritura enarmónica Mi#-Sol#-Si-Re#. Este “Acorde semidisminuido” puede aparecer como una armonía de uso normal en Si mayor en la función de Dominante de la Dominante, como acorde de “Sensible de la Dominante” o como “Acorde de Novena de Dominante con fundamental omitida”.

El ejemplo que sigue no pretende más que demostrar que el AcTr que aparece en el compás 1695 sería por lo menos imaginable en esta función de “Sensible de la Dominante”. Creemos que puede aceptarse esta “recomposición” como una sucesión armónica y polifónica posible en una pieza propia del lenguaje tonal del tiempo de Wagner.



Ejemplo 6.5. “Recomposición” de los compases 1695-1697 del Acto tercero de *Tristan und Isolde* con el AcTr resolviendo en el Acorde de Séptima de Dominante sobre pedal de tónica

El siguiente pasaje de la temprana Sonata para piano KV 280 de Mozart muestra un uso clásico del Acorde semidisminuido en la función de Dominante de la Dominante. La transición al segundo grupo temático en Do mayor termina con una prolongación de la Dominante de esta tonalidad, reforzada por el uso del acorde Fa#-(La)-Do-Mi.



Ejemplo 6.6. W. A. Mozart: Sonata en Fa mayor, KV 280. Tercer movimiento, cc. 29-37

Evidentemente, el uso del Acorde semidisminuido en la conclusión de *Tristan und Isolde* es muy diferente, ya que, a pesar de su posible función de Dominante de la Dominante, resuelve en el Acorde de Subdominante menor. Esto no es tampoco una objeción concluyente. Por definición un Acorde de Dominante de la Dominante resolverá una inmensa mayoría de veces en la Dominante, resolución favorecida por la claridad del típico movimiento cromático del bajo IV-#IV-V (Fa-Fa#-

Sol) en el ejemplo de la Sonata de Mozart, pero pueden darse ocasiones en las que la línea del bajo y otros detalles de la conducción de voces hagan aceptable y comprensible el orden aparentemente contrario a la lógica tonal: Dominante de la Dominante-Subdominante-Dominante. Un ejemplo de un enlace con estas características puede verse en el siguiente pasaje del ciclo de canciones de Schumann *Frauenliebe und -leben*.

The image shows a musical score for R. Schumann's 'Er, der Herrlichste von allen' (Op. 42, No. 2), measures 29-31. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. A red box highlights a specific passage in the piano accompaniment, showing a descending bass line and a chord progression that illustrates the 'Dominante de la Dominante-Subdominante-Dominante' relationship mentioned in the text.

Ejemplo 6.7. R. Schumann: Er, der Herrlichste von allen, Op. 42 n°2. cc. 29-31

El movimiento descendente del bajo hacia la Dominante de Mi bemol mayor se hace de tal manera que el VI grado natural (Do) da soporte a un Acorde de Dominante de la Dominante, y el VI grado rebajado (Dob) lo hace con un Acorde con función de Subdominante con coloración menor. El enlace del compás 30 de la canción de Schumann tiene varios detalles comunes con el de los compases 1695-1696 del Acto tercero de *Tristan und Isolde*. El acorde con función de Dominante de la Dominante al inicio del compás 30 de *Er, der Herrlichste von allen* es también un Acorde semidisminuido, aunque seguramente tiene más sentido entender el Sol de la voz superior del piano como una apoyatura del Fa. El acorde con función de Subdominante de la segunda mitad del compás no es una tríada, sino otro Acorde semidisminuido, un acorde de “préstamo” del modo menor, propio del uso de la mixtura modal.

Puede encontrarse un caso prácticamente idéntico, aunque en modo menor, en el mismo inicio del Acto primero de *Tristan und Isolde* lo que demostraría que una sucesión de este tipo es imaginable en Wagner:

Ejemplo 6.8. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 140-144

También en este caso un acorde con función de Dominante de la Dominante, el Acorde de Séptima disminuida Fa#-La-Do-Mib en Do menor, no resuelve directamente en la Dominante, sino que lo hace a través de un acorde con función de Subdominante, Fa-Re-Lab-Do, II grado en primera inversión, con lo que se invierte el orden esperado y más habitual.

El ejemplo de la Escena primera de la ópera, así como el de Schumann siguen siendo casos muy diferentes al del último AcTr en *Tristan und Isolde*, porque, aunque el Acorde con función de Dominante de la Dominante tiene una resolución irregular, el movimiento armónico termina llevando a la esperada Dominante. Las armonías de la conclusión de la ópera son sin duda muy originales y quizás sea vano esperar encontrar una sucesión exactamente igual en obras anteriores. Una progresión armónica muy parecida puede hallarse, sin embargo, en los compases 3-4 del Nocturno Op. 9 n° 3 de Chopin:

Ejemplo 6.9. F. Chopin: *Nocturne Op. 9 n° 3*, cc. 1-4

En el segundo acorde del compás 3 del Nocturno no aparece la nota Re#, por lo que el acorde resultante es una tríada disminuida, y no un Acorde semidisminuido. El inicio de este Nocturno de Chopin se basa en la elaboración de una sucesión de sextas mayores paralelas entre la voz superior y la voz de tenor, que aparece en la mano izquierda del piano, como saltos de octava entre la segunda y tercera corchea de cada tiempo, todo ello sobre un pedal de Tónica. La progresión

armónica tiene un carácter muy diferente al de la que aparece en la última página de *Tristan und Isolde*, pero el parecido entre ellas resulta llamativo.

Los ejemplos musicales que acabamos de comentar pueden sugerir que, a pesar de su carácter extraordinario, las armonías finales de *Tristan und Isolde* tienen de alguna manera antecedentes en la música anterior y contemporánea de Wagner. Hemos señalado ya que ese último enlace del AcTr apenas ha suscitado intentos analíticos. En el apartado siguiente revisaremos alguno de los textos más importantes dedicados al “último acorde”, los cuales inciden mucho más en su función dramática que en su explicación técnica como enlace armónico.

6.3. Propuestas de interpretación del último acorde.

A pesar de que hemos afirmado anteriormente que el “último acorde” y los enlaces que le siguen no pueden ser considerados como una resolución del AcTr inicial en un sentido técnico de la palabra (aunque sí en un sentido dramático), es interesante comentar un documento musical que puede considerarse como un análisis sin palabras del AcTr, y que sugiere una conexión armónica entre la primera presentación del AcTr y la conclusión en Si mayor del Acto tercero. Se trata del siguiente pasaje, que fue escrito por Richard Strauss en un libro que le había prestado el antes ya citado Willi Schuh:



Ejemplo 6.10. R. Strauss: “Resolución” del AcTr en el acorde final de la ópera

Es curioso que, a pesar del cuidado con que Strauss detalla la conducción de voces (lo que no le impide alguna falta de consistencia con la notación rítmica), el Do# de la voz superior del tercer compás no resuelva en un Re#, tal como hace la nota correspondiente en el compás 1697 del Acto tercero de *Tristan und Isolde*. Strauss escribe en cualquier caso su acorde final en Si mayor con la

quinta en la voz superior, en una disposición análoga a ese acorde de Si mayor “con la instrumentación más bella de la Historia”.¹⁶²

En el tercer compás de este posible “resumen” armónico de *Tristan und Isolde*, Strauss introduce en la voz de contralto un salto de cuarta entre la séptima del Acorde de Dominante sobre Mi y la tercera del Acorde perfecto menor con el que aquel enlaza. Esta resolución de la séptima es muy poco probable en el lenguaje de Wagner. Olvidando este detalle menor, el fragmento escrito por Strauss resulta una curiosa versión “aforística” del drama musical de Wagner.

La literatura sobre el análisis armónico del “último acorde” es, como ya hemos adelantado, poco menos que inexistente. Sí se encuentran algunos textos muy valiosos sobre su significado en la dramaturgia musical, pero casi nunca se detienen en la interpretación puramente técnica del acorde. Una excepción puede hallarse en la entrada “Tristanakkord” de Hermann Danuser para la segunda edición de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.¹⁶³ En un primer momento, Danuser explica el Fa natural del compás 1695 como una prolongada nota de paso entre el Fa# del compás anterior y el Mi del siguiente. Este carácter de paso es en parte indiscutible, aunque la instrumentación de Wagner no pone especial énfasis en ello. Ninguna de las líneas melódicas de los instrumentos que tocan la sucesión Fa natural-Mi de los compases 1695-1696 (clarinete bajo, tercer trombón, primeros violonchelos) proviene del Fa#. El movimiento Fa#-Fa solamente aparece en el segundo fagot, y una vez llegado al Fa natural, este instrumento tiene inmediatamente una pausa. En el siguiente ejemplo puede verse un detalle de la partitura de esos compases, incluyendo las partes de fagot, clarinete bajo y trombones.

¹⁶² A pesar de que Martin Vogel atribuye también este comentario a Richard Strauss, en una página anterior de su libro afirma, sin dar más explicaciones, que esa frase es del director Hermann Levi: Vogel, Martin. *Der Tristan-Akkord*, op. cit., pág. 134.

¹⁶³ Danuser, Hermann. ‘Tristanakkord’, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, op. cit., págs. 832-844.

Ejemplo 6.11. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1694-1696 (detalle).

Sin embargo, el hecho de que la línea Fa#-Fa-Mi no aparezca completa en ningún instrumento no excluye que pueda oírse como una sucesión melódica en una parte bien definida de la polifonía.

A continuación Danuser sugiere la opción de que, leyendo el Fa del compás 1695 como Mi#, la sonoridad resultante (el AcTr) podría entenderse como un acorde de “Dominante de la Dominante”. Pero el musicólogo alemán no aventura ninguna explicación del papel de este acorde en la frase, ni de su resolución, supuestamente irregular, en un Acorde de Subdominante menor.

En 1995, William Kinderman publicó uno de los textos más esclarecedores sobre el papel del “último acorde” como resolución a gran escala del AcTr.¹⁶⁴ Su artículo incluye también un estudio sobre el papel de la cadencia plagal con la que termina *Parsifal* como resolución de alcance similar de la primera armonía disonante que aparece en el preludio de la última obra de Wagner (en este caso, esa “primera armonía disonante” es el cambio a Do menor, que se produce ya en forma monódica en el compás 3 y, de manera completamente armonizada, en el compás 11). El procedimiento usado por Wagner para dar sentido dramático al último acorde es mostrado así en un marco más amplio que abarca casi toda la obra de madurez del compositor.

Kinderman sugiere también que la característica apoyatura con la que se llega al acorde de Si mayor en la Transfiguración de Isolda (con el tema de la Felicidad) tiene también significado en esa resolución a gran escala. La apoyatura a la que se refiere Kinderman, de indudable importancia temática y armónica, aparece, entre otras veces, en el compás 1684.

¹⁶⁴ Kinderman, William. ‘Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing in Wagner’s *Tristan und Isolde* and *Parsifal*’, en Kinderman, William y Krebs, Harald (eds.). *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. op. cit., págs. 178-214.



Ejemplo 6.12. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1683-1684.

En su momento (Capítulo V) hemos defendido que el descenso de segunda Do#-Si (que en este ejemplo aparece en el compás 1683) tenía carácter de resolución a gran escala de la apoyatura que se formaba en la cadencia rota del compás 17 de la *Einleitung*.

Kinderman, por su parte, muestra cómo la formación resultante en la caída del compás 1684 y sus repeticiones, Si-Re#-Fa#-Sol# solo se diferencia del AcTr en una nota, el Fa# en lugar del Fa natural. Y considera esta relación como “the Harmonic basis of the Transfiguration” [“la base armónica de la Transfiguración”].¹⁶⁵ A pesar de lo sugerente de esta afirmación, quizás debería entenderse como una relación más simbólica que audible. No puede haber duda de la intención de Wagner de vincular de una manera dramáticamente trascendente (y perfectamente perceptible) el inicio de la *Einleitung* y el final de la ópera, a través de la presentación del AcTr en diferente contexto y resolución. En cambio, lo que Kinderman señala como “base armónica de la Transfiguración” es más dudoso como relación musical efectiva y no es seguro que haya existido en las intenciones de Wagner.

Eric Chafe hace una interesante valoración del empleo de la cadencia plagal en la conclusión de *Tristan und Isolde*, incluyendo un breve comentario sobre el papel armónico del AcTr en ese contexto.¹⁶⁶ Pero su explicación se limita a la consideración del Fa natural como sensible descendente de Mi. Siguiendo el hilo de su afirmación, surge una posible interpretación del “último acorde” en la que el Sol# de la voz superior sería una apoyatura (el mismo papel que se da al Sol# del primer AcTr en numerosos análisis). En ese caso, el acorde resultante es un Acorde de Dominante secundaria, la Dominante de la Subdominante Si-Re#-Fa#-La escrita (siempre sobre pedal de Tónica) como Si-Fa-[Sol#] La-Re#. Todas las voces resolverían de manera coherente con esta interpretación: la sensible Re# ascendiendo a Mi, la quinta rebajada Fa descendiendo a Mi (dando lugar a un acorde de “Sexta francesa” en inversión). La séptima La sube a Si (a través de la

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 192.

¹⁶⁶ Chafe, Eric. *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pág. 283.

apoyatura La#) en contra de su tendencia descendente, pero esto pasa también en la resolución del primer AcTr y la justificación estaría en la continuidad del motivo ascendente de la melodía principal.

Es muy difícil probar si el último AcTr se está oyendo como “Dominante de la Dominante” o como “Dominante de la Subdominante”, y quizás es una muestra muy elocuente de la riqueza de la ambigüedad armónica del lenguaje de *Tristan und Isolde* el hecho de que el mismo acorde pueda interpretarse en dos maneras que deberían ser, por lo menos en teoría, contradictorias.

Sin embargo, parece algo más razonable entender el “último acorde” como “Dominante de la Dominante”, ya que el Acorde semidisminuido en esta función es algo común en el lenguaje tonal, mientras que un Acorde de Sexta francesa en función de “Dominante de la Subdominante” no puede considerarse algo habitual. La duda entre las dos interpretaciones puede resolverse a favor de la opción más sencilla, aunque esa Dominante de la Dominante estaría resolviendo en la Subdominante menor. Sin embargo, ya hemos mostrado antecedentes de esta resolución, que, si bien es menos habitual, no es tampoco extraña en la música tonal.

Serge Gut dedica su atención al AcTr en su forma final del compás 1695, pero no dice mucho sobre el posible análisis técnico de esa formación armónica, sino que incide en su teoría del uso simbólico de la tonalidad en *Tristan und Isolde*.¹⁶⁷ Para Gut, la resolución de esa última presentación del AcTr en un acorde de Mi menor es una demostración de que Mi es la tonalidad que representa a Isolda, que se encuentra todavía separada de Tristán:

On voit ainsi la trame fondamentale du drame qui, par quintes ascendantes, aboutit à la transfiguration en supprimant le désir : de La, monde de Tristan, on passe à Mi, monde d'Isolde, pour aboutir à Si, domaine du Nirvana. Et dès le début du drame, Wagner indique ces trois notes clés dont il ne donnera la solution qu'au tout dernier accord : le La des violoncelles débute l'œuvre ; le Mi est marqué avec insistance, comme je l'ai souligné ; et le Si est la note d'aboutissement du thème du désir II. L'“accord de Tristan”, avec sa préparation et sa résolution, contient en germe tout le devenir du drame. Et c'est sans doute là son mystère le plus troublant, celui qui lui confère son incomparable magie.¹⁶⁸

Con todo el valor e interés que puedan tener estas reflexiones en el terreno de lo estético, difícilmente pueden proporcionar una explicación armónica propiamente técnica del AcTr, ni en su primera ni en su última aparición. El “misterio”, la “incomparable magia”, del AcTr son algo percibido ya en su primera aparición, de carácter muy ambiguo, pero compatible con una

¹⁶⁷ Gut, Serge. ‘Encore et toujours: “L'accord de Tristan”’, en *L'avant-scène Opéra*, n° 34-35, op. cit.

¹⁶⁸ “Se ve así la trama fundamental del drama que, por quintas ascendentes, lleva a la transfiguración suprimiendo el deseo: de La, el mundo de Tristán, se pasa a Mi, el mundo de Isolda, para llegar a Si, el dominio del Nirvana. Y desde el inicio del drama, Wagner indica estas tres notas clave de las que no dará la solución hasta el último acorde: el La de los violonchelos da comienzo a la obra; el Mi es destacado con insistencia, tal como he señalado; y el Si es la nota de llegada del tema del Deseo II [la última nota del ascenso cromático de la voz superior en los compases 2-3 de la *Einleitung*]. El “acorde de Tristán”, con su preparación y resolución, contiene en germen todo el devenir del drama. Y sin duda ahí está su misterio más perturbador, lo que le da su incomparable magia”. *Íbidem*, pág. 151.

interpretación en el contexto de La menor. La ambigüedad del AcTr no implica la androginia tonal que Gut extrae de una lectura algo fantasiosa del análisis de Mayrberger. Tal como creemos que demuestran los ejemplos de Schumann que presentábamos en el Capítulo I, el AcTr puede surgir como resultado del juego de elementos armónicos y polifónicos de uso corriente en una pieza en La menor de mediados del siglo XIX. Interpretar los acordes alterados como “híbridos”, o sea, como pertenecientes a dos tonalidades diferentes, es una visión que se nos antoja anticuada porque implica ignorar las enormes posibilidades de ampliación cromática de una tonalidad en el período en cuestión. Y, por otra parte, como hemos señalado anteriormente, no existe ninguna evidencia convincente de que La y Mi representen el mundo de Tristán y de Isolda respectivamente.

Por su parte, Jean-Jacques Nattiez hace una lectura crítica de las ideas expuestas por Gut y las matiza de manera muy inteligente para terminar dándoles credibilidad.¹⁶⁹ Su afirmación final de que la aprobación de Wagner del análisis de Mayrberger obliga a aceptar la “androginia” del AcTr, y por lo tanto su supuesta pertenencia a dos tonalidades puede ser interesante en un enfoque estético, pero nos sigue pareciendo ajena a la consideración directamente técnica del acorde.

Son varios más los artículos y libros que tratan sobre el “último acorde”, pero muchos de ellos (Lorenz, Wolzogen, etc.) se limitan a constatar esa aparición y el hecho de que su enlace final constituye “la más bienaventurada resolución del deseo terrenal en una paz eterna” (en palabras de Wolzogen).¹⁷⁰ Dejando al margen algunas excepciones ya citadas, esos comentarios apenas se detienen en la interpretación técnica de la formación y resolución del AcTr en su postrera aparición.

6.4. El final de la *Einleitung* en la versión de concierto.

A pesar de que el acorde de Tónica no aparece una sola vez en toda la *Einleitung*, la idea de que la está en el tono de La menor es aceptada de manera prácticamente unánime y la ausencia del acorde del I grado es admirada como uno de los aspectos más “avanzados” de la armonía en *Tristan und Isolde*. El movimiento armónico que tiene lugar en el compás 24 de la *Einleitung* es analizado por algunos como un enlace V-I en La mayor (Paul Hindemith, por ejemplo).¹⁷¹

¹⁶⁹ Nattiez, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne. A Study in Interpretation*, trad. Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993, pág. 297.

¹⁷⁰ “...zur seligsten Auflösung irdischen Sehns in ewigen Frieden”. Wolzogen, Hans von. *Thematischer leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner’s Tristan und Isolde*, op. cit., pág. 47.

¹⁷¹ Hindemith, Paul. ‘[From The Craft of Musical Composition]’, en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*, op. cit., pág. 229.



