



**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

IX. El Acorde de Tristán en *Tristan und Isolde*

9.1. Consideraciones previas.

Nos proponemos en este capítulo detallar todas las apariciones y usos del AcTr y del Complejo del Preludio o de sus variantes a lo largo de los tres Actos de *Tristan und Isolde*. En los capítulos precedentes ha habido ocasión de comentar muchas de las presentaciones más relevantes del AcTr y, de sus modificaciones más importantes, y no reiteraremos ahora sus análisis. En el recorrido que sigue por cada una de las escenas de la ópera, cuando se llegue a un caso ya suficientemente comentado en capítulos anteriores, o que se pueda considerar una repetición literal de una aparición previa, se remitirá al capítulo correspondiente: por tanto, solo se analizarán todas las apariciones del AcTr que no hayan sido ya tratadas.

Teniendo en cuenta que los movimientos cromáticos propios del AcTr y alguno de sus rasgos más característicos (como la apoyatura ascendente de su resolución) están presentes en muchos temas importantes de la ópera, puede ser difícil tener en todo momento la seguridad de si determinada idea, melodía, frase, enlace o progresión armónica deberían ser considerados o no como una variante del AcTr, o del Complejo del Preludio.

Por ello, y según nuestro criterio, para su inclusión en las páginas que siguen, será necesario que se den estas condiciones:

1: El motivo de las cuatro notas ascendentes de los compases 2-3 de la *Einleitung* debe aparecer de manera reconocible (en su forma cromática original o en variantes que incluyen también segundas mayores). Esto implica que la segunda nota sea más breve y menos acentuada que la primera. Aunque la tercera es más breve que la cuarta en su primera aparición, ambas tienen en ocasiones la misma duración, pero aquella es siempre más acentuada que esta, y casi siempre con carácter de apoyatura.

2: El movimiento melódico descrito aparece en una voz principal o, en todo caso, destacada, y se realiza en un número elevado de ocasiones con una armonía o progresión armónica que contiene algún aspecto inusual. Esto incluye naturalmente la armonización de las apariciones del AcTr en el Complejo del Preludio, y muy especialmente la sonoridad del Acorde semidisminuido en el primer acorde.

3: Las apariciones del Complejo del Preludio tienen lugar casi siempre en las clases de alturas iniciales (aunque en más de una ocasión el tercer miembro de la secuencia sufre modificaciones,)

pero se entenderán también como variantes del Complejo del Preludio los casos en los que el enlace característico del AcTr, u otro claramente reconocible como variante de este, aparezca tratado en secuencias (normalmente ascendentes).

4: Pueden surgir muchas veces dudas sobre si un pasaje determinado contiene o no una presentación del AcTr o del Complejo del Preludio según estos criterios, pero en su caso, se darán los posibles argumentos en favor o en contra de su valoración como tal.

9.2. El Acorde de Tristán en el Acto primero.

9.2.1. Einleitung (compases 1-111).

No es necesario recordar que la introducción orquestal a *Tristan und Isolde* tiene como primera sección lo que Joseph Kerman denomina el Complejo del Preludio. Si bien después del compás 17 numerosos detalles melódicos muestran alguna afinidad con elementos de la configuración polifónica y armónica que es el AcTr, la primera reaparición evidente es la recapitulación del Complejo del Preludio en los compases 66 ss., incrustado en el interior de las rápidas escalas y los arpeggios del motivo del “Desafío a la muerte”. Se ha comentado ya esta versión del Complejo del Preludio por la característica de que en ella, la armonía que ocupa el lugar del primer AcTr no presenta la sonoridad de un Acorde semidisminuido, sino de Acorde de Séptima disminuida (Ejemplo 7.1.).

La *Einleitung* alcanza un gran clímax señalado por la reinterpretación enarmónica del II⁷ de Mib menor como AcTr del compás 83, cuya preparación se realiza muy especialmente en los compases 74 ss., durante los cuales se produce la modulación de Do mayor a Mib menor. En los compases 80-82 aparece una superposición polifónica de los dos elementos melódicos principales del AcTr (el gesto inicial de los violonchelos y las cuatro notas cromáticas ascendentes del oboe), soportada armónicamente por intercambios de II⁷ y V⁷ de Mib menor, tal como establecen los claros movimientos del bajo, con saltos entre Fa y Sib.

El pasaje contiene varios elementos más en su intrincada polifonía, en la que destaca la expresiva línea superior de los primeros violines. Cualquier reducción pianística se encuentra con graves problemas a la hora de representar esa complejidad. Veamos, en primer lugar, ese pasaje en una versión simplificada, que incluye solamente los elementos antes comentados.



Ejemplo 9.1. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, *Einleitung*, cc. 80-84

El salto de sexta ascendente toma la forma mayor Lab-Fa, y no la forma original La-Fa. Ya se ha comentado que la sexta mayor es el intervalo más característico y frecuente en este motivo, a pesar de que en su forma inicial y más conocida el salto se realice con la sexta menor La natural-Fa. Por otra parte, el motivo de las cuatro notas ascendentes, en la primera trompeta en Fa, toma la forma no completamente cromática Lab-Sib-Si-Do. Varias apariciones de este motivo incluyen alguna segunda mayor, lo que contradice los análisis que pretenden dar al ascenso cromático de cuatro semitonos un carácter “protoserial”.

El Ejemplo 9.2. presenta una reducción pianística que intenta incluir todos los elementos de la polifonía de este pasaje.

Ejemplo 9.2. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, *Einleitung*, cc. 80-85

Puede observarse que la armonía de los compases 81-82 presenta cierta ambigüedad modal, a pesar de que parezca estar claramente en Mib menor. El Do con el que acaba el motivo de cuatro notas ascendentes es natural, y debe entenderse como la novena de la Dominante de Mib, respecto a la cual el Si anterior es una apoyatura. Pero el Acorde de Novena de Dominante de Mib menor debería contener un Dob: un Do natural en este papel es algo inusitado en la armonía tonal. Por qué Wagner escribió este pasaje de tal manera no es tan sencillo de esclarecer: como puede verse en el Ejemplo 9.3., una versión totalmente cromática de ese motivo encajaría perfectamente en la armonía del compás 81 (y en su repetición en el compás siguiente). Es más, es indiscutible que el resultado armónico de esta versión alternativa es compatible con el lenguaje de *Tristan und Isolde*, pues el enlace resultante exacto es usado por Wagner, como comentaremos más adelante (Ejemplo 9.15.), en los compases 1051-1052 del Acto primero y en algunas ocasiones posteriores.



Ejemplo 9.3. Versión alternativa del compás 81 de la *Einleitung*

La versión del Ejemplo 9.3. ofrecería, además, la ventaja suplementaria de presentar el motivo principal en su altura original. Sin embargo, como que no puede haber duda de que Wagner podría haber concebido y usado esta alternativa, la más elemental lógica artística indica que dicha ventaja es precisamente lo que él deseaba evitar. La llegada de la melodía de la trompeta al Do en los compases 81-82, reserva para la llegada al Si un potencial de sorpresa, que la hace más llamativa cuando se produce en el compás 84, y que subraya su condición de recapitulación, largamente esperada, de la primera versión del motivo. Por otra parte, es posible que Wagner hubiera considerado la posible variante del Ejemplo 9.3. como demasiado inocua, y que haya preferido, por tanto, la disonancia del Si natural de la trompeta sobre el Sib de los bajos, en lugar de la octava justa resultante si se adoptara la variante hipotética de este ejemplo, que sí usará el compositor en los mencionados compases 1051-1052 del Acto primero, en un contexto totalmente diferente.

Tal como puede verse en los compases 84-85, en la recapitulación del Complejo del Preludio después del clímax de la *Einleitung*, aparece llenando los silencios entre los miembros de la secuencia una variante del tema de la Mirada, con un salto de séptima disminuida y no de séptima menor, lo que le da un carácter muy alejado de su ternura original.



Ejemplo 9.4. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, *Einleitung*, cc. 86-91

El segundo AcTr es presentado (Ejemplo 9.4.) de manera regular (compases 86-88, con ese añadido del tema de la Mirada), pero la armonía del tercer AcTr cambia significativamente, de modo que su melodía cambia para transformarse en un recuerdo del tema del Cofre. En el compás 89 aparece, efectivamente, un Acorde semidisminuido, aunque no es la formación Do-Fa-Sol#-Re que se esperaría, sino Si-Fa-La-Re. Podría discutirse si este acorde representa el II grado de La menor, pero los movimientos del Si a Sib, del Fa a Mi y del La a Sol# cambian la armonía a la que es propia de un Acorde de Sexta francesa, y este Acorde de Sexta aumentada es resuelto de manera idéntica a como sucede en el ya mencionado tema del Cofre. La continuación de este tema en una forma análoga a la original lleva a una cadencia rota (compases 93-94) como la del compás 44 de la *Einleitung*, esta vez sobre el VI grado de La menor (como en el compás 17 del Complejo del Preludio). En los compases 94 ss. reaparece el tema de la Mirada en una forma idéntica a la del compás 17, pero aquí va a producirse el crucial cambio a Do menor que da a la *Einleitung* una estructura armónica abierta y prepara el inicio del Acto primero en esa nueva tonalidad.

The image shows a musical score for R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, Introduction, measures 93-111. The score is in G major and 3/4 time. It features piano accompaniment with various dynamics and articulations. A red box highlights a specific passage in measure 98. The score includes markings such as 'cresc.', 'dim.', 'p', 'più p', and 'trem.'

Ejemplo 9.5. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, *Einleitung*, cc. 93-111

La aparición del Lab en el compás 95 (Ejemplo 9.5.) ya prepara ese cambio a Do menor, si bien los compases siguientes dejan abiertas otras posibilidades, con el intercambio entre los violonchelos y el oboe de variantes del motivo de la Mirada en secuencia que insinúa la tonalidad de Fa menor. Se presenta también algún acorde de explicación compleja, como por ejemplo el Acorde de Sexta francesa de la segunda mitad del compás 98: el Sib y el Mi en la última corchea del compás pueden entenderse como la resolución en un Acorde de Séptima disminuida, que tendría sentido como VII grado de Fa menor. Este supuesto Acorde de Sensible enlaza con el Acorde semidisminuido La-Do-Mib-Sol que podría valorarse como una resolución en un acorde sobre Fa con apoyaturas. La segunda mitad del compás 99, sin embargo, deja todo perfectamente claro, con un Acorde de Sexta alemana sobre Lab que conduce, ya en el compás 100, a un Acorde de Novena de Dominante de Do menor (en una resolución que incluye la sucesión de quintas justas paralelas Lab-Mib, con frecuencia toleradas en la resolución del Acorde de Sexta alemana).

Sobre el Sol como nota pedal en los timbales, el corno inglés entona de nuevo el motivo inicial de la *Einleitung* (con salto de sexta mayor Lab-Fa) y en el compás 102 aparece el AcTr en las clases de altura y timbre originales del compás 3 (dos fagotes, corno inglés y oboe), pero en la parte del corno inglés aparece un Sib escrito, que, de acuerdo con su condición transpositora sería un Mib y no un Re#, como en esa primera ocasión. La escritura de esa nota como Mib se funda en una buena razón:

la resolución del AcTr es modificada para encajar en el tono de Do menor y la notación se adapta también a esta interpretación. El acorde del compás 103 es un Acorde de Séptima disminuida (o de Novena de Dominante si se asume que el Sol de los timbales, aunque con pausa en ese compás, se sobreentiende como bajo del acorde), con el La# funcionando como apoyatura del Si a distancia de una octava doble aumentada del Lab. Los análisis del AcTr deberían tener en cuenta variantes similares a estas, que ponen en duda cualquier postura analítica demasiado rígida sobre la notación del primer AcTr.

Los compases 105-106, aparte del Sol de los timbales, que sigue presente, son una reproducción prácticamente exacta del segundo AcTr y su enlace, con el clarinete bajo asumiendo ahora el papel del corno inglés, y con el clarinete en la voz superior, como pasaba en los compases 6-7 de la *Einleitung*, pero una octava más grave que entonces.

Las cuerdas graves solas realizan una prolongación de la Dominante de Do menor, y, como ya hemos comentado anteriormente, un tramo de su melodía (Mib-Si-Fa-Lab, compases 107-109), coincide en sus alturas con una “horizontalización” del contenido del AcTr, para lo cual es necesario omitir el Sol, que forma parte imprescindible de la melodía. Por más que esta coincidencia pueda ser llamativa, el resto de la ópera y la técnica compositiva de Wagner cuestionan, tal como hemos planteado en su momento estos análisis casi seriales.

9.2.2. Escena primera (compases 112-286).

El canto del marinero con que comienza la Escena primera, la reacción indignada de Isolda y la amable respuesta de Brangania, no contienen ninguna alusión al AcTr (con la posible excepción del salto Sol-Mib inicial del marinero, que suena sin duda como un eco de la frase inicial de los violonchelos en la *Einleitung*). Pero cuando la sirvienta le recuerda a su señora la pronta llegada a Cornualles, en la explosión de cólera con que Isolda recibe la noticia el AcTr sí está muy presente: más de un pasaje de esa formidable primera intervención de la protagonista estará saturado, podría decirse, de alusiones al enlace armónico inicial de la ópera.

La primera aparición del AcTr con el telón alzado tiene lugar en una versión rítmica nueva y en la forma de una triple repetición que tendrá un tratamiento secuencial. Esta versión confirma que el gesto melódico inicial de los violonchelos en el primer compás de la ópera no forma parte imprescindible de la configuración temática del AcTr.

Como sucede más de una vez, el AcTr y su motivo melódico, a pesar de estar vinculados al Amor, al Deseo o a la Pasión en muchos comentarios y análisis, aparece relacionado también de forma prominente con la Magia. En este caso, con las palabras de Isolda: “O zahme Kunst der Zauberin,

die nur Balsamtränke noch braut!” [“!Oh, arte sometido de la hechicera que ya solo destila bebidas balsámicas”].

The image displays a musical score for R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 181-190. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "bie - ten? O zah - me Kunst der Zau - be.rin, die nur Bal - sam.trän - ke noch braut!". Two red boxes highlight specific passages in the piano accompaniment: one in measure 182 and another in measure 186.

Ejemplo 9.6. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 181-190

En cada uno de los compases 182-184 aparece una misma versión del primer enlace del AcTr. En el compás 185, el motivo ascendente de cuatro notas adquiere un añadido melódico que conduce a una repetición secuencial de ese bloque de cuatro compases, transportados una segunda mayor ascendente, en los compases 186-189. La escritura enarmónica del AcTr en los compases 182 y 186 (y sus repeticiones) pone en duda cualquier análisis que subraye en exceso la notación concreta de su primera aparición para negar su sonoridad como Acorde semidisminuido. En este pasaje Wagner escribe el AcTr exactamente como un acorde de ese tipo y en cambio, el Acorde de Séptima de Dominante que le sigue en su resolución está escrito de manera irreconocible: Do#-Mi#-Si-Sol# (Reb-Fa-Lab-Dob) con la notación Do#-Fa-Si-Lab. En el compás 184, en lo que es exactamente el mismo enlace, la segunda descendente del bajo está escrita no como semitono diatónico Re-Do#, sino como semitono cromático Re-Reb, sin duda para dar una mayor claridad al movimiento a Do natural del siguiente compás.

El acorde que aparece en el compás 185 es el mismo Acorde semidisminuido de los tres compases anteriores, pero en otro estado, Do-Lab-Re-Fa, una tercera inversión (con las clases de alturas del tercer AcTr) en la que la séptima, en el bajo, resuelve regularmente descendiendo a Si. En el punto correspondiente de la repetición secuencial, compás 189, la séptima del Acorde semidisminuido Re-

Sib-Mi-Sol resuelve descendiendo a Reb, lo que genera un Acorde de Séptima disminuida en función de Dominante de Fa menor. Esta es la tonalidad de partida del pasaje que comienza en el compás 190, con una elaboración muy violenta del tema del Mar.

Si se observa el enlace del AcTr en el compás 183 puede verse que la conducción de voces no es exactamente igual en todos los aspectos al enlace original de los compases 2-3 de la ópera. Mejor dicho, aunque sí es idéntico en las cuatro voces de la escritura orquestal (dejando aparte la diferente instrumentación y notación), hay en la polifonía del pasaje una quinta voz, la parte vocal de Isolda. El Fa como nota mantenida entre los dos acordes del enlace no aparece casi nunca en este, y plantea un problema: si se está de acuerdo con la consideración de la primera nota del motivo (el Sol# del primer AcTr) como apoyatura, la nota Fa en este enlace debería funcionar de la misma manera. Pero si bien el acompañamiento orquestal permite esta interpretación (según la cual habría de considerarse el Fa como escritura enarmónica de un Mi#), el hecho de que en la voz el Fa aparezca como nota común entre los dos acordes impide que sea entendida como una apoyatura.

Esta forma del AcTr y su enlace podría constituir eventualmente una prueba a favor de la condición del Sol# (en este caso el Fa) como nota real del acorde. No nos consta que haya sido nunca usada en este sentido. Por nuestra parte, no creemos que la escritura de este caso anule la posibilidad de la interpretación del AcTr como apoyatura en un Acorde de Sexta francesa, sino que plantea una vez más la ambigüedad que permite al AcTr ser valorado como una sonoridad autónoma, o como el resultado de la superposición polifónica de notas extrañas y reales de un acorde. Pero según nuestro criterio, aquí Wagner está aprovechando las características de un enlace ya conocido por sus varias apariciones en la *Einleitung*. En el *tempo* rápido de la intervención de Isolda, durante los compases 182-185 la nota Fa no deja de estar presente en uno u otro acorde excepto durante momentos muy breves: considerar en este pasaje el Fa como nota común entre los dos acordes permite que Isolda la cante en valores largos de gran efecto sobre la agitada versión del AcTr en la orquesta (lo mismo sucede, naturalmente, con el Sol en los compases 186-189).

Por otra parte, se puede añadir que la extraña notación enarmónica del AcTr en este pasaje obedece al deseo de escribir el salto Fa-Re en los compases 184-185 como una sexta mayor, algo que corresponde mucho mejor a su naturaleza melódica, y como no una séptima disminuida Mi#-Re, que además no tendría propiamente una resolución satisfactoria como disonancia.

Poco más adelante, una versión similar del AcTr comienza a ser tratada de manera parecida al pasaje de los compases 182 ss., pero una serie de secuencias ascendentes con una compresión métrica gradual generan una tensión mucho mayor.

tös, zu to - ben - der Stür - me wü - thendem Wirbel!

Treibt aus dem Schlaf dies triu - men - de Meer, weckt aus dem Grund sei - ne

groß - len - de Gier! Zeigt ihm die Beu - te, die ich ihm bie - te!

Ejemplo 9.7. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 207-215

Con una notación similar a la del pasaje anterior en cuanto al uso de enarmonías, el modelo del compás 207 aparece una segunda vez en el compás posterior. Las repeticiones secuenciales que ocupan los compases 209-211 representan un ascenso de segunda mayor a cada nuevo compás, mientras que en los compases 212-213 el modelo queda reducido a medio compás y el ritmo del motivo se transforma en una serie continua de corcheas. El ascenso sistemático por segundas mayores desde el Do de la caída del compás 207 hasta el Re de la quinta corchea del compás 213 sigue la técnica lisztiana de división simétrica de la escala, con el resultado de una frase sin centro tonal definido hasta los Acordes de Séptima disminuida de los compases 214-215.

La continuación del desarrollo del tema del Mar se acerca a una cadencia categórica en Do menor, pero antes de llegar a ella aparece un fragmento a base de escalas cromáticas en ambos sentidos que, tras la elaboración de los compases 207-215, y la manipulación allí realizada, es muy posible

que haya sido compuesta por Wagner con la intención de representar una extrema compresión del fraseo en las repeticiones del AcTr.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 220-222. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "schell - ten Trüm - mer verschlings!". The piano accompaniment features a chromatic ascent in the right hand, which is highlighted by a red box. The tempo marking "schell" is present.

Ejemplo 9.8. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 220-222

Otros enlaces que se pueden considerar como variantes del AcTr de los mismos tipos comentados en los Ejemplos 9.6., 9.7. y 9.8. aparecen en la parte final de la Escena primera: un pasaje como el siguiente tiene mucho en común con esas transformaciones del AcTr, pero sin la típica forma de acentuación de las notas en ascenso cromático.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 232-235. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "ahnt! - I - sol - de! Her - rin! Theu - res Herz! Was". The piano accompaniment features a chromatic ascent in the right hand, which is highlighted by a red box. The tempo marking "cresc." is present.

Ejemplo 9.9. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 232-235

Tampoco aparece aquí la sonoridad propia del Acorde semidisminuido. Cada compás presenta un Acorde de Séptima disminuida que, a través de movimientos semitonales, enlaza con un Acorde de Novena de Dominante del mismo tono, en un ascenso por tonos enteros compás a compás, como en la secuencia comentada en el Ejemplo 9.7. En el compás 235 se inicia una compresión análoga a la de los compases 212-213.

Por último, una nueva presentación de esta posible variante de los compases 232 ss. aparece para conducir a la versión del AcTr “sin el Acorde de Tristán” de los compases 269 ss. ya comentada en el Ejemplo 7.4.

9.2.3. Escena segunda (compases 287-536).

Después de que vuelva a oírse la canción burlona del marinero alusiva a Isolda, esta comienza a confesar su desgracia a Brangania con las enigmáticas palabras “Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig!” [“Elegido por mí, perdido para mí, noble y puro, audaz y cobarde”], en un pasaje que puede considerarse como una importante reminiscencia del Complejo del Preludio, aunque propiamente consiste en una serie de secuencias que repiten el AcTr en su primer enlace, con el corno inglés intercalando entre una y otra el motivo del salto de sexta más descenso cromático de los violonchelos.

