



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**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





# Índice

Índice.....	i
Agradecimientos .....	v
Introducción .....	ix
¿El Acorde de Tristán una vez más? .....	ix
Metodología y estructura de la tesis doctoral.....	xiii
I. ¿Un acorde de Schumann?.....	1
1.1. La primera nota. ....	1
1.2. Un acorde de Schumann. ....	7
1.3. Inicios disonantes.....	14
1.4. Resolución ascendente de la Séptima. ....	17
II. El Acorde de Tristán en la literatura analítica: antecedentes e interpretaciones .....	19
2.1. ¿Antecedentes?.....	19
2.2. Un aire de familia: premoniciones o casualidades.....	23
2.2.1. Mozart. Cuarteto en Mi bemol mayor KV428.....	24
2.2.2. Beethoven. Sonata en Mi bemol mayor Op. 31 n°3, <i>I. Allegro</i> .....	25
2.2.3. Chopin: Primera Balada en Sol menor Op. 23.....	27
2.2.4. Chopin. Preludio en Mi menor Op. 28 n°4.....	29
2.2.5. Chopin. Mazurka Op. 68 n°4.....	31
2.2.6. Ludwig Spohr. Der Alchymist.....	33
2.2.7. Liszt. Segunda Balada en Si menor S. 171. ....	35
2.2.8. Liszt. Ich möchte hingehn S. 296.....	36
2.2.9. Liszt. Die Lorelei S. 273. ....	38
2.2.10. Beethoven. Sonata ‘Patética’ en Do menor Op. 13, <i>I. Grave-Allegro di molto e con brio</i> .....	43
2.2.11. Liszt: Faust-Sinfonie S. 108.....	48
2.2.12. Una conclusión sobre antecedentes.....	51
2.3. En busca de una explicación. ....	53
2.3.1. Heinrich Schenker.....	54
2.3.2. Karl Mayrberger.....	56
2.3.3. Rudolf Louis y Ludwig Thuille. ....	62
2.3.4. Ernst Kurth.....	64
2.3.5. Alfred Lorenz.....	67
2.3.6. Jacques Chailley.....	69
2.3.7. Arnold Schönberg. ....	70
2.3.8. Donald F. Tovey. ....	72
2.3.9. John Rothgeb.....	75
2.3.10. William Rothstein. ....	76
2.3.11. Nathan Martin. ....	83
2.3.12. William J. Mitchell. ....	84
2.3.13. Allen Forte. ....	86
2.3.14. Jürgen Maehder.....	87
2.3.15. Edward T. Cone. ....	89
2.3.16. Robert Bailey. ....	92
2.3.17. Serge Gut.....	95

III. La cadencia frigia, los Acordes de Sexta aumentada y el Acorde semidisminuido.....	99
3.1. La cadencia frigia.....	99
3.2. Los Acordes de Sexta aumentada. ....	108
3.3. El Acorde semidisminuido. ....	115
3.3.1. Un nombre para un acorde. ....	115
3.3.2. El Acorde semidisminuido como VII grado en el modo mayor. ....	117
3.3.3. El Acorde semidisminuido como II grado en el modo menor. ....	118
IV. El Acorde de Tristán en Wagner.....	121
4.1. Antes de <i>Tristan und Isolde</i> . ....	121
4.2. Después de <i>Tristan und Isolde</i> . ....	128
4.2.1. <i>Siegfried</i> y <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> . ....	128
4.2.2. <i>Götterdämmerung</i> . ....	132
4.2.3. <i>Parsifal</i> . ....	145
V. El Complejo del Preludio.....	157
5.1. Comenzando <i>Tristan und Isolde</i> . ....	157
5.2. Los dos primeros acordes.....	158
5.3. Las notas de los violonchelos.....	164
5.4. El tercer acorde. ....	169
5.5. La secuencia. ....	171
5.6. La cadencia rota. ....	174
5.7. El Complejo del Preludio: la instrumentación. ....	178
5.8. El Complejo del Preludio: conclusiones. ....	181
VI. El último acorde.....	183
6.1. El acorde más bellamente instrumentado.....	183
6.2. El último Acorde de Tristán.....	186
6.3. Propuestas de interpretación del último acorde. ....	192
6.4. El final de la <i>Einleitung</i> en la versión de concierto. ....	197
6.5. La guardia nocturna de Hagen. ....	204
VII. El Acorde de Tristán sin el Acorde de Tristán.....	207
VIII. Los otros Acordes de Tristán.....	225
8.1. Más allá del Acorde de Tristán. ....	225
8.2. El Filtro de Muerte.....	226
8.3. El cofre.....	230
8.4. <i>Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!</i> (tema de la Muerte). ....	234
8.5. Tristán enfermo. ....	237
8.6. <i>War Morold dir so wert</i> . ....	241
8.7. <i>Tristans Ehre</i> . ....	246
8.8. El Día. ....	248
8.9. La fanfarria de caza nocturna.....	251
8.10. El segundo tema de la Muerte.....	252
8.11. <i>O sink hernieder, Nacht der Liebe</i> (Himno a la Noche). ....	255
8.12. <i>Einsam wachend in der Nacht</i> . ....	257
8.13. <i>So starben wir, ungetrennt</i> . ....	262
8.14. <i>Rette Dich, Tristan!</i> .....	266
8.15. <i>Dem Land daß Tristan meint</i> . ....	267
8.16. La renuncia.....	268
8.17. Maldición del Amor. ....	271
8.18. <i>Verflucht sei, furchtbare Trank</i> . ....	272
8.19. Lamento de Muerte. ....	274
IX. El Acorde de Tristán en <i>Tristan und Isolde</i> .....	277
9.1. Consideraciones previas.....	277
9.2. El Acorde de Tristán en el Acto primero. ....	278

9.2.1. Einleitung (compases 1-111). .....	278
9.2.2. Escena primera (compases 112-286). .....	283
9.2.3. Escena segunda (compases 287-536). .....	288
9.2.4. Escena tercera (compases 537-1116). .....	289
9.2.5. Escena cuarta (compases 1117-1317). .....	297
9.2.6. Escena quinta (compases 1318-1948). .....	299
9.3. El Acorde de Tristán en el Acto segundo. ....	305
9.3.1. Preludio y Escena primera (compases 1-544). .....	305
9.3.2. Escena segunda (compases 545-1630). .....	311
9.3.3. Escena tercera (compases 1631-2051). .....	325
9.4. El Acorde de Tristán en el Acto tercero. ....	333
9.4.1. Preludio y Escena primera (compases 1-1208). .....	333
9.4.2. Escena segunda (compases 1209-1428). .....	359
9.4.3. Escena tercera (compases 1429-1699). .....	361
Conclusiones .....	365
Antecedentes. ....	367
¿Acorde semidisminuido? .....	367
Relaciones a gran escala. ....	369
Modernidad y serialismo. ....	370
<i>Tristan und Isolde</i> . ....	371
Más allá de <i>Tristan und Isolde</i> . ....	373
A modo de despedida. ....	373
Bibliografía .....	375



## Agradecimientos

Un trabajo como este no ocupa solamente el tiempo que se le ha dedicado de forma directa, sino que es el resultado de mucho más, quizás de toda mi actividad como músico y, por lo tanto, ya que no sé separar una cosa de otra, de lo que soy yo como persona.

Es por esto que tengo que comenzar agradeciéndolo todo a mis padres, Jordi Estapé y Miren Madinabeitia. Si me impusiera la tarea imposible de destacar una sola cosa de las que he aprendido de ellos, diría que lo más importante que me han enseñado es a admirar. Es decir, a creer que hay cosas que son grandes, superiores a nosotros en el arte y en el pensamiento, y que eso es en sí mismo un motivo de felicidad y de exigencia. Recuerdo con reverencia a mi padre trabajando en su propia Tesis doctoral a principios de los años 70 y fue algo que estableció de manera indeleble el modelo de lo que es un trabajo serio y comprometido, un modelo que he tenido muy presente al escribir estas páginas.

Mi gratitud con mis padres se debe también a que nunca dudaron en apoyar mi dedicación exclusiva a la Música en épocas en que no era tan fácil y, por lo que hace al presente trabajo, porque la primera grabación completa de *Tristan und Isolde* que poseí y escuché fue un regalo de ellos (la versión del Festival de Bayreuth de 1966 dirigida por Karl Böhm y con Wolfgang Windgassen y Birgit Nilsson en los papeles protagonistas, la cual siendo mi versión de referencia).

He de mencionar su ayuda con la revisión y corrección del texto de esta Tesis y sus valiosas sugerencias de mejora. Es algo que he de agradecer también a mi esposa Mercè Sancerni. Pero lo que realmente le debo a Mercè es demasiado para poder resumirlo. Solo puedo decir que no sabría imaginar mi vida sin ella y que todo lo que yo haya podido hacer de bueno es gracias a que ella ha estado a mi lado. Y ahí están también mis hijas, Mercè y Victòria que me han visto a lo largo de toda su vida con la partitura de *Tristan und Isolde* cerca de mí, y que, junto con mi esposa, están siempre presentes en mi día a día, en mis proyectos y en mis posibles logros, que no serían satisfactorios si no los pudiera compartir con ellas.

Quiero agradecer muy intensamente a Benet Casablanca el ser un verdadero maestro y por haber sido y seguir siendo un modelo de exigencia artística. Su idea de la creación musical, que no puede separarse del conocimiento íntimo y profundo de las grandes obras de la Música, sino que lo presupone, ha sido una guía para mí y cualquier logro en mi carrera musical se debe de alguna forma a mi deseo de emulación, muy humilde y respetuoso, de Benet Casablanca, que

admiro enormemente como compositor y como musicólogo. Sin su insistencia en que yo tenía que hacer estudios de Doctorado, la presente Tesis no habría sido una realidad.

Me siento extraordinariamente afortunado porque mi tardío acceso a la Universidad fue de la mano de Maricarmen Gómez. Sus clases sobre polifonía española del Renacimiento siguen siendo uno de los mejores recuerdos de mi vida académica, y representan para mí un ideal insuperable de curso universitario: una profesora que trataba un tema sobre el que es una experta de referencia internacional, compartiendo con la mayor generosidad los resultados de sus investigaciones con los alumnos. Sin la ayuda desprendida y desinteresada de Maricarmen Gómez jamás habría llegado hasta aquí, y mi mayor orgullo sería que ella valorara positivamente el resultado de mi estudio.

Le debo a ella que el Director de esta Tesis haya sido Germán Gan. Este ha sido el mejor apoyo que yo me hubiera atrevido a soñar. Por mi edad y trayectoria mi perfil como doctorando puede haber sido algo especial, y él ha tenido una extraordinaria comprensión con mis circunstancias. Su experta y siempre amable guía, sus vastos conocimientos musicales y su lúcido dominio de la escritura han sido imprescindibles para llevar mi proyecto a buen fin.

También quiero mencionar la ayuda que me dieron personas como Jordi Ballester o Anna Costal siempre que la necesité para orientarme en el ámbito universitario.

Mi trabajo en el Conservatorio del Liceo de Barcelona en los últimos catorce años, ha coincidido plenamente con el desarrollo de mis estudios doctorales. Quiero agradecer muy especialmente a la Directora General del Conservatorio, Maria Serrat, su apoyo y ánimos para seguir adelante.

Entre mis compañeros del Conservatorio, quiero reconocer el estímulo que ha representado Iñaki Sandoval, cuya decisión de iniciar estudios de Doctorado fue fundamental para que yo pudiera plantearme el reto final de la Tesis. Las conversaciones sobre temas de análisis con Benjamin Davies han sido siempre enriquecedoras, y tengo que agradecerle su ayuda con el texto.

Durante los años en que he estado trabajando en el Acorde de Tristán, he tenido varias ocasiones de tratar sobre él en mis clases de Análisis en el Conservatorio. Compartir mis ideas con los alumnos ha sido muy enriquecedor y me ha permitido comprobar qué sabía yo realmente del tema. Quiero expresar mi agradecimiento a algunos de mis estudiantes de los últimos años (muchos de los cuales son ya colegas y amigos) cuyo especial interés por el curso de mi investigación doctoral ha sido muy estimulante para mí. Quiero citar, en orden alfabético, a Cristina Álvarez Melis, María Badiás, Andrea Búa, Maria Canyigueral, David Esterri, Stéphanie Franke, María Manzano, Cristina Rodríguez, Montse Soques y Òscar Vilaprinjó, con un

recuerdo muy emocionado para Anna Villaescusa, un ángel musical que nos dejó demasiado pronto.

Me cuesta mucho hacer una distinción total entre muchos aspectos de la vida cotidiana y la investigación musical, por lo que no quiero dejar de mencionar a mis suegros y a todos mis hermanos, cuñados y sobrinos, así como al personal del Conservatorio del Liceo y mis amigos de la Orquesta Ciudad de Granada. Y también a Lin-Lin Pai y Li-Li Liu, cuyo convencimiento de que yo tenía que escribir una Tesis doctoral es una de las muchas razones importantes por las que finalmente ha sido así.

Víctor Estapé

Mayo de 2016



# Introducción

## ¿El Acorde de Tristán una vez más?

La música del siglo XIX continúa formando parte esencial del repertorio sinfónico, teatral y camerístico, y sus compositores siguen figurando entre los predilectos de intérpretes y oyentes. Sin duda, una de las cosas que contribuyen a su atractivo es la fuerte individualidad artística de los mayores compositores de aquella época. Además de algunos aspectos de las técnicas de composición de importancia primordial, pero de percepción más obvia para los aficionados, como son el ritmo o la melodía, hay que considerar al sonido en sí como uno de los terrenos fundamentales en los que se desarrolla la creatividad musical en la música del siglo XIX. Leonard Ratner ha planteado este principio en su monografía sobre la música romántica, que da en el subtítulo el mismo rango al sonido y a la sintaxis como definidores del lenguaje musical de aquella época.<sup>1</sup>

No hay que identificar “sonido” con instrumentación, sino que debe entenderse como el resultado de la interacción de diversos elementos, entre los que predominan especialmente la armonía y el timbre, pero con la contribución de otros como la dinámica, la textura, el *tempo* y, en definitiva, casi cualquier aspecto de la técnica compositiva.

La armonía es, por el papel decisivo que tiene en la formación del sonido musical, uno de los terrenos en que más se acentuó la individualidad de los compositores en el siglo XIX. Esto es algo que puede afirmarse con certeza ya de la música de Beethoven o Schubert y de los grandes compositores nacidos hacia 1810, como Schumann o Chopin. Pero entre los compositores activos en la segunda mitad del siglo, como Wagner, Liszt, Brahms o Bruckner, la explotación de nuevos recursos armónicos creció en importancia. El caso del llamado “Acorde de Tristán” da fe del peso que una técnica personal de la armonía puede llegar a tener en la estructura y el contenido afectivo de una composición de la época: la música de Wagner para *Tristan und Isolde* está caracterizada por ciertos acordes (o sucesiones de acordes), propios de aquella obra y no intercambiables con los de otras composiciones, por lo menos no de manera inmediata. Y una idea armónica, un determinado encadenamiento o una sucesión novedosa de acordes pueden contribuir tanto a identificar una pieza como una melodía o un tema.

A pesar de la enorme importancia de la armonía en el período romántico tardío, los estudios sobre

---

<sup>1</sup> Ratner, Leonard G.: *Romantic Music. Sound and Syntax*. Nueva York: Schirmer Books, 1992.

el lenguaje armónico de sus compositores no son tan habituales como los dedicados a sus estructuras formales o temáticas. Uno de los motivos de este, por lo menos aparente, desinterés radica en las herramientas teóricas disponibles para su estudio: si bien existen sistemas teóricos de la armonía tonal que, incluso siendo eventualmente contradictorios entre sí, funcionan de manera satisfactoria cuando se trata de las situaciones básicas o moderadamente complejas de la tonalidad, su utilidad es menor cuando entran en juego relaciones armónicas que no pueden explicarse como el simple juego de los grados o las funciones tonales.

Por nuestra parte, no creemos que el estudio de la armonía más avanzada de mediados o finales del siglo XIX necesite de nuevas teorías generales. La individualidad de su práctica sólo puede entenderse en el contexto de las composiciones concretas y una determinada configuración armónica precisa con frecuencia que se tengan en cuenta sus circunstancias musicales completas para ser comprendida: la duración de un acorde (relativa a su contexto), su timbre, su registro, su eventual significado programático, etc. y muchos otros aspectos deben tomarse en consideración si se quiere responder a la pregunta de cómo suena la armonía en un determinado momento de una composición, y de por qué suena de ese modo específico.

Para que la respuesta a estas cuestiones sea válida y tenga suficiente interés debe ser adecuada a nuestra sensibilidad armónica, pero, al mismo tiempo, debe ser plausible según los presupuestos técnicos y estéticos del compositor en el momento de escribir su música. El lenguaje de la tonalidad, por más avanzado que sea, puede entenderse siempre en términos de afirmación o negación de una tonalidad y según las expectativas de resolución de unos acordes en otros (tanto si la resolución llega a producirse como si no es así). Hasta en los procesos tonales más complejos, como los que se dan en una ópera tardía de Wagner, cuando durante varias páginas no tiene lugar prácticamente ninguna progresión armónica convencional, la armonía puede ser entendida según lo que se espera y se produce, o según lo que es negado, y la manera en que se niega. Tenemos el convencimiento de que los acordes definidos por la teoría tradicional (con todas las limitaciones de esta) y sus transformaciones realizadas con criterios muy diversos pueden ser todavía útiles para comprender los casos más complejos. El análisis armónico no puede aspirar a proporcionar explicaciones para todo y, sin duda hay muchas situaciones armónicas que difícilmente llegarán a tener una interpretación teórica plenamente satisfactoria. Pero menos útil sería pretender que sí la tienen acomodándolas a la fuerza a un sistema que se revela inadecuado al confrontarlo con casos reales. Cualquier análisis armónico no puede prescindir del estudio a fondo de los pasajes en cuestión en su contexto, lo cual implica no solamente su papel en un pasaje musical concreto, sino también qué uso o qué resolución se espera de cada elemento armónico en la práctica musical de su tiempo.

En mi propia formación musical, el estudio de la armonía ha tenido (y de hecho sigue teniendo) la

máxima importancia. De mi admiración y amor sin límites por las grandes obras de la Música, surgió el deseo de poder componer yo también. Y desde mis tentativas infantiles hasta el estudio profesional de la Composición en Barcelona y en Viena, y en mi propia labor como profesor, el interés, incluso el ansia por conocer a fondo el lenguaje armónico de los grandes compositores jamás ha menguado. Y como es lógico, el deseo de indagar en las estructuras armónicas resulta especialmente intenso al enfrentarse al caso de Wagner.

La música de este compositor representa una de las influencias más grandes y duraderas en mi vida, y en cuanto mis conocimientos de teoría de la música me lo permitieron, quise averiguar cómo lograba sus maravillosos efectos armónicos. No debería pensarse que su armonía reviste interés solamente por su carácter avanzado: en sus obras maestras más tempranas es muy frecuente que el uso de acordes comunes dé lugar a progresiones armónicas de una fascinante belleza. Pero es en sus obras más tardías donde el lenguaje armónico adquiere una riqueza quizás nunca superada en la música tonal. Tal vez no sea necesariamente en *Tristan und Isolde* donde la dificultad de la armonía de Wagner es más grande (en *Götterdämmerung* o *Parsifal* aparecen a menudo acordes y progresiones de interpretación seguramente más difícil). Sin embargo, es el “Tristán” la obra que sigue representando, con mayor o menor justicia, lo nuevo y original de la armonía wagneriana.

*Tristan und Isolde* es una obra maestra incomparable que está vinculada a muchas de mis experiencias musicales más preciadas. Recuerdo muy vivamente la primera vez que escuché su Preludio (o, más exactamente, su *Einleitung* o “Introducción”, en su acoplamiento con la Transfiguración de Isolda en versión orquestal). Creo que en mi ingenuidad adolescente de entonces escuché esa música como atonal, pero con una fascinación inmediata por la coherencia y la poética de su extraño sonido y por el crecimiento lógico de la intensidad sonora desde su austero inicio. *Tristan und Isolde* fue también la primera obra de Wagner que pude ver representada en Bayreuth, el 14 de agosto de 2008, en la producción de Christoph Marthaler, que no me pareció especialmente atractiva en lo teatral. Sin embargo, el inicio de la *Einleitung* surgiendo del oculto foso orquestal en la oscuridad del teatro fue algo inolvidable.<sup>2</sup>

Cuando concebí la idea de realizar un estudio de la armonía de Wagner, el tema resultaba tan enorme e inabarcable que fue necesario centrarme en aspectos muy determinados. El “Acorde de Tristán” como objeto de análisis y debate tiene, quizás, algo de mítico y sobredimensionado, pero el solo hecho de que ese acorde, o el enlace armónico inicial de la ópera, siga siendo motivo de discusión, le otorga un atractivo irresistible como tema de estudio, tan conciso y bien definido como de inagotables dimensiones.

Mi temor era que el tema se considerara demasiado conocido, o, por decirlo más elocuentemente,

---

<sup>2</sup> Los papeles principales estuvieron a cargo de Irene Théorin (Isolda), Robert Dean Smith (Tristán), Michelle Breedt (Brangania), Jukka Rasilainen (Kurwenal) y Robert Holl (Rey Marke, con la orquesta dirigida por Peter Schneider.

que muchos lo vieran como algo trillado. Sin embargo, mi convencimiento de que no sería así se ha visto confirmado con creces durante mi trabajo sobre el Acorde de Tristán. Me parecía, entonces, que todavía quedaba, y sin duda queda, mucho por decir sobre él por dos motivos principales: en primer lugar, porque los análisis usuales y la determinación de antecedentes del Acorde de Tristán necesitan en muchos casos una revisión desde un punto de vista que priorice un cierto “sentido común armónico”, y en segundo término porque la gran mayoría de estudios analíticos al respecto se limitan a la primera aparición del Acorde de Tristán (o, como mucho, a sus presentaciones en los primeros 17 compases de la *Einleitung*), de manera que se ha prestado muy escasa atención al uso que hace Wagner de ese acorde, tanto en su forma inicial como en múltiples variantes, a lo largo de las casi cuatro horas de música de *Tristan und Isolde*.

El “sentido común armónico” antes mencionado se concreta en dos significados principales: analizar la armonía de Wagner en el contexto de la música de su tiempo, y hacerlo desde un paradigma de la armonía tonal que incluya solamente conceptos que sean verosímiles según el funcionamiento de esa música. Es decir que, por una parte, es muy importante valorar adecuadamente los antecedentes del Acorde de Tristán, tanto en otros compositores como en el mismo Wagner, puesto que ese acorde, o formaciones parecidas o enlaces análogos, aparecen en obras contemporáneas o anteriores, y conocer su papel y significado en esas ocasiones no solo es útil, sino imprescindible para entender de manera razonable qué es el Acorde de Tristán. Y, por otra, ello obliga a hacerlo desde el punto de vista de una teoría de la armonía que sea consistente con el lenguaje musical de la época de Wagner. No tendría sentido ir directamente a la teoría de mediados o finales del siglo XIX (aunque habrá ocasión de tratar algunos escritos de teóricos coetáneos del compositor), ya que sería difícil vincular los procedimientos de Wagner con ideas teóricas de su tiempo (por las que no consta que haya tenido interés, con la pequeña pero muy notable excepción de las de Karl Mayrberger), y porque la Teoría envejece mucho más rápidamente que las grandes obras musicales del pasado, cuyo atractivo y potencial expresivo no parece haber disminuido desde cuando fueron compuestas y estrenadas, mientras que los escritos teóricos de las mismas épocas están en su inmensa mayoría totalmente olvidados, salvo para estudiosos muy especializados.

Para nuestro propósito era esencial no introducir ninguna teoría armónica nueva, sino aceptar que los tratados de uso más común, por más que puedan contener aspectos discutibles o mejorables, presentan modelos aceptables del funcionamiento del lenguaje tonal. En la tradición teórica de nuestro país los estudios de análisis armónico son escasos y suelen responder a la costumbre de considerar un único sistema, o un único libro (sea de Zamacois, Piston o Schönberg) como respuesta para todos los problemas que plantea la armonía. No planteamos, pues, en nuestro estudio un sistema nuevo, pero sí aspiramos al empleo todos los recursos teóricos a nuestro alcance para

ponerlos al servicio de un análisis significativo de la armonía, que solo podrá lograr su propósito si intenta responder desde el conocimiento exhaustivo de las composiciones estudiadas y permitiendo que el oído del músico guíe el estudio del sonido musical.

### **Metodología y estructura de la tesis doctoral.**

Cualquiera que haya pretendido internarse en el análisis armónico de una obra tan grande y tan compleja (en todos los sentidos) como es *Tristan und Isolde*, se habrá convencido inmediatamente de que el reto abrumba por su intimidatoria enormidad. Es necesario, por tanto, acotar los objetivos del estudio hasta unas dimensiones razonables. Nos centraremos por ello solamente (o de manera muy preferente) en el “Acorde de Tristán”, pero, como se verá, las variantes de este acorde o de su enlace característico son muchas más de lo que parece si se tiene en cuenta la atención que se ha prestado a su primera aparición, en detrimento de otras que no son menos importantes en la dramaturgia musical de la ópera.<sup>3</sup>

Nuestro trabajo se centra muy principalmente en relaciones armónicas locales. Es inevitable en algunos casos el tratar sobre relaciones tonales a gran escala, pero nuestro ámbito prioritario es el del acorde concreto, el enlace entre acordes, la progresión o la frase. Si bien para simplificar estamos hablando de “armonía”, la conducción de voces, es decir, la configuración polifónica de cualquier enlace o progresión armónica no solo es de una enorme importancia, sino que con frecuencia es tanto o más decisiva en la explicación que las consideraciones puramente armónicas. No se trata de armonía, sino más bien de “Tonsatz”, un término del vocabulario musical alemán, quizás intraducible a nuestro idioma, pero que aún de manera muy feliz en una sola palabra las técnicas armónica y contrapuntística, cuya separación solo es concebible por pura conveniencia académica, ya que todo indica que nunca han estado separadas en la práctica compositiva.<sup>4</sup> Insistimos en que, aunque por razones de simplicidad seguiremos hablando de “armonía”, lo hacemos con el convencimiento de que la conducción de voces es un aspecto indisociable de esta técnica y que son muchas las ocasiones en que es la polifonía la que permite entender el resultado armónico.

El primer capítulo planteará una solución sencilla y rápida para el “enigma” del Acorde de Tristán, ya que intentaremos demostrar en él que el enlace que da inicio a *Tristan und Isolde* tiene claros antecedentes en obras contemporáneas de Wagner e incluso en algunas bastante anteriores. Quizás

---

<sup>3</sup> De aquí el título de este estudio, los “Acordes”, y no el “Acorde” de Tristán.

<sup>4</sup> “Tonsatz” podría traducirse literalmente como “colocación de sonidos”, una forma admirablemente modesta de entender la labor del compositor, sugiriendo más bien su dimensión artesanal que su transcendencia artística.

esto no sea ninguna novedad, pero creemos que es necesario mostrar de inicio que, si bien nada puede rebajar la originalidad de la armonía con la que comienza la ópera, ese enlace que tanto ha fascinado, e incluso enfrentado, a los teóricos, es perfectamente compatible con el lenguaje armónico del tiempo de Wagner, sin necesidad de explicaciones que vayan más allá de lo que es posible en la gramática tonal y en la conducción de voces comunes en esa época.

En el segundo capítulo se presenta un estudio del estado de la cuestión, examinando, en primera instancia, diversos pasajes de obras musicales anteriores a Wagner que han sido propuestos como antecedentes del Acorde de Tristán. Esa consideración puede estar vinculada con el sonido de la armonía en cuestión, con el contenido armónico o polifónico del enlace inicial de la ópera, con la disposición formal de la primera sección de la *Einleitung* (compases 1-17), o con varios de estos aspectos a la vez. Se analizará caso por caso para valorar qué puede haber de cierto en la afinidad con el Acorde de Tristán que se reivindica y se mostrará cómo algunos de los antecedentes que proponemos en el Capítulo I nos parecen más relevantes que muchos de los que son más citados en libros de armonía o análisis. Por otra parte, en una segunda sección del Capítulo II se tratará de forma crítica una serie de análisis del Acorde de Tristán que pueden ser representativos de puntos de partida conceptuales y tradiciones teóricas muy diferentes y que, a nuestro juicio, constituyen una muestra suficiente de las diversas propuestas analíticas que se han planteado: las trataremos, pues, de forma detallada y argumentando qué nos parece interesante, iluminador o discutible en cada caso.

Ya que la sonoridad del Acorde de Tristán es la propia del llamado Acorde semidisminuido, y puesto que una de sus explicaciones más comunes y, según nuestro parecer, razonables lo relaciona con un Acorde de Sexta aumentada, y al tener, por lo tanto, una vinculación cuando menos indirecta con la llamada cadencia frigia, el siguiente capítulo trata sobre estos aspectos del lenguaje tonal en términos generales.

En el Capítulo IV se indaga sobre el uso del Acorde semidisminuido (o “Acorde de Tristán”) en la música de Wagner, mostrando el notable cambio en su explotación en las obras posteriores a *Tristan und Isolde*. Los enlaces inusuales y novedosos del Acorde semidisminuido en obras como *Götterdämmerung* o *Parsifal* le deben probablemente mucho al Acorde de Tristán (y representan con frecuencia enigmas armónicos más intrigantes que este). Sin embargo, los usos del Acorde semidisminuido en obras anteriores no son siempre tradicionales, y en algunos casos sugieren ya el extraordinario potencial que esa armonía revelaría en *Tristan und Isolde*.

El siguiente capítulo se dedica al bloque formado por la primera presentación del Acorde de Tristán, su enlace característico y las dos repeticiones inmediatas (con una leve modificación la primera de ellas, y con cambios significativos en la segunda), dando lugar a la primera sección de la *Einleitung* (compases 1-17). Estas primeras apariciones del Acorde de Tristán son, por una parte,

tres frases diferenciadas, pero por otra parte forman, juntas y en esa sucesión, un complejo temático de referencia que, de manera literal o variada, presenta numerosas recapitulaciones a lo largo de la ópera, casi siempre en las clases de alturas iniciales. Es necesario, por lo tanto, valorar el papel del Acorde de Tristán en el marco de una configuración que en buena medida se erige en el tema principal de la ópera.

La curiosidad preeminente (hasta excesiva) por la primera aparición del Acorde de Tristán tiene como una de sus consecuencias más lamentables la falta de atención a su resolución dramática a gran escala en el final del Acto tercero, lo que imposibilita entender de manera completa la intención de Wagner al introducir el primer acorde de la ópera: esta armonía extraña y con un enlace de difícil comprensión no halla una resolución satisfactoria hasta su postrera aparición, en la que el Acorde de Tristán, en sus clases de alturas iniciales (si bien en otra disposición) va a formar parte de una progresión que conduce a un Acorde perfecto mayor, consonancia sin reservas y reflejo musical de la unión definitiva de los amantes. Dicha sucesión armónica apenas ha sido estudiada en la literatura analítica, a pesar de que no se trata de ninguna manera de una sucesión de acordes obvia o usual, como intentaremos mostrar en el Capítulo VI.

El Capítulo VII aborda otra cuestión que raramente se ha tenido presente en los análisis de la armonía de *Tristan und Isolde*: la cantidad nada desdeñable de casos en que un enlace armónico funciona obviamente como alusión al Acorde de Tristán y su resolución de referencia, o como variación de estos, sin contener en cambio su sonoridad característica: o sea, el Acorde de Tristán sin el Acorde de Tristán, según el título paradójico que hemos dado a ese capítulo.

Si bien nos hemos propuesto delimitar nuestro estudio centrándolo en el Acorde de Tristán, una cuestión que nos parece de gran importancia es que la riqueza del lenguaje tonal de esta obra no se limita a la armonía que lleva su nombre: son muchísimos más los acordes, enlaces o progresiones de un gran interés y originalidad. Y resulta casi irónico que en varios casos reclamen una explicación técnica más difícil que la del propio Acorde de Tristán, a pesar de lo cual se les ha concedido una atención incomparablemente menor. El Capítulo VIII dará fe de la riqueza de la armonía en *Tristan und Isolde* señalando muchos de los casos más interesantes y proponiendo un análisis para cada uno de ellos.

El noveno y último capítulo es el más extenso y en él nos hemos aventurado a un recorrido que no nos consta que se haya realizado jamás en la literatura analítica: la detección y el análisis de todas las apariciones del Acorde de Tristán en *Tristan und Isolde*. Hemos preferido pecar por exceso que por defecto, y por ello hemos incluido también pasajes musicales que contienen alusiones muy veladas o que poseen un parecido mínimo con la configuración armónica y polifónica del Acorde de Tristán y su enlace característico.

Queremos ser modestos y no nos proponemos ir más allá. A pesar de ello, será inevitable plantearse ocasionalmente el significado dramático de alguna de las transformaciones del Acorde de Tristán, o de las apariciones de otras de las armonías estudiadas. Nos parece que el aspecto semántico del Acorde de Tristán y sus diferentes versiones necesitarían otro estudio de grandes dimensiones y preferimos no entrar en ello, aunque en varias ocasiones no podremos dejar esta cuestión al margen. Por poner un ejemplo muy elocuente, nos parece imposible analizar la armonía de la progresión en la que el Acorde de Tristán aparece por última vez y contentarnos con la pura explicación técnica, sin hacer alusión alguna a su significado en la dramaturgia musical: entre otros motivos porque tenemos el convencimiento que la intención de conferirle ese significado ha tenido un papel decisivo en la forma que ha tomado la armonía.

Para la lectura de nuestro estudio damos por supuesta la familiaridad con *Tristan und Isolde* y el conocimiento detallado de su argumento. Si fuera necesario recordar la trama y sus premisas dramáticas, el volumen de la serie Cambridge Opera Handbooks dedicado a esta obra en 2011 (cuyos artículos tendremos que citar en varias ocasiones) contiene la transcripción en inglés del esbozo en prosa de Wagner del libreto.<sup>5</sup> También se puede acudir a la entrañable monografía de Ernesto de la Guardia, cuyos enciclopédicos análisis de Beethoven y Wagner pueden quizás haber envejecido, pero resultan todavía los estudios más completos y ambiciosos de su tipo escritos en lengua española. Por mi parte, siento un gran agradecimiento por ese libro porque fue el primer estudio que, hace ya bastantes años, pude leer sobre *Tristan und Isolde*, y gracias a sus numerosos ejemplos puede ver también por primera vez en su notación musical (y probar al piano) el Acorde de Tristán.<sup>6</sup>

Para un acercamiento más profundo al argumento y el significado dramático, consideramos muy recomendable la lectura de la monografía *Death-Devoted Heart* de Roger Scruton, en la cual se realiza una lectura de la trama completa de la ópera escena por escena, con una muy interesante interpretación de los acontecimientos dramáticos y de la música que les da expresión.<sup>7</sup>

Los ejemplos musicales de *Tristan und Isolde* han sido tomados en su mayoría (y eventualmente adaptados) de las partituras de canto y piano de Karl Klindworth (Litolf, 1913), Otto Singer (Breitkopf & Härtel, 1909) y Richard Kleinmichel (Breitkopf & Härtel, ca.1882). Hemos consultado también las partituras orquestales de C. F. Peters (1912, en su reimpresión por Dover Publications, Nueva York, 1973) y Breitkopf & Härtel (1860, en su reimpresión por Köneman Music, Budapest 1994). Con todo, nuestra referencia principal es, por supuesto, la edición de Isolde

---

<sup>5</sup> Groos, Arthur (ed.), Richard Wagner. *Tristan und Isolde* (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press, 2011, págs. 4-18.

<sup>6</sup> Guardia, Ernesto de la. *Tristán e Isolda de Ricardo Wagner*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1948.

<sup>7</sup> Scruton, Roger. *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.

Vetter y Egon Voss para Richard Wagner Sämtlicher Werke, Schott Musik International, Mainz 1990, de donde se toman en todos los casos los números de compás señalados en el texto, según la edición de Ernst Eulenburg Ltd (Londres, 2001).



# I. ¿Un acorde de Schumann?

## 1.1. La primera nota.

*Alle Fremdheiten Lionardo da Vinci's entzaubern sich beim ersten Tone des Tristan.*<sup>8</sup> Aunque sin duda no carece de referencias o antecedentes, el inicio de la Introducción al Primer Acto (*Einleitung*, según la denominación del compositor), de la ópera (*Handlung*, o “Acción” de acuerdo con Wagner) *Tristan und Isolde* continúa siendo uno de los pasajes musicales más admirados por los melómanos y de influencia más profunda en los compositores contemporáneos de Wagner y posteriores. La frase de Nietzsche que abre este párrafo es exagerada, pero es una exageración del tipo que sólo una gran obra de arte suscitaría. No está perfectamente claro si la “primera nota del Tristán” de la que habla el filósofo alemán debe entenderse en un sentido literal o si se trata de una expresión retórica. Pero es muy posible que Nietzsche se esté refiriendo exactamente al primer sonido de la ópera de Wagner, porque no existe quizá ninguna otra obra en la Historia de la música cuyas novedades técnicas y expresivas se identifiquen de una manera tan íntima con sus primeras notas.



Ejemplo 1.1. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 1-3

¿Cuáles son estas primeras notas para merecer tal comentario de Nietzsche? No deben subestimarse las notas iniciales de los violonchelos, que con su resolución en una armonía inesperada forman un modelo de construcción temática muy fructífero en imitaciones (el inicio del *Adagio* de la Novena Sinfonía de Bruckner, por ejemplo), pero es al acorde que se forma en el segundo compás de la Introducción, el llamado “Acorde de Tristán” (en adelante, AcTr), al que sin duda muchos

<sup>8</sup> “Todas las cosas peregrinas de Leonardo da Vinci pierden su encanto a la primera nota del Tristán Nietzsche, Friedrich. Ecce homo, trad. Andrés Sánchez Pascual. 5ª edición. Madrid: Alianza Editorial, 1979, pág. 47.

atribuirían la impresión causada en Nietzsche. Esta formación es el icono más reconocible de la armonía que podríamos llamar “avanzada” de la segunda mitad del siglo XIX y fue todavía una referencia para diversos lenguajes de vanguardia del siglo XX.<sup>9</sup> El prestigio del AcTr es doble: por una parte es frecuentemente señalado, con más o menos solemnidad, como acta de nacimiento de la armonía moderna, incluso de la atonalidad o el serialismo, y por otra, representa un gran enigma teórico: apenas existen tratados de armonía que se resistan a plantear su propio análisis de aquel extraordinario pasaje.

Los primeros esbozos datados de *Tristan und Isolde* tienen fecha del 19 de diciembre de 1856 y la partitura completa fue terminada el 6 de agosto de 1859, aunque el estreno en Múnich bajo la batuta de Hans von Bülow tuvo que esperar al 10 de junio de 1865.<sup>10</sup> Debería ser motivo de perplejidad el que todavía hoy, más de ciento cincuenta años después de la concepción del AcTr, no se haya alcanzado un consenso teórico sobre la naturaleza de una formación armónica de tanta transcendencia, y con tanta influencia en el desarrollo del lenguaje musical en las décadas posteriores a su aparición. Su significado poético y su contenido afectivo pertenecen al misterio propio de cualquier expresión artística de la más alta categoría y, por definición, no pueden terminar nunca de elucidarse, ya que pueden dar lugar a respuestas diversas en oyentes diferentes.

Sin embargo, es algo muy distinto, aunque naturalmente relacionado, hablar del AcTr como un elemento de la técnica de composición. Esa formación sonora, ese acorde, puede ser algo novedoso extraordinario, eventualmente incomprensible (y es evidente que así ha sido visto por muchos), pero no deja de ser una armonía sobre la que se puede plantear una cuestión muy sencilla: si pertenece, a pesar de todo, al sistema de relaciones sonoras que llamamos tonalidad. En caso afirmativo (y la respuesta lo es), el AcTr debe poder identificarse, de manera más o menos directa, pero finalmente plausible, con algún elemento de ese sistema, llámese acorde, grado, función, enlace o de cualquier otra forma.

Es aquí donde, a nuestro parecer, presentan deficiencias muchos de los análisis del AcTr: quizás es comprensible el creer que un hecho musical extraordinario, una armonía de un efecto inaudito, debe tener una explicación técnica también extraordinaria. Pero no hay ningún motivo para que tenga que ser así: cualquier estudioso de la armonía de los Clásicos debe haber tenido la experiencia de analizar el contenido armónico de un pasaje musical de gran belleza para constatar con asombro que sus acordes son en verdad de una gran simplicidad.

---

<sup>9</sup> Pueden mencionarse por una parte citas en forma de homenaje (Berg, *Lyrische Suite*) o de parodia (Debussy, *Goliwogg's Cakewalk*), y por otra, su integración plena en la armonía de obras eventualmente atonales (Scriabin, *Cuarta Sonata*).

<sup>10</sup> Millington, Barry. *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.

Los ejemplos podrían ser innumerables, pero por poner solamente uno, nos inclinaremos por el dueto *Il core vi dono*, del Acto segundo de *Così fan tutte*, la fascinante belleza de cuyos enlaces armónicos se ha logrado con los acordes más comunes y en sucesiones que, por lo menos sobre el papel, no parecen contener nada inusual: por ejemplo, la frase de Dorabella cuyo punto culminante (Ejemplo 1.2.) se logra con un simple enlace Dominante-Tónica. De manera parecida, el AcTr podría ser o dar lugar a una concepción musical asombrosa sin ser necesariamente nuevo como recurso técnico.



**Ejemplo 1.2.** W. A. Mozart: *Così fan tutte*. Acto II: *Duetto. Il core vi dono*, cc. 12-14

En casi todos los tratados que se ocupan del AcTr con más o menos detalle aparecen referencias a sus antecedentes o, más concretamente, a supuestas anticipaciones del AcTr en obras de otros compositores. A nuestro parecer, los descubrimientos de este tipo (algunos de los cuales se repiten con insistencia) son, en no pocas ocasiones, más bien irrelevantes. Que la sonoridad objetiva del AcTr es idéntica a la de un acorde de Séptima de uso común, el llamado de forma impropia (pero quizás útil) Acorde “semidisminuido” es una obviedad.<sup>11</sup> Podrá discutirse que el Acorde semidisminuido en estado fundamental presenta una tercera y una séptima menores, mientras que en el AcTr aparecen una segunda y una sexta aumentadas, enarmónicas respectivamente de los intervalos anteriores. La Teoría puede dar la importancia que se quiera a estas diferencias de notación y no queremos negar que la tengan, pero la evidencia sugiere que Wagner escribe con frecuencia el AcTr a lo largo de la ópera con lo que parece, por lo menos, cierta indiferencia por dichas distinciones enarmónicas y, en todo caso, con una gran flexibilidad, más atenta al curso melódico de cada voz que a la fácil identificación como acordes de las superposiciones armónicas. Señalemos, por ejemplo, las diversas notaciones del AcTr y de su resolución en el pasaje de la

<sup>11</sup> Hablaremos más adelante (Capítulo III) del llamado Acorde semidisminuido y de su papel en la armonía tonal.

Escena primera del Acto primero que comienza con las palabras de Isolda “O zahme Kunst der Zauberin” (Acto primero, cc. 183 ss.), así como la autocita que aparece en el Acto tercero de *Die Meistersinger*, la cual comentaremos más adelante (Ejemplo 2.2.).

Es perfectamente normal que formaciones armónicas de sonoridad análoga o idéntica al AcTr (es decir, acordes “semidisminuidos”) aparezcan a menudo en obras anteriores o contemporáneas. Aunque una forma frecuente de este acorde sea la primera inversión, o sea la llamada, de acuerdo con la Teoría de las Funciones en la tradición de Hugo Riemann, “Subdominante con sexta añadida” (un Acorde menor más sexta mayor, Re-Fa-La-Si en La menor, por ejemplo), el uso en estado fundamental, afín enarmónicamente al AcTr (en su transposición Si-Re-Fa-La) tampoco es raro ni mucho menos. En el Capítulo 3 nos dedicaremos, como ya hemos anunciado, a este acorde en particular pero, sin entrar ahora en más detalles, podemos considerar el acorde “semidisminuido”, a falta de una denominación mejor, como un acorde básico del lenguaje tonal, localizado tanto en el segundo grado del modo menor como en el séptimo del modo mayor. No es de extrañar que se encuentre en numerosas composiciones y quizás la posible relación de esas apariciones con el uso que de él hace Wagner al principio de *Tristan und Isolde*, el AcTr propiamente dicho, no tenga más importancia.

Por otra parte, la búsqueda de antecedentes del AcTr se entretiene muchas veces en la “caza de ejemplares” que presenten exactamente las mismas notas (o “clases de alturas”) y la misma disposición que el AcTr (como si la eventual influencia de obras anteriores en Wagner, la posible cita o apropiación por parte de este sólo pudiera tener lugar en el mismo nivel sonoro, y no en diversas transposiciones). Veamos un ejemplo de antecedente citado con cierta frecuencia, cuyo análisis revela solamente un parecido superficial y más bien anecdótico con el AcTr.



**Ejemplo 1.3. F. Chopin: Primera Balada en Sol menor Op. 23, cc. 124-125**

En el compás 124 de la Primera Balada en Sol menor Op. 23 de Chopin (1831), el acorde de la mano izquierda en el segundo tiempo del compás es idéntico al AcTr (aceptando, claro está, la equivalencia enarmónica: Mi#-Si-Re#-Sol# = Fa-Si-Re#-Sol#), no sólo por su contenido en notas,

sino porque estas presentan exactamente la misma disposición y altura. Sin pretender negar todo interés al dato, el parecido no hace más que para constatar que la sonoridad que llamamos “Acorde de Tristán” es de uso común en la música tonal. Y sirve también para recordar la extraordinaria versatilidad del Acorde “semidisminuido”, capaz de adecuarse a los contextos armónicos más misteriosos e inquietantes (o generarlos), pero también de lograr los efectos armónicos más luminosos. En el pasaje de Chopin, el Acorde semidisminuido tiene clara función de dominante de Fa# mayor (que antes de su resolución cambia enarmónicamente a Solb mayor). En la enseñanza de la Armonía este acorde, en esta función, suele entenderse y explicarse, como un Acorde de Novena de Dominante con fundamental “omitida”, “suprimida” o “sobrentendida”. Es una posibilidad interpretativa que parece adecuada a su uso habitual (y puede ser por lo tanto válida en un estudio puramente práctico de la Armonía), aunque es muy discutible como derivación histórica del acorde.<sup>12</sup> Volveremos sobre ello en el Capítulo III.

Muchos de los antecedentes del AcTr que se citan (como hemos dicho, algunos de ellos con notable asiduidad) no son mucho más relevantes que el de la Primera Balada de Chopin, pero en cambio, otros casos (algunos de ellos también habituales en los análisis del AcTr, mientras que otros han pasado inadvertidos en la literatura analítica) podrían tener una relación significativa con el AcTr, como influencia directa o indirecta en su concepción, o por su afinidad sonora o expresiva. Trataremos de esta cuestión en su momento pero, antes que nada, nos proponemos definir qué es el “Acorde de Tristán”: no está tan claro que lo que haya causado tanta admiración y esfuerzo analítico sea solamente un acorde, sino que es en cierta manera más bien un enlace de dos acordes, o quizás una idea musical completa, lo que incluye la intervención inicial de los violonchelos. Pero entonces tal vez debería incluirse no solamente la presentación de la idea en los tres primeros compases, sino su desarrollo secuencial entero, por lo menos hasta la cadencia rota del compás 17 de la *Einleitung*. O quizás, en definitiva, el AcTr no es algo que tiene solamente un papel y un efecto locales, sino una idea musical cuya definición técnica no puede entenderse sin tener en cuenta todas sus apariciones a lo largo de la obra a la que pertenece y de cuyo significado expresivo y dramático es un elemento crucial.

Las múltiples contribuciones al análisis del AcTr han dado lugar a una literatura de dimensiones considerables. Las listas históricas de visiones analíticas casi constituyen un género en sí mismas. Alfred Lorenz,<sup>13</sup> Martin Vogel,<sup>14</sup> Diether de la Motte,<sup>15</sup> Robert Bailey,<sup>16</sup> o, en el ámbito hispánico,

---

<sup>12</sup> de la Motte, Diether. *Armonía*, trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Editorial Labor, 1989, pág. 133.

<sup>13</sup> Lorenz, Alfred. *Der Musikalische Aufbau von Richard Wagner's "Tristan und Isolde"* (Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. II), 2ª edición. Tutzing: Hans Schneider, 1966, págs. 194-196.

<sup>14</sup> Vogel, Martin. *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre*. Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf, 1962.

<sup>15</sup> de la Motte, Diether. *Armonía*, op. cit., págs. 228-229.

José M<sup>a</sup> García Laborda,<sup>17</sup> son solo algunos de los que han realizado, de maneras y en dimensiones muy diferentes, resúmenes o compilaciones de los análisis más importantes e influyentes del AcTr. Nos proponemos dar nuestro juicio crítico sobre varias de las ideas más representativas, pero nos vamos a limitar por ahora a establecer una gran división entre ellas: puede diferenciarse entre análisis del AcTr que lo identifican con un Acorde de sexta aumentada y los que proponen otras visiones, más o menos novedosas.

La interpretación del AcTr como Acorde de sexta aumentada, es decir como Fa-Si-Re#-La, con el Sol# como apoyatura del La, puede ser, para algunos, una posibilidad decepcionante por su simplicidad. Pero, tal como hemos apuntado antes, una armonía de un efecto novedoso e impresionante no tiene porque ser, también, inaudita en un nivel técnico. Lo que no va a conseguir ningún análisis, innovador o tradicional, del AcTr es negar lo extraordinario de su efecto, cuya demostración está en su recepción y en el hecho de que el debate sobre su naturaleza siga vivo. Sin embargo, la evidencia de ese efecto no excluye la posibilidad de una explicación dentro de los recursos del lenguaje tonal tradicional, lo que Walter Piston llama la “práctica común”.<sup>18</sup>

La observación del uso de la armonía en compositores del siglo XIX obliga a buscar un equilibrio razonable entre el sistema de análisis utilizado y las condiciones históricas de su aparición. No es tampoco tan difícil idear interpretaciones analíticas del AcTr que sean en sí mismas intelectualmente atractivas, incluso plausibles bajo la perspectiva del desarrollo de las técnicas de análisis de los últimos cien años, pero con el defecto de que sus premisas son inverosímiles en el contexto en que se compuso la obra en cuestión. Para que la respuesta a estas cuestiones sea válida y tenga interés ha de tener en cuenta nuestra sensibilidad armónica, pero debe ser naturalmente compatible de alguna manera con los presupuestos técnicos y estéticos del compositor en el momento de escribir la música. Cuando, como se hace con cierta frecuencia, se descubren en la armonía del *Tristan* de Wagner formaciones “protoseriales”, quizás se están revelando aspectos muy interesantes de la estructura motívica de su música, pero si se les atribuye demasiada transcendencia se está falseando, por lo menos en parte, la intención del compositor y los recursos técnicos por él empleados. Por ejemplo, notar que el inicio del cántico a la Noche de los dos protagonistas en la parte más intensa de su dúo del segundo acto (“O sink hernieder, Nacht der Liebe”) está formado en sus primeras notas por el despliegue melódico (la “horizontalización”) de las notas del Acorde de Tristán (Ejemplo 2.66.) es algo que se consigue si se corta la frase en la nota conveniente, en el Mib

---

<sup>16</sup> Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985.

<sup>17</sup> García Laborda, José M<sup>a</sup>. ‘Una nueva tipología del acorde Tristán en A. Bruckner’, *Nasarre XVI/1* (2000), págs. 35-68.