Ejemplo 6.13. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 22-26

En el compás 24 puede encontrarse, efectivamente, el enlace entre un Acorde de Séptima de Dominante sobre Mi, en estado fundamental, y un Acorde perfecto mayor sobre La (también en estado fundamental). Dando continuidad a la línea cromática ascendente del compás anterior, el movimiento desde esa Dominante a la resolución incluye la nota de paso cromática Si#, que resuelve en Do#. Sobre el acorde de La mayor se forma una apoyatura múltiple Re-Sol#-Si#, con cada una de esas notas resolviendo de acuerdo con su tendencia melódica hacia Do#-La-Do# respectivamente. Un acorde alterado de este tipo (Séptima de Dominante con quinta elevada) no es imposible ni inusual (si bien en la armonía clásica y romántica sería muy extraño encontrarlo en una cadencia conclusiva), el contexto de los compases citados de la *Einleitung* obliga, según nos parece, a entender el acorde sobre La como IV grado de Mi mayor, y el acorde anterior como una Dominante secundaria. El uso de la quinta elevada en un Acorde de Dominante de la Subdominante no es extraño, y las armonías inmediatamente anteriores y posteriores al acorde de La mayor del compás 24, bien definidas en Mi mayor, hacen innecesario e inadecuado pensar que allí tiene lugar un cambio momentáneo de tonalidad.

A pesar de la ausencia del acorde de Tónica de La menor (o de La mayor) en toda la *Einleitung*, la estructura tonal de esta puede entenderse como la partida desde un inicio que sugiere La menor como centro tonal muy discutido, y al que se regresa con un inesperado giro enarmónico hacia el final de la pieza después de un proceso modulante muy complejo (con Mi mayor, La mayor o Mi bemol menor como alguno de sus puntos de referencia, sin que se produzca una cadencia conclusiva en ninguno de dichos tonos). El importante cambio a Do menor que se produce poco antes del inicio del Acto primero (ya comentado en el Capítulo II) impide definitivamente la posible cadencia en La menor. Pero si quedara alguna duda de que esta es, a pesar de todo ello, la tonalidad principal de la *Einleitung*, hay que recordar que tiene a su favor nada más y nada menos que la autoridad del propio compositor. El final abierto de la *Einleitung* dificulta su interpretación como pieza separada de la ópera en conciertos sinfónicos, algo que Wagner solucionó de dos maneras diferentes: el arreglo que une la *Einleitung* con la Transfiguración de Isolda y la escritura de un final de concierto para su interpretación aislada.

La primera de estas dos opciones, publicada por Breitkopf & Härtel con el título de *Vorspiel und Isoldens Liebestod* [Preludio y Muerte de Amor de Isolda], ha sido y sigue siendo parte frecuente y muy popular del repertorio orquestal y la discografía. El disgusto de Donald F. Tovey por la costumbre de interpretar fragmentos de óperas de Wagner en adaptaciones para conciertos sinfónicos, por la falta de sentido resultante de la forma musical y la estructura tonal, le llevó a criticar duramente este arreglo.

Of all excerpts from Wagner's last operas this suffers least from adaptation to the concert-room; except indeed when it is welded together with the arrangement of Isolde's Liebestod, which is in a totally different group of keys and only destroys the impression of the Vorspiel, which, in its turn, is not the most effective preparation for the Liebestod, or, indeed, for anything but what it was meant for – the whole opera, beginning at the beginning.¹⁷²

La propuesta de Tovey de una “preparación efectiva para la Muerte de Amor” era una posible adaptación orquestal de los cuatro compases escritos por Liszt como introducción a su versión pianística.¹⁷³



Ejemplo 6.14. F. Liszt: *Isoldens Liebes-Tod*, cc. 1-4

Estos compases citan una frase que aparece durante el gran dúo de Tristán e Isolda del Acto segundo. Es un tema que tendremos ocasión de comentar más adelante y en el que la sonoridad del Acorde semidisminuido tiene un papel muy prominente. Hans von Wolzogen lo consideraba una segunda versión del “tema de la Muerte” (el tema que acompaña las palabras de Isolda

¹⁷² “De todos los fragmentos de las óperas tardías de Wagner, este [la *Einleitung*] es el que sufre menos por su adaptación a la sala de conciertos; excepto cuando es soldado con el arreglo de la Muerte de Amor de Isolda, que está en un grupo de tonalidades totalmente difernetes y que lo único que hace es destruir la impresión del Preludio, el cual, a su vez, no es la preparación más efectiva para la Muerte de Amor, y de hecho no lo es para nada que no sea aquello para lo que se concibió: la ópera entera, empezando por el principio”. Tovey, Donald Francis. ‘Introduction to ‘Tristan and Isolde’’, en *Essays in Musical Analysis*, Volumen IV. Londres: Oxford University Press, 1936, págs. 124-126.

¹⁷³ Tovey, Donald Francis. ‘Wagner in the Concert-Room’, en *Essays in Musical Analysis*, Volumen VI. Londres: Oxford University Press, 1936, págs. 102-114.

“Todgeweihtes Haupt, todgeweihtes Herze” en el Acto primero).¹⁷⁴ Eric Chafe trata el tema usado por Liszt como un “segundo tema de la Muerte”.¹⁷⁵ Sebastian Urmoneit lo llama el “nuevo motivo de la Muerte” del Acto segundo.¹⁷⁶ Volveremos después (Capítulo VIII) sobre este tema que, a pesar de su interesante relación con el AcTr, no ha suscitado apenas análisis armónicos.

Para la interpretación sinfónica de la *Einleitung*, Tovey prefería la no muy conocida versión de concierto realizada por el propio Wagner. Algo parecido sucede con el caso casi idéntico de la obertura del *Don Giovanni* de Mozart, que se interpreta mucho más en conciertos y grabaciones discográficas con su final abierto o con la versión expeditiva y de gusto muy discutible realizada por Johann André, a pesar de la existencia de un final escrito por Mozart (que aparece en la *Neue Mozart Ausgabe*, junto con su reproducción facsímil).¹⁷⁷

Las razones tonales que Tovey aduce contra la unión de la *Einleitung* con la Muerte de Amor están sin duda guiadas por un criterio musical muy sólido, pero todo indica que él ignoraba que la creación de esa combinación fue idea del mismo Wagner, tal como Robert Bailey relata en su muy interesante historia de la concepción y composición de *Tristan und Isolde*.¹⁷⁸ Wagner no solamente propuso esta unión de los pasajes inicial y final de la ópera, sino que también fue quien indicó que la Muerte de Isolda se interpretara en ese caso sin la parte vocal (aunque, como es bien sabido, también existe la práctica de interpretar el Preludio y Muerte de Isolda con una soprano cantando la escena final).

La unión de la *Einleitung* con el final de la ópera constituye una pieza bien arraigada en el repertorio, pero esto no debería justificar la marginación de la versión de concierto de la *Einleitung*, prácticamente ausente de los programas de concierto y grabaciones discográficas de la actualidad (aunque tampoco parece haber gozado de popularidad en otros tiempos). Tovey fue un gran defensor de esa versión:

(...) Wagner did his best, and an absolutely perfect best, to make the *Tristan* Vorspiel a coherent piece of music in A minor ending in A major, with a sense of tonality being strengthened, instead of being weakened, by what has been happily called his ‘chromatic iridescence’ at its highest power.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Wolzogen, Hans von. Thematischer leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner’s *Tristan und Isolde*, op. cit. pág. 36.

¹⁷⁵ Chafe, Eric. *The Tragic and the Ecstatic*, op. cit., págs. 134-154.

¹⁷⁶ Urmoneit, Sebastian. ‘Untersuchungen zu den beiden “Todesmotiven” aus *Tristan und Isolde*’, en Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn (eds.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde (Musik-Konzepte 57/58)*. (1987), págs. 104-117.

¹⁷⁷ NMA. Serie II, Bühnenwerke. Volumen 17: *Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni*. XXII.

¹⁷⁸ Bailey, Robert. ‘Coupling the Prelude and the Transfiguration’, en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from *Tristan und Isolde**. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985. Págs. 36-40.

¹⁷⁹ “(...) Wagner dio lo mejor de sí mismo, de manera absolutamente perfecta, para hacer del Preludio al *Tristán* una pieza de música coherente en La menor, con final en La mayor, con un sentido de la tonalidad reforzado, y no debilitado, por lo que se ha llamado felizmente su “iridescencia cromática” en su más alta potencia”. Tovey, Donald Francis. ‘Wagner in the Concert-Room’, op. cit., pág. 103.

No puede haber duda de que esa versión debería tener la oportunidad de figurar en el repertorio de las orquestas actuales. La *Einleitung* en la forma de concierto compuesta por Wagner es idéntica a la versión que se escucha en la ópera hasta el compás 89. La cadencia rota del compás 95 de la *Einleitung* (V-bVI en La mayor) es cambiada a una cadencia V-IV⁶ en el mismo tono (con la melodía principal pasando de las violas al primer oboe). Esta variante de la resolución ha sido ya comentada anteriormente, como acontecimiento de gran importancia en la estructura tonal y dramática en la Transfiguración de Isolda. Tal como pasa en la conclusión de la ópera, la versión de concierto de la *Einleitung* introduce en ese momento el tema de la Felicidad. No es aquí el lugar para comentar con detalle las diferencias entre el final de la ópera y el de la *Einleitung* en versión de concierto (que es básicamente una versión en La mayor de aquel), pero pueden señalarse como aspectos especialmente llamativos los importantes cambios en la notación rítmica: en lugar del 4/4 constante de la Transfiguración, el final en La mayor de la *Einleitung* incluye varios cambios de compás, con pasajes en 2/4 y 3/4, además de 4/4, con la curiosidad de los compases, 102-103, escritos en 5/4, algo muy poco habitual en Wagner. Y tal como podrá verse en el ejemplo siguiente, en el marco métrico del 2/4 de los compases finales la melodía en ascenso cromático de los oboes y corno inglés está en compás de 6/8, conservando así la figuración rítmica que tenía en los compases 2-3 de la *Einleitung* (en lugar de la simplificación rítmica en compás de 4/4 que esa melodía presenta en los compases 1695-1696 del Acto tercero de la ópera).



Ejemplo 6.15. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung* (versión de concierto), cc. 114-116

Los cambios más substanciales se dan sin embargo en la orquestación. Ya se ha señalado que la melodía principal de la última presentación del AcTr tiene el mismo timbre (oboes y corno inglés) en ambas versiones (incluyendo el silencio del corno inglés en los tres últimos compases que tanto intrigaba a Richard Strauss). Pero, a pesar de que la música es en buena parte la misma, la concepción instrumental es significativamente diferente. En los últimos compases no solo

desaparece el corno inglés, sino que lo hacen casi todos los instrumentos de la orquesta: el acorde final de La mayor es en el último momento tocado solamente por los dos clarinetes, el primer oboe y las dos flautas (generando un sonido afín a las alturas ultraterrenas del inicio y final del Preludio de *Lohengrin*, también en La mayor).

También se dan diferencias interesantes entre el final de la *Einleitung* en versión de concierto y la Transfiguración en aspectos de la dinámica: en lugar del *pp* generalizado de la ópera, la versión de concierto destaca a la melodía principal con *p*, mientras que el resto de instrumentos tiene la indicación *pp* o incluso *ppp*.

Ejemplo 6.16. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung* (versión de concierto), cc. 111-118

La aparición del AcTr en los compases finales de la ópera (o de la versión de concierto de la *Einleitung*), con un sonido tan individual como siempre, pero con una resolución convincente en un acorde consonante y plenamente estable es una idea que, al margen de su belleza sonora y expresividad intrínsecas, logra expresar de una manera muy elocuente el desenlace de *Tristan und*

Isolde, contribuyendo así a la significación dramática de las estructuras puramente musicales de la ópera. Es por ello interesante tener presente que la idea inicial de Wagner, tal como revelan los esbozos transcritos por Robert Bailey, incluía una presentación solamente melódica del tema inicial, que en el borrador citado no es armonizado con una variante del AcTr, sino con la prolongación del I grado a través del intercambio con un Acorde de Séptima disminuida.¹⁸⁰ Y ante el cuidado de Wagner por mantener las alturas iniciales del AcTr como referencia principal a lo largo de toda la ópera, y muy especialmente en su última aparición, resulta todavía más extraño que el tema inicial no se presentara con las notas Sol#-La-La#-Si, sino Re#-Mi-Mi#-Fa#. Si Wagner se hubiera decidido por la versión sugerida por los esbozos, el aspecto de lo que ocupa los compases 1695-1697 hubiera sido quizás este:



Ejemplo 6.17. R. Wagner: De los esbozos de la Transfiguración de Isolda (según la transcripción de Robert Bailey)

La versión de concierto de la *Einleitung*, además de ser una composición musical con suficiente interés para tener un lugar en las programaciones sinfónicas (no como sustituto, sino como alternativa a la interpretación del Preludio y Transfiguración de Isolda) proporciona importantes informaciones sobre la concepción del AcTr (que se sitúa allí en el contexto de una obra con final en La mayor), y sobre la elaboración tímbrica de su última aparición, que Wagner cambió significativamente en la versión en Si mayor de la ópera.

6.5. La guardia nocturna de Hagen.

Señalemos finalmente el hecho casi increíble, ya mencionado anteriormente (Capítulo IV), de que la sucesión armónica de la guardia nocturna de Hagen es prácticamente idéntica en contenido armónico que los acordes finales en la conclusión de *Tristan und Isolde*. El poder de la instrumentación y el uso de los registros y la disposición polifónica para condicionar el efecto

¹⁸⁰ Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from *Tristan und Isolde*, op. cit., pág. 112.

musical de una sucesión armónica, tiene una demostración asombrosa en este caso: la música tenebrosa que revela a ese personaje tan malvado de la Tetralogía y sus proyectos odiosos comparte su armonía con la más dulce y plácida representación imaginable de la dicha amorosa.

En el ejemplo siguiente pueden verse ambas sucesiones armónicas de forma esquemática, en paralelo, de manera que el contenido común se hace evidente.

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef, comparing chord progressions. The top staff shows three measures: the first contains a triad of F#4, G#4, and A4; the second contains a dyad of F#4 and G#4; and the third contains a triad of F#4, G#4, and A4. The bottom staff shows a more complex progression: the first measure has a triad of F#4, G#4, and A4; the second measure has a dyad of F#4 and G#4; the third measure has a triad of F#4, G#4, and A4; and the fourth measure has a triad of F#4, G#4, and A4. The notes are written in a way that highlights the common harmonic content between the two passages.

Ejemplo 6.18. Comparación entre los acordes de la guardia nocturna de Hagen (*Götterdämmerung*, Acto primero) y los de la conclusión del Acto tercero de *Tristan und Isolde*

Los acordes del pasaje de *Götterdämmerung* del pentagrama superior han sido escritos de forma enarmónica para facilitar la comparación. El contenido armónico de ambas frases es objetivamente idéntico pero sería en cambio difícil imaginar dos momentos de expresión musical y significado dramático más opuesto.

VII. El Acorde de Tristán sin el Acorde de Tristán

A partir de *Tristan und Isolde* el Acorde semidisminuido es usado por Wagner en contextos inusuales y con resoluciones no convencionales, normalmente favorecidas por una cuidada conducción de voces en la que predominan los movimientos semitonales de las voces en direcciones opuestas. La sonoridad concreta del AcTr o del Acorde semidisminuido tiene un papel muy importante en *Tristan und Isolde*, y existe sin duda una consciencia generalizada de ello, como lo demuestra que la búsqueda de antecedentes (así como de citas y homenajes posteriores) se haya guiado por la búsqueda de apariciones significativas de esa formación armónica (con una atención quizás algo excesiva a las clases de alturas concretas de su primera aparición en la ópera). Según hemos intentado mostrar en el capítulo dedicado a la revisión de los antecedentes que se han propuesto, esto puede haber sido perjudicial para una verdadera comprensión de la naturaleza o genealogía armónica del AcTr, ya que no hay razón para pensar que otras armonías y enlaces no hayan tenido una importante influencia en Wagner para su concepción.

La fascinación por el “Acorde de Tristán” es lo que quizás ha impedido que se prestara atención a las ocasiones, de número no desdeñable, en que a lo largo de *Tristan und Isolde* (y especialmente en el Acto primero) ciertas formaciones armónicas que no son el AcTr ocupan claramente su lugar en sucesiones armónicas que aparecen de forma manifiesta como variantes o elaboraciones de las formas originales. En varios casos no representan apariciones aisladas, sino que se incluyen en presentaciones variadas pero inequívocas del Complejo del Preludio.

En algunas ocasiones, estos enlaces pueden llegar a ser más resistentes al análisis armónico que el propio AcTr, a pesar de lo cual apenas existen textos analíticos sobre ellos. Se trata de una prueba más de que la enorme atención generada por el AcTr y sus numerosos intentos de análisis, con frecuencia contradictorios, tienen la sorprendente contrapartida de una atención mucho menor al lenguaje armónico de *Tristan und Isolde* en su totalidad, lo que constituye una renuncia lamentable, no solo porque la obra tiene una riqueza armónica que va mucho más allá del primer acorde, sino porque el estudio de otras situaciones armónicas en la ópera podría ayudar a una mejor comprensión del AcTr.

Como ya se ha señalado, el Complejo del Preludio tiene múltiples reapariciones a lo largo de la ópera, en formas literales o variadas. La primera de ellas tiene lugar en plena *Einleitung*, en el pasaje en La mayor dominado por el tema que Wolzogen llama “Todestrotz” (lo que puede traducirse como “Desafío a la muerte”).

Ejemplo 7.1. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, *Einleitung*, cc. 66-75

La textura orquestal es totalmente diferente a la de la presentación inicial del Complejo de Preludio, pero tal como puede verse en los fragmentos destacados en el Ejemplo 7.1., entre las repeticiones del tema llamado por Hans von Wolzogen “Desafío a la Muerte” (Todestrotz) se incluye la formación armónica y conducción de voces característica de los tres enlaces del Complejo del Preludio, así como la cadencia rota en la que termina este. Pero el primero de ellos (repetido dos veces), a pesar de ser reconocible como tal, no tiene como primer elemento la formación esperada Fa-Sol#-Si-Re#, de sonoridad igual a un Acorde semidisminuido, sino el Acorde de Séptima disminuida Fa-Sol#-Si-Re natural. El tercer AcTr (compás 72) presenta también una constitución

diferente, ya que el Sol# aparece en la segunda corchea, y un La ocupa su lugar en la parte acentuada del tiempo, antes de resolver como una apoyatura de segunda descendente.

En la parte final del Acto primero, inmediatamente después del momento en que los amantes beben el Filtro de Amor y se confiesan su pasión hasta ese momento secreta, tiene lugar una recapitulación de una parte substancial de la *Einleitung*, en un *tempo* más rápido: a la manera de una *stretta*, podría decirse. Tal como puede verse señalado en el Ejemplo 7.2., correspondiente a dicha recapitulación “rápida” del Complejo del Preludio poco antes de la conclusión del Acto primero, se suceden los dos primeros enlaces del AcTr, y el tercero se repite dos veces antes de la cadencia rota, que se presenta en esta ocasión sin su característica apoyatura.

The image displays three systems of musical notation for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1. Each system consists of a vocal line (soprano and tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are in German. Red boxes highlight specific chords in the piano accompaniment that are discussed in the text.

System 1: The vocal line has the lyrics "schmach - ten - der Lie - be se - - li - ges Glü - hen!". The piano accompaniment features a red box around a chord in the right hand.

System 2: The vocal line has the lyrics "Jach in der Brust jauch - - zen.de Lust! Tri -". The piano accompaniment features two red boxes: one around a chord in the left hand and another around a chord in the right hand.

System 3: The vocal line has the lyrics "stan! Tri - - stan! Wel - -". The piano accompaniment features two red boxes: one around a chord in the left hand and another around a chord in the right hand.