Mir er-koren, mir ver-lo-ren, hehr und heil, kühn und feig! Tod-ge-weih-tes Haupt! Tod-ge-weih-tes

Ejemplo 9.10. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 310-323

Cada una de las cuatro frases separadas por comas en el texto cantado corresponde a una presentación del enlace característico del AcTr, excepto la primera, que alude a él de manera más libre. En los compases 310-311, de hecho, el AcTr está ausente, ya que el canto de Isolda parte de un Re unísono en la orquesta. El acorde del compás 311 tampoco es el esperado, sino que es un Acorde de Séptima disminuida. En los compases 312-313, la configuración polifónica del primer AcTr y su enlace se respeta totalmente, si bien la escritura muestra diferencias enarmónicas con lo

que debería ser su exacta transposición ortográfica a una tercera menor descendente. El tercer miembro de esta secuencia (compases 314-315) es el primer AcTr en sus clases de alturas originales y su enlace, incluyendo la frase previa de los violonchelos (con Lab en lugar de La natural), que ahora aparece, como ya se ha dicho, en el corno inglés, en una superposición contrapuntística con la anterior presentación del AcTr.

Ya que la secuencia se estructura con una nueva partición simétrica de la octava, a base de ascensos de tercera menor, su siguiente miembro coincide nota por nota con el AcTr en su segunda presentación en el Complejo del Preludio. Desde el Re inicial de su melodía, la cantante ha ido cubriendo el total cromático en cuatro etapas de cuatro semitonos cromáticos. Desde el Re al que ha llegado en el compás 317, el siguiente paso es un Mi bemol, punto culminante que coincide con la primera aparición del tema de la Muerte, “Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz”, uno de los motivos más importantes de la ópera, cuya especial armonía ya hemos analizado anteriormente (Ejemplo 8.9.).

Antes del final de la Escena segunda se dan todavía dos enlaces que pueden ser considerados como variantes del AcTr, en los compases 349-350 y los compases 353-355. Han sido ya comentados en el Ejemplo 7.5., y el segundo de ellos ha sido relacionado en el Capítulo II con la supuesta anticipación que Liszt hizo de *Tristan und Isolde* en su canción *Ich möchte hingehen*.

El incómodo encuentro de Brangania con Tristán y Kurwenal cuando Isolda la envía a transmitir sus órdenes, las burlas de la tripulación y el regreso de la azorada sirvienta al lado de su señora no contienen alusiones al AcTr.

9.2.4. Escena tercera (compases 537-1116).

Brangania vuelve al lado de Isolda con motivos derivados de pasajes como los comentados en los Ejemplo 9.8. y 9.9. La relación de este último con el AcTr puede ser muy indirecta, pero es interesante observar que el bajo de la versión ahora presentada (Ejemplo 9.11.) es una inversión del motivo melódico característico del AcTr.

A pesar de que esa versión por movimiento contrario difícilmente puede ser casual, provoca que el parecido con el enlace original del AcTr sea menor, ya que un elemento común a todas las presentaciones del AcTr en el Complejo del Preludio es el bajo con dos notas en movimiento de semitono descendente, que otorga a esos enlaces el carácter afín con la cadencia frigia que ya hemos señalado en más de una ocasión. El aspecto de un pasaje como el de los compases 545-547, por ejemplo, tiene mucho en común con los enlaces del AcTr, pero el movimiento cromático en sentido contrario es compartido con otras ideas (el tema de Tristán enfermo, por ejemplo) y cuando

ese movimiento se generaliza, como ocurre en los compases 548-549, la relación se difumina más aun.

Si se observa el motivo de los compases 541 ss. desde su primera aparición en la Escena anterior (compases 232 ss.), puede pensarse que su derivación del AcTr sea intencionada. Pero el resultado es quizás más bien una idea que ofrece una importante afinidad con la configuración polifónica y el cromatismo del AcTr, más que una variante audible de este.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, measures 541-549. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line for Brangäne and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Weh! ach we-he! dies zu dul - - den!" and "ISOLDE (dem furchtbarsten Ausbruch nahe, schnell sich zusammenraffend)". The piano accompaniment includes dynamic markings such as "p.", "cresc.", and "più f.".

Ejemplo 9.11. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 541-549

Ya se ha comentado la posible relación motivica del tema de Tristán enfermo con el AcTr. Y, si bien hay que tener muy presentes las conexiones existentes, no puede considerarse aquel como una variante de este. La siguiente aparición en la Escena tercera de un pasaje que se entiende de manera inequívoca como una variante del AcTr tiene lugar en los compases 618 ss.

Ejemplo 9.12. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 618-622

Se trata precisamente de la variante que precede al uso en movimiento contrario del motivo de las cuatro notas cromáticas descendentes (compás 622), un caso que (con la excepción de la línea de bajo del Ejemplo 9.10.) es prácticamente único en toda la ópera, y que ya se ha comentado en el Ejemplo 8.14., donde ese motivo aparece conectado con el cromatismo descendente del tema de Tristán enfermo.

La melodía del corno inglés en los compases 618-619 y de la flauta en los compases 620-621 es una clara cita del tema inicial de la ópera, usado una vez más para aludir a la magia o al poder de las pociones: “Isoldes Kunst war ihm bekannt” [“El arte de Isolda le era conocido”]. No se trata de una presentación literal del AcTr, ya que este es uno de los casos en que una sencilla tríada ocupa su lugar. El Acorde perfecto menor sobre Mi del compás 618 conduce, a través de varios movimientos cromáticos de las voces, a un Acorde de Séptima de Dominante sobre Re, que resuelve con normalidad en una tríada mayor sobre Sol. El enlace armónico en los compases 620-621 es más difícil de explicar aunque, en definitiva, se trata de una superposición de movimientos semitoniales que llevan del Acorde perfecto mayor sobre Sol a la Séptima de Dominante sobre Fa# en el compás 622. En este último compás es donde la flauta inicia la ya mencionada presentación en movimiento contrario del motivo de las cuatro notas cromáticas. La armonía del compás 622 y la de las repeticiones que le siguen consiste en la alternancia entre ese Acorde de Séptima de Dominante y un Acorde de Séptima disminuida, ambos con función de Dominante de Si menor. En el Ejemplo 8.14. ya se ha visto la manera en que esta transformación del motivo conduce a una nueva presentación del tema de Tristán enfermo.

a tempo *Immer belebter.*
 da. Der „Tan - tris“ mit sor - gend er List sich nannte, als

a tempo
pp *p* *cresc.*

Schneller.
 „Tri - - stan“ I - sol - ihn bald er - kann - te, da in des

fp *fp* *p*

Ejemplo 9.13. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 629-635

La forma invertida de las cuatro notas cromáticas vuelve a aparecer en la parte de bajo en los compases 629 y 632 (Ejemplo 9.13.), dando soporte a un enlace de tríadas mayores en semitonos ascendentes (Sol-Lab en los compases 629-630 y Lab-La natural en los compases 632-633). El pasaje coincide con la revelación de la identidad del falso “Tantris” (compás 630) como “Tristán” (compás 633). La interesante observación de Jürgen Maehder (comentada en el Capítulo VIII) de que el salto de quinta justa ascendente en Tantris expresa musicalmente la ocultación de su personalidad, revelada con el salto de quinta justa descendente, puede hacer plausible la inversión del tema inicial de la obra en estos pasajes como una expresión más de esa falsa identidad. En todo caso, desde una perspectiva puramente motívica, esa versión en movimiento contrario encaja de manera muy natural en una sección dominada por el cromatismo descendente del tema de Tristán enfermo.

Müssig.

Die Mo - rold schlug, die Wun - de, sie heilt'ich, dass er ge

Ejemplo 9.14. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 679-682

La melodía superior de la orquesta en el clarinete del compás 681 debe entenderse en cambio como una versión invertida del propio tema de Tristán enfermo, justificada por las palabras “die Wunde, sie heilt’ich” [“las heridas las curé yo”]. La curación de Tristán es representada con el cambio a una dirección ascendente del cromatismo descendente símbolo de su debilidad (y con una clara afirmación del modo mayor de La).

El fin de la narración de Isolda y la consolación de Brangania no parecen contener alusiones al AcTr: habrá que aguardar para ello hasta el compás 958 cuando el recuerdo del tema de la Mirada, transformado inmediatamente en cita del tema del Cofre, acompaña las palabras de Isolda “Ungeminnt den hehrsten Mann” [“Sin ser amada por el hombre más noble”] que insinúan el movimiento cromático ascendente típico del AcTr y su resolución. Este pasaje ya ha sido comentado en el Ejemplo 8.7., para mostrar la relación íntima del tema del Cofre con el AcTr.

La sugerencia que Brangania hace a Isolda para usar el contenido mágico del cofre en el caso, inimaginable para ella, de que su señora no fuera amada por su esposo es acompañada por la primera presentación literal del Complejo del Preludio desde el final de la *Einleitung*. Este pasaje, (compases 1036-1049) ha sido ya comentado en el Ejemplo 5.6. Es una prueba más de que, para Wagner el AcTr está ligado no solamente a la pasión amorosa, sino también a la magia. En él, se prescinde de la melodía inicial de los violonchelos, y las pausas entre cada una de las presentaciones del AcTr se llenan con las palabras de Brangania, tal como se observaba en el Capítulo V.

Después de que esta presentación del Complejo del Preludio termine con una semicadencia sobre la Dominante de Do mayor, en la respuesta de Isolda aparece una nueva versión del AcTr a la que no se ha prestado mucha atención, y a la que ya hemos aludido antes de manera indirecta: se trata de una presentación completa del Complejo del Preludio realizada con armonías que poseen una afinidad inconfundible con las originales, pero que son en realidad bastante diferentes.

Etwas langsamer.
ISOLDE (düster).

Der Mut-ter Rath gemahnt mich recht; will-kom-men preis-ich ih-re
 Kunst:-- Rache für den Ver-rath,-- Ruh in der Noth dem

Ejemplo 9.15. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1051-1062

La música para las palabras de Isolda muestra una estructura paralela a la intervención anterior de Brangania, lo que ilustra la ironía con que la protagonista aparenta confirmar las observaciones de su sirvienta. Las dos presentaciones de los compases 1051-1052 y 1054-1055 se instrumentan de forma diferente, con el corno inglés y el primer fagot en la melodía superior sobre el soporte armónico de los tres trombones. Por su parte, la tercera presentación, a cargo de las cuerdas en los compases 1057-1059, es, como la parte correspondiente al final del Complejo del Preludio, más extensa y resuelve en lo que puede considerarse también una cadencia rota.

El enlace que aparece en cada uno de los bloques de dos compases 1051-1052, 1054-1055 y 1057-1058 consiste en un Acorde semidisminuido que resuelve en un Acorde de Séptima de Dominante (propiamente, de Novena de Dominante), lo que parece implicar el mismo contenido armónico que los enlaces característicos del AcTr. Pero en este caso se trata de una relación funcional sin ninguna ambigüedad: II^7-V^7 (la última nota de la voz superior añade la novena menor al Acorde de Dominante). Las repeticiones secuenciales tienen lugar a distancia de segunda mayor ascendente, por lo que los Acordes de Dominante resultantes sugieren las tonalidades menores de Sib, Do y Re. Hemos anticipado este enlace en el Ejemplo 9.3., señalando que Wagner podría haberlo utilizado en el punto culminante de la *Einleitung* que se produce en los compases 80-84 (Ejemplos 9.1. y 9.2.) para evitar, si así lo hubiese deseado, la extraña mezcla modal resultante de usar una novena mayor sobre la Dominante de Mib menor. No puede haber duda de que la opción tomada en ese momento

propicia una expresión todavía más intensa. En el pasaje de la Escena tercera que ahora comentamos, el uso de la novena menor es más oportuno, ya que la escritura simplificada en acordes a cuatro voces con pausas intermedias haría la ambigüedad modal más difícil de entender aquí que en la densa polifonía de los compases mencionados de la *Einleitung*.

En los compases 1058-1059 tiene lugar lo que hemos denominado como cadencia rota, en este caso con el significado más general de resolución inesperada. El enlace que se produce entre el Acorde de Dominante de Re menor y un Acorde mayor en primera inversión sobre Lab da pie al recuerdo del tema de la Muerte (“Todgeweihtes Haupt...”, Ejemplo 8.9.), con el que la orquesta evidencia a qué se refiere Isolda cuando reclama venganza. El Acorde de Lab mayor aparece como una irrupción, favorecida por el cambio de dinámica a *forte* y por la diferente textura, y quizás no tendría sentido buscarle una razón funcional. El enlace posee, sin embargo, un gran parecido con la resolución tradicional de un Acorde de Sexta alemana en la Dominante: Sibb-Reb-Fab-Sol (=La-Do#-Mi-Sol) resolviendo en Lab-Do-Mib-Lab. La disposición en primera inversión del segundo acorde y los cambios sonoros señalados hacen de todas maneras muy difícil que el enlace sea valorado en este sentido.

El pasaje en el que, a continuación (Ejemplo 9.16.), Brangania comienza a describir el contenido del cofre es una repetición variada de la respuesta de Isolda: en él la cantante declama sus frases con el acompañamiento de acordes puntuales, pero el paralelismo entre ambas secciones es claro. La variación del Complejo del Preludio que comienza en el compás 1077 presenta una importante diferencia en la armonía: el lugar del AcTr en los dos primeros enlaces, compases 1077-1078 y 1080-1081, no es ocupado por otra disposición de un Acorde semidisminuido, sino por un Acorde alterado de Dominante. La quinta rebajada en los acordes Re-Lab-Do-Fa# y Mib-Sibb-Re-Sol les da la sonoridad propia de un Acorde de Sexta francesa, pero en una inusual disposición de estado fundamental. La resolución en la Dominante de Do y de Reb respectivamente es la misma que se esperaría si cada uno de los dos acordes alterados apareciera con el Lab y el Sibb en el bajo, o sea, en la forma tradicional del Acorde de Sexta francesa.

Für Weh und Wunden Bal - sam hier, für bö - se

(Sie zieht ein Fläschchen hervor.)

Gif - te Ge - gen - gift. — Den

molto rallent.

p dolce

Ejemplo 9.16. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1077-1085

Con las modificaciones en la constitución de esos acordes se logra un resultado que seguramente ha inspirado esos cambios: aunque el pasaje sea muy parecido en tantos aspectos a la intervención de Isolda del Ejemplo 9.14., en las frases de Brangania, el Acorde de Dominante de los compases 1078 y 1081 es de Novena mayor y no de Novena menor. El amable optimismo de Brangania contrasta así de manera muy sutil con el ánimo sombrío de Isolda.

En el tercer miembro de la secuencia (compás 1083) no solo aparece de nuevo el AcTr, sino que lo hace literalmente en las clases de alturas de su principal forma de referencia. El sonido orquestal es significativamente diferente, ya que la frase está confiada a violas y violonchelos, con una viola solista tocando la voz superior. El AcTr conduce al Acorde de Séptima de Dominante de La menor, como en su primera aparición, pero a través de un Acorde de Dominante de la Dominante. El enlace del compás 1083 al primer acorde del compás siguiente sería quizás difícil de entender por sí mismo, pero una vez el oyente está familiarizado con el AcTr como acorde cuya función se puede identificar con la de Dominante de la Dominante, su enlace con otros acorde de la misma función antes de la llegada al V grado es ya más fácilmente comprensible. El compás 1085 presenta una cadencia rota como reminiscencia de la que aparece al final del Complejo del Preludio, aunque el pasaje recuerda más directamente a los compases 93-94 de la *Einleitung* (Ejemplo 9.5.). De alguna forma los compases 1083-1085 actúan como una versión resumida del Complejo del Preludio, uniendo su principio y final en una breve frase.

Las palabras de Isolda a Kurwenal “Herrn Tristan bringe meinen Gruss” [“Lleved mi saludo al señor Tristán”] son puestas en música de manera que la palabra “Gruss” [“saludo”] (Ejemplo 9.17.) coincide con lo que, a la luz de los pasajes anteriores, puede considerarse como una nueva variante del AcTr, algo que puede confirmarse por el hecho de que la melodía principal suena en el corno inglés, un timbre con frecuencia asociado a él.

Ejemplo 9.17. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1177-1180

En el compás 1179 el corno inglés toca las notas Fa#-Sol-Lab-La con el tipo de ritmo propio de la voz superior en el AcTr, y sobre el soporte armónico del enlace de un Acorde de Séptima disminuida La-Do-Mib-Fa# y un Acorde de Séptima de Dominante Fa-La-Do-Mib. Ya hemos observado varias ocasiones en las que el AcTr es substituido por un Acorde de Séptima disminuida en un enlace de características afines, y es seguramente coherente con la lógica de la dramaturgia musical de *Tristan und Isolde* que ese saludo vaya acompañado de una alusión al tema principal de la ópera.

9.2.5. Escena cuarta (compases 1117-1317).

Ya en la siguiente Escena, cuando Kurwenal ha ido a comunicar a Tristán la exigencia de Isolda de entrevistarse con él antes de desembarcar, son recordadas las variantes del Complejo del Preludio que aparecían en su diálogo anterior sobre las pócimas del cofre y sus virtudes. Con un ironía más bien cruel, Isolda repite (compases 1266 ss., Ejemplo 9.18.) las palabras de Brangania (Ejemplo 5.6.) que elogiaban la prudencia de la madre de su señora al proveerla de esos bebedizos. La lógica de Isolda al afirmar que es precisamente esa sabiduría maternal la que ha incluido entre ellos el Filtro de Muerte se expresa también exactamente con la misma música (con la flauta como voz superior, en lugar de alternar el oboe y el clarinete).

La intervención de Isolda sigue adelante recordando la variante del AcTr en la forma de II⁷-V⁹: pueden compararse los compases 1278-1279 con los compases 1051-1052, y los compases 1283-1284 con los compases 1054-1055 (Ejemplo 9.15.).

Magd!... Kannst du der Mut-ter Kün-ste

Allmählich etwas zurückhaltend.

nicht? Wahnst du, die Al-les klug er-wägt, oh-ne Rath in frem-des

Land hätt sie mit dir mich ent-sandt? Für Weh' und

Wun-den gab sie Bal-sam, für bö-se Gif-te Ge-gen-

Ejemplo 9.18. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1265-1284

Pero en lugar de pausas, los compases 1280-1281 contienen los acordes propios de una semicadencia en Solb mayor. La resolución de la Dominante Reb-Fa-Lab-Dob en el acorde

semidisminuido del compás 1282 se explica más bien por el ascenso cromático de las dos notas que forman la séptima que por una razón propiamente funcional. El Acorde de 6/4 cadencial del compás 1284 resuelve en la Dominante esperada de Fa, pero a continuación, en lugar de una nueva presentación del AcTr, aparece el tema del Filtro de Muerte, en una elaboración que prepara el final de la Escena cuarta.

9.2.6. Escena quinta (compases 1318-1948).

El tenso diálogo entre Tristán e Isolda con que comienza la última Escena del Acto primero se basa muy principalmente en temas como el Honor de Tristán o el Filtro de Muerte, además de contener alusiones a otros como el de Tristán enfermo o el de la Muerte. El AcTr y los motivos con él vinculados se reservan hasta el momento en que ambos protagonistas ingieren la bebida que ellos creen mortal, pero que es en realidad el Filtro de Amor que Brangania ha vertido en sus copas en un intento postrero de salvar a su señora. La última sección del Acto primero, que comienza en ese punto, es en buena parte una gran recapitulación de la *Einleitung*.

(*Sie entwindet ihm den Becher.*)
Hilf - - te! Ver - rä - -

(*Sie trinkt.*)
- - ther! Ich trink' sie dir!

Langsam.
Dann wirft sie die Schale fort. ... Beide, von Schauer erfasst, blicken
frem.

Ejemplo 9.19. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1751-1763

Como ya se ha dicho antes, el momento en que Isolda bebe de la copa es un recuerdo del punto culminante de la *Einleitung*, con la enarmonía por la que el II⁷ de Mib menor se reinterpretaba como el AcTr en su primera presentación y resolución. También se ha señalado que las palabras de Isolda “Ich trink’ sie Dir” [“Lo bebo por ti”] en los compases 1754-1756 representan una de las dos únicas ocasiones en toda la ópera en que la frase de los violonchelos de los compases 1-2 de la *Einleitung* es cantada (aunque se puede considerar también el inicio del canto del marinero, que comienza la Escena primera con un salto de sexta menor, como una cita de esa melodía, tal como ya se ha sugerido).¹⁹⁴

sich mit höchster Aufregung, jedoch mit starrer Haltung unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald

der Liebesgluth weicht.) *(Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz*
Etwas bewegt.

und führen die Hand wieder an die Stirn.
rallent. Langsam.

Dann suchen sie sich wieder mit dem Blick, *senken ihn verwirrt*

sehr ausdrucksvoll

sempre pp
p
pp cresc.
f
ff
ff
pp trem.
p
p
p

Ejemplo 9.20. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1764-1788

¹⁹⁴ La otra ocasión en que la frase de los violonchelos es cantada tiene lugar, como ya se ha anunciado, en el Acto tercero, compases 761 ss. (Ejemplo 9.67.).

Después de esa aparición enarmónica del primer AcTr en los compases 1758-1760, el Complejo del Preludio continúa en la forma más elaborada que se encuentra en toda la ópera (Ejemplo 9.20). El descenso cromático hasta el trémolo apenas audible con el Fa de los violonchelos del compás 1763 es seguido por una melodía cromática en las violas a las que el clarinete bajo contesta en los compases 1767-1770 con un recuerdo de la segunda mitad del tema de la Muerte, con los tres fagotes en los acordes que lo acompañan. En su momento ya se ha señalado el parecido del penúltimo acorde de este tema con el AcTr, ya que consiste en una apoyatura idéntica sobre un Acorde de Sexta francesa. Puesto que el tema de la Muerte no se presenta ahora en Do menor, sino que se define en La menor, el enlace armónico de los compases 1768-1770 reviste un gran parecido con el AcTr y su enlace original, con la diferencia de que el acorde del compás 1768 no es de Sexta francesa, sino de Sexta alemana, lo que está quizás motivado por el deseo de evitar el choque que se daría en un registro más bien grave entre el La del clarinete bajo y el Si que habría aparecido en el segundo fagot.