<sup>18</sup> Piston, Walter. *Harmony*. Revised and expanded by Mark DeVoto. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1987, págs. xix-xx.

y no en el Reb. Sin negar rotundamente que este rasgo casi serial sea significativo, uno debe fijarse no solamente en el pasaje que es útil para la hipótesis, sino en las casi cuatro horas restantes de música en que no aparecen construcciones seriales, o por lo menos no se suelen encontrar.<sup>19</sup>

Quizás exista un mecanismo psicológico por el que ante el estudio de la armonía de un pasaje tan especial como es el inicio de *Tristan und Isolde*, el analista sienta la obligación de hallar una explicación a su vez impresionante. Pero ¿por qué debería ser así? ¿Por qué el AcTr no podría explicarse como una variante del llamado Acorde de Sexta aumentada? Es por lo menos extraña la resistencia que se encuentra en ciertas ocasiones a esta explicación básica (y sin duda plausible), algo tanto más extraño cuando otras apariciones, variantes y desarrollos de ese acorde inicial a lo largo de toda la ópera de Wagner son más difíciles de interpretar y sin embargo, el reto que representan ha merecido muchísima menos atención por parte de los teóricos.

Las explicaciones más útiles para el AcTr (o mejor dicho, para el conjunto formado por el AcTr y su resolución) serán, a nuestro parecer, las que lo valoren como un elemento propio de la práctica armónica de su tiempo. Y para ello sólo existe una vía, que es la de hallar evidencias de usos parecidos de la armonía en situaciones análogas en obras anteriores o contemporáneas. La riqueza de las implicaciones del AcTr no va a verse disminuida de ninguna manera, más bien al contrario, por hacer énfasis no solamente en lo que tiene de innovación, sino también en lo que tiene de común.

## 1.2. Un acorde de Schumann.

Imagínese por un momento que una mínima parte de las energías empleadas en el análisis del AcTr se hubiera dedicado al estudio de la armonía de la segunda mitad del compás 11 en el primer movimiento del Concierto para violonchelo de Schumann (1850) y su resolución en el compás 12 (Ejemplo 1.4.). En los dos primeros tiempos del compás 11 aparece un acorde de primer grado de La menor en primera inversión y, con el salto de los violonchelos a la nota Fa en el tercer tiempo se genera una formación de un indiscutible parecido con el AcTr. De hecho, si se olvida el detalle de que el Si de los segundos violines entra una corchea más tarde que el resto de instrumentos, se trata exactamente del AcTr, con las mismas notas, en su ortografía y altura exacta (claro que con diferente instrumentación), tal como aparece en el compás 2 de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*. A pesar del asombroso y muy sugerente parecido entre los dos acordes, este “antecedente” del AcTr ha pasado virtualmente inadvertido por lo que nosotros sabemos. Llamó nuestra atención sobre el pasaje de Schumann su aparición como ejemplo en el Tratado de Armonía de Zsolt

---

<sup>19</sup> Trataremos más a fondo esta cuestión en nuestros comentarios a los ejemplos 2.64.-2.66.

Gárdonyi y Hubert Nordhoff.<sup>20</sup> En lo que sigue intentaremos demostrar la relevancia que el pasaje puede tener para una comprensión del AcTr en el contexto del lenguaje armónico de los contemporáneos de Wagner.<sup>21</sup>

The image shows a page of musical notation for a cello solo. The title is "Vcl. Solo" and the piece is "R. Schumann: Concerto para violonchelo en La menor Op. 129, I. Nicht zu schnell. cc. 9-12". The score is written on five staves. The top staff is the cello part, and the bottom four staves are the piano accompaniment. A red rectangular box highlights a specific chord in the right hand of the cello part, which is an augmented triad (F#-A-C#).

**Ejemplo 1.4. R. Schumann: Concierto para violonchelo en La menor Op. 129, I. Nicht zu schnell. cc. 9-12**

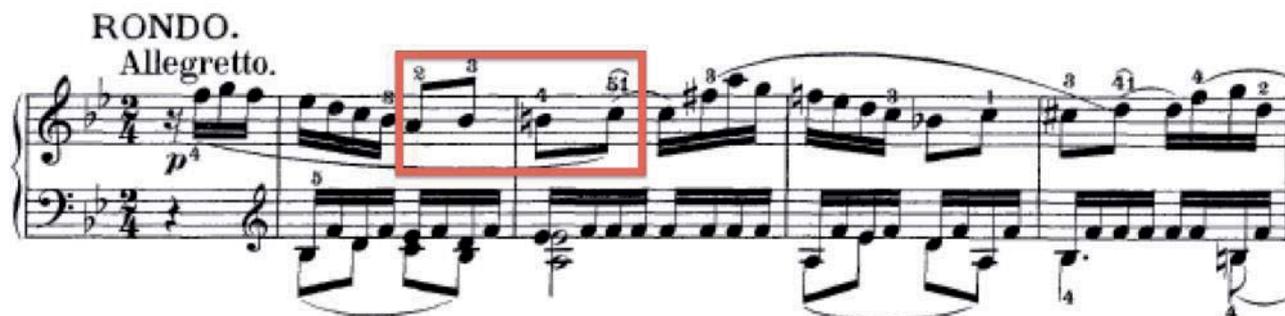
En sus ejemplos 176a y 176b, Gárdonyi y Nordhoff comparan el acorde resultante de Schumann con el AcTr en su primera aparición, pero ese pasaje de su libro no trata propiamente del AcTr, sino que esos ejemplos sirven para ilustrar cómo una apoyatura (el Sol# en ambos casos) puede tener una duración muy superior a la nota real en la cual resuelve. Los autores señalan que el efecto local de la armonía generada en el pasaje de Schumann adquiere carácter temático de largo alcance en Wagner, pero no ponen en ningún momento en duda que se trata en ambos casos de lo que ellos denominan “Acorde aumentado de tercera y cuarta” [Übermäßiger Terzquartakkord], lo que en terminología de origen anglosajón, pero ya de uso común en países de habla hispana, se suele llamar un “Acorde de Sexta francesa”. Es una denominación muy discutible, pero útil por ahora. Tratamos sobre este acorde en el Capítulo III.

<sup>20</sup> Zsolt Gárdonyi y Hubert Nordhoff, *Harmonik. Ein Lehrwerk* (Wolfenbüttel: Mösseler Verlag, 1990), pág. 119.

<sup>21</sup> La versión alemana de Wikipedia contiene una de las escasas referencias existentes a la semejanza entre los acordes 11-12 del Concierto de Schumann y el inicio del *Tristan*: Tristan-Akkord, <http://de.wikipedia.org/wiki/Tristan-Akkord> (última consulta el 13 de mayo de 2016). El artículo de Wikipedia no hace más comentario al respecto ni cita fuente alguna.

No puede haber duda de la identidad entre el acorde de la segunda mitad del c.11 del Concierto de Schumann y el AcTr. La resolución es análoga en ambos casos: un acorde de dominante de La menor en estado fundamental, con las siguientes salvedades:

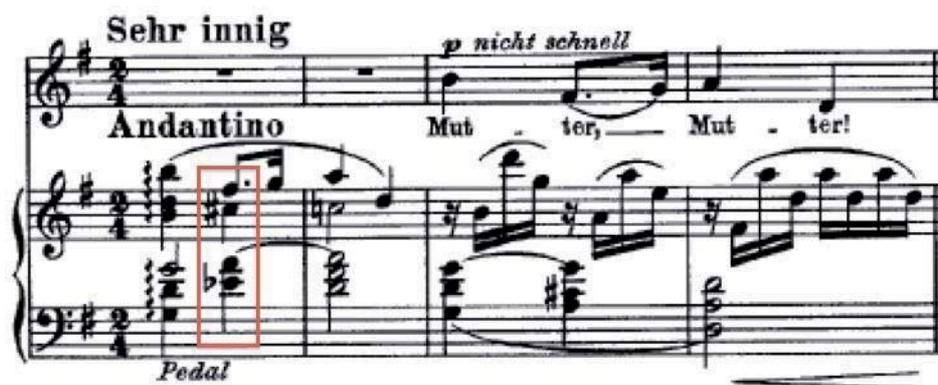
- 1) En el compás 12 del Concierto de Schumann la fundamental Mi del acorde aparece más tarde que el resto de notas del acorde, pero su presencia en la línea de bajo de los violonchelos hace inequívoco su carácter de resolución del Fa del compás anterior.
- 2) El acorde del compás 3 de la *Einleitung* contiene la séptima menor propia del acorde de séptima de dominante, mientras que el acorde del compás 12 del Concierto de Schumann es una tríada.
- 3) La quinta Si en la voz superior del compás 3 de Wagner aparece precedida por la apoyatura La#, mientras que en Schumann el Si aparece directamente en el inicio del compás. La apoyatura La# tiene naturalmente una gran importancia melódica como parte del motivo cromático ascendente, pero no puede considerarse en sí misma una innovación o un detalle armónico excepcional. La dominante, tríada o séptima, con la quinta en la voz superior precedida por la apoyatura de la nota auxiliar inferior a distancia de semitono es un lugar común del que existen numerosos ejemplos, entre los que podrían citarse el compás 2 del *Rondó* final de la Sonata Op. 22 de Beethoven (1800), en el que un grupo de cuatro semitonos semejante al de la primera frase de *Tristan und Isolde* tiene un destacado papel motívico.



**Ejemplo 1.5. L. van Beethoven: Sonata para piano Op. 22, IV. Rondó. Allegretto. cc. 1-4**

Todo lo anterior sugiere que el enlace entre los dos acordes iniciales de la *Einleitung* no es en sí mismo excepcional, si bien, como se intentará demostrar más adelante, los casos normalmente citados en este sentido no siempre son relevantes. El pasaje del Concierto de Schumann es, sin duda, un ejemplo del uso exacto del mismo enlace armónico en todo lo esencial del mismo, incluyendo además la coincidencia en tonalidad y altura.

Si se acepta que la naturaleza de la formación conocida como AcTr es el resultado de una apoyatura inferior de semitono en la tercera de un Acorde de Sexta francesa, y que su resolución lleva, continuando el sentido melódico ascendente, a un Acorde de dominante en estado fundamental con su quinta en la voz superior (a su vez con o sin apoyatura), hay que concluir que se trata de una configuración armónica no infrecuente en Schumann. Véanse algunos ejemplos.



Ejemplo 1.6. R. Schumann: *Lied der Braut (Myrthen)* Op. 25 n° 11

El segundo acorde del primer compás del Ejemplo 1.6. es virtualmente idéntico al AcTr, teniendo en cuenta el diferente registro y la tonalidad de Sol mayor (el Mi bemol en el bajo representa una coloración menor). La apoyatura Fa# resuelve en Sol (de manera idéntica a como el Sol# lo hace en La en el AcTr), y la línea sigue en sentido ascendente, esta vez sin la segunda apoyatura cromática. Hay que tener presente la nota Sol en la mano izquierda, que se mantiene mientras suena el acorde del segundo tiempo. Este Sol cambia naturalmente el sonido del segundo acorde, que no es por tanto idéntico al AcTr. Pero esa nota atacada en el tiempo anterior en un *tempo* lento o moderado va tener una presencia ya débil en comparación con las notas atacadas en la segunda negra del compás. El parecido del enlace en cuestión con el del AcTr es obvio o por lo menos, suficientemente relevante.

La formación resultante no es inusual en Schumann. Entre otros ejemplos puede señalarse la armonía que se produce al final del tercer compás del tercero de sus *Estudios sobre Caprichos de Paganini* Op. 3 (1832).



**Ejemplo 1.7. R. Schumann: *Studien nach Capricen von Paganini* Op. 3 n° 3, cc. 1-4**

Se trata, igual que en el caso del Concierto para violonchelo, de un Acorde de Sexta aumentada (de Sexta francesa, en concreto) que resuelve con normalidad en la dominante en estado fundamental, pero en el que la sensible Si substituye momentáneamente a la tónica Do formando una apoyatura.<sup>22</sup>



**Ejemplo 1.8. N. Paganini: *Caprices* Op. 1 n° 11, cc. 1-4**

Es interesante tener presente que, si bien la armonización de este pasaje no es idéntica en Schumann y Paganini, en la versión original del violinista y compositor italiano esa armonía es la misma en su esencia.<sup>23</sup> Se trata de un indicio convincente de que la formación armónica que conocemos como “Acorde de Tristán” por más excepcional, significativo e individual que sea en el uso que de ella hace Wagner en *Tristan und Isolde*, no es propiamente una armonía nueva, sino un recurso de uso más o menos habitual. En tiempos de Schumann o Wagner no es de ninguna manera una armonía trivial o ya vulgarizada, pero tampoco es una novedad extraordinaria en sí misma. Incluso es imaginable en compositores bastante anteriores, como lo demuestra el siguiente ejemplo de J. S. Bach, que no es idéntico al AcTr solo por una corchea.

<sup>22</sup> De hecho, la armonía del tercer tiempo del compás 3 del Ejemplo 1.8. se sobreentiende. más que se escucha, ya que el violinista no puede hacer sonar las tres voces al mismo tiempo. Pero esto es normal en la técnica violinística y no impide que se pueda entender la armonía resultante.

<sup>23</sup> La sucesión armónica citada del Op.3 de Schumann es virtualmente idéntica a un importante enlace que aparece en el *Tristan*, algo diferente del AcTr, pero muy directamente vinculado. Su primera aparición tiene lugar con las palabras de Isolda “*Todgeweihtes Herz!*” en el Acto primero de *Tristan*. Volveremos a este enlace y a su relación con el AcTr en el Ejemplo 1.11.

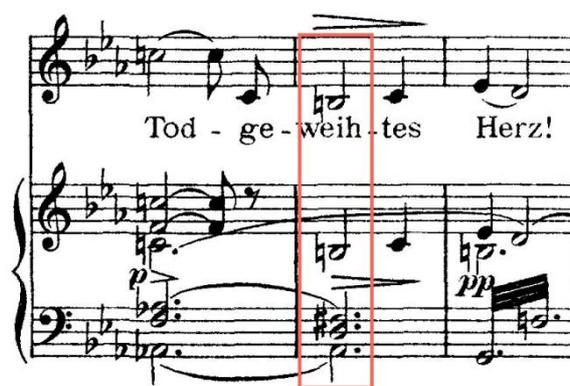
**Ejemplo 1.9. J. S. Bach: Cantata BWV 47 “Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden”. Recitativo “Der Mensch ist Koth, Staub, Asch’ und Erde”, cc. 4-5**

La adaptación propuesta en el Ejemplo 1.10. permite comprobar ese parecido. Si se resitúan las diferentes partes polifónicas del Recitativo, colocando la melodía principal como voz más aguda y simplificando el ritmo de la parte que corresponde a los segundos violines, el acorde previo a la dominante resulta igual al AcTr en su sonoridad y su resolución. Si se transporta el pasaje resultante una cuarta descendente, tal como se hace en la línea inferior del Ejemplo 1.10., el parecido es más evidente.

**Ejemplo 1.10. J. S. Bach: Reducción de los cc. 4-5 del Recitativo “Der Mensch ist Koth, Staub, Asch’ und Erde” Cantata BWV 47 (original y transposición)**

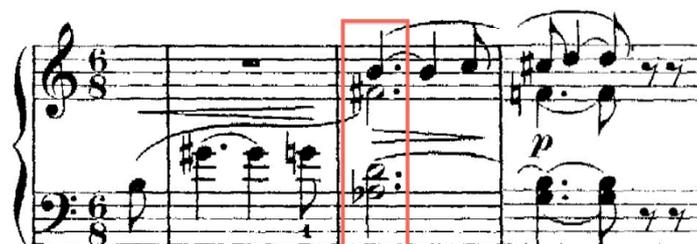
La utilización de este “casi-AcTr” en relación con un *topos* propio de una fórmula de interrogación en un Recitativo no es casual, sino que, como se mostrará más adelante, se trata de un aspecto que tiene una gran relevancia para la comprensión de su origen y naturaleza.<sup>24</sup>

Un Acorde de Sexta aumentada (“Sexta francesa”) con una apoyatura de resolución ascendente es una formación armónica de aparición suficientemente común en la música tonal de los siglos XVIII y XIX, y no solamente es una explicación plausible para el propio AcTr, sino que es una interpretación quizás hasta obvia para otras armonías en *Tristan und Isolde*, como por ejemplo, la ya citada en relación con el Capriccio 11 de Paganini y su versión en los Estudios Op.3 de Schumann: el segundo acorde en la exclamación de Isolda “Todgeweihtes Herz!”, en la segunda escena del primer Acto.



**Ejemplo 1.11. R. Wagner: *Tristan und Isolde*, Acto I, cc. 322-324**

El acorde destacado en el Ejemplo 1.11. es idéntico (en una octava más grave) a la segunda presentación del AcTr en la *Einleitung* (Ejemplo 1.12.). Su resolución es también básicamente la misma: un Acorde de Séptima de Dominante en estado fundamental sobre Sol.



**Ejemplo 1.12. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 1-3**

<sup>24</sup> En el Capítulo III trataremos sobre la relación entre el AcTr y su resolución y la figura retórica de la *Interrogatio*, vinculada muy directamente con la llamada cadencia fría.

La progresión armónica en “Todgeweihtes Herz!” parece difícil de interpretar de otra manera que no sea como una sucesión (hasta cierto punto sencilla) de  $IV^6 - D/D - V^7$  en la tonalidad de Do menor.<sup>25</sup> Simplificando un poco las cosas, puede decirse que la única diferencia entre el enlace que forman los dos últimos acordes del Ejemplo 1.11 y el formado por los dos acordes del Ejemplo 1.12 está en la diferente apoyatura sobre la nota Re el acorde de Séptima de Dominante, *Mib* (descendente) en un caso y *Do#* (ascendente) en el otro.

### 1.3. Inicios disonantes.

Los ejemplos comentados de Schumann, Paganini, Bach y el propio Wagner son, desde nuestro punto de vista, indicios suficientes de que el particular enlace que representa el Acorde de Tristán no es en sí mismo una novedad en el lenguaje armónico del siglo XIX.

En cambio, sí que es algo seguramente nuevo el que una formación armónica de este tipo aparezca como primer acorde de una composición. En la música de los siglos XVIII y XIX el comenzar una composición con una disonancia no es normal, pero tampoco se trata de algo insólito.<sup>26</sup> La Primera Sinfonía (1799-1800) y la Sonata Op. 28 (1801) de Beethoven comienzan con un acorde disonante, en concreto con una Dominante secundaria ( $V/IV$ , o sea el primer grado modificado como Dominante de la Subdominante).

Ejemplo 1.13. L. van Beethoven: Primera Sinfonía Op. 21, I. *Adagio molto* - *Allegro con brio*  
(en la transcripción para piano solo de F. Liszt), cc. 1-4

<sup>25</sup> La frase completa correspondiente a las palabras de Isolda “Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!” tiene aspectos más complejos, que trataremos en el Ejemplo 8.9.

<sup>26</sup> Uno de los casos más interesantes anteriores a Wagner de inicio de una obra con un acorde disonante aparece en la Sonata en Mi bemol mayor Op. 31 n.º 3 de Beethoven, obra que comentamos en el siguiente capítulo por la aparición en ella de uno de los supuestos antecedentes del AcTr más comentados en la literatura analítica.



**Ejemplo 1.14. L. van Beethoven: Sonata para piano Op. 28, I. Allegro, cc. 1-10**

O, en tiempos más próximos a Wagner, puede también citarse el inicio de *Dichterliebe* Op.48 de Schumann (1840) como un ejemplo de inicio disonante de una composición. En este caso la disonancia es más intensa y ambigua, si bien no hay mucho problema en interpretarla como un acorde de Subdominante de Fa# menor en primera inversión con el Do# y el La# como un retardo y una apoyatura respectivamente. El uso de la disonancia en este caso presenta una importante afinidad poética con la del inicio de *Tristan und Isolde*, ya que en ambos casos, aunque sea en escalas formales y expresivas muy distintas, el compositor expresa con ella un deseo amoroso de imposible o difícil satisfacción.



**Ejemplo 1.15. R. Schumann: Im wunderschönen Monat Mai (Dichterliebe) Op. 48 n° 1, cc. 1-2**

La afinidad entre el inicio de *Dichterliebe* y el de *Tristan und Isolde* puede llevarse más lejos, ya que en ambos casos el enlace armónico inicial adopta la forma de una resolución frigia, con la parte de bajo moviéndose por semitono descendente hacia el Acorde de Dominante. Este es también en ambos casos un acorde de séptima. La ambigüedad tonal de la breve canción de Schumann, cuya tonalidad oscila entre Fa# menor y La mayor, y en la que no llega a producirse una cadencia totalmente conclusiva, es un antecedente de lo que sucede en la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*, en la que no llega a aparecer nunca el supuesto acorde de tónica de La menor.

El inicio de una composición con un acorde de Sexta aumentada, como sería supuestamente el caso de *Tristan und Isolde*, se encuentra por ejemplo, en el segundo movimiento de la Sonata Op.78 de Beethoven (1809) o en *Am leuchtenden Sommermorgen*, también de *Dichterliebe* de Schumann.



Ejemplo 1.16. L. van Beethoven: Sonata para piano Op.78, II. *Allegro vivace*, cc. 1-4

Ejemplo 1.17. R. Schumann: *Am leuchtenden Sommermorgen (Dichterliebe)* Op. 48 n° 12, cc. 1-5

El Acorde de Sexta italiana en el Op.78 de Beethoven contribuye al carácter humorístico del movimiento, comenzándolo con una sorpresa armónica. El Acorde de Sexta alemana (o quizás de “Sexta suiza”) ayuda a establecer el tono onírico de la canción de Schumann.<sup>27</sup>

Si bien estos dos últimos ejemplos representan un uso audaz de los Acordes de Sexta aumentada, que aparecen como primer acorde de cada una de las piezas, su impacto es menor al no tratarse

<sup>27</sup> La denominación “Sexta suiza” fue usada por primera vez en la quinta edición de la Armonía de Walter Piston. Es acuñada para referirse a la variante enarmónica del llamado acorde de Sexta alemana en la que, en lugar de una quinta justa se forma una cuarta doble aumentada desde el bajo. Trataremos sobre este acorde en el Capítulo III.

propiamente del inicio de una obra. En el caso de Beethoven, el movimiento anterior está escrito en la misma tonalidad principal de Fa# mayor y en el caso de Schumann, el acorde inicial de *Am leuchtenden Sommermorgen* viene después del acorde final de la canción anterior, una tríada de Mib mayor que, en el caso de que *Dichterliebe* se interprete como un ciclo completo, tiene como consecuencia que el Acorde de Sexta aumentada es menos ambiguo y puede entenderse ya en un contexto de Sib mayor.

#### **1.4. Resolución ascendente de la Séptima.**

Un aspecto del enlace entre los dos primeros acordes de *Tristan und Isolde* aparentemente contrario a la conducción de voces tradicional y que no suele tenerse en cuenta en los análisis del AcTr es la irregularidad de la resolución de la séptima. Nos referimos a lo siguiente: si se acepta, por lo menos como hipótesis, que el AcTr es una presentación de un Acorde de Sexta francesa, la nota La sería la supuesta séptima de un Acorde de Séptima de Dominante alterado. La resolución por grado descendente propia de la disonancia en un Acorde de Séptima es substituida por una resolución ascendente. Obsérvese que en los ejemplos que hemos presentado de Schumann y Bach (Ejemplos 1.4., 1.6., 1.7. y 1.9.), esa supuesta séptima del acorde aparecía como una nota no acentuada, y su resolución se producía siempre de forma ascendente. A nuestro entender, esto es una confirmación de la afinidad de estos ejemplos de compositores anteriores con lo que conocemos como Acorde de Tristán. Esos ejemplos son indicios elocuentes de que el AcTr no es en sí mismo una innovación tan grande como se suele pensar (aunque sí lo sean su uso y consecuencias estructurales y expresivas en *Tristan und Isolde*).

Los “antecedentes” del AcTr que hemos comentado en este capítulo (que con excepción del ejemplo del Concierto para violonchelo de Schumann no aparecen en esta condición, por lo que sabemos, en toda la literatura analítica) nos parecen más relevantes que muchos de los que se mencionan con más frecuencia. En el siguiente capítulo estudiaremos supuestos antecedentes del AcTr cuya importancia radica precisamente en su aparición en la literatura dedicada al AcTr, al margen de que resulten ser de verdad significativos. Se tratarán y comentarán diversas teorías, históricas y recientes sobre la naturaleza del AcTr, y se intentará dilucidar su nivel de acierto y utilidad para la comprensión del AcTr en el marco del sistema tonal.



## II. El Acorde de Tristán en la literatura analítica: antecedentes e interpretaciones

### 2.1. ¿Antecedentes?

Es necesario un cierto acuerdo sobre qué se está buscando para considerar como válido o relevante un “antecedente” del AcTr. De hecho, cuando se habla del AcTr y sus posibles antecedentes se puede estar haciendo referencia a varias cosas diferentes:

1) La formación armónica del segundo compás de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*, exactamente en la mismas alturas, en transposiciones de octava, en otras disposiciones o eventualmente en alternativas enarmónicas.

2) El Acorde semidisminuido en cualquiera de sus presentaciones.

3) El enlace formado por los dos primeros acordes de la obra, incluyendo en ocasiones las notas iniciales de los violonchelos.

4) La presentación completa de los motivos iniciales de la obra, desde el compás 1 hasta la cadencia rota del compás 17. Puede ser útil adoptar la denominación de Joseph Kerman, que llama a este pasaje inicial “Prelude complex”, Complejo del Preludio (Ejemplo 2.1.).<sup>28</sup>

Respecto al punto 1, en los buscadores de antecedentes del AcTr puede observarse, como ya se ha sugerido, una cierta tendencia a intentar detectar esa formación armónica en las mismas alturas (asumiendo las variantes enarmónicas como equivalencias). Por una parte puede parecer absurdo centrarse en una transposición concreta, por más que sea la que da comienzo a *Tristan und Isolde*. Hay que suponer que el mismo efecto armónico se puede lograr con la misma formación armónica en diversas transposiciones. Pero también es evidente que, por razones estructurales o simbólicas, Wagner da un papel especial al AcTr en la transposición de su primera presentación a lo largo de toda la ópera. Y ello no sucede solamente con esa primera aparición, sino que lo mismo puede decirse en buena parte de todo el Complejo del Preludio, tal como se mostrará más adelante. Si bien puede entenderse que la detección de un posible antecedente del AcTr en la misma transposición sea más llamativa, la relevancia de su aparición en otras alturas no tiene por qué ser menor.

---

<sup>28</sup> Kerman, Joseph. ‘The Prelude and the play’, en Arthur Groos (ed.), Richard Wagner. *Tristan und Isolde*, op. cit., págs. 53-68.

**Langsam und schmachkend.**

**Ejemplo 2.1. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. El “Complejo del Preludio”. Einleitung, cc. 1-17**

Aunque en *Tristan und Isolde* la transposición inicial tiene una importancia particular, Wagner muestra también en muchos puntos de la ópera lo que puede considerarse una cierta indiferencia por la ortografía del AcTr y su resolución. Una prueba de esa eventual inconsistencia en la notación de los acordes, tema sobre el que volveremos más adelante, puede verse en la ya mencionada cita del inicio de *Tristan und Isolde* que se produce en el Acto tercero de *Die Meistersinger von Nürnberg*, que tiene lugar cuando Hans Sachs rechaza un posible matrimonio con Eva porque “conoce una triste historia de Tristán e Isolda” y porque “él es sensato y no quiere correr la suerte del rey Marke”. Las dos presentaciones iniciales del AcTr aparecen oportunamente en este punto, con una instrumentación no idéntica pero sí análoga a la de *Tristan und Isolde*.<sup>29</sup> Pero todo ello aparece un semitono más grave, y con algunas modificaciones: la escritura de las dos presentaciones del AcTr es la propia de un Acorde semidisminuido en estado fundamental, y no la propia del AcTr. Y el segundo acorde en la segunda presentación no aparece escrito como un acorde de Séptima de Dominante en estado fundamental, sino como un acorde de Sexta alemana.

<sup>29</sup> A pesar de las notables diferencias en el lenguaje armónico de ambas obras, los motivos de *Tristan und Isolde* son introducidos con toda naturalidad gracias a la insistencia en un motivo que contiene cuatro notas cromáticas ascendentes, cantado por Eva con las palabras “Euch selbst, mein Meister”. La línea cromática propia del inicio de *Tristan und Isolde* está así previamente contextualizada.

**Ejemplo 2.2. R. Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Acto tercero, Escena cuarta. cc.**

236-246

Wagner parece poner un gran cuidado en la escritura de los acordes en la presentación inicial del Complejo del Preludio, con una clara atención a su sentido polifónico. La trayectoria melódica de cada una de las cuatro voces de la textura está muy bien definida por la ortografía elegida. El resultado, como es bien sabido, es la especial presentación del AcTr, escrito de una forma única a pesar de su equivalencia enarmónica con el Acorde semidisminuido. Las siguientes palabras de John Rothgeb pueden ser representativas de las opiniones que rechazan aceptar el AcTr como Acorde semidisminuido:

An interpretation that seems to be widely credited today equates the TC with the enharmonically related half-diminished seventh chord. The difficulty with this notion is that the outer-voice interval of the TC is specifically an augmented ninth, not a minor tenth, and these two intervals differ radically in tonal music, not only in function but in sheer sonority.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> “Una interpretación que parece tener amplio crédito actualmente es la que identifica el AcTr con el relacionado enarmónicamente Acorde semidisminuido. La dificultad de esta noción es que el intervalo entre las voces externas del AcTr es específicamente una novena aumentada, no una décima menor, y estos dos intervalos difieren radicalmente en la música tonal no solamente en función, sino en su pura sonoridad”. Rothgeb, John. ‘The Tristan Chord: Identity and Origin’, *Music Theory Online*, 1/1, enero 1995 (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.1/mto.95.1.1.rothgeb.art>). Última consulta 16 de mayo de 2016. (Todas las traducciones son nuestras, excepto donde se indique lo contrario).

Por más que esta observación sea cierta (y sin duda hay más de una conclusión importante que sacar de ella) la evidencia es que Wagner no tiene ningún problema en aprovecharse en numerosas ocasiones de la equivalencia enarmónica entre el AcTr y el Acorde semidisminuido. Un caso de ello se da en el ya citado ejemplo de *Die Meistersinger*, en el que, como se ha visto, la disposición característica del AcTr adopta la notación propia del Acorde semidisminuido. Y puede recordarse que el punto culminante de la *Einleitung* se basa precisamente en esa equivalencia enarmónica: el acorde Fa-Lab-Dob-Mib, introducido como segundo grado de la tonalidad de Mib menor (en una sucesión de intercambios  $\text{II}^7\text{-V}^7$ ) es reinterpretado como el AcTr inicial, resolviendo en la Séptima de Dominante sobre Mi, como en los compases 2-3 de la obra (Ejemplo 2.3.).

The image displays two systems of musical notation for Wagner's *Tristan und Isolde*. The top system shows a piano introduction with a 'pizz.' marking. The bottom system is marked 'allmählich im Zeitmaß etwas zurückhaltend' and includes dynamics like 'dim.' and 'p'. The notation is complex, featuring chromaticism and tritone relationships.

**Ejemplo 2.3. R. Wagner: *Tristan und Isolde*, el punto culminante de la *Einleitung*. cc. 81-86**

Las consideraciones anteriores no quitan importancia a la cuestión de la notación, pero parece aconsejable un cierto grado de escepticismo ante un excesivo rigor con la ortografía, cuando es el propio compositor el que se ha dado toda la libertad para respetar o no la escritura literal del AcTr, según conviene a sus necesidades en cada momento. Tal como se recordará con diversos ejemplos en el Capítulo IV, muchas de las más notables invenciones armónicas en la obra tardía de Wagner consisten en presentaciones del Acorde semidisminuido (o su reescritura enarmónica) que se enlazan con un segundo acorde en una sucesión inesperada cuya comprensión se ve favorecida por la clara conducción de voces, con especial preponderancia de los movimientos por semitono (como es obvio, esta descripción es también válida para el propio AcTr y su enlace de referencia). Para

ello, Wagner aprovecha cualquier posibilidad imaginable de escritura, enarmónica o no, de la formación armónica conocida como Acorde semidisminuido. Esto no significa que cualquier uso de un Acorde semidisminuido tenga automáticamente una relevancia como antecedente o cita del AcTr, pero puede tenerla en un contexto adecuado, independientemente de su transposición concreta, disposición o escritura.

Existen ambigüedades sobre qué hay que entender como AcTr. Aunque el solo efecto de un Acorde semidisminuido pueda evocarlo, su carácter específico está también vinculado con su resolución en el segundo acorde de la *Einleitung*. En un antecedente como el del Concierto para violonchelo de Schumann citado en el capítulo anterior, no es solamente el AcTr lo que es anticipado, sino prácticamente todo el complejo armónico y polifónico de los compases 2-3 de la *Einleitung*. Sin embargo se pueden dar casos en los que el parecido no sea tan obvio, y a pesar de ello haya una afinidad significativa con el enlace inicial de *Tristan und Isolde*. En algunas ocasiones, la semejanza se puede extender, aunque esto no es frecuente, a la inclusión de un gesto melódico análogo a la frase inicial de los violonchelos en el primer compás de la *Einleitung*.

Y también se puede valorar en algún caso la existencia de un antecedente del Complejo del Preludio, es decir, no del AcTr y su resolución, sino de la disposición formal completa del inicio de la *Einleitung*. El inicio de *Tristan und Isolde* y la manera en que se presentan y se elaboran los motivos es por una parte de una originalidad indudable, pero, por otra, su disposición en secuencias es común a los inicios de varias obras de Liszt o del propio Wagner (aunque quizás se trata principalmente de obras posteriores a *Tristan und Isolde*, como por ejemplo el *Siegfried-Idyll* o *Parsifal*). Varios de los poemas sinfónicos (*Orpheus* o *Les Préludes*) de Liszt y de sus obras pianísticas (la Sonata *Après une Lecture du Dante*) presentan inicios de tipo secuencial y la influencia de Liszt en Wagner es sin duda profunda, aunque no siempre es fácil tener la certeza de si una obra concreta de Liszt fue escrita antes o después que la obra de Wagner en la que supuestamente se manifiesta esa influencia. Se tratará de ello en los casos concretos que se comentan a continuación.

## **2.2. Un aire de familia: premoniciones o casualidades.**

Sigue ahora el comentario detallado de una serie de pasajes de obras anteriores a *Tristan und Isolde* que en algún momento han sido propuestos como antecedentes del AcTr. Tal como intentaremos mostrar, el parecido con el AcTr es en varios casos anecdótico y se limita a la aparición de un Acorde semidisminuido en su escritura y funciones tradicionales, y con frecuencia en las mismas

clases de alturas que el AcTr en su primera presentación. En cambio, en otros casos la afinidad con el AcTr puede ser más seria.

El orden de los ejemplos no es cronológico: después de tratar un caso que está vinculado con el AcTr por su configuración polifónica y función tonal, siguen una serie de casos en los que el AcTr o su enlace de referencia completo parecen haber sido anticipados de forma literal, incluso en sus clases de alturas. Como ya se verá, estos pasajes no son necesariamente los que tienen más relevancia musical. Los últimos ejemplos tratarán sobre posibles antecedentes del “Complejo del Preludio”, es decir, no del AcTr en sí mismo, sino de la estructura de su presentación en los primeros 17 compases de la *Einleitung* como unidad formal.

### 2.2.1. Mozart. Cuarteto en Mi bemol mayor KV428.

En *The Language of Music*, Deryck Cooke proporciona una prueba muy interesante de la importancia de la cadencia frigia como antecedente del AcTr.<sup>31</sup> Tomando el siguiente pasaje del movimiento lento del Cuarteto de cuerda KV428 de Mozart (1785), señala sus semejanzas evidentes con la configuración armónica y polifónica del AcTr:



**Ejemplo 2.4. W. A. Mozart. Cuarteto en Mi bemol mayor KV 428, II. *Andante con moto*. cc.**

**19-21**

Cooke refuerza ese parecido presentando el pasaje en una versión transportada. En el tono de La menor, y no Lab menor, las coincidencias en notas concretas y conducción de voces con el AcTr se hacen más obvias:

---

<sup>31</sup> Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Londres: Oxford University Press, 1959, pág. 137.



**Ejemplo 2.5. W. A. Mozart. Cuarteto en Mi bemol mayor KV 428, II. *Andante con moto*. cc. 19-21 transportados a un semitono cromático ascendente**

Tanto el giro del bajo como las cuatro notas cromáticas ascendentes del AcTr aparecen de manera idéntica a como lo hacen en los compases iniciales de *Tristan und Isolde*. De hecho, la frase transportada tiene un parecido todavía mayor con otro momento de la *Einleitung*, el que puede verse en el Ejemplo 2.6., que después comentaremos como una variante destacada del AcTr que aparece en la *Einleitung* y en diversos pasajes del Acto primero:



**Ejemplo 2.6. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 65-67**

El enlace y la conducción de voces son ahora absolutamente idénticos a los del pasaje del Cuarteto de Mozart, incluyendo la disposición de las voces, si bien en el caso de Wagner aparecen transposiciones o duplicaciones de octava.

### 2.2.2. Beethoven. Sonata en Mi bemol mayor Op. 31 n°3, I. *Allegro*.

Ha sido observada por numerosos autores la aparición en este movimiento de un Acorde semidisminuido que coincide exactamente en su transposición, registro y disposición con el AcTr (aunque en escritura enarmónica). La Sonata Op. 31 n°3 (1802) es uno de los casos más interesantes de obras anteriores a Wagner con un inicio disonante. El acorde de II<sup>65</sup> (o de Subdominante con sexta añadida) con el que comienza la obra reaparece en el proceso de transición al segundo grupo

temático con cambio de modo a menor. El acorde resultante, Lab-Dob-Mib-Fa, tiene el mismo contenido armónico que el AcTr, y en los siguientes compases tiene lugar un cambio de disposición (a través de notas de paso) que provoca que ese acorde se presente en estado fundamental, dando lugar a la forma señalada en el Ejemplo 2.7.



**Ejemplo 2.7. L. van Beethoven. Sonata en Mi bemol mayor Op. 31 n°3, I. Allegro. cc. 33-41**

En el contexto de un movimiento de carácter predominantemente humorístico, este pasaje produce un momentáneo “cambio de afecto” pero, si bien el uso del modo menor, las disonancias propias de los acordes, las apoyaturas y el tratamiento secuencial pueden dar al fragmento una lejana afinidad con el lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*, seguramente hay que darle la razón a Jean-Jaques Nattiez cuando manifiesta sus dudas ante la consideración del acorde en cuestión como antecedente del AcTr:

We can have fun finding the Tristan Chord in earlier works by Machaut, Gesualdo, Bach, Mozart, Beethoven, or Spohr [...]. In this example, however, one sees how great the distance from *Tristan* really is: in Beethoven, the *tempo* is *Allegro* ([quarter note]=160), and the immediate resolution of the Eb to D does not convey the same sense as that resolution in the Tristan Chord; in Wagner, the *tempo* is *Langsam und schmachtend*.<sup>32</sup>

Martin Vogel cita también el supuesto antecedente de la Sonata en Mib mayor de Beethoven y entre algunos casos más que considera como “repetidamente citados” [“mehrfach angeführt”] al respecto.<sup>33</sup> Entre ellos puede recordarse aquí el “Acorde de Tristán” que aparece en el *Andante* del Concierto para violín en La menor BWV1041 de J. S. Bach. Efectivamente, en dicho movimiento y en el contexto de un pasaje en Do menor se forma la armonía señalada en el Ejemplo 2.8.

<sup>32</sup> “Podemos divertirnos encontrando el Acorde de Tristán en obras más antiguas de Machaut, Gesualdo, Bach, Mozart, Beethoven o Spohr [...]. En este ejemplo [de la Sonata en Mi bemol mayor Op. 31 n°3 de Beethoven], se ve lo grande que es realmente la diferencia con el *Tristan*: en Beethoven el tempo es *Allegro* (negra=160), y la resolución inmediata del Mib a Re no transmite el mismo sentido que la resolución en el Acorde de Tristán; en Wagner el tempo es *Langsam und schmachtend* [Lento y lánguidamente]”. Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trad. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990, pág. 219.

<sup>33</sup> Vogel, Martin. *Der Tristan-Akkord*, op.cit., pág. 12.



**Ejemplo 2.8. J. S. Bach. Concierto para violín en La menor BWV1041, *Andante*. cc. 35-36**

Se trata en este caso de un Acorde de Séptima disminuida en segunda inversión (Fa-Si-Re-Lab) en el que la figuración del violín solista introduce la apoyatura Mib que resuelve normalmente en Re. La formación resultante, Fa-Si-Mib-Lab, es idéntica al AcTr, en otra octava y escritura enarmónica. Pero es un uso normal de una formación armónica de este tipo en la música de J. S. Bach: la sonoridad del Acorde semidisminuido, como formación autónoma o como resultado del movimiento de notas extrañas. Considerarlo un antecedente del AcTr es muy discutible y representa una manifestación del fetichismo con que los esfuerzos por detectar el AcTr en obras anteriores se dirigen a la búsqueda de la transposición concreta del inicio de *Tristan und Isolde*.

### 2.2.3. Chopin: Primera Balada en Sol menor Op. 23.

Tanto o más discutible es la relevancia como antecedente del AcTr del acorde de Chopin ya citado como Ejemplo 1.3. Tal como puede ya se ha comentado, el acorde de la mano izquierda señalado en el Ejemplo 2.9. (en un contexto más amplio) corresponde exactamente al AcTr en su primera presentación, en la variante enarmónica Mi#-Si-Re#-Sol# (= Fa-Si-Re#-Sol#).

**Ejemplo 2.9. F. Chopin: Primera Balada en Sol menor, Op. 23. cc. 122-128**

El acorde en cuestión es un Acorde semidisminuido en estado fundamental, con función de dominante en el tono de Fa# mayor (lo que muchos teóricos considerarían como un acorde de Novena mayor de Dominante “sin fundamental”), reinterpretado enarmónicamente como Fa-Lab-Dob-Mib, segundo grado de Mib menor, para enlazar con la dominante de este tono (enlace idéntico al que aparece en los dos primeros compases del Ejemplo 2.3., si bien en este caso el pasaje terminará en una resolución en Mib mayor). Un ejemplo como este tiene más bien valor anecdótico: aunque el acorde mencionado suena enarmónicamente igual que el primer AcTr, en su altura y disposición exactas, todo ello no demuestra más que la versatilidad del Acorde semidisminuido. Puede recordarse aquí que, aunque sea muy difícil de sostener, algunos de los primeros teóricos que publicaron análisis del AcTr consideraron seriamente su primera aparición como perteneciente al tono de Fa# mayor (lo que sí correspondería al uso de ese acorde en la Primera Balada de Chopin). Así lo hizo por ejemplo Salomon Jadassohn en su monografía *Melodik und Harmonik bei Richard Wagner* (Berlín, 1900). El análisis de Jadassohn del inicio de *Tristan und Isolde* fue duramente criticado por Georg Capellen ya en 1902 como “una burla a toda lógica armónica y tonal” (ein

Hohn auf alle harmonische und tonale Logik).<sup>34</sup> Por más que el AcTr pueda ser enarmónicamente imaginable como acorde con función de dominante de Fa# mayor, no hay nada en su primera aparición en la *Einleitung* que pueda avalar esta interpretación. En cambio, como señalaremos más adelante, esa opción puede tener alguna utilidad en la comprensión de la última aparición del AcTr en *Tristan und Isolde*.

#### 2.2.4. Chopin. Preludio en Mi menor Op. 28 n°4.

Otras obras de Chopin presentan afinidades más interesantes con el lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*. La armonía del compositor polaco llega con frecuencia a un nivel de complejidad cromática equiparable al de las obras más tardías de Wagner. La naturaleza y alcance de la influencia de Chopin en este compositor serán tratadas más a fondo en el siguiente ejemplo. En este caso queremos señalar el Preludio en Mi menor Op. 28 n°4 (1838) como una muestra elocuente de la intensidad cromática de la armonía de Chopin. Si bien la pieza, muy breve, tiene una estructura periódica bien definida y unas funciones armónicas muy claras en los puntos más decisivos, con semicadencia en el compás 12 y cadencia auténtica en la conclusión, los enlaces que llevan de un acorde a otro son muy ambiguos, y muchas veces es más fácil interpretarlos como transformaciones cromáticas graduales entre formaciones de función bien definida. Es así, por ejemplo, en el enlace señalado en el Ejemplo 2.10., con dos acordes de difícil explicación en sí mismos teniendo en cuenta el contexto claro de Mi menor en el que se desarrolla la frase.

La cuidadosa conducción cromática de las voces genera diversos acordes, cada uno de ellos quizá bien definido, pero que cobran sentido en el contexto tonal de Mi menor como acordes de paso. La tonalidad queda con frecuencia oscurecida localmente, pero, como ya se ha indicado, los finales de frase eliminan toda ambigüedad. Los dos acordes señalados en el Ejemplo 2.10. tienen el mismo contenido armónico que los del enlace inicial de la *Einleitung*, con algunas diferencias en la disposición y la notación. El enlace de Chopin no incluye las notas en ascenso cromático del inicio de *Tristan und Isolde*, y de hecho se trata de una sucesión armónica más difícil de explicar que la resolución del propio AcTr.

El movimiento generalizado de paso entre armonías funcionales es seguramente la única manera de explicar este enlace de Chopin (el cual incluye un Re en la voz de contralto que anticipa la nota del

---

<sup>34</sup> Capellen, Georg. 'Harmonik und Melodik bei Richard Wagner. Zugleich eine Kritik der bisherigen Erklärungsversuche', *Bayreuther Blätter* (Año 25, 1902), pág. 4.

segundo acorde, quizás introducido para evitar el movimiento de séptimas paralelas que se daría entre Fa-Mib y Mi-Re).<sup>35</sup>

**Ejemplo 2.10. F. Chopin: Preludio en Mi menor Op. 28 n°4. cc. 13-15**

Este enlace resulta prácticamente idéntico al que acompaña las palabras “Meine Herde?” en la primera escena del Acto tercero de *Tristan und Isolde*. El AcTr, escrito una octava más grave y en notación enarmónica, resuelve en el mismo acorde de Séptima de Dominante sobre Mi que aparece como su resolución en el segundo acorde de la *Einleitung*.

**Ejemplo 2.11. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 207-208**

La sucesión de estos dos acordes es, al igual que el enlace análogo del Preludio en Mi menor de Chopin, más extraña que el enlace del AcTr en su primera aparición. Al no producirse el movimiento melódico Sol# (=Lab)-La, esta presentación del AcTr en el Tercer Acto de *Tristan und Isolde* sería un buen argumento a favor de los que no ven el Sol# en el AcTr como una apoyatura que resuelve en el La, sino como parte integrante del acorde, respecto al cual el La sería una nota de paso. Volveremos sobre este enlace más adelante.

<sup>35</sup> Al igual que sucede en la Mazurka Op.17 n°4 o la Mazurka Op.68 n°4 de Chopin (comentada a continuación), con las que comparte rasgos de textura y carácter, el cromatismo del Preludio en Mi menor puede entenderse como una elaboración de una conducción de voces que podría llamarse de Cuarta especie, una sucesión descendente de acordes de Sexta con retardos de Séptima, con alguna afinidad con la antigua técnica del fauxbourdon:

### 2.2.5. Chopin. Mazurka Op. 68 n°4.

Más impresionante resulta quizás aún la supuesta aparición en la Mazurka en Fa menor Op. 68 n°4 no ya del AcTr, sino del enlace inicial de la *Einleitung*, incluyendo su disposición y altura exacta y casi todos los detalles de la conducción de voces (Ejemplo 2.12.). Si bien no hay pruebas de que Wagner conociera esta obra, entra dentro de lo posible que haya sido así. Los Diarios de Cosima Wagner dan testimonio de frecuentes interpretaciones de la música de Chopin en su entorno doméstico por parte de Liszt y otros pianistas, por ejemplo en esta entrada del 30 de agosto de 1878:

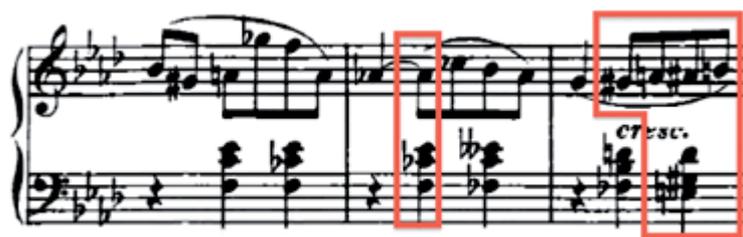
Abends Whistpartie, diesmal mit Malwida, nachdem mein Vater uns mehrere Préludes von Chopin vorgespielt, welche R. sehr erfreuen.<sup>36</sup>

Ludger Hofmann-Engl ha estudiado la posibilidad de la influencia del pasaje de la Mazurka Op.68 n°4 en la composición de *Tristan und Isolde* o, eventualmente, de un plagio o en todo caso de una apropiación por parte de Wagner. Pero en cualquier caso es muy improbable que Wagner haya conocido la pieza de Chopin antes de comenzar a componer *Tristan und Isolde*. Hofmann-Engl aporta el dato llamativo de que el nombre de Chopin no es mencionado ni una sola vez en toda la autobiografía de Wagner, *Mein Leben*, mientras que compositores contemporáneos como Liszt, Schumann, Mendelssohn, Berlioz o Meyerbeer aparecen en numerosas ocasiones en sus páginas. La aventurada conclusión de Hofmann-Engl es que “[n]o puede haber duda de que Wagner tenía más que presente a Chopin, pero está claro que estaba profundamente celoso de su aparente éxito”.<sup>37</sup> Sin embargo la absoluta ausencia de Chopin de *Mein Leben* puede deberse también a que no lo conoció personalmente, al contrario que a los demás compositores citados.

---

<sup>36</sup> “Al anochecer partida de whist, esta vez con Malwida, después de la cual mi padre nos tocó varios preludios de Chopin, con los que R[ichard] ha disfrutado mucho”. Wagner, Cosima. *Tagebücher*, selección de Marion Linhardt y Thomas Steiert. Munich: Piper Verlag, 2005, pág. 271.

<sup>37</sup> “There can be no question that Richard was more than aware of Chopin, but clearly deeply jealous about Chopin’s apparent success”. Hofmann-Engl, Ludger. *The Tristan Chord in Context*. *Chameleongroup online publication*. 2008 ([http://www.chameleongroup.org.uk/research/The\\_Tristan\\_Chord\\_in\\_Context.pdf](http://www.chameleongroup.org.uk/research/The_Tristan_Chord_in_Context.pdf)), pág. 12. Última consulta 13 de mayo de 2016.



**Ejemplo 2.12. F. Chopin. Mazurka en Fa menor Op. 68 n°4 (en la lectura de Franchomme). cc. 12-14**

La Mazurka Op. 68 n°4 fue publicada de manera póstuma en 1855. La presencia literal del AcTr en la primera edición de la obra (según la transcripción de Auguste Franchomme de un manuscrito del compositor no fácilmente legible), tal como aparece en el Ejemplo 2.12., es dudosa, como puede comprobarse en el Ejemplo 2.13. En el punto en el que debería aparecer el supuesto AcTr de Franchomme, la edición de Julian Fontana presenta un Acorde de Séptima disminuida. Sin embargo, el parecido con la primera presentación del AcTr sigue siendo notable.

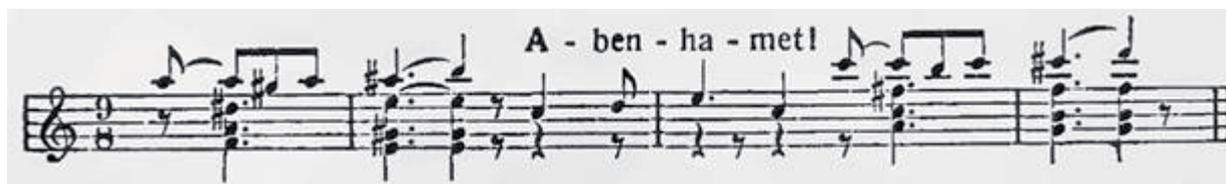


**Ejemplo 2.13. F. Chopin. Mazurka en Fa menor Op. 68 n°4 (en la lectura de Fontana). cc. 12-14**

El caso de la Mazurka en Fa menor de Chopin es uno de los posibles antecedentes del AcTr más afines a su presentación en el enlace inicial de *Tristan und Isolde*. El primer esbozo de la ópera está datado el 19 de diciembre de 1856, un año después de la publicación en Francia y Alemania de las Mazurkas Op.68 de Chopin. No puede demostrarse la imposibilidad de que Wagner haya conocido la pieza de Chopin antes de comenzar la composición de *Tristan und Isolde* y que aquella haya podido ejercer alguna influencia en la concepción de la ópera, pero no existe ningún indicio de ello. La Mazurka en Fa menor resulta uno de los antecedentes más llamativos del AcTr, pero no acredita una influencia directa, sino que confirma una vez más el AcTr como una formación armónica integrada en el lenguaje armónico de mediados del siglo XIX.