Ejemplo 7.2. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1854-1863

En ambos casos el lugar del primer AcTr es ocupado por un Acorde de Séptima disminuida. No es la única vez en la ópera que un acorde de este tipo ocupa el lugar del Acorde semidisminuido en un enlace que tiene por otra parte suficientes elementos para ser oído como una variante del AcTr y sus enlaces. La razón del Re natural en el compás 66 de la *Einleitung* tiene que ver sin duda con la

intención de mantener una continuidad en el pasaje que favorezca la intensificación de su expresividad. Debe tenerse en cuenta que solo el primero y el último acorde de los seis iniciales en el Complejo del Preludio no contienen la nota Re. Cambiando el Re# del primer acorde por un Re natural, Wagner hace que esta nota sea común a los cinco primeros acordes y la sitúa de manera destacada en la parte superior de la orquesta. El Re mantenido en las flautas no puede apreciarse en la escritura pianística del Ejemplo 7.1., pero la siguiente reducción da una idea de la disposición de los acordes del Complejo del Preludio en los compases 66-73 de la *Einleitung*:



Ejemplo 7.3. Versión de los acordes del Complejo del Preludio en su aparición en los compases 66-73 de la *Einleitung*

Cuando se llega al tercer AcTr, la nota Re, que está en la voz superior de ese acorde desde su primera aparición, da inicio a la línea melódica cromática ascendente propia de ese tercer enlace.

En el pasaje reproducido en el Ejemplo 7.2. esa nota Re no tiene la misma presencia, entre otras cosas porque el protagonismo melódico está ahora en las partes cantadas. Hay una diferencia significativa entre la armonía de los Ejemplos 7.1. y 7.2., y es que en el último, no solamente el primer AcTr es substituido por un Acorde de Séptima disminuida, sino que también lo es el segundo AcTr: todos los Fa del compás 1858 son naturales, ninguna voz realiza el cambio cromático Fa#-Fa natural propio del enlace del segundo AcTr.

La reducción pianística del Ejemplo 7.2. omite la nota Si que el timbal mantiene en redoble ya desde el compás 1850, primero en *pp* y a partir del compás 1853 con un *poco crescendo*. Si se toma como referencia cada uno de los seis acordes del Complejo del prelude tal como suenan en su forma de más duración, sin considerar qué notas son reales o extrañas, resulta que el Si es nota común a todos ellos excepto el primero del tercer enlace, Do-Fa-Sol#-Re. Esto permite al Si pedal de los timbales sonar simultáneamente sin un efecto demasiado disonante. El timbal termina su redoble con el Si cuando se produce la resolución en forma de cadencia rota del compás 1863.

Los acordes señalados en estas versiones del Complejo del Preludio no representan los únicos casos en los que el lugar del “Acorde de Tristán” es ocupado por un Acorde de Séptima disminuida. El

siguiente ejemplo, correspondiente al intento de tranquilizar a Isolda que realiza Brangania después del inesperado estallido de furia de aquella. En la orquesta aparecen de manera inequívoca las cuatro notas en ascenso cromático y en una forma de secuencia análoga a la que se da en el Complejo del preludio. Es decir, la última nota de un grupo de cuatro es la primera del siguiente grupo.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 269-275. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "müht! Sa-ge, künde, was dich quält! Herrin I-sol-de, trau-te-ste". The piano accompaniment features a chromatic ascending sequence of four notes in measures 269 and 270, highlighted with red boxes. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *dim.*

Ejemplo 7.4. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 269-275

El enlace que se produce en los compases 269-270 es oído sin duda como una repetición modificada del AcTr, pero en este caso la primera formación armónica es un Acorde de Séptima disminuida Re-Lab-Fa-Si que termina resolviendo precisamente en un Acorde semidisminuido (Do-Lab-Fa-Re, enarmónicamente equivalente al tercer AcTr). El Reb del bajo y el Do# de la voz superior son respectivamente una nota de paso y una apoyatura.

Se podría también considerar el Si de la voz superior en el compás 269 como una apoyatura del Do, en un análisis análogo al que se hace con frecuencia del Sol# en el primer AcTr. Pero el hecho de que en la cantante el Si no resuelva parece demostrar la condición del Si como nota real del acorde. El acorde del compás 270, Do-Fa-Lab-Re (sobre el que aparece la apoyatura Do#) se repite en la misma disposición en el siguiente compás. Por el contexto este acorde debería entenderse como el II de grado de Do menor, con la séptima en el bajo. El descenso cromático de este cambia la armonía a un claro Acorde de Séptima de Dominante de Mi bemol mayor, tonalidad en la que acabará la frase de Brangania.

En el siguiente ejemplo, perteneciente a la prolongada escena en la que Isolda revela a Brangania la verdad sobre Tristán y ella misma, la substitución del AcTr por el Acorde de Séptima disminuida tiene lugar dos veces, una de las cuales ya ha sido comentada anteriormente (Ejemplo 2.19.), por su parecido con la supuesta cita del AcTr que Liszt introdujo en su canción *Ich möchte hingehn*. En el Ejemplo 7.5. puede observarse ese enlace (cc. 353-355) en un contexto más amplio.

Ejemplo 7.5. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 349-356

El acorde que aparece en el compás 349 debe entenderse como el de Séptima disminuida propio del VII grado de Do menor, y resuelve con un simple cambio de disposición (con el doble Do natural del compás 349 como notas de paso, y el Do# del siguiente compás como apoyatura),¹⁸¹ pero la modificación enarmónica del compás 350 (Dob en lugar de Si) sugiere un cambio a Mib, mayor o menor. La resolución en un Acorde perfecto mayor sobre Dob en primera inversión puede considerarse como análoga a una cadencia rota en el VI grado rebajado (o natural si se piensa en Mib menor). El Acorde de Séptima disminuida del compás 352 podría tener diversas notaciones enarmónicas, y con ello diferentes resoluciones, en Mi bemol mayor o menor. Pero todo parece indicar que Wagner lo concibe de acuerdo con su notación. La línea con carácter de *recitativo* de Isolda en ese punto solo puede interpretarse como representativa de la Dominante de Fa menor. El Acorde de Séptima disminuida Mi-Sol-Sib-Reb resuelve en un acorde del mismo tipo, Fa-Si-Re-Sol#, que es el que aparece ahora tomando el lugar del AcTr en un enlace prácticamente idéntico al del inicio de la ópera (del que es una reminiscencia obvia), con la ausencia del movimiento Re#-Re natural, tal como pasaba en los pasajes de los ejemplos 7.1 y 7.2 y en *Ich möchte hingehn* de Liszt. En este caso, la preferencia por un Acorde de Séptima disminuida parece causada por el acorde anterior, también de Séptima disminuida y con función de Dominante de Fa menor. La resolución

¹⁸¹ En la partitura orquestal la primera nota del compás 350 aparece como Reb en la orquesta, pero como Do# en el canto.

en un Acorde de Séptima disminuida a la manera de una cadencia rota puede considerarse como una posibilidad de uso más o menos habitual en la música tonal de los siglos XVIII y XIX. Puede verse un caso clásico de esta forma de cadencia rota en este pasaje de *Die Zauberflöte*:

Ejemplo 7.6. W. A. Mozart: *Die Zauberflöte*. *Dies Bildniss ist bezaubernd schön*, aria de Tamino del Acto Primero, cc. 52-54

Usar un Acorde semidisminuido en esta función sería quizás imaginable en el modo mayor, pero no en el modo menor. En todo caso, en Fa mayor esta opción daría lugar al acorde Fa-Si-Re-La, y no al AcTr Fa-Si-Re#-Sol#. El acorde del compás 353 del Acto primero de *Tristan und Isolde* tiene sentido funcional en Fa menor porque es posible como Acorde de Dominante de la Dominante en la supuesta notación enarmónica Fa-Si-Re-Lab. El enlace de los dos Acordes de Séptima disminuida en los compases 353-354 funciona de manera suficientemente clara en ese sentido de resolución rota de un acorde en función de Dominante en un acorde con función de Dominante de la Dominante. La conducción de voces no puede tener la forma ortodoxa del pasaje del aria de Tamino (en el que se mantiene el movimiento melódico V-VI en el bajo, a pesar de que el acorde resultante no es el del VI grado).

El sonido del Acorde semidisminuido tiene una afinidad con el Acorde de Séptima disminuida que facilita que este pueda ocupar el lugar de aquel y que el efecto del enlace no sea absolutamente diferente (recuérdese que una opción teórica en el estudio del AcTr es su análisis como Acorde de Séptima disminuida con la quinta elevada a justa). Quizás resulta aun más sorprendente encontrar el papel del AcTr realizado por un Acorde perfecto mayor.

(Beide fahren aus der Umarmung auf.) **TRISTAN** (verwirrt).

por! Was träum - - te

ff *p dolce* *cresc.*

mir von Tri - - stans Eh - - - re?

ff

ISOLDE.

Was träum - te mir von I - sol - - des

p dolce *cresc.*

Schmach? Du mich ver - sto - ssen?

TRISTAN.

Du mir ver - lo - ren? Trü - genden

ff *p* *fp* *fp*

Ejemplo 7.7. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1821-1837

Una de las recapitulaciones del Complejo del Preludio que tiene lugar en la escena final del Acto primero toma la forma que puede verse en el Ejemplo 7.7. Un Acorde perfecto mayor de Lab en

primera inversión (compás 1821) aparece como resolución de un Acorde de Séptima de Dominante de Do mayor. Desde la nota Lab de la voz superior surge una línea cromática ascendente, idéntica a las cuatro notas cromáticas del primer enlace del AcTr, con el cambio enarmónico del Sol# por un Lab. El segundo acorde del enlace, en el compás 1822, es el mismo en el que resuelve el AcTr en su primera aparición, incluyendo la apoyatura La#-Si.

En los compases que siguen (1823-1827) la Dominante de La (aparentemente mayor en esta ocasión) se prolonga con la superposición de notas que expresan la Subdominante sobre el pedal del V grado. En los compases 1828-1829 la sucesión del Complejo del Preludio sigue adelante con la aparición de su segundo enlace, transformado de la misma manera en que lo ha sido el primero: un Acorde perfecto mayor sobre Si, en primera inversión, aparece en lugar del segundo AcTr sobre la nota Lab. Después de una prolongación de la Dominante de Do mayor similar a la que se ha realizado con la Dominante de La, aparece el tercer enlace. Este se repite varias veces antes de llevar a la esperada cadencia rota. Pero, si bien a partir de la segunda repetición la disposición de los acordes y la conducción de voces son básicamente las ya conocidas desde la *Einleitung*, en la primera de ellas (compás 1835-1836) el primer acorde no se presenta inmediatamente con el Do en el bajo, sino que en la voz más grave aparece un Si que asciende a Do en la segunda mitad del compás. La formación armónica resultante en la primera parte del compás 1835 es un Acorde de Séptima disminuida, y no un “Acorde de Tristán”.

Este cambio se debe seguramente a la intención de lograr una línea de bajo más fluida y una sucesión armónica más comprensible. En los compases 1832-1833 el bajo ha subido de Sol a La, formándose sobre esta nota un Acorde de Séptima de Dominante en segunda inversión, que hay que entender como la Dominante de la Dominante de Do mayor. El paso de este acorde al Acorde de Séptima disminuida Si-Re-Fa-Sol#, y no directamente a un acorde con el Do como nota más grave proporciona una mejor línea de bajo y facilita la interpretación del acorde del compás 1835 como una resolución del anterior. El Acorde de Séptima disminuida resultante tiene de hecho más de una interpretación posible, ya que puede entenderse como Acorde de Sensible del relativo menor, pero considerando al Sol# como escritura enarmónica de Lab, puede incluso entenderse como una armonía con función de Dominante en Do mayor.

Una importante variante del enlace característico del AcTr con uso del Acorde de Séptima disminuida aparece en el Preludio al Acto tercero, tal como aparece en el Ejemplo 7.8.



Ejemplo 7.8. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, Preludio, cc. 32-39

La voz superior de los compases 32-33 y sus repeticiones adquiere una gran expresividad al ser interpretada por los violonchelos en un registro agudo. Constituye una de las variantes melódicas de las cuatro notas ascendentes del inicio de la ópera que combinan segundas menores y mayores. A pesar de la riqueza e individualidad de la conducción de voces y las diversas notas de paso y apoyaturas, puede percibirse un acorde bien definido en cada uno de los dos compases: el Acorde de Séptima disminuida Mi-Sol-Sib-Reb, en tercera inversión, en el compás 32 y un Acorde de Novena de Dominante de Do menor en el compás 33. En este compás el Mib representa una apoyatura del Re y seguramente hay que entender el Sol consonante de la voz superior como una apoyatura de la novena Lab. El enlace entre un supuesto Acorde de Sensible de Fa menor y la Dominante de Do menor puede parecer extraño si se describe así, pero lo cierto es que el enlace entre un Acorde de Séptima disminuida y uno de Séptima de Dominante que tienen como nota común la fundamental del segundo acorde tiene una gran tradición. Pueden encontrarse muchos casos en obras de los siglos XVIII y XIX y es un enlace que se explota notablemente en las Variaciones Diabelli de Beethoven.



Ejemplo 7.9. L. van Beethoven: Variaciones Diabelli Op. 120. Variación XV, cc. 17-21

La conducción de voces en el pasaje citado en el Ejemplo 7.9. no es totalmente convencional, ya que es bastante más usual llevar el Mi a Fa y el Do# a Re, en lugar de lo que hace Beethoven. En cualquier caso, es una muestra del uso de lo que Walter Piston (en una denominación que no ha adquirido un uso generalizado) llama “Acorde de la Submediante elevada”.¹⁸² Ese supuesto VI

¹⁸² Piston, Walter. *Harmony*, op. cit., págs. 387 ss.

grado elevado sería el Sib, que efectivamente en este enlace resuelve a Si natural y por ello se encuentra en ocasiones escrito como La# en situaciones análogas. En cualquier caso, el enlace tiene, dependiendo de su posición rítmica, el sentido de una apoyatura o bordadura múltiple. Aunque la conducción de voces hace que el enlace usado por Wagner en el pasaje del Preludio al Acto tercero sea novedoso, puede considerarse que tiene un claro antecedente en el Acorde de la Submediante elevada.

La importancia temática de las cuatro notas en ascenso cromático del inicio de *Tristan und Isolde* es tan grande a lo largo de toda la ópera que tienen numerosas apariciones desligadas de los enlaces característicos del AcTr y sus variantes más reconocibles. Poco antes del final del Acto primero (de hecho en el momento exacto en que Wagner indica la caída del telón), una última aparición de las cuatro notas es continuada de forma ascendente para llevar a una conclusión en Do mayor. En el ambiente festivo con el que los marineros y gente de Cornualles celebran el encuentro del Rey Marke con su futura esposa y la afirmación brillante de esta tonalidad, el recuerdo final del perturbador motivo cromático es señalado por un extemporáneo Acorde perfecto mayor sobre Lab que no puede poner en duda la vigencia de Do mayor como centro tonal, pero que lanza una duda razonable sobre si los acontecimientos subsiguientes van a ser tan felices.

Ejemplo 7.10. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1942-1948

Otra destacada presentación del motivo de las cuatro notas cromáticas ascendentes sin formar parte de un enlace del tipo del AcTr o análogo a este se encuentra en el pasaje que antes hemos llamado “paródico” en el Preludio al Acto segundo. La excitación de Isolda ante el inminente encuentro nocturno con Tristán es expresada con una versión rápida de ese motivo que, como puede verse en los compases 38-39 y 40-41, está armonizado de principio a fin con un único Acorde de Séptima disminuida.

Puede decirse que este pasaje funciona como una parodia no solamente del AcTr, sino también del Complejo del Preludio. Después de las dos (no tres) presentaciones secuenciales, cada una de ellas repetida a la octava superior, un giro melódico parecido al del punto correspondiente de la *Einleitung* lleva a una resolución melódicamente parecida a la cadencia rota del compás 17 del final del Complejo del Preludio. Pero, tal como ya hemos indicado anteriormente (Capítulo V), lo que aparece aquí es la primera enunciación del tema “de la Felicidad”, en esta versión rápida que sugiere la intensa emoción que agita el ánimo de Isolda.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 38-45. The score is in G minor, 3/4 time. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked "sehr ausdrucksvoll". Dynamics include "p", "pp", "poco a poco cresc.", "molto cresc.", and "ff". There are two red boxes highlighting specific melodic phrases in the right hand.

Ejemplo 7.11. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 38-45

La variante diatónica más importante del AcTr es sin duda la que aparece a principios del Preludio del Acto tercero. Es discutible si debería comentarse en este capítulo sobre las apariciones del AcTr “sin el Acorde de Tristán”, ya que el acorde que se forma en el primer compás del Preludio es en definitiva un Acorde semidisminuido, y sin duda Wagner le da una gran importancia a que sea la misma formación armónica que aparece al principio de la *Einleitung*, aunque con otra disposición, función tonal y sonoridad. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con el AcTr, y de muchas de sus variantes, el enlace con el que comienza el Acto tercero representa un uso tradicional del Acorde semidisminuido.



Ejemplo 7.12. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, preludio, cc. 1-4

Sin duda el tema con el que comienza el Acto tercero está pensado para ser oído como una variante del AcTr. Su especial sonoridad, con las cuerdas solas tocando en un registro más bien grave y la dolorosa disonancia del Sol de los violines atacando conjuntamente con el Fa de las violas hace de esta variante diatónica del AcTr una expresión dramática extraordinariamente eficaz de la desolación en que se encuentra Tristán, herido, inconsciente y alejado quizás para siempre de Isolda.

La armonía que se forma en los dos primeros compases es hasta cierto punto tradicional: un enlace plagal del tipo IV-I en Fa menor. El primer acorde, que puede considerarse como un II grado en primera inversión, corresponde exactamente a lo que se llama un Acorde de Subdominante con sexta añadida. Tras su tercera repetición (cada una de ellas con dinámicas diferentes), los violines continúan su línea en un ascenso hacia regiones mucho más agudas, sugiriendo una prolongación sin resolución de la Dominante.



Ejemplo 7.13. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, preludio, cc. 5-9

No solamente el enlace de los compases 1-2 es una variante extrema del AcTr, sino que con su continuación forma un reflejo “en negativo” del Complejo del Preludio. En lugar de las tres repeticiones secuenciales del inicio de la *Einleitung* aquí se producen tres repeticiones idénticas (sin olvidar los ya mencionados cambios dinámicos). Y si al inicio de *Tristan und Isolde* la armonía

avanzaba hacia una Dominante y su resolución en cadencia rota, en el inicio del Acto tercero la armonía no avanza, sino que se resigna a la falta de resolución de las dos voces de los violines, que expresan la sensación de tristeza ante el horizonte del mar vacío de naves.

Es interesante recordar que, como es bien sabido, este pasaje procede de la canción *Im Treibhaus*, el tercero de los cinco *Lieder* sobre Poemas de Mathilde Wesendonck, compuestos entre 1857 y 1858: tanto *Im Treibhaus* como la quinta canción, *Träume*, llevan el subtítulo de *Studie zu Tristan und Isolde* [Estudio para *Tristan und Isolde*]. La versión en Re menor de la introducción pianística de *Im Treibhaus* presenta una notación rítmica y dinámica diferente que el Preludio del Acto tercero, pero quizás las diferencias más relevantes son la mayor duración de las apoyaturas disonantes en el primer compás del Preludio y el registro significativamente más grave en que comienza este.



Ejemplo 7.14. R. Wagner: *Im Treibhaus*. Wesendonck Lieder n° 3, cc. 1-3

La versión del AcTr comentada en el Ejemplo 7.8. también aparece en el estudio para *Tristan und Isolde* que es *Im Treibhaus*, y lo hace asimismo la idea musical que comentamos a continuación. Poco después del despertar de Tristán de la inconsciencia en la que le había dejado la herida infligida por Melot, inicia su relato a Kurwenal del mundo sin luz y sin seres humanos en el que ha estado durante su prolongado sueño.

Ejemplo 7.15. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 281-292

La figura que aparece en el registro grave en los compases 282-283 se deriva sin duda del tema inicial del Preludio del Acto tercero, por lo que es una variante del tema inicial de la ópera de forma indirecta. Tal como pasaba en la versión “paródica” del Preludio del Acto segundo (Ejemplo 7.11.), en esta versión el tema está armonizado con un único acorde. En los compases 282-283 y su repetición de los compases 285-286 se trata de un Acorde de Séptima disminuida, con una supuesta función de Dominante de Fa menor. Sería seguramente una pérdida de tiempo discutir si el Do que aparece en el bajo al final del compás 282 y en su repetición debe entenderse como parte del mismo acorde, que sería entonces un Acorde de Novena menor de Dominante. En los compases 288-289 y 291-292 se da un caso único en toda la ópera: el motivo inicial de *Tristan und Isolde* armonizado con un Acorde perfecto mayor, aunque debería valorarse si el Sib que termina la figura del bajo forma parte del mismo acorde, que sería entonces un supuesto Acorde de Séptima menor.