En los compases 1771-1774 se presenta el segundo AcTr en su altura y enlace originales, pero seguido de una elaboración de nueve compases de duración. Wagner escribe con detalle indicaciones para la escena muda que debe desarrollarse en ese momento (los dos protagonistas tiemblan, se llevan la mano al corazón, después a la frente, se miran, bajan la mirada, y vuelven a mirarse con creciente pasión). El pasaje *Etwas bewegt* (Algo movido, compases 1765 ss.) introduce un nuevo motivo, muy agitado, basado en un Acorde de Séptima disminuida Si-Re-Fa-Lab, aunque algunas notas más prolongadas o acentuadas como el Mib del compás 1778 o el La natural del compás 1779 cambian por un momento la sonoridad a la de un Acorde semidiminuido. Las líneas cromáticas más tranquilas del compás 1781 llevan a una aparición del segundo AcTr y su enlace en un registro más agudo, y con el sonido de las cuerdas en *tremolo*.

El tercer AcTr se presenta en los compases 1786 ss. con la misma instrumentación y el juego de repeticiones que tenía en el inicio de la *Einleitung*. La recapitulación de esta sigue adelante de forma literal, hasta que, después de la cadencia rota, el tema de la Mirada no será puramente instrumental: con su melodía los dos protagonistas pronuncian cada uno el nombre del otro, “¡Tristán! ¡Isolda!”. Tras este momento crucial en el que ambos, creyéndose ya fuera de este mundo, se atreven a confesar su mutuo amor apasionado, los acontecimientos se precipitan: la llegada a puerto y el recibimiento del Rey Marke mientras Tristán e Isolda apenas pueden contenerse y recuperar la compostura, con la lógica estupefacción de Kurwenal y el terror de Brangania.

Antes de la conclusión del Acto primero en un brillante Do mayor, animado por las fanfarrias de los metales en el escenario, tienen lugar varias apariciones del AcTr o sus variantes, la mayoría de las cuales han sido ya comentadas. Así, las palabras “Seligste Frau!” [“¡La mujer más sublime!”] son cantadas por Tristán en los compases 1798-1799 sobre una variante del tema del Cofre que ya se ha analizado en el Ejemplo 8.8. Es este el momento en que comienza lo que comparábamos entonces con una *stretta* final del Acto primero y, aunque la orquesta toca de manera inconfundible una versión rápida de ese tema, la línea cromática ascendente de la voz le da al enlace armónico un gran parecido con el del AcTr.

En los compases 1817 ss. tiene lugar la ya conocida versión del enlace del AcTr en la que la nota Sol# (escrito como Lab) de la voz principal no está armonizada con las notas Fa-Si-Re#, sino con una tríada en primera versión que tiene al Lab como fundamental. Y, como ya es sabido, en los compases 1828 ss. aparece una transformación similar del enlace del segundo AcTr de la *Einleitung*. Este pasaje, que ya ha sido analizado en el Ejemplo 7.7., representa una interesante recapitulación variada del Complejo del Preludio, en el que el primer y el segundo AcTr dan soporte a frases paralelas de Tristán e Isolda, mientras que el tercero, con sus repeticiones y clímax les une en el canto a dúo.

Tal como ya se ha mostrado en el Capítulo VII, en la exaltación amorosa de este pasaje se presenta (cc. 1854-1863, Ejemplo 7.2.) una nueva recapitulación del Complejo del Preludio. Pero no en su forma original, sino en la que tomaba en los compases 66-75 de la *Einleitung*, la versión entretejida con el tema del Desafío a la Muerte en la que el primer AcTr es escrito como un Acorde de Séptima disminuida para poder mantener durante casi todo el pasaje un Re natural en las voces más agudas de la orquesta (Ejemplo 7.1.).

El AcTr en su armonización más típica desempeña todavía un importante papel antes del final del acto primero. Cuando los marineros y el pueblo de Cornualles están aclamando al Rey Marke en un radiante Do mayor (Ejemplo 9.21.), la inesperada irrupción de un Acorde semidisminuido sobre Fa en el compás 1913 ofrece pocas opciones de ser entendido como un enlace funcional desde el claro Acorde perfecto mayor sobre Fa del compás anterior. El bajo común a ambos acordes y la conducción de la voz superior de la orquesta de Fa a Lab pasando rápidamente por un Sol en los primeros violines ayuda a la introducción del nuevo acorde, que sigue manteniendo un gran potencial de sorpresa. Esto es así gracias, entre otras razones, a su dinámica *fortissimo* que desciende inmediatamente a *piano* en el preciso momento en que el Acorde semidisminuido Fa-Lab-Dob-Mib (con diferencias enarmónicas en algunos instrumentos) resuelve como AcTr en la Dominante de La, con séptima y con la conocida apoyatura de la quinta La#-Si.

Entre los compases 1916 y 1919, una línea cromática descendente lleva al bajo de Mi a Lab, y sobre esta nota se recuerda, con la conducción de voces habitual en su enlace, el segundo AcTr (compases 1920-1921). Las armonías sobre bajo cromático de los compases 1916-1919 sugieren cambios a Fa# menor y Mi menor en una progresión de sentido descendente que lleva a la Dominante de Re menor al final del compás 1919. Ya que el segundo AcTr puede considerarse una formación armónica con la nota Re como fundamental, es factible darle a la resolución en dicho acorde del Acorde de Séptima de Dominante sobre La en el compás 1920 un sentido funcional.

ALLE MÄNNER (die Hüte schwenkend). (Tristan starrt wie sinnlos nach dem Lande.)

Tenöre.
Heil! - Kö - nig Mar - ke Heil! Kö - nig Mar - ke Heil!

Bässe.

ff

Wieder etwas bewegter.

ISOLDE (in Verwirrung). **BRANGÄNE**.

Was ist, Bran - gä - ne? Wel - cher Ruf? I - sol - de! Her - rin! Fassuna nur

ISOLDE. **BRANGÄNE** (verzweiflungsvoll).

heut! Wo bin ich? Leb'ich? Ha! welcher Trank? Der Lie - bes - trank!

piüf

Ejemplo 9.21. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1911-1921

Tal vez el hecho de que el enlace del segundo AcTr lleva ya a la Dominante de Do (menor en ese momento), tonalidad que en su modo mayor será la que concluya el Acto primero, el tercer AcTr no aparece, de manera que ya no se retorna a la Dominante de La menor.

A pesar de los muchos detalles cromáticos de la armonía en la conclusión del Acto primero, el tono de Do mayor parece bien afirmado, con la notable excepción de la última frase de Tristán, que forma una clara cadencia en La menor, con el Acorde de Sexta napolitana y el Acorde de 6/4 cadencial: “O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glück!” [“¡Oh, delicia llena de perfidia! ¡Oh, felicidad destinada al engaño!”]. La Dominante no resuelve en la Tónica, sino en forma de cadencia rota sobre el Acorde de Séptima mayor Fa-La-Do-Mi en el compás 1938, donde el tema inicial de la ópera es recordado en una forma llamativa, ya que es la resolución la que presenta la sonoridad de Acorde semidisminuido (Fa#-La-Do-Mi). La prolongación de la línea cromática ascendente lleva a a Dominante de Do, tonalidad en la que dicho Acorde semidisminuido tiene la función de Dominante de la Dominante.

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*. It features three systems of music. The first system is for Tristan, with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glück!". The piano part includes dynamic markings like *ff* and *più f*. The second system shows the chorus entrance, with parts for Tenors and Basses. The lyrics are "Glück! Kornwall Heil!". The third system continues the piano accompaniment, with a red box highlighting a specific chord in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 9.22. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto primero, cc. 1930-1941

En plena afirmación final de Do mayor, y exactamente en el instante en que (según las indicaciones escénicas de Wagner) ha de bajar el telón, surge una última alusión a las cuatro notas en ascenso cromático (compás 1944), como ya se ha señalado en el Ejemplo 7.10. Entre el enorme júbilo general, ese motivo recuerda una vez más lo que están viviendo los protagonistas, que intentan a duras penas dominarse y actuar en público según lo que se espera de la prometida y del sobrino y hombre de confianza del Rey.

9.3. El Acorde de Tristán en el Acto segundo.

9.3.1. Preludio y Escena primera (compases 1-544).

A pesar de la importancia que el Acorde semidisminuido adquiere en algún momento en el Preludio al Acto segundo (como se ha señalado en el Ejemplo 8.22.), el AcTr como tal no aparece en él. Mejor dicho, está muy presente en esta introducción orquestal, pero como reminiscencia melódica. Al tratar el Ejemplo 7.11. se ha hablado de la versión “paródica” del AcTr, o del Complejo del Preludio, realizada con la repetición secuencial del motivo de las cuatro notas cromáticas ascendentes sobre un Acorde de Séptima disminuida, con un *tempo* más rápido, que expresa sin duda la excitación de Isolda ante el próximo encuentro con Tristán.

Un pasaje especialmente interesante tiene lugar en la Escena primera, inmediatamente antes de la intervención inicial de Isolda, cuando el tema llamado por algunos del “Ardor amoroso” y por otros “de la Antorcha” es puesto en relación con la melodía vinculada con el AcTr. Ya que el motivo inicial del tema de la Antorcha contiene un fragmento de escala cromática descendente, la oposición y superposición contrapuntística de ambos temas en los compases 102 ss. los revela como una inversión mutua.

(Isolde tritt, feurig bewegt, aus dem Gemach zu Brangäne.) **ISOLDE.**

ausdrucksvoll Hörst du sie noch? Mir...

Ejemplo 9.23. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 102-106

En la primera parte del diálogo entre Isolda y Brangania no se encuentran apariciones del AcTr, aunque se podría considerar que el compás 142 representa una alusión a él (Ejemplo 9.24.). La frase de Isolda “...das lachend schüttelt der Wind” [“...que el viento agita riendo”] (refiriéndose al murmullo de las hojas de los árboles movidas por el aire) forma una cadencia muy clara en Fa mayor que termina en una cadencia rota, no sobre el VI grado, sino sobre el Acorde Re-Fa-Si, que puede entenderse como Dominante de la Dominante de Fa mayor. A través del movimiento cromático ascendente propio del AcTr, este acorde enlaza en el compás 142 con el acorde Reb-Fa-Lab-Si(=Dob), que suena como un Acorde de Séptima de Dominante en estado fundamental, con una apoyatura ascendente de la quinta, exactamente igual que el acorde en el que resuelve el AcTr en su enlace principal.

das la - chend schüt - telt der Wind.

molto cresc.

Ejemplo 9.24. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 140-142

Pero, aunque el primer acorde del compás 142 es un Acorde disminuido en primera inversión, no semidisminuido, es posible entender ese enlace como una alusión al AcTr, quizás justificada por las palabras de Brangania que vienen a continuación: “Dich täuscht des Wunsches Ungestüm” [“Te engaña el ímpetu del deseo”].

Durante el prolongado pedal de la nota Fa como Dominante de Sib que tiene lugar en los compases 308-335 (y que todavía continuará más allá después de una breve interrupción) comienza en el

compás 314 un proceso de repetición casi obsesiva de un motivo del tema de la Antorcha que será llevado a un gran *crescendo*. Los cuatro primeros compases, 314-317, presentan en su primera mitad una misma formación de apoyaturas que resuelven en las notas del Acorde de Séptima de Dominante: en esa superposición de apoyaturas aparece de manera prominente (segundo tiempo) la sonoridad propia del AcTr en una reescritura enarmónica de sus alturas de referencia, Fa-Mib-Sol#-Si (Ejemplo 9.25.). Pero como en casos parecidos, es difícil determinar la intencionalidad de la relación (que no es absolutamente impensable) y hasta qué punto la supuesta alusión sería audible.

Ejemplo 9.25. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 313-317

La primera presentación del AcTr con todas sus características y sobre la que no puede haber dudas respecto a su audibilidad como tal, tiene lugar en el compás 351 (Ejemplo 9.26.). Una vez más hay que decir que lo que motiva su aparición no es una alusión al Amor o a la pasión, sino a la bebida mágica: “Des unseligen Trankes!” [“¡Del Filtro desgraciado!”].

Ach mir Ar - men! Des un - se - li - gen Trankes!

Ein wenig mässiger im Zeitmass.

Dass ich un - treu ein - mal nur der Her - rin Wil - len trog! Ge - horcht' ich taub und

Ejemplo 9.26. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 313-317

Los Acordes de Séptima disminuida de los compases 313-314 conducen a una aparición del AcTr en sus clases de alturas iniciales y con una instrumentación que alude también a su primera aparición: a pesar de que aparecen varios instrumentos de viento más, la melodía principal es confiada al primer oboe y al corno inglés (además de la primera trompa). El Acorde de Séptima de Dominante sobre Mi es seguido por un Acorde perfecto mayor en primera inversión sobre Fa. La cadencia que sigue en Fa mayor quedará interrumpida cuando el Acorde de Séptima de Dominante de esta tonalidad asuma el papel de primer acorde en el tema del Filtro de Muerte en el compás 316. La respuesta de Isolda, que niega el poder del Filtro y las consecuencias de la acción salvadora de Brangania al cambiar las bebidas, ya que cree que todo obedece a los designios de “Frau Minne”, personificación femenina de la fuerza del Amor, contiene una importante versión del AcTr (Ejemplo 9.27.), desde la que se elabora el ascenso cromático de la melodía para propiciar un momento de gran efusión lírica.

Ein wenig mässiger als zuvor.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 380-388. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Zau - bers Macht? Des kühn - sten Mu - thes Kö - ni - gin? des Wel - ten - wer - dens Wal - te - rin?". The piano accompaniment includes dynamic markings like "p", "mf", and "f".

Ejemplo 9.27. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 380-388

Después de la resolución del AcTr en la Dominante de La se enlaza, a través del descenso de Mi-Re-Do# en el bajo y el cambio de Mi a Mi# en las voces superiores, con la Dominante de Fa# menor. La repetición secuencial de los compases 385-388, a distancia de semitono superior, reproduce en la orquesta básicamente el mismo diseño melódico, pero los acordes son del todo diferentes. El lugar del AcTr en la primera frase (compases 380-381) es ocupado en la segunda (compás 385) por la tríada menor sobre Fa#. Y la apoyatura ascendente en la resolución no lleva en el compás posterior a la quinta de un acorde de Séptima de Dominante, sino de un Acorde de Séptima disminuida. El resto de la frase, por su parte, conduce a una resolución en Sol menor, paralela a la anterior en Fa# menor, aunque con cambios en la instrumentación, de manera que la melodía principal y el expresivo giro de las cuerdas del compás 384 pasan a las maderas en el compás 388.

En los compases 393 ss. (Ejemplo 9.28.), y todavía durante la respuesta de Isolda, este pasaje es repetido con otro texto, y con otra figuración instrumental, incluyendo una línea ornamental en las violas que la reducción pianística reproduce de forma muy simplificada.

Este pasaje adquiere una mayor intensidad cuando la melodía cromática de la orquesta aparece también en la voz de Isolda, en una versión con algunas modificaciones en la línea del bajo (Ejemplo 9.28.), aunque con el mismo cambio a Fa# menor. Los acordes de la repetición secuencial

son modificados para llevar a Fa mayor y no a Sol menor, después de lo proseguirá el proceso modulante.

ihr, die sie webt aus Lust
und Leid, in Liebe wandern

Ejemplo 9.28. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 393-400

El importante pasaje en La mayor que comienza en el compás 419 está preparado en el compás anterior con una nueva alusión al AcTr (Ejemplo 9.29.):

Hand_ Wie sie es

Ejemplo 9.29. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 417-419

El primer acorde del compás 418 (al que se llega de manera cromática desde la Dominante de Do mayor) ejerce la función de Dominante de la Dominante en la tonalidad de La mayor, como lo hace el AcTr respecto de La menor. El movimiento cromático ascendente de la voz superior de los

compases 417-418 sugiere la analogía con el AcTr, del que resulta algo así como una versión no alterada, con el Fa# en lugar de natural, y con un La en la parte acentuada del compás, y no el Sol# como apoyatura de esta nota.

La parte final de la Escena primera y la recapitulación de la música del Preludio que sirve de unión con la Escena segunda ya no contienen otras apariciones del AcTr ni alusiones a él.

9.3.2. Escena segunda (compases 545-1630).

A pesar de que el AcTr y su peculiar enlace armónico están directamente vinculados con la pasión amorosa de Tristán e Isolda (y con la magia que ha propiciado su reconocimiento), su encuentro al principio de la Escena segunda no está representado por ninguna versión del acorde. De hecho, no se aludirá al AcTr hasta mucho más adelante, cuando el entusiasmo frenético tras la llegada de Tristán, tan ansiosamente esperada, se ha ido calmando y la música comienza a preparar el núcleo del dúo de los protagonistas, el Himno a la Noche.

Quizás la primera referencia al AcTr en la Escena segunda sea la anticipación del inicio del Himno que se produce en el compás 942 ss. (Ejemplo 9.30.), con la supuesta “horizontalización” del AcTr que ya hemos comentado en el Ejemplo 2.66.

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 940-953. It consists of two systems of vocal and piano parts. The first system shows the vocal line with the lyrics "hiess: da er - düm - mer - te mild er - hab' - ner" and the piano accompaniment with dynamic markings "più f", "ff", "dim.", "p", and "pp". Red arrows point from the piano accompaniment to the lyrics "da", "er", "mild", and "er". The second system shows the vocal line with the lyrics "Macht im Bu - sen mir die Nacht; mein Tag war" and the piano accompaniment with dynamic markings "cresc." and "f dim.". A red arrow points from the piano accompaniment to the lyric "Macht".

Ejemplo 9.30. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 940-953

La melodía de Tristán en este pasaje contiene algunos detalles diferentes respecto a su versión definitiva en el Himno de la Noche, pero comienza de manera esencialmente idéntica. En el compás 957, sin embargo, en lugar del descenso a Reb que presentará más adelante, la línea melódica asciende cromáticamente hasta Mi natural. Como sucede en los otros casos ya comentados, si se desea dar un valor significativo al despliegue melódico del AcTr de esta manera “casi serial”, es necesario justificar por qué se excluyen de la melodía en cuestión estas notas que la continúan, y que forman parte integral de ella, pero que no aparecen en el AcTr.

Inmediatamente después, una intervención de Isolda introduce la primera presentación inequívoca en esta escena del AcTr y sus enlaces típicos (Ejemplo 9.31.).

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 954-960. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a vocal line for Isolde and a piano accompaniment. The lyrics are: "da voll bracht. Doch ach, dich täusch- te der fal- sche Trank, dass dir von Neu- em die Nacht ver- sank: dem ein- zig am To- de". A red box highlights the piano accompaniment in measures 955-956, which is the focus of the analysis. The piano part in these measures consists of a series of chords and arpeggios, with a *fp* (fortissimo piano) dynamic marking. The vocal line in these measures is a melodic phrase that ascends chromatically.

Ejemplo 9.31. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 954-960

En los compases 955-956 el enlace de referencia del AcTr aparece en sus clases de alturas y conducción de voces original, pero en una notación muy diferente de la inicial. El AcTr se presenta como Acorde semidisminuido sobre Fa y el acorde de resolución aparece escrito como Fab-Lab-Re-Dob (aceptando el Sib como apoyatura del Dob, como lo es el La# del Si en la escritura original del acorde). Esta es la notación propia de un Acorde de Sexta alemana en la tonalidad de Lab menor, y quizás haya que tomar seriamente este tono como base del fragmento. La melodía de Isolda enfatiza el arpeggio de tónica Lab-Dob-Mib, y la formación del Acorde semidisminuido Fa-Lab-Dob-Mib podría valorarse como un acorde tríada sobre Lab, más una tercera inferior añadida en el bajo:

puede recordarse que una interpretación así ha sido ya propuesta en el uso del Acorde semidisminuido en varios pasajes de *Parsifal* (Ejemplo 4.32.).

Se encuentra, asimismo, un detalle muy sutil en el fraseo que puede apoyar esta interpretación: mientras que los dos acordes en los compases 955-956 (y 957-958) funcionan como el primero y el segundo de un enlace armónico y, por tanto, de una pequeña frase musical, la melodía de Isolda del compás 955 tiene el papel de una anacrusa, de manera que la frase de dos compases de la cantante va propiamente del compás 956 al 957: en este caso, el AcTr es para la parte vocal la resolución, no el primer acorde del enlace. Si se asume esta manera de entenderlo, la reorientación del enlace del AcTr consistiría en la alternancia entre un Acorde de Sexta alemana (compás 956) y un supuesto Acorde de Tónica de Lab menor con la tercera Fa añadida en el bajo (compás 957). El parecido con el mencionado enlace de *Parsifal*, que toma, como este, la forma de una repetición circular, es un posible argumento a favor de esta interpretación (si bien en *Parsifal* el acorde sobre Fab=Mi es tríada, y no de Séptima o de Sexta aumentada).

Pero de lo que no puede haber duda es de que Wagner elige esa notación, en un principio desconcertante, porque, efectivamente, entiende que la frase esta centrada en Lab menor, y no en La natural menor como el inicio de la *Einleitung*: en el compás 959, el AcTr resuelve de manera inesperada en un Acorde perfecto mayor sobre Dob, el relativo mayor de Lab menor. En la segunda mitad del compás 959 vuelve a aparecer la Dominante de Lab menor, resolviendo en el Acorde de Tónica en el compás siguiente, con tercera de Picardía.

A esta frase de Isolda hablando del “Filtro engañoso” (“falsche Trank”) Tristán replica con una entusiasta alabanza de la pócima de Amor. La música consiste (compases 963-972) en una recapitulación completa del Complejo del Preludio (la primera en todo el Acto segundo), que hemos tenido ocasión de comentar en los Ejemplos 5.4. y 5.5., y que reviste especial interés porque se trata de la única ocasión en toda la ópera en que esto tiene lugar fuera de las clases de alturas originales.