## 2.2.6. Ludwig Spohr. Der Alchymist.

En su libro *Die Blütezeit der musikalischen Romantik*, publicado en Leipzig en 1909, Edgar Istel señalaba la aparición en la ópera “Der Alchymist” (1830) de Ludwig Spohr de un pasaje que anticipaba de manera notablemente literal el inicio de *Tristan und Isolde* (Ejemplo 2.14).



**Ejemplo 2.14. L. Spohr. *Der Alchymist*. Acto primero**<sup>38</sup>

Ernst Kurth comenta este supuesto antecedente, en el que se encuentran:

[D]ie beiden ersten „Tristan-Akkorde“ fast wörtlich (...) in der gleichen Tonart samt ihrer sequenzartigen Weiterbildung finden. Von den mehrfachen starken Anklängen, die hier vorkommen, ist zweifellos dieser der auffälligste. Die Aehnlichkeit ist in der Tat frappierend, doch liegt nicht nur in der Gleichartigkeit das Interessante, sondern gerade in den Unterschieden. Beim ersten Akkordpaar ist die Alteration vom Baßton (f) da, aber nicht wie bei Wagner die Auflösung in einen Septakkord; beim zweiten Akkordpaar enthält, was sehr bemerkenswert ist, der Lösungsklang die Sept, der Spannungsakkord hingegen statt der Alteration als nur den Baßton a. (...) [B]emerkenswert ist aber daher auch der Gegensatz, der darin liegt, daß bei Spohr im ersten Akkord das gis (bezw. im dritten das h) noch nicht als frei eintretender Nebenton zur Sept erscheint, sondern als dessen melodische Umspielung. Daß die Melodie selbst starke Aehnlichkeit aufweist, verblüfft weniger, da schon mit den Anfängen der Romantik die ansteigenden chromatischen Bildungen sich häufig herausbilden.<sup>39</sup>

La visión sensata que Kurth tiene respecto a ese supuesto antecedente del AcTr en Spohr se complementa con una observación sin duda muy acertada cuando detecta en *Der Alchymist* otro enlace armónico, de parecido mucho menos literal pero quizás más significativo (Ejemplo 2.15.):

Starken, vielleicht noch ausgesprocheneren Anklang an den „Tristan“-Stil bringt Spohr, ohne im Uebrigen der Innern Gewalt von Wagners Musik nahezukommen, z. B. auch in folgender Stelle aus der gleichen Oper (Finale des III Aktes).<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Citado por Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*, 2ª edición. Berlín: Max Hesses Verlag, 1920, pág. 71.

<sup>39</sup> “[L]os dos primeros Acordes de Tristán “de manera casi literal (...) en la misma tonalidad, además de su construcción en forma secuencial”. De los numerosos antecedentes importantes que aquí se presentan este es sin duda el más llamativo. El parecido es de hecho sorprendente, pero el interés no solo está en la similitud, sino precisamente en las diferencias. En el primer par de acordes se da la alteración del bajo (Fa), pero no la resolución en un acorde de Séptima como en Wagner; el segundo par de acordes contiene, lo que es digno de mención, la séptima en el acorde de resolución, y en cambio el acorde de tensión contiene el La en lugar del Lab como nota del bajo (...). [T]ambién es digna de mención la diferencia que representa el hecho de que en el primer acorde en Spohr el Sol# (así como el Si en el tercer acorde) no aparece todavía como nota auxiliar de la séptima [La] tomada libremente, sino como su bordadura. El hecho de que la propia melodía presente una fuerte similitud es menos desconcertante, ya que desde el inicio del Romanticismo las figuras cromáticas ascendentes aparecen con frecuencia”. Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik...*, págs. 71-72.

<sup>40</sup> Una anticipación más fuerte, quizás todavía más definida, del estilo del *Tristan* la aporta Spohr (por otra parte sin



**Ejemplo 2.15.** L. Spohr. *Der Alchymist*. Acto tercero<sup>41</sup>

Puede compararse este enlace armónico de Spohr, por ejemplo, con el que aparece hacia el final de la *Einleitung* en *Tristan und Isolde*:



**Ejemplo 2.16.** R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 101-103

En ambos casos un “Acorde de Tristán” resuelve, a través de notas de paso y apoyaturas en un Acorde de Séptima disminuida, todo ello sobre una nota pedal en el bajo (en el caso de Wagner el pedal Sol, tocado por el timbal, desaparece en el momento del enlace de los dos acordes, pero es razonable considerar su presencia como sobreentendida, ya que ninguna nota en el mismo registro ha puesto en duda su condición de bajo de la armonía). Este pasaje del Acto tercero de *Der Alchymist* (Ejemplo 2.15.) podría confundirse con uno de *Tristan und Isolde* con bastante más facilidad que el ejemplo del Acto primero (Ejemplo 2.14.), citado de manera inevitable en casi cualquier texto que trate sobre la “prehistoria” del AcTr.

Los ejemplos de *Der Alchymist* aportados y comentados por Kurth ponen de manifiesto una vez más cómo la búsqueda de antecedentes del AcTr ha caído con frecuencia en la tentación de dar una especial transcendencia a las alturas concretas del inicio de *Tristan und Isolde*. El segundo ejemplo

---

acercarse a la energía interna de la música de Wagner) por ejemplo en el siguiente pasaje de la misma ópera (Finale del tercer Acto). Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik...*, pág. 72.

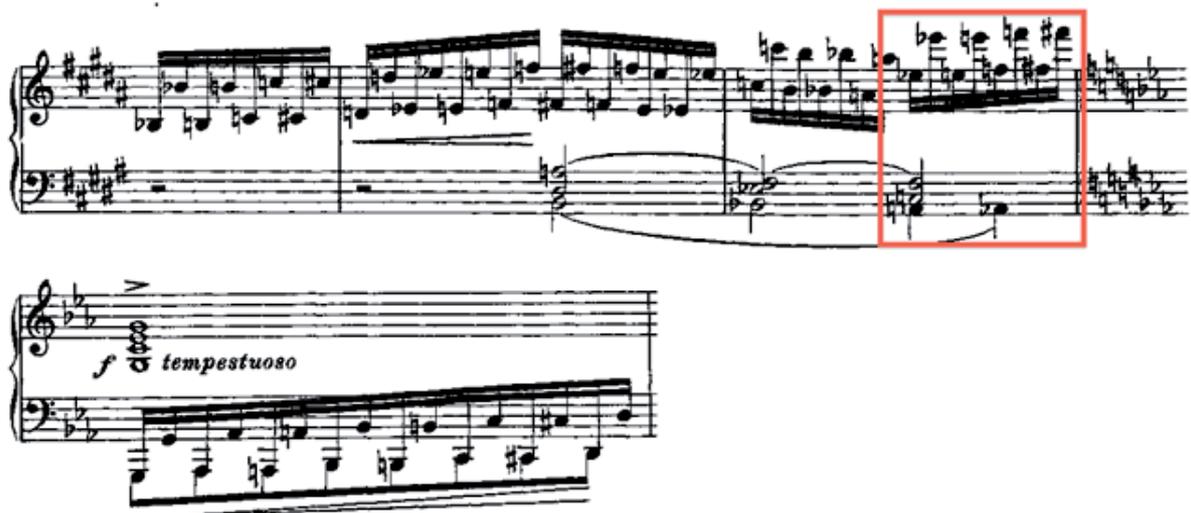
<sup>41</sup> Citado por Kurth, Ernst. *Íbidem*, pág. 72.

de Kurth demuestra que esta tendencia ha podido ocultar la existencia de antecedentes mucho más relevantes y significativos.

### 2.2.7. Liszt. Segunda Balada en Si menor S. 171.

La influencia de Liszt en el lenguaje armónico de Wagner es un hecho ampliamente reconocido, pero no existe unanimidad sobre su alcance. En una carta escrita el 7 de octubre de 1859 desde París a Hans Von Bülow y citada con frecuencia, el propio Wagner reconocía esa influencia: “Así, hay muchas cosas que admitimos con gusto entre nosotros, por ejemplo que desde que conozco las composiciones de Liszt, soy un tipo muy diferente como armonizador de lo que era antes”.<sup>42</sup>

Se consideren como anticipaciones o simplemente como evidencia de las fuertes afinidades en el lenguaje de ambos compositores, la música de Liszt contiene numerosos pasajes de armonía cromática en los que enlaces complejos ven su comprensión favorecida por movimientos semitonales múltiples, tal como sucede en el AcTr. El pasaje de la Segunda Balada de Liszt (1854) que aparece señalado en el Ejemplo 2.17. tiene cierto parecido con el primer enlace de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*. El movimiento de segunda menor del bajo coincide con las cuatro notas en sucesión cromática ascendente en la voz superior, de manera similar a lo que tiene lugar en el AcTr.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (D major/B minor) and a common time signature. It contains several measures of music. A red rectangular box highlights a specific passage in the upper voice (treble clef) where there is a complex chromatic movement. The bottom staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats (Bb major/F minor) and a common time signature. It starts with a dynamic marking 'f' and the tempo marking 'tempestuoso'. The music in this staff consists of a series of notes that correspond to the chromatic movement in the upper voice of the top staff.

**Ejemplo 2.17. F. Liszt. Segunda Balada, cc. 179-182**

<sup>42</sup> “So giebt es Vieles, was wir unter uns gern zugestehen, z. B. dass ich seit meiner Bekanntschaft mit Liszts Compositionen ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden bin, als ich vordem war”. Citado en Kleinertz, Rainer. ‘Liszt, Wagner, and Unfolding Form: Orpheus and the Genesis of Tristan und Isolde’, en Christopher H. Gibbs y Dana Gooley (eds.) Franz Liszt and His World. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2006, pág. 251.

El enlace es en sí mismo más sencillo que el del primer AcTr, ya que representa el intercambio entre un Acorde de Séptima disminuida en primera inversión (La-Do-Fa#Mib) y un acorde de “Sexta alemana”, ambos con función de dominante de la dominante en Do menor, y su resolución en un Acorde de 6/4 cadencial de dicha tonalidad es una sucesión armónica de uso corriente en el lenguaje tonal.

La posibilidad de una influencia más directa, incluso de un posible plagio o apropiación por parte de Wagner se ha planteado en ocasiones respecto al AcTr. El siguiente ejemplo es bastante revelador sobre lo endebles que pueden resultar estas acusaciones.

### 2.2.8. Liszt. Ich möchte hingehn S. 296.

En la relativamente breve y quizás infravalorada producción de Liszt en el género de la canción de cámara destaca *Ich möchte hingehn*, lied escrito en 1845 sobre un poema de Georg Herwegh. La obra contiene un pasaje sorprendente, que se señala en el Ejemplo 2.18. Es comprensible que el compás en cuestión haya causado asombro y que haya suscitado acusaciones de plagio, ya que lo que allí aparece es virtualmente idéntico (en una octava más aguda) al enlace inicial de *Tristan und Isolde*. El ritmo es relativamente más simple, pero retiene lo más esencial de su carácter (de hecho sería una simplificación parecida a la que el propio Wagner realiza en su cita de *Die Meistersinger*, Ejemplo 2.2.).

Una diferencia más substancial es el hecho de que en el primer acorde del enlace el Re es natural, y no sostenido, por lo que, a pesar del enorme parecido, en *Ich möchte hingehn* no aparece propiamente el AcTr. El acorde resultante Fa-Si-Re Sol# tiene la sonoridad propia de un Acorde de Séptima disminuida y no de un Acorde semidisminuido.

The image shows a musical score for the song 'Ich möchte hingehn' by Franz Liszt. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'rot, du wirst nicht stil - le wie der Stern ver - sin - ken,'. A red box highlights a specific passage in the piano accompaniment, marked 'rit.', which is a chromatic descending line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). This passage is noted as being virtually identical to the opening of Wagner's 'Tristan und Isolde' but an octave higher.

**Ejemplo 2.18. F. Liszt. *Ich möchte hingehn*, cc. 122-125**

Pero la similitud es casi absoluta. Y quizás podría recordarse que el propio Wagner no da a la presentación literal del AcTr una importancia tan grande como podría creerse, tal como mostraremos en el capítulo 7. El enlace característico del inicio de *Tristan und Isolde* se presenta en la ópera en varias ocasiones con modificaciones que hacen que el primero de los dos acordes no sea un AcTr o un Acorde semidisminuido. Puede señalarse entre otros, este pasaje del Acto primero, en el que una cita inconfundible del inicio de la ópera presenta un Acorde de Séptima disminuida (Re en lugar de Re# en el primer acorde) y no el AcTr. El resultado, como puede verse en el Ejemplo 2.19, es prácticamente idéntico a *Ich möchte hingehn* de Liszt, incluida la octava en que aparece.



**Ejemplo 2.19. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 353-355**

En un artículo titulado significativamente “La leyenda del Acorde de Tristán robado: un capítulo grotesco de la investigación sobre Liszt y Wagner”, Manfred Eger revisa la literatura surgida alrededor de la supuesta apropiación y señala que por lo menos hasta 1975 se dio por buena la casi exacta aparición del enlace inicial de *Tristan und Isolde* en la canción de Liszt.<sup>43</sup> Por poner un solo ejemplo, puede recordarse lo que Peter Raabe (considerado en su tiempo como uno de los principales especialistas del mundo en Liszt) decía en su biografía del compositor (*Liszts Schaffen*, Berlín, 1931):

Den Zeitgenossen Liszts mußte freilich eine Komposition verwegener erscheinen, die mehr als zehn Jahre, ehe Wagner die erste Note der *Tristan* schrieb, schon diese Wendung brachte.<sup>44</sup>

Tal como muestra Eger, son numerosos los comentarios a raíz de *Ich möchte hingehn* que sugieren una influencia transcendental de ese pasaje, cuando no un plagio por parte de Wagner. En un artículo con orientación parecida, Alexander Rehding presenta el caso extremo de Ben Arnold, que

<sup>43</sup> Eger, Manfred. ‘Die Mär vom gestohlenen Tristan-Akkord. Ein groteskes Kapitel der Liszt-Wagner-Forschung’, *Die Musikforschung* 52 (1999), págs. 436-453.

<sup>44</sup> “A los contemporáneos de Liszt les debió naturalmente parecer temeraria una composición que, más de diez años antes de que Wagner escribiera la primera nota del *Tristán*, ya contenía ese enlace”. Citado en Eger, Manfred. ‘Die Mär vom gestohlenen...’, pág. 437.

defendió la propiedad intelectual de Liszt sobre el AcTr, llegando a falsificar, probablemente de manera involuntaria, el pasaje de Liszt introduciendo un Re# en lugar del Re natural en su artículo “Wagner and Liszt: Borrowings, Theft, and Assimilation Before 1860” (*Journal of the American Liszt Society* 30. Julio-Diciembre 1991).<sup>45</sup> Arnold plantea la posibilidad de que Wagner haya compuesto *Tristan und Isolde* bajo el influjo de *Ich möchte hingehn*, que Liszt interpretó para él en algún momento de finales de la década de 1850.

Eger señala a Zoltán Gárdonyi<sup>46</sup> como el primer investigador que, en 1975, detectó que el pasaje que anticipa de manera tan asombrosa el inicio de *Tristan und Isolde* aparece solamente en la revisión realizada por el compositor 1860, un año después de que Wagner completara la composición de su ópera y dos años después de que enviara a Liszt la partitura del Acto primero acabado. La versión original de *Ich möchte hingehn* de 1845 es totalmente diferente en ese punto. Se da así un sorprendente giro en los acontecimientos, ya que en contra de los reproches realizados al supuesto plagiaro Wagner, lo más probable es que Liszt haya introducido ese pasaje como cita de la obra de su amigo. No puede haber duda de la profunda impresión que *Tristan und Isolde* despertó en Liszt. El nombre “Tristán” como su supuesta última palabra antes de morir en Bayreuth en 1886 es con toda probabilidad una leyenda nacida en el círculo íntimo de su hija Cosima, la viuda de Wagner, deseosa de fomentar la casi divinización de Wagner, pero la fascinación y admiración de Liszt por *Tristan und Isolde* están fuera de toda duda. Un pasaje como aquel en una obra escrita a los pocos meses de existir *Tristan und Isolde* como obra terminada solamente puede entenderse como una alusión voluntaria. Incluso en el caso poco verosímil de que Liszt hubiera escrito esas notas sin ser consciente en el momento de la composición de su parecido con el pasaje correspondiente de *Tristan und Isolde*, es imposible pensar que no se haya percatado de esa semejanza en cualquier otro momento.

### 2.2.9. Liszt. Die Lorelei S. 273.

Los pasajes hasta ahora comentados contienen antecedentes del AcTr y/o del enlace que forman los dos acordes iniciales de *Tristan und Isolde*. El que tratamos ahora no presenta propiamente una anticipación del AcTr, pero sí de su característico enlace inicial, y no solo de este, sino también de la construcción del “Complejo del Preludio”. Está claro que la frase inicial de los violonchelos no forma parte necesariamente de la misma idea musical, sino que con el AcTr y su enlace forma una

---

<sup>45</sup> Rehding, Alexander. ‘Liszt und die Suche nach dem "TrisZtan"-Akkord’, *Acta Musicologica* 72, Fasc. 2 (2000), págs.169-188.

<sup>46</sup> No confundir con su hijo Zsolt Gárdonyi, citado en el Capítulo I.

idea doble, cuyos dos miembros pueden aparecer juntos o no a lo largo de la ópera.<sup>47</sup> Pero si bien el AcTr y su enlace pueden funcionar como elementos autónomos,<sup>48</sup> buena parte del poder expresivo del AcTr en su primera aparición, y muchas de las posteriores, se deriva de su oposición como armonía problemática a la línea monódica que le precede, en lo que también tiene un papel importante el cambio de timbre de las cuerdas a las maderas. El gesto musical con que comienza la *Einleitung* de *Tristan und Isolde* debe tener sus precedentes, pero no son fáciles de definir. Son muchas las obras del repertorio de la Música clásica occidental que comienzan con una frase no armonizada de manera que la entrada del primer acorde o de voces complementarias en la textura resulte un acontecimiento significativo. La típica exposición de una fuga puede quizás entenderse en este sentido, pero en este tipo de inicio no es normal que la entrada de otras voces aporte una armonía inesperada. Los múltiples inicios en unísono que se encuentran en sinfonías y oberturas de ópera clásicas (la sinfonía *Júpiter* de Mozart, por ejemplo) son casi siempre algo muy diferente, con las armonías bien definidas por el perfil melódico.

El comienzo del *Lied* de Liszt *Die Lorelei* ha sido señalado como un posible antecedente del inicio de *Tristan und Isolde*. Aunque la canción fue publicada en 1844, el pasaje que aquí señalamos no aparecía entonces, sino que forma parte de la segunda versión, publicada en 1856 (el año en que Wagner comenzó a componer la música para *Tristan und Isolde*).

La frase monódica con que comienza la introducción pianística, si bien es más extensa que la correspondiente de la *Einleitung*, presenta un salto ascendente parecido (una séptima disminuida, enarmónica de una sexta mayor, en lugar de la sexta menor de *Tristan und Isolde*). El arpeggio de séptima disminuida con que continúa la melodía es muy diferente a la continuación en Wagner, pero presenta una parecida indefinición armónica. Los acordes de los compases 2 y 3 de *Die Lorelei* tienen una conducción de voces en buena parte idéntica a la del primer enlace del AcTr: los grados conjuntos en el bajo (siendo el último paso de semitono) y, sobre todo, las características cuatro notas en ascenso cromático en la voz superior. El resultado es más sencillo que en Wagner, ya que la armonía de los tres primeros compases consiste básicamente en el despliegue del Acorde de Séptima disminuida Fa#-La-Do-Mib, pero la apoyatura Sol#-La del compás 3 tiene un gran parecido con el efecto del AcTr: la sonoridad resultante en el ataque de la apoyatura, Fa#-Do-Mib-Sol# es enarmónica de otro acorde; en concreto, de una Séptima de Dominante de Do# (o Reb) en tercera inversión, Fa#-Si#-Re#-Sol# (o Solb-Do-Mib-Lab).

---

<sup>47</sup> De hecho, tal como se comentará más adelante, si bien el AcTr y su enlace (con todas sus variantes) aparece con frecuencia de manera independiente, la frase inicial de los violonchelos apenas aparece en toda la ópera si no va seguida por el AcTr.

<sup>48</sup> Puede recordarse que Wagner realiza su cita de *Tristan und Isolde* en *Die Meistersinger* sin introducir la frase de los violonchelos (Ejemplo 2.2).

Como en el AcTr, dada una sonoridad bien conocida (el Acorde semidisminuido en ese caso, la Séptima de Dominante en este) la interpretación de uno de sus componentes como una apoyatura da lugar a una resolución diferente, que revela la verdadera naturaleza de la armonía en cuestión: un Acorde de Séptima disminuida en el caso de *Die Lorelei* (en sí mismo ambiguo, pero que podría entenderse como una armonía con función de Dominante de la Dominante de Do menor).



Ejemplo 2.20. F. Liszt. *Die Lorelei*, cc. 1-7

El parecido del inicio de *Die Lorelei* con el de *Tristan und Isolde* abarca la repetición secuencial inmediata, pero con la entrada de la voz (Ejemplo 2.21), especialmente a partir del cambio de *tempo* a *Allegretto*, el motivo de la apoyatura toma un carácter casi *scherzando*, y el posible carácter “tristanesco” sugerido por la introducción (un pasaje que anticipa el ambiente de piezas como la segunda *Lugubre Gondola* del propio Liszt) da paso a algo más afín al aire de una *berceuse*.

*p* gesprochen  
Ich weiß nicht, was soll's be.deuten, das ich so trau.rig, so trau.rig bin.

*Allegretto.* *p*  
Ein Märchen aus al.ten Zeiten,

Ejemplo 2.21. F. Liszt. *Die Lorelei*, cc. 8-18

Como pasa con frecuencia cuando se consideran casos de supuestas anticipaciones de una invención de Wagner en las obras de Liszt, el descubrimiento en sí mismo puede ser llamativo, pero hay que concluir que la idea similar ha tenido en manos de Wagner consecuencias de más largo alcance.

Charles Rosen comenta lo siguiente al respecto de la introducción de *Die Lorelei*:

Liszt's influence on other composers was nevertheless very great indeed. In an odd way, however, his influence tends rather to diminish than to magnify his stature (...). Here the influence of Liszt on one of his greatest contemporaries is flagrant (...). The relationship, unfortunately, is not entirely to Liszt's credit, as Wagner's reworking is both more interesting and more powerful (...). The novelty of Wagner's version comes above all from the parallel minor sevenths in alto and bass (D# to D, F to E). Wagner's debt acts in the end to point up one of Liszt's greatest weaknesses, an insistent exploitation of the diminished seventh chord.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> “[L]a influencia de Liszt en otros compositores fue, sin embargo, efectivamente muy grande. De todas formas, de una manera extraña, su influencia tiende más bien a disminuir que a engrandecer su estatura (...). Aquí [en *Die Lorelei*] la influencia de Liszt sobre uno de sus mayores contemporáneos es flagrante (...). La relación, desgraciadamente, no es del todo favorable a Liszt, ya que la elaboración de Wagner [el enlace inicial de *Tristan und Isolde*] es al mismo tiempo más interesante y más efectiva (...). La novedad de la versión de Wagner viene por encima de todo de las séptimas paralelas entre el contralto y el bajo (Re# a Re natural, Fa a Mi) [Ejemplo 2.22]. La deuda de Wagner actúa señalando una de las más grandes debilidades de Liszt, una explotación insistente del Acorde de Séptima disminuida”. Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, págs. 474-475



**Ejemplo 2.22. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. *Einleitung*. Séptimas paralelas en el enlace inicial**

Las indicaciones de contralto y bajo se refieren naturalmente a la denominación de las voces en una tradicional textura a cuatro voces que el enlace característico del AcTr respeta con gran rigor. Las séptimas paralelas son de hecho una sucesión equivalente enarmónicamente de sexta aumentada y séptima menor.

Rosen señala a continuación un uso más interesante en Liszt de una disposición armónica y polifónica también análoga al AcTr en *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, segunda versión, pieza aparecida en 1877 (doce años después del estreno de *Tristan und Isolde*) formando parte del tercer volumen de los *Années de Pèlerinage* (Ejemplo 2.23.). Rosen atribuye ese mayor interés precisamente a la influencia de *Tristan und Isolde*.

La primera formación armónica de esta obra de Liszt no suena exactamente como el AcTr, pero sí lo hace el acorde resultante de la resolución del Si como una apoyatura del La. Los enlaces armónicos son bastante diferentes a los del inicio de *Tristan und Isolde*, pero su afinidad expresiva es obvia.



**Ejemplo 2.23. F. Liszt. *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, segunda versión. cc. 1-5**

Los últimos ejemplos de obras de Liszt que hemos presentado permiten negar que la influencia de este compositor en Wagner fuera decisiva, pero aconsejan mucha prudencia cuando se trata la cuestión, pues esa influencia no fue en una sola dirección.

2.2.10. Beethoven. Sonata 'Patética' en Do menor Op. 13, I. Grave-Allegro di molto e con brio

En un interesante artículo publicado en 1919 sobre las reminiscencias musicales, Hans Schneider afirmaba lo siguiente:

The beginning of Beethoven's Sonata Pathétique shows the nucleus of the beginning motive of the Tristan Prelude. The whole Tristan is nothing but the longing for love, the very motive is the motive of yearning, and we know that Beethoven all his life long was in exalted love with some woman and yearned for the return of this feeling. Could not here this feeling be the link between the two motives, fundamentally so similar?<sup>50</sup>

Por más que sean muy discutibles las conclusiones psicológicas de Schneider, su observación de las afinidades entre los inicios de esas obras de Beethoven y Wagner no es desdeñable. El Ejemplo 2.24. presenta completa la introducción lenta de la Sonata Op.13 de Beethoven (1798).

---

<sup>50</sup> “El inicio de la Sonata ‘Patética’ de Beethoven muestra el núcleo del motivo inicial del Preludio de Tristán. Todo el Tristán no es más que el deseo de amor, el verdadero motivo es el motivo del anhelo, y sabemos que toda su vida Beethoven estuvo enamorado de alguna mujer y anhelaba la correspondencia de este sentimiento. ¿No podría ser este sentimiento el vínculo entre los dos motivos, tan similares en lo fundamental?”. Schneider, Hans. ‘The Haunting Melody’, *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 1 (enero 1919), págs. 100-108.

Grave.

*Attaca subito f Allegro:*

Ejemplo 2.24. L. van Beethoven. Sonata ‘Patética’ en Do menor Op. 13, I. *Grave-Allegro di molto e con brio*. cc. 1-11

Deryck Cooke realizó, varias décadas más tarde, una afirmación en el mismo sentido, dando además razones concretas que avalan esa conjetura:

See the opening of Beethoven's *Sonata Pathétique* as the probable unconscious source: three slow isolated phrases ending in appoggiature, the last half-repeated; melody of bar 5 (cf. Prelude, bars 18-19); melody and harmony of bars 7-8 (cf. [Prelude, bars 1-3]: almost complete identity at the *end* of the Prelude - in C minor).<sup>51</sup>

Cooke compara igualmente los compases 5-6 del Adagio de la Sonata 'Patética' con los compases 25-28 de la *Einleitung*, pero esto va ahora más allá de lo que deseamos tratar aquí. Tal como sugieren Schneider y Cooke, son varios los elementos musicales de esta sección que recuerdan a elementos del "Complejo del Preludio": la triple repetición secuencial con una apoyatura al final de cada frase, siendo la tercera de ellas ampliada por la repetición de su conclusión, hecho que genera una acumulación de tensión que resuelve de manera inesperada con un giro al modo mayor. Este giro tiene lugar en el compás 4 de la Sonata de Beethoven. En el caso de Wagner, la cadencia rota del compás 17 da lugar al importante *Leitmotiv* conocido como "tema de la Mirada".



Ejemplo 2.25. R. Wagner. *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 17-20

En el Ejemplo 2.25. pueden verse en su contexto los compases 18-19 de la *Einleitung* que Cooke compara con el compás 5 de la Sonata de Beethoven. Como puede verse en las notas destacadas en el Ejemplo 2.25., un importante motivo del "tema de la Mirada" tiene un perfil idéntico al que es tratado en secuencias por Beethoven a partir del compás 5. Y las afinidades entre la Sonata de Beethoven y la *Einleitung* se hacen todavía más evidentes cuando las repeticiones de este motivo acaban transformándolo, en el compás 8, en una sucesión cromática ascendente de cuatro notas. Si se compara la segunda mitad del compás 8 de Beethoven con los compases 6-7 de la *Einleitung*

<sup>51</sup> "Ver el inicio de la Sonata 'Patética' de Beethoven como la probable fuente inconsciente: tres frases lentas y aisladas que terminan en apoyaturas, la última de ellas parcialmente repetida; la melodía del compás 5 (comparar con el Preludio [de *Tristan und Isolde*], compases 18-19); la melodía y la armonía de los compases 7-8 (comparar con [los compases 1-3 del Preludio]; identidad casi completa al final del Preludio - en Do menor)". Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Londres: Oxford University Press, 1959, pág. 189, n.

(Ejemplo 2.26.), puede comprobarse el notable parecido en la disposición melódica, armónica y polifónica de ambos enlaces.



**Ejemplo 2.26. L. van Beethoven. Sonata Op. 13, I. Grave-Allegro di molto e con brio. c. 8**  
**R. Wagner. Tristan und Isolde. Einleitung. cc. 6-7**

Por su parte, Adorno considera la posibilidad del primer movimiento de la Sonata Op. 101 de Beethoven (1816) como modelo de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*:

*After practising the Piano Sonata, op. 101. - Is the first movement the model for the prelude to Tristan? Quite different in tone, as if the (incomparably condensed) sonata form had become a lyric poem, entirely subjectivized, spiritualized, stripped of the tectonic. And yet, not only on account of the quavers and 6/8 rhythm, but because of the structural importance of the chromatic (derived from the alternating dominant in bar 1) and an element which is difficult to grasp -sequences of longing- especially in the development after the F# minor entry [bar 41].<sup>52</sup>*

El primer movimiento de la Sonata Op.101 (Ejemplo 2.27.) presenta diversos pasajes cuya figuración puede recordar a la de la *Einleitung*.

<sup>52</sup> “Después de practicar la Sonata para piano Op. 101.- ¿Es el primer movimiento el modelo para el Preludio de *Tristán*? Bastante diferente en el tono, como si la forma de sonata (incomparablemente condensada) se hubiera transformado en un poema lírico, totalmente subjetivizado, espiritualizado, desprovisto de lo tectónico. Y aun así, no solamente por las corcheas y el ritmo de 6/8, sino por la importancia estructural de lo cromático (derivado de la dominante secundaria del compás 1 y un elemento que es difícil de aprehender - secuencias anhelantes - especialmente en el desarrollo después de la entrada de Fa# menor [compás 41]”. Adorno, Theodor Wiesengrund. *Beethoven: The Philosophy of Music*, trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 1998, pág. 126.



**Ejemplo 2.27. L. van Beethoven. Sonata en La bemol mayor, Op.101, I. *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung.* cc. 1-10**

La cadencia rota de los compases 8-9 presenta una notable afinidad de carácter con el compás 24 de la *Einleitung* (Ejemplo 2.28), con el giro Si#-Do# como punto de llegada de un ascenso melódico intensamente expresivo.



**Ejemplo 2.28. R. Wagner. *Tristan und Isolde. Einleitung*, c. 24**

Si bien pasajes como estos podrían quizás intercambiarse y mantener una cierta coherencia estilística y expresiva en su nuevo contexto, la Sonata Op.101 es una obra demasiado diferente de *Tristan und Isolde* y su valoración como modelo para Wagner es más una sugestiva conjetura estética que una consideración técnica.

Tampoco puede propiamente demostrarse que la Sonata *Patética* haya sido un modelo (inconsciente o no) para Wagner, pero la comparación de ambos pasajes representa una prueba de que la estructura de la *Einleitung*, o, en todo caso, del “Complejo del Preludio”, tiene, a pesar de su originalidad, sus raíces en la tradición de la música austroalemana y sus tipos formales.

### 2.2.11. Liszt: Faust-Sinfonie S. 108.

El inicio de tipo secuencial no es extraño en los clásicos vieneses y los primeros románticos, pero la llamada Nueva escuela alemana hizo de su uso un recurso especialmente característico de su lenguaje. Ello puede verse en casi todos los Poemas sinfónicos de Liszt, cuya influencia fue reconocida por el propio Wagner.<sup>53</sup> Por aportar un ejemplo concreto, puede señalarse el inicio de la Sinfonía *Fausto* de Liszt (1854), que a pesar de ser supuestamente una obra de género diferente a los Poemas sinfónicos, tiene en muy buena medida las mismas características formales, solo que en unas dimensiones más grandes. El modelo de secuencia en el comienzo del *Fausto* de Liszt (Ejemplo 2.29.) es bastante más extenso que el de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*, pero sus características son semejantes.

El gesto monódico inicial es la famosa idea que arpeggia todos los posibles acordes de Quinta aumentada, generando así lo que podría considerarse como el primer tema “dodecafónico” de la historia.<sup>54</sup> En el compás 4 una frase del oboe es armonizada con notable ambigüedad por el uso de los acordes aumentados. El registro y timbre son por otra parte afines a los del primer enlace de *Tristan und Isolde*. Una repetición una octava más grave se alterna con un motivo de tres notas en las cuerdas que Humphrey Searle cita entre una serie de pasajes de obras de Liszt supuestamente similares a otros de Wagner.<sup>55</sup> El parecido del motivo de tres notas (compás 5 y 7 en los violines, compás 8 en las violas) con la frase inicial de los violonchelos de *Tristan und Isolde* parece superficial, aunque pueda llamar la atención: su función y su continuación no tienen mucho que ver con el tratamiento que hace Wagner de esa idea similar.

---

<sup>53</sup> Kleinertz, Rainer. ‘Liszt, Wagner, and Unfolding Form...’, op. cit.

<sup>54</sup> Sin olvidar la Fuga en Si menor BWV 869 de *El clave bien temperado*.

<sup>55</sup> Searle, Humphrey. *The Music of Liszt*. Nueva York: Dover Publications, 1966, pág. 66.

**Lento assai.**

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the Oboe and Clarinet parts. The second system shows the Violin and Viola parts. The third system shows the String parts with dynamics *perdendo*, *sehr lang ff*, and *p*. The fourth system shows the Oboe, Flute, and Clarinet parts. The fifth system shows the String and Clarinet parts.

**Ejemplo 2.29. F. Liszt. Sinfonía *Fausto*, I. *Lento assai*, cc. 1-22**

En las obras de Liszt es muy frecuente como tipo de construcción temática el inicio con una idea de gran individualidad armónica, a partir de la cual se generan secuencias más o menos literales y una elaboración que abrevia el modelo dando lugar a un crecimiento de la tensión en dirección a un objetivo cadencial. Entre otros casos, puede señalarse el inicio del *Allegro agitato ed appassionato assai* en el mismo movimiento inicial de la Sinfonía *Fausto* con la presentación de una idea temática de carácter muy inquieto.

Allegro agitato ed appassionato assai.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro agitato ed appassionato assai.' and features a red rectangular box around the first measure of the piano part. The second system continues the piano part with a 'Str. rinfz.' marking. The third system shows the piano part with 'Str.' and 'Fag. Bass.' markings.

**Ejemplo 2.30. F. Liszt. Sinfonía *Fausto*, I. *Lento assai*, cc. 71-79**

Como puede verse en el primer compás del Ejemplo 2.30, el pasaje comienza con un “Acorde de Tristán”. Su uso y función tiene analogías con el AcTr propiamente dicho, ya que Liszt introduce el Mi bemol de la voz superior como apoyatura del Re en un Acorde de Séptima disminuida Fa-Lab-Si-Re, con función de dominante de Do menor. Como en el AcTr, la sonoridad de un Acorde semidisminuido (quizás propio del segundo grado de Mi bemol menor) adquiere una función en el lejano tono de Do menor. Después del modelo de cuatro compases (con una resolución clara en la tónica), un “Acorde de Tristán” transportado realiza la misma función e inicia un proceso paralelo en el tono de Fa menor. En el último compás del Ejemplo 2.30 comienza la elaboración posterior. La forma en que se presenta el primer acorde de ese ejemplo tiene alguna semejanza con el uso muy original del “Acorde de Tristán” que Chopin realiza en su Estudio para piano Op. 25 n°12 (1837).

**Ejemplo 2.31. F. Chopin. Estudio Op. 25 n°12. cc. 3-6**

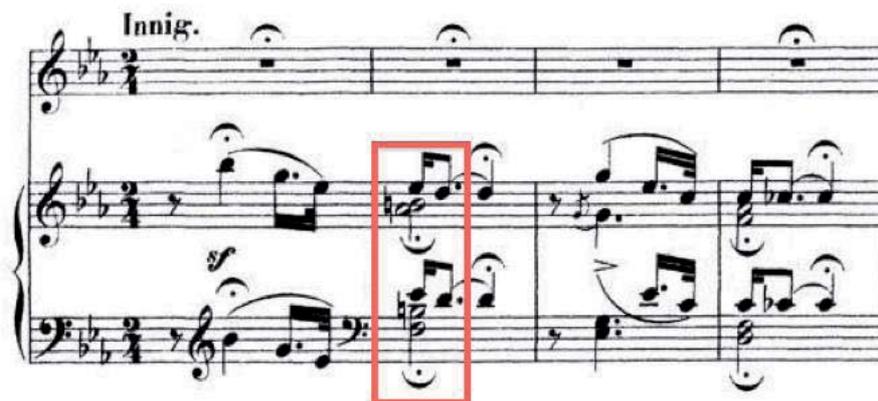
El acorde señalado en el Ejemplo 2.31. está formado por las notas Do-Fa-Si-Lab-Mib, formación en la que hay que considerar el Do como una nota pedal. Tal como sucede en el Ejemplo 2.30, las voces superiores constituyen un Acorde de Séptima disminuida con función de dominante de Do menor. Pero en este caso, el Mib no resuelve de manera convencional como una apoyatura, sino que debe entenderse que va directamente al Do del acorde de tónica.

### 2.2.12. Una conclusión sobre antecedentes

La serie de ejemplos que hemos presentado y comentado no pretende ser de ninguna manera exhaustiva, pero incluye muchos de los casos más frecuentemente citados en la literatura sobre los antecedentes del AcTr. La verdadera importancia de estos casos respecto a los orígenes del AcTr o la relevancia de sus similitudes o afinidades es muy diversa. Muchas veces no se trata más que de la curiosidad de una simple coincidencia (que solo demuestra que el Acorde “semidisminuido” es una formación armónica común y que su uso como formación con apoyaturas respecto a otra formación en la que resuelve es un importante recurso en la armonía del siglo XIX). En otras ocasiones el parecido puede tener una transcendencia mayor y revelar afinidades o influencias significativas. Tal como hemos mostrado con los Ejemplos 1.3. y 1.5., algunos antecedentes importantes aparecen con menos frecuencia en la literatura que casos prácticamente anecdóticos.

La búsqueda de antecedentes del AcTr sería interminable, porque es frecuente que el Acorde semidisminuido aparezca en el contexto de una armonía cromática altamente expresiva. Véanse como muestra (Ejemplos 2.32. y 2.33.) dos pasajes más de Schumann.

En la canción *Stille Liebe*, de *Zwölf Gedichte* Op. 35 (1840), el “Acorde de Tristán” (en su transposición de referencia) es usado (compás 2) como apoyatura de un Acorde de Séptima disminuida y el enlace es seguido por una repetición secuencial, que da lugar en el compás 4 a un nuevo “Acorde de Tristán”, transportado, que funciona también como apoyatura de un Acorde de Séptima disminuida.



**Ejemplo 2.32. R. Schumann. *Stille Liebe*, Op. 35 n°8. cc. 1-4**

El siguiente pasaje de la *Fantasia* Op.17 (1836) el AcTr aparece también con las alturas de su formación de referencia, aunque en una disposición diferente. El uso del Acorde semidisminuido como apoyatura que es idéntico al del Ejemplo 2.32., pero el parecido con el AcTr en su presentación inicial es mayor, ya que presenta además una anacrusa afín al gesto melódico con que los violonchelos dan comienzo a la *Einleitung*.



**Ejemplo 2.33. R. Schumann. *Fantasia*, Op. 17. cc. 272-273**

Sería imposible negar la originalidad del lenguaje armónico de *Tristan und Isolde* y más en concreto de sus acordes iniciales. La prueba definitiva está en el impacto profundo y duradero que la obra ha causado en intérpretes, oyentes y estudiosos, y la influencia decisiva que ha tenido en muchos de los compositores más grandes de finales de los siglos XIX y XX, la cual que se extiende

seguramente hasta la actualidad. Pero los ejemplos presentados evidencian que la armonía de Wagner tiene una base sólida en la tradición del lenguaje tonal y que aprovecha de manera muy fructífera los recursos de compositores anteriores y contemporáneos. Por más que la formación armónica inicial, los enlaces armónicos y la estructura del inicio de la *Einleitung* tengan claros antecedentes, usar el AcTr como primer acorde de una composición es un gesto de una audacia sin precedentes. Y lo que es más importante es que el AcTr no es para Wagner un efecto armónico puntual, sino que es la idea de donde parte una de las más ambiciosas estructuras musicales y dramáticas jamás concebidas. Una de las carencias más frecuentes en los estudios sobre el AcTr es la fijación en su primera ocurrencia, cuando el AcTr tiene a lo largo de *Tristan und Isolde* muy diversas apariciones (culminando en la que se produce cinco compases antes de la conclusión de la ópera, dando pleno sentido dramático al AcTr). Como veremos más adelante, la primera presentación no es la única que reviste un gran interés, ni es tampoco, como ya hemos sugerido, la que más dificultades representa para el análisis armónico.

### **2.3. En busca de una explicación.**

Obviamente no existe una explicación analítica del AcTr que haya logrado un consenso mayoritario. Diversos estudios han recopilado y estudiado críticamente los análisis más importantes o más difundidos y destaca entre ellos, por su exhaustividad y por su enfoque sistemático, el libro de Martin Vogel, el que (con el lógico inconveniente de incluir solamente análisis anteriores a 1962, trata cualquier análisis de cierta relevancia publicado hasta ese año (con especial atención al ámbito germánico), lo que representa incluir muchas de las ideas más influyentes sobre la naturaleza del AcTr.<sup>56</sup>

La edición crítica de Robert Bailey del Preludio y Transfiguración de *Tristan und Isolde*, una publicación fundamental y de una gran utilidad, trata múltiples aspectos históricos, estéticos y estructurales relativos a esa agrupación de la sección inicial y final de la ópera, todavía muy popular en las salas de conciertos. En ella el AcTr recibe una atención especial, como sería de esperar.<sup>57</sup> De la misma manera que otras ediciones de la serie Norton Critical Scores, esta contiene, además de un importante ensayo del editor Robert Bailey, una antología de textos analíticos de un enorme interés. Aunque su enfoque abarca eventualmente toda la *Einleitung* (y en menor medida la Transfiguración de Isolda), el AcTr (como acontecimiento local o en sus implicaciones estructurales de más largo alcance) recibe una importante atención por parte de todos los autores seleccionados.

---

<sup>56</sup> Vogel, Martin. *Der Tristan-Akkord*, op. cit.

<sup>57</sup> Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*, op. cit.

Además de los ya citados, otros muchos libros y artículos dedicados al AcTr contienen revisiones de la historia de la literatura analítica vinculada con él: entre otros, Günter Hartmann,<sup>58</sup> Nathan Martin,<sup>59</sup> o la entrada sobre el AcTr en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), escrita por Hermann Danuser,<sup>60</sup> proporcionan perspectivas sobre la tradición teórica generada por las discusiones alrededor del AcTr.<sup>61</sup> Jean Jacques Nattiez realiza una interesante revisión de las teorías y explicaciones analíticas del AcTr, proponiendo una taxonomía según estrategias de interpretación.<sup>62</sup> Inspirándonos en parte en su división, los análisis del AcTr pueden dividirse entre los que consideran el Sol# como una apoyatura (una “nota extraña”) respecto a otro acorde, o los que la entienden como una nota constitutiva de la armonía (una “nota real”).

La realidad es naturalmente mucho más compleja, y como veremos en las páginas que siguen, las interpretaciones teóricas del AcTr siguen, casi por fuerza, una u otra de esas dos opciones, pero ni los partidarios del Sol# como “nota extraña” ni los que lo son del Sol# como nota real están de acuerdo entre sí sobre cómo debe entenderse la formación armónica resultante de esas consideraciones.

### 2.3.1. Heinrich Schenker.

Un ejemplo interesante (y proveniente de una voz de extraordinario prestigio) de un análisis del AcTr en el que no se admite ninguna duda sobre la naturaleza del Sol# como “nota extraña” en el acorde lo proporciona el comentario (algo condescendiente) de Schenker en el segundo volumen de *Das Meisterwerk in der Musik*:

Along came Wagner! His constructions involving passing note, accented passing note, neighbour note and appoggiatura were so piquant to the ear that people could not rise above the intensely penetrating effect and determine their conceptual framework, although it was very simple. They stared at every vertical stack of notes, as for example [Wagner, Prelude to Tristan und Isolde, bar 2] as though music were not in the contrary a relationally rich succession in the sense of composing-out. They probed with eye and ear into the strange phenomenon, and conjured up a new composite sound [...]. Soon, however, it was recognized that those phenomena by no means represent new sounds, but fall into the conceptual frame of passing note, accented passing note, neighbour note and appoggiatura, whose immutability was now discovered anew. Admittedly, that recognition did not imply a comprehensive understanding of Wagner's

---

<sup>58</sup> Hartmann, Günter. ‘Schon wieder: der (?) „Tristan-Akkord”’, *Die Musikforschung* 42 (1989), págs. 36-52.

<sup>59</sup> Martin, Nathan: ‘The Tristan Chord Resolved’ *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections: revue canadienne de musique*. 30/ 2, 2010 (<http://id.erudit.org/iderudit/029953ar>), págs. 6-30. Última consulta 16 de mayo de 2016.

<sup>60</sup> Danuser, Hermann. ‘Tristanakkord’, en Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª edición. Kassel: Bärenreiter, 1994–2008. Sachteil, Vol. IX, págs. 832-844.

<sup>61</sup> Resulta por lo menos llamativo el hecho de que mientras MGG dedica siete páginas (trece columnas) al AcTr, escritas por uno de los musicólogos más prestigiosos de la actualidad, el *New Grove's* dedica al mismo tema apenas media columna, en una breve entrada sin firma y con solo cinco referencias bibliográficas, la más reciente de las cuales es de 1984.

<sup>62</sup> Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse*, op. cit., págs. 216-219.

technique, or of that conceptual framework; for it is still not understood by the world at large why it is that the daring of a suspension formation like this one [Bach, Well-tempered Clavier 1, Fugue in E minor, bar 11] reveals itself as more significant than the one in [Wagner, Prelude to Tristan und Isolde, bar 2].<sup>63</sup>

Es quizás curioso que Schenker cite solamente el segundo compás de la *Einleitung*, es decir solamente el AcTr con la resolución del Sol# en el La, sin seguir adelante con la resolución del compás 3. El pasaje de la Fuga en Mi menor de Bach cuya armonía, según Schenker, es más audaz que el AcTr, es el siguiente. La línea, introducida por Schenker, señala la falsa relación cromática entre el Si natural de la mano izquierda y el Sib de la derecha.



**Ejemplo 2.34. J. S. Bach. *Das Wohltemperierte Klavier, I. Fuga en Mi menor BWV 855. C. 12*<sup>64</sup>**

No tenemos intención alguna de negar que la escritura polifónica de Bach pueda incluir formaciones armónicas más audaces que las del mismo Wagner, y el pasaje citado por Schenker es, sin duda, de un gran atrevimiento en el uso de la falsa relación cromática y de la disonancia (en el compás 12 tiene lugar una resolución en el Acorde de Tónica de Re mayor de la Dominante implícita en el compás 11). Sí pueden ser, en cambio, más discutibles las siguientes afirmaciones de Schenker:

The world has also no notion of how completely Wagner lacked the musical power to coordinate several linear progressions with one another (which is his most serious shortcomings), and how he was therefore constrained to address the demands of synthesis only in a most superficial foreground fashion, so that the

<sup>63</sup> “¡Entonces vino Wagner! Sus construcciones, incluyendo la nota de paso, la nota de paso acentuada, la bordadura y la apoyatura, eran tan llamativas para el oído que la gente no pudo resistir a su efecto intensamente penetrante y determinar su marco conceptual, a pesar de que era muy simple. Miraron cada superposición vertical de notas, como por ejemplo [el AcTr] como si la música no fuera, al contrario una rica sucesión relacional en el sentido de la construcción compositiva. Sondearon con el ojo y el oído el fenómeno extraño, e hicieron aparecer un nuevo sonido compuesto [...]. Pronto, sin embargo, se reconoció que esos fenómenos no significaban de ninguna manera sonidos nuevos, sino que entraban en el marco conceptual de la nota de paso, la nota de paso acentuada, la bordadura y la apoyatura, cuya inmutabilidad fue ahora descubierta de nuevo. Admitamos que ese reconocimiento no implicó una comprensión completa de la técnica de Wagner, o the aquel marco conceptual; porque todavía no ha entendido el mundo que la audacia de una formación de retardos como esta [Bach, El clave bien temperado 1, Fuga en Mi menor, compás 11] se revela como mucho más significante que la que aparece en [Wagner, *Tristan und Isolde, Einleitung*, compás 2]”. Schenker, Heinrich. *The Masterwork in Music: Volume II*, 1926, trad. John Rottgeb. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pág. 12.

<sup>64</sup> Schenker indica, erróneamente, compás 11.

voice-leading lacked any opportunity for a truly inspired outer-voice setting, for bold unfoldings and transformations, and had to use as a substitute just the spice of those apparently new individual traits.<sup>65</sup>

Schenker termina diciendo algo más halagador para Wagner, aunque al propio compositor no le hubiera gustado mucho la alusión a su rival:

It remains true nevertheless that Wagner, in spite of everything, ranks above all composers who came after him, except of course Brahms the Master, for whom the art of synthesis stood ready and willing.<sup>66</sup>

El oído e intelecto privilegiados de Schenker pueden quizás detectar en Wagner defectos que otros somos incapaces de apreciar. Pero, a pesar de que una opinión de Schenker siempre merece ser tomada en cuenta, nos conformaremos en este caso con anotar su idea de que la condición del Sol# como apoyatura del La en el AcTr es obvia y que esta formación no contiene nada que entre en conflicto con la práctica polifónica y armónica tradicional.

### 2.3.2. Karl Mayrberger.

Nacido en 1828, el teórico austríaco Karl Mayrberger publicó en 1881 un extenso artículo sobre la armonía de Wagner en las *Bayreuther Blätter*, la revista wagneriana editada por Hans Von Wolzogen.<sup>67</sup> La contribución de Mayrberger, centrada como su título indica en el lenguaje de *Tristan und Isolde* (*Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven aus 'Tristan und Isolde'*) fue recibida con entusiasmo por el propio Wagner, que dijo de su autor que era el teórico que tanto había anhelado. Desgraciadamente, Mayrberger falleció pocos meses después de la publicación de su artículo, por lo que la aparición de un teórico capaz de interpretar la música de Wagner quedó muy pronto frustrada. Si bien la instrucción técnica de Wagner fue más sólida de lo que él mismo quiso reconocer (empeñado en presentarse como un genio casi autodidacta), sí es cierto que no gozó de una formación teórica sistemática. Su entusiasmo con el trabajo de Mayrberger hace que el análisis que este realizó de la armonía de *Tristan und Isolde* merezca ser tenido en cuenta, aunque

---

<sup>65</sup> “El mundo no tiene tampoco ninguna noción de la manera total en que Wagner carecía del poder musical de coordinar varias progresiones lineares unas con otras (lo que es uno de sus defectos más grandes), y como estaba por lo tanto limitado a satisfacer las demandas de la síntesis solo en la manera más superficial del primer plano, de manera que a la conducción de voces no tenía oportunidad alguna de lograr una disposición verdaderamente inspirada de las voces externas, ni audaces despliegues o transformaciones, y tuvo que usar como sustituto las meras especias de esos rasgos individuales aparentemente nuevos”. Schenker, Heinrich. *The Masterwork in Music...*, pág. 12.