El Acorde mayor sobre Reb, en primera inversión, del compás 288 (y también del 291) es seguido por un nuevo Acorde de Séptima disminuida de Fa menor, seguido por un complejo proceso modulante que llevará finalmente a la tonalidad de La bemol menor, en la que comenzará el relato de la experiencia de Tristán en el sueño de su inconsciencia. Pero el hecho de que la idea principal de la obra pueda tener entre sus innumerables variantes una con armonizada con un simple Acorde mayor es una muestra más de la inagotable riqueza armónica de la obra, riqueza que de ninguna manera está solamente en los acordes cromáticos. Es comprensible que estos hayan llamado más la

atención que sus armonías diatónicas, pero estas son tan necesarias como aquellos en *Tristan und Isolde* y, con frecuencia, igual de interesantes e individuales.

VIII. Los otros Acordes de Tristán

8.1. Más allá del Acorde de Tristán.

El AcTr no es, ni aun teniendo en cuenta todas sus múltiples variantes, el único motivo de interés en el lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*. Tampoco es necesariamente la configuración armónica de comprensión más difícil en la obra, a pesar de la enorme atención teórica recibida, y a pesar de su prestigio, entre real y mítico, como fuente y referencia de muchas innovaciones armónicas en la segunda mitad del siglo XIX y en las vanguardias de principios del siglo XX.

En este capítulo se tratarán otros acordes o progresiones armónicas que aparecen en *Tristan und Isolde* y que pueden ser en algún caso tan novedosos y no menos enigmáticos que el AcTr. Nuestra selección se centra principalmente en armonías cromáticas o en superposiciones de difícil interpretación. Incluye sin duda muchas de las ideas más importantes de la obra, pero deja fuera de ella muchos frases, enlaces y sucesiones armónicas de un gran interés musical que no oponen una especial resistencia al análisis con medios tradicionales.

Así, por poner un ejemplo muy claro de ello, el tema de la Mirada que sigue a la cadencia rota del compás 17 de la *Einleitung*, es una idea melódica de una extraordinaria importancia musical y dramática en la ópera. Pero la línea de los violonchelos está escrita sobre la base de acordes francamente comunes, una progresión armónica que comenzando en el Acorde mayor sobre Fa de la cadencia rota, interpretado ahora como IV grado de Do mayor, se dirige desde esta tonalidad hacia la de Re menor.



Ejemplo 8.1. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 16-21

En el compás 18 aparece un Acorde de Dominante de la Dominante en primera inversión, que cambia a la segunda inversión en el compás 19 a través de un acorde de 6/4 de paso de Do mayor.

En la segunda mitad del compás 19 se produce la resolución esperada en la Dominante de Do mayor, que enlaza con el Acorde de Tónica en primera inversión en el compás 20. La introducción del Sib en la melodía de ese compás puede sugerir la Dominante de la Subdominante, pero la aparición de un Do# en el bajo cambia la orientación de la progresión. El Acorde de Séptima disminuida resultante, Do#-Mi-Sol-Sib, resuelve de manera normal en el Acorde perfecto menor sobre Re. El establecimiento momentáneo de Re menor como centro tonal es reforzado por la introducción de su Acorde de Sexta napolitana, Sol-Sib-Mib, al final del compás 21.

La expresividad e individualidad, la perfección en la escritura melódica, polifónica y orquestal de este pasaje, la transcendental relevancia del tema de la Mirada, son innegables. Sin embargo, se logran con armonías que quizás sería lamentable tildar de “académicas”, pero que son compatibles con lenguajes mucho menos “avanzados” que el que se le supone a la música de *Tristan und Isolde*. En el universo musical de este drama, pasajes claramente definidos en cuanto a la tonalidad, incluso diatónicos, pueden tener un papel tan fundamental como los pasajes más de armonía más compleja. No obstante, una vez hecho este reconocimiento, los siguientes ejemplos van a poner más atención en los acordes o progresiones más novedosos.

Las ideas o frases seleccionadas son presentadas de acuerdo con su orden de aparición en la obra, pero en el caso de comentar variantes posteriores de las mismas ideas, estas se agruparán con su primera versión.

8.2. El Filtro de Muerte



Ejemplo 8.2. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 27-31

Llamado también por algunos tema del Destino, este motivo de tres notas tiene una gran importancia en la *Einleitung*. Aparece en el registro grave de varios instrumentos de viento mientras los violonchelos (a los que se unen más adelante los violines) tocan una expresiva melodía caracterizada por el salto de séptima menor descendente proveniente del tema de la Mirada. La instrumentación de esas tres notas y su repetición secuencial, es especialmente gruesa: clarinete bajo, tres fagotes y Contrabajos, todos ellos en la misma octava. El fuerte contraste que establece

con la efusión lírica de la parte de los violonchelos se consigue gracias al poderoso sonido resultante, pero también por la línea melódica Si-Do-Re#, con un salto de Séptima disminuida reminiscente de un *saltus duriusculus*, tan frecuente en temas de fuga en modo menor del período barroco.¹⁸³ En la repetición secuencial de los compases 30-31, lo que antes era el salto de Séptima disminuida está escrito como salto de sexta mayor. La primera presentación del tema del Filtro de Muerte en los compases 28-29 mezcla de manera casi simultánea elementos de modo mayor y menor, pero no resulta un enlace armónico muy complicado: el Acorde de Séptima de Dominante de Mi mayor (con una apoyatura ascendente Sol#-La que recuerda a la que se produce en la resolución del primer AcTr) cambia a un Acorde de Séptima disminuida sobre Re#, que en principio puede realizar la misma función de Dominante de Mi. La introducción del Do natural en la voz grave es muy perturbadora en un sentido expresivo, pero técnicamente no es más que una prolongación de la Dominante de Mi mayor con un efecto de coloración menor. La repetición secuencial de los compases 30-31 es algo más difícil de explicar. Si, por analogía con el compás 28, hay que entender también el movimiento melódico Sol#-La como una apoyatura, el acorde resultante sería una nueva disposición del Acorde de Séptima disminuida Re#-Fa#-La-Do (aunque en ese momento ningún instrumento toca el Fa#). El ascenso del Sol# a La y del Re# a Mi da lugar a la aparición de un Acorde perfecto mayor sobre La en primera inversión. Este acorde es naturalmente el IV grado de Mi mayor, y seguramente es oído como tal. Pero su papel es ambiguo: con el añadido del Sol natural en el compás 31, adquiere la sonoridad propia de un Acorde de Séptima de Dominante de Re (mayor, probablemente). Su resolución lleva a un Acorde perfecto menor sobre Re en primera inversión en el compás 32, con varias apoyaturas, el cual pasa a funcionar claramente como II grado en primera inversión de Do, en el contexto de una repetición variada de los compases 16 ss. de la *Einleitung*.



Ejemplo 8.3. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 32-36

¹⁸³ Giros melódicos definidos por Christoph Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (Dresden, 1657) como saltos “no naturales” (*unnatürliche Sprünge*). Dahlhaus, Carl y Eggebrecht, Hans Heinrich (eds.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Vol. 4. Munich y Mainz: Piper-Schott, 1989, págs. 276-277.

Una forma especialmente relevante del tema del Filtro de Muerte es la que aparece en el diálogo de Isolda y Brangania en la Escena tercera del Acto primero, precisamente en el momento en que aquella le dice a su sirvienta que se equivoca, que el bebedizo que ha decidido usar con Tristán y ella misma no es el Filtro de Amor, sino la poción mortal.

The image displays a musical score for Isolda's scene in Wagner's *Tristan und Isolde*, Act I, measures 1088-1100. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are in German. The score is divided into four systems. The first system shows Isolda's vocal line starting with "halt' ihn hier." and the piano accompaniment. The second system continues with "bes. ser; ein star. kes Zei - chen schnitt ich ihm". The third system includes the instruction "(Sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.)" and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line starting with "Der Trank ist's, der mir". Red boxes highlight specific passages in the piano accompaniment, indicating the presence of the 'Death Filter' theme. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The overall mood is dramatic and intense.

Ejemplo 8.4. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1088-1100

Con un sonido instrumental de características semejantes (sin el clarinete bajo, pero con el añadido de trombones y tuba baja en un inquietante *pianissimo*), el tema del Filtro de Muerte vuelve a

empañar la misma lírica melodía con su terrible augurio. Pero la armonía (compases 1089-1090) es esta vez diferente: el Acorde de Séptima de Dominante sobre Sol resuelve en un Acorde de Séptima de Dominante sobre Si. Entre los dos acordes una de las voces medias va de la nota Si a La a través de la nota de paso Sib. El Lab del bajo puede entenderse como un cambio de la Séptima de Dominante sobre Sol a un Acorde de Séptima disminuida con idéntica función.

El enlace resultante es en definitiva la yuxtaposición de dos Acordes de Séptima de Dominante a distancia de tercera mayor ascendente (o sexta menor descendente). En los compases 1092-1093 el enlace se repite de manera secuencial, esta vez con la yuxtaposición de Acordes de Séptima de Dominante sobre Sol# y Do(=Si#). En el compás 1092 la supuesta tercera del acorde está escrita como cuarta disminuida (Do natural sobre Sol#), pero esta libertad de Wagner con las notaciones enarmónicas ya no debería sorprender después de varios casos vistos anteriormente. Carl Dahlhaus ha realizado observaciones muy acertadas sobre este enlace:

[N]o es ni la escritura melódica (el bajo es la *Hauptstimme* o voz principal) ni la armonía como tal, lo que produce el efecto arrebatador de este motivo (de la fatalidad, o del bebedizo de la expiación), sino la relación de elementos, una relación que constituye un contrapunto específicamente wagneriano. Considerada como un esquema abstracto, la secuencia de acordes [de los compases 1089-1090] es sencillamente incomprensible, y el motivo en el bajo, si se lo considera por sus propios méritos - y si se entiende que está en [Do] menor - es débil y falto de atractivo. Pero a partir de la correlación de la sorpresa armónica (...), de la importancia motívica del bajo y del cromatismo de las voces superiores, se obtiene el resultado de un complejo contrapuntístico que es tan convincente por sus efectos como desconcertantemente seductor por sus manifiestas implicaciones. Además, la mediación de la escritura cromática y motívica de las voces entre acordes que se hallan no tanto relacionados entre sí como yuxtapuestos a fin de producir efectos de color (que a su vez están recalcados por la orquestación), constituye uno de los rasgos estilísticos fundamentales alrededor de 1900, cuando la influencia histórica de Wagner había alcanzado su cima.¹⁸⁴

La “incomprensibilidad” del enlace en términos de funciones tonales se hace más evidente en los compases 1095-1098, cuando tres presentaciones consecutivas del tema del Filtro de Muerte se solapan. Ya que las armonías inicial y final del motivo son Acordes de Séptima de Dominante en estado fundamental, es posible tratar el segundo término del enlace como si fuera el primero de un nuevo enlace, y esto es lo que hace Wagner en una sucesión de Acordes de Séptima de Dominante con las siguientes fundamentales: La-Do# / Do#-Fa / Fa-La. El hecho de que la distancia entre el primer y segundo acorde del motivo sea de tercera mayor, da lugar a una secuencia que divide la octava de manera simétrica, de manera parecida a lo que es frecuente en Liszt (como hemos comentado en el Capítulo V). Sin embargo, cuando el bajo llega al La del compás 1098, el acorde que se forma sobre esta nota no es de Séptima de Dominante sino que, si se entiende el Si de las voces superiores como apoyatura, es un Acorde de Séptima disminuida. El paso del bajo de La a

¹⁸⁴ Dahlhaus, Carl y Deathridge, John. Wagner (colección “New Grove”), trad. Pablo Sorozábal Serrano. Barcelona: Muchnik Editores, 1985, págs. 134-135.

Lab en el compás 1098 representa el cambio a un Acorde de Sexta aumentada (de Sexta francesa, en concreto), que resuelve con normalidad a un Acorde de 6/4 cadencial en Do menor, seguido de la Dominante de esta tonalidad (esta Dominante no resuelve en el Acorde de Tónica, sino en un Acorde de Séptima disminuida que subraya la estupefacción y horror de Brangania al comprender que su señora está refiriéndose al Filtro de Muerte).

8.3. El cofre.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, *Einleitung*, measures 37-44. The score is in G minor and 3/4 time. It features piano accompaniment with dynamic markings like 'p', 'cresc.', 'molto cresc.', 'ff', and 'dim.'. Performance instructions include 'zart', 'ten.', 'belebt', 'Belebend.', and 'rallent.'. Red boxes highlight specific harmonic and melodic passages in measures 37, 40, 41, and 44.

Ejemplo 8.5. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 37-44

El fraseo y la textura orquestal de la *Einleitung* tienden a generar una gran continuidad sonora. Desde las pausas expectantes del Complejo del Preludio y hasta los compases que preceden al alzado del telón, no hay ningún otro momento de silencio general. Pero sí se produce una cesura importante en el compás 36, después de una resolución provisional en un Acorde perfecto menor sobre Re (véase el Ejemplo 8.3.). Divididos en cuatro partes, los violonchelos y las violas presentan un nuevo tema, repetido a la octava superior por los instrumentos de madera y tratado en secuencias en una elaboración que lleva a una nueva cadencia rota en el compás 44.

Es un tema difícil de identificar con una idea dramática, expresiva o ilustrativa concreta. Ha sido llamado tema “del Cofre” porque, efectivamente, la orden de Isolda a su sirvienta para que le sea llevado este es seguida de una primera alusión a su contenido por parte de Brangania (Acto primero, compás 1065 ss.) con una variante del tema presentado en los compases 37 ss. de la *Einleitung*.

Como se ve en el compás 37 y su anacrusa, su enlace armónico característico, tal como aparece en la primera presentación, es relativamente sencillo. Se trata de un Acorde de Sexta aumentada propio

del tono de Fa menor, resolviendo en el Acorde de Séptima de Dominante de este tono con una apoyatura sobre la quinta que pone al tema del Cofre en relación con otros temas importantes de la *Einleitung*, entre ellos el propio AcTr y su resolución (la figura rítmica de la anacrusa del compás 37 está, por otra parte, claramente derivada del tema de la Mirada).

Cuando ataca el primer acorde del tema, la sonoridad es la propia de un Acorde de Sexta italiana, pero el movimiento melódico de la voz superior sugiere un cambio de tipo de acorde, algo que no es extraño en el uso clásico de los Acordes de Sexta aumentada. Si nos fijamos en la armonía análoga en la repetición secuencial del compás 39 y su anacrusa (resolviendo en la Dominante de Sol menor), el giro de la melodía principal lleva a una quinta justa Sib respecto al bajo Mib, lo que debería ser considerado como expresión de un Acorde de Sexta alemana Mib-Sol-Sib-Do# (y la apoyatura Sol#-La del compás 39 parece una maniobra típica, parecida a las que son frecuentes en Schubert, para evitar la sucesión de quintas justas paralelas Mib-Sib / Re-La con una manipulación melódica adecuada).¹⁸⁵ Pero si volvemos a la primera presentación del tema, compás 37 de la *Einleitung* con su anacrusa, la quinta La que se forma sobre el Reb del bajo no es justa sino aumentada, lo que genera el perfil de un Acorde de Sexta aumentada que no se corresponde con ninguno de los tres generalmente reconocidos.

El siguiente pasaje de la canción *Aufenthalt* de Schubert proporciona una de las muy raras apariciones de un Acorde de Sexta aumentada con quinta aumentada, una formación armónica que por su rareza no ha sido bautizada con ningún nombre “nacional”. Schubert ha escrito ese acorde en el contexto de una modulación de Si menor a Sol mayor, y sin alterar el Si a Sib con toda seguridad para mantener de manera obstinada la misma nota repetida en la voz superior del piano.



Ejemplo 8.6. F. Schubert: *Aufenthalt*. *Schwanengesang* n° 5, D.957, cc. 51-55

El caso del primer acorde del tema del Cofre puede considerarse otro caso de esa armonía inusual, aunque al sonar la quinta aumentada en una nota breve al final del compás, el efecto es incluso un poco menos audaz que en el caso de Schubert.

La tercera repetición del proceso de secuencia (compás 41 y su anacrusa) comienza de nuevo con un Acorde de Sexta aumentada (al que se añade la quinta justa propia del Acorde de Sexta

¹⁸⁵ Tal como hace también Bach con la resolución anticipada que hemos comentado en el Ejemplo 3.14.

alemana), pero la resolución no tiene lugar en un Acorde de Séptima de Dominante sobre Mi, como sería de esperar, sino que en la caída del compás 41 aparece un Acorde de Novena menor de Dominante sobre Si, lo que puede considerarse un acorde con la misma función que el anterior. La supuesta resolución en algún acorde con Mi como fundamental no llega a producirse, ya que el acorde Fa#-Do-Re#-La de la segunda mitad del compás 42 (otro acorde con función de Dominante de Mi) es reinterpretado enarmónicamente como Fa#-Re#-La-Si# y así se repite en otra disposición en el compás 43. En esta versión, como Acorde de Sensible de Do# menor, es seguido por el Acorde de Séptima de Dominante correspondiente en estado fundamental, que resuelve en forma de cadencia rota en un Acorde perfecto mayor sobre La. Esta resolución incluye una apoyatura de cuarta aumentada que remite sin duda al compás 17 del Complejo del Preludio.

De hecho, el pasaje completo en que se presenta el tema del Cofre puede considerarse como una variación del Complejo del Preludio: el bloque formado por un Acorde de Sexta aumentada y su resolución con una apoyatura que le da una gran individualidad es repetido de manera secuencial, una primera vez de forma casi literal, y la segunda repetición es modificada y extendida hasta resolver en una expresiva cadencia rota.

Wagner parece explotar en ciertos momentos de manera consciente la afinidad del enlace típico del tema del Cofre y el enlace característico del AcTr.



Ejemplo 8.7. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 959-971

En el pasaje señalado del Ejemplo 8.7, aunque la notación puede dificultar su identificación inmediata, el tema del Cofre aparece en el corno inglés, como voz superior del acompañamiento orquestal (el contenido armónico es también básicamente igual que el de su primera presentación en la *Einleitung*). En un efecto casi heterofónico, Isolda canta una línea cromática ascendente que coincide en el punto de partida Re y la apoyatura final Re#-Mi. Puede pensarse que el ascenso de tres notas cromáticas Re-Re#-Mi no es suficiente para considerar esa frase como una reminiscencia del motivo inicial de la ópera pero, según nuestra opinión, la figuración rítmica puede avalar ese carácter.

Se da otra ocasión en que Wagner hace algo muy parecido pero con la figura completa de cuatro notas cromáticas ascendentes. La recapitulación de parte de la *Einleitung* hacia el final del Acto primero comienza con el *tempo* lento original, y adquiere el carácter rápido de *stretta* a que hemos aludido antes precisamente con la introducción del tema del Cofre.



Ejemplo 8.8. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1798-1802

En los compases 1798-1799 el tema del Cofre aparece en la orquesta con su conocido perfil melódico, pero la voz de Tristán le superpone el ascenso cromático en cuatro notas propio del AcTr, subrayando así las coincidencias entre ambas ideas musicales.

8.4. Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz! (tema de la Muerte).



Ejemplo 8.9. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 318-324

Uno de los temas más importantes de la ópera, que resume con las palabras cantadas, y también con su especial armonía e instrumentación, la zozobra emocional de Isolda en el Acto primero, es el llamado tema de la Muerte. Como ya hemos insinuado, esta frase está muy íntimamente señalada por las palabras con que se canta la primera vez, que pueden servir de manera casi más adecuada para darle una denominación: “Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!” [“¡Cabeza destinada (ofrecida) a la muerte, corazón destinado (ofrecido) a la muerte!”]. Aunque a lo largo de *Tristan und Isolde* este tema tiene varias importantes apariciones, cantadas o instrumentales, en diversos tonos, el nivel tonal de su primera presentación tiene valor como referencia principal.