Wagner se mantiene rigurosamente fiel a las alturas originales del AcTr y sus repeticiones secuenciales en casi todas las presentaciones del Complejo del Preludio, por lo que una desviación como esta llama mucho la atención. Pero, aunque quizás serían concebibles interpretaciones simbólicas, todo parece indicar que el motivo de la transposición es (como ya se ha sugerido anteriormente) situar la línea del tenor en el registro más adecuado, para que su melodía llegue a las notas más agudas (Fa#3, Sol3 y Lab3, respectivamente en los compases 964, 966 y 968) de su ámbito y expresar así de manera más intensa el entusiasmo de Tristán por los efectos del Filtro.

Son varias las ocasiones en que un período musical completo del Acto segundo culmina en una presentación del AcTr. Poco después de esa recapitulación transportada del Complejo del Preludio, el monólogo de Tristán lleva (Ejemplo 9.32.) a una cadencia en Do mayor (que de hecho será

finalmente una cadencia rota en el VI grado rebajado), preparada con dos apariciones del enlace característico del AcTr. Estas dos presentaciones respetan una vez más las clases de alturas originales, y se corresponden por lo tanto con los dos primeros AcTr del Complejo del Preludio (aunque en el compás 999 el Fa es natural, y no sostenido, por lo que estamos ante uno de los varios casos en los que el lugar del AcTr está ocupado por un Acorde de Séptima disminuida).

Ya que el segundo enlace (compases 999-1000) lleva a la Dominante de Do mayor, en lugar del tercer AcTr le sigue una prolongación de esa Dominante en los compases 1001-1002, con una línea cromática ascendente en la flauta y el oboe que adopta buena parte del perfil melódico del tercer AcTr, su elaboración y resolución en cadencia rota, que aquí conduce a un Acorde perfecto mayor sobre Lab, VI grado rebajado de Do mayor, como ya se ha indicado.

La orquestación de esas dos presentaciones del AcTr en los compases 997-998 y 999-1000 es diferente de la original, aunque en la melodía principal puede oírse la voz del oboe.

The image displays two systems of musical notation for Wagner's *Tristan und Isolde*. The first system (measures 995-1000) shows a vocal line with lyrics "Schein, dass nacht-sich-tig mein Au-ge wahr es zu" and piano accompaniment. The second system (measures 1001-1004) shows a vocal line with lyrics "se-hen tau-ge. Doch es" and piano accompaniment. The score includes performance markings such as "accel.", "cresc.", "a tempo", "p espress.", "dim.", and "Lebhaft. ISOLDE.".

Ejemplo 9.32. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 995-1004

Un aspecto interesante de la escritura del AcTr en este último ejemplo es la inclusión en sus líneas polifónicas del tema del Día. Los compases anteriores (como puede verse en los compases 995-996) han consistido en una elaboración secuencial de ese tema, que culmina con el AcTr y la cadencia rota en Do mayor. En las voces internas de los compases 997-1000 puede observarse una versión

del tema del Día, con su salto de quinta descendente cambiado a una tercera para encajar en la armonía, pero reconocible por su ritmo y perfil y por ocurrir después de varias presentaciones anteriores. Interpretado por las trompas y el corno inglés (a una octava inferior de lo que aparece en la reducción pianística), se hace perfectamente audible en la polifonía orquestal.

El uso del AcTr como señal de los momentos de mayor intensidad de esta escena no tiene por qué representar necesariamente la aparición de su enlace armónico completo. La sola presencia de un Acorde semidisminuido (con una clara preferencia por las clases de alturas del primer AcTr, aunque sea en formas enarmónicas) en una presentación suficientemente prolongada o acentuada, puede ser significativa y constituir una alusión a las múltiples asociaciones expresivas del AcTr.

Esto es especialmente claro cuando el Acorde semidisminuido aparece en enlaces no funcionales y en instrumentaciones que lo separan de su entorno (o de las armonías inmediatamente anteriores) como un acontecimiento musical extraordinario. Así, los lamentos de Isolda sobre su insoportable separación de Tristán son contestados por este (Ejemplo 9.33.) con la frase “O, nun waren wir Nachtgeweihte!” [“¡Oh, si estuviéramos ahora consagrados a la Noche!”].

TRISTAN.
 O, nun wa-ren wir Nacht - - - ge -
 weih - - - te! Der tü-cki-sche Tag, der Neid - be-
 rei - te, tren- - nen konnt' uns sein Trug, doch nicht mehr tüu - schen sein Lug!

Ejemplo 9.33. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1035-1049

El Acorde de Séptima de Dominante de Do mayor de los compases 1035-1036 es seguido por el Acorde semidisminuido Fa-Lab-Dob-Mib, una escritura enarmónica del AcTr (con los dos acordes separados por la voz sin acompañamiento en el compás 1036). La aparición sorpresiva de este acorde (de difícil explicación funcional) en el compás 1037 da soporte a la crucial palabra “Nacht” [“Noche”] en la nota más aguda de la frase en el tenor.

La desaparición del Lab en la armonía en el compás 1040, y su substitución por un Solb en el compás 1042, al que se llega a través del Sol natural como nota de paso, quizás no aclare del todo la armonía, pero la acerca a la tonalidad de Sib menor. La formación armónica de los compases 1042-1043 puede valorarse como un Acorde de Sexta napolitana en este tono, pero sobre un pedal de Dominante Fa. Esta interpretación puede resultar extraña, aunque la continuación del pasaje la confirma, a través de la aparición del Acorde de Novena de Dominante de Sib menor en el compás 1044.

Un enlace cromático lleva en el siguiente compás a un Acorde de Séptima de Si natural menor. Desde el II grado de esta tonalidad en el compás 1046 se llega, en un movimiento armónico facilitado por la cercanía tonal, a la Séptima de Dominante de Re mayor, tonalidad en la que termina la frase. En la relativa claridad de lo que lo precede y sigue, el Acorde semidisminuido de los compases 1037-1039 (favorecido por el *fortissimo* del *tutti*) surge como una verdadera explosión emocional.

Más adelante (Ejemplo 9.34.), el AcTr vuelve a aparecer en sus clases de alturas de referencia, y con su enlace característico, seguido de una variación que permite unirlo con el tema de la Muerte.

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1060-1070. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "Blitz blendet uns nicht mehr. Wer des Todes" and a piano accompaniment. The piano part features a prominent chromatic movement in the right hand, which is highlighted by two red rectangular boxes. The second system continues the vocal line with "Nacht lie-bend er-schaut, wem sie ihr tief Ge-heim-nis ver-" and the piano accompaniment, marked *p espress.*

Ejemplo 9.34. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1060-1070

En el compás 1061 el AcTr aparece a una octava superior a su altura inicial, y tocado principalmente por los instrumentos de viento con acordes en notas repetidas, con la melodía principal en la flauta. La conducción de voces es exactamente la original, con el añadido de una trompa que el compás 1062 superpone a la resolución armónica una versión del tema del Día. En los compases 1063-1064, una presentación casi idéntica del AcTr (aunque Wagner tiene el cuidado de escribir el Re# como Mib, de acuerdo con la nueva orientación tonal), con la melodía principal en el oboe, adopta una resolución en la que se evita el Sol#, y el bajo se mantiene en el Fa, en lugar de resolver a Mi. El acorde resultante en el compás 1064, Fa-Sol-Si-Re, es la Séptima de Dominante de Do mayor, pero no resuelve de la manera esperada, sino que lo hace en una tríada de

Lab mayor escrita sobre la nota pedal Fa. Desde el compás 1065 se introduce una versión del tema de la Muerte, con armonías análogas a las de su forma principal, pero siempre sobre ese Fa pedal. En el compás 1068 no aparece la Dominante de Do menor que sería normal en el tema, sino que la progresión armónica toma otra dirección: el Acorde semidisminuido Fa-La-Dob-Mib, con las clases de alturas propias del AcTr en su presentación de referencia, enlaza cromáticamente con un Acorde de Séptima de Dominante de Mi mayor en el compás siguiente.

Una disposición muy similar a la de los compases 1061 ss., con la presentación del AcTr con su enlace de referencia seguido de una repetición con un enlace nuevo, tiene lugar poco más adelante (Ejemplo 9.35.), todavía durante la misma intervención de Tristán.

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1077-1085. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "hehr, wie eit - ler Staub der Son - nen sind sie vor dem zer - sponnen!" and a piano accompaniment. The piano accompaniment has dynamic markings *fp* and *f dim.* Two red boxes highlight specific harmonic passages in the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics "In des" and a piano accompaniment with a *pp* marking.

Ejemplo 9.35. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1077-1085

En los compases 1078-1079 tiene lugar, con notas mantenidas de los instrumentos de viento, y la melodía en el oboe, el enlace original del AcTr en sus clases de alturas más habituales. En los compases 1080-1081, con la melodía también en el oboe y con algunas notas cambiadas enarmónicamente, el AcTr en la misma disposición lleva a una serie de armonías sobre una nota pedal Mib. Hay que observar que entre las dos primeras notas de la melodía del oboe en el compás 1080 no se forma una segunda menor, sino mayor (Lab-Sib), pero esto no impide que la frase se perciba como una variante del motivo inicial de la ópera.

Quizás el acorde que aparece en un primer momento en el compás 1081 no sea fácil de entender por sí mismo, aunque rápidamente se revela como parte de un pedal de Dominante de Lab mayor. Es posible que un elemento que ayuda a oír la armonía del compás 1081 en el sentido de la función de Dominante de Lab mayor sea el salto Lab-Mib de la voz, una fórmula muy clásica para la voz en el recitativo operístico en la llegada a la Dominante previa a la cadencia. Esta lleva en este caso a un Acorde de Séptima disminuida, con el efecto de una cadencia rota, sobre la que el clarinete inicia una presentación del tema de la Antorcha.

La próxima presentación del AcTr en la Escena segunda de este acto ha sido ya comentada en el Ejemplo 8.24. En aquel caso el AcTr, una vez más en las clases de alturas y enlace de referencia, sirve como conclusión al “segundo tema de la Muerte”, formado por el enlace de tres Acordes semidisminuidos. Tal como se señalaba entonces, en la segunda repetición de esa progresión de acordes (compases 1097-1098), el tercero adopta la resolución y conducción de voces típicas del AcTr, y su continuación conduce al tema de la Felicidad, que da comienzo a la preparación instrumental del Himno a la Noche.

Recordemos una vez más que la invocación nocturna se abre con la “horizontalización” del AcTr que hemos tratado también en este mismo capítulo. Si se exceptúa esta supuesta alusión, la primera aparición de un Acorde semidisminuido en el Himno a la Noche, y con las clases de alturas de referencia, tiene lugar en el compás 1156 (Ejemplo 9.36.).

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1155-1158. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features vocal lines and piano accompaniment. The piano part consists of a sequence of diminished seventh chords, with the third chord in measure 1156 highlighted by a red box. The vocal line includes the lyrics "löscht des Wäh-nens Graus welt-er-lö-". The piano part is marked "cresc." and "molto cresc.". The tempo/mood is indicated as "Breiter.".

Ejemplo 9.36. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1155-1158

Su función armónica está vinculada con el Acorde de Séptima disminuida con función de Dominante de la Dominante, y la Dominante de Lab mayor en la que este resuelve: es decir, que actúa como lo que se podría llamar una Subdominante de la Dominante. Es discutible que este

acorde sea oído como una alusión al AcTr, pero a estas alturas de la obra, cualquier aparición de un Acorde semidisminuido, especialmente en las clases de alturas originales, constituye una referencia más o menos evidente.

Es en lo que puede considerarse el punto culminante del Himno a la Noche, poco antes del inicio del Alba de Brangania cuando el AcTr y su enlace aparecen de manera totalmente explícita (Ejemplo 9.37.), contribuyendo a generar un momento de especial intensidad emotiva.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1188-1195. It consists of vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in German and include the lyrics "selbst dann bin ich die Welt" and "stellt, selbst dann bin ich die Welt". The piano accompaniment includes markings for "accel.", "Erstes Tempo.", and "dim.". A red box highlights a specific section of the piano accompaniment in measures 1193-1194.

Ejemplo 9.37. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1188-1195

La frase de los amantes "...selbst dann bin ich die Welt" ["...entonces yo mismo/misma soy el Mundo"] es cantada por los dos de manera ligeramente diferente, pero con idéntico punto de llegada: la palabra "Welt" ["Mundo"] y el Lab como nota más aguda de la frase. Esta nota representa la culminación de un *crescendo* y un *accelerando*, lo que aumenta el impacto del Acorde semidisminuido que la armoniza. En los compases 1193-1194, este acorde pasa a funcionar como

AcTr, llevando por lo tanto a un Acorde de Séptima de Dominante sobre Mi, que da soporte a la continuación cromática ascendente desde el Lab.

La Dominante de La mayor del compás 1195 resolverá en un Acorde Perfecto mayor sobre La en segunda inversión, que enlazará con un Acorde semidisminuido para dar comienzo al segundo tema de la Muerte. En este caso el tercer Acorde semidisminuido de la forma original (Ejemplo 8.24.) del tema será substituido por el Acorde de Séptima de Dominante de Lab mayor, según hemos comentado en el Ejemplo 8.25. Su resolución en la Tónica tiene una última prolongación sobre el Lab como nota pedal, seguida del silencio de los dos amantes, durante el cual se canta el Alba de Brangania (analizada en los Ejemplos 8.28. y 8.29.).

El dúo de los protagonistas prosigue con la introducción del tema del Éxtasis, o de la Paz amorosa, que en su primera presentación es seguido inmediatamente por el segundo tema de la Muerte, en una versión afín a la mostrada en el Ejemplo 8.25., en la que el tercer acorde no es semidisminuido, sino de Séptima de Dominante.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1266-1272. It features vocal lines for Isolde and Tristan, and piano accompaniment. A red box highlights a specific chord in the piano part at measure 1270, which is a dominant seventh chord (G7) over the bass line. The lyrics are: Isolde: "Lausch, Ge-lieb-ter!" and Tristan: "Lass mich ster-ben! sehr ausdrucks-voll".

Ejemplo 9.38. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1266-1272

Aunque no se trate propiamente de un “Acorde de Tristán”, puede ser significativo que, por primera vez, el primer acorde de este tema no es Sol#-Si-Re-Fa#, sino que está escrito en las clases de alturas del AcTr, como puede verse en el Ejemplo 9.38., compás 1270.

ster - ben, die e - wig le - ben.de mit mir en - den? Doch,

più cresc.

f sehr ausdrucksvoll

Ejemplo 9.39. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1319-1322

Ya poco antes de la sección conclusiva del dúo, la Muerte de Amor, la pregunta de Tristán “Stürb ich nun ihr, der so gern ich sterbe, wie könnte die Liebe mit mir sterben, die ewig lebende mit mir sterben?” [“Si yo muero ahora por él, lo que haría con felicidad, ¿cómo podría el Amor morir conmigo? ¿Aquello que vive para siempre, morir conmigo?”] culmina con lo que Wagner ha escrito sin duda con intención de que sea oído como una inversión de la configuración melódica asociada al AcTr (Ejemplo 9.39.). Esto se evidencia especialmente gracias a la instrumentación, con el oboe tocando la melodía superior, y por la indicación *sehr ausdrucksvoll* (muy expresivo). Los dos acordes que dan soporte a las cuatro notas cromáticas, en esta ocasión descendentes, son un Acorde de Séptima de Dominante de Do mayor y un Acorde de Séptima de Dominante de La menor, ambos con un Si en el bajo.

Ejemplo 9.40. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1367-1373

La crucial alusión de Isolda a la palabra “und” [“y”], el vocablo que separa sus nombres y cuya desaparición haría que dejaran de ser dos seres diferentes para lograr una unidad definitiva, es destacada (Ejemplo 9.40.) con un Acorde semidisminuido Re-Sol#-Si-Fa# (compás 1368), que alterna durante el resto de la frase con otro acorde del mismo tipo, Re-Lab-Do-Fa natural, con el mismo bajo, y otra nota común, Lab=Sol# (compás 1369). Aunque el enlace no puede considerarse una variante del AcTr, ya que no contiene ninguna referencia a sus líneas polifónicas características, en un momento tan avanzado de la obra cualquier énfasis en la utilización de Acordes semidisminuidos puede representar una alusión.

El Re en la voz grave resuelve en el compás 1371 en Mib, bajo de un Acorde de 6/4 cadencial en Lab menor. El acorde de Sexta alemana Fab-Lab-Dob-Re que le sigue hace esperar una cadencia en el modo menor, pero la resolución definitiva será en modo mayor para el inicio de la Muerte de Amor en la voz de Tristán.

Las armonías características de la primera frase de esta sección (que, como es bien sabido, será después recapitulada como Transfiguración de Isolda en el final del Acto tercero) han sido examinadas en el Ejemplo 8.30. Uno de sus momentos de mayor intensidad lleva al recuerdo (compases 1424 ss.) de la parte conclusiva del Alba de Brangania, pero no en Fa# mayor (como aparece en el Ejemplo 8.29.), sino en Sol mayor.

Quizás por su propia naturaleza, liberadora de todos los impedimentos al Amor y de la angustia y dolor que causan, es lógico que la Muerte de Amor no contenga alusiones al AcTr. Pero en los compases 1560-1561 (Ejemplo 9.41.), la modificación cromática de un importante motivo da al enlace armónico resultante el aspecto de un recuerdo de aquel.

The image shows a musical score for R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1558-1561. It consists of three staves: a vocal line (Tenor), a vocal line (Bass), and a piano accompaniment. The vocal lines have lyrics: "oh - - - ne", "oh - - - ne Mei - - den,", and "oh - - - ne Schei - - den,". The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand, which is highlighted by a red box in measures 1560-1561. This section is marked "molto cresc." and shows a chromatic modification of a motif. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Ejemplo 9.41. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1558-1561

El motivo cantado por Tristán en los compases 1558-1559 es una reminiscencia del tema del Honor de Tristán (tratado en el Ejemplo 8.18.). Pero lo que parece ser una repetición secuencial en los siguientes dos compases, se adapta a una de las formas ya conocidas del AcTr. La línea ascendente del tenor, Si#-Do#-Dox-Re# (con la tercera nota acentuada como apoyatura) y el semitono descendente La-Sol# del bajo son rasgos inconfundibles de la configuración polifónica del AcTr, resolviendo en la Dominante de Do# menor. Tal como ya hemos sugerido, aunque en el compás 1560 no aparezca un Acorde semidisminuido, sino un Acorde de Séptima disminuida, este enlace ha aparecido ya varias veces adoptando de manera bien definida la función de variante del enlace característico del AcTr. Pueden recordarse, entre otros, los varios casos presentados en el Capítulo VII (Ejemplos 7.1., 7.2., 7.4. y 7.5.).

Isolda tiene a su vez la oportunidad de cantar la misma frase (Ejemplo 9.42.), con un enlace armónico idéntico, ahora sobre en la Dominante de Sol# menor.

Sehr drängend.

Oh - - ne Nen - nen, oh - - ne Tren - nen,
Tris - - tan! E - - - - wig!

morendo *p molto cresc.*

Ejemplo 9.42. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1586-1590

El paralelismo semántico entre ambas frases es claro: “Ohne Scheiden”, proclama Tristán en los compases 1560-1561, mientras que Isolda pronuncia las palabras “Ohne Trennen” en los compases 1589-1590. Tanto “Scheiden” como “Trennen” pueden traducirse por “separación”, y la angustia por la insatisfacción amorosa que representa el AcTr es el símbolo musical de lo que su separación representaría. Por otra parte también en el compás 1589 el lugar del AcTr es ocupado por un Acorde de Séptima disminuida.

9.3.3. Escena tercera (compases 1631-2051).

La última escena del Acto segundo comienza con la violenta interrupción de lo que parecía ser la llegada de los amantes al éxtasis en su unión. Los poderosos medios armónicos con que se ilustra esta dolorosa frustración han sido comentados en el Ejemplo 8.33.

El AcTr no aparece en este pasaje, pero sí se produce un uso intenso de los Acordes semidisminuidos como manera de expresar el cruel contraste entre el Amor sublime que reinaba unos instantes antes en la Noche de Tristán e Isolda y la realidad que se impone con la aparición del Rey Marke y su gente. En los compases 1657 ss. se recuerda la melodía inicial de la Muerte de Amor con sus saltos ascendentes y segundas descendentes en valores iguales: en el bajo se forma un pedal con la nota Do# y muchas de las formaciones armónicas resultantes presentan la sonoridad

del Acorde semidisminuido (que también aparece en la frase de los compases 1655-1656, precedente al establecimiento del pedal).

La yuxtaposición de una melodía tan dulce y las disonancias generadas por el pedal y los Acorde semidisminuidos (señalados en el Ejemplo 9.43) genera una expresión muy intensa del dolor de Tristán e Isolda por el brusco fin de su unión.

ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so dass er Isolde vor den

(♩ = ♩)

Blicken der Ankommenden verdeckt. — In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick

Ejemplo 9.43. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1654-1661

Las palabras de Tristán previas a la primera intervención de Melot, “Der öde Tag zum letzten Mal” [“El desolado día, por última vez”] son acompañadas del tema del Día entonado por una trompa. Los enlaces armónicos y su conducción de voces muestran alguna afinidad con el enlace de referencia del AcTr (Ejemplo 9.44.).

The image displays a musical score for R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 2, measures 1670-1677. The score is written for voice and piano. The vocal line for Tristan (top) begins with the lyrics "Der ö - de Tag - zum letz - ten Mal!" and the tempo marking "Müssig bewegt." The vocal line for Melot (bottom) begins with the lyrics "Das...". The piano accompaniment is shown in two staves. A red box highlights the piano accompaniment in measures 1676-1677, which is identical to the initial linkage of the AcTr.