<sup>66</sup> “Sigue siendo de todas maneras cierto que Wagner, a pesar de todo, se levanta por encima de todos los compositores que vinieron después de él, exceptuando naturalmente a Brahms el Maestro, para quien el arte de la síntesis estaba dispuesto y a punto”. Schenker, Heinrich. *The Masterwork in Music...*, pág. 12.

<sup>67</sup> Mayrberger, Karl. ‘Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven aus ‘Tristan und Isolde’ (1881)’, en Ian Bent (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century: Fugue, form, and style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, págs. 221-252.

solo fuera por proporcionar indicios del paradigma teórico en el que Wagner basaba su lenguaje armónico. Pero este no es el único motivo de interés del artículo de Mayrberger, ya que, como intentaremos mostrar, si se dejan al margen algunos conceptos y términos obsoletos, sus perspicaces ideas sobre el AcTr pueden ser todavía una ayuda valiosa en la actualidad.

Para analizar las dos primeras presentaciones del AcTr, Mayrberger hace uso del concepto tomado de Simon Sechter *Zwitterakkord*, que él prefiere a “acorde alterado”. “Zwitter” puede traducirse como “andrógino”, incluso como “hermafrodita”, pero quizás la mejor traducción en este caso sea “híbrido”. Mayrberger define los “acordes híbridos” de la siguiente manera:

Unter Zwitterakkord versteht der Verfasser dasselbe, was man früher unter alterierten Akkorden und jetzt unter Akkorden des erweiterten Moll-systems versteht. Daß die erstere Benennung die zutreffendere sei, geht daraus hervor, daß ein solcher Akkord rein weder der einen noch der andern Tonart angehört, daher wirklich etwas Zwitterhaftes an sich hat.<sup>68</sup>

Este aspecto del análisis de Mayrberger resulta francamente obsoleto. Cuando examina la primera presentación del AcTr considera la formación Fa-Si-Re#-Sol# como un “acorde híbrido”, en el que el Fa se deriva de La menor y el Re# de Mi menor. De la misma manera, en la segunda presentación del AcTr, Lab-Re-Fa#-Si, el Fa# se deriva de Sol mayor/menor, y Lab de Do menor. Por otra parte, Mayrberger entiende la nota de la voz superior de cada una de las dos primeras presentaciones como apoyaturas del La y del Do respectivamente.

A pesar de las afirmaciones de Mayrberger, el concepto de acorde alterado parece más sencillo y útil, y en cualquier caso, mucho más en uso en la actualidad, que la idea del “acorde híbrido”. El Acorde de Sexta francesa que resulta en el caso de aceptar el Sol# del AcTr como apoyatura es una formación armónica reconocida y de uso común en tiempos de Wagner. Un acorde alterado como ese forma parte del repertorio de armonías posibles en el “modo menor ampliado”, lo que en la armonía cromática de mediados del siglo XIX puede llamarse ya simplemente “modo menor”.

Lo que nos parece más interesante del análisis de Mayrberger es su visión de la tercera presentación del AcTr que, a nuestro parecer, no solo es original y tal vez única, sino que resulta ser quizás la propuesta más convincente de análisis de su constitución y enlace. Puede ser sorprendente a primera vista que Mayrberger trate el primer acorde de ese tercer enlace como IV<sup>6</sup> de Mi menor, pero una observación atenta y la comparación con ciertos pasajes de obras de Schumann pueden hacer más plausible esta interpretación.

---

<sup>68</sup> “Por acorde híbrido entiende el autor lo mismo que antes se entendía por acordes alterados y hoy por acordes del modo menor ampliado. Que la primera denominación es la más adecuada se desprende del hecho de que un acorde de este tipo no pertenece de forma pura ni a una tonalidad ni a otra, por lo que tiene algo de híbrido en sí mismo”. Citado en Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*, pág. 49.



**Ejemplo 2.35. R. Wagner. *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 10-11**

Para una mayor comprensión de su análisis del acorde Do-Fa-Sol#-Re, Mayrberger introduce a continuación la siguiente reducción:<sup>69</sup>



**Ejemplo 2.36. K. Mayrberger. Reducción de los compases 10-11 de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*.**

El acorde del compás 10 es entendido como un Acorde menor en primera inversión de la Subdominante de Mi (Mi menor según Mayrberger), con el Do como nota real en el bajo, sobre el que se superponen tres apoyaturas:

-El Fa resuelve de manera clara en el Mi.

-El Sol# resuelve en el La, pero no lo hace hasta el cambio al acorde de resolución en el siguiente compás.

-El Re resuelve en Mi pasando por la nota cromática Re# (aunque en la reducción de Mayrberger se supone una resolución elidida en un Do).

Veremos como formaciones de apoyaturas de este tipo no son inusuales, y como pueden hallarse situaciones armónicas parecidas en diversas piezas de Schumann, dando lugar a sonoridades parecidas y resoluciones análogas. Es interesante observar como un enlace muy parecido al de los compases 10-11 de la *Einleitung* en contenido armónico, y con similitudes de conducción de voces se encuentra en la canción *Melodiya* de Chopin (de las Canciones polacas Op.74, publicadas póstumamente en 1857):

<sup>69</sup> Mayrberger, Karl. Die Harmonik Richard Wagner's, op. cit., pág. 229.

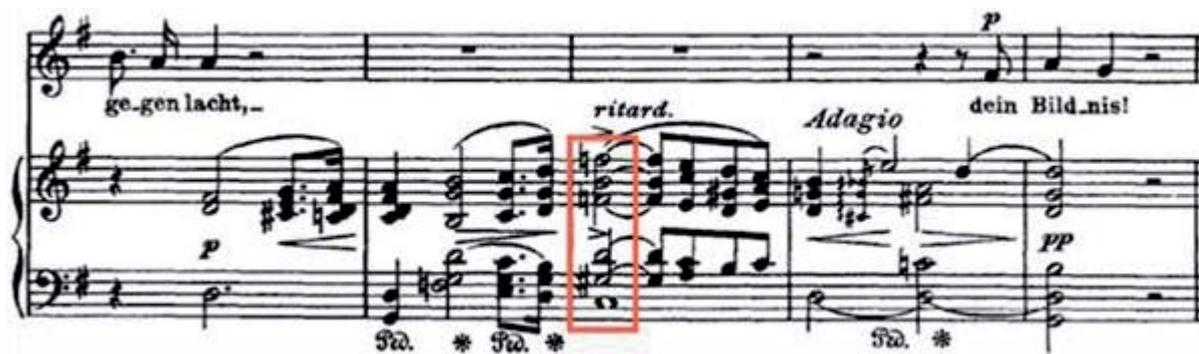


**Ejemplo 2.37. F. Chopin. Melodiya Op. 74 n°9. cc. 39-41**

Comparando el enlace entre los dos últimos acordes del Ejemplo 2.37. con el enlace que se produce en los compases 10-11 de la *Einleitung*, se pueden observar grandes similitudes: el acorde es el mismo en cuanto a contenido (Do-Fa-Lab(=Sol#)-Re), y la conducción de voces, aunque más simple, se parece en muchos detalles.

El parecido del pasaje de *Melodiya* con el tercer AcTr es llamativo pero anecdótico, ya que uno de los aspectos más importantes de este, su posición acentuada (y por lo tanto la posibilidad de ser considerado como una formación de apoyaturas) no se da en el caso de Chopin, en que la formación armónica en cuestión se encuentra en la parte débil del compás (y tiene por ello carácter de armonía de paso entre la tríada de Re bemol mayor del compás 40 y la Séptima de Dominante de Mi del compás 41). El hecho de que se trate de música pianística, de *tempo* moderado y con las cuatro notas del acorde del segundo tiempo del compás 40 no atacadas al mismo tiempo, dificulta que ese acorde pueda oírse de manera distinta a una formación de paso.

Más relevantes son los casos, nada inusuales, en que Schumann escribe varias apoyaturas sobre un bajo más prolongado, de manera que esas notas superiores forman un Acorde de Séptima disminuida cuya resolución esperada sería una tríada menor sobre la tercera inferior de la voz grave. Un ejemplo de ello puede verse en la cadencia final de la sexta canción del ciclo *Frauenliebe und -leben*, Op. 42.



**Ejemplo 2.38. R. Schumann. *Süßer Freund, Du blickest. Frauenliebe und -leben* Op. 42 n°6. cc. 54-58**

El acorde señalado al principio del compás 56 es en su constitución casi idéntico al tercer AcTr. La única diferencia (además de la duplicación del Fa y la disposición y el registro) es la presencia de un Si que no aparece en Wagner. La resolución de Schumann es esencialmente igual a la escrita por Mayrberger en su reducción de los compases 10-11 de la *Einleitung*. Puede discutirse si la aparición o no del Si cambia de manera decisiva el resultado armónico, pero existe por lo menos una mínima afinidad entre la formación armónica del compás 56 de Schumann y la tercera presentación del AcTr.

En resumen, se trata de un bajo con la tercera de un Acorde perfecto menor formando un breve pedal sobre el que diversas notas de paso y/o apoyaturas forman el Acorde de Séptima disminuida propio de la sensible de dicho Acorde menor. El resultado sonoro es un “casi” AcTr, que resuelve en el acorde tríada de Sexta determinado por el bajo. Una elaboración de un Acorde menor de este tipo no es extraña en Schumann, como ya hemos dicho. Véase otro ejemplo, en este caso de sus *Waldscenen* (1850).



**Ejemplo 2.39. R. Schumann. *Vogel als Prophet. Waldscenen*, Op. 82. cc. 19-21**

El acorde señalado al final del compás 19 es idéntico en su contenido al acorde del ejemplo anterior, y también lo es su resolución (con una sucesión que se repite en diversas disposiciones en el compás 20). Puede verse todavía un caso más de una formación armónica de este tipo, en una canción de Schumann de 1851, en la que el resultado sonoro es un “Acorde de Tristán”, es decir, el

la sonoridad de un acorde semidisminuido que en este caso presenta las clases de alturas de referencia (en diferente disposición y registro).



**Ejemplo 2.40. R. Schumann. *Sängers Trost*, Op. 127 n°1. cc. 8-9**

A nuestro parecer, los ejemplos de Schumann anteriores demuestran que la interpretación que hace Mayrberger del tercer AcTr merece ser tomada en consideración. Según nuestra opinión, es dudoso que se haya hecho otra más convincente. Hemos de señalar sin embargo una objeción: en todos los ejemplos que hemos conseguido localizar, el acorde que es elaborado es una primera inversión del II grado de una tonalidad mayor: Do-Sol#-Si-Re-Fa que resuelve en Do-Mi-La en el ejemplo de *Frauenliebe und -leben*, por ejemplo. El acorde Do-Mi-La resuelve en un Acorde de 6/4 cadencial de Sol mayor, de acuerdo con uno de los enlaces más frecuentes en las cadencias de la música tonal. En cambio, ese mismo Do-Mi-La que sería el acorde elaborado en el compás 10 de la *Einleitung* sería un acorde de primera inversión del IV grado en un supuesto Mi menor. A pesar de esta duda, los ejemplos de Schumann siguen siendo una prueba de que una sonoridad como la del compás 10 de la *Einleitung* puede ser entendida en el sentido de Mayrberger, e insistimos en que difícilmente se ha realizado jamás alguna propuesta más satisfactoria (como podrá comprobarse en otros comentarios de este mismo capítulo).

Analizar la sucesión de los compases 10-11 de la *Einleitung* como la elaboración de un enlace  $IV^6-V^7$  en Mi menor (o en Mi mayor con coloración menor) implica entenderla como la expresión de una cadencia frigia. Si los enlaces formados en las dos primeras presentaciones del AcTr se interpretan como propios de un acorde de Sexta aumentada resolviendo en una Séptima de Dominante, se trataría en todos los tres casos de enlaces vinculados con la cadencia frigia. Esta consideración podría arrojar luz sobre la coherencia de las armonías del Complejo del Preludio. A pesar de que el tercer AcTr aparece en una disposición y un enlace diferente de los dos primeros, tendría en común con ellos no solamente la sonoridad propia del llamado acorde semidisminuido, sino también el carácter frigio de su resolución.

Más adelante comentaremos los análisis de Donald F. Tovey y William Rothstein. Ambos dan pruebas muy convincentes, según nos parece, de las características frías del AcTr. En el capítulo siguiente, dedicado a los Acordes de Sexta aumentada y a la cadencia fría, habrá ocasión de tratar esta cuestión con más detalle.

### 2.3.3. Rudolf Louis y Ludwig Thuille.

La *Harmonielehre* del alemán Rudolf Louis (1870-1914) y el austríaco Ludwig Thuille (1861-1907) fue un texto de referencia en el ámbito de la teoría germánica desde su publicación en 1907 y en sus numerosas reediciones.<sup>70</sup> Existe una reedición moderna (de 2012) que puede sugerir una renovada atención a las ideas de Louis y Thuille, pero el interés de este libro nos parece más bien histórico. Su visión del AcTr está de acuerdo con la consideración del Sol# como apoyatura, y el acorde resultante como una transformación cromática del acorde de Séptima del II grado de La menor:

Dagegen ist es bei dem in gleicher Weise zusammengestezen berühmten Accord zu Anfang des Tristan-Vorspiels richtiger, das gis der Oberstimme so aufzufassen, wie es tatsächlich gehört wird: nämlich als (frei eintreten und aufwärtsführenden) Vorhalt, so daß der Accord selbst nicht zur VII. Stufe (und damit zur Dominante) sondern zur II. Stufe (und damit zur Unterdominante) gehört.<sup>71</sup>

El pasaje aparece en el capítulo titulado *Die alterierten Accorde* (Los acordes alterados). El acorde “de idéntica disposición” al que se alude es la especial formación armónica que aparece en los compases iniciales del segundo movimiento de la Novena Sinfonía de Bruckner. La armonía resultante y su posible interpretación es de bastante interés en lo que aquí nos ocupa, ya que el uso que hace Bruckner que en ese *Scherzo* de un acorde análogo al AcTr daría la razón a quienes consideran el Sol# como nota real del acorde, y no como una apoyatura. En el ejemplo 2.41. puede verse una reducción del pasaje en cuestión.

---

<sup>70</sup> Louis, Rudolf y Thuille, Ludwig. *Harmonielehre*, 4ª edición. Stuttgart: Verlag von Carl Grüniger (Klett&Hartmann), 1910.

<sup>71</sup> “Al contrario, lo correcto en el famoso acorde al inicio del Preludio de Tristán, de idéntica disposición, es entenderlo tal como es oído: concretamente, como una apoyatura (tomada libremente y resuelta de forma ascendente), de manera que el acorde no pertenece al VII grado (y con ello a la Dominante), sino al II. grado (y con ello a la Subdominante)”. Louis, Rudolf y Thuille, Ludwig. *Harmonielehre*, op. cit., pág. 232.



**Ejemplo 2.41. A. Bruckner: Novena Sinfonía en Re menor. II. *Scherzo*, cc. 47-50**

Hay que tener en cuenta que el acorde aparece al principio del movimiento en su forma pura de “AcTr”, en la disposición Mi-Sol#-Sib-Do#, pero que su resolución en el acorde de tónica de Re menor, aquí citada, se hace sobre una nota pedal Re. Dejando al margen la presencia de esta nota en el bajo, es evidente que este acorde es, transportado a Re menor, idéntico en contenido al AcTr, si bien en una disposición diferente. Louis y Thuille, en su ejemplo 232d, escriben el AcTr resolviendo en la tónica de La menor, en un enlace que sería supuestamente idéntico al del *Scherzo* de Bruckner (con la excepción de la nota pedal).<sup>72</sup>



**Ejemplo 2.42. Louis, Rudolf y Thuille, Ludwig. *Harmonielehre*, ejemplo 232d**

Esta no es, naturalmente, la resolución del AcTr en el inicio de *Tristan und Isolde*, y tiene además diferencias importantes con la resolución que da Bruckner a su acorde: no solamente por la ausencia aquí de la nota pedal, sino sobre todo porque Bruckner evita con gran cuidado las quintas justas paralelas resultantes. Para ello, hace que el Do# que resuelve como sensible en Re aparezca solamente en la primera trompeta en Fa (voz superior en la línea central de nuestra reducción), de manera que el Sol# de la segunda trompeta y el segundo trombón quedan más graves, lo que da lugar a una sucesión de cuartas justas, y no de quintas justas (que hubieran sido extrañas en la meticolosa conducción de voces de Bruckner). Louis y Thuille son naturalmente conscientes de la

<sup>72</sup> Louis, Rudolf y Thuille, Ludwig. *Harmonielehre*. op. cit., pág. 231.

dificultad para el uso práctico de su ejemplo 232d. Lo que nos interesa aquí es constatar que la consideración de la primera aparición del AcTr en *Tristan und Isolde* como un acorde constituido por “notas reales” tiene la dificultad de hallar ejemplos reales del uso de esa formación (el supuesto Acorde de Séptima disminuida con la quinta elevada) en función de dominante. El caso, extraordinariamente interesante, de la Sinfonía de Bruckner no aporta ninguna prueba en favor de esa interpretación, ya que es una obra muy posterior a *Tristan und Isolde* (Bruckner comenzó su trabajo en ella en 1887). Volveremos a insistir sobre ello, pero recordemos de nuevo como pueden hallarse antecedentes del AcTr, anteriores o contemporáneos (recuérdense los ejemplos 1.3, 1.5, 1.6 y 1.8), cuya conducción de voces, al ser comparada con la del AcTr y su resolución, avala la interpretación del Sol# en el AcTr como apoyatura, mientras que su consideración como “nota real” es bastante más difícil de sostener con ejemplos adecuados.

#### 2.3.4. Ernst Kurth.

El teórico suizo Ernst Kurth (1886-1946) es autor de varios de los textos más influyentes de la teoría musical germánica a principios del siglo XX.<sup>73</sup> Entre ellos se encuentra el ya citado *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”* (La armonía romántica y su crisis en el “Tristán” de Wagner). El libro trata de manera exhaustiva el lenguaje de la armonía en la música austroalemana del Romanticismo tardío, con especial énfasis en *Tristan und Isolde*. La segunda parte del libro de Kurth lleva el título *Das erste Akkord* (El primer acorde) y con ello se alude precisamente al AcTr. Uno de los méritos de Kurth es que no se limita a las primeras presentaciones del AcTr: sus ideas sobre los antecedentes del AcTr (alguna de los cuales recogemos en el Capítulo I) y sobre su uso a lo largo de toda la ópera (y no solamente en la *Einleitung*) tienen muchos puntos de interés, a pesar de algunos aspectos de su vocabulario teórico y analítico que pueden resultar poco familiares en la actualidad.

Nos centraremos ahora en su análisis de las tres presentaciones del AcTr que aparecen en el Complejo del Preludio. Como es natural, su interpretación de las dos primeras es la misma, mientras que para la tercera Kurth se ve obligado a plantear una estrategia analítica totalmente diferente. Algún aspecto de su análisis de las dos primeras presentaciones puede parecer obsoleto, pero es compatible con los análisis de Louis y Thuille, Lorenz o Schönberg. Sobre la primera presentación del AcTr y su resolución dice Kurth:

---

<sup>73</sup> Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from *Tristan und Isolde*, op. cit., pág. 186.

Die Grundform dieser ersten Kadenz ist:  $H^7-E^7$ , also eine dominantische Kadenz, (deren Ausklang selbst der Dominante der Vorspieltonart a-Moll ist). Die Folge dieser Klänge erfährt hiebei Durchsetzung mit chromatischen Nebentoneinstellung: die Quint fis des Akkord: h-dis-fis-a, (tiefste Stimme) erfährt eine Schärfung der (gegen das nachfolgende e gerichteten) melodischen Spannung, indem sie gleich in der erniedrigten Form f im Akkord scheint. Das gis der Motiv-Oberstimme tritt mit der Spannkraft einer frei eintretenden chromatischen Nebentoneinstellung zum Akkordton a in den Klang ein; bei der Auflösung erscheint mit dem chromatischen Durchgang ais vor dem h noch eine vorhaltsartige Chromatik im neuen Akkord.<sup>74</sup>



### Ejemplo 2.43. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 1-3

La interpretación del Fa como una alteración descendente del Fa# en un acorde de Séptima de Dominante Si-Re#-Fa#-La es una explicación habitual, aunque discutible, de la armonía resultante, que se corresponde con el llamado Acorde de Sexta francesa (sobre cuyo origen trataremos en el siguiente capítulo). Aunque Kurth no use este nombre, su análisis no pone en duda la naturaleza del Sol# y del La como apoyatura y nota constituyente del acorde respectivamente.

La segunda presentación del AcTr recibe en el libro de Kurth una explicación idéntica:

Analog erklären sich die zwei nächstfolgenden Harmonisierung des gleichen viertönigen chromatischen Liebesmotivs. Im 6. und 7. Takt stellen die Akkorde gleichfalls eine dominantische Kadenzierung dar:  $D^7-G^7$ . Im Klang  $D^7$  erfährt das a eine Leittonschärfung (as) gegen das g zu und die Dominantsept c eine frei eintretende chromatische Nebentoneinstellung (h).<sup>75</sup>

<sup>74</sup> “La forma básica de esta primera cadencia [enlace] es  $Si^7-Mi^7$ , una cadencia de Dominante por lo tanto (cuya resolución es a su vez la Dominante del prelude, La menor). La sucesión de estos acordes es modificada por los grados conjuntos cromáticos: la quinta Fa# del acorde Si-Re#-Fa#-La (en la voz más grave) sufre una intensificación de la tensión melódica dirigiéndola hacia la nota Mi, de manera que aparece en la forma rebajada Fa. El Sol# de la voz superior del motivo entra con la fuerza de la nota cromática conjunta a la nota propia del acorde La, libremente introducida; en la resolución aparece una nueva formación de apoyatura cromática con el La# respecto al Si en el nuevo acorde”. Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik...*, pág. 44.

<sup>75</sup> “De manera análoga se explican las dos siguientes armonizaciones del mismo motivo de Amor a base de cuatro notas cromáticas. En los compases 6 y 7 representan los acordes igualmente una cadencia de Dominante:  $Re^7-Sol^7$ . En el acorde  $Re^7$  el La sufre una intensificación a la manera de una sensible (Lab) dirigida hacia el Sol, y la séptima de Dominante Do tiene una nota cromática conjunta libremente introducida (Si)”. Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik...*, pág. 44.



**Ejemplo 2.44. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 5-7**

Si se aceptaba la explicación anterior, no hay otra opción que ver de esta manera la segunda presentación del AcTr. Más extraña es la interpretación de Kurth de la tercera aparición del AcTr (un enlace armónico que, como hemos visto y todavía veremos varias veces, da muchos más problemas que la primera presentación del AcTr a los teóricos que han intentado analizarlo):

Die dritte Motivharmonisierung (10. und 11. Takt) beruht, für sich allein herausgehoben, nicht mehr auf dominantischer, sondern auf unterdominantischer Kadenzierung:  $E^7-H^7$ , vom Klange: e-gis-h-d erscheint das e mit einer freien, vorhaltsartigen chromatischen Nebentoneinstellung (f), im linearen Zug abwärts weiterdrängend, ferner anstelle des h die chromatische Nebentoneinstellung c, die erst mit dem Lösungsakkord zum h weiterschreitet.<sup>76</sup>



**Ejemplo 2.45. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 8-11**

Esta interpretación es dudosa en varios aspectos. La consideración del Do como apoyatura del Si que no resuelve hasta el compás 11 necesitaría alguna prueba convincente, ya que el movimiento de las diversas voces de la polifonía sugiere más bien que son las voces de soprano y tenor las que contienen apoyaturas o notas de paso y sus resoluciones. Pero quizás algo así no sería totalmente imposible. La objeción principal que a nuestro juicio puede hacerse al análisis de Kurth es considerar Mi-Sol#-Si-Re como “acorde real” del compás 10, y darle una función de Subdominante.

<sup>76</sup> “La tercera armonización del motivo (compases 10 y 11) ya no consiste, si se toma de manera aislada, en una cadencia de Dominante, sino de Subdominante:  $Mi^7-Si^7$ . En el acorde Mi-Sol#-Si-Re aparece el Mi con una formación de apoyatura cromática libre (Fa), conducida de manera lineal en dirección descendente. Por otra parte en lugar del Si aparece la nota cromática conjunta Do, que solo se mueve hacia el Si con la resolución del acorde”. Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik...*, pág. 49.

Que un acorde de Séptima de Dominante pueda tener una función de Subdominante es algo difícil de conciliar con los aspectos más fundamentales del lenguaje armónico tonal.

*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* es uno de los estudios más completos y esclarecedores sobre la armonía tardorromántica jamás escritos, pero su visión de la tercera presentación del AcTr es problemática. Como ya hemos señalado, muchos análisis del AcTr no prestan atención a este enlace, y los que lo hacen no llegan siempre a conclusiones satisfactorias.

### 2.3.5. Alfred Lorenz.

El musicólogo alemán Alfred Lorenz (1868-1939) publicó entre 1924 y 1933 los cuatro volúmenes que forman su ambiciosa monografía *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (El secreto de la forma en Richard Wagner), un análisis de las cuatro grandes obras teatrales de la madurez de Wagner. Sus métodos y conclusiones se encuentran hoy en día más bien desacreditados, pero su intento es en cualquier caso loable, y muchas de sus ideas merecen ser tenidas en consideración.<sup>77</sup>

El segundo volumen de la obra magna de Lorenz está dedicado a *Tristan und Isolde*.<sup>78</sup> En el capítulo *Das Vorspiel* (El Preludio), Lorenz realiza una reducción armónica del Complejo del Preludio que es solo en parte satisfactoria. Como sucede en otros casos, su análisis es particularmente discutible en el caso de la tercera presentación del AcTr.

---

<sup>77</sup> Dahlhaus, Carl. 'The Music', en Ulrich Müller y Peter Wapnewski (eds.) *Wagner Handbook*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1992, págs. 303-306

<sup>78</sup> Lorenz, Alfred. *Der Musikalische Aufbau von Richard Wagner's "Tristan und Isolde"*, op. cit.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature. Chord labels are placed below the bass staff: 'T' under measure 1, 'S' and 'D' under measure 2, '(S D)[Tp]' under measure 4, '(D)' under measure 6, and 'D' and '[T]' under measure 8. The notes in the treble staff are often beamed together and have slurs above them.

**Ejemplo 2.46. A. Lorenz. *Der Musikalische Aufbau von Richard Wagner's "Tristan und Isolde"*,  
pág. 14**

Como puede verse en los compases 2 y 4 de su reducción, Lorenz considera el AcTr en sus dos primeras apariciones como una forma elaborada de lo que es básicamente un acorde de Sexta aumentada. La reducción realizada (“die Akkorde von allen Vorhalten und unwesentlichen Töne befreit”, en las palabras de Lorenz)<sup>79</sup> transforma el supuesto Acorde de Sexta francesa en una más sencilla Sexta italiana. El método de simplificación de Lorenz puede ser considerado algo radical, pero en lo más esencial el resultado de su análisis de estos dos enlaces es compatible con el de Kurth. En las páginas 194-196, Lorenz completa su análisis con una revisión de la literatura más relevante sobre el AcTr. Allí, a diferencia de Kurth, sugiere que la nota alterada en el AcTr es el Re, elevado a Re#, mientras que, tal como hemos señalado, Kurth prefiere entender al Fa como nota alterada descendente desde la nota constitutiva Fa#. A nuestro entender esta discrepancia es poco significativa en sí misma, y adoptar una posición o la otra depende de la explicación previa, teórica e histórica, que se dé a los Acordes de Sexta aumentada. Volveremos sobre ello más adelante, pero es suficiente por ahora con tener en cuenta la coincidencia de Kurth y Lorenz en la consideración del La como nota real del acorde y, en consecuencia, del Sol# como apoyatura.

Tal como se ve en el compás 6 de su reducción, Lorenz no tiene una explicación satisfactoria para el tercer AcTr. Para él, al contrario que para Kurth, el Do es la nota real del acorde. Las tres notas restantes serían apoyaturas ascendentes (obsérvese la reescritura del Re como Do doble sostenido)

<sup>79</sup> “[L]os acordes liberados de todas las apoyaturas y notas no esenciales”. Lorenz, Alfred. *Der Musikalische Aufbau...*, pag. 15.

de un Acorde de Séptima disminuida en tercera inversión. La duración y acentuación del tercer AcTr (y su efecto expresivo, y su importancia como punto culminante en el Complejo del Preludio) sugiere una función armónica de importancia parecida a la de las dos primeras presentaciones del AcTr. No quisiéramos negar que una formación de apoyaturas múltiples como la que sugiere Lorenz (y de forma algo diferente Chailley en el siguiente apartado) pueda adquirir un importante papel armónico, pero creemos que antes del recurso a su explicación como superposición de notas extrañas, existen otras opciones de carácter funcional a tener en cuenta en el análisis del tercer AcTr.

### 2.3.6. Jacques Chailley.

En su *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, el musicólogo francés Jacques Chailley (1910-1999) analiza las tres apariciones del AcTr en los compases iniciales de la *Einleitung* como formaciones de apoyaturas, reduciendo así la armonía del pasaje a los tres acordes de séptima dominante sobre Mi, Sol y Si respectivamente (Ejemplo 2.47.).<sup>80</sup> Si bien es indiscutible que en un nivel estructural superior esos tres acordes pueden tener esa función de apoyatura, o de formación de notas auxiliares o vecinas de las séptimas de dominante en que resuelven, esta consideración no resuelve de ninguna manera el efecto armónico causado por las presentaciones del AcTr. La interpretación de Chailley no tiene en cuenta la duración de esas armonías, y parece como si su explicación sería la misma si esas apoyaturas adoptaran la forma de breves *acciaccature*, en lugar de la duración substancial que tienen.

The image shows a musical score with four measures. Each measure contains a chord marked 'app.' (appoggiatura). Below each measure is a box containing the notes of the dominant chord: 'la TP', 'DO, RM', and 'MI, D'. Red arrows indicate the resolution of the notes in the appoggiatura chords to the notes in the dominant chords below them. The chords are labeled 'v7'.

**Ejemplo 2.47. Las tres primeras presentaciones del AcTr consideradas como apoyaturas según J. Chailley**

Considerar el AcTr como una formación de apoyaturas no es incompatible con la valoración de su sonoridad como armonía y la relación concreta que se establece con su resolución. Son imaginables

<sup>80</sup> Chailley, Jacques. *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1951, 1977, págs. 123-124.

múltiples formaciones de apoyatura sobre un acorde de séptima de dominante, y el análisis armónico de cada una de ellas no puede limitarse a su valoración como superposición de notas auxiliares, ya que el resultado sonoro puede ser muy diferente en cada caso. La duración del AcTr y el hecho de que su sonoridad coincida enarmónicamente con un acorde reconocido y de uso común en la tonalidad tradicional, hace que la explicación de Chailley sea insatisfactoria y no vaya más allá de la constatación de una obviedad: el AcTr contiene diversas notas que resuelven a distancia de semitono en el acorde siguiente.

### 2.3.7. Arnold Schönberg.

Los dos grandes textos de Schönberg sobre teoría de la armonía, la *Harmonielehre*<sup>81</sup> y *Structural Functions of Harmony*<sup>82</sup> presentan tratamientos notablemente diferentes del AcTr, los cuales reflejan las grandes diferencias de concepto y enfoque que existen entre los dos libros. El Tratado de Armonía (1910) es un libro militante, en buena parte un ataque a ideas y sistemas teóricos que se consideran obsoletos y perniciosos lanzado por alguien que ha concebido la posibilidad de estructuras no basadas en un centro tonal y en la obligación de la resolución de la disonancia en una consonancia. Es por ello que en su enfoque metodológico no se da nada por sabido, y se someten a juicio todos los elementos del lenguaje armónico desde su primigenio origen acústico. *Structural Functions* (escrito en 1948 y publicado en 1954, después de la muerte del compositor) es un libro más tardío y muy diferente, ideado para cubrir las lagunas que el compositor detectó en sus alumnos norteamericanos, cuya formación en las técnicas clásicas de la armonía y el contrapunto era, a su juicio, deficiente. Por este motivo *Structural Functions* trata sobre todo del sentido y la lógica formal de las estructuras armónicas en la música tonal, dedicando muy poco espacio a la conducción de voces y a la constitución de los acordes tradicionales: las formaciones de acordes tríadas, de séptima y los acordes alterados usuales no se ponen en duda en cuanto a su estructura, sonoridad, fundamentales y funciones tonales. Es la lógica de sus enlaces y su papel en el discurso musical lo que centra los esfuerzos de Schönberg en este libro.

El *Tratado de Armonía* dedica unas páginas al AcTr en el capítulo titulado *En las fronteras de la tonalidad*. Más concretamente, en el apartado dedicado a los “Acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta, de segunda, de sexta y algunos otros acordes errantes”. Schönberg prefiere incidir en las características cromáticas y enarmónicas de los acordes alterados, y su potencial perturbador de la definición de un centro tonal. Como sucede con frecuencia en el *Tratado*

---

<sup>81</sup> Schönberg, Arnold. Armonía, trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

<sup>82</sup> Schönberg, Arnold. Structural Functions of Harmony. Londres: Williams and Norgate limited, 1954.

de Armonía, Schönberg parece querer simular una cierta indiferencia respecto las disquisiciones teóricas más complejas, y tiende en este caso más a poner énfasis en las múltiples relaciones armónicas sugeridas por el AcTr que a proponer una interpretación teórica:

A qué grado pertenezca [el AcTr] es cosa que se ha discutido mucho; y creo que puedo contribuir eficazmente a desenredar esta cuestión no proponiendo ninguna nueva derivación. Si se considera el Sol# como un retardo ascendente que va a La, el acorde se presentará bajo la forma expuesta en el ej. 189a; se puede interpretar también que el La es una nota de paso hacia el Si (pasando por La#); o, en último caso, el acorde podría derivar verdaderamente (si es preciso que derive de algo) de Mib menor (ej. 189n) y entonces, como acorde errante, podría ser doblemente interpretado y referido a La menor (...). Que las cosas sean de una manera u otra parecerá aquí inocuo para el que haya comprendido cuán grande es la riqueza de relaciones que existe incluso entre las tonalidades más alejadas desde el momento en que los acordes errantes crean nuevas vías de tráfico, nuevos medios de tráfico. No he querido decir con esto, naturalmente, que en realidad este acorde tenga algo que ver con Mib menor. Quería solamente mostrar que incluso tal suposición podría justificarse. Y que apenas significa nada el mostrar la procedencia de un acorde. Porque puede proceder de cualquier parte. Lo esencial para nosotros es su función, que se nos revela cuando conocemos sus posibilidades. ¿Y por qué hay que referir a toda costa estos acordes errantes a una tonalidad precisa, cuando hemos dejado de lado este problema en el acorde de séptima disminuida?<sup>83</sup>



**Ejemplo 2.48. Los ejemplos 189a y 189n en el Tratado de Armonía de A. Schönberg<sup>84</sup>**

Nada podría revelar con más elocuencia las grandes diferencias existentes entre el Tratado de Armonía y *Structural Functions* como la manera tan distinta en que se trata el AcTr en ambos textos. En el ejemplo 85 del segundo libro (formando parte del Capítulo X, titulado “Extended Tonality”), se da una transcripción simplificada de los 16 primeros compases de la *Einleitung* y cifra el AcTr como H, lo que en el sistema usado en el libro significa un acorde cuya fundamental es el II grado, pero conteniendo “notas substitutas”.<sup>85</sup> Dicho de manera más simple, se trata de una “dominante artificial” o secundaria, un acorde con función de Dominante de la Dominante. Hay que deducir que Schönberg está dando a entender que no tiene ninguna duda sobre la naturaleza del AcTr como lo que él llamaría un “acorde aumentado de tercera y cuarta” (el llamado Acorde de

<sup>83</sup> Schönberg, Arnold. Armonía, págs. 304-305

<sup>84</sup> Estos ejemplos aparecen así en la página 302. Es dudoso qué se propone Schönberg introduciendo su ejemplo 189a, e incluso puede suponerse que hay allí alguna errata, pues este enlace armónico tiene una relación obscura con el AcTr. Ninguna de las tres superposiciones resultantes en este ejemplo tienen la misma constitución o sonoridad que el AcTr o un Acorde semidisminuido.

<sup>85</sup> Schönberg, Arnold. Structural Functions..., pág. 77.

Sexta francesa), y que por lo tanto tampoco no se discute la condición del Sol# en el AcTr como apoyatura del La.<sup>86</sup>

Esta interpretación es compatible con las opciones más tradicionales (Louis y Thuille, Kurth, Lorenz), y es perfectamente razonable a nuestro entender, como hemos señalado desde el primer momento, por lo menos cuando se aplica a las dos primeras apariciones del AcTr en la *Einleitung*. Pero Schönberg, de manera incomprensible, trata las tres primeras apariciones como una típica estructura de modelo seguido de secuencias modulantes, por lo que los tres enlaces iniciales de la *Einleitung* reciben un cifrado idéntico: **H-V**, situado respectivamente en las regiones **t** (tónica, La menor), **M** (mediante, Do mayor), **D** (dominante, Mi mayor). El segundo acorde del tercer enlace es reinterpretado como **H** del tono principal de La menor.

Si bien, como ya se ha señalado, el tercer AcTr tiene la sonoridad propia de un acorde semidisminuido, su disposición es muy diferente a la de los dos primeros, por lo que la analogía casi rutinaria que hace Schönberg es desconcertante. Sería muy necesaria una explicación que permitiera entender el acorde Do-Fa-Sol#-Re como una transformación o alteración del segundo grado de Mi mayor (Fa#-La-Do#). Como ya se ha visto repetidamente, la falta de atención al tercer AcTr es una de las carencias más frecuentes en los análisis del AcTr.

### 2.3.8. Donald F. Tovey.

La prevención que Tovey mostró siempre por la elucubración puramente teórica hace improbable que se haya entretenido jamás en el análisis del AcTr. Pero a cambio de ello, sí ofreció un “análisis sin palabras” en su entrada “Harmony” como parte de sus contribuciones a la Enciclopedia Británica, realizadas entre 1909 y 1927.<sup>87</sup> Por su extraordinario interés reproducimos dicho análisis en el Ejemplo 2.49. Consiste en una serie de breves pasajes musicales, el primero de los cuales presenta una fórmula típica de cadencia frigia propia de la Polifonía renacentista (que él describe más bien como una semicadencia en el contexto de la armonía tonal). Los dos últimos son dos pasajes de *Tristan und Isolde*, el primero de ellos abarca los tres primeros compases de la *Einleitung*, y el segundo reproduce la variante del AcTr que realiza la importante modulación a Do

---

<sup>86</sup> Si bien no lo dice explícitamente en referencia al AcTr, debe deducirse algo así, ya que el ejemplo 85 se completa con una pasaje de la *Salomé* de Richard Strauss en que una formación armónica parecida se interpreta como el resultado de la aparición de una nota de paso (o de hecho una apoyatura) en una armonía de uso común (un Mi acentuado y prolongado que suena bajo las notas fa#-la-do, dando lugar a la sonoridad propia de un acorde semidisminuido y resolviendo en un Re#, lo que genera un acorde de séptima disminuida que puede entenderse enarmónicamente como Mib-Solb-La-Do, con función de dominante de la dominante en el tono de Mi bemol menor).

<sup>87</sup> Tovey, Donald Francis. *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. Londres: Oxford University Press, 1944, págs. 44-71.

menor que tiene lugar poco antes de la subida del telón en el Acto primero (compases 100-103 de la *Einleitung*, ya comentados en nuestro Ejemplo 2.16., y a los que volveremos en el Ejemplo 9.5.). Dejamos por ahora el análisis de este último pasaje (el Ej. 25 de Tovey), para señalar cómo en sus Ejs.19-24, Tovey traza una historia evolutiva que llevaría supuestamente de la cadencia frigia renacentista al “Acorde de Tristán”.

Evolution of the opening of Wagner's Prelude to *Tristan und Isolde*

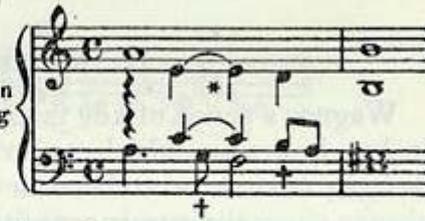
Ex. 19 — Three concords (tonic, first inversion of subdominant, and dominant of A minor, a possible 16th-century cadence in the Phrygian mode)



Ex. 20 — The same chords varied by a suspension(\*)



Ex. 21 — Ditto, with the further addition of a double suspension (\*) and two passing notes(††)



Ex. 22 — Ditto, with a chromatic alteration of the second chord (\*) and an 'essential' discord (dominant 7th) at (†)



Ex. 23 — Ditto, with chromatic passing notes(\*\*) and appoggiaturas (††)



Ex. 24 — The last two chords of Ex. 23 attacked unexpectedly, the first appoggiatura (\*) prolonged till it seems to make a strange foreign chord before it resolves on the short note at †, while the second appoggiatura (†) is chromatic.



Ex. 25 — The same enharmonically transformed so as to become a variation of the 'dominant ninth' of C minor. The G# at \* is really Ab, and † is no longer a note of resolution, but a chromatic passing note.



Tovey no pretende sugerir que esta evolución ha tenido realmente lugar en esta manera, sino mostrar una serie de enlaces armónicos de uso común o por lo menos perfectamente posibles en el lenguaje armónico de épocas sucesivas en la Historia de la Música para sugerir de manera audible que el AcTr está firmemente arraigado en la tradición técnica de la Música Occidental. Veremos más adelante como William Rothstein ha estudiado de manera muy convincente la relación del AcTr con la cadencia frigia, y más concretamente con el papel que esta tiene en las fórmulas interrogativas propias del Recitativo operístico.

### 2.3.9. John Rothgeb.

En 1995 el musicólogo estadounidense John Rothgeb publicó en Music Theory Online el ya citado artículo sobre el AcTr con el título “The Tristan Chord: Identity and Origin”.<sup>88</sup> Las aportaciones de Rothgeb pueden tener su propio mérito, pero a nuestro parecer, su interés principal está en haber suscitado un muy valioso artículo de respuesta de William Rothstein. Expondremos brevemente las cuestiones centrales del artículo de Rothgeb. Como ya hemos indicado anteriormente, este comienza discutiendo la identificación que suele hacerse entre el AcTr y el acorde semidisminuido, ya que los intervalos de ambas formaciones armónicas son diferentes, a pesar de su equivalencia enarmónica: Fa-Si-Re#-Sol# (4ª aumentada - 6ª aumentada - 2ª aumentada, contado desde el bajo y simplificando los intervalos compuestos) contra Fa-Dob-Mib-Lab (5ª disminuida - 7ª menor - 3ª menor). Esta diferencia es obvia, y es imposible negar que tenga relevancia en la entidad armónica del AcTr, pero hay que recordar de nuevo que la práctica en la notación de Wagner dista mucho de ser sistemática y que los intervalos con los que escribe el AcTr en *Tristan und Isolde* adoptan seguramente todas las formas enarmónicas imaginables, por lo que es muy arriesgado sacar conclusiones sobre la naturaleza del AcTr ateniéndose solamente a su notación inicial.

Rothgeb acepta por una parte la naturaleza de “nota extraña” del Sol# (antes del cual debería aparecer un La que resulta elidido), pero da un especial énfasis al hecho de que las cuatro notas en ascenso cromático de la voz superior en el enlace completo (Sol#-La-La#-Si) forman una unidad que no debería romperse:

The a that should precede this succession - indeed, that should appear as the tenth of the bass f of bar 2 - is, quite simply, missing: it is suppressed, or elided. In its place, the tones of the ascending slide enter prematurely, above the bass note preceding the one to which they really belong; the collision of the first

---

<sup>88</sup> Rothgeb, John. ‘The Tristan Chord: Identity and Origin’, op. cit.

of them, g-sharp, with the remaining notes of an otherwise well-precedented augmented-sixth chord, produce the poignant formation that has come to be known as the TC.<sup>89</sup>

La visión de Rothgeb es sin duda perspicaz y tiene muchos aspectos dignos de valorarse, pero en último extremo no aporta ninguna novedad en verdad relevante. Puede ser sugerente su idea de que el Sol# del AcTr pertenece de hecho al segundo acorde, y que ha aparecido de manera prematura, superpuesto a las notas del acorde anterior (que no duda en considerar como de Sexta aumentada). Pero si se trata por lo tanto de que en el primer acorde de la ópera, junto a sus notas constitutivas, está sonando una nota que no pertenece a él, y esa presencia se legitima por la trayectoria melódica que termina resolviendo la disonancia, lo que estamos describiendo no es esencialmente diferente de lo que conocemos como “apoyatura”. El hecho de que el Sol# pertenezca también al acorde siguiente no cambia esa condición.

Otro aspecto a considerar del artículo de Rothgeb es su intento de analizar la tercera presentación del AcTr. Se propone entender ese acorde de manera parecida a la de las dos primeras presentaciones, por lo que da una serie de explicaciones algo prolijas que en definitiva justifican los cambios como una manera de mantener la disposición secuencial en un esquema que no permite la repetición idéntica, ya que la distancia interválica entre el modelo representado por los compases 1-3 y la repetición de los compases 5-7, no es la misma que entre esta y la segunda repetición de los compases 9-11.

### 2.3.10. William Rothstein.

Pocos meses más tarde, el musicólogo también estadounidense William Rothstein publicó una respuesta a John Rothgeb en la misma revista online, en un artículo titulado “El Acorde de Tristán en el contexto histórico”.<sup>90</sup> Rothstein comienza valorando positivamente la aportación de Rothgeb (aunque discute ciertos aspectos rítmicos de sus reducciones). Pero lo que nos parece de más interés es su vinculación del AcTr y su resolución con fórmulas de pregunta propias del Recitativo operístico (y, naturalmente, de su aparición en obras no necesariamente teatrales, pero que hacen uso de este recurso, como las Cantatas o Pasiones de Bach). Estas fórmulas, si bien muy

---

<sup>89</sup> “El La que debería preceder a esta sucesión - que debería aparecer, en efecto, como la décima del bajo Fa del compás 2 está, simplemente, ausente: ha sido suprimida o elidida. En su lugar, las notas del deslizamiento ascendente entran prematuramente sobre la nota de bajo que precede a aquella a la que realmente pertenecen; la colisión de la primera de ellas, Sol#, con las restantes notas de lo que es por otra parte un acorde de Sexta aumentada bien conocido, produce la intensa formación que ha dado en conocerse como el AcTr”. Rothgeb, John. ‘The Tristan Chord: Identity and Origin’, op. cit.

<sup>90</sup> Rothstein, William. ‘The Tristan Chord in Historical Context: A Response to John Rothgeb’, *Music Theory Online*, 1/3, mayo 1995 (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.rothstein.html>). Última consulta 16 de mayo de 2016.

transformadas, tienen una vigencia clara en las obras de Wagner, por lo que esa conexión no es inverosímil.

El primer ejemplo de Rothstein procede de *Dido and Aeneas* de Purcell, pero quizás sea más interesante ir directamente a su segundo ejemplo, perteneciente a la Cantata BWV 82 de J. S. Bach, el cual tiene un parecido más evidente con el AcTr:



**Ejemplo 2.50. J. S. Bach. Cantata BWV 82 “Ich habe genug”. Recitativo “Mein Gott, wann kömmt das schöne: Nun!”, cc. 4-5**

En el último tiempo del compás 4 aparece la fórmula de pregunta. Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, hacia 1657) dijo sobre la figura retórica de la *Interrogatio* que “las preguntas se expresan con frecuencia terminando la frase una nota más arriba que la anterior nota y sílaba”.<sup>91</sup> Esto se corresponde bien con este pasaje de Bach, entendiendo que esa segunda ascendente se refiere al movimiento Do-Re. Este aspecto de las fórmulas de interrogación podrá constatarse también en los ejemplos que aparecen a continuación, así como su frecuente vinculación con la cadencia frigia.<sup>92</sup>

El pasaje de la Cantata BWV 82 es típico en Bach: sobre el VI grado del modo menor en el bajo (Lab), el cantante realiza una apoyatura de una segunda (o novena) aumentada que resuelve en la nota superior (Si-Do) antes de dirigirse a la resolución en la dominante ascendiendo una segunda más (Re). Si se escribe una realización del bajo continuo y de las notas de adorno, el resultado se asemeja asombrosamente al AcTr y su resolución (en las alturas de la segunda presentación en la *Einleitung*). Cambiamos el registro del bajo y detalles del ritmo para resaltar el parecido:

<sup>91</sup> Spitzer, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University Of Chicago Press, 2003, pág. 187.

<sup>92</sup> Una explicación breve de la relación de la cadencia frigia con la figura de la *Interrogatio* puede leerse en Kühn, Clemens. *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter Studienbücher Musik, 1993, págs. 44-45.



**Ejemplo 2.51. J. S. Bach. Cantata BWV 82. Realización del bajo continuo en la cadencia de los compases 4-5 del Recitativo “Mein Gott, wann kömmt das schöne: Nun!”**

El resultado es una “pseudo-versión” diatónica del AcTr, en la que no se encuentran los sostenidos del Fa en el primer compás y del Do en el segundo, y el acorde de Dominante de la resolución es tríada y no de Séptima. Pero las similitudes deberían ser una prueba elocuente de lo acertado de la observación de Rothstein. Esta fórmula es normal en los Recitativos de las Cantatas y Pasiones de Bach, y se encuentra a menudo en pasajes en modo menor en esta forma concreta:

**Ejemplo 2.52. J. S. Bach. Cantata BWV 78 “Jesu, der du meine Seele”. Recitativo “Ach! ich bin ein Kind der Sünden”, cc. 7-8**

Y, por descontado, otro ejemplo de la misma fórmula es el pasaje de la Cantata BWV 47 citado en el Capítulo I (Ejemplo 1.10.). Como se recordará, en ese caso el uso de las alteraciones cromáticas aumentaba la afinidad con el AcTr. El uso de esta fórmula de *Interrogatio* implica un tratamiento no habitual de la disonancia que, por lo que hemos podido determinar, Bach adopta solamente en casos análogos a estos, y no en su música puramente instrumental. Tal como puede verse en la forma básica del Ejemplo 2.51. el primer acorde del enlace tiene el aspecto de un Acorde de Séptima disminuida, pero la nota de la voz superior (o la del cantante en cualquier caso) funciona como apoyatura ascendente. La nota en la que resuelve parece ser la séptima de un acorde del II grado, en tercera inversión. La resolución de este acorde en la Dominante es sintácticamente satisfactoria, pero la conducción de voces da lugar a la supuesta irregularidad de que la séptima del acorde resuelve de forma ascendente, y no descendente. Es muy interesante ver que todas estas últimas

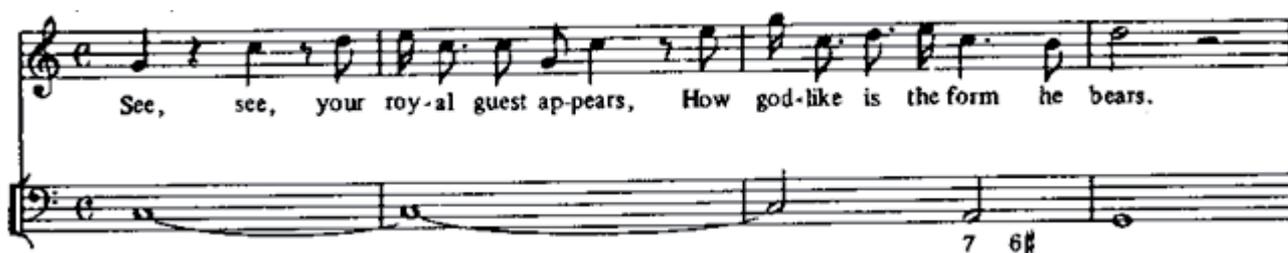
consideraciones podrían hacerse casi palabra por palabra si se describe la conducción melódica de la voz superior en el AcTr.