La primera mitad de la frase está formada por dos acordes: una tríada de Lab mayor en primera inversión que enlaza con otra tríada también mayor y en primera inversión, sobre La natural mayor. El La grave que aparece en los compases 319-320 corresponde al redoble del timbal, único instrumento que toca esa nota en ese registro. El acorde Do#-Mi-La tocado en dos octavas por tres trombones y tres trompetas suena básicamente como un acorde en primera inversión. No es extraño en la orquestación clásica que los timbales toquen notas al margen de la disposición y las duplicaciones del acorde. Lo cierto es que Wagner escribe ese acorde claramente como una tríada en primera inversión en muchas de las presentaciones del tema, como por ejemplo en este pasaje del Acto segundo

dein Werk war dann der Tod:

Ejemplo 8.10. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 359-362

En este caso el Acorde de La mayor en primera inversión no viene desde la tríada de Lab mayor, sino desde Sol# mayor, equivalente enarmónico, pero en forma de un Acorde de Séptima de Dominante.

Insistimos en que la sonoridad de la tríada de La del compás 320 del Ejemplo 8.9. es la propia de una tríada mayor en primera inversión porque es algo inherente a su significado armónico, que es el de un Acorde de Sexta napolitana en la tonalidad de Lab mayor. Naturalmente, la escritura estrictamente correcta sería Reb-Fab-Sibb, pero es comprensible que se prefiera la escritura de ese II grado rebajado como I grado elevado por la comodidad de notación y lectura resultante. El Acorde de Sexta napolitana tiene su origen en el modo menor, pero su uso en el modo mayor debe reconocerse como una posibilidad más o menos usual en los recursos de la mixtura modal.

La segunda mitad de la frase contiene tres acordes de fácil interpretación en la tonalidad de Do menor: el IV grado en primera inversión, el Acorde de Sexta francesa y la resolución de este en la Dominante en estado fundamental con la apoyatura Mib-Re. Ya hemos comentado en el capítulo primero que la apoyatura Si sobre el Do en el Acorde de Sexta francesa era un recurso que podía encontrarse en varias obras de Schumann y que el resultado era una formación armónica idéntica en casi todo al AcTr.

El aspecto más extraño de la sucesión armónica del tema de la Muerte es el enlace directo entre el Acorde mayor sobre La y el Acorde menor sobre Fa. No se trata de un enlace totalmente inédito, una progresión bastante parecida se encuentra en la sección central de la canción *Morgengruss* del ciclo *Die schöne Müllerin* de Schubert.

The image shows a musical score for four measures of Schubert's 'Morgengruss'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: 'driesst dich denn mein Gruss so schwer? ver-stört dich denn mein Blick so sehr?'. The piano part starts with a *pp* dynamic marking. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Ejemplo 8.11. F. Schubert: *Morgengruss. Die schöne Müllerin* n° 8, D.795, cc. 12-15

Estos cuatro compases forman la sección central de la canción y aparecen después de una semicadencia sobre la Dominante de Do mayor y antes de la frase final en esa misma tonalidad. El compás 12 cambia el acorde del V grado de perfecto mayor a perfecto menor, lo que da pie al descenso cromático del bajo Sib-La-Lab-Sol. El acorde del compás 13 debería entenderse como Dominante de Re menor, o en todo caso, como Dominante secundaria, V/II, de Do mayor. En lugar de resolver en un posible II grado, este es substituido por un acorde inesperado, pero que puede realizar la misma función como acorde de “Pre-Dominante”. La yuxtaposición de tercera no diatónica tiene un efecto mucho más extraño y fuerte que un II grado más convencional, pero la comprensibilidad de la sucesión está asegurada por la continuidad cromática del bajo, y por el hecho de que los compases 14-15 son una repetición secuencial, a distancia de segunda mayor descendente, de los compases 12-13.

El enlace entre una triada de La mayor y una de Fa menor que tiene lugar en la frase “Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!” no funciona exactamente igual que el de *Morgengruss*, pero este puede ser una ayuda para la interpretación de aquel. Hay que recordar antes que nada que el acorde de Lab mayor en primera inversión del compás 318 (Ejemplo 8.9.) procede de la Dominante de Do menor a la que lleva una elaboración anterior del Complejo del Preludio que comentaremos más adelante. El primer acorde, Do-Mib-Lab, se entiende bien como I grado de Do menor con sexta añadida, o también como VI grado en primera inversión de esta tonalidad. Tal como hemos señalado antes, el acorde Do#-Mi-La puede oírse como el Acorde de Sexta napolitana del tono de Lab mayor, lo que sugiere su posible afirmación como nuevo centro tonal. Pero tal como pasa con el acorde de La mayor en la canción de Schubert, el camino sugerido no se confirma, sino que con un giro hacia otra dirección, pero muy bien preparado melódicamente, se recupera la dirección hacia la Dominante de Do menor. Podría pensarse que el La de los timbales que no aparece en otras apariciones del tema, está ahí para propiciar el enlace fluido entre los dos acordes en cuestión, ya que si La natural es tomado como voz grave del acorde, la línea de bajo llevaría de La a Lab y a Sol, de manera igual que en el caso de Schubert.

Además de su contenido armónico, el tema “Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!” es extraordinario como creación puramente sonora. Entre los compases 318 y 319, se da el paso de un acorde *fortissimo* (y *decrescendo*) tocado por clarinetes, clarinete bajo, oboes y corno inglés, con el *pizzicato* de todas las cuerdas en el ataque, a un acorde *pianissimo* (y *crescendo*) tocado por trompetas, trombones y timbales. Este cambio tímbrico tiene tanta importancia como el contenido puramente armónico para que se logre el extraordinario sonido resultante. La mayor duración de esos dos acordes respecto a los de la segunda mitad de la frase (tocada básicamente por los instrumentos de madera del inicio del tema) contribuye a su carácter de grandes bloques de sonido cada uno de los cuales sugiere una nueva dirección, sea confirmada o no. Por otra parte, hay que observar también que, a pesar de que la segunda mitad del tema de la Muerte no forma estrictamente una secuencia, de alguna manera la frase tiene en lo más profundo de su estructura un origen secuencial: los saltos de octava de los compases 318 y 322, ambos a distancia de tercera (o décima) del bajo tienen un paralelismo evidente, y las respectivas continuaciones de los compases 319-321 y 323-324 tienen incluso algunas semejanzas de perfil.

8.5. Tristán enfermo.

Sehr bewegt und wechselvoll im Zeitmass.

schuf. — — — — — Wie

dim.

Ejemplo 8.12. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 602-604

La narración de Isolda con la que revela a Brangania los hechos que la han llevado a la situación en que se encuentra está dominada en su primera parte por el tema que es reproducido en el Ejemplo 8.12. Su carácter cromático hace que esta sección sea armónicamente muy móvil e inestable. Los hechos relatados en ese pasaje por Isolda se refieren al engaño de Tristán, que se presentó a ella herido y bajo la falsa identidad de Tantris. Isolda, movida por la compasión y gracias a su conocimiento de las pócimas mágicas y curativas, le curó de las heridas causadas precisamente por su prometido Morold en el combate en que Tristán lo mató.

El tema se caracteriza por las líneas cromáticas en sentido contrario de la voz superior y el bajo. Jürgen Maehder da por supuesto que este cromatismo descendente constituye una variación del tema inicial de la ópera:

It seems reasonable to suggest that ‘Tantris’ reverses the ‘Yearning’ motif in order to express the logical associations of the action in an autonomous musical semantics. That the relationship is intentional can be confirmed by several passages where Wagner’s setting of the words, even down to individual names, is equal to the task of constructing a semantics that, while conceived in the logic of the text, is musically autonomous.¹⁸⁶

Desgraciadamente Maehder no pone un ejemplo relativo al tema de Tristán enfermo que pudiera demostrar la supuesta intencionalidad de esa relación temática. Maehder intenta ilustrar esa semántica concebida según el texto pero musicalmente autónoma, con un interesante ejemplo: cuando Isolda nombra a “Tantris” en el compás 630 del Acto primero, lo hace con un salto de quinta ascendente Lab-Mib, mientras que en el compás 633, el verdadero nombre de “Tristán” es cantado por ella con un salto de quinta descendente Mi-La. Por más convincente que pueda ser esta relación, muy audible por darse en el interior de un mismo pasaje, no está que haya una relación parecida entre el tema de Tristán enfermo y las cuatro notas ascendentes del enlace del AcTr, más allá de la obviedad de que ambas ideas están construidas con fragmentos de una escala cromática. No hay duda de que Wagner ha usado la técnica de la inversión para generar asociaciones temáticas relevantes: un caso especialmente claro es el del tema de la Naturaleza de la Tetralogía que, en su versión en movimiento contrario pasa a ser el tema del Ocaso de los Dioses. Los dos temas son rítmicamente identificables como variantes de una misma idea, y comparten detalles sonoros como las quintas de trompa. La variante descendente es adecuada a la idea de decadencia no solo por la dirección del movimiento, sino porque, a pesar de estar formada por una tríada mayor, suele aparecer sobre el II grado rebajado en el modo menor, como armonía de Sexta napolitana. La especial expresión asociada con este acorde contribuye de manera decisiva al contraste significativo entre ambos temas.

¹⁸⁶ “Parece razonable pensar que ‘Tantris’ [el tema de Tristán enfermo] es la inversión del Deseo [el tema inicial de la ópera] para expresar las asociaciones lógicas de la acción en una semántica musical autónoma. Que la relación es intencionada se puede confirmar en varios pasajes donde la manera en que Wagner pone en música las palabras, incluso en detalles de los nombres propios, equivale a la tarea de construir una semántica que, aunque concebida según la lógica del texto, es musicalmente autónoma”. Maehder, Jürgen. ‘A mantle of sound for the night’, en Arthur Groos (ed.), Richard Wagner. *Tristan und Isolde*, op. cit., pág. 101.



Ejemplo 8.13. R. Wagner: Temas de la Naturaleza y del Ocaso de los Dioses en *Der Ring des Nibelungen*

Sin negar que el hecho de que la melodía cromática del motivo inicial de *Tristan und Isolde* y del motivo de Tristán enfermo da a ambas ideas un “aire de familia” y que esto tiene su importancia para la coherencia del lenguaje de la ópera, para que la asociación semántica sugerida por Maehder sea plausible, sería necesaria la contribución de otros elementos de la construcción musical, muy especialmente del ritmo. Estas condiciones se dan quizás en el pasaje siguiente:

lag. I - sol - de's Kunst ward ihm be - kannt, mit Heil - sal - ben

und Balsam - saft der Wun - de, die ihn plag - te, ge - treu - lich pflag sie

riten. riten. più p dim.

Ejemplo 8.14. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 618-628

Muy poco después de las primeras presentaciones del tema de Tristán enfermo, aparece una variante del AcTr y su enlace, del tipo de las que se han comentado en el capítulo anterior (las cuales, a pesar de ser una referencia explícita al AcTr y conservar algo de su índole armónica, no contienen propiamente ese acorde). Como otras presentaciones y variantes del AcTr, esta alude a la magia, al

poder de los filtros que conocen Isolda y su madre. En los compases 618-619 (Ejemplo 8.14.) se pasa de una tríada de Mi menor a la Dominante de Sol mayor a través de varios movimientos cromáticos. La siguiente variante del AcTr, en los compases 620-21, representa un cambio a Si menor. El compás 622 introduce lo que sin duda se oye como el motivo inicial de la ópera en movimiento contrario. Tras dos repeticiones que no abandonan el tono de Si menor, la melodía principal enlaza con el movimiento cromático también descendente del tema de Tristán enfermo, presentado ahora en Fa mayor a partir del compás 625. La conexión semántica sugerida por Maehder tiene un importante indicio en este pasaje.

En todo caso, esta vinculación entre los dos temas tendría lugar en un plano puramente motivico, y no parece tener relación con la manera en que son armonizados. Volviendo a la armonía del tema de Tristán enfermo, en este se hacen coincidir las dos líneas cromáticas en direcciones opuestas formando acordes bien definidos y en una sucesión hasta cierto punto sencilla: I grado de La mayor en primera inversión, Acorde de Sexta napolitana, Acorde de Sensible de la Dominante y Dominante. La continuación a partir de esa llegada al V grado da formas diferentes a las múltiples apariciones del tema.

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a 'poco rall.' marking and a 'dim.' dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ejemplo 8.15. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 605-613

El Acorde de Dominante de La mayor (¿o menor?) del compás 604 (Ejemplo 8.12.) resuelve como se ve en el Ejemplo 8.15. El bajo salta a la Tónica La, pero en las voces superiores aparece la sexta Fa natural y no la quinta Mi. El Fa y el Re (que aparece en el último tiempo del compás) pueden

sugerir un cambio a la función de Subdominante. La pausa del compás 606 es seguida por un Acorde de Séptima disminuida sobre Sol# que va a ser oído en un primer momento como Acorde de Sensible de La menor, pero que resuelve en un Acorde de 6/4 cadencial de Si menor, en un enlace que implica una típica enarmonía del Acorde de Séptima disminuida: Sol#-Si-Re-Fa reinterpretado como Sol#-Si-Re-Mi#, una formación armónica que puede adoptar la función de Dominante de la Dominante de Si menor.

Después de la resolución en la cadencia auténtica en Si menor, una línea diatónica descendente en unísono conduce a una tríada mayor sobre Fa en primera inversión en el compás 610, desde la cual se inicia una repetición del tema de Tristán enfermo en la tonalidad de Fa mayor. El acorde que se forma en la caída del compás 611 funciona como la Sexta napolitana de Fa mayor, Sib-Reb-Solb, aunque en la mayoría de los instrumentos se escribe en la notación enarmónica La#-Do#-Fa#, de la misma manera que el Sol# del compás 611 debe entenderse como un Lab (séptima disminuida respecto al bajo Si natural, como lo es el Do natural del compás 603 respecto al bajo Re#, en el Ejemplo 8.12.).

La primera presentación del tema de Tristán enfermo llevaba a una cadencia en el tono de inicio (si bien con cambio de modo). En esta segunda aparición, el Do# del compás 612 podría sugerir un efecto de cadencia rota o, en cualquier caso, un movimiento al VI grado de Fa mayor, pero el hecho de que el Si sea natural y la introducción de un Fa# cambian la dirección de la armonía, que, con el La# adquiere la función de Dominante de la Dominante de Mi menor. Este acorde será seguido con toda normalidad por el Acorde de 6/4 cadencial y la Séptima de Dominante de este tono. La resolución en un Acorde de Tónica de Mi menor puede verse en el inicio del Ejemplo 8.14., dando comienzo a una nueva variante del tema inicial de la ópera, tal como ya se ha comentado.

A lo largo de esta escena del Acto primero el tema de Tristán enfermo tiene numerosas apariciones, cada una de las cuales puede tomar continuaciones diferentes. Las dos que hemos analizado pueden ser una muestra de esta variedad.

8.6. War Morold dir so wert.

La frase que comentamos a continuación no contiene ninguna armonía que en sí misma sea novedosa, pero varios de los enlaces son de difícil interpretación. No hay duda de que los ocho compases forman un período musical, y por lo tanto armónico, completo como enunciación de una frase de Tristán de gran intensidad dramática: “Si tanto aprecio tenías a Morold, toma de nuevo la espada, y condúcela con seguridad y firmeza para que no la dejes caer de nuevo”. Estas palabras,

reforzadas por el gesto de ofrecer su espada a Isolda para que darle muerte si así lo desea, están acompañadas por una serie de acordes puntuales, que dan al pasaje un cierto carácter de Recitativo.

TRISTAN (bleich und düster).

War Mo-roid dir so werth, nun wie-der-nimm das Schwert, und führ' es si-cher und

pp *cresc.* *p*

(Er reicht ihr sein Schwert dar.) *Etwas bewegter.*

fest, dass du nicht dir's ent-fal-len lässt!

f *p* *pp*

Ejemplo 8.16. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1533-1540

El análisis de esta frase tiene un interés añadido, que es la existencia de un análisis de Schönberg de estos compases, del que existe a su vez una crítica de Carl Dahlhaus.

War Mo - rold dir so wert - - -

(D) (t) I V II #VI #III

(t) I (v) VI II I₆ V

Ejemplo 8.17. Análisis de A. Schönberg de los cc. 1533-1540 del Acto primero de *Tristan und Isolde*¹⁸⁷

Hay que tener presente que Schönberg usa el signo II para indicar alteraciones del segundo grado, que en todos los casos en este pasaje consisten para él en Acordes de Sexta napolitana. Como sucede en muchos análisis de sus *Structural Functions*, aunque los grados asignados por Schönberg a cada acorde tienen una apariencia de verosimilitud, en el caso de varios de ellos es muy discutible que pueda demostrarse que son oídos de esa manera. Los acordes de los compases 3 y 4 en el análisis de Schönberg (1535-1536 en la partitura) son tríadas menores en primera inversión sobre Lab y Mib respectivamente. En su escritura enarmónica como Sol# y Re# pueden verse sobre el papel como supuestos grados #VI y #III de Si menor, pero ¿qué funciones tienen en la tonalidad esos supuestos grados elevados? ¿Qué antecedentes de su uso pueden aportarse que hagan útil esa interpretación?

Para Carl Dahlhaus el análisis de Schönberg es “ingenioso pero no particularmente esclarecedor” (“ingenious but not particularly illuminating”):

Some of his premises are theoretically unsound: it is doubtful whether the listener will hear the reversal of the familiar, well-worn chordal progression IIN-V to V-IIN (bars 1-2) (he will involuntarily hear Gb-C as IIN-V, related to F minor), it is equally doubtful whether he will hear the chromatic alteration of the roots VI and III (bars 3-4). (If the postulate of chromatic alteration of roots - which rests on a dubious interpretation of the chord of the Neapolitan sixth and an even more dubious generalization of the outcome of this interpretation - is taken to its ultimate conclusion, the consequences would be absurd: every chordal progression could be related to any and every key).¹⁸⁸

¹⁸⁷ Schönberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*, op. cit., pág. 107.

¹⁸⁸ “Alguna de sus premisas son inconsistentes: es dudoso que el oyente oiga la inversión de la progresión familiar y bien establecida bII-V a V-bII (compases 1-2) (oír involuntariamente Solb-Do como bII-V, en relación a Fa menor), es igualmente dudoso si oír la alteración cromática de las fundamentales VI y III (compases 3-4). (Si el postulado de la alteración cromática de las fundamentales - que se basa en una interpretación dudosa del Acorde de Sexta napolitana y en una todavía más dudosa generalización del resultado de esa interpretación - es llevado a su conclusión extrema, las

El intento de Schönberg por entender la frase de ocho compases como un período integrado, con Si menor como centro tonal y una cadencia en la Dominante como conclusión es discutible desde el primer acorde, ya que nada puede demostrar que es la tríada de Solb en primera inversión es oída como la Dominante de Si (=Dob). Al contrario, la sonoridad de su disposición está vinculada históricamente con la función de Sexta napolitana, por lo que seguramente Dahlhaus está en lo cierto cuando afirma que Schönberg está interpretando en los dos primeros compases como una inusual sucesión Dominante-Sexta napolitana en Si menor lo que es más bien la sucesión contraria, Sexta napolitana-Dominante en Fa menor. El acorde que precede al inicio de la frase “War Morold dir so wert” es una tríada mayor de Sib en estado fundamental, introducida como Acorde de Dominante en una semicadencia en Mib menor. El paso de este acorde a un Acorde perfecto mayor sobre Solb en primera inversión tiene varias interpretaciones posibles (como III de Mib menor, o bVI de Sib mayor), pero la cesura y el cambio de timbre (de cuerdas en *pizzicato* a tres fagotes y clarinete bajo) hace del acorde del compás 1533 algo así como un nuevo comienzo.