Ejemplo 9.44. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1670-1677

Y el último de ellos, en los compases 1676-1677, es, en cuanto a su contenido armónico, idéntico al enlace inicial del AcTr, transportado una segunda mayor descendente: Mib-La-Fa#-Reb(=Do#) que resuelve en la Séptima de Dominante Re-La-Fa#-Do. Al no presentar la conducción de voces característica del AcTr, el enlace es propiamente más parecido a los acordes para las palabras “Meine Herde?” del Acto tercero, ya comentados anteriormente (Ejemplo 2.11.).

La entrada del Rey Marke y su séquito, en el que se encuentra el traidor Melot, el cual ha delatado a los amantes, da inicio a una extensa sección, el monólogo con que el soberano expresa su amarga decepción y reprocha con gran dolor a su esposa y sobrino la traición cometida.

La armonía predominantemente diatónica (aunque rica en modulaciones) de la prolongada alocución del Rey Marke no es propicia a la introducción del AcTr: aparecen Acordes semidisminuidos, pero en sus funciones tonales tradicionales. Alguno de los momentos más profundamente sentidos se expresan con acordes de este tipo, por ejemplo la exclamación del compás 1863 (Ejemplo 9.45.).

schlei - che, meiner Eh - ren En - de er - rei - che?

pp *molto cresc.* *ff* *p molto cresc.*

Ejemplo 9.45. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1861-1866

Es muy poco antes del fin del monólogo de Marke que se encuentra un Acorde semidisminuido en un uso afín a las posibilidades más innovadoras del lenguaje de *Tristan und Isolde*.

sehr langsam

un - er - forsch - lich tief ge - heim - nis - vol - len Grund, wer macht der Welt ihn

p *più p* *pp*

Ejemplo 9.46. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1884-1889

En el compás 1886 suena el Acorde semidisminuido Si-Re-Fa-La, con una instrumentación nada convencional: el clarinete bajo (el instrumento más íntimamente ligado con el dolor del Rey Marke) aparece en la voz superior, y los tres trombones completan la armonía. En la resolución en el acorde Sol-Mib-Sib el clarinete desaparece, y el Acorde de Séptima disminuida del compás 1888 incluye el *pizzicato* de violas y violines. El pasaje está en la tonalidad de Re menor, de la que la armonía del compás 1887 es el Acorde de Sexta napolitana, pero el enlace con el acorde anterior tiene un potencial de individualidad y misterio sonoro afín al del AcTr. Es un Acorde semidisminuido seguido por una resolución inusual, cuya comprensibilidad se apoya en la conducción melódica. En el ámbito de Re menor, en cualquier caso, el acorde Si-ReFa-La puede entenderse como el Acorde de Tónica con una tercera inferior añadida, una formación que ya ha habido ocasión de comentar anteriormente (Ejemplo 4.32.).

El acorde del compás 1886 puede valorarse como una preparación para la recapitulación completa del Complejo del Preludio que sigue, con una importante novedad armónica, y que es la base de la

respuesta de Tristán (o el reconocimiento de su incapacidad para contestar): “O König, das kann ich dir nicht sagen” [“Oh, Rey, esto no puedo decírtelo”].

TRISTAN (mitleidig das Auge zu Marke erhebend).

O Kö-nig, das kann ich dir nicht sa-gen;

Ejemplo 9.47. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1891-1897

En el Ejemplo 9.47. la frase inicial de los violonchelos aparece en su forma original de salto de sexta menor en el corno inglés y le siguen el AcTr y su resolución como un recuerdo manifiesto de su primera presentación en el inicio de la ópera, lo que implica respetar la instrumentación original (sin las duplicaciones del ataque en el compás 2 de la *Einleitung*): dos fagotes, corno inglés y el oboe en la voz superior. Pero en el compás 1895 se presenta un acorde suplementario, una tríada menor en segunda inversión sobre Sol#. El enlace es inesperado, pero cuenta con una tradición armónica importante en el siglo XIX: la reinterpretación de un Acorde de Séptima de Dominante como Acorde de Sexta alemana. Mi-Sol#-Si-Re entendido como Mi-Sol#-Si-DoX. Existen numerosos casos de esta modulación enarmónica en el Clasicismo, y sobre todo en el Romanticismo. Se puede recordar un ejemplo conocido, el que tiene lugar antes de la recapitulación del *Arioso dolente* en el movimiento final de la Sonata Op. 110 de Beethoven.

L'istesso tempo di Arioso.

cresc. - dim.

**Ejemplo 9.48. L. van Beethoven: Sonata en Lab mayor Op. 110. III. *Adagio ma non troppo*.
Fuga: Allegro ma non troppo, cc. 112-115**

De manera idéntica a lo que sucede en los compases 1893-1895 del Acto segundo de *Tristan und Isolde*, pero en un semitono más grave, el Acorde de Séptima de Dominante de Lab mayor de los

compases 112-114 del pasaje de Beethoven resuelve en un Acorde perfecto menor sobre Sol en segunda inversión. La resolución, en contra de su tendencia lógica, de la séptima Reb en un Re natural es un indicio evidente de que ese Reb está siendo interpretado como un Do#, es decir, como parte de un Acorde de Sexta alemana Mib-Sol-Sib-Do#, que enlaza de la manera más tradicional con un acorde con función de 6/4 cadencial de Sol menor.

Sin embargo, la posible resolución del Acorde de 6/4 cadencial del compás 1895 del Acto tercero de *Tristan und Isolde* en un Acorde de Dominante de Sol# menor no se produce (Ejemplo 9.47.). La tensión entre la sugerencia de esa resolución y su omisión final se acrecienta por el hecho de que Tristán canta su frase como si el Acorde de Séptima de Dominante de La fuera la armonía vigente, y no la tríada de Sol# en segunda inversión. De hecho, en el compás 1894, el La# de la melodía vocal sí es compatible con la armonía de 6/4 cadencial en Sol#, con esa nota La# como apoyatura. En cambio, en los compases 1986-1897, la nota Mi no está tratada como nota de paso o apoyatura, sino que se salta desde ella como si fuera una nota real del acorde. Y el Re natural, tomado de salto y sin resolución, demuestra que Tristán sigue cantando como si se basara en la armonía de la Séptima de Dominante de La (o el Acorde de Sexta alemana en Sol# menor).

Esto es así también en la presentación que sigue del segundo AcTr, realizada con procedimientos idénticos (Ejemplo 9.49.). El corno inglés asume la melodía inicial de los violonchelos, y el oboe el ascenso de las cuatro notas cromáticas (a pesar de que esta presentación del Complejo del prelude conserva muchos aspectos del inicio de la *Einleitung*, la melodía principal no cambia ahora al clarinete, sino que se mantiene en el mismo timbre que en el primer AcTr).

El Acorde Sol-Si-Fa-Re del compás 1900 es también reinterpretado como Acorde de Sexta alemana, Sol-Si-Mi#-Re, resolviendo en el Acorde de 6/4 cadencial de Si menor, todo ello de manera análoga a lo que ocurría en los compases 1893-1895.

und was du frügst, das kannst du nie er-

(Er wendet sich zu Isolde, die sehnsüchtig zu ihm aufblickt.)

jah-ren.

espress.

Ejemplo 9.49. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1898-1910

En este caso, la discrepancia entre la armonía supuesta (el Acorde perfecto menor sobre Si en segunda inversión) y la línea melódica de Tristán es algo menor, ya que el Fa# del compás 1903 es compatible con el acorde del compás 1902. Pero no lo es el Fa natural tomado de salto y no resuelto en el compás 1904, que funciona como si el acorde vigente fuera todavía el que aparece en los compases 1900-1901, la Séptima de Dominante de Do mayor o el Acorde de Sexta alemana de Si menor.

La tercera presentación del AcTr comienza a continuación, con la misma disposición orquestal. En los compases 1905-1910, la recapitulación de este pasaje sigue fielmente la forma que tenía en la *Einleitung* por lo que respecta al contenido armónico y melódico, pero ahora solamente intervienen los instrumentos de viento, y las cuerdas permanecerán en silencio hasta la anacrusa del compás 1914.

Los Acordes de Séptima de Dominante sobre Mi y Do han tenido una resolución como Acordes de Sexta alemana en los compases 1893-1895 y 1900-1902, respectivamente. Podría esperarse un proceso similar con el Acorde de Séptima de Dominante sobre Si en el que resuelve el tercer AcTr. Pero esto no es así: este acorde lleva, como en otras ocasiones, a la Séptima de Dominante sobre Mi y es este último acorde el que recibirá una reinterpretación como Acorde de Sexta alemana (Ejemplo 9.50.).

Sobre la Dominante de La de los compases 1911-1912, la melodía orquestal llega hasta el Si superior, que podría haber llevado una vez más a la cadencia rota del compás 17 de la *Einleitung*.

Pero, tal como ya hemos dicho, la reinterpretación como un Acorde de Sexta alemana Fab-Lab-Dob-Mib (enarmónica de la que debía sobreentenderse en los compases 1893-1894, Ejemplo 9.47), conduce a la resolución en un Acorde perfecto mayor de Lab en segunda inversión en el compás 1914.

Ejemplo 9.50. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 1911-1916

La entrada de las cuerdas en este punto conduce al recuerdo de uno de los temas más importantes del gran dúo de Amor, el que suele llamarse tema del Éxtasis, o de la Paz amorosa. La parte final del Acto segundo incluye la pregunta de Tristán a Isolda: ¿quiere esta seguirla a aquel país deshabitado y sin luz del sol al que ahora él se dirige? La respuesta positiva de Isolda anima al pérfido Melot a intentar reavivar la indignación del Rey. La reacción de Tristán reprochando la traición de su amigo incluye la última aparición de una alusión al AcTr en el Acto segundo.

Ejemplo 9.51. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto segundo, cc. 2022-2025

Esto tiene lugar cuando Tristán afirma (Ejemplo 9.51.) que la causa de la traición de Melot es la atracción que siente por Isolda desde que la vio por primera vez: “Dein Blick, Isolda, blendet’ auch ihm” [“Tu mirada, Isolda, también le cegó”]. Si se efectúan los cambios enarmónicos convenientes, el enlace que aparece en los compases 2022-2023 y 2024-2025 es aparentemente de un tipo ya conocido, un Acorde de Séptima disminuida que resuelve en un Acorde de Séptima de Dominante relacionado con la misma Tónica. Para ello, debe leerse el acorde del compás 2022 como Fab-Reb-

Sol-Sib, y el del compás 2024 como Sol-Mi-La#-Do#. En cuanto a su contenido armónico, el enlace es idéntico al que aparece, por ejemplo, en los compases 353-55 del Acto primero (Ejemplo 7.5).

Pero en ese caso, la melodía con las cuatro notas cromáticas ascendentes conducía de la fundamental del Acorde de Séptima disminuida a la quinta del Acorde de Séptima de Dominante, mientras que en el final del Acto segundo, ese motivo lleva de la quinta del primer acorde a la séptima del segundo (según la notación del compás 2022). Podría plantearse si Wagner desea con estos cambios crear algo así como una versión “negativa” del AcTr, para ilustrar la pasión egoísta, y quizás solamente sensual, de Melot en contraste con la sublime atracción que sienten los dos protagonistas. El enlace de los compases 2022-2023 es tocado por los instrumentos de viento en *forte* y *decrescendo* rápidamente, mientras que el de los compases 2024-2025 es confiado a las cuerdas *piano*: estos timbres contribuyen a que esta versión tenga una sonoridad muy ajena a la que se identifica normalmente con el AcTr.

En la conclusión del acto, Tristán reta a combate a quien quiera batirse con él, con la esperanza de morir en la pugna. Pero su agonía se prolongará todo un Acto más: es herido gravemente en el duelo y Kurwenal logra salvarlo y llevarlo a un lugar seguro.

9.4. El Acorde de Tristán en el Acto tercero.

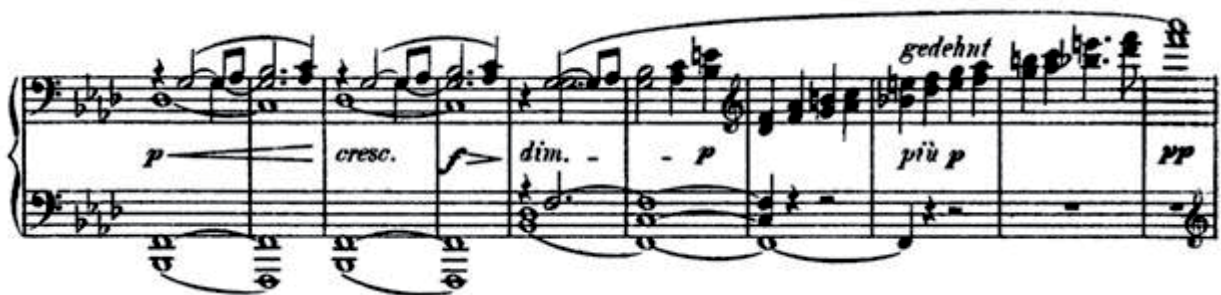
9.4.1. Preludio y Escena primera (compases 1-1208).

Buena parte del contenido musical del Preludio del Acto tercero ha sido ya comentado en el Capítulo VII (Ejemplos 7.8., 7.12., 7.13.) y en el Capítulo VIII (Ejemplo 8.35.), pero quedan todavía ciertos aspectos que merecen ser tratados con más detalle.

Las intenciones musicales y dramáticas de Wagner parecen bastante claras en esta soberbia pieza orquestal. Tal como se ha señalado en el Capítulo VII, el tema inicial del Preludio es una versión diatónica del AcTr. Aunque en el primer ataque de las cuerdas graves aparece un Acorde perfecto menor sobre Sib, el añadido del Sol en la cuarta cuerda al aire de los violines completa la sonoridad inconfundible de un Acorde semidisminuido, y el hecho de que la disonancia no aparezca en el primer momento la hace precisamente aún más expresiva. Las ubicuas cuatro notas en ascenso cromático aparecen (Ejemplo 7.12., y también el mismo enlace en el Ejemplo 9.52.) en una forma perfectamente reconocible por lo que hace a su situación rítmica, con carácter de apoyatura de la tercera de ellas. Las funciones tonales son ahora de una claridad absoluta y el enlace armónico no tiene nada de la ambigüedad del AcTr en su forma de referencia.

El uso del Acorde de Subdominante con Sexta añadida en la cadencia plagal puede no ser un uso directamente clásico (se trata de un enlace difícil de encontrar en, digamos, Bach, Haydn, Mozart o Beethoven), pero puede considerarse por lo menos hasta cierto punto normal en el lenguaje de Wagner. Ya se ha comentado en el Capítulo VI el empleo de cadencias plagales como fórmula conclusiva en el final de todos los grandes dramas musicales del compositor: *Götterdämmerung* en concreto, y de hecho el propio *Tristan und Isolde*, terminan en cadencias en las que, de una forma u otra, el Acorde de Subdominante menor con Sexta añadida enlaza con la Tónica (mayor, y no menor, en ambos casos).

Lo que es quizás más original en esta versión “en negativo” del Complejo del Preludio, como hemos llamado al inicio del Acto tercero anteriormente (Capítulo VII), es que la cadencia plagal usada no sirve como conclusión, sino precisamente como inicio. Este comienzo con la Subdominante, resolviendo de forma plagal en la tríada de Tónica de Fa menor hasta tres veces seguidas (en repeticiones exactas en cuanto a las notas, pero con importantes diferencias dinámicas) crea una imagen inolvidable de la tristeza de la situación del protagonista, herido e inconsciente en aquel lugar, apartado de toda satisfacción y alegría. Recordemos que la instrumentación contribuye de manera muy poderosa a lograr el efecto expresivo deseado, con la gruesa sonoridad de las cuerdas en registros graves que se desvanece mientras asciende a lo más agudo con las terceras y cuartas aumentadas de los dos violines (compases 1-9). Después del contraste introducido por el tema “de la Renuncia” (Ejemplo 8.35.), sigue una segunda presentación de la primera frase del Preludio, en la que hay que hacer notar que las dinámicas están totalmente replanteadas, a pesar de que la triple repetición del giro plagal en los compases 16-21 sea igual en cuanto a melodía y armonía, a la de los compases 1-6 (Ejemplos 7.12. y 7.13.).



Ejemplo 9.52. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 16-25

El ascenso de los violines en los compases 22-25 incluye algunas modificaciones respecto a su primera aparición, así como sucede con el tema de la Renuncia, que aparece básicamente transportado a una cuarta superior en los compases 26-29. La sección que comienza en el compás 30 presenta una variante del AcTr que ya se ha comentado en el Ejemplo 7.8. Tal como se señalaba

entonces, el motivo de las cuatro notas ascendentes no es totalmente cromático, sino que incluye segundas menores y mayores, a pesar de lo cual es reconocible como variación del tema principal de la ópera. En los compases 30-37 la armonía puede entenderse como una prolongación de la Dominante de Do menor y, de la misma manera, la repetición abreviada a distancia de cuarta ascendente de los compases 38-43 resulta una prolongación de la Dominante de Fa menor.

Ejemplo 9.53. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 30-45

El uso sistemático del tema inicial del Preludio, y en esta forma de una triple repetición seguida de una elaboración a partir de la tercera, no es casual, sino que puede considerarse como la manifestación de un modelo de construcción temática de una gran tradición y enorme importancia, por ejemplo, en el lenguaje de Beethoven, tal como muestran los análisis de sus esbozos realizados por Paul Mies.¹⁹⁵ Pero, en este caso, se puede entender también como un eco ulterior de la triple repetición que da forma al Complejo del Preludio. El hecho de que lo que en el inicio de la *Einleitung* era una repetición secuencial sea aquí la iteración casi obsesiva de una misma configuración (sin dejar de tener presente la diferenciación dinámica), es una expresión muy adecuada de la desesperada situación en la que se encuentra Tristán.

El magnífico solo de corno inglés que comienza poco después de alzado el telón no parece contener alusiones al AcTr. Como ocurre con todos los elementos “diegéticos” que señalan el inicio de cada uno de los tres Actos (la canción del marinero, la fanfarria de caza nocturna y la melodía triste del pastor), sus motivos adquirirán una gran importancia temática, cosa que es especialmente clara en el último Acto. A propósito del Ejemplo 8.39, ya se ha comentado un pasaje que atestigua la

¹⁹⁵ Mies, Paul. *Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of His Sketch-Books*, trad. Doris L. Mackinnon. Nueva York: Dover Publications, 1974, págs. 46 ss.

transcendencia musical y dramática que se da a la melodía triste del corno inglés a lo largo del Acto tercero.

La primera intervención cantada de todo el Acto tiene lugar en el compás 95, con las preguntas del pastor a Kurwenal sobre el estado de su señor. Las respuestas del fiel sirviente incluyen tres recuerdos del tema inicial del Acto tercero, la versión diatónica del AcTr. En la primera ocasión (compases 101 ss.) se trata de una recapitulación completa, con las tres repeticiones del enlace plagal, pero con dinámicas diferentes a los casos anteriores, partiendo de *piano* para ir a *più piano*. La segunda aparición durante el diálogo de Kurwenal y el pastor tiene lugar en los compases 114 ss., pero en esta ocasión la cadencia plagal se recuerda una única vez antes de que la línea de los primeros y segundos violines se eleve a los registros más agudos. La última aparición de este tema en su forma inicial, se produce en los compases 129 ss., y en esta ocasión son dos las repeticiones (aunque el Acorde de Subdominante del compás 135 sugiere todavía una tercera que no llega a completarse).

Después de que Tristán comience a despertar del estado de coma con la melodía triste del corno inglés, la comprensible alegría de Kurwenal, mezclada con su impaciencia por la desorientación profunda que muestra su señor, no proporciona en un primer momento oportunidades para la reaparición del AcTr, a no ser que se quiera ver en las notas del bajo que señalan las primeras palabras de Tristán (Ejemplo 9.54.) una variante de las cuatro notas ascendentes que lo caracterizan (compases 158-160).

Langsam. *sehr zögernd*

p *allmählich schwindend* *pp*

a tempo

TRISTAN (*bewegungstlos, dumpf.*) (*Er schlägt die Augen auf und wendet das Haupt ein wenig.*)

Die al - te Wei - se; was wecktsie mich? Wo bin ich?

KURWENAL. (*Kurwenal fährt erschrocken auf.*) *p*

Ha!

a tempo

pp *poco cresc.*

Ejemplo 9.54. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 153-163

Aunque las armonías que acompañan a las preguntas de Tristán “Wo war ich? Wo bin ich?” [“¿Dónde he estado? ¿Dónde estoy?”] no puedan considerarse una variante del AcTr, comparten algunas de sus características más importantes (Ejemplo 9.55.). El Acorde semidisminuido Do-Mib-Sol-La de los compases 183-184, con una coloración orquestal afín a las presentaciones iniciales del AcTr (dos fagotes y dos clarinetes, con cambio posterior a cuatro trompas), resuelve con una estricta conducción a cuatro voces en el inesperado Acorde perfecto menor en segunda inversión Sib-Mib-Solb-Sib de los compases 185-186.

Etwas langsam.

TRISTAN (matt).
ge - ben! Kurwenal du? Wo war ich? Wo bin ich?
più p
più p
pp

Ejemplo 9.55. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 180-186

El enlace de estos dos acordes podría ser bastante normal si el primero de ellos contuviera un Solb, no un Sol natural. La respuesta de Kurwenal en un claro Fa mayor, sobre motivos e instrumentación totalmente diferentes, contribuye a hacer más viva la sensación de que Tristán todavía no entiende bien qué ha sucedido y de qué le está hablando su escudero.

Hemos comentado ya la enigmática alusión al AcTr que se produce a continuación con las aparentemente poco distinguidas palabras “Meine Herde?” [¿Mis rebaños?] (Ejemplo 2.11, que reproducimos de nuevo aquí).