Quizás sea oportuno recordar que la mencionada apoyatura no es en Bach exclusiva de esta fórmula de *Interrogatio* (correspondiente a una semicadencia), sino que se encuentra también en fórmulas cadenciales conclusivas. En ese caso, como es natural, la continuación melódica es diferente, para adaptarse a la resolución de la Dominante en la Tónica, con frecuencia precedida por un Acorde de 6/4 cadencial. Puede verse aquí un ejemplo de ello:



**Ejemplo 2.53. J. S. Bach. Cantata BWV 72 “Alles nur nach Gottes Willen”. Recitativo “So glaube nun!”, cc. 12-13**

Se observa en este caso la misma apoyatura de segunda (o novena) aumentada, pero después de su resolución, la melodía sigue con una fórmula típica de cadencia en el Recitativo, el salto de cuarta descendente (sugiriendo con seguridad un Acorde de 6/4 cadencial), al que contesta el bajo continuo con la cadencia auténtica. En la ópera y el oratorio del Barroco pueden encontrarse otras variantes de la *Interrogatio* en pasajes de Recitativo. Ya se ha mencionado antes el primer ejemplo del artículo de Rothstein, procedente de un Recitativo de *Dido and Aeneas*:



**Ejemplo 2.54. H. Purcell. Dido and Aeneas. Acto primero, Recitativo “See, see, your royal guest appears”, cc. 1-4**

En este caso (que está en modo mayor) la fórmula es diferente, pero puede entenderse como una permutación del giro hallado en los pasajes de Bach, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, en el que, después de una fórmula de *Interrogatio* del tipo de las señaladas en Bach, se

reproduce el giro melódico del Recitativo de Purcell en un enlace armónico adecuado al modo menor:



**Ejemplo 2.55. Fórmulas de *Interrogatio* en Recitativos del Barroco**

Sin embargo, la segunda fórmula es difícil de encontrar en las Cantatas de Bach, y parece más propia del género operístico. Pueden verse algunos ejemplos en óperas de Händel:



**Ejemplo 2.56. G.F. Händel. *Rinaldo*. Acto primero, Escena séptima, cc. 9-11**



**Ejemplo 2.57. G.F. Händel. *Orlando*. Acto primero, Escena novena, cc. 11-12**

El ejemplo de *Rinaldo* está en modo menor, mientras que el de *Orlando* está en modo mayor, pero es obvio que se trata en ambos casos de una fórmula recurrente, con un papel análogo al de la encontrada en Bach, y con varias características armónicas y melódicas comunes con esta.

Tal como afirma Rothstein, la segunda de estas fórmulas, de manera prácticamente idéntica en lo más esencial, aparece con frecuencia en las óperas de la primera época de Wagner: en *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, obras en las que elementos del Recitativo operístico clásico tienen todavía una presencia muy importante. Es seguramente cierto lo que dice Rothstein

cuando señala que esta fórmula está siempre armonizada en Wagner con un Acorde de Sexta aumentada. Pueden verse a continuación dos ejemplos, procedentes de *Tannhäuser* y *Lohengrin*.



Ejemplo 2.58. R. Wagner. *Tannhäuser*. Acto segundo, Escena cuarta, cc. 940-941



Ejemplo 2.59. R. Wagner. *Lohengrin*. Acto primero, Escena primera, cc. 56-58

Cuando Wagner compuso *Tristan und Isolde*, las fórmulas clásicas de Recitativo ya aparecían de forma tan evidente en su lenguaje operístico, pero esto no significa que hubieran desaparecido por completo.

Tal como señala Rothstein, existe un caso que atestigua la vigencia de la *Interrogatio* en temas puramente instrumentales de Wagner. Se trata del llamado “tema del Destino”, un *Leitmotiv* que se presenta por primera vez en la crucial escena del Acto segundo de *Die Walküre* en la que Brunilda se aparece a Sigmundo para anunciarle que está destinado a morir en su combate con Hunding.

La forma principal del tema del Destino es la siguiente:



Ejemplo 2.60. R. Wagner. *Die Walküre*. Acto segundo, Escena quinta, cc. 1-2

El movimiento del bajo en este tema es el semitono descendente propio de la cadencia frigia, y el de la voz superior se corresponde con la fórmula de *Interrogatio* hallada en los ejemplos de Purcell y Händel y de Wagner en *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Hay que observar sin embargo que en este enlace, la voz superior no resuelve en la quinta de un acorde de Dominante, sino en la séptima. El aspecto más original de la armonía de este tema está en el Mi# del primer acorde, que puede decirse que anticipa la tercera del acorde siguiente, pero que provoca que el primer acorde suene enarmónicamente como una tríada perfecta menor sobre Re. La extrañeza y expresividad de este tema proviene del enlace de un acorde que, por su sonoridad, es propio de la tonalidad de Re menor, con un acorde propio de la de Fa# menor. La técnica del enlace tiene mucho en común con la del AcTr, en el que también un acorde cuya sonoridad se identifica con la de una armonía propia de un tono determinado (el II grado de Mib menor, Fa-Lab-Dob-Mib) resuelve, gracias a una reinterpretación enarmónica, en la Dominante de un tono muy lejano, La menor.

Rothstein da como ejemplo una variante del tema del Destino armonizado con un Acorde de Sexta francesa, en el que se usan prácticamente las mismas notas que en la primera presentación del AcTr, aunque en una sucesión diferente:

**SIEGM.** sehr bestimmt.

zu ih nen folg' ich dir nicht

Ejemplo 2.61. R. Wagner. *Die Walküre*. Acto segundo, Escena quinta, cc. 156-158

El artículo de Rothstein desarrolla, con ejemplos musicales reales y relacionados de una manera muy convincente, una idea parecida a la que Tovey planteaba con sus ejemplos inventados. No se está sugiriendo que Wagner haya sido consciente de estas conexiones, pero sí nos parece que hay evidencias de que una fórmula de *Interrogatio* típica de la ópera barroca (y que se deriva de la antigua cadencia frigia) tiene todavía una presencia importante en la música vocal de Wagner y que puede estar en el origen de algunas de sus ideas instrumentales, entre ellas el AcTr.

### 2.3.11. Nathan Martin.

El musicólogo canadiense Nathan Martin presentó en 2008 un estudio con el provocativo título de “El Acorde de Tristán resuelto”.<sup>93</sup> El artículo contiene ideas muy valiosas pero no ofrece esa proclamada solución. Martin realiza una muy buena revisión del estado de la cuestión en la literatura analítica relativa al AcTr, seguramente una de las mejores realizadas en dimensiones relativamente breves. La prometida revelación del misterio del AcTr puede ser algo decepcionante, ya que de hecho consiste en el descubrimiento de que ya en 1853 el prestigioso teórico alemán Moritz Hauptmann (1792-1868) había descrito un enlace armónico casi idéntico al del AcTr. La fecha de publicación del libro de Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, es cuatro años anterior al inicio de la composición de *Tristan und Isolde*. Esta es la descripción de Hauptmann:

Es ist diejenige Auflösung, bei der das Intervall der kleinen Septime durch Fortbewegung beider Stimmen sich zur Octav erweitert, zu welcher das bleibende mittlere Intervall in consonantem Verhältnisse stehen muss, z.B. G-h-D-F...fis h-D-fis; oder g-B-des-F... Ges-b-Des-Ges (...). Zudem es ist auch noch zu bemerken, dass die Auflösung hier in eine andere Tonart führt, indem sie nur durch chromatische Fortschreitung einer der beiden Stimmen geschehen kann.<sup>94</sup>

Martin entiende el segundo ejemplo de Hauptmann como un enlace virtualmente idéntico al del AcTr. Ello no es cierto del todo: el enlace de Hauptmann es en realidad más parecido al que se produce en otro tema de Wagner:

---

<sup>93</sup> Martin, Nathan: ‘The Tristan Chord Resolved’, op. cit.

<sup>94</sup> “Esta es la resolución en la que el intervalo de séptima menor a través del movimiento de ambas voces resuelve en la octava, mientras que el intervalo central mantenido debe seguir en relación consonante, por ejemplo: Sol-Si-Re-Fa...Fa#-Si-Re-Fa#; o bien Sol-Sib-Re-Fa...Solb-Sib-Re-Solb (...). A ello debe aun añadirse que la resolución lleva a otra tonalidad, ya que solo puede tener lugar a través del movimiento cromático de una de las dos voces”. Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853, pág. 94.

Hei - lig - tum: „Er - lö - se, ret - te

Str. *Etwas belebend.*

*sfp* Horn.

*p* Vc. Alt.-Ob.

*f*

Ejemplo 2.62. R. Wagner. Parsifal. Acto segundo. Ed. Peters, pág. 381 cc. 2-5

El momento culminante en la epifanía que el protagonista experimenta en el Acto segundo de Parsifal está marcado por un enlace exactamente igual al descrito por Hauptmann: un Acorde semidisminuido (Fa-Lab-Dob-Mib, enarmónicamente igual en sus alturas al AcTr en su primera presentación) resuelve en un Acorde perfecto mayor (Fab-Lab-Dob-Fab) formado por el movimiento cromático en sentido contrario de las dos voces que forman la séptima Fa-Mib a la octava Fab-Fab (este enlace es también mencionado y analizado por Martin). De hecho, el enlace de Hauptmann tiene algo más de semejanza con los acordes que acompañan a las palabras “*Meine Herde?*” en el Acto tercero de *Tristan und Isolde* (Ejemplo 2.11.), aunque en ese caso el segundo acorde no es una tríada mayor, sino un Acorde de Séptima de Dominante.

Trataremos más adelante sobre este enlace y otros análogos que aparecen en la música tardía de Wagner con uso de Acordes semidisminuidos.

### 2.3.12. William J. Mitchell.

El enfoque schenkeriano puede aportar ideas muy valiosas al análisis del AcTr, pero es posible que el tipo de visión lineal inherente a los métodos derivados de Schenker tenga más interés en el estudio de la forma a gran escala de, por ejemplo, la *Einleitung*, que para determinar la cualidad armónica del AcTr. Uno de los más importantes intentos de aplicación del análisis schenkeriano a la *Einleitung* es el realizado en 1967 por William J. Mitchell, incluido en la antología de textos de Robert Bailey.<sup>95</sup> No podemos ahora ocuparnos de su análisis en su totalidad, sino que nos detendremos solamente en lo que afecta al AcTr en sus presentaciones en el Complejo del Preludio.

<sup>95</sup> Mitchell, William J. ‘The Tristan Prelude: Techniques and Structure’, en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde, op. cit., págs. 242-267

Mitchell adopta una posición decidida en contra de la consideración del Sol# en el AcTr como una apoyatura. Como todos los que sostienen esta opinión, se ve obligado a entender el AcTr como un Acorde de Séptima disminuida con la quinta elevada (justa en lugar de disminuida), que no tiene precedentes, y de hecho tampoco sucesores claros (con la notable excepción del acorde de la Novena Sinfonía de Bruckner comentado en la *Harmonielehre* de Louis y Thuille, cuya resolución en todo caso es diferente, véase nuestro Ejemplo 2.41.). Un punto débil del artículo de Mitchell es que afirma la condición del AcTr como variante del Acorde de Séptima disminuida sin valorar cuál es su función, o si hay que entender que tiene la misma función de Dominante que el acorde en el cual resuelve.

En cambio, sí son especialmente interesantes los argumentos musicales que aduce para demostrar que el AcTr no es un II grado alterado (o un Acorde de Sexta francesa):

Such a reading must be reassessed. Nothing that Wagner does with the chord suggests such a harmonic “functional” analysis. Note that the phrasing slur for the oboe in bars 2-3 begins on the g# under examination and carries through to b. But this is not the characteristic of the usual two-tone slur (g# to a) for the indication and execution of an appoggiatura. It should also be observed that the oboe’s g# to b is accompanied by a very frequent kind of chordal interchange as the bassoon leaps from b to g#. Furthermore the oboe’s g#, the alleged appoggiatura, rests in a much more comfortable sonority than the release, a, which forms part of the chord of the so-called double dissonance. Something is wrong here, for appoggiaturas, at least traditionally, move from relative stress to relative quiet.<sup>96</sup>

Las objeciones de Mitchell a la lectura del Sol# como apoyatura son sin duda inteligentes, pero no nos parecen decisivas para negar esa interpretación. El motivo principal de la primera sección de la antes citada *Vogel als Prophet* muestra numerosas veces que no hay nada que impida que una apoyatura “descanse en una sonoridad mucho más cómoda que la resolución”.

Langsam, sehr zart. ♩ = 63.

**Ejemplo 2.63. R. Schumann. *Vogel als Prophet*. *Waldscenen*, Op. 82. cc. 1-3**

<sup>96</sup> “Esta lectura tiene que ser revisada. nada de lo que hace Wagner con el acorde sugiere ese análisis armónico “funcional”. Obsérvese que la ligadura de fraseo para el oboe en los compases 2-3 comienza en el Sol en cuestión y llega hasta el Si. Sin embargo esto no es característico de la ligadura usual entre dos notas (Sol#-La) para la indicación y ejecución de una apoyatura. Debería también observarse que el [movimiento] del oboe de Sol# a Si3 está acompañado por un tipo muy frecuente de intercambio dentro del acorde cuando el fagot salta de Si a Sol#. Además, el Sol# del oboe, la supuesta apoyatura, descansa en una sonoridad mucho más cómoda que la resolución La, que forma parte del llamado acorde de doble disonancia [¿Acorde de Sexta francesa?]. Algo no es correcto aquí, ya que las apoyaturas, por lo menos tradicionalmente, se mueven de la tensión relativa al reposo relativo”, Mitchell, William J. ‘The Tristan Prelude...’, pág. 247.

[Eliminamos los índices de altura introducidos por Mitchell ya que no son necesarios para la comprensión del texto].

Al contrario, la apoyatura debe ocupar, por definición, una posición rítmica más fuerte que la resolución. La ambigüedad fundamental del AcTr, que es tanto el origen de su expresividad única como de las discusiones teóricas que ha suscitado, está en su doble carácter: por un lado funciona como una formación polifónica que tiene sentido gracias a la resolución de notas extrañas, pero por otra parte, la armonía resultante (enarmónicamente idéntica a la del Acorde semidisminuido) tiene entidad suficiente para funcionar de manera autónoma, sin necesidad de esa resolución. Esta irresoluble ambigüedad y su enorme potencial expresivo han sido muy bien expresados por Allen Forte en su respuesta al antes mencionado artículo de John Rothgeb:

The TC first occurs in an ambiguous way, portraying an atmosphere of mystery and foreboding at the beginning of the opera. As the Prelude develops, however, the TC assumes its other identity, the "half-diminished seventh" form. And this becomes manifest both at the end of the Prelude, where F-Ab-B-Eb serves as  $\text{II}^7$  to the referential key of Eb minor, and also elsewhere in the opera.<sup>97</sup>

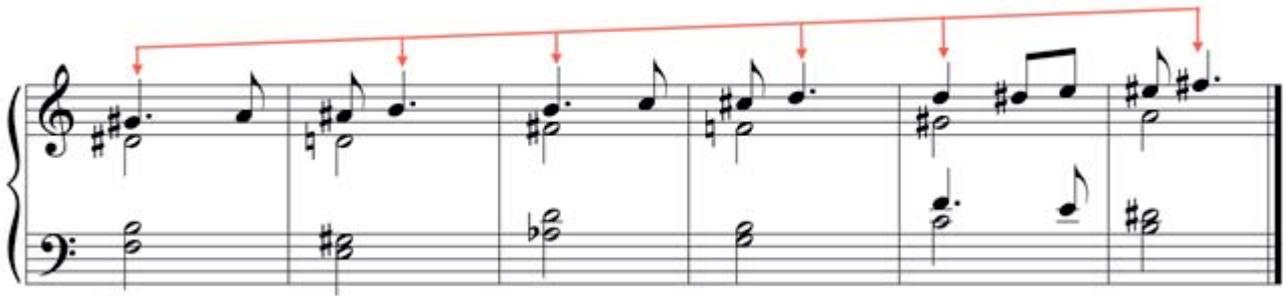
Mitchell tiene sin duda razón al resistirse a oír el AcTr como una formación con notas extrañas, pero tal como señala Forte, quizás no hay más remedio que aceptar esa identidad dual del AcTr, que implica que el acorde presentado como formación polifónica con uso de “notas extrañas” podrá ser entendido en otros momentos (o quizás al mismo tiempo) como una armonía definida y autónoma.

### 2.3.13. Allen Forte.

El análisis de Mitchell puede completarse con la visión también schenkeriana de Allen Forte de un aspecto por lo menos sugerente de las tres presentaciones iniciales del AcTr. Forte es uno de los teóricos que señala el hecho de que la voz superior del Complejo del Preludio “arpegia” supuestamente el AcTr, como puede verse en el siguiente esquema:

---

<sup>97</sup> “El AcTr aparece por primera vez en una forma ambigua, ilustrando una atmósfera de misterio y presentimientos al inicio de la ópera. Cuando el preludio avanza, el AcTr asume su otra identidad, la forma de “Acorde semidisminuido”. Esto se pone de manifiesto tanto al final del Preludio, cuando [el acorde] Fa-Lab-Si [Dob]-Mib sirve como  $\text{II}^7$  de la tonalidad de referencia Mib menor, como en otras partes de la ópera”. Forte, Allen. ‘Tristan Redux: Comments on John Rothgeb's article on the Tristan Chord in MTO 1.1’, *Music Theory Online*, 1/2 (Marzo1995) (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.2/mto.95.1.2.forte.tlk>). Última consulta 16 de mayo de 2016.



**Ejemplo 2.64. “Arpegiación” del AcTr en los compases 1-10 del Complejo del Preludio**

Es comprensible que haya llamado la atención el hecho de que las notas que dan inicio y fin a cada una de las tres primeras presentaciones del AcTr en la voz principal den como resultado una “arpegiación” del AcTr. Forte pone un especial énfasis en esta identidad entre lo vertical y lo horizontal:

Although the “dominant seventh” may here display some functional significance with respect to an implied tonality and therefore demand attention from Roman-numeral addicts, I elect to place that consideration in a secondary, even tertiary position compared to the most dynamic aspect of the opening music, which is clearly the large-scale ascending motion that develops in the upper voice, in its entirety a linear projection of the Tristan Chord transposed to level three, *g#-b-d-f#*.<sup>98</sup>

¿Es este el aspecto más dinámico de la música del inicio de *Tristan und Isolde*? ¿Es en verdad un aspecto relevante? ¿O es la consecuencia natural de una serie de repeticiones secuenciales por terceras ascendentes, cuyo perfil melódico total refleja lógicamente ese ascenso, y tiene por tanto un parecido inevitable con el arpegio de un acorde de Séptima, formado a su vez por una superposición de terceras? Es muy dudoso que una organización como la sugerida por Forte tenga una relación demostrable con la técnica de composición de Wagner, o que esas relaciones sean audibles y tengan una relevancia en la manera en que la música es percibida. Estas objeciones pueden hacerse también al tipo de análisis motivicos o incluso “seriales” que comentamos a continuación.

2.3.14. Jürgen Maehder.

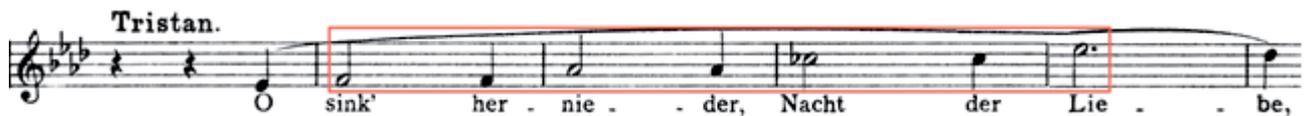
El artículo “A mantle of sound for the night” (Un manto de sonido para la noche) del musicólogo y director teatral Jürgen Maehder estudia diversos elementos del lenguaje musical de *Tristan und*

<sup>98</sup> “Si bien la “Séptima de Dominante” puede presentar algún significado funcional con respecto a una tonalidad implicada, y por lo tanto atraer la atención de los adictos [al cifrado con] números romanos, yo elijo situar esa consideración en un segundo, incluso en un tercer lugar cuando se la compara con el aspecto más dinámico de la música del inicio, que es claramente el movimiento ascendente a gran escala que despliega la voz superior, que es en su totalidad una proyección lineal del AcTr transportado al tercer nivel, *Sol#-Si-Re-Fa#*”. Forte, Allen. ‘New Approaches to the Linear Analysis of Music’, *Journal of the American Musicological Society*, 41, n° 2 (1988), págs. 315-348.

*Isolde*.<sup>99</sup> En su escrito se encuentran, entre otras cosas, interesantes ideas sobre el papel de la instrumentación en la ópera, pero aquí prestaremos atención a sus consideraciones sobre la estructura motivica. Más en concreto, a su afirmación (que no Maehder es el único en hacer) de que en ciertos puntos de la ópera el AcTr aparece en un despliegue horizontal con un importante significado estructural. Los casos citados por Maehder, y mencionados en el mismo sentido por otros estudiosos, son los siguientes:<sup>100</sup>



**Ejemplo 2.65. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 106-111**



**Ejemplo 2.66. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1122-1127**

Efectivamente, las notas destacadas en los Ejemplos 2.65. y 2.66. (Mib-Si-Fa-Lab y Fa-Lab-Dob-Mib) contienen (con algunos cambios enarmónicos) las mismas notas que el AcTr en su presentación inicial. Ambos pasajes pueden considerarse cruciales en la estructura dramática y musical: el primero de ellos incluye los compases cargados de expectación que preceden al primer alzado del telón, y el segundo da inicio a la parte principal del dúo central del Segundo acto, el llamado “Himno a la Noche” de Tristán e Isolda. Podría parecer normal que Wagner señale la melodía en esos momentos con los intervalos característicos del AcTr. Quizás es imposible dar argumentos objetivos en contra de la relevancia de esa “horizontalización” del AcTr, que puede ser considerada como una coincidencia más o menos casual. Pero los que defienden que la horizontalización existe y tiene significado deberían explicar por qué se excluye del diseño melódico el Sol en el Ejemplo 2.65. o el Reb en el Ejemplo 2.66. Para Wagner y para sus oyentes forman parte inseparable de la línea melódica completa y debería reflexionarse sobre si es legítimo recortar esas notas sobrantes para que el resto tenga la configuración conveniente.

<sup>99</sup> Maehder, Jürgen. ‘A mantle of sound for the night’, en Arthur Groos (ed.), Richard Wagner. *Tristan und Isolde*, op. cit., págs. 95-119.

<sup>100</sup> Kurth y Bailey están entre los que también consideran significativa esta horizontalización del contenido en alturas del AcTr.

### 2.3.15. Edward T. Cone.

El tipo de análisis motivico comentado tiene mucho en común con la aplicación de técnicas propias de la música no tonal. Es un lugar común el considerar *Tristan und Isolde* como un inicio de la disolución de la tonalidad y como un antecedente de la música atonal. No puede haber duda de la influencia de la armonía de Wagner, y en especial de esta obra, en la armonía crecientemente cromática de la música austroalemana tardorromántica, algo que está en el mismo origen de la música atonal y dodecafónica de Schönberg y la Escuela de Viena. Pero quizás sea aconsejable la sensatez expresada en las siguientes palabras de Richard Taruskin:

The assumption that Tristan somehow started the process whereby functional harmony was fatally and inexorably weakened is an excellent example of historicist mythmaking. It embeds the opera in a progress narrative that justifies the radical departures of a later generation of German composers who did in fact attempt to attenuate, and finally eliminate, the role of functional harmony as a governor of musical structure.<sup>101</sup>

El carácter altamente cromático de *Tristan und Isolde* no tiene que hacer olvidar la naturaleza diatónica de mucha de su música. Entre otros pasajes, la misma conclusión de la ópera, que aparece como resolución de todas las tensiones anteriores. Aunque no puede negarse la influencia de *Tristan und Isolde* en los compositores a los que alude Taruskin, tampoco puede olvidarse que el lenguaje de la ópera está en último extremo bien asentado en la tonalidad tradicional: la ambigüedad tonal de tantas de sus páginas es una metáfora musical del deseo no satisfecho, y la resolución definitiva en la tonalidad lo es de la satisfacción de ese deseo en la unión de los amantes en la muerte.

La valoración a veces sobredimensionada del potencial perturbador de la tonalidad de la música de *Tristan und Isolde*, y su compleja y coherente integración motivica ha dado lugar a intentos de análisis “serial” del AcTr y de otros pasajes de la ópera. Un buen ejemplo de estos análisis es el artículo de Edward T. Cone incluido en la antología de Robert Bailey.<sup>102</sup>

Una muestra quizás suficiente del posible análisis serial del AcTr puede verse en el siguiente esquema, que es una simplificación del propuesto por Cone. Las dos voces superiores tienen el aspecto de estar desplegando la forma original y la inversión de una misma configuración

---

<sup>101</sup> “La asunción de que *Tristan und Isolde* comenzó de alguna manera el proceso por el cual la armonía funcional fue fatal e inexorablemente debilitada es un ejemplo excelente de la construcción historicista de mitos. Ello sitúa la ópera en una narrativa de progreso que justifica los cambios radicales de una generación posterior de compositores germánicos que sí intentaron atenuar, y finalmente eliminar, el papel de la armonía funcional como gobernadora de la estructura musical”. Taruskin, Richard: ‘Capítulo 10: Deeds of Music Made Visible (Class of 1813, I)’, en *The Oxford History of Western Music*. Nueva York: Oxford University Press. s.f. (<http://www.oxfordwesternmusic.com>). Última consulta 27 de enero de 2011.

<sup>102</sup> Cone, Edward T. ‘Yet Once More, O Ye Laurels’, en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985, págs. 282-289.

interválica (o “serie”) si el Mi, tercera nota de la frase inicial de los violonchelos se acepta como perteneciente a ambas formas.



**Ejemplo 2.67. Posibles relaciones seriales en el AcTr, según Edward T. Cone**

Cone reconoce que la observación de esta supuesta estructura serial proviene de Milton Babbitt. Según su propia narración, si bien en un primer momento él mismo no dio crédito a esta visión, pasó a aceptarla posteriormente y a desarrollarla en otros pasajes de *Tristan und Isolde* comentados en su artículo, aparecido originalmente en un número de la revista *Perspectives of New Music* dedicado a Babbitt en su 60 cumpleaños. En su respuesta a Cone, Babbitt puntualiza aspectos de aquella conversación entre ambos, y define con más detalle sus ideas al respecto, completándolas con otros aspectos del AcTr que podrían analizarse con métodos de orientación serial, entre los que aparecen ideas ya conocidas:

[A] harmonic analysis -without reference to the roots- could focus upon the inversional symmetry (with regard to the midpoint) within the two pairs of “chords” of the first and second statements, so that the “dominant seventh” is perhaps most coherently understood as an inversion of the first chord, the “Tristan chord”, with both both registrally deployed so that there is no intervallic repetition. And the upper line proceeds through G#-B, B-D, D-F#, that is, not through just a “Tristan chord”, but through the pitch-classes of the central “Tristan chord”, that of the second of the three statements, and there is still more.<sup>103</sup>

Ya hemos expresado, comentando los análisis lineales de Mitchell y Forte, nuestro escepticismo ante la posibilidad de que, primero, este tipo de estructuras haya estado de alguna manera en la mente de Wagner en el momento de escribir su música y, segundo, que se pueda demostrar que tengan un papel relevante en la manera en que la música es percibida por los oyentes. Es muy inteligente la observación de que el AcTr y su resolución están escritos de manera que no hay ningún intervalo repetido. El artículo de Jürgen Maehder antes comentado introduce la idea de la

<sup>103</sup> “Un análisis armónico -sin referencia a las fundamentales [de los acordes]- podría centrarse en la simetría en la inversión (respecto al punto central) dentro de los dos pares de “acordes” de la primera y segunda presentaciones, de manera que la “Séptima de Dominante” es quizás entendida de la manera más coherente como una inversión del primer acorde, el “Acorde de Tristán”, con ambos desplegados de manera que no hay ninguna repetición interválica. Y la línea superior es conducida a través de Sol#-Si, Si-Re, Re-Fa#, esto es, no simplemente a través de un “Acorde de Tristán”, sino a través de las clases de alturas del “Acorde de Tristán” central, el de la segunda de las tres presentaciones, y todavía hay más”. Babbitt, Milton. ‘Reply to Edward T. Cone’, en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde, op. cit., pág. 290.

existencia de una oposición entre dos formas del uso del Acorde semidisminuido en *Tristan und Isolde*: la disposición inicial, sin repeticiones de intervalos (Fa-Si-Re#-Sol#; cuarta aumentada, tercera mayor, cuarta justa), sugiere la inquietud del deseo sin satisfacción, mientras que la disposición regular en terceras superpuestas se usa por su calidad sensual para sugerir, por ejemplo, los momentos de éxtasis amoroso del Segundo acto (Fa-Lab-Dob-Mib; tercera menor, tercera menor, tercera mayor).

Nuestra objeción contra las lecturas seriales del AcTr es debida a las siguientes consideraciones: por un lado, los hallazgos de supuestas estructuras seriales difícilmente pueden distinguirse del descubrimiento de relaciones motívicamente altamente elaboradas. Siguiendo el pensamiento de George Perle, hay que señalar que lo que define a la música serial es que no solamente las líneas melódicas, sino también las armonías están derivadas de una misma configuración interválica.<sup>104</sup> Por más que la escritura melódica de las partes orquestales y vocales de *Tristan und Isolde* puedan derivarse de células motívicamente básicas, o incluso de series como las sugeridas en el Ejemplo 2.67., estas no determinan los acordes: la “serie” de cinco notas La-Fa-Mi-Re#-Mi sugerida por Cone y Babbitt es impensable como simultaneidad armónica en Wagner.

Y por otra parte, la presencia de esas supuestas estructuras seriales debería demostrarse no solamente en algún pasaje que resulta favorable para su pretendida detección, sino a lo largo de toda la ópera. O bien darse alguna razón de por qué en algunos casos muy determinados la música parece ser prácticamente serial, mientras que en otros muchos momentos no hay indicios de ello.

Es el hecho de que la estructura polifónica del AcTr y de varias de sus variantes incluya varias voces en movimiento contrario por semitonos lo que da como resultado esas apariencias seriales. Pero es un error pensar que Wagner usa esos movimientos por semitono como la única opción. Existen diversas variantes de la frase inicial del oboe en la que se respeta el movimiento conjunto, pero no necesariamente en forma de segundas menores. Por ejemplo, la versión diatónica del AcTr y su resolución al principio del Tercer acto:



**Ejemplo 2.68. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1-2**

<sup>104</sup> Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. 6ª edición. Berkeley: Harvard University Press, 1991.

O, más adelante, en el mismo Preludio al Acto tercero:



**Ejemplo 2.69. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 32-33**

En ambos casos, la voz superior es oída sin ninguna duda como una variante de la frase inicial de la *Einleitung*, pero en ella se combinan segundas mayores y menores, de acuerdo con los grados de la escala armónica de Fa menor. Por más grande que sea la integración y coherencia motivica en *Tristan und Isolde*, Wagner trata esa idea como un tema, no como una serie. La versión puramente cromática es fundamental como versión de referencia, pero Wagner no tiene problema en cambiar las segundas menores a mayores cuando es necesario, como se ve en estas variantes del AcTr y otras que serán analizadas en el Capítulo VIII: el contorno del tema es más decisivo para mantener su identidad que el uso literal de los movimientos exclusivos por semitono de su forma principal.

2.3.16. Robert Bailey.

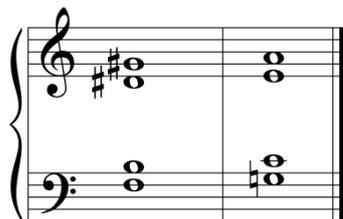
Como autor de la edición crítica del Preludio de *Tristan und Isolde* y la Transfiguración de Isolda, más su extraordinariamente útil antología de textos analíticos, que ya ha sido y será citada numerosas veces aquí, Robert Bailey merece todos los elogios. Y esa edición incluye además documentos de tanto interés como la transcripción completa del primer esbozo de Wagner de ambas composiciones, y un magnífico “Estudio analítico de los esbozos y borradores”.<sup>105</sup> Bailey es uno de los más grandes expertos en los métodos de composición de Wagner, como demuestra su exhaustivo estudio publicado en 1979.<sup>106</sup> La lectura de la historia de la composición de *Tristan und Isolde* es de un gran interés, aunque aquí se tratará solamente de la visión de Bailey sobre la interpretación armónica del AcTr.

<sup>105</sup> Bailey, Robert. ‘An Analytical Study of the Sketches and Drafts’, en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from *Tristan und Isolde*, op. cit., págs. 113-146.

<sup>106</sup> Bailey, Robert. ‘The Method of Composition’, en Burbidge, Peter y Sutton, Richard (eds.). *The Wagner Companion*. Nueva York: Cambridge University Press, 1979, págs. 269-338.

Bailey es de los que considera la interpretación del Sol# en el AcTr como una apoyatura en un Acorde de Sexta francesa un análisis cómodo y convencional, que atribuye al acorde una etiqueta armónica familiar, mientras que considerar el Sol# nota propia de ese acorde está más de acuerdo con sus consecuencias a largo plazo. Su teoría al respecto se basa en la idea del “Tonal Pairing” (apareamiento tonal) o, en la expresión usada por Bailey, del “Complejo de doble tónica”.<sup>107</sup> Aunque la *Einleitung* está en el tono de La menor, poco después del regreso a esta tonalidad a través de la enarmonía del acorde de II grado de Mi bemol menor con el AcTr, se realiza un cambio a Do menor que prepara la subida del telón y la primera intervención de Isolde, claramente centrada en este tono. Bailey da una gran importancia a este giro tonal, y entiende que el Acto primero de *Tristan und Isolde* está basado en un Complejo de doble tónica, La menor y Do menor. Aparte de su significado local, Bailey ve el AcTr como parte de la expresión del conflicto entre estos dos tonos. El AcTr sería una configuración disonante que tiene su resolución al final del Acto primero en un acorde de Do mayor con sexta añadida que aparece al final del breve dúo de los dos protagonistas inmediatamente después de haber bebido el Filtro de Amor. Este dúo representa, como ya habrá ocasión de comentar, una recapitulación rápida de buena parte de la *Einleitung* y termina con el Do mayor con el que los marineros aclaman al Rey Marke.

Esta relación entre los dos acordes puede verse en el siguiente ejemplo:



### **Ejemplo 2.70. El AcTr y su resolución al final del Acto primero según Robert Bailey**

Bailey da apoyo esa idea con el hecho de que este acorde de sexta añadida tiene una disposición paralela al AcTr:

The chord is to some extent referential, and therefore it serves to focus at least one level of large-scale dissonance, which we might regard as resolving to the *major* triad with added 6th as a local consonance in the cadence of the love duet -with the same symmetrical spacing as that of the first two Tristan chords from the Prelude”.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Puede hallarse una explicación de la idea del complejo de doble tónica en Krebs, Harald. ‘Some Early Examples of Tonal Pairing: Schubert’s “Meeres Stille and “Der Wanderer”’, incluido en Kinderman, William y Krebs, Harald (eds.). *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, págs. 17-33.

<sup>108</sup> “El [AcTr] es hasta cierto punto referencial, y por ello sirve para centrar por lo menos un nivel de disonancia a gran escala, que podríamos considerar que resuelve en la tríada mayor con sexta añadida como consonancia local en la

En el siguiente ejemplo puede verse el contexto en el que se da esa resolución. El de Do mayor con sexta añadida aparece en el compás 1876.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 1873-1878. The score is in G major and features vocal lines for Isolde (Is.) and Tristan (T.) and a piano accompaniment. The lyrics are: "zig be.wußt, höch - ste Lie - bes -". The piano part includes markings for "più", "dimin.", and "p molto cresc.".

Ejemplo 2.71. R. Wagner. *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1873-1878

La propuesta de Bailey es ingeniosa y se le puede reconocer un sentido dramático: este breve dúo representa una satisfacción, provisional e incompleta, pero una culminación al fin y al cabo, del deseo de los amantes, por lo que una resolución armónica (provisional) del AcTr en este punto puede parecer oportuna desde un punto de vista musical y escénico. Sin embargo, es discutible que

cadencia del dúo de amor -con la misma disposición simétrica que [las dos primera presentaciones del AcTr] del Preludio". Bailey, Robert. 'An Analytical Study of the Sketches and Drafts', op. cit., Pág. 124

el acorde del compás 1876 sea oído directamente como una resolución del AcTr. La supuesta disposición simétrica que podría ayudar a hacerla audible no se hace tan evidente por la instrumentación en *tutti* con doblamientos de cada nota en diversas octavas. Por otra parte, difícilmente se puede dar por resuelto el AcTr en dicho acorde, ya que muy poco más adelante, en el compás 1913, vuelve a aparecer el AcTr en su forma y resolución iniciales.<sup>109</sup>

La valoración de la estructura del Acto primero como “Complejo de doble tónica” queda más allá de los límites de nuestro estudio, que se centra principalmente en relaciones armónicas locales. Pero sí podemos decir que el acorde de Do mayor con sexta añadida señalado por Bailey (en un momento en el que se mezcla la euforia íntima de los amantes con el júbilo de la tripulación por la llegada al puerto y el recibimiento de su Rey) tiene un fuerte efecto de resolución al que la suave disonancia del La añadido da un carácter especial. Pero es muy discutible, por todo lo que se ha comentado, que esa resolución tenga que ver de manera directa con el AcTr.

La resolución obvia a gran escala del AcTr se encuentra en los cinco compases antes del final de la obra, cuando el AcTr (en una disposición diferente) aparece formando parte de la cadencia conclusiva en Si mayor. Comentaremos ese “último acorde de Tristán” más adelante, (Capítulo VI) pero se puede avanzar que forma una metáfora musical inconfundible: la disonancia inicial encuentra por fin su resolución en una consonancia perfecta en el momento de la unión definitiva de los amantes más allá de este mundo.<sup>110</sup>

### 2.3.17. Serge Gut.

El ensayo de Serge Gut aparecido en 1981 resulta un buen resumen crítico de las más importantes interpretaciones del AcTr, además de aportar interesantes ideas propias.<sup>111</sup> Nos interesa aquí un aspecto de sus ideas, su intento de entender el papel del AcTr en un argumento dramático y musical a gran escala. Gut, tal como hizo posteriormente Jean-Jacques Nattiez, se plantea tomar seriamente la expresión usada por Mayrberger para describir el AcTr, *Zwitterakkord*, y no traducirla en su acepción de “acorde híbrido”, sino “acorde andrógino”.<sup>112</sup> Gut recuerda oportunamente que el análisis de Mayrberger tiene el mérito de haber sido aprobado por el mismo Wagner, lo que de

---

<sup>109</sup> El pasaje que sigue incluye también el recuerdo de la segunda presentación, y la tercera está sugerida, pero modificada para llevar a una cadencia en Do mayor. Trataremos más adelante (Ejemplo 9.21.) la armonía de este pasaje.

<sup>110</sup> Entre los comentarios existentes sobre este acorde y su significado dramático puede destacarse el siguiente: 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.

<sup>111</sup> Gut, Serge. ‘Encore et toujours: “L’accord de Tristan”’, en *L’avant-scène Opéra*, nº 34-35, *Tristan et Isolde* (1981), págs. 148-151.

<sup>112</sup> Nattiez ha escrito un libro entero partiendo de la posible interpretación de esta traducción: Nattiez, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne. A Study in Interpretation*, trad. Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press, 1993.

alguna manera obliga a plantearse qué puede significar exactamente *Zwitterakkord*. Aceptando la interpretación del AcTr de Mayrberger, o sea, que es un acorde en el que se mezclan elementos de La menor (especialmente el Fa) y Mi menor (el Re#), Gut atribuye un significado simbólico a esta superposición. La tonalidad de menor representa a Tristán, o sea el principio masculino, y la de Mi menor a Isolda, o el principio femenino:

[L]a nature même de l'“accord de Tristan” telle que l'a décrite Mayrberger, c'est à dire son androgynie : il est à la fois en mi mineur et en la mineur : il personnifie à la fois Tristan et Isolde. D'où sa nature de Janus et le casse-tête qu'elle procure aux théoriciens. Rappelons que Wagner lui-même a approuvé l'explication technique de Mayrberger ; a-t-il également songé à son sens symbolique ? Tout porte à le croire.<sup>113</sup>

La propuesta de Gut es sugerente, pero la realidad dista mucho de ser cómo él se aventura a insinuar. No hay ningún indicio en el análisis de Mayrberger de una posible interpretación simbólica, y menos de esta en concreto. Por lo tanto, invocar la autoridad de Wagner es por lo menos fantasioso. La traducción de *Zwitterakkord* como “híbrido” nos sigue pareciendo la más sensata, aunque se puede agradecer que la sugerente traducción como “andrógino” haya dado lugar al libro de Nattiez y a las reflexiones de Gut, interesantes a pesar de todo.

El artículo de Gut busca en algunos pasajes del resto de la ópera pruebas de la naturaleza simbólica del AcTr como encarnación simultánea de los dos protagonistas. Pero aunque en un nivel poético sus ideas pueden tener un cierto atractivo, no parecen aportar nada a la comprensión del AcTr. No es cierto que este acorde esté en dos tonalidades diferentes y es imposible de probar que los oyentes están percibiendo esa supuesta doble naturaleza del acorde. Tampoco parece que en el resto de la ópera las tonalidades de La menor y Mi menor se usen de manera destacada y mucho menos que puedan tener el papel que les atribuye Gut: aparte del inicio de la *Einleitung* en La menor, ninguno de los actos comienza o termina en alguna de esas dos tonalidades, ni se puede detectar que haya algún momento en que sean especialmente afirmadas, como sí sucede por ejemplo con el tono de Lab mayor como tonalidad central del “Himno a la Noche” de los amantes en el Acto segundo.

No es posible que las ideas que se han comentado en este capítulo abarquen más que una parte de la literatura analítica sobre el AcTr, pero son representativas de la mayoría de las propuestas que se han realizado para su explicación armónica y estructural desde finales del siglo XIX. En las páginas

---

<sup>113</sup> “[L]a misma naturaleza del “acorde de Tristán”, tal como la ha descrito Mayrberger, es decir, su androginia: está a la vez en La menor y en Mi menor: encarna al mismo tiempo a Tristán y a Isolda. De aquí su naturaleza de Jano y los quebraderos de cabeza que ha procurado a los teóricos. Recordemos que Wagner en persona ha aprobado la explicación técnica de Mayrberger; ¿se ha preocupado asimismo de su sentido simbólico? Todo conduce a creer que sí”. Gut, Serge. ‘Encore et toujours: “L'accord de Tristan”, op. cit., pág. 151.

que siguen habrá ocasión de volver a muchas de ellas, pues incluso aquellas contra las que hemos presentado objeciones pueden contribuir a iluminar aspectos del análisis del AcTr.



### III. La cadencia frigia, los Acordes de Sexta aumentada y el Acorde semidisminuido

En los capítulos anteriores se han usado términos del vocabulario armónico usual como “cadencia frigia”, “Acorde de Sexta aumentada” o “Acorde semidisminuido”. Los conceptos a los que se aplican quizás no son en sí mismos controvertidos (aunque sí lo pueden ser sus denominaciones) pero en todo caso puede ser oportuna una revisión de la naturaleza y funcionamiento de estos importantes elementos del lenguaje tonal.

#### 3.1. La cadencia frigia.

Por cadencia frigia entendemos, en el contexto de la tonalidad de los siglos XVII, XVIII y XIX, una fórmula armónica usada principalmente con función de semicadencia en el modo menor, y que tiene características afines a las fórmulas de cadencia propias del modo frigio en la polifonía renacentista. Puede verse un ejemplo de una cadencia en el modo frigio, en su forma más sencilla (una cadencia *minima* a dos voces), en el siguiente pasaje de la Misa *Pange lingua* de Josquin des Prez:

The image shows a musical score for Josquin des Prez's Gloria. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two lute staves. The lyrics are "tris, mi-se-re-re no-bis." and "tris, mi-se-re-re no-bis." The cadence is characterized by a descending second in the bass voice from G4 to F4, and a descending second in the soprano voice from G4 to F4, creating a "cadencia frigia".

Ejemplo 3.1. Josquin des Prez: Misa *Pange lingua*. Gloria, cc. 78-80

El movimiento en el bajo (la cláusula de tenor) desde el segundo grado hacia la nota *finalis* es de una segunda menor, por las características del modo frigio. Esto impide la elevación de la nota *penultima* (el Re) en la voz superior (la cláusula de discanto), ya que ello daría lugar a un intervalo

de sexta aumentada impensable en el lenguaje de Josquin. La cadencia frigia tiene un carácter muy diferente al de otras cadencias conclusivas en la polifonía renacentista, cuyo efecto armónico es en buena parte compatible con el de las cadencias propias de la música tonal. El resultado de una cadencia frigia a varias voces sería absolutamente imposible de ser oído como una resolución conclusiva en el contexto de la música tonal, e incluso sería dudoso que pudiera ser percibido como un enlace funcional. Esto es especialmente claro en el ejemplo de Orlando di Lasso que aparece a continuación. La resolución frigia que tiene lugar en el paso del compás 72 al 73 tiene una dificultad añadida para adoptar una apariencia de funcionalidad tonal, ya que no es posible la adaptación que, de acuerdo con la práctica de la *musica ficta*, podría hacerse elevando el Sol a Sol#. En este caso, la continuación del bajo y el tenor II con una nota Do (que formaría una quinta aumentada con el supuesto Sol# del tenor I, en el pentagrama central) lo hace imposible.

The image shows a musical score for Orlando di Lasso's Motete *In me transierunt*, measures 70-73. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. A red box highlights the cadence in measure 73, where the Tenor I and Tenor II parts have a D note, while the other parts have a G note. The lyrics are: "ne de-re-lin-quas me, de-re-lin-quas me, ne de-re-lin-quas me, ne de-re-lin-quas me, Do ne de-re-lin-quas me, Do".

**Ejemplo 3.2. Orlando di Lasso: Motete *In me transierunt*, cc. 70-73**

La apariencia de funcionalidad a que nos referimos se da cuando la cadencia frigia termina en un Acorde perfecto mayor. El siguiente pasaje del motete *Dies Sanctificatus* de Palestrina presenta una importante cadencia en los compases 35-36, seguida de una pausa general. La continuación después del silencio con una tríada perfecta menor sobre La hace que para un oído moderno, educado en los códigos armónicos de la tonalidad, el resultado sonoro sea idéntico, o por lo menos que tenga una gran afinidad, con la sucesión formada por una semicadencia en La menor seguida de una nueva frase con inicio en el I grado de dicha tonalidad.

et ad o - ra - te Do - mi - num, qui a ho -  
 - rate Do - mi - num, qui a ho -  
 - te Domi - num Do - mi - num, qui a ho -  
 - o - ra - te Do - mi - num, qui a ho -

**Ejemplo 3.3. G. P. da Palestrina: Motete *Dies sanctificatus*, cc. 33-38**

Estaría más allá de los límites de nuestro estudio el demostrar la evolución que lleva a la cadencia frigia de la polifonía renacentista a funcionar como una semicadencia en la música tonal, pero las ideas antes comentadas de Tovey y Rothstein pueden ilustrar esa transformación, o por lo menos arrojar luz sobre ella. Sin embargo creemos que esa demostración no es necesaria ante la evidencia del uso de enlaces armónicos de idéntica estructura polifónica en la música del Barroco y posterior. Debe hacerse aquí una puntualización muy importante: si bien la cadencia del tipo  $IV^6-V^\#$  puede entenderse como una semicadencia en la música tonal, es evidente que no se trata de una semicadencia común, sino que se usa con un cierto potencial conclusivo: no en el final de una obra, pero sí como cierre de un movimiento central (típicamente de un movimiento lento). Ya hemos tratado anteriormente del uso de cadencias frigias en fórmulas de pregunta en el Recitativo operístico, pero puede afirmarse que, en sonatas y conciertos del período barroco, el final en cadencia frigia de un movimiento lento en modo menor es algo característico del género. Esto puede ilustrarse con el siguiente fragmento del *Concerto grosso* Op. 6 n°2 de Händel. La tonalidad de la obra es Fa mayor, pero el primer movimiento termina con una modulación a Re menor. La conclusión forma una semicadencia de este tono, y esta toma las características asociadas con la cadencia frigia. En este caso, el final sobre la Dominante de Re menor crea la expectativa de una resolución, que se cumple con el inicio del *Allegro*, resolución respecto a la cual, la armonía anterior tiene el carácter de una cadencia no conclusiva.

The image shows a musical score for G. F. Händel's Concerto grosso Op. 6 n.º 2. The score is divided into two sections: *Adagio* and *Allegro*. The *Adagio* section features a slow tempo with a prominent trill (*tr*) in the upper strings. The *Allegro* section begins with a *Solo* marking and a faster tempo. The score includes multiple staves for strings and woodwinds, with a bass line at the bottom. The tempo change is clearly marked by the shift from *Adagio* to *Allegro*.

**Ejemplo 3.4. G. F. Händel: Concerto grosso Op.6 n.º2, final del primer movimiento e inicio del segundo**

Pero hay que insistir en el potencial conclusivo de la cadencia frigia: en este caso se da una continuidad entre el Acorde perfecto mayor sobre La con que termina el primer movimiento y el Acorde perfecto menor sobre Re con que comienza el segundo. Pero si se observa el uso de la cadencia frigia al final del movimiento lento del Cuarto Concierto de Brandenburgo de J. S. Bach, por ejemplo, se verá que dicha continuidad no es necesaria para que la cadencia frigia tenga sentido:

The image shows a musical score for J. S. Bach's Fourth Brandenburg Concerto. The score is divided into two sections: the end of the first movement and the beginning of the second movement. The first movement ends with a *piano* marking and a *forte* marking. The second movement begins with a *Presto* marking and a faster tempo. The score includes multiple staves for strings and woodwinds, with a bass line at the bottom. The tempo change is clearly marked by the shift from *piano* to *forte* and then to *Presto*.

**Ejemplo 3.5. J. S. Bach: Cuarto Concierto de Brandenburgo, final del primer movimiento e inicio del segundo**

Si bien la cadencia frigia en este pasaje es, en lo más esencial de su contenido armónico, idéntica a la del *Concerto grosso* de Händel del Ejemplo 3.4., en el caso del Cuarto Concierto de Brandenburgo, hay que concederle un cierto papel conclusivo, ya que no existe una continuidad funcional con la armonía de Sol mayor con la que comienza el *Presto* que sigue.

The image displays a musical score for J.S. Bach's Third Brandenburg Concerto. It is divided into two sections: 'Adagio.' on the left and 'Allegro.' on the right. The 'Adagio' section consists of ten staves of music, with the top two staves in treble clef and the bottom six in bass clef. The 'Allegro' section also consists of ten staves, with the top two in treble clef and the bottom six in bass clef. The tempo change is indicated by the labels 'Adagio.' and 'Allegro.' above the respective sections. The key signature is one sharp (F#) throughout.

**Ejemplo 3.6. J. S. Bach: Tercer Concierto de Brandenburgo, final del primer movimiento e inicio del segundo (con la cadencia *Adagio* intermedia)**

Una ilustración elocuente de la normalidad de las relaciones armónicas aquí mostradas está en el Tercer Concierto de Brandenburgo (Ejemplo 3.6.). Como es bien sabido, esta obra consta solo de dos movimientos en Sol mayor, pero entre ambos Bach escribió un compás *Adagio* con la intención de que se realizara allí una improvisación de algún tipo que debería terminar en la cadencia allí escrita, o así suele suponerse.<sup>114</sup> Y esta cadencia es precisamente la que correspondería a una conclusión frigia, IV<sup>6</sup>-V<sup>#</sup> en la tonalidad de Mi menor, por lo que la entrada del movimiento final se produce de manera exactamente igual que en el Cuarto concierto: una semicadencia sobre la

<sup>114</sup> Boyd, Malcom. *The Master Musicians. Bach.* 2ª edición. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1990, pág. 82.