El acorde de Solb mayor de este compás podría tomar quizás otras direcciones, pero su disposición en primera inversión lo habilita claramente para funcionar como Acorde de Sexta napolitana, y su resolución lo confirma. El Acorde perfecto menor en primera inversión sobre Lab del compás 1535 tiene una afinidad muy grande con el acorde del compás 1533, por instrumentación, dinámica, duración, posición rítmica, y por dar soporte a una frase del cantante que es repetición secuencial de la anterior. Pero se trata de un Acorde menor, imposible o, por lo menos, muy difícil de entender como un acorde sobre un II grado rebajado. El enlace de este acorde con el Acorde perfecto menor en primera inversión sobre Mib es una resolución de carácter plagal, y es difícil decir si este Mib menor se está entendiendo como una Tónica (para lo cual el Reb del canto es un impedimento), o como una Dominante de Lab (y entonces es el Solb del bajo en el compás 1536 lo que dificulta esta interpretación). El Acorde perfecto menor en primera inversión sobre Si del compás 1537 es algo inesperado en cualquier caso. A partir de este inicio en Si menor, lo que sigue es comparativamente fácil de entender, y el análisis de Schönberg es perfectamente aceptable: el Acorde de Sexta napolitana de Si menor enlaza rápidamente con el acorde del VI grado en primera inversión, y este pasa a funcionar como Acorde de sexta napolitana de Fa# menor. La frase de Tristán termina con una cadencia muy clara en esta tonalidad, si bien Wagner evita en el último momento la resolución conclusiva introduciendo un Re, con efecto de cadencia rota, que ya da inicio a una nueva idea.

consecuencias serían absurdas: cualquier progresión armónica podría relacionarse con todas y cada una de las tonalidades)”. Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trad. Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980, págs. 67-68.

Para entender los enlaces de los compases 1533-1538, es necesario algo que ni Schönberg ni Dahlhaus toman en consideración, y es la relación sonora en cada grupo de dos acordes: un acorde prolongado y estable en los fagotes y clarinete bajo enlaza con un acorde *pizzicato* no acentuado en las cuerdas. Esto favorece que cada uno de los acordes de los compases impares sea entendido como un nuevo inicio, cuya relación con lo anterior es comprensible más por la estructura secuencial y la afinidad sonora que por tener un sentido como enlace funcional. En el tercero de estos inicios, con el Acorde perfecto menor sobre Si, el acorde de las cuerdas no es uno, sino dos, se tocan *forte* y con el arco, y además ocupan la parte acentuada del compás. Este tercer intento se interpreta por todo ello como definitivo y es, efectivamente, su continuación la que acaba imponiendo su sentido final.

En definitiva, el intento de Schönberg de valorar la progresión armónica de la frase “War Morold dir so wert” como un período bien definido en una tonalidad concreta tiene demasiados inconvenientes para ser útil en el análisis de la armonía del pasaje. La consideración de aspectos dinámicos y tímbricos parece imprescindible para la comprensión del papel de la armonía en esa frase.

8.7. Tristans Ehre.

Tri - stan's Eh - re — höch - ste Treu! Tri - stan's E - lend — kühn - ster

(Der Vortrag des Sängers zu beachten!)

Trotz! Trug des Her - zens! Traum der Ah - nung! Ew - ger Trau - er

ein - zer Trost: Ver - ges - sens gü - ter Trank, — dich

Sehr lebhaft.

trink' - ich son - der Wank! Be - trug auch hier? Mein die

Ejemplo 8.18. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1728-1750

Como ejemplo de la organización tonal de un período musical completo, puede ser interesante valorar otra frase que tiene algo en común con la anterior, por su estructura secuencial y sus enlaces no obvios. Pero en este caso el pasaje comienza y acaba claramente con Do menor como centro

tonal. Poco antes de que Tristán beba lo que él cree que es el Filtro de Muerte, hace esta proclamación de su sentido del honor. El texto cantado en este breve monólogo ha sido señalado como uno de los más destacados ejemplos del uso de la aliteración por parte de Wagner: las consonantes “TR” dominan en cada verso, reforzando los paralelismos entre las frases: TRistans Ehre höchste TReu! TRistans Elend Kühnster TRotz! [“¡El honor de Tristán es la más alta lealtad! ¡La desgracia de Tristán es la más valerosa audacia!”].

Sobre la nota pedal Sol de los compases 1728-1729, aparece el tema de Tristán, o del Honor de Tristán. La posible resolución en Do menor no aparece, sino que en el compás 1730 el descenso cromático del bajo a Solb da lugar a un Acorde de Sexta italiana del tono de Sib menor (o mayor). La melodía del canto en la resolución a la Dominante Fa es una muestra de la fórmula de *Interrogatio* comentada en el Capítulo II, la fórmula a la que, seguramente con acierto, William Rothstein da un papel muy relevante en la genealogía del AcTr.

La repetición secuencial de los compases 1732-1735 no es literal, sino que sobre el bajo Fa la armonía sugerida por las notas del tema del Honor de Tristán sigue siendo de Dominante de Do menor. Los compases 1734-1735 consisten en un Acorde de Sexta francesa resolviendo de manera normal en la Dominante en estado fundamental. El siguiente bloque de cuatro compases, 1736-1739, presenta, aunque de manera no regular, tres Acordes de Séptima disminuida, sobre Mi, Fa# y Si (como fundamentales aparentes), lo que representa una secuencia con Dominantes de la Subdominante, Dominante y Tónica respectivamente. El segundo acorde, Fa#-La-Do-Mib cambia al Acorde de Sexta alemana Lab-Do-Mib-Fa# en el compás 1728 (si bien con un Solb enarmónico en lugar del Fa#).

El proceso secuencial de los compases 1740-1741 y 1742-1743 puede entenderse también como basado en Acordes de Séptima disminuida: Si-Re-Fa-Lab y Do#-Mi-Sol-Sib con el La natural y el Si natural como prolongadas apoyaturas. Esas supuestas apoyaturas hacen que la parte más acentuada y extensa de cada uno de esos bloques de dos compases tenga la sonoridad de un Acorde semidisminuido. El Acorde de Séptima disminuida del compás 1743 enlaza con un Acorde perfecto mayor en primera inversión sobre Lab, a partir del cual se realiza una nueva presentación del tema de la Muerte antes comentado (Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!). No solo el tema es recapitulado bajo la declamación de Tristán, sino que ciertos detalles de la instrumentación se mantienen como característicos de esta idea (por ejemplo, el Acorde de La mayor en primera inversión a cargo de trombones y trompetas sobre el redoble del La de los timbales).

8.8. El Día.



Ejemplo 8.19. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1-3

El violento gesto con el que comienza el Acto segundo es conocido como el tema “del Día”. El Día, en oposición a la Noche, es un símbolo fundamental en *Tristan und Isolde*. La esfera de lo diurno, con el sol, su luz y su claridad, es el ámbito de la ley, la convención, los compromisos sociales y las obligaciones que el sentido del deber y el honor imponen a Tristán. La Noche, con su oscuridad y soledad, es el reino del Amor, donde nadie ni nada impide a los amantes entregarse a su pasión.

Los dos acordes que dan soporte al motivo del Día en su primera y más característica aparición son una formación parecida a un Acorde de Séptima mayor incompleto, Mib-Sol-Re, y un Acorde de Séptima disminuida sobre Mi natural. La instrumentación del primer acorde, con un *fortissimo* en el *tutti* (aunque sin trompetas, trombones o timbales) pone un especial énfasis en la fuerte disonancia de séptima mayor que no resuelve, por lo menos aparentemente. Un salto de quinta descendente en lugar de esa posible resolución no es algo inaudito:

A musical score for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are "far io vo - glió, far io vo". A red box highlights a specific moment in the score where the voice part has a descending fifth interval (G4 to C4) instead of the expected resolution to a D4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is piano (p).

Ejemplo 8.20. W. A. Mozart: *Così fan tutte*. Una bella serenata, Trío de Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso del Acto Primero, cc. 9-11

En este pasaje de *Così fan tutte* del Ejemplo 8.20., Mozart escribe en la parte de canto la disonancia Mi sobre el Fa del bajo, una séptima mayor que normalmente resolvería en un Re. Incluso sería algo

bastante habitual que la resolución en el Re apareciera después del salto al La, formando una ornamentación típica para la apoyatura. Puede discutirse si la disonancia Mi queda sin resolver, si el salto a La es su verdadera resolución, o si hay que entender la disonancia resuelta en el Re del final del compás. Lo cierto es que la disonancia de séptima mayor con ese típico salto de quinta descendente se asocia con mucha frecuencia en el lenguaje clásico al acorde de II grado en primera inversión, o Subdominante con sexta añadida.

Este uso de la disonancia no es extraño en Wagner, como puede verse en el siguiente pasaje del Acto primero, en el que el recuerdo de la cadencia rota del compás 17 de la *Einleitung*, sobre una tríada de Fa mayor, coincide con el salto Mi-La en la voz de Isolde. La disonancia que forma el Mi sobre el Fa del acompañamiento no tiene más resolución que el salto que se produce a la consonancia La, también a distancia de quinta descendente.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 326-328. It consists of three staves. The top staff is for Isolde, with the lyrics "Knechte? Dort den Hel - den,". The middle staff is for Brangäne, with the lyrics "Wen meinst du?". The bottom staff is for the piano accompaniment, marked "p espress.". The piano part features a dissonant chord (F major triad with a suspended E) that resolves to a consonant chord (D major triad) over two measures.

Ejemplo 8.21. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 326-328

Al comenzar el Acto segundo, Wagner introduce esa disonancia de manera mucho más agresiva (por el repentino ataque *fortissimo*) y sin nada que atenúe esa falta de resolución, pero el primer acorde del tema del Día tiene una clara afinidad con el uso clásico de la séptima mayor del que el pasaje de Mozart es un ejemplo, y cuya influencia puede sentirse en el caso más sencillo del Ejemplo 8.21.

Sehr lebhaft.

ff *ff* *dim.* *più p*

p *più p* *pp*

Etwas beschleunigend. *p* *cresc.*

Wieder wie zuvor. *f* *p ruhig tranquillo*

Ejemplo 8.22. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1-23

La continuación del tema del Día deja claro que la tonalidad es Sib mayor (confirmada, entre otras cosas, por la presencia de su armadura). La intensidad disonante y la individualidad de la formación armónica Mib-Sol-Re no es incompatible con su consideración como un acorde del II grado de Sib mayor (o Acorde de Subdominante con Sexta añadida), en el que no se produce la resolución convencional, sino que, de manera parecida (pero bastante más radical) a lo que hace Mozart en el Ejemplo 8.20., la disonancia resuelve con un salto a una consonancia diferente, la tercera Sol. El Acorde de Séptima disminuida Mi-Sol-Sib-Reb del compás 3 tiene una gran tradición como acorde con función de Dominante de la Dominante y, aunque la lógica resolución en el Fa se hace esperar,

esta nota termina apareciendo de manera bien definida en un papel de pedal de Dominante, como nota más grave y acentuada de cada una de las presentaciones del motivo aparecido en los compases 9-12 (el llamado tema “de la Impaciencia”).

Otra armonía inusual es la que se forma cuando el bajo llega a la nota Solb en el compás 10. El acorde resultante, Solb-La-Reb-Mib, es la reescritura enarmónica de un Acorde semidisminuido, que adquiere una cierta estabilidad por su duración y por la misteriosa repetición de ese acorde en registros más agudos de los instrumentos de madera al final de los compases 11 y 15. Sin embargo esta formación armónica debe entenderse en el sentido en que aparece también en el compás 7: un Acorde de Séptima disminuida Mib-Solb-La-Do (con función de Dominante con mixtura modal en Sib mayor), en el que el Reb como apoyatura substituye al Do.

Este uso del Acorde semidisminuido es totalmente afín al del propio AcTr: la armonía es presentada sonando como propia de una tonalidad lejana (Solb-La-Reb-Mib = Solb-Sibb-Reb-Mib, acorde propio del tono de Reb menor), pero el uso de una de sus notas como apoyatura permite su interpretación en la tonalidad principal.

8.9. La fanfarria de caza nocturna.



Ejemplo 8.23. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 89-96

La parte central del Preludio al Acto segundo introduce seis trompas que simulan detrás del escenario el sonido lejano de las llamadas entre los participantes en la partida de caza nocturna del Rey Marke.

El uso de las trompas para ilustraciones militares o cinegéticas tiene una larga tradición en la música sinfónica y teatral. La quinta vacía, como intervalo favorito en las fórmulas típicas, aparece en la fanfarria del Preludio al Acto segundo en forma de una audaz superposición de dos de estos

intervalos: Fa-Do-Sol sonando simultáneamente, por ejemplo, en los compases 88 ss. La Armonía de Schönberg se detiene en este fragmento en el capítulo dedicado a los “Acordes por cuartas” (ya que, aunque la superposición Fa-Do-Sol es a base de quintas justas, se trataría de una supuesta inversión de un acorde formado por cuartas justas) y, tratándolo juntamente con el breve solo introductorio de trompa del *Finale* de la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven (compases 5-9), afirma que “de estos pasajes sale todo lo que los compositores modernos han escrito en cuanto a formaciones armónicas por cuartas”.¹⁸⁹ Y atribuye un origen impresionista a este tipo de formaciones. El añadido del Mib en el compás acerca de nuevo la armonía a la funcionalidad tonal, sugiriendo la Novena de Dominante de Sib o, por el momento, un II grado sobre un pedal de Dominante.

8.10. El segundo tema de la Muerte.

The image shows a musical score for R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1090-1101. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked "Etwas gedehnt." and the second "Langsamer, und allmählich immer langsamer." The piano part has dynamic markings "ff" and "dim." followed by "più p". The lyrics are: "nen, das Sch-nen hin zur heil'-gen Nacht, wo ur-e-wig, ein-zig wahr, Lie-bes-won-ne ihm lacht." Three measures in the piano accompaniment of the first system are highlighted with red boxes, showing a sequence of chords: a triad of G, B, D; a triad of G, B, D with a flat sign; and a triad of G, B, D with a flat sign and a sharp sign.

Ejemplo 8.24. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1090-1101

El tema que, según hemos señalado anteriormente, es considerado por Eric Chafe y Sebastian Urmoneit como un “segundo tema de la Muerte”, y que algunos llaman el tema de “la Muerte liberadora” o la “Noche redentora”, está formado en su primera presentación por una sucesión no

¹⁸⁹ Schönberg, Arnold. Armonía, op. cit., pág. 479.

fácil de explicar de tres Acordes semidisminuidos. El fragmento citado representa un punto culminante de la primera sección del gran dúo de Tristán e Isolda, previo al núcleo de esta escena, el llamado Himno a la Noche cuyo inicio se comenta en el siguiente ejemplo. La importancia del “segundo tema de la Muerte” está corroborada por el hecho, ya comentado previamente, de que Liszt lo usó como breve introducción a su versión pianística de la Transfiguración de Isolda. El primero de los tres Acordes semidisminuidos del tema, en el compás 1091, es compatible con la función de Dominante de La, por lo que, a pesar del importante cambio de sonido, con la entrada en ese momento de prácticamente todos los instrumentos de viento ausentes en el compás anterior, es imaginable su continuidad armónica con el compás 1090, Dominante de La menor en estado fundamental. Encontrar una lógica funcional para el enlace con los Acordes semidisminuidos de los compases 1092 y 1093 no es fácil, y este es uno de los casos en los que surge la pregunta de por qué el interés por el análisis armónico de *Tristan und Isolde* parece confinado al AcTr, cuando es innegable que existen enlaces armónicos de explicación tanto o más difícil.

El pasaje tiene menos sentido como progresión funcional que como sucesión de bloques de sonido con una sonoridad homogénea que da unidad a la armonía. Puede hacerse notar que cada uno de los tres Acordes semidisminuidos tiene dos notas en común con el siguiente, pero la conducción de las partes orquestales no hacen especial uso de esta característica, con un bajo y una voz principal que se mueven más bien por saltos. A pesar de todo, la frase resulta estar tonalmente centrada en La (mayor o menor), ya que va de un Acorde de Séptima de Dominante en el compás 1090 sobre Mi a un acorde igual en el compás 1098.

El enlace del Acorde semidisminuido Fa-Lab-Dob-Mib del compás 1093 con el Acorde de Séptima de Dominante sobre Mi del compás siguiente podría ser extraño en sí mismo, pero a estas alturas de la obra ya es más que familiar. Su contenido armónico es el del AcTr en las clases de alturas y resolución originales, aunque sin su especial conducción de voces. Los compases 1095-1098 son una repetición variada de los cuatro anteriores, pero esta vez los dos últimos son un recuerdo más fiel del AcTr y su enlace característico. Los Acordes semidisminuidos del tema en cuestión forman una sucesión quizás inexplicable en términos de armonía funcional, pero su conexión sonora y expresiva con el AcTr se hace evidente con esta resolución.

Como ejemplo de las numerosas y relevantes apariciones posteriores del “segundo tema de la Muerte” puede destacarse el momento en que se llega al punto culminante del “Himno a la Noche”, poco antes del Alba de Brangania, con una variante de este tema.

Ejemplo 8.25. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1198-1201

En este caso, en lugar del tercer Acorde semidisminuido aparece un Acorde de Séptima de Dominante de Lab mayor, la tonalidad principal del Himno a la Noche. Esta Dominante resolverá claramente en Lab mayor, que queda afirmada como Tónica en una conclusión estable (a pesar de los numerosos cromatismos que presenta la melodía durante la vigencia de la nota pedal), antes de modular a Solb mayor para el inicio del Alba de Brangania.

El Acorde semidisminuido del compás 1199 tiene en esta ocasión más posibilidades de ser entendido en sentido funcional, ya que la formación Re-Fa-Lab-Do es de uso común como Acorde de Dominante de la Dominante en Lab mayor. Si se admite esta función para este acorde, hay que observar que la conducción de voces no sería precisamente convencional, ya que la séptima Do no resuelve de la manera propia de este intervalo, sino ascendiendo a Reb. Y el salto directo en el bajo desde la quinta del Acorde de Dominante de la Dominante, Lab, a la Dominante Mib tampoco es un movimiento habitual en una resolución de este tipo. Por otra parte, el hecho de que la melodía cantada por Isolda y doblada por los violines como voz superior de la orquesta contiene un Reb como ornamentación, a pesar de que el Re natural es en ese momento (compás 1199) la nota real del acorde. Esto favorece sin duda la comprensibilidad de la armonía de ese compás en relación con Lab mayor.

Hay que señalar también que la sonoridad de Acorde semidisminuido no se mantiene durante todo el compás, ya que el Fa cambia a Fab en la segunda mitad (la mayoría de partes orquestales que tocan este cromatismo tienen escrito Mi natural y no Fab en la partitura). La sonoridad resultante es, por lo menos durante un instante, la de un Acorde de Sexta aumentada, pero con quinta también aumentada: Fab-Lab-Re-Do (una armonía que hemos comentado al tratar el tema del Cofre,

Ejemplo 8.5.). Además, se trataría de una supuesta inversión de ese acorde, por lo que no sería propiamente un Acorde de Sexta aumentada.

8.11. O sink hernieder, Nacht der Liebe (Himno a la Noche).

The image shows a musical score for the scene 'O sink hernieder, Nacht der Liebe' from Wagner's *Tristan und Isolde*. It features three systems of music. The first system includes the vocal line for Isolde (marked 'ISOLDE.'), the vocal line for Tristan (marked 'TRISTAN.'), and the piano accompaniment. The lyrics for Tristan are 'O sink' her-nie-der, Nacht der'. The second system continues the vocal lines with lyrics 'sink — her-nie-der, Nacht — der Lie-be,' and 'Lie-be, gieb — Ver-ges-sen, dass — ich'. The piano accompaniment continues with a triplet pattern and includes the dynamic marking 'poco cresc.'. The score is in G minor, 3/4 time, and uses a key signature of two flats.