Tristan.
- de. Mei - ne Her.de?
dimin.
p
più p

Ejemplo 9.56. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 206-208

Esta pregunta de Tristán surge cuando Kurwenal le explica que la melodía que ha oído la toca el pastor que cuida del ganado de su propiedad y resulta algo difícil de entender por qué ese enlace (escrito a cuatro voces, de nuevo para dos fagotes y dos clarinetes) sirve para ilustrar esa frase. Como ya hemos señalado en su momento, en este punto, el AcTr en escritura enarmónica enlaza directamente con el Acorde de Séptima de Dominante de La, una sucesión de dos acordes en bloque, sin la conducción de voces que caracteriza al AcTr que es muy difícil de explicar sin tener en cuenta la información previa sobre este y su resolución característica (de la que sería una especie

de simplificación, solo posible tras sus múltiples apariciones). Aunque no nos consta que se haya usado en este sentido, el enlace “Meine Herde?” podría ser un argumento a favor del Sol# en el AcTr como nota real del acorde, ya que en esta formación armónica esa nota no puede considerarse como apoyatura.

Si bien puede ser algo desconcertante esa versión del AcTr acompañando la pregunta sobre la actividad del pastor, quizás pueda valorarse como un factor de coherencia el uso de cadencias frías o “casi frías” cercanas al AcTr para las cuestiones que reflejan la absoluta desorientación de Tristán. Así, el enlace “Meine Herde?” tendría una cierta afinidad con el que aparece en la pregunta “In welches Land?” [“¿En qué tierra?”].



Ejemplo 9.57. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 224-225

Como puede verse, las armonías del compás 225 (escritas para tres fagotes, clarinete y oboe) representan el enlace tradicional del Acorde de Sexta francesa con un Acorde de Séptima de Dominante en La menor. Se trata por lo tanto del modelo histórico en estado puro del que puede haber surgido el propio AcTr y su enlace, incluyendo la fórmula de *Interrogatio* en la melodía del tenor, el giro melódico típico que, coordinado con la resolución fría de la armonía hemos comentado a partir de los Ejemplos 2.54., 2.56., 2.5.7, 2.58. y 2.59., procedentes de obras de Purcell, Händel y el mismo Wagner. Ya se ha indicado en su momento lo acertada que nos parece la idea de William Rothstein de otorgar un valor preeminente a esta fórmula melódica y armónica en los antecedentes del AcTr.

Los enlaces “Meine Herde?” e “In welches Land?” tendrían en común el ser aproximaciones al enlace de referencia del AcTr, y quizás la intención musical y dramática es la de sugerir así el gradual despertar de los recuerdos de Tristán que, saliendo de su desconcierto inicial va a ser muy pronto consciente de su triste situación actual.

Un pasaje basado principalmente en Acordes de Séptima disminuida (Ejemplo 9.58.) señala el momento en que Tristán ha adquirido plena consciencia de dónde está y de la oscuridad en la que ha

permanecido durante los últimos días: “Dünkt dich das? Ich weiss es anders, doch kann ich’s dir nicht sagen” [“¿Así te parece? Yo lo sé de otra manera, pero no puedo decírtelo”].

Müßig langsam.

TRISTAN.

Dünkt dich das? Ich weiss es anders, doch kann ich's dir nicht sa-gen.

Wo ich er-wacht - weilt'ich nicht; doch wo ich

Ejemplo 9.58. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 277-290

El inicio de la primera parte de su gran monólogo del Acto tercero está preparado por la versión más reducida del tema principal de la ópera, sugerido aquí solamente por las cuatro notas en grados conjuntos ascendentes (no cromáticas) en un ritmo reconocible como una variante de su forma original, pero armonizadas en cada repetición con un único acorde, tal como ya se ha comentado en el Ejemplo 7.15.

La última presentación de esta variante del motivo, incompleta pero inconfundible, se realiza con la armonía de un Acorde semidisminuido en los compases 297-298.



Ejemplo 9.59. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 297-298

Los acordes siguientes completan la preparación del inicio de la narración de la experiencia de Tristán durante su inconsciencia. Su frase inicial ya ha sido anticipada al final del Acto segundo (Ejemplo 8.34.) y aparece ahora, en la misma tonalidad simbólica de Lab menor: recuérdese que Lab mayor es la tonalidad del inicio del Himno a la Noche y de la Muerte de Amor, y su contrapartida menor refleja la ausencia de la felicidad de esos momentos del Acto segundo en los que la unión definitiva de los amantes parecía posible y cercana.

Muy pronto en el curso de la narración se recuerda el Complejo del Preludio (Ejemplo 9.60.), lo que representa la primera aparición sin ambigüedades del AcTr en todo el Acto tercero: esta presentación es el agente del súbito incremento en la intensidad de la emoción que domina a Tristán.

Sehr langsam.
riten.

Sehr allmählich belebend.

ppp *pp*

cresc.

Ejemplo 9.60. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 318-332

En los compases 325-327, 328-330 y 331 ss. se presentan respectivamente los tres primeros AcTr con su enlace de referencia y conducción de voces habitual, pero lo hacen en una octava más grave y con la melodía principal en el clarinete (con tres fagotes en las otras voces). En el compás 331, con el ataque del tercer AcTr, se añaden las violas y la esperada cadencia rota se transforma en esta ocasión en una resolución en el Acorde semidisminuido Mib-Sol-La-Do que da comienzo a diversas presentaciones del segundo tema de la Muerte. El material temático principal usado en lo que sigue a este recuerdo del Complejo del Preludio incluye el ya mencionado segundo tema de la Muerte, el del Día, de la Mirada y el de la Felicidad.

En los compases 393 ss. reaparece en un *tempo* más rápido, y con un carácter mucho más agitado, la variante del AcTr que se presentaba por primera vez en los compases 30 ss. del Preludio al Acto tercero (Ejemplos 7.8. y 9.53.), una versión del AcTr con la melodía no totalmente cromática que alternaba un Acorde de Séptima disminuida con un Acorde de Novena menor de Dominante (y con la misma función de Dominante, si se simplifica enarmónicamente su escritura).

Etwas gedehnt.

gönnt. Weh, nun wächst, bleich - und

p *p* *p* *piu f*

Ejemplo 9.61. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 393-396

Las repeticiones de esta versión del AcTr generan un movimiento cromático ascendente generalizado que conduce al paroxismo de la maldición del Día que separa a Tristán de Isolda (Ejemplo 9.62.). La contrapartida musical será, naturalmente, el tema del Día en la que es quizás su versión más violenta en toda la ópera (compás 406 ss.).

accel.
 Ta - ges wil - der Drang; grell und täu - schend sein Ge -
p
piu
p
accel.
 stirn - weckt zu Trug und Wahn - mir das
p
cresc.
 Hirn! Ver -
piu f
riten. *accel.* *riten.*
 fluch - ter Tag mit dei - nem Schein!
riten. *accel.* *riten.*
f *trem.* *ff* *cresc.*

Ejemplo 9.62. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 398-408

La próxima aparición de una variante del AcTr es provocada por el recuerdo de la impaciente espera nocturna, en el Acto segundo, cuando Tristán vigilaba anhelante la luz de la antorcha que debía apagarse en el momento en que el Rey y sus hombres estuvieran lo bastante lejos para permitir que Tristán se acercara a Isolda con seguridad, según el código acordado con ella: la luz que no se extingue es el símbolo de la imposibilidad de encontrarse con ella.

En un primer momento, la alusión al AcTr se produce mediante la versión que hemos calificado de “paródica” (Ejemplo 7.11.), armonizada con un solo Acorde de Séptima disminuida, que aparece por primera vez durante el Preludio al Acto segundo, precisamente después del tema de la Antorcha, como lo hace ahora en este último acto. Sin embargo, en esta ocasión el Acorde de Séptima disminuida se forma sobre el Fa como nota pedal en el bajo.

Esta configuración se repite tres veces en los compases 427-429 (Ejemplo 9.63.), pero en el siguiente grupo de tres compases, el ascenso de un semitono en la melodía principal modifica la armonía, que consiste en cada uno de los compases 430-432 en un enlace casi idéntico al del AcTr, en una forma que, por su tempo y fraseo, recuerda la que tomaba en la primera intervención de Isolda en el Acto primero (comentada en los Ejemplos 9.6. y 9.7.). La escritura del enlace del compás 430 y sus repeticiones es diferente por las enarmonías usadas, pero se trata de una clara alusión al AcTr en sus clases de alturas originales, con la excepción del Re, que no está alterado a Re# (o Mib) en el primer acorde. Ese Re es común a los dos acordes, y el contenido armónico del enlace reproduce más exactamente el de algunas variantes comentadas en el Capítulo 7 (Ejemplos 7.1., 7.2., 7.4. y 7.5.) que no el del propio AcTr y su enlace principal.

Immer ruhiger. (immer mehr ermattend)

Zün - de. dass sie mein Glück mir kün - de?

p

(Er sinkt erschöpft leise zurück.)

Das Licht, - wann löscht es aus?

dim. *più p* *p* *dolce s*

Ejemplo 9.63. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 427-434

La pregunta final de Tristán “Wann wird es Ruh’ im Haus?” [“¿Cuándo habrá descanso en la casa?”], es señalada (Ejemplo 9.64.) con una nueva presentación del AcTr y su enlace, esta vez en su forma

habitual, compases 440-441, pero con la melodía principal en la octava grave a cargo de la trompa y con el Re# escrito como Mib. El AcTr se incluye en una prolongada línea cromática del bajo (compases 435-440), cuya conclusión es su enlace armónico.

La esperada resolución en el Acorde de Séptima de Dominante de La da fin a la primera parte del monólogo de Tristán. Sobre el Mi, como nota pedal en el bajo, y tomando como impulso motivico la resolución de la apoyatura La#-Si propia de ese enlace principal del AcTr, Kurwenal le hace saber con entusiasmo que quizás ese mismo día podrá ver a Isolda, que está siendo conducida a Kareol por hombres de toda confianza, para sanar, física y moralmente, al héroe postrado.

Mässig beginnend und schnell bewegter.

KURWENAL (nach grosser Erschütterung aus der Niedergeschlagenheit sich aufraffend).

Der einst ich trotz', aus Treu' zu'

Ejemplo 9.64. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 435-444

De manera análoga a los pasajes anteriores, un nuevo final de frase de Tristán (que incluye una alusión al tema del Día) lleva en el compás 471 a una aparición del AcTr, en esta ocasión con el clarinete en la voz principal y los tres fagotes en las voces más graves, y en las clases de alturas y enlace del segundo AcTr.

Haus: I - sol - de lebt und wacht; sie rief mich aus der Nacht.

KURWENAL.
Schnell belebend.
Lebt sie denn, so lass dir Hoff - nung

p *più p* *pp* *pp*

cresc.

Ejemplo 9.65. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 465-475

Su resolución en la Dominante de Do mayor, paralela a la que se producía en la Dominante de La en el compás 441 (Ejemplo 9.64.), es seguida por el establecimiento del Sol como nota pedal en el bajo en el compás 472 (con el uso del mismo motivo que expresaba la alegría de Kurwenal por poder dar la gran noticia a Tristán), pero su presencia será breve, ya que solamente tres compases después, en el compás 475, se cambia a la Dominante de La.

En la continuación, la sonoridad del Acorde semidisminuido tiene un papel importante para la definición musical de los momentos de mayor excitación, pero no es hasta bastante más adelante (Ejemplo 9.66.) que podemos afirmar que un acorde de este tipo constituye una alusión inconfundible al AcTr.

Etwas beschleunigend.
nen! Im Ster - ben mich zu seh - nen, vor Sehn - sucht

sempre immer f *più f*

Ejemplo 9.66. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 706-710

Después de la decepción de Tristán al saber que no es posible divisar la vela del navío que lleva a Isolda, vuelve a oírse en el corno inglés el solo del pastor, quien ha prometido tocar una “melodía alegre” para anunciar la llegada de la sanadora. Tristán, en la tristeza más extrema, recuerda cómo esa melodía le acompañó al saber la muerte de sus padres y reflexiona sobre la inutilidad de su propia existencia, que le parece haber vivido solo para morir después de sufrir.

En los compases 705-706, la intensidad con la que expresa su desesperación lleva a la aparición de un Acorde semidisminuido formado una vez más con las clases de alturas del primer AcTr. En el Ejemplo 9.66. puede verse su resolución en el compás 709 que, subrayada por la melodía principal de la orquesta, se oye como una variante del enlace de referencia del AcTr, aunque en este caso el resultado es simple y perfectamente funcional: el Acorde semidisminuido Fa-Lab-Dob-Mib, II grado de Mib menor, resuelve en el Acorde de Séptima disminuida sobre su sensible Re.

La máxima agitación de Tristán en esta segunda parte de su gran monólogo del Acto tercero se desencadenará con sus imprecaciones contra el temible Filtro de Amor. Y la llegada a este punto será señalada por un nuevo recuerdo del AcTr, en sus clases de alturas originales, en el que las cuatro notas en ascenso cromático son especialmente destacadas por su presencia en un par de trompas y un fagot tocando *forte* y *crescendo* en los compases 760 ss. (Ejemplo 9.67.).

Ejemplo 9.67. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 759-768

La superposición polifónica de ese motivo con el de la melodía triste del pastor tiene, efectivamente el soporte armónico de un Acorde semidisminuido en las clases de alturas del primer AcTr. Si en el compás 761 se valora el Fa# como auxiliar superior del Fa natural, y el La# como apoyatura del Si, la armonía resultante es un Acorde de Séptima disminuida, con función de Dominante de La menor. El mismo enlace se repite en los compases 763-764. Entre el compás 761 y 762, el tenor canta una línea que se reconoce como recuerdo ligeramente modificado de la melodía inicial de los violonchelos en el primer compás de la *Einleitung*. Este motivo solo había aparecido con anterioridad en las partes vocales en una única ocasión, tal como ya se ha señalado: con las palabras de Isolda “Ich trink’ sie dir!”, antes de beber el Filtro de Amor (Ejemplo 5.8.).

De manera análoga, en los compases 764-765 Tristán canta una línea que se entiende como una variación de la frase de los violonchelos que precede al segundo AcTr en la *Einleitung*. Y, de hecho,

este se presenta a continuación, en sus clases de alturas iniciales y resolviendo (compases 766-767) con un enlace que tiene mucho en común con el original, pero que no conduce a un Acorde de Séptima de Dominante, sino de Séptima disminuida. Podría considerarse que el acorde en cuestión, Si-Re-Fa-Sol#, es una escritura enarmónica de Si-Re-Fa-Lab, y por lo tanto un acorde con función de Dominante de Do, como lo era el acorde en que resuelve el segundo AcTr en la *Einleitung*. Pero el acorde de los compases 767-768 resuelve, de acuerdo con su notación como Acorde de Sensible de La menor, en la imprecación contra el Filtro en ese tono en el compás 769.

En la expresión de la cada vez más vehemente desesperación de Tristán (Ejemplo 9.68.) vuelve a tener un papel importante (compases 789 ss.) la versión del AcTr presentada en los compases 30 ss. del Preludio al Acto tercero. Se trata del mismo enlace entre un Acorde de Séptima disminuida y otro de Novena de Dominante menor, ambos con una única nota común, la fundamental del segundo acorde, en la versión más acelerada, ya conocida de los compases 393 ss. (Ejemplo 9.61.).

poco rall. *a tempo (Etwas schleppend.)*
 Lei-den der Son-ne Au-.ge zu wei-den. O die-ser
poco rall. *a tempo*
sf dim... *p* *p* *f*
 Son-ne sen-gen-der Strahl, wie brennt mir das Hirn sei-ne glü-hen-de
p *f* *molto cresc.*
 Qual!! Für die-ser Hit-ze hei-ses Ver-
f *p* *f* *p*
immer f

Ejemplo 9.68. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 787-796

Después de la habitual triple repetición del enlace en los compases 789-791, el movimiento de la voz superior se generaliza en un ascenso cromático sobre la nota pedal Fa# en el bajo. Uno de los motivos de la canción triste aparecerá entonces desde el Fa#, escrito como Solb (compás 795), para combinarse con el motivo inicial de la melodía del pastor. El crecimiento definitivo de la tensión extrema hacia el clímax de esta segunda parte del monólogo de Tristán se realizará principalmente con el tema de la Maldición del Amor, cuya construcción basada en el Acorde semidisminuido ya se ha comentado en el Ejemplo 8.38. Pero su curso hasta el terrible punto culminante de los compases 832 ss. se desarrolla de manera paralela a una nueva presentación del Complejo del Preludio (Ejemplo 9.69).

Varios instrumentos, con especial protagonismo de las trompas, tocan el motivo de las cuatro notas ascendentes en los compases 825-826: el contenido armónico no es exactamente el del AcTr de referencia, sino la ya sobradamente conocida adaptación en la que el AcTr es substituido por un

Acorde de Séptima disminuida que permite mantener la nota Re como nota común de ambos acordes. Esto es así porque el Mib del tema de la Maldición del Amor ha descendido a Re cuando comienza el enlace del primer AcTr en el compás 825.

The image displays a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 824-834. The score is written for voice and piano. The vocal lines are in German, and the piano accompaniment is in a key with two flats (B-flat major/D minor). The piano part is characterized by complex chromaticism and a diminished seventh chord in measure 825, which is highlighted with a red box. Other red boxes highlight specific piano accompaniment chords in measures 826, 827, and 834. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *dim.*, and articulation markings like *p* and *più*.

Vocal lines and lyrics:

- Tran-kes Gif - - - te ge - fun - den! Den ich ge - braut, -
- der mir ge - flos - - - sen, den Won -
- ne schlür - fend je ich ge - - nos - sen.
- ver - - - flucht sei, - - - furcht - ba - rer

Ejemplo 9.69. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 824-834

Cuando se presenta el segundo AcTr (con idéntica orquestación y la misma superposición polifónica con el tema de la Maldición del Amor) en los compases 828-829, ocurre algo parecido con el Fa# (que la mayoría de instrumentos tienen escrito como Solb) resolviendo en Fa natural antes de que las trompas, trompetas y otros instrumentos inicien el motivo de las cuatro notas cromáticas ascendentes. Esto provoca que el segundo AcTr no suene como enarmonía del Acorde semidisminuido, Lab-Re-Fa#-Si, sino como Acorde de Séptima disminuida Lab-Re-Fa-Si. Debe tenerse en cuenta que el Fa natural tiene una presencia muy breve, pero que la armonía resultante es sin duda la de un Acorde de Séptima disminuida. Esta modificación se ha dado varias veces con el primer AcTr, como acabamos de recordar, pero se realiza más raramente con el segundo (otro caso se ha comentado en el Ejemplo 9.32.).

También el tercer AcTr sufre ahora una transformación importante: en su ataque en el compás 831 la formación armónica no es Do-Fa-Sol#-Re, sino un Acorde semidisminuido Si-Re-Fa-La sobre un Do en el bajo que puede considerarse como una nota pedal (el Si del tenor que no aparece en la reducción pianística está presente en la partitura orquestal, en los segundos violines).¹⁹⁶ La voz superior del acompañamiento orquestal, siguiendo la línea del tema de la maldición del Amor, desciende a Lab, lo que acerca más la sonoridad a la original del tercer AcTr, y cuando la melodía principal salta al Do, ya solo están presentes las cuatro notas que típicamente forman el tercer AcTr, Do-Fa-Sol#-Re. En ese preciso momento las trompas entonan el ascenso cromático de Re a Fa# habitual de este enlace, pero el bajo no se mueve del Do, lo que resulta en un Acorde de Séptima disminuida (y no de Séptima de Dominante) en la caída del compás 832.

El Do mantenido en el bajo en el resto del compás es reinterpretado como el Si# propio de la función de Dominante de la Dominante en Fa# menor. La llegada al Acorde de 6/4 cadencial de esta tonalidad señala el momento de máxima intensidad del monólogo de Tristán (y quizás de toda la ópera), la maldición del Filtro de Amor y de aquel que lo destiló. La impresionante superposición polifónica y la forma extraordinaria en que se comporta la resolución de ese Acorde de 6/4 cadencial (en la dominante de una tonalidad diferente) como expresión de la extrema desesperación del protagonista han sido ya comentadas en el Ejemplo 8.39.

El lamento de Kurwenal ante el nuevo desfallecimiento de su señor, y el temor de que quizás este no supere la recaída, se expresa con el tema de la Maldición del Amor, ese sentimiento que ha convertido al hombre más noble y respetado en lo que ahora es. Cuando su inquietud se calma, intenta comprobar si Tristán vive aún: sus preguntas son acompañadas por un Acorde semidisminuido con las mismas clases de alturas que el primer AcTr, aunque con notación

¹⁹⁶ Esto presenta una cierta afinidad con lo que ocurría en el compás 89 de la *Einleitung*, aunque allí el acorde Si-Re-Fa-La no aparecía sobre un pedal (Ejemplo 9.4.).

diferente, y que aparece en el compás 866 como resolución rota de la esperada cadencia en Si mayor (Ejemplo 9.70.).

The image shows a page of a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 863-877. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo and mood markings are: *Sehr mässig.* (with *mit schluchzender Stimme*), *Mässig langsam.* (with *Er lauscht seinem Athem.*), and *(sehr zart)*. A *rallent.* marking is present in the piano part. The lyrics are: "wann, was je Min - nesich ge - winnt! Bist du nun todt? Lebst du noch? Hat dich der Fluch ent - führt? O Wonne! Nein! Er regt sich, er lebt!". The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *pp*. There are red boxes highlighting specific passages in the piano accompaniment.

Ejemplo 9.70. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 863-877

Tras varias repeticiones entrecortadas y con un ritmo vacilante, en el compás 873, y sobre una base rítmica ya más regular, el oboe toma la voz superior con un Lab prolongado que en el siguiente compás asciende dando lugar a una de las versiones más dulces del AcTr de toda la ópera.