Dominante del relativo menor es seguida por el inicio del nuevo movimiento, que se presenta sin transición en la tonalidad mayor principal. El hecho de que una progresión armónica como esta pueda dejarse indicada como hace Bach, sin necesidad de escribir un movimiento completo que la presente como conclusión de una progresión armónica en Mi menor, demuestra la normalidad del procedimiento.

Esta cierta autonomía de la cadencia frigia como fórmula conclusiva de frases y movimientos, sin continuidad con la tónica menor que le correspondería, puede todavía observarse de alguna manera en los contemporáneos de Wagner. Por ejemplo, en el siguiente pasaje del Estudio Op.10 n°5 de Chopin:

The image shows a musical score for Chopin's Etude Op. 10 No. 5, measures 5-9. The score is in G major (one flat) and 3/4 time. It shows a piano (p) section with a trill in the right hand and chords in the left hand. The tempo changes from 'poco rall.' to 'a tempo'. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes fingerings (5, 4, 2, 4, 1, 5) and articulation marks like 'acc.' and 'trill'.

**Ejemplo 3.7. F. Chopin: Estudio en Sol bemol mayor, Op.10 n°5, cc. 5-9**

La frase inicial de ocho compases no termina en una cadencia auténtica ni en una semicadencia de la tonalidad principal de Sol bemol mayor, sino que lo hace en una cadencia frigia, con la sucesión que en este caso podría cifrarse como  $II^6-III^\sharp$  (seguido por el Acorde perfecto mayor que inicia la siguiente frase en Sol bemol mayor, en una sucesión idéntica a la de los anteriores ejemplos de Bach). Este III grado mayor puede ser oído como Dominante del relativo menor Mi bemol, y tratarse como una dominante secundaria que resuelve de manera irregular. Pero los antecedentes barrocos sugieren que esta resolución en el  $III^\sharp$  tiene suficiente autonomía como giro armónico, y no es necesario por lo tanto tratarlo como dominante secundaria con resolución omitida.

El siguiente ejemplo de Verdi da también testimonio de la cadencia frigia como un elemento bien definido del lenguaje tonal.

Ejemplo 3.8. G. Verdi: *Di tale amor* (*Il Trovatore*, Acto primero), cc. 60-62

En el compás 61 de esta *cabaletta* la voz se detiene en un Do que es el acorde de resolución de una cadencia frigia (sobre la dominante del relativo menor o III<sup>#</sup>). A diferencia de los casos ya comentados de Bach y Chopin, la continuación no introduce el I grado, sino el II<sup>6</sup><sub>5</sub>, que señala el inicio de la cadencia final en La bemol mayor.

Los enlaces del AcTr se detienen en acordes de Dominante que no resuelven. Los ejemplos anteriores sugieren que esta es una característica que no es extraña en la cadencia frigia, algo que puede dar más argumentos a la afinidad de la resolución del AcTr con esta (sin olvidar que los acordes de Dominante en los tres enlaces del Complejo del Preludio incluyen la séptima, lo que representa una diferencia importante).

Aunque el AcTr se pueda considerar una evolución extrema de la cadencia frigia y a pesar de que en Wagner las fórmulas vinculadas con esta suelen incluir Acorde de Sexta aumentada, no debería pensarse que en *Tristan und Isolde* se renuncia a sus formas más tradicionales. Como muestra de ellos, puede recordarse como en el Acto primero, se logra un gran efecto dramático la triple repetición de una cadencia frigia de carácter perfectamente compatible con la armonía más tradicional.

Nos referimos a la desconsiderada respuesta de Tristán cuando Brangania le transmite la orden de Isolda de presentarse ante su señora, y las repeticiones de las palabras de aquel en boca de las dos mujeres.

Liess ich das Steu-er jetzt zur Stund', wie lenkt' ich

si-cher den Kiel zu Kö-nig Marke's Land? Tri - stan,

*BRANGÄNE.*

*dim.*

Ejemplo 3.9. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 461-468

Para excusarse de su falta de cortesía a lo largo del viaje que les lleva de Irlanda a Cornualles al evitar cualquier encuentro con Isolda, el sobrino y enviado del Rey Marke contesta de una forma irónica y por lo tanto humillante para ella. No puede ver a Isolda porque tiene que conducir personalmente la nave: “Liess ich das Steuer jetzt zur Stund’, wie lenkt' ich sicher den Kiel zu König Markes Land?” [“Si dejara un momento el timón, ¿cómo podría guiar con seguridad la nave hacia la tierra del Rey Marke?”]. En los compases 467-468, que completan la pregunta de Tristán, aparece la fórmula histórica de *Interrogatio* con cadencia frigia sobre la Dominante de Re menor, incluido el retardo (en este caso, más bien una apoyatura) de séptima mayor sobre el bajo (La resolviendo a Sol sobre Sib).

Después de que Kurwenal haya respondido a Brangania de manera todavía más ofensiva, la sirvienta corre avergonzada hacia su señora entre las risas de los marineros:

Ehr; liess' er das Steu-er jetzt zur Stund; wie lenkt' er si-cher den

*cresc. - sf* *dim.* *p*

*ISOLDE (schmerzlich bitter).*

*Etwas zurückhaltend.* *(sehr gedehnt)*

Kiel zu König Marke's Land? „Wie lenkt' er sicher den Kiel zu

*p* *più p*

*Wieder sehr lebhaft.* *(grell und heftig)*

König Marke's Land!“ Den Zins ihm — aus — zu —

*cresc.*

**Ejemplo 3.10. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 569-581**

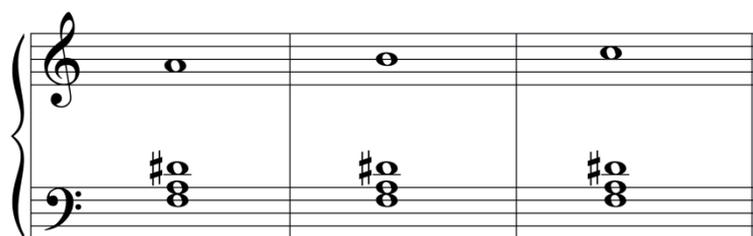
Ya que Isolda le exige que le repita las palabras exactas de Tristán, Brangania reproduce la frase de Tristán con fidelidad, lo que representa volver a la misma formula de cadencia. En los compases 570-76, con pequeñas variaciones rítmicas, Brangania repite la frase entera de Tristán, terminando así de nuevo con la cadencia frigia en la Dominante de Re menor. Isolda repite para sí misma las palabras finales de la respuesta y, aunque esta vuelve a representar el mismo tipo de resolución frigia en la misma tonalidad, el bajo cromático de los compases 576-577 y la momentánea sugerencia de un cambio al modo mayor por las notas Do#-Si natural (por el Do-Sib de las versiones de Tristán y Brangania en el mismo punto), tiene la virtud de ilustrar con medios simples, pero muy eficaces, la amargura íntima con que Isolda repite la frase de Tristán, que ella recibe con una mezcla de indignación y dolor. El cambio radical de carácter rítmico y de *tempo*, adoptando en el compás 581 un motivo de la grosera respuesta de Kurwenal y el uso de la tríada de Si mayor en la

melodía de Isolda, sobre el pedal La, sugieren de manera muy plástica la explosión colérica que sigue a su primera reacción.

### 3.2. Los Acordes de Sexta aumentada.

Los llamados Acordes de Sexta aumentada son en principio tres acordes que tienen en común los intervalos de sexta aumentada y de tercera mayor desde el bajo. Su posición habitual en la música de finales del siglo XVIII es sobre el VI grado del modo menor (aunque se usan también sobre el VI grado rebajado del modo mayor como un recurso de mixtura modal). Su resolución esperada es sobre el V grado en estado fundamental, o bien sobre el Acorde de 6/4 cadencial, lo que, a efectos funcionales, se puede considerar equivalente.

La visión sobre otros aspectos de estos acordes (sus nombres respectivos, su origen, fundamental, función, cifrado, etc.) dista mucho de ser unánime. En cuanto al nombre de cada uno de los tres acordes, quizás no haya opción mejor que aceptar los muy discutibles epítetos “nacionales” de cada uno de ellos. No parece haber ninguna razón verdaderamente lógica para su aplicación, pero su conocimiento y uso están hoy en día muy extendidos y su simplicidad los hace más útiles que otras opciones:



Sexta "italiana" Sexta "francesa" Sexta "alemana"

#### Ejemplo 3.11. Los tres Acordes de Sexta aumentada

Hay que recordar que Schönberg da a estos acordes los nombres de “Sexta aumentada”, “Acorde aumentado de tercera y cuarta” y “Acorde aumentado de quinta y sexta”, respectivamente, para apreciar las ventajas de los nombres de naciones, aunque no exista ninguna razón solvente para atribuir esos países a cada uno de los acordes. El uso internacional de estas denominaciones tiene seguramente origen anglosajón, aunque sorprende la aparente falta de curiosidad por su origen y divulgación que muestran libros de teoría y tratados de armonía. La fuente más antigua que hemos podido localizar en la que se usan esos nombres en la manera actual es la *Musical Grammar* (1806)

del compositor inglés John Wall Callcott (1766-1821).<sup>115</sup> Sin duda ya debían ser conocidos con anterioridad, si bien su uso pudo ser variable, ya que en la *Encyclopédie* se usa la denominación “Sixte Italienne” para referirse al acorde Sib-Re-Mi-Sol#, es decir, lo que se llama normalmente un “Acorde de Sexta francesa” (en otra parte de la *Encyclopédie* aparece otro acorde del mismo tipo, Fa-La-Si-Re# con el curioso nombre de “Sixte superflue des modernes” [“Sexta aumentada de los modernos”]).<sup>116</sup>

Las razones que Callcott da sobre el hecho de que cada uno de esos tres acordes reciba su respectivo apelativo nacional son seguramente explicaciones *ad hoc*, y por lo menos dudosas en su valoración de los méritos la música de los países implicados:

The Music of France, Italy, and Germany, cannot be illustrated in a smaller compass than by the use of these three Chords. The feebleness of the French Sixth, compared with the elegance of the Italian, and the strength of the German, leaves no doubt of their superior excellence. The admirable genius of Graun knew when to employ Italian sweetness, and when to change it for German force.<sup>117</sup>

Bastantes años más tarde, el prestigioso libro de armonía de Ebenezer Prout (1835-1909) incluía explicaciones parecidas, reconociendo que estas servían más bien como ayuda mnemotécnica:

As students are very apt to confuse the names of these three forms of the augmented sixth, the following artificial "aid to memory" may be found useful: the three forms correspond to the character of the music of the three countries. Italian music is the simplest; and the "Italian sixth" is the simplest form of the chord. French music is the most piquant, and so is the "French sixth," with the discord between the upper generator and its seventh. Lastly, German music is the richest and fullest in character; and the "German sixth" is richer in its effect than either of the others.<sup>118</sup>

Para valorar estos argumentos, que pueden ser hasta sospechosos de un cierto racismo cultural, se necesitaría aclarar qué se debe entender por un efecto “fuerte” o “rico”. Es bastante dudoso que el efecto de la Sexta alemana sea más rico que el de la Sexta francesa (que, con sus dos cuartas aumentadas, es quizás el acorde de efecto más disonante entre todos los de uso común en la tonalidad tradicional). Precisamente el hecho de que el AcTr, la armonía que podría simbolizar por

---

<sup>115</sup> Callcott, John Wall. *Musical Grammar in Four Parts*, 1ª edición americana. Boston: West & Blake and Manning & Loring, 1810.

<sup>116</sup> *Recueil des planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, avec leur explication. Musique. L'Encyclopédie*. Diderot et D'alembert. París: Inter-Livres, 1994. Plancha XVI, figura 5, y Suplemento, Plancha 16, figura 1.

<sup>117</sup> “La Música de Francia, Italia y Alemania no puede ser ilustrada de manera más breve que por el uso de estos tres acordes. La debilidad de la Sexta francesa comparada con la elegancia de la italiana, y la fuerza de la alemana no deja duda de su superior excelencia. El admirable genio de Graun sabía cuándo emplear la dulzura italiana, y cuando cambiarla por la fuerza alemana”. Callcott, John Wall. *Musical Grammar in Four Parts*, op. cit., pág. 239, n.

<sup>118</sup> “Ya que los estudiantes tienden a confundir los nombres de estas tres formas de la Sexta aumentada, puede ser útil la siguiente “ayuda a la memoria” artificial: las tres formas corresponden al carácter de la música de los tres países. la música italiana es la más simple; y la “Sexta italiana” es la forma más simple del acorde. la música francesa es la más colorida, y así es la “Sexta francesa”, con la disonancia entre la fundamental superior y la séptima. Finalmente, al música alemana es la más rica y de carácter más pleno; y la “Sexta alemana” es más rica en su efecto que cualquiera de las otras”. Prout, Ebenezer. *Harmony: its Theory and Practice*, 5ª edición. Londres: Augener & Co, 1889, pág. 203.

sí sola más que ninguna otra esa supuesta mayor complejidad y riqueza de la música alemana, se pueda entender como una “Sexta francesa” es una objeción muy fuerte y casi definitiva contra cualquier intento de simplificar las cosas a la manera de Callcott o Prout.

Podemos recordar una vez más la supuesta existencia del “Acorde de Sexta suiza”, una escritura enarmónica del “Acorde de Sexta alemana” usada en bastantes ocasiones por compositores como Schumann o Chopin cuando dicho acorde resuelve en el Acorde de 6/4 cadencial en el modo mayor.<sup>119</sup> Sin embargo, la denominación “Sexta suiza” no tiene de ninguna manera la misma tradición que los tres acordes normalmente reconocidos como de Sexta aumentada (y seguramente es tan poco suizo como aquellos son italianos, franceses o alemanes). La escritura de una cuarta doble aumentada puede dar lugar a una línea melódica de apariencia más lógica, pero por el bien de la simplicidad nos parece preferible no considerarlo un acorde diferente, sino que es suficiente con asumir que el llamado Acorde de Sexta alemana tiene esa otra posibilidad enarmónica de escritura.



### **Ejemplo 3.12. La resolución de los Acordes de Sexta alemana y de “Sexta suiza” en el Acorde de 6/4 cadencial del modo mayor**

Una interpretación habitual del origen de los Acordes de Sexta aumentada es la que aparece en el libro de Armonía de Walter Piston:

The augmented sixth interval does not come from a subdominant with raised root, but from a dominant with lowered fifth (...). [All] three chords (...) have a family resemblance as various types of V of V, as their usual resolutions imply.<sup>120</sup>

Como ayuda puramente práctica a su identificación y uso, la explicación de los Acordes de Sexta aumentada como derivados de un Acorde de Dominante con la quinta rebajada puede ser aceptable, pero no como explicación histórica de su origen. En su libro de Armonía, Diether de la Motte

<sup>119</sup> Entre muchos ejemplos posibles, puede observarse su escritura en el primer compás de la canción *Am leuchtenden Sommermorgen* de Schumann (Ejemplo 1.17).

<sup>120</sup> “El intervalo de sexta aumentada no procede de una Subdominante con la fundamental elevada, sino de una Dominante con la quinta rebajada (...). Todos los tres acordes (...) tienen un parecido de familia como tipos diversos de V del V, como está implícito en sus resoluciones usuales”. Piston, Walter. *Harmony*, op. cit., págs. 414 ss.

presenta el siguiente pasaje del Cuarteto KV 464 de Mozart como un indicio elocuente de que tiene más sentido pensar que en los Acordes de Sexta aumentada la nota alterada es la sexta, no el bajo:<sup>121</sup>



**Ejemplo 3.13. W. A. Mozart: Cuarteto de cuerda en La mayor, KV 464. Primer movimiento, cc. 28-32**

Desde un inicio en Do mayor, el pasaje modula al tono de Mi (menor, aunque el objetivo final es Mi mayor). El pasaje elabora una configuración polifónica en la que, en el interior de una tercera (o décima) inmóvil, Do-Mi, una voz intermedia (expresada en las figuraciones de los dos violines) realiza el ascenso cromático Sol-Sol#-La-La#-Si. El acorde Do-Mi-La# del compás 31 es un “Acorde de Sexta italiana” cuya aparición polifónica es extremadamente sencilla si se piensa como alteración cromática de Do-Mi-La, mientras que una explicación que insistiera en el Do del bajo como la nota alterada (desde el acorde Do#-Mi-La#) sería de una complicación mucho mayor y quizás innecesaria.

El segundo movimiento del primer Concierto de Brandenburgo termina en una cadencia frigia de características parecidas a la del cuarto Concierto (y la que se sugiere en el tercero). Pero en este caso la cadencia se realiza con una extraordinaria complejidad cromática, que da lugar a la aparición de un Acorde de Sexta aumentada como transformación cromática del acorde de primera inversión del IV grado.

<sup>121</sup> de la Motte, Diether. Armonía, op. cit., pág. 146.

**Ejemplo 3.14. J. S. Bach: Primer Concierto de Brandenburgo, final del segundo movimiento**

En el penúltimo compás del movimiento (en Re menor), el Si bemol del bajo es completado por las notas de los instrumentos de viento en los pentagramas superiores para formar un acorde de  $IV^6$ , la primera inversión de un Acorde perfecto menor sobre la Subdominante Sol. Este acorde podría resolver directamente en la Dominante del último compás formando una cadencia frigia. Pero en el tercer tiempo del penúltimo compás las cuerdas introducen las notas Sol# y Fa, más el Re antes ya presente, generando con la nota del bajo (cuya presencia se sobreentiende, a pesar de la pausa) un “Acorde de Sexta alemana”. Bach escribe en la parte de segundo violín una resolución anticipada del Fa en el Mi (muy usada en el Acorde de Sexta alemana cuando resuelve directamente en la Dominante), para evitar las quintas justas paralelas que se formarían con el bajo. El uso de Acordes de Sexta aumentada no es habitual en Bach, pero tampoco se puede considerar como algo totalmente desconocido en su música. Este pasaje ilustra de manera elocuente la relación de estos acordes con la cadencia frigia, de cuya elaboración cromática parecen haber surgido.

La discusión sobre la función de los Acordes de Sexta aumentada no es fácil de cerrar. Por una parte, su derivación histórica de un acorde con función de Subdominante parece muy convincente, pero por otra parte, su constitución y resoluciones son consistentes con una posible función de Dominante de la Dominante. Esta dualidad no se soluciona con expedientes como el de asignar una

función de “Predominante” a los Acordes de Sexta aumentada, ya que esa denominación incluye a los acordes basados tanto en la Subdominante como en la Dominante de la Dominante.<sup>122</sup>

La posible polémica sobre la función de Dominante o Subdominante de los Acordes de Sexta aumentada alcanza también a los debates sobre el AcTr. En nuestro capítulo dedicado a la literatura analítica histórica y actual relativa al AcTr no hemos incluido este aspecto, pues nos parece que, si el AcTr se entiende como una elaboración del acorde Fa-Si-Re#-Sol# (llámese de Sexta francesa, o de Dominante con quinta rebajada, o como sea), la valoración de este acorde como Dominante o Subdominante debe ser previa al estudio del AcTr. Pero no todos los autores de textos sobre el AcTr comparten esta idea. Werner Karsten, en su artículo, incluido en la antología de Robert Bailey, comienza comparando la visión de Hugo Riemann con la de Ernst Kurth.<sup>123</sup> Karsten discute con detalle si tiene más sentido la opinión de Riemann, que considera que la nota alterada en el AcTr es el Re# (o sea, derivando la formación armónica de un acorde de Séptima del II grado de La menor, Si-Re-Fa-La), o bien la de Kurth, que se inclina por entender que es el Fa la nota resultado de la alteración (con lo que el AcTr sería una modificación cromática de la Dominante de la Dominante, Si-Re#-Fa#-La). Por otra parte, Karsten considera una “suposición evidente” la condición del Sol# como apoyatura.<sup>124</sup> El uso de un acorde Si-Re#-Fa-La (más concretamente en la disposición de “Sexta francesa” Fa-Si-Re#-La, con la supuesta apoyatura Sol#) es suficientemente anterior a *Tristan und Isolde* y para Wagner se trata obviamente de un elemento de uso normal en su técnica armónica. La decisión entre el Re# o el Fa como la nota alterada debe tomarse antes de considerar el análisis del AcTr. Esta discusión es de hecho equivalente a la que puede surgir entre la naturaleza de Dominante (de la Dominante) o Subdominante de los Acordes de Sexta aumentada, y que hemos considerado no resuelta.

Aunque quizás no hay nada por resolver: los Acordes de Sexta aumentada se originan por una alteración cromática de la Subdominante (en la cadencia frigia) que da lugar a la presencia de la nota que más claramente define la función de Dominante de la Dominante: el cuarto grado elevado de la escala, la sensible de la Dominante. Es más, los Acordes de Sexta aumentada contienen el intervalo de tritono, el que más define la identidad de la Dominante (en la tonalidad de La menor, el tritono La-Re#). Se pueden hallar numerosos casos de usos de los Acordes de Sexta aumentada en intercambio con Acordes con función de Dominante de la Dominante prologando una misma situación armónica. Un ejemplo de ello puede verse en este pasaje de la canción *Harfenspieler III* de Schubert:

---

<sup>122</sup> Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pág. 23.

<sup>123</sup> Karsten, Werner. ‘Harmonic Analysis of the “Tristan Chord”’, en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*, op. cit., págs. 232-241.

<sup>124</sup> *Ibidem*, pág. 234.

Ejemplo 3.15. F. Schubert: *Harfenspieler III*, D. 480. cc. 5-7

El fragmento es el final de la primera frase del *Lied* en una semicadencia. El acorde de Sexta napolitana del compás 5 enlaza con un Acorde de Séptima disminuida, con función de Dominante de la Dominante, en el compás 6. A través de un acorde de 6/4 de paso las voces de contralto y bajo de la parte de piano realizan un intercambio que prolonga esa función de Dominante de la Dominante. Pero cuando el bajo llega al VI grado, este no aparece como elevado, sino como Fa natural, lo que da lugar a un Acorde de Sexta alemana, el cual resuelve de manera normal en la Dominante de la semicadencia (Schubert hace desaparecer la nota Do poco antes de la resolución para evitar las quintas paralelas Fa-Do/Mi-Si, una argucia tan típica como la usada por Bach en el pasaje antes comentado del Primer Concierto de Brandenburgo, Ejemplo 3.14.).

¿Tiene sentido hacer en el compás 6 de la canción de Schubert una distinción entre las funciones de los acordes Re#-Fa#-La-Do y Fa-La-Do-Re#? La décima disminuida que se generaría si se alterara de manera descendente el Fa en el primer acorde del compás no sería absolutamente imposible en compositores como Schubert, pero la sonoridad de Séptima disminuida (con la tercera, o décima, menor Re#-Fa#) es mucho más habitual.

El origen último de los Acordes de Sexta aumentada en la Subdominante de la cadencia frigia no impide que su sonoridad, uso y conducción de voces resultantes les den una gran afinidad con los acordes que tienen función de Dominante de la Dominante, con los que pueden intercambiarse en prácticamente cualquier situación.

### 3.3. El Acorde semidisminuido.

#### 3.3.1. Un nombre para un acorde.

El acorde formado por una tríada disminuida más una séptima menor ha tenido y tiene dificultades para recibir una denominación inequívoca como sonoridad. Cualquier otro Acorde de Séptima que pueda formarse con los materiales básicos de los modos mayor o menor tiene un nombre de uso más o menos común que los designa como formación armónica sin tener en cuenta su función:

Acorde de 7ª mayor      Acorde de 7ª menor      Acorde de 7ª de Dominante      Acorde de 7ª disminuida      ?

**Ejemplo 3.16. Los Acordes de Séptima y sus denominaciones**

No podemos asegurar que todos estos nombres sean de uso general, pero sí se puede afirmar que son fácilmente comprensibles e intuitivos. E indican de manera clara la sonoridad resultante, sin considerar su función: Acorde de Séptima mayor (tríada mayor más séptima mayor), Acorde de Séptima menor (tríada menor más séptima menor), Acorde de Séptima disminuida (tríada disminuida más séptima disminuida). El Acorde formado por tríada mayor más séptima menor puede parecer una excepción, ya que le damos un nombre derivado de su función, y no de su sonido. Pero en el caso del Acorde de Séptima de Dominante, su sonoridad está vinculada a esa función de manera casi absoluta. Y, en todo caso, la denominación es suficientemente clara y generalizada para ser útil. El acorde que se forma sobre el IV grado del modo menor usando la escala con VI grado elevado (Re-Fa#-La-Do en La menor, por ejemplo), es también un acorde formado por una tríada mayor y una séptima menor. Pero su frecuencia en la música tonal es tan insignificante en comparación con la del Acorde de Séptima de Dominante, que hace que no valga la pena inventar una denominación diferente para él.

El quinto acorde del ejemplo anterior es el que está formado por tríada disminuida más séptima menor, y es, naturalmente, el Acorde de Séptima enarmónico con el AcTr (por lo que a veces es llamado directamente “Acorde de Tristán”, a pesar de que hay muchas situaciones en las que este nombre no tiene sentido).

Las dificultades para darle un nombre no son anecdóticas, sino que provienen de las características extraordinarias de este acorde, que puede sonar de manera radicalmente diferente dependiendo del

contexto. Esta ambigüedad (que es sin duda lo que hizo de este acorde un favorito de los compositores románticos, y de Wagner muy especialmente) puede resumirse en sus aspectos más básicos en los papeles tan distintos que tiene al funcionar como VII grado del modo menor o como II del modo mayor.

El acorde Do-Mib-Solb-Sib del ejemplo puede aparecer, efectivamente, sobre el II grado de Sib menor o sobre el VII grado de Reb mayor, grados asociados normalmente a las funciones de Subdominante y Dominante respectivamente. Estos papeles contradictorios impiden caracterizar la sonoridad del acorde en cuestión con un nombre de función.

A falta de mejores opciones, puede aceptarse, por su uso crecientemente generalizado, la denominación de “Acorde semidisminuido”. Como otros conceptos de uso reciente, procede del vocabulario teórico anglosajón (probablemente su primera aparición en español haya sido con la traducción de la Armonía de Walter Piston), y tiene aspectos puramente gramaticales muy opinables. Expresiones como “acorde aumentado” o “acorde disminuido” son de uso reciente en español. En libros “clásicos”, como el tratado de Armonía de Joaquín Zamacois, se usaban las expresiones “acorde de quinta aumentada” o “de quinta disminuida”, más largas, quizás menos cómodas, pero lingüísticamente irreprochables, ya que en la teoría musical en español no tiene ningún sentido hablar de, por ejemplo, un “acorde aumentado”: son los intervalos, y no los acordes los que pueden aumentarse o disminuirse.

A pesar de esto, el uso y la simplicidad pueden hacer aceptables esas expresiones procedentes de la teoría musical inglesa o alemana (los términos “Acorde aumentado” o “Acorde disminuido” aparecieron por primera vez en español seguramente con la traducción del Tratado de Armonía de Schönberg).

Pues bien, si contemplamos la existencia de un “Acorde disminuido”, ¿podemos aceptar también la de un “Acorde semidisminuido”? La lógica que ha dado nacimiento a este nombre hace una cierta violencia al idioma: si existe un Acorde disminuido de Séptima, en el que la quinta y la séptima son disminuidas, el Acorde semidisminuido sería aquel en que solo la quinta es disminuida.<sup>125</sup> En definitiva, es necesario un nombre para la especial sonoridad de este acorde, al margen su función, y el de “semidisminuido” es el de uso más común. Su difusión nos parece una ventaja que compensa las objeciones lingüísticas que hemos expuesto.

---

<sup>125</sup> Rushton, Julian. ‘Half-diminished seventh chord’, en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición. Londres: Macmillan, 2001. Volumen X, págs. 691-692.

### 3.3.2. El Acorde semidisminuido como VII grado en el modo mayor.

Su posición sobre la sensible y su resolución habitual en la tónica le dan a este acorde una función de Dominante, aunque nunca es usado en el período tonal en ese papel en cadencias conclusivas. Como acorde con función de Dominante puede también actuar como Dominante secundaria, con las limitaciones exigidas por las características modales: así como el Acorde de Séptima disminuida Fa#-La-Do-Mib puede funcionar como Dominante de la Dominante tanto en Do menor como en Do mayor, el Acorde semidisminuido Fa#-La-Do-Mi puede hacerlo en el modo mayor, pero nunca en el modo menor. El uso de la mixtura modal en los siglos XVIII y XIX representa normalmente que ciertos elementos armónicos y melódicos del modo menor pueden utilizarse en el modo mayor homónimo, no en el sentido contrario.

El Acorde de Séptima de sensible propio del modo mayor, es decir el Acorde semidisminuido Si-Re-Fa-La en el caso de la tonalidad de Do mayor, es visto a menudo como un Acorde de Novena de Dominante sin fundamental, o con la fundamental “omitida”, “elidida” o “sobrentendida”. Resulta sorprendente hasta qué punto está arraigada esta interpretación, compartida por Schönberg o Piston, entre muchos otros, a pesar de algunas debilidades evidentes. Desde un punto de vista puramente práctico no hay nada que objetar: en sus resoluciones más habituales, el Acorde de Séptima de sensible propio del modo mayor se comporta de manera análoga a la Dominante, y puede por lo tanto desdeñarse por demasiado meticulosa la diferenciación entre “funcionar como la Dominante” y “ser la Dominante” sin la presencia de la fundamental. En un tratamiento puramente práctico de la armonía y en su enseñanza elemental, quizás no hay inconveniente en considerar al Acorde de Séptima de sensible en el modo mayor como “Dominante sin fundamental”.

Pero la explicación de los acordes (tríada y de Séptima) basados en la sensible como acordes con fundamental aparente tiene un punto débil que ha sido expuesto de manera muy perspicaz por Diether de la Motte cuando dice en su libro de Armonía que no debería entenderse el Acorde de Sensible “como una abreviatura de algo que todavía no existía en absoluto” (téngase presente que de la Motte se refiere al Acorde de Séptima disminuida, pero su argumento se puede aplicar también al caso de los otros acordes basados en la sensible).<sup>126</sup>

Si se observa un Acorde de Séptima disminuida en una obra de Bach, en su resolución normal en el Acorde de Tónica, y se considera como un Acorde de Novena menor de Dominante sin fundamental, significa que se está analizando un acorde de la época de Bach según un acorde aparecido propiamente en una época posterior. Tratando sobre pasajes de obras de Bach en los que se dan formaciones que tienen la apariencia de Acordes de Novena menor de Dominante, de la

---

<sup>126</sup> de la Motte, Diether. Armonía, op. cit., pág. 83.

Motte afirma que “(...) no se trata en absoluto (¡aun no!) de un acorde [de Novena de Dominante], sino de una forma de retardo en el acorde de séptima de dominante” .<sup>127</sup>

Si el Acorde de Novena de Dominante no forma parte (por lo menos no parte usual) del lenguaje armónico de Bach, y en cambio el Acorde de Séptima disminuida es un elemento de uso frecuente, y de una gran importancia estructural y expresiva, este acorde debería tener una explicación propia y suficiente, sin hacer referencia a otro acorde todavía no existente (o de uso no común en su tiempo).

El Acorde semidisminuido sobre la sensible del modo mayor es mucho menos frecuente en Bach que el Acorde de Séptima disminuida, pero también podría decirse que su uso habitual es anterior al del Acorde de Novena mayor de Dominante, por lo que las objeciones sugeridas por de la Motte son igualmente aplicables.

En cualquier caso, el Acorde semidisminuido en su función de sensible del modo mayor tiene, como es lógico, grandes afinidades con el Acorde de Novena mayor de Dominante (con el que comparte varias notas), pero posee también un carácter diferenciado que exige tratarlo como un acorde con entidad propia, y no necesariamente como una “abreviatura” de otro.

### 3.3.3. El Acorde semidisminuido como II grado en el modo menor.

En la música tonal en modo menor, el Acorde semidisminuido tiene un papel muy importante ocupando el lugar de la Subdominante, especialmente en su disposición de acorde de Sexta añadida, es decir, Re-Fa-La-Si en el tono de La menor. No es relevante para nuestro estudio la distinción entre las teorías armónicas basadas en los Grados (en las que dicho acorde se cifraría como  $\text{II}^6_5$ ), como en los libros de Schönberg o Piston, y las basadas en las Funciones (en las que se cifraría como  $\text{S}^6_5$ ), como en el libro de Diether de la Motte.

La disposición con la fundamental del II grado en una voz superior es típica del uso de este acorde en el modo menor. Los compositores clásicos y románticos evitan sistemáticamente esa disposición cuando el Acorde semidisminuido aparece como Acorde de Sensible del modo mayor. En este contexto existe una clara tendencia a disponer la Séptima del acorde en la voz superior, algo que tiene que ver con la situación usual de la novena en la voz superior en el Acorde mayor de Novena de Dominante, mientras que en el de Novena menor de Dominante la novena puede aparecer también en voces internas (aunque nunca en el bajo).

El  $\text{II}^6_5$  en el modo menor se usa, en cuanto a función y conducción de voces, de manera prácticamente igual al  $\text{II}^6_5$  en el modo mayor. Tal como comentaremos en el capítulo dedicado al

---

<sup>127</sup> *Ibidem*.

uso del Acorde semidisminuido en Wagner, el especial carácter del II grado con séptima (o Subdominante con Sexta añadida) en el modo menor ha sido explotado de modo “atmosférico” para sugerir el misterio, la inminencia del peligro o los malos presentimientos.



## IV. El Acorde de Tristán en Wagner

### 4.1. Antes de *Tristan und Isolde*.

Las obras de Wagner anteriores al inicio de la composición de *Tristan und Isolde* contienen, como es de esperar, numerosas apariciones del Acorde semidisminuido en sus funciones clásicas, que se pueden limitar al II<sup>7</sup> grado del modo menor y al VII<sup>7</sup> grado del modo mayor, sin perjuicio de las interpretaciones de estos acordes como Subdominante con sexta añadida o de Novena de Dominante sin fundamental, respectivamente, tal como hemos detallado en el capítulo anterior. En los siguientes pasajes del Acto primero de *Die Walküre* pueden verse ejemplos de estos usos:

Zoll entwich er dem Stamm: dort haf-tet schweigend das Schwert. —

*p* *più p* *pp* *Ruhig.*

Ejemplo 4.1. R. Wagner: *Die Walküre*. Acto primero, Escena tercera, cc. 219-223

En la segunda mitad del tercer compás de este pasaje, el acorde Fa#-La-Do-Mi actúa en su función tradicional de Subdominante en el modo menor, resolviendo en el Acorde de 6/4 cadencial, el cual es seguido a su vez por el Acorde de Dominante de Mi menor en estado fundamental. La cadencia resuelve con normalidad, aunque con el efecto también clásico de la “Tercera de Picardía” para que la palabra “Schwert” [espada] se cante con la entrada del Tema del Walhalla. La conducción de voces no es totalmente ortodoxa en el ataque y la resolución del Acorde semidisminuido, ya que el intervalo de séptima Fa#-Mi resuelve en la octava Si-Si. Libertades como estas no son tampoco extrañas en el uso de acordes tan tradicionales, y en este caso se deben a la necesidad de encajar el Tema de la Espada en la parte superior del acompañamiento orquestal.

Un poco antes en la misma escena de *Die Walküre* puede hallarse un Acorde semidisminuido en primera inversión, en este caso con la función perfectamente convencional de Dominante de la Dominante en la tonalidad de Sol mayor.

**Ejemplo 4.2. R. Wagner: *Die Walküre*. Acto primero, Escena tercera, cc. 142-143**

Ninguno de estos pasajes va, en su uso del “Acorde de Tristán”, más allá de la práctica armónica propia de la música clásica y romántica. Puede quizás señalarse que el estado fundamental del Acorde semidisminuido en el primer ejemplo es mucho menos habitual, en el modo menor, que la primera inversión (o Acorde de Sexta añadida). Pero ninguno de estos dos acordes representa ninguna novedad significativa en la utilización del Acorde semidisminuido.

Sin embargo, no puede dudarse de que Wagner era ya entonces totalmente consciente del potencial expresivo de la sonoridad especial de este acorde. En el Preludio al Acto primero de *Die Walküre* se alcanza un punto culminante (ya con el telón alzado y con Sigmundo a punto de pronunciar sus primeras y desesperadas palabras) en el que el Acorde semidisminuido tiene un papel muy importante.

Seguramente hay que entender el primer Acorde semidisminuido de este pasaje (compases 133-134) como una formación de apoyatura de un Acorde de Séptima disminuida Sol#-Si-Re-Fa, y de la misma manera, el último acorde de este tipo (repetido varias veces en los compases 137-140) funciona como apoyatura del Acorde de Séptima disminuida Do#-Mi-Sol-Sib (aunque en el momento de la resolución aparece también un La en el bajo, lo que genera un Acorde de Novena menor de Dominante ). En los compases 135-136, en cambio, el Acorde semidisminuido Si-Re-Fa-La aparece como resolución de un acorde Re-Fa-La-Do en el que el Do es la nota que funciona como apoyatura.

The image displays a musical score for R. Wagner's *Die Walküre*, Act 1, Scene 1, measures 132-142. The score is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment with a vocal line above it. The piano part features a sequence of semidiminished chords, with the final one being a diminished seventh chord. The vocal line includes the lyrics "Wess' Herd diess auch sei,". The second system shows the piano accompaniment with a vocal line above it. The piano part features a sequence of semidiminished chords, with the final one being a diminished seventh chord. The vocal line includes the lyrics "Wess' Herd diess auch sei,". The piano part features a sequence of semidiminished chords, with the final one being a diminished seventh chord. The vocal line includes the lyrics "Wess' Herd diess auch sei,".

Ejemplo 4.3. R. Wagner: *Die Walküre*. Acto primero, Escena primera, cc. 132-142

El hecho de que los Acordes semidisminuidos de este pasaje tengan una explicación como formaciones de apoyatura no impide que su sonoridad domine en la música, y lo hagan en una situación de no resolución, ya que el acorde final de la frase, inmediatamente antes de la entrada del cantante, es un Acorde de Séptima disminuida. La expresión de la máxima angustia del protagonista con la sonoridad característica del Acorde semidisminuido y su resolución en un acorde igualmente inestable puede no tener un parecido inmediato con el AcTr, pero quizás tenga una lejana afinidad con este, como ilustración musical de una perturbación que está muy lejos de solucionarse.

Entre otros muchos casos de uso del Acorde semidisminuido en obras de Wagner anteriores a *Tristan und Isolde*, puede recordarse que un momento dramáticamente tan importante como es la Maldición del Amor por parte de Alberich en el instante en que arrebató el Oro a las Hijas del Rin, está señalado por un acorde del mismo tipo:

so ver-fluch' ich die Lie-be!

Langsam. Sehr schnell.

*ff* > *p*

Ejemplo 4.4. R. Wagner: *Das Rheingold*. Escena primera, cc. 702-703

Aunque de una manera compleja, este acorde, II grado o Acorde de Subdominante con sexta añadida en el tono de Do menor, termina llevando a la Dominante de esta tonalidad, por lo que el tenebroso efecto se consigue sin abandonar la función tradicional de esa formación armónica.

Y es también en *Das Rheingold* donde Wagner logra uno de los usos más luminosos de este acorde, si bien en este caso aparece sobre una nota pedal. La Adoración del Oro de las Hijas del Rhin es uno de los temas de la Tetralogía que más revela la extraordinaria habilidad con la que Wagner explota los recursos armónicos y melódicos con la máxima economía de medios.

Rhein - - gold! Rhein - - gold! Leuch-tende Lust, — wie

Rhein - - gold! Rhein - - gold! Leuch-tende Lust, — wie

Rhein - - gold! Rhein - - gold! Leuch-tende Lust, — wie

*ff*

Ejemplo 4.5. R. Wagner: *Das Rheingold*. Escena primera, cc. 540-542

El alegre canto de las ninfas introduce este tema caracterizado por la segunda mayor descendente. Con un cambio a una segunda menor (y sobre otras armonías), esa misma configuración melódica dará lugar al tema conocido como del “Poder del anillo” (que será comentado más adelante, en el Ejemplo 4.22, ya que alguna de sus variantes tiene relación con el Acorde semidisminuido).

En la versión original de este tema, que expresa la inocente fascinación de las Hijas del Rin por la belleza del Oro, el descenso de segunda mayor está armonizado como un Acorde semidisminuido con función de Dominante de Do mayor, con su resolución esperada en el acorde Tónica. Todo ello sobre un pedal de Do.

Los pasajes aquí comentados son una prueba de la importancia del Acorde semidisminuido en la música de Wagner anterior a *Tristan und Isolde*. Cuando tratemos de obras posteriores, constataremos la proliferación de resoluciones especiales que tienen con toda seguridad su antecedente en el AcTr. Estas resoluciones se caracterizarán por las continuaciones inusuales del Acorde semidisminuido a las que se da una lógica audible gracias a una cuidadosa conducción de voces en la que predominan los movimientos de segunda menor.

El tipo de enlaces a que nos referimos es más difícil de encontrar en la música de Wagner previa a la composición de *Tristan und Isolde*. Pero en esas obras más tempranas puede hallarse todavía un uso que podríamos llamar “atmosférico” del Acorde semidisminuido, el cual explota de manera muy intensa sus especiales cualidades sonoras.

The image displays a musical score for Wagner's *Das Rheingold*, measures 750-754. It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system features a melodic line in the right hand, beginning with a piano (*pp*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system shows the left hand with chords and a melodic line in the right hand, with dynamics *p dolce*, *dim.*, and *pp*.

Ejemplo 4.6. R. Wagner: *Das Rheingold*. Escena primera, cc. 750-754

La transición entre la primera y la segunda escenas de *Das Rheingold*, a la que pertenece el pasaje del Ejemplo 4.6., ilustra con medios orquestales y armónicos el ascenso de la perspectiva del espectador desde las profundidades del Rin hasta la cumbre en la que se alza el palacio del

Walhalla. Una figuración derivada del acompañamiento a la Adoración del Oro es asumida sucesivamente por los violines, las flautas y el arpa, para sugerir con una ligereza creciente el paso por regiones cada vez más elevadas. La armonía contribuye a ello con el cambio de Mi menor a Sol mayor y Do mayor y, finalmente, a un Acorde de Novena de Dominante de Lab mayor que prepara el inicio de la segunda escena en Reb mayor. Durante el proceso la detención en el Acorde semidisminuido La-Do-Mi-Fa# los arpeggios característicos del tema de la Adoración del Oro (tocado en el caso del ejemplo por primeros y segundos violines) es un momento crucial del proceso: en su inicio, el acorde (en la posición tradicional de Sexta añadida) sugiere el tono de Mi menor como su II grado, pero ahora comienza a interpretarse como un acorde con función de Dominante de Sol mayor. Esta nueva función queda definida cuando el bajo cambia a la nota Sol y en la armonía aparece la nota Re. La ambigüedad del Acorde semidisminuido ayuda a conseguir un cambio gradual del modo menor al mayor y al logro de una imagen sonora convincente del ascenso hacia el mundo de los Dioses. La relativamente prolongada detención en el acorde explota la fascinación por su sonoridad ambigua más allá de su función tonal.

El Acorde semidisminuido tiene un papel importante en el pasaje de la Escena segunda de *Das Rheingold* en que los Dioses envejecen por estar privados de las manzanas de oro de Freia, raptada por los Gigantes. En el momento en que Loge afirma haber encontrado la causa de la repentina debilidad de los Dioses, el tema de las Manzanas de oro es recordado en una versión distorsionada en la que el carácter del Acorde semidisminuido tiene una gran importancia. En este caso el acorde La-Mi-Fa#-Do aparece a continuación de un Acorde de Novena menor de Dominante sobre La, por lo que en un primer momento no tiene una función fácil de explicar. Su alternancia con el Acorde La-Re-Fa#-Do termina de definir su función de Dominante de Sol mayor, con lo que el pasaje resulta una ilustración adecuada de la súbita inspiración de Loge en la confusión general. La capacidad que tiene el Acorde semidisminuido para generar varias interpretaciones es explotada para reflejar musicalmente ese proceso.

**FROH.**  
Mir stockt das Herz!

**LOGE.**  
Jetzt fand'ich's! hört, was euch fehlt! Von Frei-a's Fruchtge-nos-set ihr heu-tenoch

Ejemplo 4.7. R. Wagner: *Das Rheingold*. Escena segunda, cc. 940-949

Un uso sorprendentemente audaz del Acorde semidisminuido se encuentra al principio del Acto segundo de *Die Walküre*. La menor parece bien definida como tonalidad de este inicio (a pesar del Sol natural de la anacrusa), pero el Acorde de Tónica es mantenido con un Fa# que le añade como tensión disonante. En el cambio a Re menor que se insinúa en la tercera línea del pasaje (y que será confirmado más adelante), el acorde de Tónica aparece como Acorde de sexta añadida Re-Fa-La-Si, Sobre estos Acordes semidisminuidos suena el tema de la Espada (cc. 1-2 y 8-9) y el tema a veces llamado de la Huida (cc. 3-7 y 10-11), pero que es propiamente el tema del Amor.



**Ejemplo 4.8. R. Wagner: *Die Walküre*. Acto segundo, Preludio, cc. 1-11**

Ambos aspectos de la situación de los protagonistas Sigmundo y Siglinda, su amor y su heroísmo, son expresados en este pasaje gracias a esos temas, pero estos aparecen oscurecidos por los Acordes semidisminuidos (y aumentados) en una elocuente imagen del peligro del que están huyendo.

## 4.2. Después de *Tristan und Isolde*.

### 4.2.1. *Siegfried y Die Meistersinger von Nürnberg*

Como es bien sabido, Wagner interrumpió la composición de *Siegfried* cuando había llegado al final del Acto segundo, para comenzar su trabajo en *Tristan und Isolde*. Una vez más, Robert Bailey proporciona un relato apasionante y muy bien documentado sobre el momento en que el compositor se planteó y resolvió el dilema de si continuar adelante con su Tetralogía, o seguir su inspiración que entonces (verano de 1857) le impulsaba a dedicarse a la otra ópera.<sup>128</sup>

<sup>128</sup> Bailey, Robert. 'Historical Background', en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from *Tristan und Isolde*, op. cit., págs. 3-43.

Wagner dejó acabado el Acto segundo de la segunda jornada de la Tetralogía, y no comenzó el Acto tercero de *Siegfried* hasta marzo de 1869. En los doce años transcurridos, Wagner no solamente terminó *Tristan und Isolde*, sino que también compuso *Die Meistersinger von Nürnberg*. El lenguaje armónico de Wagner sufrió cambios muy importantes en este tiempo, pero nos centraremos ahora en los nuevos usos del Acorde semidisminuido (o “Acorde de Tristán”) que se encuentran en las obras posteriores a *Tristan und Isolde*.

*Die Meistersinger* es una obra diferente a todas las de madurez de Wagner por su carácter humorístico y, sobre todo, por estar situada en un espacio y un tiempo concretos y reconocibles. Se puede decir que *Lohengrin* y *Tannhäuser* también se sitúan en una época determinada, y que algunos de sus personajes son históricos. Pero en estas obras el contexto histórico es más bien un trasfondo necesario para poner en pie el argumento, que podría situarse en otras épocas y lugares. En *Die Meistersinger* el contexto histórico, que incluye las alusiones a la práctica real de los Maestros cantores, es una parte imprescindible de la historia narrada, que es en definitiva verosímil y no contiene ningún elemento sobrenatural o legendario como las otras óperas citadas. Wagner perpetra de manera seguramente muy consciente el anacronismo por el cual la ambientación musical alude a la música de la primera mitad del siglo XVIII, y no de inicios del XVI como exigiría un realismo estricto. Wagner ha creado sus magníficos *pastiches* de música barroca en *Die Meistersinger* por tener un resultado teatral y musical mucho más convincente que un intento “auténtico” de recuperar la música monódica de los Maestros cantores o la Polifonía renacentista. El público de su tiempo ha escuchado esa música pseudobarroca como ilustración de un inconcreto pasado “gótico”.<sup>129</sup>

El Acorde semidisminuido aparece numerosas veces en *Die Meistersinger*, pero normalmente lo hace con sus funciones tradicionales. El entorno cotidiano en el que se desarrolla la trama y las alusiones a la música del siglo XVIII hacen que Wagner dé a esta ópera una armonía principalmente diatónica que no deja mucho lugar para generar ambigüedades tonales con el Acorde semidisminuido o para su uso “atmosférico”. Sigue siendo un acorde especialmente favorito para el compositor y pueden citarse diversos pasajes de la ópera en los que logra una gran expresividad con él. Por ejemplo, cuando la rutinaria lectura de los convocados a la reunión de los Maestros cantores en el Acto primero se ve interrumpida por la ausencia de Niklaus Vogel, el acorde sobre el que Fritz Kothner se interesa con preocupación por su compañero es un Acorde semidisminuido.

---

<sup>129</sup> Dahlhaus, Carl. ‘I Maestri Cantori di Norimberga’, en I drammi musicali di Richard Wagner, trad. Lorenzo Bianconi. Venecia: Marsilio Editori, 1984, págs. 81-95.

**LEHRBUB. (ALTIST)** (von der Bank aufstehend.) (er setzt sich wieder nieder.)

Ist krank! Schön Dank!

**KOTH.**

Schweigt? Gut? Bess' rung dem Meister? Hans

**Ejemplo 4.9. R. Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Acto primero, Escena tercera, cc. 143-46**

El acorde del primer compás del ejemplo funciona de hecho como una apoyatura sobre el acorde del II grado de Fa mayor, y queda integrado con toda normalidad en este tono, pero su posición acentuada da más expresividad a la sorpresa de Kothner por el silencio del Maestro indispuerto. Y como quizás sería de esperar, en el Preludio al Acto tercero, uno de los pasajes más intensos y de armonía más cromática de toda la ópera, el Acorde semidisminuido es usado para generar alguno de los momentos más emotivos, sobre todo en el siguiente pasaje, punto culminante de esta pieza extraordinaria.

**Ejemplo 4.10. R. Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Acto tercero, Preludio, cc. 51-60**

Las armonías señaladas en el ejemplo no son los únicos Acordes semidisminuidos del fragmento, ya que las combinaciones de notas mantenidas y de paso dan lugar a otros (en un *tempo* lento que permite que se perciban como tales). Resulta especialmente original la cadencia rota que se forma en los compases 54-55, cuando el Acorde de Séptima de Dominante de Mi menor (precedido con toda normalidad por un Acorde de 6/4 cadencial) resuelve de manera muy poco convencional en el acorde Sol#-Si-Re-Fa#.

El lenguaje armónico de un pasaje como este seguramente no estaría fuera de lugar en alguna escena de *Götterdämmerung* o *Parsifal*, y quizás encajaría en algún pasaje de *Tristan und Isolde*. Este fragmento puede considerarse tan avanzado y rico en el uso de Acordes semidisminuidos como muchos de esas otras obras, pero existe una importante diferencia con la novedad que representa el AcTr. En su enlace más característico, este suena como un Acorde semidisminuido que resuelve, (gracias al movimiento de las voces por semitonos en direcciones opuestas) en un tono lejano, o en todo caso en una armonía impredecible. El pasaje que acabamos de comentar de *Die Meistersinger* es de una gran riqueza polifónica y el cromatismo tiene un papel importante en él, pero la tonalidad de Mi menor no es puesta en duda en ningún momento. Tampoco hay ningún detalle de la conducción de voces de los Acordes semidisminuidos que en él aparecen que entre en conflicto con los movimientos esperados: por ejemplo, en el ya comentado acorde Sol#-Si-Re-Fa# del compás 55, el Sol# asciende a La, el Re desciende a Do#, y el Fa#, como séptima del acorde, resuelve a Mi, aunque lo haga pasando por un Fa natural de paso.