Ejemplo 8.26. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1122-1129

El Himno a la Noche ya citado varias veces comienza con las palabras “O sink hernieder, Nacht der Liebe” “[Oh, desciende aquí, Noche del Amor]”, cantadas por Tristán en lo que muchos ven una “horizontalización” del AcTr (en los compases 1127-1128 Isolda presenta, en valores más rápidos, la misma sucesión melódica). Pero debería tenerse en cuenta que lo que sigue a esa supuesta “horizontalización” da una importancia mucho más grande al motivo de segunda descendente Mib-Reb de los compases 1126-1127.

Como es bien sabido, la música de esta sección tiene su origen en la última canción del ciclo sobre Poemas de Mathilde Wesendonck, que, como la tercera, es un “estudio para *Tristan und Isolde*”. La

introducción pianística de *Träume* contiene en lo más esencial la parte orquestal del inicio del Himno a la Noche. En el *Lied*, el ritmo del acompañamiento es más simple y no presenta la irregularidad de la versión de la ópera. El prelude de la canción, tal como se ve en el Ejemplo 8.27., lleva muy pronto de nuevo a Lab mayor para preparar la entrada de la voz (con una melodía diferente a las que cantan Tristán o Isolda), mientras que en la ópera el proceso tonal será más largo y complejo.

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of Wagner's *Träume*. The first system is marked 'Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend' and 'pp'. The second system includes the marking 'dolceissimo' and 'un poco cresc.'. The third system includes the marking 'dim.'. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines in a key with three flats (B-flat major).

Ejemplo 8.27. R. Wagner: *Träume*. Wesendonck Lieder n° 5, cc. 1-14

La armonía del inicio del Himno a la Noche sugiere un inicio en Lab mayor, pero en los compases 1124-1125 se produce un cambio gradual de modo. El Fa^b del compás 1124 puede ser entendido todavía como una bordadura de la quinta del Acorde de Tónica con coloración menor (y con un efecto de falsa relación cromática con el Fa natural del compás anterior). En el compás 1125 el supuesto Acorde de Tónica es menor. Decimos supuesta porque en el compás 1126 se cambia al tono de Solb mayor, del que la tríada menor sobre Lab es el II grado (la nota Lab sigue apareciendo en el bajo como pedal). El pasaje que sigue se caracteriza por las apoyaturas superiores, que cambian de significado al repetirse. En el compás 1128 se forma una compleja superposición disonante: sobre el Lab pedal del bajo aparece un Acorde de Séptima disminuida Sol-Sib-Reb-Fab, sobre el cual un Mib funciona como apoyatura del Reb. Este Acorde de Séptima disminuida podría

funcionar en el ámbito de Solb mayor como Acorde de Sensible del II grado, o bien como el Acorde de la Submediante elevada de Piston (ver Ejemplo 7.9.). Pero su continuación es la misma que aparece en el lugar correspondiente de *Träume* (compás 9, Ejemplo 8.27.), un Acorde sobre Lab en forma de Séptima de Dominante de Reb mayor.

Siguiendo el mismo curso que la canción, este acorde no resuelve en una posible Tónica de Reb mayor, sino que, siempre sobre el mismo pedal, va de nuevo a la Dominante de Lab mayor. En *Träume* esto sirve para dar paso a la entrada de la voz sobre la armonía de Tónica, mientras que en la ópera representa el inicio de un elaborado proceso modulante.

8.12. Einsam wachend in der Nacht.

Una de las ideas más logradas de Wagner para lograr que el muy prolongado dúo del Acto segundo no decaiga en interés es la intervención de Brangania que, haciendo de guardián de la intimidad de los amantes, canta advirtiéndoles que el día llegará pronto y que deben ser precavidos. Más de un comentario vincula la guardia nocturna de la fiel sirvienta al género del Alba (*aube* en francés o *Tagelied* en alemán), un tipo de poema trovadoresco que trata de la despedida de los amantes por la mañana y que casi siempre, como en este caso, presenta la voz del centinela que les avisa de que la noche se acaba.¹⁹⁰

El silencio de los dos protagonistas tiene asimismo la ventaja práctica de dar un descanso a los cantantes, pero con ello se logra describir un momento de éxtasis amoroso de manera más convincente que si continuaran cantando ellos. La escritura vocal de Brangania, con tendencia a los valores largos que difuminan el texto, y la delicada textura orquestal contribuyen a la construcción de un momento de la máxima intensidad en la expresión del deleite amoroso en la sublime paz nocturna.

Pero también tiene una función decisiva en ello la armonía, que en este pasaje adquiere un lenguaje especial, propio de esta escena y muy diferente al que se suele asociar con *Tristan und Isolde*.

Citar el pasaje entero sería demasiado largo, incluso solamente en escritura pianística, pero para valorar el uso de la armonía en el Alba de Brangania puede ser útil la reducción del Ejemplo 8.28. Esta no hace siempre justicia a detalles de la conducción de voces que pueden sugerir otros acordes en ciertos momentos. Con un *tempo* tan lento, notas de paso o apoyaturas pueden tener en algún compás el efecto de insinuar un cambio de armonía.

¹⁹⁰ Vanderwerf, Hendrik. 'Alba', en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1ª edición. Londres: Macmillan, 1980, Volumen I, pág. 195.

Pero la reducción que proponemos, con algunos cambios de octava realizados por comodidad de escritura, sin poder expresar absolutamente todo el contenido armónico y polifónico de la sección, sí revela muchos aspectos importantes de este. Los números de compás permiten ver de qué manera tan sistemática avanza el ritmo armónico: los cambios regulares de acorde cada dos compases dan un pulso muy relajado y ayudan a lograr la sensación estática que se persigue.

Los compases 1210-1217 reproducen en la orquesta el mismo contenido armónico y motivico del inicio del Himno a la Noche (desde el compás 1126), pero a partir de ese punto la armonía toma otra dirección.

Ejemplo 8.28. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Reducción armónica de los compases 1210-1245 del Acto segundo

El pasaje comienza sobre la Dominante de Solb y termina en una cadencia auténtica en Fa# menor, con tercera de Picardía, es decir, que comienza y termina en el mismo tono, aunque su unidad tonal no esté lograda con medios tradicionales. La Dominante de Solb mayor del compás 1218 enlaza con un Acorde perfecto mayor sobre Re (=Mibb) en el compás 1220. Este enlace tiene un parecido con una cadencia rota sobre el VI grado rebajado, si bien no con la conducción de voces más clásica. En

el compás 1222 aparece un Acorde de Séptima de Dominante de Re mayor, que resuelve en un Acorde perfecto mayor sobre Sol en segunda inversión. Sin embargo, este acorde no puede entenderse como un Acorde de 6/4 cadencial, por la apoyatura superior Do#-Si, que mantiene la armonía en el ámbito de Re mayor. El paso al Acorde perfecto mayor sobre Do# en el compás 1226 tiene sentido como Dominante secundaria del III grado en el contexto de Re mayor, y también puede tenerse presente el carácter de Sexta napolitana del Sol natural respecto a Do# como Dominante de Fa# menor (aunque ese supuesto Acorde de Sexta napolitana estaría en segunda inversión). Desde el compás 1226 hasta el 1233 (con un cambio en el material temático), la armonía consiste básicamente en la yuxtaposición de bloques sonoros en forma de tríadas, con relaciones de tercera no diatónica en alguno de los enlaces: Do# mayor - La menor - Mi menor - Do# menor (todos los acordes menos el primero aparecen en primera inversión).

El Acorde mayor sobre Re# del compás 1234 es una resolución normal desde el Do# menor anterior. Re# adquiere de esta forma función de Dominante de Sol#, y la resolución esperada se produce efectivamente en el compás 1236. El siguiente paso a un Acorde perfecto mayor sobre Re natural (el cual resuelve a su vez como Dominante de Sol menor en el compás 1240) se hace comprensible seguramente por el carácter de repetición secuencial de los compases 1238-1241 respecto a los compases 1234-1237.

El enlace quizás más extraño de todo el pasaje, pero el más crucial, es el que tiene lugar del compás 1241 al 1242. El Acorde perfecto menor sobre Sol, con la Sexta de paso Mi natural, lleva a una superposición que presenta, sobre el Do# del bajo, la formación propia de un Acorde semidisminuido, Si-Re-Sol#-Fa#. Esta última armonía tiene claramente sentido en el tono de Fa# menor, y una cadencia bien definida en este tono viene a continuación (con un típico 6/4 cadencial, con el muy clásico retardo 4-3, en el compás 1243, y con la ya mencionada tercera de Picardía).

La explicación del uso de un Acorde menor sobre Sol natural para llegar a la Dominante de Fa# menor no es fácil. Podría plantearse la consideración del acorde del compás 1240 como Sexta napolitana, pero en forma de un Acorde menor, lo que no tiene propiamente tradición. El Mi natural en la voz superior es también extraño en un enlace que tiene que establecer un cambio a Fa# menor. No hay que olvidar dos cosas: la primera, que la conducción de voces tan fluida de un acorde a otro facilita la comprensión del enlace, con la voz superior moviéndose de Re a Fa# pasando por el Mi, y el bajo descendiendo de Re a Do#, y una de las voces internas lleva de Sib a Re pasando por un Do#. Cuando aparece la sonoridad del Acorde semidisminuido sobre el Do# del compás 1242, es difícil ya entender la armonía de otro modo que no sea en Fa# menor. La segunda es que la “noche transfigurada” en la que se desarrolla la escena requiere precisamente enlaces armónicos que, sin

ser agresivos, resulten inesperados. Por ello, buscar una lógica funcional a la resolución del Acorde menor sobre Sol en la Dominante de Fa# puede ser un empeño innecesario.

En la llegada de Brangania en el compás 1242 al Fa#, la nota más aguda de su línea en lento pero continuado ascenso, son diversos los elementos de la composición que dan sentido al enlace en su función dramática y musical: una polifonía orquestal de creciente complejidad y una armonía extraña pero con suficiente lógica como sugerencia de la llegada a Fa# menor: se alcanza la Dominante de este tono de manera inusual, pero está unida al acorde de Sol menor repcedente con un muy cuidado detalle polifónico.

Las palabras “Habet Acht! Bald entweicht die Nacht” [“¡Tened cuidado, pronto huye la Noche!”], posteriores a la cadencia en Fa#, forman el verdadero punto culminante del Alba de Brangania. Puede citarse de manera más completa la manera en que esas palabras son puestas en música, como uno de los momentos más emocionantes de *Tristan und Isolde*, y una de las ilustraciones más vívidas realizadas jamás en música del éxtasis erótico.

Ha - - bet Acht!

Ha - - bet Acht!

Bald ent - - weicht die Nacht!

verhallend

morendo

morendo

Ejemplo 8.29. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1246-1257

El Acorde perfecto mayor sobre Fa# de los compases 1244-1245 cambia a un Acorde perfecto mayor sobre Re (pero en primera inversión, dejando al Fa# como nota pedal en el bajo), para volver a Fa# mayor, en una típica relación de tercera no diatónica como las que hemos comentado en capítulos anteriores. El final de la frase de Brangania de los compases 1248-1257 es de un gran interés por el siguiente motivo: este clímax supremo de *Tristan und Isolde* se realiza con medios casi puramente diatónicos y con enlaces armónicos que, casi sin excepción, son totalmente tradicionales: I-VI-IV en Fa# mayor (todos los acorde en estado fundamental) en los compases 1248-1251, y un cambio a la coloración menor con el II grado en primera inversión (o Acorde de Sexta añadida) en el compás 1252. Esto lleva finalmente a una prolongación de la Dominante de Fa# menor en los compases 1255-1257, que prepara motívica y armónicamente el inicio de la siguiente sección, en Solb mayor (=Fa# mayor). En esta frase conclusiva, el único acorde de difícil explicación es el Acorde semidisminuido Fa-Si-Re-La de los compases 1253-1254. Si en este acorde el Fa fuera sostenido, se trataría de un acorde normal sobre el IV grado de Fa#.

que aparece, consiste en un caso más de utilización no convencional del Acorde semidisminuido. Una vez más, la conducción de voces facilita la comprensión del acorde: el Re descendiendo a Do# en el bajo, el Si ascendiendo a Do# en la voz superior, y el Fa natural mantenido como Mi#. El enlace tiene alguna afinidad con el propio del AcTr, en el que un acorde “de Pre-Dominante” contiene la sensible Sol# en lugar de la Tónica La, de la misma manera que en la llegada a la Dominante final del Alba de Brangania el acorde de “de Pre-Dominante” no incluye un Fa#, sino un Fa natural (=Mi#).

Este pasaje culminante (que se repite en el tono de Sol mayor/menor en los compases 1424-1435 del Acto segundo), con su armonía principalmente diatónica, es una muestra elocuente de que la comprensión del uso de la armonía en *Tristan und Isolde* exige tener en cuenta elementos muy diversos más allá de los enlaces cromáticos que se identifican normalmente con esta obra. El lenguaje básicamente diatónico tiene también un papel importante en muchos momentos de la ópera.

8.13. So starben wir, ungetrennt.

La parte final del gran dúo de Tristán e Isolda en el Acto segundo es una primera presentación de la música de la Muerte de Amor que dará fin a la ópera. Una idea fundamental en la concepción formal de *Tristan und Isolde* es la relación entre esta versión cantada por los dos amantes (que será cruelmente interrumpida en una violenta cadencia rota por la llegada del Rey Marke y sus cortesanos, entre ellos el traidor Melot, que es quien ha advertido al soberano del encuentro secreto entre su sobrino y su esposa) y la versión cantada por Isolda en la escena final del Acto tercero (la cual será llevada a la conclusión plenamente satisfactoria en Si mayor, con la ya comentada última aparición del AcTr en una resolución consonante).

Aunque la línea vocal es algo diferente en los inicios de ambas versiones, y aunque en lo que en el Acto segundo aparece escrito en compás compuesto de 6/8 está adaptado en el Acto tercero al compás de 4/4 (con cada compás correspondiendo a dos compases enteros de la forma anterior) el contenido armónico en la orquesta es básicamente el mismo. Para lograr una música plácida que sugiera la felicidad amorosa, pero reservando el éxtasis supremo para el final, la armonía es en este comienzo enormemente móvil, con acordes sencillos en sí mismos, pero en yuxtaposiciones lejanas.

Die sechs ♩ genau den sechs ♩ des früheren $\frac{3}{4}$ Takts entsprechend.

T.
So starben wir, um un - ge - trennt, e - wig ei - nig,

pp trem. pp

T.
oh - ne End', ohn' Er - wa - chen, ohn' Er -

immer pp pp

(gesteigert)

T.
ban - gen, na - men - los in Lieb' um - fan - gen,

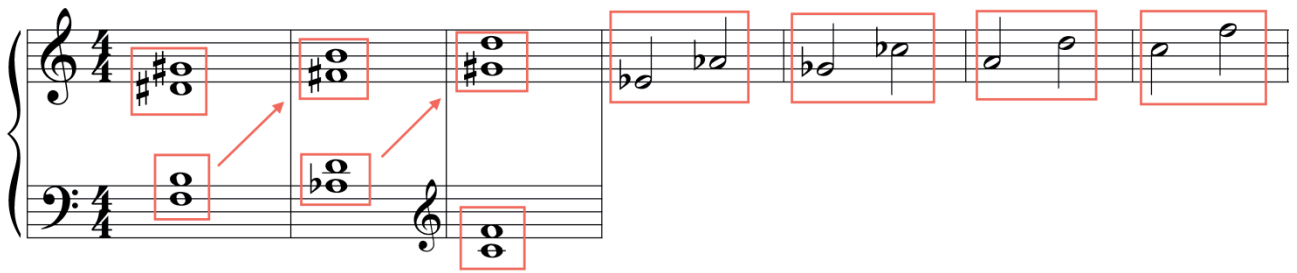
p p

Ejemplo 8.30. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1377-1392

Antes de entrar en un posible análisis armónico de este pasaje, es interesante recordar el análisis motivico propuesto por Rudolph Reti que, como no es raro en él, resulta fascinante por su increíble ingenio, pero al mismo tiempo dudoso como explicación de relaciones sonoras audibles.

Reti otorga una gran importancia a la estructura por cuartas de las tres primeras presentaciones del AcTr, y encuentra en ellas una relación significativa con el diseño melódico del inicio de la Muerte de Amor, tal como se ve en el siguiente esquema:¹⁹¹

¹⁹¹ Reti, Rudolph. 'From The Thematic Process in Music', en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde, op. cit. págs. 291-296.

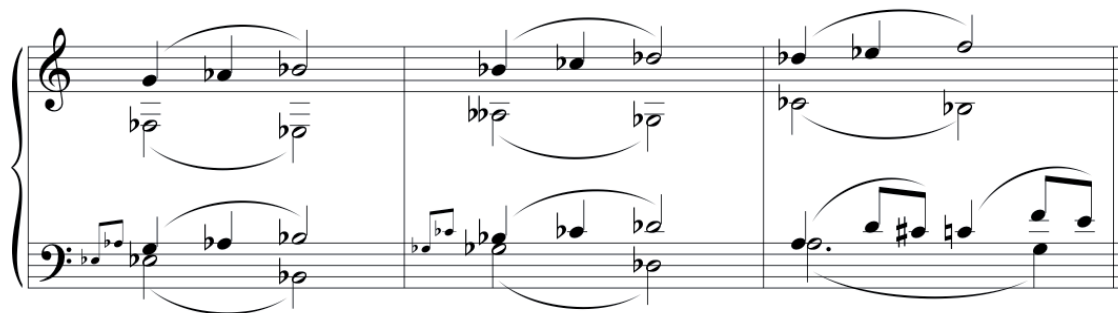


Ejemplo 8.31. Estructura por cuartas del AcTr y del inicio de la “Muerte de Amor”, según Rudolph Reti

Reti observa la relación señalada por las flechas entre los tres AcTr del Complejo del Preludio: en una disposición cíclica, la cuarta inferior de cada acorde pasa a ser la cuarta superior del siguiente, eventualmente alterada. Y esas cuartas reaparecen de manera horizontal en el motivo inicial de la Muerte de Amor. La exactitud de esta relación es sorprendente en un principio: las cuartas Re#-Sol# y Fa#-Si de las dos primeras presentaciones del AcTr aparecen en la melodía cantada por Tristán en el Acto segundo y por Isolda en el Acto tercero, en forma enarmónica, como Mib-Lab y Solb-Dob. Los dos siguientes saltos de cuarta de la línea melódica, La-Re y Do-Fa, pueden relacionarse con el tercer AcTr, pero es necesario aceptar la alteración y enarmonía: de Lab (=Sol#)-Re a La natural-Re.

Es sin duda llamativa e interesante la coincidencia de las cuartas Re#-Sol# (Mib-Lab) y Fa#-Si (Solb-Dob), respectivamente en los dos primeros miembros de la secuencia del Complejo del Preludio y de la Muerte de Amor. Reti podría haber aportado como prueba de la posible intencionalidad de esta relación la versión del Complejo del Preludio de finales del Acto primero en la que cada uno de los primeros acordes de los dos primeros miembros de la secuencia son substituidos por las tríadas Do-Mib-Lab y Re#-Fa#-Si (Ejemplo 7.7.).

En cualquier caso, esta identificación entre lo vertical o armónico y lo horizontal o melódico es algo más propio de la música serial que de la música tonal, y ya hemos expresado anteriormente nuestras dudas sobre la audibilidad de estas relaciones y sobre la verosimilitud de su intencionalidad por parte del compositor. En cambio, hay una consecuencia que puede extraerse indirectamente del análisis de Reti la cual representa quizás una relación más relevante entre Complejo del Preludio y el inicio de la Muerte de Amor, y es la afinidad existente entre ambas estructuras secuenciales. El ejemplo siguiente superpone una reducción de la línea básica de voz superior y bajo en los tres miembros de la secuencia en el Complejo del Preludio y de la Muerte de Amor respectivamente. Si la reducción del Complejo del Preludio se transporta un semitono cromático descendente, los paralelismos entre ambas secuencias parecen obvios.