Pero no se trata propiamente de su versión de referencia: el ascenso melódico del oboe combina segundas mayores y menores y el bajo no desciende por semitono, sino que salta una quinta descendente, por lo que el resultado es un enlace funcional del tipo II-V en Mib (seguramente mayor, pero con el elemento de mixtura modal que representa el Dob en el primer acorde). El enlace de los compases 874-875 puede recordar a la versión del AcTr en los compases 1051 ss. de la Escena tercera del Acto primero, que se ha comentado en el Ejemplo 9.15.: en realidad es idéntico nota por nota al que se forma en el punto culminante la *Einleitung*, en los momentos previos al regreso enarmónico al AcTr desde el II grado de Mib menor, tal como se ha señalado en los Ejemplos 9.1. y 9.2., donde enfatizábamos la ambigüedad modal generada por el uso del Do natural como novena mayor sobre la Dominante de Mib menor.

El pasaje que estamos comentando consiste en una versión completa del Complejo del Preludio, una de las más elaboradas y extensas de toda la obra. Siguiendo el proceso, el segundo AcTr sufre una transformación similar, tal como puede apreciarse en el Ejemplo 9.71.

(zart)
Wie sanft er die Lip-pen rührt!

pp

TRISTAN (sehr leise beginnend).
Das Schiff? Siehst du's noch

dolce
pp

KURWENAL.
nicht? Das Schiff? Ge-wiss, es naht noch heut': es kann nicht lang'mehr säu-men.

pp

Ejemplo 9.71. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 878-889

Después de que en el compás 879 comiencen sus repeticiones (con el bajo escrito como Sol# y no Lab), en el compás 881 el oboe emprende de nuevo la melodía principal con una variante diatónica de las cuatro notas ascendentes, dando lugar en los compases 882-883 a un enlace idéntico al de los de los compases 874-875, como II^7-V^9 en Fa# mayor. Por su parte, la intervención de Tristán cambia en el compás 885 la armonía a un Acorde de Séptima disminuida sobre la nota pedal Do#, pero en el compás 889 la frase termina volviendo al Acorde de Novena mayor de Dominante . En el compás 890 (Ejemplo 9.72.) aparece el tercer AcTr, y un compás más tarde el oboe inicia con un Re prolongado la melodía normalmente asociada con su enlace.

The image displays two systems of musical notation for piano. The top system features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a *sehr zart* performance instruction. A red rectangular box highlights a section of the music in the second measure of the system. The bottom system also uses a treble and bass clef with the same key signature and time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a *mit zunehmendem Ausdruck* performance instruction. A red rectangular box highlights a section of the music in the first measure of the system.

Ejemplo 9.72. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 890-896

En esta ocasión, las notas Do-Mi-La del final del compás 892 enlazarán con un Acorde de Séptima de Dominante sobre Fa#, a partir del cual la música continúa con una sorprendente versión dulce y plácida del tema de la Maldición del Amor (compases 896 ss.), que ocupa el lugar de la cadencia rota con la que termina el Complejo del Preludio en su versión original.

La visión sublime de la belleza de Isolda, que forma el punto culminante de la parte final del monólogo de Tristán, no contiene alusiones directas al AcTr, pero es la única ocasión en toda la ópera en que la frase de los violonchelos que da inicio a la ópera aparece como un elemento temático independiente de su resolución en la armonía principal de la obra. Ya se ha señalado en varias ocasiones que el AcTr tiene múltiples apariciones en las que no se usa la entonación inicial de los violonchelos (una línea melódica que es asumida por el corno inglés en varios casos). Pero lo que no se da casi nunca es el caso contrario.

En los compases 936-937, 940-941, 946-947, 949-950 y 953-954 (Ejemplo 9.73.) las frases de los violonchelos recuerdan su primera intervención en la obra con creciente intensidad y con continuaciones diferentes cada vez.

sanft ans Land ge-zo-gen.

p sehr ausdrucksroll

Sie lä-

dim. p dolce

Etwas breit.

- - - chelt mir Trost und sü- - - se

cresc. ff dim. poco a

Ruh, sie führt mir letz-te La-bang zu.

poco piu p p dolce

Ejemplo 9.73. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 932-949

El salto de sexta característico de su inicio cambia a una octava en el compás 940 y a una séptima en el compás 946, pero la relación temática, y sonora, sigue siendo reconocible. Quizás pueda afirmarse también que la melodía que aparece en los violines en diversos momentos del pasaje, por ejemplo en los compases 936-939, es una transformación de ese motivo: el descenso cromático de

los violonchelos en los compases 1-2 de la *Einleitung*, Fa-Mi-Re#, transformado en la línea La-Sol#-Fa# de los violines en los compases citados.

9.4.2. Escena segunda (compases 1209-1428).

El final de la Escena primera y el inicio de la segunda, con el pastor tocando su melodía alegre (con un sonido inusual, que explota el registro agudo del corno inglés) para avisar de la llegada del barco esperado incluye el recuerdo de temas que resumen la situación de Tristán: el tema de la Felicidad, en versiones especialmente exaltadas, pero oscurecidas por la presencia del tema de la Muerte.

No es hasta el momento exacto en que Isolda entra en escena y Tristán se deja caer en sus brazos (Ejemplo 9.74.) que reaparece el AcTr. Lo hace en la forma de una nueva recapitulación del Complejo del Preludio, que acompaña el último encuentro físico de los amantes.

Sehr allmählich nachlassend im Zeitmass.

ISOLDE. (Tristan sinkt langsam in Isoldens Armen zu Boden.)

Tri - - - stan!

dim.

Ah!
Ha!

sehr ausdrucksvoll *Sehr langsam.*

p *più p* *p*

Ejemplo 9.74. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1300-1320

El tema de la Mirada aparece a continuación, como lo había hecho en la *Einleitung*. Quizás es significativo que la armonía que interrumpe su curso, coincidiendo con el punto en que las indicaciones escénicas señalan la muerte de Tristán, sea un Acorde semidisminuido, Mib-Solb-Do-Sib, en el compás 1324 (Ejemplo 9.75.).

The image shows a musical score for the opera *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 1321-1324. It features three staves: a vocal line for Tristan, a vocal line for Isolde, and a piano accompaniment. The Tristan line is marked "TRISTAN (sterbend zu Isolden aufblickend)." and the Isolde line is marked "ISOLDE." The lyrics are "I - sol - de! (Er stirbt.) Ha!". The piano accompaniment includes markings such as "dolce", "piu p", and "pp".

Ejemplo 9.75. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1321-1324

En el compás 20 de la *Einleitung* (Ejemplo 8.1.), el Sib previo a la interrupción de la melodía estaba armonizado con un Acorde perfecto menor sobre Sol en segunda inversión, seguido de un Acorde de Séptima disminuida sobre Do#, que implicaba un cambio de Do mayor a Re menor. El acorde Mib-Solb-Do-Sib, del compás 1324 puede sugerir un cambio a Sib menor, pero su uso no es aquí funcional: su falta de continuidad tiene precisamente el papel de significar la ruptura, el agotamiento de las fuerzas de Tristán y la imposibilidad de de su encuentro con Isolda en este mundo. Después de la exclamación de Isolda y la pausa del final del compás 1324, la música seguirá adelante con una afirmación provisional de Re mayor, es decir, en una tonalidad que no tiene nada que ver con ese supuesto II grado de Sib menor, que como acorde de la muerte de Tristán queda aislado de lo que le sigue.

9.4.3. Escena tercera (compases 1429-1699).

Los Acordes semidisminuidos del tema del Lamento de Muerte dominan buena parte de la escena de Isolda ante el cadáver de Tristán y las impresiones del Rey Marke por la muerte no solamente de su sobrino, sino también de Melot y Kurwenal. El AcTr está momentáneamente ausente del drama, y no es hasta los compases 1551-1552 que aparece una velada alusión a él, superpuesto con el tema de Kareol (Ejemplo 9.76.), lo que ha sido concebido sin duda como un homenaje fúnebre a Kurwenal, quien ha expirado en el compás anterior y que había cantado con ese tema las ventajas del lugar donde había refugiado a su señor al principio del Acto tercero. En el compás 1551 los oboes y fagotes sugieren el alegre ritmo, casi militar, del tema de Kareol, pero el bajo Si contradice el Do mayor de la melodía. Cuando las violas completan su frase con el *gruppetto* que sigue, la voz grave desciende a Sib y el clarinete bajo toca las cuatro notas cromáticas ascendentes propias del enlace del AcTr. La resolución en el compás 1552 sería idéntica a la de la primera presentación del

Acorde, aunque transportada a Re menor, pero en el final del compás 1551 el Sol# debería ser sostenido para formar el AcTr propiamente. Pero la versión resultante, con un Acorde de Séptima disminuida, ya ha sido detectada en numerosas ocasiones, como atestiguan varios ejemplos anteriores.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 3, measures 1551-1554. The score is in G minor and 3/4 time. The tempo is marked *Mässig.* and the character is *MARKE.*. The vocal line (top) has the lyrics "Dead to geth - er! / Todt denn Al - les!". The piano accompaniment (bottom) features a complex harmonic structure. A red box highlights a specific chord in the piano part at the end of measure 1551, which is a diminished seventh chord (F#7b9) instead of the expected Tristan chord (F#7b9). The piano part also includes markings for *p espress.* and *poco cresc.*

Ejemplo 9.76. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1551-1554

La última presentación del Complejo del Preludio en toda la obra tiene lugar en los compases 1581 ss. y ya ha sido comentada en el Ejemplo 5.9. En esta última ocasión, una vez más, el AcTr y el Complejo del Preludio completo representan una alusión directa a la magia del Filtro, ya que acompaña las palabras de Brangania anunciando a Isolda que ha revelado al Rey Marke que su traición era la supuesta consecuencia de los efectos del bebedizo prodigioso, y que el soberano venía a perdonarlos y a renunciar a ella en favor de Tristán.

La Transfiguración de Isolda, recapitulación conclusiva de la Muerte de Amor del Acto segundo, no es lugar adecuado para el AcTr, pero ya se ha comentado anteriormente (en la versión de dúo) que en la plenitud de este pasaje exultante se mezclaba alguna alusión al AcTr y a su configuración polifónica característica. Lo mismo sucede ahora, en esta versión definitiva del Acto tercero.

Freun - - de! Seht! Fühlt und seht ihr's

p dolce

nicht? Hö - - re ich nur - die - - se Wei - se,

cresc *pp* *poco cresc.*

Ejemplo 9.77. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1645-1650

En el compás 1647 (Ejemplo 9.77.) la línea melódica presenta el característico ascenso cromático del AcTr: se trata una vez más de la versión con un Acorde de Séptima disminuida substituyendo al AcTr (para formar el cual sería necesario un Fa doble sostenido en el primer acorde del compás). Y de forma paralela a lo que ocurría en el Acto segundo (Ejemplo 9.42.), en el ascenso que lleva al tema del Éxtasis está oculto una vez más el AcTr, perfectamente reconocible en su conducción de voces y resolución, a pesar de que en este caso también su lugar esté ocupado por un Acorde de Séptima disminuida, ya que el Do debería ser doble sostenido para que la reproducción fuera exacta. El enlace en cuestión se produce entre la segunda mitad del compás 1659 y la primera mitad del compás 1660 (Ejemplo 9.78.).

tū - - nend, in mich drin-get, auf sich schwinget, hold - er - hallend um mich

morendo pp cresc.

Ejemplo 9.78. R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Acto tercero, cc. 1658-1661

Hemos dedicado todo el Capítulo VI a la última aparición del AcTr, la versión que le da sentido dramático pleno al resolver por primera y única vez en una conclusión cadencial plenamente satisfactoria, después de la que cual es ya imposible una continuación. El acorde de Si mayor más hermoso que se haya escrito jamás para la orquesta, según la autorizada opinión de Richard Strauss, es el más digno destino imaginable para una formación armónica cuya inestabilidad intrínseca ha propiciado la creación de uno de los edificios armónicos más complejos que se hayan concebido, manteniendo intacto su interés y potencial expresivo durante más de tres horas de música. Y ha sido capaz de atraer el interés de los teóricos y mantener abierto un debate que ya ha durado más de un siglo y medio. No somos tan osados como para pretender cerrar la apasionante discusión. Pero sí queremos estar en ella con la mejor aportación de la que somos capaces, que es esta.

Conclusiones

En las páginas de este estudio creemos haber presentado evidencias suficientes que vinculan el AcTr con enlaces armónicos y estructuras polifónicas de una larga tradición. Por una parte, la sonoridad que, con ciertas reticencias, hemos llamado Acorde semidisminuido cuenta ya con una notable trayectoria anterior a *Tristan und Isolde* (en otros compositores y en el mismo Wagner), como armonía de uso común y vinculada con determinados contenidos afectivos. Y, por otra, la conducción de voces y la función de la cadencia frigia en la música de los siglos XVII, XVIII y XIX son claramente relevantes para la comprensión del AcTr. Los ejemplos de obras de Schumann presentados en el Capítulo I demuestran que enlaces armónicos y polifónicos de un parecido más que razonable con el AcTr aparecen con cierta normalidad en la música alemana de mediados del siglo XIX. Quisiéramos enfatizar que no se trata en ningún caso de piezas de Schumann consideradas como especialmente avanzadas en su armonía, como lo demuestra el hecho de que sean pasajes que han pasado más bien desapercibidos en la literatura analítica.

No hemos querido sugerir en ningún momento una influencia directa en Wagner de esos pasajes (muy probablemente desconocidos para él), sino evidenciar que su parecido con el AcTr revela que este y su enlace de referencia forman parte de los recursos usuales en la técnica armónica y polifónica de su tiempo. La disposición formal del inicio de la *Einleitung*, lo que siguiendo a Joseph Kerman hemos llamado el Complejo del Preludio, presenta también antecedentes en la música austroalemana y se vincula a un modelo de presentación temática que se manifiesta con frecuencia en obras de Liszt y del propio Wagner.

Esta base sólida en la tradición no excluye de ninguna manera la originalidad de la idea musical del compositor, sino que probablemente es una condición imprescindible para ella. Una vez señalados los aspectos que unen el AcTr con el pasado, es necesario recordar lo mucho que tiene de novedoso y único: la melodía inicial de los violonchelos que conduce al AcTr y su impacto como el primer acorde de una composición no tiene apenas antecedentes. Por el contrario, como gesto para el inicio de una pieza musical ha sido fructífero en imitaciones, y entre ellas quisiéramos destacar el comienzo del *Adagio* de la Novena Sinfonía de Bruckner, ya citado anteriormente, y el del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, cuyo primer enlace armónico tras el inicio puramente monódico, aunque muy diferente al de *Tristan und Isolde*, representa la sucesión de un Acorde de Séptima disminuida y uno de Séptima de Dominante, como en la *Einleitung* de *Tristan und Isolde*.

Tres elementos del lenguaje armónico corriente a mediados del siglo XIX, como son el Acorde semidisminuido, la cadencia frigia y el uso generalizado de apoyaturas cromáticas, se unen en el AcTr para dar lugar a una idea musical de una individualidad que ya es solo propia de Wagner y poseedora de un potencial expresivo que le permite constituirse como punto de partida y fundamento para una obra dramática de una ambición sin precedentes. Dos aspectos destacan por su gran importancia para que el AcTr adquiriera esas posibilidades. Uno de ellos es el uso preferente de los instrumentos de madera como voces más destacadas de la instrumentación (con especial protagonismo de los timbres afines del oboe y del corno inglés). Nuestro estudio ha tratado en menor medida de la orquestación, pero ha sido inevitable hacer frecuentes menciones al sonido instrumental, ya que forma parte esencial de la idea que hay tras el AcTr: este podrá presentar un parecido con temas musicales anteriores a la ópera, pero con toda seguridad no se hallará ningún caso precedente de vinculación sistemática de esa configuración armónica y polifónica con una forma de orquestación de referencia. En el resultado sonoro ejerce también una gran influencia la tendencia del AcTr a presentarse en disposiciones cerradas, y en una conducción estricta a cuatro voces. Tal como hemos mostrado, el acorde y su resolución característica (con sus variantes) se presenta en numerosas combinaciones y texturas instrumentales a lo largo de toda la obra, pero la escritura para maderas (con un papel importante del oboe y el corno inglés) en disposición cerrada, es muy relevante como referencia principal del AcTr.

El otro aspecto a que nos referíamos es el tratamiento del AcTr y su resolución como parte de una estructura superior, el Complejo del Preludio, creado con el tratamiento secuencial del AcTr y una intensificación creciente hasta su culminación en el tercer AcTr (que, como ya hemos dicho, exige una explicación técnica más compleja que la del propio AcTr, lo que hace sorprendente la falta de atención que se le ha prestado) y, finalmente, la cadencia rota del compás 17. Hemos señalado cada una de las apariciones del Complejo del Preludio a lo largo de la obra y hecho notar que, con una única excepción, y a pesar de sus múltiples variantes, este pasaje se presenta sistemáticamente en las clases de alturas iniciales, como un problema planteado que se recuerda con insistencia hasta su resolución final. Pueden existir numerosos precedentes del AcTr y su sonido como armonía no ofrece en sí mismo nada de novedoso, pero nadie antes de Wagner había tratado una idea de este tipo de modo tan consistente, con las frecuentes reapariciones del AcTr o del Complejo del Preludio en formas conocidas o modificadas, lo que proporciona a la idea de partida de *Tristan und Isolde* un significado dramático de unas enormes dimensiones y de una escala estructural desconocida hasta entonces.

Antecedentes.

Hemos intentado arrojar luz sobre la cuestión de los antecedentes del AcTr. Es del todo comprensible el ansia por la búsqueda de precedentes de esta armonía de irresistible fascinación, pero es un anhelo que parece haber estado muchas veces no del todo bien orientado. La sola aparición de un Acorde semidisminuido no tiene por qué considerarse un precedente del AcTr, a menos que aparezca en un contexto que avale ese juicio. La clara tendencia a buscar antecedentes del AcTr en las clases de alturas de su primera presentación (incluso en la misma disposición) peca, como ya hemos señalado, de cierto fetichismo y no ayuda a una visión solvente de la cuestión, aunque debe reconocerse que las citas, alusiones y homenajes al AcTr en compositores posteriores a Wagner han tomado de referencia esas clases de alturas, o incluso las alturas exactas (no así el propio Wagner, que representa una excepción llamativa, ya que cuando se citó a sí mismo en *Die Meistersinger* no lo hizo de esta manera, como se comprueba en nuestro Ejemplo 2.2.).

Queremos recordar que nuestro estudio no pretende demostrar si un supuesto antecedente ejerció una influencia en Wagner, sino encontrar pasajes en obras anteriores a *Tristan und Isolde* que muestren afinidades con el uso del AcTr de modo que se pueda afirmar que este no es en sí mismo ni extraño ni del todo nuevo en el marco de los recursos del lenguaje armónico de aquel tiempo. Tampoco queremos de ninguna manera sugerir que los antecedentes de Schumann o Bach que hemos defendido como significativos en el Capítulo I (así como algunos del Capítulo II) tienen más importancia que otros que puedan encontrarse. Se trata de pasajes musicales que, según hemos intentado demostrar, sí sugieren una relación relevante con el AcTr, y no un parecido anecdótico, y que proponemos como ejemplos de lo que pueden ser antecedentes realmente útiles para comprender el lugar del AcTr en el desarrollo del lenguaje armónico del siglo XIX: una idea de una originalidad incomparable pero con unas raíces sólidas que se extienden hasta la edad de oro de la polifonía renacentista.

¿Acorde semidisminuido?

Como ya se ha sostenido, la denominación “Acorde semidisminuido” es controvertida, pero es la mejor opción disponible para una armonía que necesita un nombre adecuado y de uso generalizado, que nunca ha tenido en la teoría armónica en lengua española. Aceptemos pues “Acorde semidisminuido” para denominar una armonía cuya explotación muy imaginativa es una de las características más importantes de la música tardía de Wagner. Su uso en *Tristan und Isolde*, de tan

alta eficacia dramática, fue sin duda lo que animó al compositor a buscar nuevas posibilidades de resolución, que dieron lugar a algunas de las ideas principales de obras como *Götterdämmerung* o *Parsifal*. Tal como se detalla en el Capítulo IV, el modelo del AcTr fue muy fructífero: diversas disposiciones del Acorde semidisminuido resuelven en acordes del todo inesperados en enlaces a cuya coherencia contribuye una conducción de voces muy cuidada, combinando por lo general notas mantenidas con movimientos de semitono en direcciones opuestas. Todas esas diferentes resoluciones parecen aprovechar de muchísimas maneras las opciones enarmónicas del Acorde semidisminuido, con más atención a las posibilidades melódicas de las clases de alturas que lo forman que a su estricta notación.

Esta eventual indiferencia por las notas concretas que se escriben, y una casi total libertad enarmónica, se observa ya en numerosas presentaciones del AcTr en *Tristan und Isolde* o también en la cita ya antes comentada de *Die Meistersinger*. Esto conduce a que, por nuestra parte, nos tomemos con cierto escepticismo los análisis que pretenden basarse en la exacta notación del AcTr (en su primera aparición) y, por lo tanto, negar su naturaleza de Acorde semidisminuido. Pasajes como los que aparecen en la entrada de Isolda del Acto primero (Ejemplo 9.6.) presentan en poco espacio múltiples notaciones del AcTr, y parece obvio que Wagner elige la escritura por mera conveniencia o comodidad. Todos los indicios están a favor de que Wagner entiende la sonoridad del AcTr como la propia de su acorde favorito, el “semidisminuido”, y que se toma la libertad de escribirlo de formas diferentes según le convenga, por simplificar la notación o para aprovechar las posibilidades de enlace de una determinada variante enarmónica.

Es pertinente recordar la ambigüedad esencial (irresoluble, a nuestro parecer) del AcTr: por una parte se trata de una formación resultante de una configuración polifónica, con el Sol# como apoyatura del La. Pero, por otra, tiene la sonoridad bien definida y suficiente de una armonía autónoma. Según nuestra opinión, se equivocan los analistas que niegan la consideración del Sol# como apoyatura por la razón de que ese juicio degradaría el AcTr a un simple evento de primer plano, secundario respecto la armonía “real” de Acorde de Sexta francesa. Sin embargo, aciertan cuando insisten en que el AcTr se oye también como un acorde autónomo, no necesariamente como una formación de apoyatura en espera de resolución.