A continuación mostraremos y comentaremos algunas apariciones especialmente destacadas de Acordes semidisminuidos en *Siegfried*, *Götterdämmerung* y *Parsifal*, las tres grandes óperas terminadas después a *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. El primer ejemplo que proponemos no presenta de hecho ninguna peculiaridad por lo que hace a la función en que se usa el Acorde semidisminuido, pero es interesante su conducción de voces no convencional.

(feurig, doch zart.)

O Siegfried, Herrlicher! Hort der Welt!

**Ejemplo 4.11. R. Wagner: *Siegfried*. Acto tercero, Escena tercera, cc. 675-679**

Este tema suele conocerse como “Sigfrido, tesoro del Mundo” por las palabras que canta Brunilda cuando se presenta por primera vez, en la escena final de *Siegfried* (“Hort der Welt!”). Esta frase tiene una presencia muy destacada también en el *Siegfried-Idyll*, cuya sección central de Desarrollo está construida a base de las repeticiones secuenciales del tema.

El acorde aumentado Mib-Sol-Si con el que comienza la frase no determina claramente ninguna orientación tonal. Con su resolución en el Acorde semidisminuido Re-Fa-Lab-Do comienza la afirmación de la tonalidad de Lab mayor. La originalidad de esta frase procede del contraste entre la melodía, formada de manera principal por el arpeggio de la tríada de Tónica, y el resto de voces de la polifonía, en movimientos de segunda, que no representan la forma más evidente de armonizar una melodía triádica tan afirmativa. El Acorde semidisminuido aparece en su forma de Dominante de la Dominante en el modo mayor, pero su séptima Do no resuelve con un ortodoxo movimiento de segunda descendente, sino con un salto de tercera ascendente. Sus características no tienen tanta afinidad con las del AcTr como pasa con algunos de los ejemplos que se comentan a continuación, pero sí dan lugar a un uso muy individual del Acorde semidisminuido, uno de los rasgos esenciales del lenguaje armónico en la obra tardía de Wagner.

#### 4.2.2. Götterdämmerung.

La última parte de la Tetralogía wagneriana contiene un buen número de pasajes en los que el Acorde semidisminuido se usa en formas cercanas al AcTr según los principios que antes hemos señalado: resolución inesperada cuya comprensibilidad es favorecida por los movimientos semitonales en sentido contrario de las voces. Quizás podría verse como una característica relevante y común a los enlaces de acordes que aquí estamos comentando su escritura bien definida a cuatro voces, y la tendencia a las disposiciones cerradas, es decir, en el ámbito de una octava, rasgos que el AcTr también comparte.

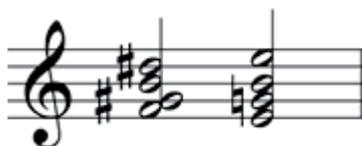
El siguiente pasaje aparece poco antes de la Escena primera del Acto primero de *Götterdämmerung*, como final del llamado “Viaje de Sigfrido por el Rin”, el interludio entre el Prólogo y la escena que presenta a Hagen y a sus dos hermanastros.

**Sehr zurückhaltend im Zeitmass.**

**Ejemplo 4.12. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Prólogo, cc. 878-884**

El acorde señalado no solo es un Acorde semidisminuido, sino que está formado por las mismas clases de alturas y está escrito con la misma ortografía que el AcTr. El enlace con el acorde siguiente tiene mucho en común con la resolución del AcTr: el bajo realiza un movimiento de segunda menor descendente y pasa a ser la fundamental Mi de un nuevo acorde. En este caso se trata de una tríada menor sobre la cual se recuerda, en una versión en modo menor, el tema del Oro de la primera escena de *Das Rheingold* (allí en un luminoso Do mayor). Como se puede ver en los compases precedentes, el contexto en el que aparece el Acorde semidisminuido es el de la tonalidad de Mib menor. En el segundo compás del ejemplo, el mismo Acorde semidisminuido aparece con su notación normal en esta tonalidad (Mib-Lab-Dob-Fa), y resolviendo en la Dominante, de acuerdo con su función de Subdominante. El cambio enarmónico a la notación del AcTr (Fa-Re#-Sol#-Si) resulta familiar: esa posibilidad enarmónica está en la misma esencia del AcTr y, como es bien sabido, se explota de manera explícita en el punto culminante de la *Einleitung*.<sup>130</sup>

El enlace armónico del “Acorde de Tristán” en el pasaje en cuestión de *Götterdämmerung* resulta de hecho mucho más difícil de explicar en términos funcionales que el propio AcTr. El cambio de acorde se realiza con los movimientos semitoniales de tres de las voces, mientras que la cuarta mantiene la misma nota. Como se verá en los próximos ejemplos, este es un tratamiento del Acorde semidisminuido de una gran importancia en *Götterdämmerung*.



#### **Ejemplo 4.13. El enlace armónico de los compases 881-883 en el Prólogo de *Götterdämmerung***

Se podría plantear alguna forma más o menos fantasiosa de entender este acorde, como podría ser por ejemplo considerar al Sol# como un Lab, lo que daría como resultado un Acorde de Séptima de Dominante de Mi menor con la quinta y la séptima rebajadas (Fa#-La-Si-Re# transformado en Fa-Lab-Si-Re#). A esta interpretación se puede hacer una primera objeción, y es que difícilmente va a hallarse algún antecedente en la música clásica y romántica que presente una alteración del mismo tipo.<sup>131</sup> Podría refutarse dicha objeción argumentando que Wagner puede haber introducido un nuevo acorde alterado. El argumento más determinante contra esta interpretación funcional está en la situación, función y sonoridad del enlace. Antes de que este se produzca, la música del interludio orquestal está definiendo de forma muy clara la tonalidad de Mib menor (tono inicial de la ópera, y

<sup>130</sup> Véase el comentario al Ejemplo 2.3.

<sup>131</sup> Más adelante, con motivo de un pasaje de *Parsifal*, tendremos que volver sobre la posibilidad de una interpretación de este tipo en un enlace muy parecido (Ejemplos 4.26., 4.27. y 4.28.).

que tiene un valor simbólico en la representación de la decadencia, en oposición a Mib mayor, la tonalidad de la Naturaleza incorrupta).<sup>132</sup> Cuando en los compases 881-882 del Prólogo de *Götterdämmerung* se toca el acorde Fa-Re#-Sol#-Si, este se oye sin duda como II grado de Mib menor. El Fa del bajo está a cargo de un redoble del timbal mientras que las tres voces superiores son interpretadas por tres trombones. En el momento en que entra el acorde de Mi menor, el timbal desaparece, y la fundamental del acorde Mi suena en el trombón bajo, al mismo tiempo que la dinámica llega a *pianissimo*. Por otra parte, el tema del Oro que acaba de oírse dos compases antes en la trompa (sobre la Dominante de Mi bemol menor), pasa a ser interpretado por la trompeta baja (sobre la Tónica de Mi menor).

Este sencillo pero muy efectivo cambio sonoro subraya el carácter misterioso del enlace, en el cual el compositor ha puesto todos los esfuerzos precisamente para que no suene como funcional, sino como una yuxtaposición de dos tonalidades lejanas. A través del enlace con Mi menor, un cambio totalmente insospechado, el espectador tiene la sensación de caer en otra esfera de acción, en otro ámbito en el que se van a desarrollar acontecimientos que no presagian nada bueno. Tiene toda la lógica que este enlace no sea funcional, sino que explote un fuerte contraste sonoro que no tiene propiamente explicación de acuerdo con alguna función tonal.

La yuxtaposición de bloques armónicos como principio de construcción armónica tiene una importancia extraordinaria en la música del siglo XIX, y quizás no siempre se le ha prestado suficiente atención. Algunas de sus manifestaciones más destacadas vienen de las llamadas “Relaciones de Tercera”. Estas pueden tomar la forma de relación de tercera entre un acorde diatónico y otro cromático en el interior de una misma tonalidad, o bien entre dos acordes de tonalidades remotas en un cambio de sección. Pero durante el siglo XIX las relaciones de tercera van transformándose en un recurso armónico cada vez más autónomo: los particulares efectos sonoros pueden llegar a ser el argumento principal del discurso armónico, sin hacer necesaria (incluso haciendo imposible) la explicación en términos de grados o funciones de una o más tonalidades. Un ejemplo (fundacional, podría decirse), se encuentra en la sección central de Desarrollo en el primer movimiento de la Sinfonía *Pastoral* de Beethoven: los procesos armónicos de los compases 151-190 y los compases 197-236, con su ritmo armónico extraordinariamente lento, representan el establecimiento de cada acorde como una sonoridad básica más que como un centro tonal. Aunque en ausencia de nada que lo contradiga el Acorde mayor sobre Sib de los compases 151 ss. pueda entenderse como una tónica, funciona más bien como base de una superficie sonora que se prolonga casi indefinidamente para que se produzca un contraste lleno de color con el Acorde mayor sobre Re del compás 163 (el efecto resulta acentuado por el *crescendo*

---

<sup>132</sup> Dahlhaus, Carl. ‘L’Oro del Reno’, en *I drammi musicali di Richard Wagner*, op. cit., pág. 128.

generalizado, por la creciente complejidad de la figuración y, sobre todo, por el cambio de timbre y registro con la entrada del oboe en el mismo momento del cambio a Re mayor). Un efecto muy parecido se logra en el pasaje paralelo posterior, ahora estableciendo Sol mayor y cambiando a Mi mayor. Aunque el primer paso (Sib-Re) sea de tercera ascendente, y el segundo paso (Sol-Mi), de tercera descendente el efecto resultante es de un tipo muy parecido (aunque evitando de manera muy sutil una repetición mecánica). El hecho de que ambos pasos sean en la dirección “ascendente” del “círculo de quintas” (o sea, hacia tonalidades con más “sostenidos”) parece ser más decisivo para el efecto resultante que la dirección de las terceras que hay entre las fundamentales.

The image shows a musical score for two systems. The first system has two staves: the top staff is labeled 'Fl. u. 2. Viol.' and the bottom staff is labeled '1. Viol.'. The second system has three staves: the top staff is labeled 'Hob. u. 2. Viol.', the middle staff is labeled '2. Viol. u. Fl.', and the bottom staff is labeled '1. Viol.'. A red rectangular box highlights the first two measures of the second system, where the key signature changes from one flat to one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

**Ejemplo 4.14. L. van Beethoven: Sinfonía en Fa mayor Op.68, *Pastoral* (en la transcripción pianística de F. Liszt). Primer movimiento, cc. 155-167**

En casos como éste siempre será posible entender ambas fundamentales como grados de una tonalidad: en el primer paso Sib puede considerarse como la tónica, entendiendo el cambio a la tríada mayor sobre Re como un enlace con la triada mayor, o una dominante secundaria, en concreto del VI grado. Pero la realidad del funcionamiento del enlace es más cercana a la yuxtaposición significativa de dos grandes bloques de sonido, llena de interés y sorpresa por la relación remota de ambos y por la sensación de “ascenso” derivada de su posición relativa en el círculo de quintas.

Schubert, Liszt, Wagner o Bruckner, son algunos de los compositores del siglo XIX en cuya música las relaciones de tercera resultan más importantes.<sup>133</sup> Numerosos pasajes de sus obras dan testimonio de que, además de su uso en relaciones tonales de tipo tradicional, las relaciones de

<sup>133</sup> Diether de la Motte presenta un tratamiento muy interesante de las relaciones de tercera y su papel en la armonía de los siglos XVIII y XIX: de la Motte, Diether. *Armonía*, op. cit. págs. 155 ss.

tercera pueden tener para ellos un papel autónomo (como en la sección de Desarrollo de la Sinfonía *Pastoral*). Los efectos de las yuxtaposiciones entre acordes tríadas a distancia de tercera pueden ser muy variados. Basta una comparación entre los enlaces ya comentados de la *Pastoral* y los que se encuentran al principio del Acto segundo de *Parsifal*. En este caso, las yuxtaposiciones se producen entre tríadas menores a distancia de tercera mayor. El efecto buscado es el de una sensación de caída en la oscuridad más tenebrosa.

Los pasos de Si menor a Sol menor y a Mib menor en el inicio del Acto segundo de Parsifal aparecen destacados en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 4.15. R. Wagner: *Parsifal*. Acto segundo, Preludio, cc. 1-10

El enlace comentado de *Götterdämmerung* en el Ejemplo 4.12. no consiste en una relación de tercera entre dos acordes tríadas, pero su efecto es de naturaleza muy parecida. Además, como se verá en el siguiente ejemplo, ese enlace entre un Acorde semidisminuido y una tríada menor situada a distancia de segunda menor descendente, tiene en su origen una relación de tercera de un tipo muy parecido a las que aparecen en el pasaje de *Parsifal*.

El siguiente ejemplo aparece al inicio de la parte final de la Escena primera del Acto primero de *Götterdämmerung*, es decir, cuando Gunter y Sigfrido acaban de partir, engañados por las manipulaciones de Hagen, a conquistar a Brunilda para que sea la esposa del primero. El “Acorde de Tristán” suena de una manera inquietante y en un enlace muy especial para señalar el inicio del monólogo de Hagen que, en su guardia nocturna, va a revelar al espectador que es el hijo del nibelungo Alberich y cuáles son sus malignos planes. El cambio tímbrico y dinámico que se da en ese mismo momento tiene por descontado una gran importancia: el cambio a *forte* y la entrada de

trombones, tubas y cuerdas con sordina ejercen una indudable influencia en el efecto expresivo y dramático de la armonía que sugiere la tenebrosa revelación que está a punto de producirse.

Con la palabra “Wacht” [guardia], la armonía cambia a un acorde de Fab menor. Como es obvio (teniendo en cuenta los cambios enarmónicos) este enlace es idéntico, en contenido armónico y conducción de voces, al enlace que se comentaba en el Ejemplo 4.12. El acorde de Fab menor enlaza con un Acorde perfecto mayor sobre Dob, que conduce como VI grado a una resolución más o menos convencional en la tonalidad de Mib menor, con el Acorde semidisminuido ejerciendo con normalidad la función de Subdominante en el compás 546.

**HAG.** (Hagen sitzt mit dem Rücken an den Pfosten der Halle gelehnt, bewegungslos.)

Sehr gemässigt und etwas zögernd. Hier sitz' ich zur

Wacht, wah - re den Hof, weh - re die Hal - le dem Feind.

**Ejemplo 4.16.** R. Wagner: *Götterdämmerung*. Acto primero, Escena segunda, cc. 540-547

La primera mitad de la frase no es una sucesión armónica del todo nueva para Wagner. Por una parte, los tres acordes son exactamente los mismos que forman la conclusión de la Transfiguración de Isolda. Se trata de un hecho sorprendente, que demuestra la decisiva influencia que la disposición y estado de los acordes, la instrumentación y la dinámica, tienen en el efecto final de la armonía. En la conclusión de *Tristan und Isolde* esos tres acordes aparecen sobre un pedal de Tónica Si y, además de los cambios enarmónicos en la escritura, la conducción melódica de las voces principales, la dinámica y, sobre todo, el registro y la instrumentación, son muy diferentes. Volveremos sobre la relación de estos enlaces con el final de la Transfiguración de Isolda en el Capítulo VI, dedicado a la última aparición del AcTr en *Tristan und Isolde*.

A pesar del insospechado parecido armónico existente entre la revelación de la maldad de Hagen y la llegada al supremo éxtasis amoroso de Isolda, este pasaje de *Götterdämmerung* no procede de *Tristan und Isolde*, sino de *Das Rheingold*. Uno de los temas más originales de la primera ópera de la Tetralogía es el del Tarnhelm, el yelmo mágico que proporciona invisibilidad y la capacidad de transformación o de desplazamiento instantáneo. El ejemplo que sigue corresponde al momento en que Alberich prueba por primera vez el yelmo y su poder. El sonido de cuatro trompas con sordina en posición cerrada es esencial para el carácter misterioso del tema, así como lo es su ritmo hierático y la estricta homofonía.

Dem Haupt fñgt sich der Helm: ob sich der Zau - ber auch zeigt?

*pp*

(sehr leise.) „Nacht und Ne-bel\_ Nie-mand gleich!“ Siehst du mich

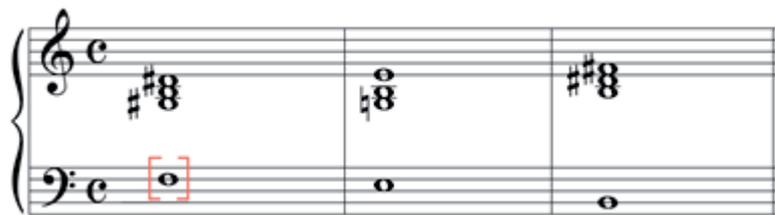
(seine Gestalt verschwindet, statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule.)

Ejemplo 4.17. R. Wagner: *Das Rheingold*. Escena tercera, cc. 60-74

El tema del Tarnhelm se caracteriza en su comienzo por la alternancia entre los acordes de Sol# menor y Mi menor en estado fundamental. Este enlace, formado por dos tríadas menores a distancia de tercera mayor, es idéntico en contenido armónico a los enlaces con los que comienza el Preludio al Acto segundo de *Parsifal*, y, aunque la sonoridad es muy diferente, contribuye en ambos a la sugerencia teatral de la presencia de la magia oscura y del Mal. Cuando se llega a la tercera

repetición de esta alternancia, el tema del Tarnhelm continúa con una resolución de tipo plagal en lo que puede entenderse como una tríada mayor sobre Si, aunque lo que suena realmente es la quinta vacía Si-Fa#. El contexto armónico y el hecho de que en la melodía del canto aparezca el Re# hacen que no haya dudas sobre el carácter de representante de la tríada mayor que tiene la quinta sin tercera, que sin duda es preferida por Wagner por el especial efecto de las quintas justas vacías en las trompas, y el matiz arcaico con el que pueden incrementar el misterio de la sonoridad.

En la siguiente reducción puede verse como (dando por supuestos los cambios enarmónicos) la progresión armónica central del tema del Tarnhelm, es idéntica a la sucesión de los acordes iniciales de la guardia nocturna de Hagen, si se añade al acorde inicial de Sol# menor el Fa que lo transforma en un “Acorde de Tristán” o, simplemente, en un Acorde semidisminuido.



**Ejemplo 4.18. El tema del Tarnhelm (Ejemplo 4.17) como origen de la guardia nocturna de Hagen (Ejemplo 4.16)**

El tema identificado con la guardia nocturna de Hagen tiene una presencia fundamental en *Götterdämmerung*, y no parece que Wagner lo use como una variante del tema del Tarnhelm, sino que parece adoptar un significado propio vinculado con los aspectos más oscuros de la trama, o lo sobrenatural. Una variante de este tema se oye cuando en la escena final Hagen intenta arrebatar el Anillo de la mano del cadáver de Sigfrido y el brazo de este se alza ante el horror de todos los presentes.

Her den Ring!

(Ergreift nach Siegfried's Hand; diese hebt sich drohend empor. Gutrune hat bei Gunther's Falle entsetzt aufgeschrien. Alles bleibt in Schauer regungslos gefesselt.)

Bedeutend langsamer.

*più f* *ff* *dim.* *marcato* *p*

**Ejemplo 4.19. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Acto tercero, Escena tercera, cc. 170-174**

Los acordes señalados en el pasaje representan una sucesión casi idéntica a la de la guardia nocturna de Hagen: el Acorde semidisminuido Sol-Sib-Reb-Fa resuelve en Fa#-La#-Do#-Fa#, una tríada menos a distancia de segunda menor descendente. Pero el tercer acorde de la progresión, una tríada mayor sobre Re (expresada con el tema de la Espada), no está a distancia de cuarta justa del segundo acorde, sino de tercera mayor descendente. La tonalidad de Re mayor está con frecuencia asociada al tema del Ocaso de los Dioses, con el que Brunilda está a punto de entrar para su monólogo final.

Otro tema de *Götterdämmerung* que explota la misma resolución del Acorde semidisminuido es el llamado tema del Olvido. Esta idea aparece por primera vez cuando Sigfrido ingiere el bebedizo mágico que Gutruna le ha ofrecido, sin saber que la cortesía de sus anfitriones oculta su intención de borrar los recuerdos del héroe y lograr que este, olvidando a Brunilda, se enamore de la hermana de Gunter. Con la admirable economía de medios con que Wagner logra muchos de sus más intensos efectos dramáticos, el brindis a Brunilda, en Lab mayor, se detiene en un trino sobre Sol, la sensible de la tonalidad. Pero mientras Sigfrido bebe la poción del olvido, el trino menor Sol-Lab cambia al trino mayor Sol-La natural, que hace imposible la continuidad del tono de Lab. Con la aparición de un Si, la sonoridad resultante (Reb-Sol-Si) es ya la propia de un Acorde semidisminuido (el Mi aparecerá más adelante).

(Er setzt das Trinkhorn an, und trinkt in einem langen Zuge.)

Brünn-hil-de, bring ich dir!

1stes Zeitmass

*noch mehr zurückhaltend.*

*dim.* *più p* *ppp* *p*

**Ejemplo 4.20. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Acto primero, Escena segunda, cc. 163-172**

Sobre un Sol mantenido como nota pedal, el Acorde semidisminuido resultante, Sol-Mi-Do#-Si se alterna con el acorde Sol-Re#-Do-Sol. La elección del Re# en la notación busca seguramente una mayor claridad en la escritura de las partes, pero el resultado sonoro es el de una tríada de Do menor en segunda inversión. Aunque la conducción de voces es diferente, el enlace es equivalente al de los dos primeros acordes de la guardia nocturna de Hagen y los dos acordes que acompañan el movimiento del brazo del fallecido Sigfrido: Do#-Mi-Sol-Si es un Acorde semidisminuido que se alterna con Do-Mib[Re#]-Sol, una tríada menor a distancia de segunda menor descendente.

Inmediatamente después del inicio de la guardia nocturna de Hagen, y tras la resolución en Mib menor, se establece un pedal de Tónica en el bajo, sobre el cual aparece una formación de Acorde semidisminuido. Fa#-La-Do-Fab representa una complicada manera enarmónica de escribir lo que suena como el acorde Fa#-La-Do-Mi. Pero Wagner tiene buenas razones para escribirlo de aquella manera, ya que cada una de las notas resuelve por un movimiento de semitono en la dirección sugerida por la respectiva alteración: Fa# resuelve en Sol y Fab en Mib. El La y el Do resuelven respectivamente a Sib y Reb.

**Ejemplo 4.21. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Acto primero, Escena segunda, cc. 548-551**

La notación proporciona la clave para entender esta presentación del Acorde semidisminuido. La formación armónica tiene tiempo y acentuación suficiente para que su sonoridad resulte significativa como armonía y adquiera por lo menos la apariencia de un acorde con una función

tonal. Pero su verdadero sentido es el de una formación de apoyaturas sobre el acorde Mib-Sol-Sib-Reb que, aunque finalmente no resuelve en Lab menor, sugiere momentáneamente la función de Dominante de este tono. No hay que olvidar que el Acorde semidisminuido que estamos comentando se forma sobre la nota pedal Mib, por lo que, aunque puede percibirse su sonoridad característica, la dirección de su resolución está bajo la influencia de la nota del bajo. Somos conscientes de la contradicción en podemos caer al haber afirmado que la tercera presentación del AcTr en la *Einleitung* de *Tristan und Isolde* debería poder entenderse como una armonía con función propia, a causa de su duración, acentuación e importancia expresiva, mientras que estamos considerando que un acorde como el de este pasaje de *Götterdämmerung* puede explicarse como una formación de apoyatura múltiple (como Lorenz, Chailley y otros proponen en el caso del tercer AcTr). Creemos que se trata de un caso diferente, y la presencia del pedal de Mib es un indicio casi totalmente decisivo. El enlace del Acorde semidisminuido en este pasaje de *Götterdämmerung* nos parece una elaboración cromática de la clásica apoyatura de novena en la voz superior sobre la Séptima de Dominante, que puede encontrarse innumerables veces en la música de los siglos XVII y XIX, tanto en el modo mayor como en el modo menor.

Esta idea aparece como una variante del tema del Poder del Anillo, ya conocido desde *Das Rheingold*:

The image shows a musical score for Wagner's *Das Rheingold*, Act 3, measures 397-402. It includes a vocal line (Al.) and a piano accompaniment. The piano part features a chromatic sequence of chords in the right hand, with a red box highlighting a specific passage. The lyrics are: "Zitt' - re und za-ge, gezähmtes Heer! Rasch ge-horcht des Rin - ges Herrn!"

**Ejemplo 4.22. R. Wagner: *Das Rheingold*. Escena tercera, cc. 397-402**

Y ambas ideas son transformaciones oscuras de la Adoración del Oro, el brillante tema en Do mayor ya comentado antes. Ya hemos señalado entonces (Ejemplo 4.5.) la gran importancia dramática que tiene el cambio de una segunda mayor (en las Hijas del Rin) a una segunda menor (en Alberich): lo que es deleite inocente por la maravillosa belleza del oro se transforma con esa diferencia en codicia por su poder. El enlace señalado en el tema del Poder del Anillo en *Das Rheingold* genera un problema interesante sobre los límites existentes entre la función tonal de un acorde y el carácter subordinado de la formación de apoyatura.

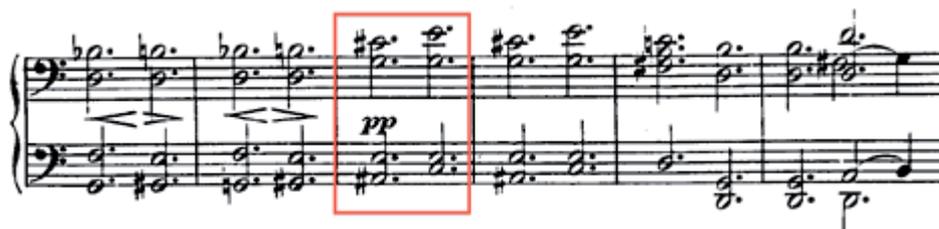
La escritura enarmónica del enlace señalado en este último ejemplo dificulta su interpretación, y quizás sea más claro observarlo en la notación que toma en *Götterdämmerung* a continuación del pasaje correspondiente al Ejemplo 4.12.



**Ejemplo 4.23. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Prólogo, cc. 885-890**

El enlace se produce, por lo tanto, entre un Acorde de Séptima disminuida en segunda inversión y un Acorde perfecto mayor cuya fundamental está a distancia de tercera mayor descendente (Sol) de la supuesta “fundamental aparente” (Si) del acorde anterior. A pesar del fuerte efecto de esta sucesión armónica, el enlace se produce dos acordes a los que se atribuye la misma función de Dominante de Do menor (la segunda mitad de la frase realiza, a través de un Acorde semidisminuido, un cambio a Si menor). Es posible que en un análisis funcional como los que se encuentran, por ejemplo, en el libro de Armonía de Diether de la Motte, se prefiriera ver el acorde Fa-Si-Re-Lab como un acorde con función de Subdominante, en el que el Si aparecería como disonancia añadida. En cualquier caso, el enlace de este acorde con el acorde Sol-Si-Re demuestra que la situación rítmica de un acorde y su relación melódica con el siguiente puede tener el tipo de efecto armónico asociado a un cambio de función tonal sin que esta se produzca realmente.

En la muy extraña número XX de sus Variaciones sobre un Vals de Diabelli Beethoven escribió un enlace idéntico al del tema del Poder del Anillo (si bien con distinta conducción de voces):



**Ejemplo 4.24. L. van Beethoven: Variaciones Diabelli Op. 120. Variación XX, cc. 10-15**

Schönberg señaló que las Variaciones Diabelli son seguramente la obra más avanzada de Beethoven respecto a la armonía y que ante armonías tan difíciles de entender como las de la Variación XX “el

análisis tenía que renunciar en favor de la confianza llena de fe en el pensamiento de un gran compositor”.<sup>134</sup>

No hay duda de que ese acto de fe puede hacerse igualmente en el caso de Wagner, pero quizás la respuesta al intento de analizar enlaces como estos está en su forma circular, que significativamente comparten las dos versiones del Poder del Anillo de Wagner y los compases 12-13 de las Variaciones Diabelli: armonías que se organizan en un enlace extraño y muy individual que se repite una segunda vez, y cuyo contenido y expresión se resume de alguna manera en esa repetición. Esa insistencia en el segundo acorde como resolución del primero hace que aquel pueda tener ese papel de apoyatura, aunque pueda ser un acorde aparentemente autónomo.

Volviendo finalmente a la armonía del Ejemplo 4.21., es interesante la observación de Lorenz según la cual el primer enlace tiene una afinidad de contenido armónico con el tercer AcTr. Tal como indica Lorenz, esto puede verse en la versión transportada que aparece en la última escena del Acto primero de *Götterdämmerung*. Esa semejanza podría ser un argumento a favor de la visión de Lorenz del tercer AcTr como una formación de apoyaturas. Pero una vez observada la interesante similitud entre los dos enlaces, también hay que reconocer que son también muy diferentes en cuanto a conducción de voces y posición rítmica. Como ya hemos señalado, el hecho de que el enlace de *Götterdämmerung* tenga lugar sobre una nota pedal hace mucho más plausible la interpretación del primer acorde del enlace como apoyatura.

BRÜNNH. (Belebter.)  
Ein Aar kam ge-flo-gen, mich zu zerflei-schen!  
acceler.  
più f

Ejemplo 4.25. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Acto primero, Escena tercera, cc. 640-643

Puede señalarse todavía otro uso del “Acorde de Tristán” en *Götterdämmerung*. Como se recordará, en el Capítulo II se ha destacado la afinidad del tema del Destino que aparece por primera vez en el Acto segundo de *Die Walküre* (Ejemplos 2.60. y 2.61.) con el AcTr y su enlace principal. En el

<sup>134</sup> “[A]nalysis has to resign in favour of faithful confidence in the thinking of a great composer”. Schönberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*, op. cit., pág. 91.

Ejemplo 4.26. puede verse como un enlace idéntico al del Ejemplo 2.60. (transportado a distancia de quinta disminuida) se modifica añadiendo una tercera inferior al primer acorde (una manipulación idéntica a la que transforma el primer acorde del tema del Tarnhelm en la guardia nocturna de Hagen, Ejemplo 4.16.). La formación Lab-Si-Mib, enarmónicamente idéntica a una tríada menor sobre Lab, más el Fa del bajo dan lugar a la sonoridad de un Acorde semidisminuido, en las alturas de referencia del AcTr. Aunque la manera de resolverlo en un Acorde de Séptima de Dominante sobre Sol es diferente en este caso, puede recordarse que ya hay una ocasión, hacia el final de la *Einleitung*, en la que el AcTr, también en sus alturas iniciales, resuelve en la Dominante de Do menor (Ejemplo 9.5.).

**Ejemplo 4.26. R. Wagner: *Götterdämmerung*. Acto primero, Prólogo, cc. 466-469**

Los ejemplos aquí propuestos no representan todas las apariciones significativas del “Acorde de Tristán” (o el Acorde semidisminuido) en *Götterdämmerung*, pero sí pueden ser una prueba suficiente de su importancia en la ópera y de los numerosos usos no convencionales que presenta en esta.

#### 4.2.3. Parsifal.

El “Acorde de Tristán” podría llamarse casi con igual derecho “Acorde de Parsifal”. El sonido del Acorde semidisminuido y sus enlaces tan novedosos y significativos como los que se encuentran en *Tristan und Isolde* o *Götterdämmerung* tienen en la última ópera de Wagner una enorme importancia tanto técnica como dramática y expresiva. Alfred Lorenz, en su estudio sobre *Parsifal*, trató con detalle este protagonismo del Acorde semidisminuido en esta obra y acuñó la denominación “Acorde Místico”.<sup>135</sup> Si bien se encuentra ocasionalmente, este nombre no tiene la

<sup>135</sup> Darcy, Warren. “Die Zeit ist da”: Rotational Form and Hexatonic Magic in Act 2, Scene 1 of Parsifal’, en

popularidad ni el uso generalizado en la literatura analítica que tiene la denominación “Acorde de Tristán”. Pero sobre la función transcendental que tiene en *Parsifal* no puede haber ninguna duda, como los siguientes ejemplos ponen de manifiesto.

La primera aparición de un Acorde semidisminuido en el Preludio de *Parsifal* representa el importante cambio a Mi menor que tiene lugar en la repetición del complejo temático inicial. El Acorde semidisminuido es presentado en el ámbito de la tonalidad de Do menor, y la modulación a Mi menor, muy original, podría entenderse como la combinación de una reinterpretación enarmónica y una alteración. Como se verá, esta modulación implica un enlace idéntico a otro comentado anteriormente.

The image displays three staves of musical notation from Wagner's *Parsifal*, Act I, Prelude, measures 28-30. The first staff shows the initial theme in D minor. The second staff, marked 'cresc.', shows a modulation to E minor, with a red box highlighting a semidiminished chord. The third staff, marked 'dim.', shows the continuation of the theme in E minor.

**Ejemplo 4.27. R. Wagner: *Parsifal*. Acto primero. Preludio, cc. 28-30**

Por la dificultad de lectura que pueden representar los arpeggios que comparten registro con la melodía principal, puede hacerse la siguiente reducción:



**Ejemplo 4.28. R. Wagner: *Parsifal*. Acto primero. Preludio, cc. 28-30, reducción**

Los tres primeros acordes del pasaje son perfectamente normales en la tonalidad de Do menor, en la que forman la sucesión I-II<sup>7</sup>-VII<sup>6</sup><sub>5</sub>. Pero en el compás 29, mientras el Si de la voz superior se mantiene, la voz de bajo se mueve a Mib, generando la aparición de una formación con la sonoridad propia de un Acorde semidisminuido: Mib-Fa-Lab-Si, con las mismas clases de alturas que el AcTr en su forma inicial. Este acorde, de difícil interpretación en ese contexto tonal, resuelve en un Acorde perfecto menor sobre Mi, que pasa a sonar momentáneamente como una posible Tónica (el cambio cromático inmediato a un acorde de Do menor al final del compás 30 restablece la tonalidad inicial del pasaje). Podría discutirse si la nota real del acorde en el último tiempo del compás 29 es el Si o el Do. Por el momento, consideremos el Si como nota real, y el Do como una bordadura de este, después intentaremos demostrar que la consideración del Si o el Do como nota real del acorde no cambia substancialmente la manera en que se puede entender el cambio a Mi menor.

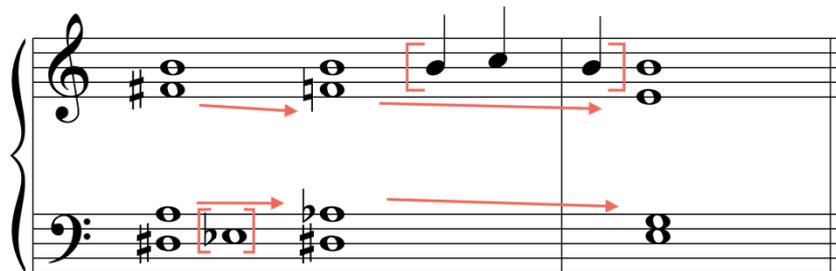
El enlace entre un Acorde semidisminuido basado en Fa y un Acorde perfecto menor sobre Mi ha aparecido ya más de una vez en este capítulo, en diversas opciones enarmónicas: concretamente en los Ejemplos 4.12. y 4.16. Y el mismo enlace, en una versión transportada, aparecía en el Ejemplo 4.19. El pasaje del Preludio de Parsifal del Ejemplo 4.27. es algo diferente a la mayoría de esos casos por su ritmo armónico más rápido. El claro movimiento de Do menor a Mi menor, dos tonalidades muy alejadas entre sí, tiene un efecto que es y debe ser extraño y perturbador: la melodía Si-Do-Si de la voz principal corresponde a lo que Hans von Wolzogen llamó la “Schmerzensfigur” [“la figura del Dolor”].<sup>136</sup> Por ello tiene sentido que Wagner realice ese cambio de tonalidad como una yuxtaposición, de manera que se revele la lejanía y extrañeza del cambio, y no en la forma conciliadora y comprensible de una modulación.

Creemos que, de hecho, Wagner hace ambas cosas, como es típico en su tratamiento del Acorde semidisminuido en sus obras tardías. El acorde usado en el enlace tiene, como ya es sabido por los

<sup>136</sup> Wolzogen, Hans von. *Thematischer leitfaden durch die Musik des Parsifal*. Leipzig: Verlag von Gebrüder Senf, 1882, pág. 17.

casos anteriores, tres notas a distancia de semitono de las notas de la tríada menor sobre Mi. Si se incluye el Do como nota real y no como bordadura, todas las notas del acorde estarían a distancia de semitono de las notas del Acorde menor de Mi. El acorde resultante no sería sin embargo un Acorde semidisminuido, pero esta posible discusión tendría relativamente poco interés, ya que incluir el Do o el Si entre las notas reales del acorde solo significa decidir si se trata de un Acorde de Séptima de Dominante o de Séptima disminuida. En el caso de que se quiera considerar al Do como nota real, el Si sería una apoyatura, pero no cambiaría ni el sentido del enlace ni eliminaría el hecho de que la sonoridad acentuada y más prolongada es la propia de un Acorde semidisminuido. Los intercambios melódicos entre la fundamental de la Dominante (en este caso, Si) y su novena (en este caso, Do) son muy usuales en prolongaciones de la Dominante, y es casi siempre una pérdida de tiempo intentar distinguir en qué momento tenemos un Acorde de Séptima de Dominante con una bordadura o apoyatura superior o uno de Séptima disminuida con una bordadura o apoyatura inferior.

Como se ve en el siguiente ejemplo, el acorde Mib[=Re#]-Fa-Lab-Si puede considerarse como un Acorde de Séptima de Dominante en primera inversión, con la tercera Fa# y la séptima La rebajadas a Fa y Lab.



**Ejemplo 4.29. La progresión armónica de los compases 29 y 30 del Preludio de *Parsifal***

Se nos puede reprochar de nuevo que este tipo de explicación no nos ha parecido válida para el enlace de contenido armónico prácticamente idéntico del Ejemplo 4.12., y quizás tampoco lo sea ahora. La diferencia está, para nosotros, en la función que tiene en cada caso la estructura del fraseo musical el enlace en cuestión. En el final del Viaje de Sigfrido por el Rin, la detención en el Acorde semidisminuido (Ejemplo 4.12.) y el cambio a la tríada de Mi menor aparecen en dos frases diferentes, con un efecto dramático de cambio de escenario. En el pasaje del Preludio de *Parsifal* ahora estudiado, los dos acordes pertenecen a la misma frase como elementos decisivos de su progresión armónica, la modulación al tono remoto de Mi menor. En ambos casos, una cuidada conducción de voces facilita la comprensibilidad del cambio, pero en *Götterdämmerung* este es realizado como una yuxtaposición de dos ámbitos sonoros diferentes, mientras que en *Parsifal* la

conducción de voces es de la misma naturaleza que en la polifonía clásica: los movimientos melódicos bien definidos de cada una de las partes generan los cambios armónicos en una textura homogénea.

El tema vinculado con el personaje de Kundry se basa muy principalmente en la sonoridad del Acorde semidisminuido. En su primera aparición, este tema toma la forma de un acorde intensamente disonante seguido de la inquieta línea descendente de los violines.



**Ejemplo 4.30. R. Wagner: *Parsifal*. Acto primero. Ed. Peters, pág. 39 C. 5 - pág. 40 cc. 1-2**

La tonalidad del pasaje es Si menor, y el “Acorde de Kundry” está constituido por una formación enarmónicamente equivalente a un Acorde semidisminuido (Mi-Sol-La#-Re) escrita sobre un bajo mucho más grave, Fa#. La armonía resultante puede entenderse como un Acorde de Novena menor de Dominante de Si, en el que el Re de la voz superior funciona como apoyatura de la quinta Do#. Esta nota (Do#) aparece en la línea melódica posterior de manera muy fugaz, por lo que el efecto disonante del Acorde semidisminuido sobre el Fa# pedal es lo que caracteriza al acorde, que, de acuerdo con su significado dramático, no tiene una resolución satisfactoria: un personaje que vive sucesivas reencarnaciones sin hallar nunca el perdón y el deseado descanso eterno necesariamente debe verse reflejado en una armonía inestable y lejos del reposo.

Aunque en esta primera presentación el Acorde semidisminuido del tema de Kundry aparece sobre la Dominante en el bajo, otras muchas apariciones del tema confirman que es la sonoridad del “Acorde de Tristán” la que le da su carácter. En el segundo compás del siguiente ejemplo puede verse el tema de Kundry en el contexto tonal de La menor, sin el pedal de Dominante de la primera aparición (más adelante veremos que la versión de este acorde sobre pedal de Dominante tiene un importante significado dramático).

**Ejemplo 4.31. R. Wagner: *Parsifal*. Acto primero. Ed. Peters, pág. 51 cc. 5-8**

También puede observarse la sonoridad propia del Acorde semidisminuido en varias de las superposiciones armónicas resultantes de la polifonía a cuatro voces del tema de la Cabalgata de Kundry (“Rittmotiv”, según Wolzogen, la figura en constante movimiento que precede al “Acorde de Kundry”), tal como se destaca en el primer compás del Ejemplo 4.31.

El motivo de la Magia (“Zaubermotiv”, según Wolzogen) está relacionado con el mundo del nigromante Klingsor, pero también aparece cuando el relato de Gurnemanz del Acto primero narra cómo Titurel encontró a Kundry mientras se construía el castillo de los Caballeros del Grial. La melodía intensamente cromática de este tema (Ejemplo 4.32.) tiene como base armónica la alternancia entre una formación equivalente en sonoridad al Acorde semidisminuido y un Acorde perfecto mayor situado a distancia de semitono descendente. Este enlace tiene una gran importancia en el momento culminante de la súbita comprensión que adquiere Parsifal del dolor de la herida de Amfortas. Quizás se recordará que el enlace descrito se corresponde con el que Nathan Martin descubre en el libro de Moritz Hauptmann, y al que atribuye una semejanza significativa con el propio AcTr y su enlace principal, tal como hemos comentado en un capítulo anterior.<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Martin, Nathan: ‘The Tristan Chord Resolved’, op. cit. Puede recordarse nuestro comentario al Ejemplo 2.62.

län-ger. Der fand, als er die Burg dort bau-te, sie schla-fend hier im  
 Etwas langsamer.

Wald-ge-strüpp,- er-starrt, leb-los, wie tot. So fand ich selbst sie letz-lich

wie-der als uns das Un--heil kaum ge-schehn, das je-ner  
 Etwas belebend.

ausdrucksvoll

Ejemplo 4.32. R. Wagner: *Parsifal*. Acto primero. Ed. Peters, pág. 65 cc. 10-11 - pág. 66 cc. 1-9

Como en otros de los usos del Acorde semidisminuido en la música tardía de Wagner, este enlace tiene un carácter circular sin duda adecuado a las imágenes angustiosas que evoca: el poder del maligno Klingsor y la amenaza que representa para los Caballeros del Grial y las preciosas reliquias que estos custodian. El enlace entre los acordes Mib-Fa#-La-Do# y Re-Fa#-La puede valorarse como una alternancia entre los grados I y VI en la tonalidad de Fa# menor, con la tercera inferior Re# (=Mib) añadida al supuesto Acorde de Tónica. En cualquier caso, la repetición secuencial que se inicia al final del pasaje, en La menor (Ejemplo 4.32.), impide una confirmación de Fa# como tonalidad.

Cuando en el tercer compás del Ejemplo 4.32.aparece el Acorde perfecto mayor sobre Re, la nota Do natural de la melodía podría sugerir un carácter de Séptima de Dominante. Pero es posible que esa nota sea una forma más libre de elaborar los pasos cromáticos de la melodía. Es decir, que

tendría sentido como un Si# que resuelve en Do# de manera inmediata o a mayor distancia. Si se compara la presentación del motivo y su repetición secuencial, se verá que en cualquier caso la notación no es sistemática. Por ejemplo, el bajo del modelo en Fa# menor se mueve de Mib a Re, un semitono diatónico, mientras que en la repetición en La menor, el bajo va de Fa# a Fa natural, un semitono cromático. De la misma manera, al Do natural del modelo, séptima menor sobre el Re, le corresponde en la repetición un Re#, sexta aumentada sobre Fa. Y en la repetición, el primer acorde está escrito propiamente como Acorde semidisminuido, Fa#-La-Do-Mi, no de manera enarmónica como sucede en el modelo.

No hay motivo para tener dudas sobre la lógica de las razones de Wagner para elegir una notación u otra, pero, tal como ya hemos tenido ocasión de observar, su escritura no necesariamente sistemática hace aconsejable no tomar de manera demasiado estricta las alteraciones concretas que escribe en cada caso, sino valorar la sonoridad y conducción melódica resultante, y aceptar que el compositor saca todo el partido posible de las equivalencias enarmónicas. En el caso concreto del AcTr, negar que su sonoridad es la de un Acorde semidisminuido porque, por ejemplo, el intervalo Fa-Sol# no es una décima menor, sino una novena aumentada (como hace John Rottgeb) es un empeño que parece inútil ante las múltiples opciones de notación que toma el AcTr en *Tristan und Isolde*.

La angustia de Kundry tiene un significado que no se limita al personaje en concreto. El momento culminante de la epifanía de Parsifal en el Acto segundo, con su terrible exclamación “Amfortas! Die Wunde!” [“¡Amfortas! ¡La herida!”], está señalado por el tema de Kundry, con su acorde característico sonando con gran violencia.



**Ejemplo 4.33. R. Wagner: *Parsifal*. Acto segundo. Ed. Peters, pág. 366 C. 4 - pág. 367 cc. 1-5**

La formación Mi-Sol-Sib-Do#-Fa, aunque tiene un gran parecido con el acorde crucial del tema de Kundry y un efecto disonante muy similar al de su primera aparición, antes comentada (Ejemplo 4.30.), no es exactamente igual. Se trata también de un Acorde semidisminuido sonando sobre una

nota diferente en el bajo, y en el que la voz superior funciona como apoyatura. Pero se recordará que en aquella primera ocasión, la apoyatura en la voz superior era un Re, a distancia de sexta menor del bajo Fa#, mientras que ahora la relación entre voz superior y bajo es de novena menor, más disonante, y el acorde que resulta tras la resolución de la apoyatura no es de Séptima de Dominante, sino de Séptima disminuida.

Un enlace ya conocido del tema de la Magia, idéntico al detectado en el libro de Hauptmann por Nathan Martin y que este reivindica como explicación de la naturaleza armónica del AcTr, puede oírse de nuevo en el monólogo de Parsifal que viene a continuación de aquella revelación. En esta situación, el Acorde semidisminuido se corresponde con lo que Lorenz llamó el “Acorde Místico” y acompaña a las palabras con que el protagonista describe su visión de “lo sagrado en degradación” (“das entweihte Heiligtum”): “¡Redímeme, sálvame, de manos manchadas de culpa!”:

The image shows a musical score for Parsifal, Act 2, pages 381-382. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (P.) and piano accompaniment (P.). The vocal line has the lyrics: "Hei - lig-tum: „Er - lö - - se, ret - te". The piano accompaniment has dynamic markings *sfp*, *f*, and *p*. The second system shows the vocal line (P.) and piano accompaniment (P.). The vocal line has the lyrics: "mich aus - schuld - - be-fleck-ten Hän - den!“ zurückhaltend". The piano accompaniment has dynamic markings *p*, *cresc.*, and *ff*. The score is in G minor and 3/4 time.

**Ejemplo 4.34. R. Wagner: Parsifal. Acto segundo. Ed. Peters, pág. 381 cc. 2-5 - pág. 382 cc. 1-3**

La sucesión de los acordes Fa-Lab-Dob-Mib y Fab-Lab-Dob-Fab es igual a la que se produce en el tema de la Magia, pero el registro más agudo, la diferente instrumentación y la expresividad melódica del semitono Fab-Mib (reforzada por los rápidos pasos de *piano a forte* y viceversa) hacen que este enlace pueda tener aquí una función muy diferente.

El Acorde semidisminuido sigue teniendo un papel fundamental en el dúo de Parsifal y Kundry del Acto segundo. El salto expresionista de casi dos octavas de Kundry para la palabra “lachte” [“reí”]

cuando revela su terrible culpa, haberse burlado del Redentor cuando este estaba en la Cruz, tiene el soporte armónico del Acorde semidisminuido Mi-Sol-Do#-Si.

**Ejemplo 4.35. R. Wagner: *Parsifal*. Acto segundo. Ed. Peters, pág. 396 cc. 3-5**

Todavía se podrían señalar otros casos de Acordes semidisminuidos en usos y resoluciones muy individuales en *Parsifal*. En la primera parte del dúo de Parsifal y Kundry, hay varias muestras del virtuosismo con que Wagner maneja la conducción de voces para generar nuevos enlaces con Acordes semidisminuidos, no necesariamente para subrayar el misterio, la inquietud o la angustia, sino también para la expresión de sentimientos entrañables.

Cuando Kundry comienza a relatar sus recuerdos del niño Parsifal en un Sol mayor casi pastoral, el Acorde de Tónica enlaza con una formación de notas de paso y apoyaturas Sol-Mi-La#-Re, la cual resolverá de acuerdo con la trayectoria melódica de cada una de las voces de la polifonía (con el Sol funcionando como nota pedal). Se trata una vez más de una variante enarmónica del Acorde semidisminuido en una resolución novedosa.

**Ejemplo 4.36. R. Wagner: *Parsifal*. Acto segundo. Ed. Peters, pág. 347 cc. 3-7**

Los acordes que acompañan a la inconsolable evocación de Herzeleide, la madre de Parsifal, forman una original resolución en la Tónica de Fa mayor de un Acorde de Novena mayor de Dominante con la quinta elevada.

The image shows a musical score for R. Wagner's *Parsifal*, Act 2, page 358. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "hol - - de Mut-ter! Dein Sohn, dein". The piano accompaniment features a complex chord structure. A red box highlights a specific chord in the piano part, which is a diminished triad with a raised fifth (Do-Mi-Sol#-Sib-Reb).

**Ejemplo 4.37. R. Wagner: *Parsifal*. Acto segundo. Ed. Peters, pág. 358 cc. 3-5**

El acorde resultante es Do-Mi-Sol#-Sib-Reb, una formación de la que se buscarían en vano los antecedentes. Pero en la apoyatura con la que se resuelve en la Tónica en el segundo compás del ejemplo, puede verse la relación de este acorde con el Acorde semidisminuido: sobre el Fa del bajo como nota pedal, las notas Sib-Reb-Mi-Sol# (una reescritura enarmónica más del Acorde semidisminuido) resuelven todas ellas en movimiento de semitono a las notas del Acorde de Tónica La-Do-Fa-La.

De la misma manera que hemos reconocido antes al tratar sobre los Acordes semidisminuidos que aparecen en *Götterdämmerung*, los casos de *Parsifal* aquí comentados no terminan de abarcar toda la riqueza del uso de esta armonía favorita de Wagner en su última obra. Pero sí pueden dar una muestra elocuente de ello. No solamente por la variedad, originalidad y expresividad de cada uno de los pasajes comentados, sino porque casi sin excepción corresponden a las ideas musicales y dramáticas más importantes de *Parsifal*, una obra en la que el AcTr, en su encarnación como “Acorde Místico” tiene un papel no menos destacado, y quizás aun más relevante que en *Tristan und Isolde*.



## V. El Complejo del Preludio

### 5.1. Comenzando *Tristan und Isolde*.

El “Complejo del Preludio”, por seguir usando la expresión con la que Joseph Kerman denomina los 17 primeros compases de la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*, no tiene importancia solamente como primera presentación y elaboración del AcTr y su enlace inicial, sino como una referencia siempre presente o latente a lo largo de toda la ópera, que será citada en su forma completa (eventualmente variada) en varias e importantes ocasiones. Tal como destaca William Kinderman, cada uno de los tres Actos de la obra presenta hacia el final (y por lo tanto en momentos necesariamente climáticos) alguna forma de recapitulación del Complejo del Preludio.<sup>138</sup> Como mostraremos más adelante, hay otros momentos de *Tristan und Isolde* en que se hacen alusiones explícitas. Estas referencias o recapitulaciones no siempre presentan las frases previas de los violonchelos, pero tienen lugar casi sin excepción en las alturas iniciales (eventualmente con cambios o duplicaciones de octava), por más que la instrumentación o figuración puedan cambiar, o a pesar de que por lo menos en un caso (al final del Acto Segundo), el acorde que termina el enlace del AcTr tenga una resolución de la que carece en el inicio de la *Einleitung* (Ejemplos 9.47. y 9.49.).