Ejemplo 8.32. Comparación esquemática de los inicios de la *Einleitung* (transportado), línea superior, y de la *Muerte de Amor*, línea inferior

En la dramaturgia musical de *Tristan und Isolde* tendría cierta coherencia la idea de que el comienzo de la música del éxtasis definitivo sea una versión plácida y armoniosa del inicio angustioso de la obra. La posible intencionalidad de esta relación es imposible de probar, pero las coincidencias señaladas la hacen por lo menos plausible.

Desde el punto de vista de su contenido en acordes, el inicio de la *Muerte de Amor* presenta un uso significativo de las relaciones de tercera, en una estructura secuencial cercana al estilo de Liszt por su partición simétrica de la escala: en los compases 1377, 1381, 1385 y 1387 (o sea el modelo más las repeticiones secuenciales, las últimas de ellas abreviadas), aparecen respectivamente tríadas mayores sobre Lab, Dob, Re y Fa, con una división de la octava en espacios iguales de tercera menor.

El modelo de los compases 1377-1380 comienza con un enlace I-V en Lab mayor, y el acorde de Dominante se yuxtapone con una tríada sobre Dob (hasta aquí siempre sobre la nota pedal Mib) que conduce a un Acorde perfecto mayor sobre Sib que seguramente es oído como V de Mib menor (Dob sería el VI grado de esta tonalidad, e incluso puede tomarse la nota de paso Lab del compás 1379 como representante de la Subdominante de este tono). El cambio al Acorde mayor sobre Dob en segunda inversión en el compás 1381 puede tener un sentido de cadencia rota respecto a la sugerida Dominante de Mib menor.

Los compases 1381-1384 son una repetición literal del modelo a distancia de tercera menor ascendente, aunque con ciertos cambios enarmónicos. En la continuación abreviada de la secuencia se suceden los enlaces I-V en Re mayor (1385-1386) y Fa mayor (1387-1388), con la yuxtaposición de tercera entre los acordes mayores sobre La y sobre Fa en el paso del compás 1386 al 1387. Es significativo que la mayoría de acordes no esté en estado fundamental, lo que puede ayudar a generar una sonoridad con apoyos menos firmes, más adecuada para la expresión buscada. En la continuación de los compases 1389-1392 tiene lugar un cambio de Lab mayor a Solb mayor, una

modulación que es especialmente característica del Himno a la Noche y del Alba de Brangania, como ya se ha señalado.

8.14. Rette Dich, Tristan!

ste Lie - bes -
Höch - ste Lie - bes -

più f

Sehr schnell. (d merklich schneller als zuvor.)
ISOLDE. (Tristan und Isolde bleiben in verückter Stellung).
TRISTAN

lust!
KURVENAL (stürzt mit entblösstem Schwert herein).

Ret - te dich,
ff *molto cresc.*

(Er blickt mit Entsetzen hinter sich in die Sonne zurück.)
Tristan!

Ejemplo 8.33. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1627-1640

El momento de máxima exaltación amorosa de los protagonistas sufre, como ya se ha comentado, una brutal interrupción antes de la escena final del Acto segundo. Esta traumática irrupción del mundo del Día y sus obligaciones morales y sociales en el Reino de la Noche está ilustrada con una disonancia de alcance expresionista. Cuando las ondulaciones del tema de la Felicidad llegan en ambos protagonistas simultáneamente al Si conclusivo con la palabra “[Liebes-]Lust” [“placer amoroso”], la orquesta niega la resolución con un Acorde de Séptima disminuida Fa-Sol#-Si-Re, pero sobre todo con el estridente Do# de los violines y el piccolo, una apoyatura que es todo un símbolo de la negación de la satisfacción del deseo amoroso. La exclamación de Kurwenal, “Rette dich, Tristan!” [“¡Ponte a salvo, Tristán!”] pone en marcha una figura agitada con acordes ambiguos que se explican mejor por la conducción en movimiento conjunto contrario de las voces extremas que por sus funciones. En el compás 1638 (Ejemplo 8.33.) aparece una variante muy agresiva de la fanfarria nocturna, con un aparente cambio a Dob que lleva propiamente a un Acorde de Sexta francesa en Sib menor (aunque esta tonalidad será solamente sugerida e inmediatamente abandonada).

8.15. Dem Land daß Tristan meint.

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1926-1936. It consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with the lyrics "Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint: es ist das" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "dun - kel - nächt' - ae Land, da raus die Mut - ter mich ent - sandt, als, den im" and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with a "dolce" marking. The score includes tempo markings "poco riten." and "a tempo", and dynamic markings "piu p", "pp", and "dolce".

Ejemplo 8.34. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1926-1936

Después del triste monólogo de Marke reprochando amargamente a Isolda, pero sobre todo a Tristán, su inimaginable traición, el sobrino del Rey se dirige a este con dolido respeto, pero no puede propiamente contestarle (el pasaje incluye una versión especial del Complejo del Preludio que será tratada más adelante). Acto seguido se dirige a Isolda para preguntarle si va a seguirla al lugar donde se dirige. En la tierra a la que se refiere Tristán no brilla la luz del sol, es la tierra de la oscuridad nocturna. La melodía que canta Tristán en esta frase, llamada tema del “reino de la Noche” es una anticipación del inicio de su extenso monólogo del Acto tercero, donde adquirirá su definitiva importancia. Su inicio en el tono de Lab menor (compás 1928) contiene sin duda un símbolo tonal (Lab como negativo de Lab mayor, la tonalidad del Himno a la Noche).

En su primera presentación (Ejemplo 8.34.), el tema del Reino de la Noche consiste en una sucesión no convencional de acordes comunes: la tríada sobre Lab menor es seguida en el compás 1729 por un Acorde de Séptima disminuida sobre la Sensible de este tono. Pero el siguiente acorde es una tríada sobre la Subdominante Reb, en primera inversión, seguida de su propia Subdominante y Dominante, con tríadas en estado fundamental sobre Solb menor y Lab mayor. La frase lleva a una conclusión provisional sobre el mismo centro tonal en que comenzaba, pero transformado en Acorde mayor, como Dominante de la Subdominante. Esta tríada sobre Lab es tomada de nuevo como Acorde de Tónica, y la orquesta recuerda de manera literal el inicio del Himno a la Noche (compases 1931 ss.).

8.16. La renuncia.



Ejemplo 8.35. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 11-15

Llamado por algunos el Lamento de Tristán, o tema de la Angustia, esta importante frase del Preludio al Acto tercero es denominada *Entbehrungsthema*, tema “de la Renuncia”, por Wolzogen. Se trata de una idea que aparece ya en *Im Treibhaus*, como todo el material temático de la introducción orquestal al último Acto.

Su complejidad cromática le da un carácter torturado, y el descenso gradual de su melodía contribuye a la sensación de abatimiento que oprime a todos los personajes en el inicio del Acto tercero. La sucesión de acordes tiene, a pesar de su dificultad, un principio y final convencionales, como sección contrastante en una pieza en Fa menor como es el Preludio: en el compás 11 comienza una frase en Lab mayor que terminará en una semicadencia sobre la Dominante del tono principal. En el acorde anterior a esa semicadencia, no es fácil definir cuál de las notas que aparecen en las voces superiores, Si natural, Reb o Do, son notas reales de un acorde o no, pero en la última corchea del compás aparecen solamente las notas de la tríada de Tónica Fa-Lab-Do. La secuencia que forman todos los acordes intermedios tiene como base de alguna manera el descenso en tonos enteros, con las tríadas de Lab, Solb, Mi y Re en primera inversión, mayores o menores, como puntos de referencia.

En el siguiente ejemplo pueden verse dos posibles reducciones de los compases 11-15 del Preludio al Acto tercero de *Tristan und Isolde*.



Ejemplo 8.36. Posibles reducciones de los compases 11-15 del Preludio al Acto tercero de *Tristan und Isolde*

La primera de ellas, en el pentagrama superior, muestra que ese pasaje puede entenderse como la elaboración intensamente cromática de un modelo contrapuntístico muy clásico, del tipo 7-6: Acordes de Sexta en sucesión descendente con retardos preparados y resueltos. Obras como el Preludio en Mi menor Op. 28 n° 4 o la Mazurka en La menor Op. 17 n° 4 de Chopin pueden ser ejemplos de ese uso romántico de una configuración polifónica derivada del antiguo fauxbourdon y de los clásicos vieneses.¹⁹²

¹⁹² Kühn, Clemens. *Analyse lernen*, op.cit., págs. 45-47. Puede recordarse también la nota 35 en nuestro Capítulo II.

En el pentagrama inferior se muestra como la sucesión puede entenderse también como expresión de una secuencia cromática con una importante tradición, la alternancia de acordes de una cuarta descendente y una tercera menor ascendente.

Una secuencia de este tipo aparece en la Mazurka en Mi mayor Op. 56 n° 1 de Chopin:



Ejemplo 8.37. F. Chopin: Mazurka en Mi mayor Op. 56 n° 1, cc. 1-6

Las relaciones de tercera no diatónica que se forman en cada paso de un acorde par a uno impar en la secuencia son más intensas en el caso de Wagner, ya que enlazarían supuestamente un Acorde mayor con uno menor, mientras que todos los acordes en la secuencia de Chopin son mayores. El *tempo* mucho más lento en el Preludio del Acto tercero hace que en este pasaje se sugieran algunos cambios de dirección tonal (Solb menor, Mi menor), que tienen cierto tiempo para percibirse como tales.

8.17. Maldición del Amor.

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 809-817. It features vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "ich selbst, — ich hab' ihn ge - braut! Aus Va - ters Noth und Mut - ter - Weh! — aus Lie -". A red box highlights a specific chord in the piano part at measure 811. The score includes dynamic markings such as *Gedehnt*, *ff*, *cresc.*, and *dim. p*.

Ejemplo 8.38. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 809-817

El tema que domina la segunda gran sección del monólogo de Tristán en el Acto tercero se conoce como el tema de la “Maldición”. Después de aparecer por primera vez en la voz desesperada de Tristán con las palabras “...ich selbst, ich hab’ ihn gebraut!” [“;Yo mismo fui quien lo destiló!”], referidas al Filtro de Amor, esa línea angulosa es asumida por la orquesta como material temático principal del siguiente pasaje, que lleva la exasperación de Tristán al paroxismo.

La armonía del compás 811 es la del Acorde semidisminuido con las clases de alturas propias del AcTr, que una vez más suena como símbolo del deseo sin satisfacción posible de los amantes. La intensa expresividad de este motivo se logra sin embargo con recursos armónicos relativamente sencillos, ya que el movimiento de todas las voces en los compases 811-812 pueden reducirse al cambio del Acorde semidisminuido Fa-Lab-Dob-Mib por el de Séptima disminuida Fa-Lab-Dob-Re, y lo mismo puede decirse que pasa en los compases 816-817 entre las formaciones Re-Fa-Si-La y Si-Re-Fa-Lab. El Acorde semidisminuido en este tema funciona en un nivel técnico como apoyatura, pero sin duda es el principal agente de su potencial expresivo.

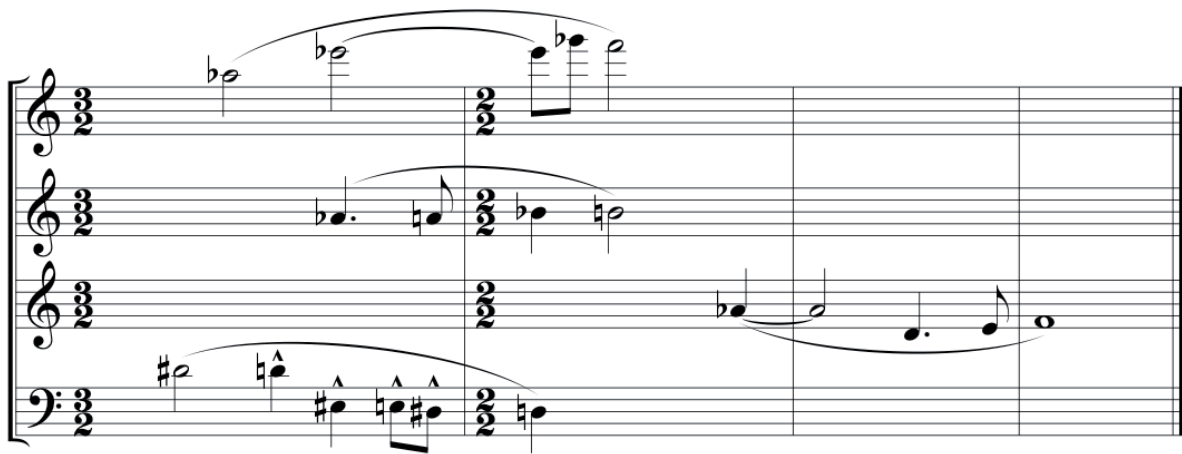
8.18. Verflucht sei, furchtbare Trank.

ver- flucht sei, — furcht - ba - rer
braut!
Trank!
Verflucht, wer dich ge - braut!
ausdrucksvoll
dim. P

Ejemplo 8.39. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 832-840

El punto culminante de la elaboración del tema antes mencionado tiene lugar cuando Tristán pronuncia expresamente su Maldición para caer desvanecido: “Verflucht sei, furchtbare Trank! Verflucht, wer dich gebraut!” [“¡Maldito seas, filtro temible! ¡Maldito quien te destiló!”].

Un momento de tanta intensidad emocional como este tiene que ser realizado dramáticamente con medios musicales, y en concreto armónicos, extraordinarios. Y así es: este pasaje demuestra una vez más como la fijación teórica con el AcTr parece haber impedido una apreciación de muchos otros aspectos de interés excepcional del lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*. Antes de entrar en el análisis armónico hay que observar primero cómo Wagner expresa con medios puramente temáticos la insoportable angustia que abrumba a Tristán. La reducción pianística del Ejemplo 8.39. no permite ver con toda claridad la superposición de cuatro temas diferentes. En el Ejemplo 8.40. los cuatro temas están escritos en cuatro líneas diferentes, y con mayor fidelidad a la notación y registros originales (aunque hemos omitido duplicaciones de octava para mayor nitidez).



Ejemplo 8.40. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Líneas polifónicas de los cc. 835-838 del Acto tercero

Mientras que en el pentagrama más grave puede observarse el tema de la Maldición del Amor, en el más agudo suena simultáneamente la “melodía triste” del solo de corno inglés del inicio del Acto (que tanta importancia ha cobrado gradualmente en el monólogo de Tristán) y en el segundo, tocado por las trompetas, aparece, en su altura original, el motivo inicial de la obra, las ubicuas cuatro notas en ascenso cromático. Y cuando todavía no se ha apagado su resonancia, el tema del Día, en una versión algo deformada (quinta disminuida en lugar de justa) hace su aparición en el tercer pentagrama.

Pero casi más extraordinario es lo que hace Wagner en el terreno armónico. No tanto en los compases 835-837 (ya que, por más admirable que sea esa superposición de cuatro temas está armonizada de forma relativamente simple, con un Acorde semidisminuido, en las clases de alturas originales del AcTr, resolviendo en un Acorde de Séptima disminuida, como pasaba en la presentación del tema de la Maldición del Amor), sino en el bloque completo que va del compás 832 al compás 840, donde Wagner usa un recurso de la armonía tradicional en una forma novedosa, muy audaz y, por lo que nosotros sabemos, única.

En el compás 833 aparece el acorde que es quizás más normal de esperar en un punto culminante como este: el Acorde de 6/4 cadencial (de Fa# menor), que viene precedido del Acorde de Séptima disminuida Do-Re#-Fa#-La, muy habitual en la función de Dominante de la Dominante en Fa# menor (aunque la notación ortodoxa sería con Si# en lugar de Do). Esta llegada al Acorde de 6/4 cadencial, totalmente compatible con el lenguaje de la armonía más tradicional, hace prever una resolución en el estado fundamental de la Dominante de Fa#. Pero entre el Acorde de 6/4 cadencial y la posible Dominante tiene lugar el derrumbamiento moral simbolizado por la acumulación de temas superpuestos que hemos comentado en los Ejemplos 8.39. y 8.40. Cuando por fin se llega a la

dominante esperada, esta ya no es la de Fa#, sino la de Fa natural menor (con un Acorde semidisminuido en el compás 838 que la precede funcionando como Subdominante de este tono). No conocemos otro caso en el que en el espacio que separa el Acorde de 6/4 cadencial de su resolución en la Dominante sufra una conmoción de estas características, con una escisión tonal entre el primer y el segundo acorde de una fórmula tan usada y tan esencial en la armonía tradicional como esta.

8.19. Lamento de Muerte.

Mässig langsam.

kam, mit Tri - stan - treu - zu ster - ben!

Ejemplo 8.41. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1333-1339

También se basa en la sonoridad del Acorde semidisminuido uno de los temas más importantes en la escena de la llegada de Isolda, y poco más adelante, del Rey Marke y otros. El tema, que algunos han llamado de la “Muerte compartida” por las palabras de Isolda cuando canta por primera vez la frase: “mit Tristan treu zu sterben” [morir fielmente con Tristán]. La denominación “lamento de Muerte” puede ser más adecuada, ya que es un tema de carácter elegíaco que tiene una fuerte presencia en las frases con las que el Rey Marke llora la pérdida de Tristán.

La armonía del tema está en buena parte determinada por la figuración de arpeggio en terceras descendentes y ascendentes. En la primera presentación del tema, la nota Mib funciona como novena de la Dominante de Sol menor. Este Acorde de Novena de Dominante enlaza con el Acorde semidisminuido Re-Fa-Lab-Do. El sentido funcional del enlace es difícil de determinar, aunque debería suponerse una dirección hacia Do menor, tonalidad de la que el segundo acorde es II⁷ y donde el primero puede funcionar como Dominante de la Dominante. En este caso el Acorde semidisminuido Re-Fa-Lab-Do resuelve de una manera idéntica al enlace con el que comenzaba la guardia nocturna de Hagen, comentado en un capítulo anterior (incluyendo la misma conducción de voces):¹⁹³ en una tríada menor situada a distancia de semitono descendente (compás 1337). El

¹⁹³ Ver Ejemplo 4.16.

Acorde de Reb menor resultante es tomado como una Tónica que se dirige a su Dominante en el compás siguiente.

Con la entrada del Rey Marke, el tema del Lamento de Muerte será usado en diversas presentaciones sucesivas. En el pasaje citado a continuación se forma una secuencia con tres repeticiones.

MARKE (mit seinem Gefolge hat Kurwenal mit dessen Helfern vom Thore zurückgetrieben und dringt herein).

O Trug und Wahn! Tri - - - - -

stan! Wo bist du? Da

Langsamer. (*Kurwenal, schwer verwundet, schwanzt vor Marke her nach dem Vordergrund.*) *KURWENAL.*

più f

dim.

Ejemplo 8.42. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1529-1537

En las dos primeras presentaciones no se usa un Acorde Novena de Dominante completo, sino un Acorde de Séptima disminuida con idéntica función. La tercera del Acorde semidisminuido del compás 1530 pasa a ser la séptima disminuida del siguiente acorde (o la novena de un supuesto Acorde de Dominante con fundamental omitida), en el compás 1531. De hecho, para que esto sea cierto, hay que tomar en consideración la escritura enarmónica, y entender el Lab como Sol#.

En la siguiente presentación del tema, en el compás 1535, el acorde usado sí es una Dominante con novena.

Aunque cada enlace en sí mismo tenga opciones de ser entendido en un sentido funcional, como hemos comentado en el Ejemplo 8.41., la sucesión de varias repeticiones representa un cambio

permanente de orientación tonal, que contribuye, tanto como las disonancias de los acordes y el registro cada vez más agudo de la melodía principal, a expresar el dolor sin consuelo de los que amaban a Tristán.

Los ejemplos comentados con detalle en este capítulo no representan más que una parte del lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*, pero pueden ser una evidencia, en primer lugar, de su enorme riqueza, que no se limita ni al AcTr ni solamente a los recursos cromáticos más “avanzados”, y en segundo lugar, de la manera tan adecuada en que los acordes y progresiones armónicas de Wagner se ponen al servicio de la expresión más acabada del drama.