Trataremos aquí del Complejo del Preludio en su primera presentación, analizando los tres enlaces armónicos en que se divide, a la luz de todas las consideraciones anteriores y teniendo en cuenta las aportaciones que nos parecen más útiles de la literatura analítica que antes hemos resumido y comentado. Mostraremos también alguna de sus apariciones posteriores en la ópera.

Si nos detenemos en cada uno de los tres bloques que forman esta primera sección de la *Einleitung*, el contenido armónico y melódico es casi idéntico en los compases 1-3 y 5-7, siendo el segundo enlace una repetición secuencial “real” del primero (en el casi vacío compás 4, el Si es naturalmente una anacrusa del compás 5). La interpretación analítica de la armonía en estos primeros siete compases nos parece que tiene opciones hasta cierto punto sencillas, que ya han sido anticipadas varias veces en las páginas anteriores.

En cambio, el tercer enlace, en los compases 8-11 y sus repeticiones, es a nuestro parecer de interpretación bastante más difícil. Y es por lo menos sorprendente la poca atención que ha recibido

---

<sup>138</sup> 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.

en la literatura, o su tratamiento rutinario en comparación con la fascinación que ha causado y la polémica teórica que ha hecho surgir el primer AcTr propiamente dicho. Como ya ha habido ocasión de comprobar, son muchos los análisis del AcTr que se limitan al primer enlace de la *Einleitung* o que, en caso de tratar también el segundo y tercero se limitan a una interpretación simple del último, en contradicción flagrante con el despliegue de recursos empleados para tratar el primer AcTr.

**Langsam und schmachkend.**

**Ejemplo 5.1.** R. Wagner: *Tristan und Isolde*. El “Complejo del Preludio” (*Einleitung*, cc. 1-17)

## 5.2. Los dos primeros acordes.

A la vista de la existencia de pasajes como los presentados en los Ejemplos 1.4. y 1.6., de Schumann especialmente, pero también el Ejemplo 1.7. de Paganini-Schumann e incluso el Ejemplo 1.9. de Bach, nos parece que la interpretación del AcTr como un acorde de Sexta francesa con una apoyatura Sol# que ocupa el lugar del La en el que resuelve al final del compás 2 es una opción válida, satisfactoria y coherente con el lenguaje armónico de la música austroalemana en la época de Wagner.

Esta interpretación (ni ninguna, por otra parte) no podría nunca rebajar o poner en duda la enorme originalidad de la armonía de Wagner y la de *Tristan und Isolde* en concreto. Entre otras cosas, porque la importancia y originalidad del AcTr y del lenguaje armónico de esta ópera no se limitan a su aparición puntual, como hasta cierto punto podría decirse que pasa por ejemplo en el *Lied der Braut*, de Schumann (Ejemplo 1.6.) donde el “Acorde de Tristán” tiene un papel importante en la breve introducción pianística como una disonancia llamativa que después no vuelve a usarse en toda la canción. Muy al contrario, el AcTr en *Tristan und Isolde* es una idea temática que plantea un conflicto estructural en la música y en el drama, conflicto que no se resolverá hasta que ese acorde encuentre una resolución consonante en los últimos compases de la obra, después de una elaboración musical de una gran complejidad y una extensión de un alcance sin precedentes. Hay que reprochar a no pocos analistas del AcTr que se hayan detenido en el primer AcTr y, por solo citar dos puntos, no se hayan entretenido en la tercera aparición del AcTr en la *Einleitung*, o en el último, al final del Acto tercero, cuya constitución y enlaces armónicos representan quizás un desafío analítico más grande que el AcTr en su presentación inicial.

Volviendo a la interpretación del AcTr como Acorde de Sexta francesa con una apoyatura, no queremos dar a entender que esta visión agote ni mucho menos todos los aspectos de su dimensión técnica. De hecho esta explicación contrapuntística (ya que explica una formación armónica como resultado de la conducción de voces) deja abierta una cuestión importante: la identidad que el AcTr tiene y conserva como formación vertical, cosa que permite comprender por qué numerosos analistas han querido entender el AcTr como un acorde autónomo, en el que el Sol# sería la nota “real” y el La en el que resuelve sería seguramente una nota de paso. Esta posición puede sugerir una confusión entre experiencia estética e interpretación analítica, como ya planteamos anteriormente: si el AcTr es un acontecimiento armónico de un efecto excepcional, su explicación técnica debería ser también excepcional. Una muestra de una postura de este tipo se encuentra, por ejemplo, en el ya citado ensayo analítico que Robert Bailey incluye en su edición del Preludio y la Transfiguración:

Most commentators regard the *Tristan* chord in the first phrase of the Prelude as a somehow significant phenomenon -worthy, at any rate, of its long-familiar label- but then proceed to regard its G# as resolving to A. They thereby interpret A as the actual chord note and reduce the *Tristan* chord to a mere passing foreground event.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> “Muchos comentaristas contemplan el Acorde “de Tristán en la primera frase del Preludio como un fenómeno de alguna manera significativo - digno, en cualquier caso, de su tan familiar etiqueta -, pero entonces proceden a contemplar su Sol# como resolviendo en el La. Interpretan por lo tanto el La como la nota real del acorde y reducen el Acorde de Tristán a un simple evento pasajero en el primer plano”. Bailey, Robert. 'An Analytical Study of the Sketches and Drafts' en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration, op. cit., pág. 124.

La confusión a la que aludíamos antes se manifiesta aquí de nuevo: el AcTr es un fenómeno armónico significativo, por lo tanto debe ser necesariamente un acorde formado por “notas reales”, y no el resultado de las “notas extrañas”. ¿Por qué?

Aunque Bailey no emplea el análisis schenkeriano, su uso del término “primer plano” parece análogo al de Schenker (“Vordergrund” o, como dice Bailey en inglés, “foreground”). Usando esos términos schenkerianos, hay que recordar que quizás es precisamente lo normal que las armonías más personales sean “eventos en el primer plano”: los eventos del plano medio (Mittelgrund, middleground) o del fondo (Hintergrund, background) deben tender necesariamente a representar armonías comunes, hasta llegar a las tríadas simples que en el análisis schenkeriano forman la Urlinie. Que una armonía sea significativa no excluye de ninguna manera el que sea “un evento de primer plano”.

Bailey completa sus argumentos diciendo lo siguiente:

Wagner, on the other hand, seems to have taken considerable pains to make the listener perceive G# as the chord note, if only by holding it a full five times longer than the A which follows it, and by treating that A as a passing tone on the way to B.<sup>140</sup>

Pero no hay nada que impida a una apoyatura ser más larga, incluso mucho más larga, que la nota en la cual resuelve. ¿Acaso puede haber alguna duda de que el Sol y el Sib en el compás 2 del Preludio al Acto Tercero (Ejemplo 5.2.) son apoyaturas del Lab y del Do respectivamente?



**Ejemplo 5.2. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Preludio al Acto Tercero, cc. 1-2**

En este caso las apoyaturas tienen una duración solo tres veces mayor que las notas en las que resuelven, pero la cuestión es la misma: la naturaleza de una apoyatura en el sentido armónico de la palabra consiste en substituir momentáneamente a la nota real del acorde, en una posición más

---

<sup>140</sup> “Wagner, por otra parte, parece haberse tomado unas molestias considerables para hacer que el oyente perciba el Sol# como la nota del acorde, aunque fuera solamente por hacerla de una duración cinco veces superior al La que le sigue, y tratando el La como una nota de paso en camino hacia el Si”. Íbidem, pág. 124.

acentuada, lo cual implica una mayor duración en muchísimas ocasiones. Los ejemplos serían innumerables. Véase en el segundo compás del Ejemplo 5.3., de la *Vallée d'Obermann* de Liszt, como las notas Re y Fa funcionan como apoyaturas del Mi $\flat$  del compás siguiente con una duración cuatro veces mayor que este, y una acentuación mucho mayor.



**Ejemplo 5.3. F. Liszt: *Vallée d'Obermann* (*Années de pèlerinage I*), cc. 26-28**

La mayor duración del Sol# en el AcTr no parece por tanto una objeción para su consideración como apoyatura. Bailey incide sin embargo en algo que no es fácil de resolver, que es la sensación de formación armónica autónoma que puede sugerir el AcTr, a pesar de su explicación plausible como resultado del juego de notas “extrañas”:

We could also argue that an inherent beauty of music is that it can in fact do two things at the same time, and this may well be so in the present instance. Thus, we have a striking example of two different but equally appropriate interpretations: 8b deals with the situation as a purely local event, while 8a takes into account the chord's large-scale implications.<sup>141</sup>

Esta aparente voluntad conciliadora entre las dos posturas no esconde una preferencia por la segunda opción, mientras que la primera es tratada con una condescendencia no justificada: incluso si se acepta que la consideración del Sol# como apoyatura representa entender el AcTr como “un evento puramente local”, nada demuestra que ello impida considerar sus “implicaciones estructurales a gran escala”. Tal como hemos intentado mostrar antes, la visión de estas implicaciones estructurales a gran escala en el ámbito del Acto primero por parte de Bailey es sugestiva, pero no convincente.

<sup>141</sup> “Podríamos también argumentar que una belleza inherente a la Música es que puede de hecho hacer dos cosas al mismo tiempo, y ello puede ser muy bien así en el caso presente. Así tenemos un caso interesante de dos interpretaciones diferentes pero igualmente apropiadas: 8b [la interpretación del Sol# como apoyatura] trata la situación como un evento puramente local, mientras que 8a [la interpretación del Sol# como nota real] tiene en cuenta las implicaciones estructurales a gran escala del acorde”. *Ibidem*, pág. 124.

(El ejemplo 8a de Bailey presenta el AcTr, Fa-Si-Re#-Sol#, y el 8b presenta el Acorde de Sexta francesa Fa-Si-Re#-La, ambos resolviendo directamente en el acorde Mi-Sol#-Re-Si).

Las objeciones a la consideración del AcTr como Sexta francesa más apoyatura toman en ocasiones la forma de una acusación de pereza intelectual no necesariamente merecida. Véase por ejemplo la opinión de William J. Mitchell:

The reasons cited above seem persuasive, at least to this analyst, for regarding  $g\#^1$  as a principal tone and  $a^1$  as a dependent passing tone. Why is the prevailing analysis just the opposite? Probably, first, because the elevation of  $a^1$  to the rank of a chord tone presents the analyst with a harmonic stereotype, a recurrent kind of augmented sixth chord. Probably, also because by a process of reverse harmonic expectancy, it would seem that the unmistakable dominant of bar 3 must have before it some recognizable kind of subdominant or supertonic chord.<sup>142</sup>

Desde nuestro punto de vista, se produce una vez más una confusión entre las consideraciones estética y técnica de un acorde. Que la nota La se considere nota real del AcTr no tiene nada que ver con una “elevación de rango”. El Sol# puede ser una nota armónicamente “más importante” que el La sin tener que ser por eso una “nota real” del acorde.

Es sin embargo perfectamente legítima la preocupación de analistas como Bailey o Mitchell por la ambigüedad fundamental que presenta el AcTr: a pesar de que la explicación del Sol# como apoyatura es coherente con su estructura y, por lo tanto esa armonía no sería un acorde “real”, sino el resultado de la superposición de notas extrañas y reales en un supuesto acorde diferente, de “Sexta francesa”, el efecto armónico del AcTr le da un alto nivel de autonomía como acorde. Y una prueba de ello estaría en las numerosas alusiones al “Acorde de Tristán” realizadas en forma de homenaje (o de parodia) por numerosos compositores posteriores a Wagner, en las cuales es la sonoridad propia de acorde semidisminuido del AcTr lo que se cita, y no necesariamente su característico enlace armónico.<sup>143</sup>

Por más que el AcTr forme una entidad armónica reconocible y tenga por lo menos la apariencia de un acorde independiente, su uso en la ópera, en casi cualquier ocasión, está vinculado con el motivo de cuatro notas ascendentes en la voz superior, salvo algunas excepciones que se indicarán más adelante. Es decir que casi siempre permite (o exige) una interpretación polifónica en la que alguna de las notas es “extraña” al acorde. Hay que recordar las palabras anteriormente citadas de Bailey: “una belleza inherente a la Música es que puede de hecho hacer dos cosas al mismo tiempo”. El

---

<sup>142</sup> “Las razones citadas más arriba parecen persuasivas, por lo menos para este analista, para considerar el Sol#<sup>[3]</sup> como la nota principal y el La <sup>[3]</sup> como una nota de paso dependiente. ¿Por qué el análisis predominante es precisamente el contrario? Probablemente, en primer lugar, porque la elevación del La al rango de una nota propia del acorde proporciona al analista un estereotipo armónico, un tipo recurrente de acorde de Sexta aumentada. Probablemente también porque por un proceso de expectación armónica inversa, parecería que la inequívoca dominante del compás 3 debe tener previamente alguna forma reconocible de subdominante o supertónica”. Mitchell, William J.. 'The *Tristan* Prelude: Techniques and Structure' en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration...op. cit., pág. 247.

<sup>143</sup> Una buena perspectiva y valoración crítica de las citas y homenajes al AcTr aparece en Devoto, Marc. 'The Strategic Half-diminished Seventh Chord and The Emblematic Tristan Chord: A Survey from Beethoven to Berg', *International Journal of Musicology*, 4 (1995), págs. 139-153.

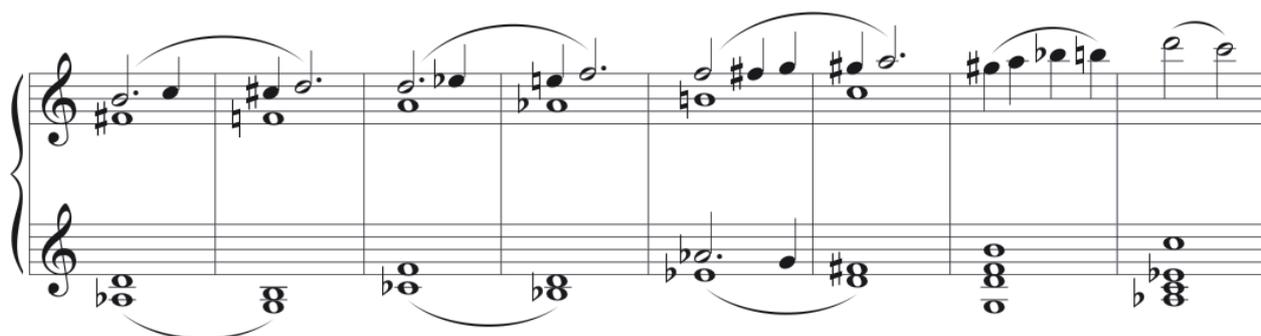
AcTr puede ser el resultado de una apoyatura sobre un supuesto acorde básico (de Sexta francesa), y al mismo tiempo tener el papel propio de un acorde autónomo.

Como veremos más adelante, el AcTr presenta a lo largo de *Tristan und Isolde* otras resoluciones que representan interpretaciones diferentes a la de su primera aparición. La consideración de esta como formación con una apoyatura no se contradice con la importancia de su efecto armónico y no excluye otras lecturas. El Complejo del Preludio aparece sistemáticamente en sus alturas iniciales en sus diversas presentaciones, por lo que es interesante observar la única ocasión en toda la ópera en que el Complejo del Preludio se presenta en una versión transportada.

Ejemplo 5.4. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 964-972

En el Ejemplo 5.4. puede comprobarse como, a pesar de la gran diferencia en carácter y textura y sus figuraciones más elaboradas, este pasaje es, en su contenido armónico la estructura polifónica, idéntico al Complejo del Preludio transportado una tercera menor ascendente (con los cambios de octava derivados de la figuración adoptada). En la reducción del Ejemplo 5.5. puede verse esta

relación exacta (cada compás del Ejemplo 5.5. se corresponde con el compás correspondiente del Ejemplo 5.4., con un cambio enarmónico para facilitar la comparación). Se trata de la misma disposición armónica y polifónica que presentan los compases 1-17 de la *Einleitung*, pero con el inicio una tercera menor ascendente. El primer enlace de esta versión resulta ser por lo tanto exactamente igual en su armonía y en lo esencial de su conducción de voces que la segunda presentación del AcTr en la *Einleitung*.



**Ejemplo 5.5. Reducción de los compases 965-972 del Acto segundo de *Tristan und Isolde***

Este pasaje es especialmente inusual porque, como ya se ha dicho, Wagner mantiene en todas las otras presentaciones del Complejo del Preludio las alturas iniciales (o sus transposiciones de octava). El Ejemplo 5.5 tiene lugar en el contexto de las entusiastas alabanzas de Tristán al Filtro de Amor: “O Heil dem Tranke, heil seinem Saft! Heil seines Zaubers hehrer Kraft!” [“¡Oh, loado sea el Filtro, loado su jugo! ¡Loada la sublime fuerza de su magia!”]. Aunque las denominaciones más usuales como *Leitmotive* de los dos motivos que se superponen en el AcTr se refieren al “Deseo” o al “Amor”, Wagner usa en más de una ocasión el AcTr o incluso el Complejo del Preludio completo (como en este caso) para aludir directamente a la Magia.<sup>144</sup> El uso de una versión transportada podría tener alguna motivación simbólica, pero es difícil imaginar alguna causa que se pueda demostrar. Es muy posible que el Complejo del Preludio aparezca en esta ocasión en un nivel tonal distinto simplemente para mantener a la voz del tenor en el registro deseado.

### 5.3. Las notas de los violonchelos.

En nuestras consideraciones sobre el Complejo del Preludio nos queda por valorar el posible significado armónico de las notas que preceden al AcTr. Es evidente que Wagner no considera las notas iniciales de los violonchelos como algo ligado de manera imprescindible al AcTr, y la prueba

<sup>144</sup> Acto primero, cc. 182 ss. y cc.1038 ss., entre otros casos.

de ello está en las múltiples ocasiones a lo largo de la ópera en que la primera presentación del AcTr se cita sin incluir las notas previas de los violonchelos. Esto incluye varias de las recapitulaciones o reminiscencias del Complejo del Preludio, que mantiene su identidad sin que necesariamente se usen esas frases.<sup>145</sup> Una muestra de ello son las tres primeras presentaciones del AcTr, en sus alturas originales, acompañando a las palabras de Brangiana “Kennst Du der Mutter Künste nicht?, etc.” en la Escena tercera del Acto primero (Ejemplo 5.6.).<sup>146</sup>

(♩ = ♪.) (mit geheimnisvoller Zutraulichkeit ganz nah zu Isolde)

B. Macht. Kennst du der

*f* *dimin.* - - - *più p* *pp*

B. Mut.ter Künste nicht? Wähnst du, die Al. les klug er. wägt, -

B. oh. ne Rat in fremdes Land hätt' sie mit dir mich ent. sandt?

*pp* *p* *pp*

Ejemplo 5.6. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1036-1049

<sup>145</sup> Y puede recordarse de nuevo la cita del AcTr en *Die Meistersinger*, que no incluye las frases de los violonchelos (Ejemplo 2.2.).

<sup>146</sup> Lo mismo pasa en la repetición irónica de esas palabras por parte de Isolde en la Escena cuarta, cc. 1266 ss.

No se nos escapa que la supresión de las frases de los violonchelos está en este caso muy justificada, ya que la melodía cantada por Brangania tiene un papel muy parecido (y un perfil melódico en parte compartido), funcionando como una serie de interpolaciones monódicas entre las presentaciones de los acordes: compárense por ejemplo, la línea de los violonchelos Si-Sol#-Sol-Fa# en los compases 4-6 de la *Einleitung* (Ejemplo 5.1.) y la de Brangania en los compases 1039-1041 del Ejemplo 5.6., Mi-Fa-Mi-Si-La-Sol#-Sol-Fa#, llevando ambas exactamente al mismo acorde.

En todo caso, la frase de los violonchelos, aunque íntimamente ligada al AcTr y su enlace armónico, no forma una unidad indivisible con él. El significado armónico de la primera intervención de los violonchelos es problemático, no por su dificultad de interpretación, sino porque su línea no acompañada puede entenderse de varias maneras. El salto de sexta La-Fa es sin duda característico del inicio de una melodía en Re menor, pero el Fa puede entenderse también como una apoyatura en una posible tríada inicial de La menor sugerida por las notas La-Mi, si bien esta interpretación es bastante discutible si no se tiene en cuenta ya la continuación. Tal como afirma, sin duda con razón, John Rothstein: “I don't really hear m.1 as a tonic harmony in A minor. F<sup>4</sup> sounds to me like a consonant chord tone, not an appoggiatura”.<sup>147</sup> La consideración del Fa como nota extraña (como auxiliar superior de la quinta del acorde de tónica) es solamente posible si se tiene ya presente lo que sucede en el compás 2. Tal como dice Rothstein, la interpretación más inmediata y natural del salto La-Fa sea como un giro propio de la tonalidad de Re menor. Deryck Cooke, citado también por Rothstein, identifica la entrada de los violonchelos con uno de sus arquetipos melódicos, el “Arched 5-3-(2)-1 (Minor)” [“5-3-(2)-1 en forma de arco, en modo menor”], al que atribuye “the feeling of a passionate outburst of painful emotion.”<sup>148</sup> Según Cooke:

Here, the melodic element is not in the least individual: the opening three notes, before anything else happens, are that well-worn basic term, the arched 5-3-2-1, in D minor, disappointed of its natural conclusion on the tonic.<sup>149</sup>

Esta tónica esperada sería por descontado la nota Re. Cuando el Mi de los violonchelos resuelve en Re#, esta nota puede ser oída como la séptima de un Acorde semidisminuido, o quizás como la quinta de un Acorde menor con Sexta añadida. De hecho sería propiamente un Acorde menor con una tercera inferior añadida (no Lab-Dob-Mib-Fa, sino Fa-Lab-Dob-Mib). Esta última

---

<sup>147</sup> “Yo no oigo en verdad el compás 1 como una armonía de tónica en La menor. El Fa<sup>[3]</sup> suena para mí como una nota real consonante, no como una apoyatura”. Rothstein, William. ‘The Tristan Chord in Historical Context...’, op. cit.

<sup>148</sup> “[El] sentimiento del estallido apasionado de una emoción dolorosa”. Cooke, Deryck. *The Language of Music*, op. cit., pág. 137.

<sup>149</sup> “Aquí el elemento melódico no es en absoluto individual: las tres notas iniciales, antes de que nada más suceda, son ese término tan usado, el 5-3-2-1 en forma de arco en Re menor, cuya conclusión natural en la tónica es frustrada”. *Ibidem*, pág. 188.

denominación no tiene propiamente tradición, pero creemos que puede tener sentido en armonías como ciertos usos del Acorde semidisminuido de *Parsifal* comentados en el Capítulo IV (Ejemplos 4.32. y 4.34.). Por más que consideremos útil la interpretación del AcTr como Acorde de Sexta francesa más apoyatura, este análisis es solo posible realizarlo a posteriori: la ambigüedad del acorde sigue siendo la característica que mejor lo define.

El salto inicial de sexta menor La-Fa es la única diferencia por la cual la segunda presentación del AcTr y su enlace en los compases 5-7 no es una repetición secuencial literal. Al salto La-Fa del compás 1 le debería corresponder un salto de sexta menor Do-Lab en el compás 5. En lugar de ello, aparece el salto de sexta mayor Si-Sol#. Si bien el Sol# sería una reescritura enarmónica del Lab, se trata de una Sexta mayor, y no menor. El La de la anacrusa del compás 1 parece establecer de alguna manera la tonalidad de La menor, mientras que el Si del compás 5 parece más ambiguo. A pesar de esa ambigüedad, los compases 5-7 apuntan hacia la dominante de Do mayor (¿o menor?) de la misma manera que los compases 1-3 apuntan hacia la dominante de La menor. Y quizás es oportuno aquí señalar que, si bien el inicio de *Tristan und Isolde* parece establecer la sexta menor La-Fa como intervalo característico de esa primera presentación temática, a lo largo de la ópera será con más frecuencia la sexta mayor Lab-Fa el intervalo preferido para las reapariciones de la frase inicial. En su aparición climática en el punto culminante de la *Einleitung*, la frase de los violonchelos aparece como Lab-Fa-Mi-Mib (=Re#), como puede verse en el Ejemplo 5.7.



**Ejemplo 5.7. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung*. cc. 81-82**

Puede incluso considerarse que la forma básica de la frase inicial es esta, con salto de sexta mayor, tal como atestiguan múltiples presentaciones en la ópera. El hecho de que en la primera ocasión se prefiera La en lugar de Lab puede deberse a la intención expresiva (gracias al uso de la sexta menor), o quizás a la voluntad de señalar de alguna manera que la tónica de la *Einleitung* es La menor, a pesar de que la tríada de La menor no aparece en todo el Preludio. Volveremos a la cuestión de la tonalidad de la *Einleitung* más adelante.

Puede también recordarse que la primera vez en que el motivo de los violonchelos es cantado en toda la ópera (por parte de Isolda), toma la forma Lab-Fa. Ello tiene lugar cuando el Complejo del Preludio es recordado en el momento en que Tristán e Isolda beben el Filtro de Amor, hacia el final del Acto primero (Ejemplo 5.8.).<sup>150</sup>

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 1754-1762. It consists of two systems of music. The first system shows Isolda's vocal line (labeled 'Is.') and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Ich trink' sie dir!' and '(sie trinkt)'. The piano accompaniment features dynamic markings such as 'molto espr.', 'ff', and 'ff'. The second system is marked 'Langsam.' and includes piano accompaniment with dynamic markings 'f dimin. p', 'più p', and 'pp tremolo'. The vocal line in the second system includes the lyrics '(dann wirft sie die Schale fort)' and '(Beide, von Schauer erfaßt, blick-)'. The time signature is 6/8.

**Ejemplo 5.8. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc.1754-1762**

La tonalidad es en aquel momento Mi bemol menor, y el pasaje repite la reinterpretación enarmónica que tiene lugar en el punto culminante de la *Einleitung* (véase el Ejemplo 2.3.). Ambos puntos son reveladores, ya que en ellos puede verse que, cuando el AcTr tiene una duración más considerable y, por lo tanto, más posibilidades de ser entendido como un acorde autónomo, lo hace en la forma enarmónica de un acorde semidisminuido, de función conocida (II grado de Mi bemol menor en este caso). Y es en el momento en que se producen los característicos movimientos polifónicos de su enlace es cuando en estos dos casos (Ejemplos 2.3. y 5.8.) el AcTr abandona su autonomía como acorde para tener un tratamiento como formación de notas extrañas.

Es interesante por otra parte, tal como señala Robert Bailey, ver que en el primer esbozo completo del Complejo del Preludio, la anacrusa del compás 1 no era un La, sino un Si, dando como resultado un salto de quinta disminuida y no de sexta mayor o menor. Lo mismo pasa en la anacrusa del

<sup>150</sup> Ese motivo solo vuelve a cantarse una única vez en la obra, en esa ocasión por parte de Tristán: Acto tercero, compases 761 ss. (Ejemplo 9.67.).

compás 5, que no era en ese esbozo un Si, sino un Re (la primera nota del compás 5 aparecía escrita como Lab y no Sol#).<sup>151</sup>

#### 5.4. El tercer acorde.

En el Capítulo II hemos tenido ocasión de ver como un punto débil de muchas de las propuestas analíticas para el AcTr está en su falta de atención al tercer AcTr. Según nuestra opinión, ya expresada entonces, buena parte de las explicaciones teóricas existentes de ese acorde y su enlace posterior son insuficientes o discutibles. No es necesario repetir aquí los argumentos presentados en su momento a favor del que quizás es el análisis más antiguo publicado del tercer AcTr, o sea el que Mayrberger publicó en las *Bayreuther Blätter* en 1881, análisis del que es necesario tener muy presente que fue del agrado del propio Wagner.

Recordemos que el análisis de Mayrberger es prácticamente el único que considera el tercer AcTr como elaboración de un acorde tríada en primera inversión (Do-Mi-La). En el Capítulo II hemos mostrado ejemplos de obras de Schumann que hacen plausible esta interpretación. El hecho de que el enlace supuestamente resultante (Do-Mi-La / Si-Re#-Fa#-La) tenga sentido como expresión de una fórmula de cadencia frigia nos parece una prueba a favor de la interpretación de Mayrberger, como ya hemos señalado. Los tres enlaces del Complejo del Preludio estarían relacionados con la cadencia frigia, pero en el caso del tercero de una manera algo diferente. Esto se corresponde muy bien con lo que nos parece que es la impresión causada en el oyente por el tercer AcTr: se oye como un enlace de características algo diferentes, pero claramente análogo a los dos anteriores, de los que es una intensificación expresiva. La interpretación funcional del tercer AcTr de Mayrberger nos parece por lo tanto más afín a su efecto musical y superior por lo tanto a los análisis que se limitan a presentarlo como una formación de apoyaturas.

Las presentaciones del Complejo del Preludio a lo largo de los tres actos de *Tristan und Isolde* incluyen siempre por lo menos el primer y segundo AcTr (sin los cuales sería imposible hablar de Complejo del Preludio) en una versión reconocible, mientras que el tercer AcTr es suprimido en algunas ocasiones (tal como se hace, por ejemplo, en la cita del AcTr en *Die Meistersinger von Nürnberg*, varias veces comentada). En otras ocasiones, el tercer acorde es sometido a alguna variación adecuada a su continuación en casos concretos.

Puede verse un ejemplo de estas modificaciones del AcTr (en lo que son por otra parte repeticiones inicialmente completas del Complejo del Preludio) en un pasaje del Acto tercero (Ejemplo 5.9.).

---

<sup>151</sup> Bailey, Robert. 'An Analytical Study of the Sketches and Drafts' en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration, op. cit., pág. 131.

Brangania, ante el horror de la muerte de Tristán (más las de Melot y Kurwenal) y con la esperanza vana de ver a Isolda recuperada de su trastorno, le cuenta a esta cómo ha revelado al Rey Marke la causa de la traición de su sobrino y su esposa, el Filtro de Amor que ella les administró como medida desesperada para salvar sus vidas. Como puede verse en el siguiente ejemplo, las dos primeras presentaciones del AcTr aparecen en una forma claramente reconocible, a pesar de las pequeñas modificaciones en el ritmo (de acuerdo con lo que se ha dicho ya antes, la forma Lab-Fa en el salto de sexta inicial de los violonchelos no debería extrañar, ya que la sexta mayor Lab-Fa es la que adopta el papel de versión de referencia de ese giro melódico en numerosas presentaciones del AcTr).

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 1581-1584. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line with the lyrics "Süh - ne! Des Tran - kes Ge - heim - nis ent - deckt' ich dem" and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the bass clef, starting with a semitone descent (Bb-A) and a tritone (Ab-Gb). The second system shows a vocal line with the lyrics "Kö - nig: mit sor - gen - der Eil' stach er in See, dich zu er -" and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the bass clef, starting with a semitone descent (Bb-A) and a tritone (Ab-Gb). The piano part also includes a *poco cresc.* marking.

**Ejemplo 5.9. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc.1581-1584**

El contenido melódico, polifónico y armónico de las dos primeras presentaciones del AcTr respeta básicamente la forma inicial de los primeros compases de la *Einleitung*, a pesar de la mayor velocidad o de la ausencia de las pausas. Incluso la instrumentación sigue el modelo original, con cuerdas solas tocando el giro melódico de partida que lleva al ataque del AcTr en los instrumentos de madera. Pero el tercer AcTr, que aparece en la segunda mitad del compás 1583 lleva en esta ocasión a un acorde diferente. Se trata de la formación Si-Re-Fa-La, un Acorde semidisminuido, el cual resuelve en un Acorde de Séptima de Dominante sobre Sib. Ambos enlaces tienen una gran afinidad con la forma principal de enlace del AcTr: el semitono descendente en el bajo, el

movimiento conjunto ascendente en la voz superior, que realiza un intercambio con la parte de tenor (por ejemplo, mientras la voz superior sube por grados conjuntos de Re a Fa al pasar del compás 1583 al 1584, la voz de tenor desciende por salto de Fa a Re). En cuanto a contenido armónico, el enlace entre los dos acordes del compás 1584 es idéntico (si bien transportado) al del enlace de los dos acordes sobre las palabras “Meine Herde?”, ya comentado como una variante del AcTr y su enlace en una forma algo simplificada (Ejemplo 2.11.). El pasaje continúa durante varios compases más hasta que la tonalidad se define claramente como Sib menor, y la intervención de Brangania termina con una cadencia rota sobre el VI grado de este tono, con la que se presenta una anticipación del inicio de la Transfiguración de Isolda.

El Complejo del Preludio es, por una parte el resultado de una serie de presentaciones del AcTr, pero también tiene identidad propia como un elemento musical recurrente. Más adelante se comentarán otras versiones del Complejo del Preludio, entre ellas algunas que contienen diferencias significativas respecto al modelo establecido en los compases 1-17 de la *Einleitung*.

### **5.5. La secuencia.**

El inicio de la *Einleitung* con una primera sección de estructura secuencial se corresponde con uno de los procedimientos más frecuentes de presentación temática en la música de lo que se ha llamado Nueva Escuela Alemana, singularmente en obras de Liszt y Wagner. A diferencia de lo que es bastante habitual en Liszt, las repeticiones secuenciales del inicio de *Tristan und Isolde* no son simétricas: si por simplificar nos olvidamos de las importantes diferencias del tercer AcTr con los dos primeros, y nos limitamos al movimiento básico del bajo y el segundo acorde de cada una de las presentaciones, el resultado es una secuencia por terceras ascendentes cuyos puntos de reposo son Acordes de Séptima de Dominante de La menor, Do mayor y Mi menor/mayor, es decir, las dominantes de la Tónica, la Mediante y la Dominante de la supuesta tonalidad principal de La menor. Los autores de análisis de inspiración schenkeriana señalan esta línea fundamental del bajo (Mi-Sol-Si, respecto la cual las notas Fa, Lab y Do tendrían el papel de auxiliares superiores) como “arpegiación” de la Dominante de La menor (viéndose obligados entonces a buscar explicaciones más o menos solventes de por qué este arpegio contiene un Sol natural y no la sensible Sol#).<sup>152</sup> La secuencia según el recorrido Tónica-Mediante-Dominante se encuentra efectivamente en música anterior, pero no es tan habitual como podría parecer por su aparente lógica y claridad.

---

<sup>152</sup> Ver, por ejemplo: Mitchell, William J. ‘The Tristan Prelude: Techniques and Structure’, en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde, op. cit., pág. 245.

El musicólogo turco Altug Ünlü ha estudiado la secuencia del Complejo del Preludio en un artículo titulado precisamente “El Acorde de Tristán en el contexto de una fórmula tradicional de secuencia”.<sup>153</sup> Uno de los ejemplos que Ünlü da de una secuencia de este tipo es el inicio de la obertura para *Egmont* Op.84 de Beethoven.



**Ejemplo 5.10. L. van Beethoven: Obertura *Egmont* Op. 84, cc. 1-5**

Otro ejemplo de una secuencia basada en el modelo I-III-V en el modo menor se puede encontrar en la frase inicial de la Sonata Op. 90 de Beethoven.



**Ejemplo 5.11. L. van Beethoven: Sonata en Mi menor Op. 90. I. *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, cc. 1-8**

Una secuencia como esta no puede ser simétrica. Tal como ha argumentado de forma muy convincente Richard Taruskin, por más que el AcTr se señale tan a menudo como origen de la armonía moderna, incluso como anticipación de la atonalidad, la constitución de las secuencias del Complejo del Preludio tiene una orientación en buena medida tradicional.<sup>154</sup> En su *Oxford History of Western Music*, tal como hemos citado anteriormente, el musicólogo estadounidense considera un ejemplo de “construcción historicista de mitos” la visión de *Tristan und Isolde* como inicio de la

<sup>153</sup> Ünlü, Altug. ‘Der ‘Tristan-Akkord’ im Kontext einer tradierten Sequenzformel’, en en *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 18/ 2 (2003), págs. 179-185.

<sup>154</sup> Taruskin, Richard: *Deeds of Music Made Visible*, op. cit.

destrucción, o del debilitamiento, de la tonalidad tradicional. Es imposible negar la influencia de la armonía de Wagner en los desarrollos más novedosos de los lenguajes de vanguardia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, por lo que de alguna manera, la concepción de una música no basada en un centro tonal le debe sin duda algo, o mucho, a la ópera de Wagner. Pero el mayor énfasis que, de manera muy comprensible, se ha hecho en los aspectos “avanzados” de la armonía en *Tristan und Isolde* no deben hacer olvidar dos cosas: primero, la gran importancia que también la armonía básicamente diatónica tiene en la ópera (lo que no excluye una gran riqueza de modulación).<sup>155</sup> Y en segundo lugar, que la dramaturgia musical de *Tristan und Isolde* está organizada alrededor de la idea de un inicio angustiosamente inestable que resuelve en una extática afirmación tonal sin ambigüedades.

En comparación con la secuencia asimétrica del inicio de *Tristan und Isolde*, resultan mucho más avanzadas las típicas secuencias de Liszt que no se basan necesariamente en la afirmación de una tonalidad, sino en la partición simétrica de la octava.



Ejemplo 5.12. F. Liszt: Sonetto 104 del Petrarca, 2ª versión (Années de pèlerinage II), cc. 1-4

En el inicio del *Sonetto 104 del Petrarca* puede observarse una construcción secuencial con un diseño basado en una partición simétrica de la octava. La división de tercera menor (o su equivalente enarmónico, la segunda aumentada) da lugar, si se toman notas de igual posición en cada repetición secuencial, al arpeggio de un Acorde de Séptima disminuida. Aunque al final de esta introducción se establece claramente Mi mayor como tonalidad principal, este inicio de Liszt es más radical que el inicio de la *Einleitung*, como posible antecedente de la atonalidad. La organización tonal basada en particiones simétricas de la octava ha sido señalada por autores como George Perle como una técnica que está en los orígenes de la música atonal del siglo XX.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Como ejemplo de ello pueden citarse numerosas escenas de diálogo en el el Acto primero, o de hecho en cualquier acto, y pasajes musicales como la “casi aria” que forma la respuesta de Kurwenal a Brangania en el Acto primero (cc. 492 ss.).

<sup>156</sup> Lansky, Paul y Perle, George: ‘Atonality’, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1ª edición. Londres: Macmillan, 1980, Volumen I, págs. 669-673.

En su capítulo sobre Wagner, Taruskin hace una reconstrucción de la secuencia inicial de la *Einleitung*, transformándola en una supuesta progresión “liszztiana”, basada en la división simétrica de la octava y dando lugar a una sucesión de repeticiones a distancia de tercera menor (o segunda aumentada) ascendente. Taruskin no es el único en proponer comparaciones de este tipo, también lo hacen Altug Ünlü o William J. Mitchell en los textos ya citados, entre otros. La utilidad de estas recomposiciones está precisamente en ver qué es lo que no ha hecho Wagner. Su secuencia está firmemente asentada en la tonalidad de La menor, y su énfasis en las relaciones tonales fundamentales en La menor (relativo mayor, dominante) sugiere que la interpretación funcional del AcTr (en sus dos primeras presentaciones) como elaboración de un acorde de Sexta aumentada (o en todo caso, como expresión de un enlace de carácter frigio si añadimos la tercera presentación) es por lo menos razonable.

### 5.6. La cadencia rota.

No hemos comentado aun uno de los momentos más importantes del Complejo del Preludio: la repetición del tercer AcTr a la octava superior y la elaboración motivica que le sigue y que conduce a la enormemente importante cadencia rota del compás 17.

Ejemplo 5.13. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 8-17

El modelo de repetición secuencial más abreviación tiene su origen en el Barroco y fue usado de manera muy frecuente en la música del Clasicismo vienés (siendo una técnica esencial en las

secciones de Desarrollo en movimientos en Forma de Sonata de Beethoven). Siguió siendo un elemento fundamental del lenguaje de los compositores románticos, muy especialmente en Wagner. La abreviación gradual del modelo en las sucesivas repeticiones, coordinada con la progresión armónica, pudo generar importantes incrementos de la tensión, lo que se explota con gran frecuencia cuando una elaboración temática se acerca a su final.

En el caso de los compases 12-17 de la *Einleitung*, la repetición del enlace del tercer AcTr a la octava superior es seguida por la reducción de esa repetición a solamente las dos notas que forman la apoyatura Mi#-Fa# (de forma puramente monódica y con un *crescendo* que intensifica su efecto). Esta se repite también a la octava superior, y una tercera repetición de la apoyatura aparece totalmente armonizada: no con un acorde de Séptima de Dominante sobre Si, sino sobre Mi. Esta dominante se podría decir que es propia del tono de La menor, pero las notas Mi# y Fa# en la melodía principal parecen más compatibles con La mayor. Debería elegirse entre considerar que los compases 16-17 están en La menor o bien en un La mayor coloreado por una mixtura modal. Es posible que esta discusión no tenga mucho sentido, ya que ambas opciones son imaginables, y el resultado de adoptar una u otra no tendría quizás diferencias apreciables.

La cadencia rota que sigue (sobre el VI grado de La menor o el VI rebajado de La mayor) se hace mucho más expresiva por la apoyatura superior, que representa el primer movimiento descendente y de segunda mayor de una línea superior que hasta ese momento se ha movido exclusivamente por segundas menores ascendentes.

La resolución en cadencia rota en el modo menor con una apoyatura descendente que forma una disonancia de cuarta aumentada respecto al bajo no es ninguna novedad, aparece en numerosas composiciones anteriores a *Tristan und Isolde*, como por ejemplo en este pasaje de *Lohengrin*, también en La menor.

Ejemplo 5.14. R. Wagner: *Lohengrin*. Acto segundo, Escena quinta. cc. 232-237

La cadencia rota (un giro armónico en cierta forma convencional) del compás 17 de la *Einleitung* es posiblemente tan imprescindible para la dramaturgia musical de *Tristan und Isolde* como las

complejas armonías que la preceden. La manera en que evita la resolución que se espera (en La menor o mayor), dando con ello inicio al tema de la Mirada (iniciado por los violonchelos en la segunda mitad del compás 17), es una fuerza fundamental que impulsa tanto motívicamente como expresivamente el resto de la *Einleitung*, y quizás pueda decirse que lo hace con toda la ópera.



**Ejemplo 5.15. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 16-20**

Queremos insistir una vez más en que entender el lenguaje armónico de *Tristan und Isolde* exige observar no solamente las fascinantes innovaciones de carácter cromático (con el AcTr a la cabeza), sino también el uso de recursos armónicos francamente convencionales, como esta cadencia rota que, gracias a su posición como culminación del Complejo del Preludio, asume una función expresiva de importancia comparable a la del propio AcTr. Lo que aquí afirmamos puede verse corroborado por las diversas apariciones de esa cadencia (casi siempre en relación con reapariciones del tema de la Mirada), pero sobre todo porque representa, como el AcTr una disonancia que encuentra su resolución en una relación planteada a gran escala. Nos referimos al hecho de que el tema que señala la culminación el dúo de Tristán e Isolda en el Acto segundo (frustrada por la irrupción del Rey Marke y sus hombres), y que reaparece en la misma función en la Transfiguración de Isolda (que, como es bien sabido, constituye una recapitulación de la parte final de aquel dúo, llevada a una resolución conclusiva), se deriva (o así nos lo parece) en último extremo de la cadencia rota del compás 17 de la *Einleitung*.

Aparte de una extraña versión casi paródica de ese tema (denominado por Hans von Wolzogen “Seligskeitmotiv”, tema “de la Felicidad”),<sup>157</sup> que se presenta en el Preludio al Acto segundo (compases 45 ss.), la primera vez que hace su aparición con sus características definitivas, es para dar inicio al interludio orquestal que precede al llamado Himno a la Noche. El tema aparece en ese pasaje de la manera que puede verse en el siguiente ejemplo: el recuerdo del AcTr en las alturas y conducción de voces de su primera presentación da lugar a un pedal de dominante de La mayor sobre el que la voz superior prolonga en ascenso continuado las cuatro notas cromáticas originales.

<sup>157</sup> Wolzogen, Hans von. *Thematischer leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde*. Leipzig: Verlag von Feodor Reinboth, 1888.

El perfil melódico y el contenido armónico de los compases 1100-1102 es en lo esencial idéntico al de los compases 16-17. Pero lo que antes era una resolución en cadencia rota en el VI grado, se transforma ahora en una menos usual resolución en el IV grado.

**Langsamer und allmählich immer langsamer.**

wahr, Lie - bes - won - ne ihm lacht!

*ff* *p trem.* *dimin.*

*più p* *p dolce*

**Ejemplo 5.16. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1097-1103**

La voz superior conserva la apoyatura del compás 17, pero esa nota Si no tiene ahora el mismo potencial disonante como cuarta aumentada respecto al bajo. La sexta que forma con la voz grave es una consonancia, y lo único disonante en ese momento es la superposición más bien dulce del Si y el La. Por otra parte, una resolución en el acorde de tónica en forma de cadencia auténtica sería una contraposición demasiado obvia con la cadencia rota del Complejo del Preludio, por lo que Wagner introduce en este punto una resolución plagal IV-I<sup>6</sup>. Este giro plagal tiene por una parte el efecto de una cadencia rota, pero al mismo tiempo ya sugiere el reposo en la tónica, y además no es suficientemente conclusivo (entre otras cosas por tener el Acorde de tónica en primera inversión), por lo que cuando esta misma resolución se use en la transfiguración de Isolda (cc.1663-1664 del Acto tercero, allí en la tonalidad de Si mayor), todavía permitirá una gran extensión de la conclusión, que alcanzará así proporciones adecuadas.

## 5.7. El Complejo del Preludio: la instrumentación.

Si bien el centro de atención de nuestro estudio está en el lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*, es imposible no tener en cuenta la influencia que la instrumentación ejerce en la expresión de la sonoridad y relaciones armónicas, o seguramente en su misma concepción. Las múltiples reapariciones del AcTr o del Complejo del Preludio entero son con frecuencia no solamente la repetición de un material temático o armónico, sino también de su especial configuración tímbrica. Habrá todavía ocasión de hacer numerosas observaciones sobre cuestiones de instrumentación o timbre relacionadas con la armonía en la ópera, pero dada la importancia del AcTr y del Complejo del Preludio en el objeto de nuestra investigación, es necesario detenerse en la orquestación de estas primeras presentaciones del tema musical más importante y característico de *Tristan und Isolde*.

**Langsam und schmachtend**

2 Hoboén  
2 Clarinetten in A  
1 Englisches Horn  
1<sup>r</sup> u. 2<sup>r</sup> Fagott  
Violoncelle

Ejemplo 5.17. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. *Einleitung*, cc. 1-7

Tal como ya se ha señalado, las dos primeras presentaciones del AcTr a distancia de tercera menor ascendente se diferencian, en su configuración melódica, armónica y polifónica solamente por la diferencia de un semitono entre los dos saltos de los violonchelos en la anacrusa del compás 1 (sexta menor) y del compás 5 (sexta mayor). Ya se ha dicho anteriormente que la forma más significativa de este motivo será la de sexta mayor, y que en la mayoría de reapariciones del motivo en sus clases de altura iniciales el La es bemol.

Pero una diferencia, quizás más importante, entre estas dos primeras apariciones del AcTr y su enlace característico, y que no hemos mencionado hasta ahora, está en su sutil variación tímbrica. Los acordes de los compases 2 y 6 están cuidadosamente instrumentados para que en un primer momento, cada una de las cuatro notas esté tocada por dos instrumentos, pero dos corcheas antes del final del compás, y solo una corchea antes de que la voz principal toque su segunda nota en

ascenso cromático, cuatro de ellos desaparecen, de manera que en la resolución de los compases 3 y 7 cada una de las cuatro voces del acorde están tocadas sin duplicaciones. El principal cambio tímbrico está en el papel de solista principal, desempeñado en el primer enlace por el primer oboe, y en el segundo por el primer clarinete. La diferencia en expresión lograda de esta manera es difícil de definir con palabras, pero no puede haber duda de que esta variación contribuye enormemente a la sutileza sonora de este pasaje.

La importancia superior que el primer AcTr tiene como referencia primaria a lo largo de toda la ópera hace que el timbre del oboe se identifique más directamente con su armonía. La mayor dulzura del sonido del clarinete establece un contraste en el centro de las tres presentaciones del AcTr en el Complejo del Preludio, pero el timbre algo más áspero del oboe tendrá preferencia como voz superior del AcTr en otros momentos. La tercera presentación del AcTr vuelve a tener a este instrumento en la parte principal y, como en las dos presentaciones anteriores, el corno inglés y los dos primeros fagotes forman las tres voces más graves en la resolución. Para dar mayor acentuación al ataque del tercer AcTr, un momento climático decisivo en el Complejo del Preludio, en la caída del compás 10 el Do del bajo no está duplicado, sino triplicado, por la presencia de la segunda trompa en Fa, que toca esa nota *sforzando*, como hacen todos los otros instrumentos, para desaparecer en un *decrescendo* antes del final del compás.

The image shows a page of a musical score for the beginning of Wagner's *Tristan und Isolde*. The score is for the first 18 measures of the introduction. It includes parts for various instruments: 2 Flutes (Flöten), Horns (Hörn), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Bass Clarinet (Basscl.), Violins (Violinen), Viola (Viola), and Cello/Double Bass (Violoncelle/Contrabasse). The music is characterized by its complex, overlapping textures and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature.

Ejemplo 5.18. R. Wagner: *Tristan und Isolde. Einleitung*, cc. 10-18

En los compases 12-13 el tercer AcTr y su enlace se repiten a la octava superior en un cuarteto de maderas formado por el corno inglés, primer clarinete, primer oboe y primera flauta. El intercambio de la apoyatura Mi#-Fa# entre violines y maderas al unísono y con cambios de octava lleva, a lo que se podría llamar un primer *tutti* (aunque con las Flautas en pausa, y sin la mayoría de los metales o percusión). Después de la cadencia rota del compás 17, el tema de la Mirada es iniciado por los violonchelos en un estilo *cantabile* favorecido por el uso de su registro agudo.

La identificación preferente del sonido de los instrumentos de doble caña con el AcTr se confirma con el destacado papel que el corno inglés asume en sus posteriores presentaciones, teniendo con frecuencia a su cargo el gesto melódico con el que los violonchelos daban inicio a la *Einleitung*.

Cuando más adelante se trate de las muy diversas apariciones del AcTr o del Complejo del Preludio a lo largo de la ópera, estas referencias sonoras iniciales serán útiles para valorar su efecto teniendo en cuenta la manera en que la instrumentación ayuda a sugerir una alusión literal o modificada.

### **5.8. El Complejo del Preludio: conclusiones.**

El AcTr y su enlace principal tienen un doble papel, por una parte como una unidad temática autosuficiente, y por otra parte como un elemento del Complejo del Preludio. Ambas funciones son igualmente importantes y, si bien se encuentran en la ópera numerosas apariciones del AcTr en sus alturas y enlace iniciales (siempre en momentos de especial significado), el bloque completo del Complejo del Preludio (con eventuales modificaciones que ya han sido comentadas) tiene una entidad temática propia. Más adelante se tratará con más detalle de las apariciones del Complejo del Preludio. Recordemos por ahora su presentación sistemática, casi sin excepciones, en el mismo nivel tonal, y la recapitulación que se hace del Complejo del Preludio en la situación dramática más decisiva al final de cada acto (con una importante variación en el final del Segundo acto, como señalaremos más adelante). Si se tiene en cuenta el Complejo del Preludio en su totalidad, incluyendo por lo tanto la cadencia rota del compás 17, puede decirse que en estos primeros compases de la *Einleitung* se plantea lo más esencial del contenido musical y dramático de toda la obra. Las disonancias representadas por el propio AcTr y por la cadencia rota plantean una tensión musical y dramática que deberá esperar hasta la Transfiguración de Isolda para alcanzar una resolución satisfactoria y definitiva.