La respuesta está ahí mismo, y es imposible simplificar la cuestión: el AcTr posee la sonoridad propia de un Acorde semidisminuido, pero la resolución de una de sus notas como apoyatura permite que resuelva inesperadamente, pero con naturalidad, en una tonalidad diferente y muy alejada de la que cabría esperar. Wagner explotará de maneras muy diferentes esa idea armónica, tratando el AcTr como sonoridad estable o resolviéndola como formación de apoyatura con total libertad. La insistencia en argumentos como que el AcTr no es un Acorde semidisminuido o

que el Sol# no suena como apoyatura, sino como nota real del acorde, revelan que lo que se está analizando es exclusivamente la primera aparición del AcTr, y que se obvia el uso del acorde a lo largo de toda la ópera.

Relaciones a gran escala.

La primera relación del AcTr a una escala que va más allá del enlace inmediato de dos acordes se encuentra dentro del Complejo del Preludio. Ya hemos señalado varias veces lo decepcionante que resulta que el tercer AcTr se ignore o que se analice de forma sumaria. En este sentido, representa un hallazgo de gran interés el encontrar el análisis más interesante y, según nuestra opinión, mejor orientado del tercer AcTr precisamente en la aportación más antigua de la literatura, es decir, en la propuesta de Karl Mayrberger fechada en 1881. No nos consta que su forma de entender ese acorde y enlace haya sido tomada en cuenta en la literatura analítica posterior y, sin embargo, creemos haber dado pruebas sobradas en el Capítulo II de que representa por lo menos uno de los enfoques más acertados en el estudio de esa situación armónica.

En su momento hemos comentado todas y cada una de las apariciones del AcTr o del Complejo del Preludio en *Tristan und Isolde*. No vamos a volver sobre ello aquí, pero sí quisiéramos hacer notar que constituyen una red de alusiones con las que Wagner logra ir mucho más allá que cualquiera de los posibles antecedentes del AcTr: este será en sí mismo más o menos original, pero su uso y múltiples modificaciones (con una gran riqueza de significados dramáticos) a lo largo de más de tres horas de música es uno de los logros más ambiciosos que se puedan hallar en la música de todos los tiempos.

Para limitarnos a un caso claro, y que demuestra una vez más lo perjudicial que es el exceso de atención a la primera aparición del AcTr, recordemos la soberbia coherencia estructural y fuerza simbólica que da a *Tristan und Isolde* el hecho de que las múltiples apariciones del AcTr o del Complejo del Preludio no alcancen nunca una resolución del todo satisfactoria hasta la última de ellas. La intención de Wagner (que propuso algo muy parecido en la conclusión de *Parsifal*) es inconfundible. Las fuerzas dedicadas al enconado debate sobre la naturaleza del AcTr en su primera aparición hacen muy difícil la comprensión del motivo por el que el “último acorde” no ha merecido apenas atención: si bien varios autores señalan y explican muy bien su función dramática, apenas hemos localizado análisis puramente técnicos de su armonía: es algo lamentable, porque, como hemos expuesto en el Capítulo VI, se trata de una progresión armónica que, de manera parecida al propio AcTr, combina una indiscutible originalidad y la afinidad con armonías más tradicionales.

Modernidad y serialismo.

Nuestra insistencia en la búsqueda de antecedentes serios del AcTr y la existencia de una genealogía que lo relaciona con la antigua cadencia frigia, aparecida por lo menos cuatro siglos antes de la composición de la ópera, no excluye de ninguna forma el reconocimiento de la novedad y la audacia que representa en la evolución del lenguaje armónico. Quizás debería recordarse una vez más que un estudio completo de la armonía de *Tristan und Isolde* revelaría un porcentaje muy alto de progresiones armónicas totalmente compatibles con la armonía tradicional, pero nos centraremos en este momento en sus aspectos más “revolucionarios”. No hay duda de la abrumadora influencia de Wagner, y de *Tristan und Isolde* en concreto, en la música de dos de los compositores que más han contribuido al desarrollo de la armonía moderna, Debussy y Schönberg (por citar dos casos especialmente trascendentes). En el caso del último, es aceptada con unanimidad la relevancia que tiene la armonía cromática de *Tristan und Isolde* y la audacia de sus resoluciones, que a menudo ponen en duda la estabilidad de un centro tonal, en su concepción de la emancipación de la disonancia y de la atonalidad. Demostrar esto sería el objeto de otro estudio, y nos limitaremos ahora a un aspecto concreto, comentado en el Capítulo II: el uso o despliegue “horizontal” del contenido del AcTr, lo que sería un supuesto antecedente de la técnica serial. Se han señalado y comentado en ese capítulo los dos casos que son citados con más frecuencia en este sentido, la línea monódica de las cuerdas graves en el momento de la subida del telón para comenzar el Acto primero y el inicio del “Himno a la Noche” del Acto segundo (Ejemplos 2.65. y 2.66.).

No se puede negar de forma categórica que sea relevante esa coincidencia entre el contenido en clases de alturas entre el AcTr y esas líneas melódicas. Pero sí debería subrayarse que para que sea cierta es preciso omitir (¿arbitrariamente?) notas que forman parte indisoluble de estas, como son el Sol en el primer caso y el Reb en el segundo (aunque quizás puedan separarse como resoluciones que son). La intención expresa de Wagner es imposible de probar, si bien se puede tener la certeza de que en un momento u otro, al componer esos pasajes o más tarde, tuvo probablemente consciencia de esas coincidencias. No parece que haya otros pasajes en toda la ópera en que se efectúen “horizontalizaciones” similares de una armonía, ni que esta técnica aparezca en obras de Wagner posteriores a *Tristan und Isolde*, por lo que la relevancia de pasajes como estos en la historia de la composición dodecafónica o serial solo es una conjetura.

También hemos expresado nuestro escepticismo ante la posibilidad de entender el AcTr y su enlace (o del Complejo del preludio) como el resultado de una composición “protoserial”, según lo

comentado en los Ejemplos 2.64. y 2.67. La búsqueda de antecedentes de la técnica serial en obras de Wagner o Brahms solo puede obtener como resultado, a nuestro parecer, la constatación de que algunas de sus composiciones, con una gran riqueza de relaciones temáticas, pueden ser consideradas como un antecedente técnico y estético del dodecafonismo. Pero la novedad que define al dodecafonismo no está solamente en el uso “ultratématico” del material, sino en la identificación entre las dimensiones vertical y horizontal de la música, que proceden de la misma configuración básica, la serie, algo desconocido en la música tonal, en la que la estructura de los acordes y de los temas se deriva de principios distintos.

La “horizontalización” del AcTr en los pasajes citados en los Ejemplos 2.65. y 2.66. puede ser quizás intencionada o por lo menos relevante (algo tan difícil de demostrar como de negar), pero es una exageración considerarla representativa del lenguaje de Wagner: son dos pasajes breves (importantes, pero no más que otros de la obra) en el contexto de más de tres horas de música en las que no parecen presentarse otras ocasiones semejantes. Los muy sugerentes análisis presentados en dichos Ejemplos 2.64. y 2.67. son con toda probabilidad el simple resultado de la prominencia de los movimientos semitonales en el enlace de referencia del AcTr, o la consecuencia de que la secuencia por terceras ascendentes del Complejo del Preludio coincide a la fuerza con la estructura por terceras de los Acordes semidisminuidos y de Séptima de Dominante de la frase.

Por otra parte, aunque los movimientos por semitono son esenciales en su configuración polifónica, se han mostrado numerosos casos en los que una clara presentación del AcTr es modificada de manera que alguna de las segundas menores es substituida por una segunda mayor: la versión diatónica del AcTr al principio del Acto tercero es un indicio de que para Wagner es más importante el contorno melódico y el carácter rítmico (con la tercera nota acentuada como apoyatura) que el respeto literal a los intervalos de la presentación de referencia.

Tristan und Isolde.

Un estudio como este, que impone la obligación de escuchar repetidamente una obra musical y estudiar con detalle su partitura, difícilmente podría hacerse de forma más placentera que con esta incomparable obra maestra: cada nueva escucha ha revelado detalles fascinantes y ha confirmado la solidez de la estructura musical y dramática. Por más que nuestra labor de análisis nos haya permitido observar todas las apariciones del AcTr, y de otros muchos acordes, enlaces o progresiones de *Tristan und Isolde*, un verdadero estudio completo de la armonía de esta obra (algo que no hemos osado proponernos) dispone todavía de un vasto terreno que explorar. Entre otros aspectos, la valoración del papel del lenguaje de base diatónica y funcional, que es sin duda muy

importante, como ya se ha sugerido, o la existencia de secciones de *Tristan und Isolde* de las que no nos consta que hayan recibido atención analítica suficiente como, por ejemplo, el monólogo del Rey Marke hacia el final del Acto segundo.

Una dimensión de la estructura armónica de *Tristan und Isolde* que debería estudiarse de forma seria es el de las relaciones tonales a gran escala. Los análisis que hemos citado no parecen suficientemente sólidos a este respecto, y para un estudio solvente de estas relaciones sería muy necesaria la distinción entre los papeles estructural y simbólico de una tonalidad concreta en el contexto de obras de dimensiones tan extraordinarias como las óperas de Wagner. Dar un gran énfasis, por ejemplo, a la tonalidad de La menor como punto de partida de la ópera puede ser discutible, ya que ni siquiera llega a aparecer una resolución en La menor de cierta importancia estructural: a nuestro parecer, los centros tonales que ostentan una importancia dramática indiscutible son el supuesto La menor inicial, el Do mayor al final del Acto primero (como tonalidad “oficial” de la majestad, la solemnidad y la legalidad), el Lab mayor del Acto segundo como tonalidad principal del Himno a la Noche, el Fa menor de la desolación del Preludio al Acto tercero (quizás por su distancia de trítono con la tonalidad con que concluye la ópera), y el Si mayor conclusivo. Ya hemos comentado en su momento que sin duda, a diferencia de obras como *Die Meistersinger* o *Parsifal*, esta ópera no tiene una tonalidad principal con la cual comienza y termina porque el argumento no sigue el modelo de “equilibrio perturbado que se restablece al final”.

Dejamos estas sugerencias como posibles orientaciones para un estudio de las relaciones tonales a gran escala en *Tristan und Isolde*, en el que se valore la audibilidad de esas relaciones, o su carácter simbólico, que sin duda tiene una importancia nada desdeñable.

Quisiéramos, también, indicar que nuestra búsqueda y análisis de todas las presentaciones del AcTr en la ópera no ha tenido como conclusión el descubrimiento de un uso sistemático de sus transformaciones. Los procedimientos de Wagner son de una gran riqueza y complejidad y las variaciones en las presentaciones deben estudiarse (como hemos intentado hacer) en su contexto concreto: todas esas presentaciones, con una correspondencia adecuada a la situación dramática en la que se producen, expresan el anhelo amoroso sin satisfacción hasta la felicidad del “último acorde”. Nuestra contribución consiste, pues, en el estudio detallado de cada una de esas apariciones en su contexto musical y dramático, y la constatación de la imposibilidad de un sistema que justifique de forma fácil las decisiones musicales de Wagner.

Más allá de *Tristan und Isolde*.

Nuestro estudio no busca por lo tanto unas conclusiones llamativas, pero sí refleja nuestra satisfacción por haber estudiado con todo el detalle que ha sido posible el uso del AcTr en esta obra maravillosa, sin otro objetivo que encontrar lo que realmente estaba en la partitura y con el ya reivindicado “sentido común armónico” como guía en la exigencia de tomar en consideración la técnica compositiva de la época de Wagner. Y, si bien hemos estudiado y comentado con un gran respeto las ideas analíticas de muchos autores, seguimos defendiendo que la única manera de lograr un análisis útil es la comparación con pasajes análogos de la práctica armónica anterior y contemporánea.

Aunque este es, por ahora, el momento de detenerse, la tentación de aplicar métodos parecidos a obras como *Götterdämmerung* o *Parsifal* es muy grande. O de hacer lo mismo con obras de Liszt, Brahms o Bruckner, o con las composiciones tempranas de Schönberg. Otro aspecto que ha quedado fuera del ámbito de nuestro estudio es la influencia posterior de *Tristan und Isolde*, que hemos mencionado sin entrar a fondo en ella. La investigación en este sentido puede tener dos vías: una de ellas sería más general, detectando la posible influencia del lenguaje armónico de *Tristan und Isolde*, o del AcTr en concreto, en obras inmediatamente posteriores de otros compositores. La otra sería el estudio sistemático de las citas y homenajes al AcTr, algo que ya se ha hecho en trabajos mencionados en este estudio, pero aún ha de comprobarse, a nuestro juicio, si se ha realizado de forma suficientemente completa y sistemática.

A modo de despedida.

Mi impresión principal en este momento final del trabajo doctoral es de gratitud para con Richard Wagner, cuya música ha contribuido enormemente a mi forma de ser, como músico y como persona. Mi agradecimiento es también enorme para el que haya leído este estudio hasta sus últimas líneas, y mi mayor deseo es haber logrado una cierta amenidad y que, aunque no se compartan todas mis ideas, haya podido orientar a alguien a lograr, o a buscar, un conocimiento más profundo y una mayor comprensión de la música de Richard Wagner y de *Tristan und Isolde*.

Bibliografía

Abbate, Carolyn y Parker, Roger (eds.). *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley: University of California Press, 1989.

AA.VV. *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.

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Beethoven: The Philosophy of Music*, trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 1998. [Existe traducción española: *Beethoven, Filosofía de la Música*, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Ediciones Akal, 2003.].

Adorno, Theodor Wiesengrund. *In Search of Wagner*, trad. Rodney Livingstone. Londres y Nueva York: Verso, 1981.

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, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985.

Bailey, Robert. 'An Analytical Study of the Sketches and Drafts', en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985. 113-146.

Bailey, Robert. 'Historical Background', en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985, págs. 3-43.

Babbitt, Milton. 'Reply to Edward T. Cone', en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985, pág. 290.

Bass, Richard. 'Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music', *Music Theory Spectrum*, 23/1 (Primavera 2001), págs. 41-60.

Bauer, Hans-Joachim. *Reclams Musikführer Richard Wagner*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1992.

Bernstein, Wolfgang. 'Tristan und Isolde aus jazzharmonischer Sicht. Eine Reaktion auf Altug Ünlü', en *Musiktheorie* 18 (2003), págs. 271-272.

Boyd, Malcom. *The Master Musicians. Bach*. 2ª edición. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1990.

Brüggemann, Axel. *Wagners Welt oder Wie Deutschland zur Oper wurde*. Kassel: Bärenreiter, 2006.

Burbidge, Peter y Sutton, Richard (eds.). *The Wagner Companion*. Nueva York: Cambridge University Press, 1979.

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

Capellen, Georg. 'Harmonik und Melodik bei Richard Wagner. Zugleich eine Kritik der bisherigen Erklärungsversuche', *Bayreuther Blätter* (Año 25, 1902), págs. 3-23.

Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

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

Chailley, Jacques. *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1951, 1977.

Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Londres: Oxford University Press, 1959.

Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trad. Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.

Dahlhaus, Carl. *I drammi musicali di Richard Wagner*, trad. Lorenzo Bianconi. Venecia: Marsilio Editori, 1984.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*, trad. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

Dahlhaus, Carl. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. Mainz y Múnich: Serie Musik Piper-Schott, 1989.

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

Dahlhaus, Carl y Eggebrecht, Hans Heinrich (eds.). *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Munich y Mainz: Piper-Schott, 1989.

Dahlhaus, Carl. ‘The Music’, en Ulrich Müller y Peter Wapnewski (eds.). *Wagner Handbook*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1992.

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.

de la Motte, Diether. *Armonía*, trad. Luis Romano Haces. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

Darcy, Warren. “‘Die Zeit ist da’”: Rotational Form and Hexatonic Magic in Act 2, Scene 1 of *Parsifal*’, en Kinderman, William y Syer, Katharine R. (eds.). *A Companion to Wagner’s Parsifal*. Rochester, NY: Camden House, 2005, págs. 215-244.

Deathridge, John. *Wagner beyond Good and Evil*. Berkeley: University of California Press, 2008.

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.

Eger, Manfred. 'Die Mär vom gestohlenen Tristan-Akkord. Ein groteskes Kapitel der Liszt-Wagner-Forschung', *Die Musikforschung* 52 (1999), págs. 436-453.

Forte, Allen. 'New Approaches to the Linear Analysis of Music', *Journal of the American Musicological Society*, 41, n° 2 (1988), págs. 315-348.

Forte, Allen. 'Tristan Redux: Comments on John Rothgeb's article on the Tristan Chord in MTO 1.1', *Music Theory Online*, 1/2 (Marzo 1995) (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.2/mto.95.1.2.forte.tlk>). Última consulta 16 de mayo de 2016.

García Laborda, José M^a. 'Una nueva tipología del acorde *Tristán* en A. Bruckner', en *Nasarre* XVI/1 (2000), págs. 35-68.

Gloede, Wilhelm. 'Zum Mythos „Tristan-Akkord“', en *Musiktheorie* 19 (2004), págs. 69-81.

Grey, Thomas S. (ed.). *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Groos, Arthur (ed.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde* (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

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

Gut, Serge. 'Encore et toujours: "L'accord de Tristan"', en *L'avant-scène Opéra*, n° 34-35, *Tristan et Isolde* (1981), págs. 148-151.

Hartmann, Günter. 'Schon wieder: der (?) „Tristan-Akkord“', en *Die Musikforschung* 42 (1989), págs. 36-52.

Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853.

Hindemith, Paul. '[From The Craft of Musical Composition]', en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985, págs. 224-231.

Hofmann-Engl, Ludger. The Tristan Chord in Context. *Chameleongroup online publication*. 2008 (http://www.chameleongroup.org.uk/research/The_Tristan_Chord_in_Context.pdf). Última consulta 13 de mayo de 2016.

Holtmeier, Ludwig. 'Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie', en *Musiktheorie* 17 (2002), págs. 361-362.

Karsten, Werner. 'Harmonic Analysis of the "Tristan Chord"', en Bailey, Robert (ed.). Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985. 232-241

Kerman, Joseph. 'The Prelude and the play', en Groos, Arthur (ed.), Tristan und Isolde (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press, 2011, págs. 53-68.

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. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, págs. 178-214

Kleinertz, Rainer. 'Liszt, Wagner, and Unfolding Form: Orpheus and the Genesis of Tristan und Isolde', en Christopher H. Gibbs y Gooley, Dana (eds.). Franz Liszt and His World. Princeton: Princeton University Press, 2006, págs. 231-54.

Krebs, Harald. 'Some Early Examples of Tonal Pairing: Schubert's "Meeres Stille and "Der Wanderer"', en Kinderman, William y Krebs, Harald (eds.). The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, págs. 17-33.

Kühn, Clemens. Analyse lernen. Kassel: Bärenreiter Studienbücher Musik, 1993.

Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", 2ª edición. Berlín: Max Hesses Verlag, 1920.

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.

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.

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

Maehder, Jürgen. 'A mantle of sound for the night', en Groos, Arthur (ed.), *Richard Wagner. Tristan und Isolde (Cambridge Opera Handbooks, 2011)* 95-119.

Mahnkopf, Claus-Steffen (ed.). *Richard Wagner: Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.

Magee, Bryan. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. Nueva York: Henry Holt and Company, LLC, 2000.

Martin, Nathan: 'The Tristan Chord Resolved' en *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.

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

Meyer, Leonard. *El estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*, trad. Michel Angstadt. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

Mies, Paul. *Beethoven's Sketches: An Analysis of His Style Based on a Study of His Sketch-Books*, trad. Doris L. Mackinnon. Nueva York: Dover Publications, 1974.

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

Millington, Barry (ed.). *The Wagner Compendium*. Londres: Thames&Hudson, 1992.

Mitchell, William J. 'The Tristan Prelude: Techniques and Structure', en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985, págs. 242-267.

Müller, Ulrich y Wapnewski, Peter (eds.). *Wagner Handbook*, trad. John Deathridge. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trad. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

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

Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual. 5ª edición. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Oberkogler, Friedrich. *Richard Wagner – Vom Ring zum Gral*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1978.

Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. 6ª edición. Berkeley: Harvard University Press, 1991. [Existe traducción española: *Composición serial y atonalidad*, trad. Paul Silles McLaney. Cornellà, Barcelona: Idea Books, 2000].

Piston, Walter. *Harmony*. Revised and expanded by Mark DeVoto. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1987. [Existe traducción española: *Armonía*, trad. Juan Luis Milán. Cornellà, Barcelona: Idea Books, 2001].

Prout, Ebenezer. *Harmony: its Theory and Practice*, 5ª edición. Londres: Augener & Co, 1889.

- Ratner, Leonard G.: *Romantic Music. Sound and Syntax*. Nueva York: Schirmer Books, 1992.
- Rehding, Alexander. 'Liszt und die Suche nach dem "Tristan"-Akkord', *Acta Musicologica* 72, Fasc. 2 (2000), págs.169-188.
- Reti, Rudolph. 'From The Thematic Process in Music', en Bailey, Robert (ed.). *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. Nueva York: Norton Critical Scores, 1985. 291-296.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: University of California Press, 1995.
- Rosenmann, Mauricio. 'Irrealer Klang – irrealer Satz. Einige Bemerkungen über den Anfang von *Tristan* und über zwei *Préludes* von Chopin', en *Musiktheorie* 19 (2004), págs. 257-260.
- 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.
- 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.
- 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.
- Searle, Humphrey. *The Music of Liszt*. Nueva York: Dover Publications, 1966.
- Schenker, Heinrich. *The Masterwork in Music: Volume II*, 1926, trad. John Rottgeb. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Schneider, Hans. 'The Haunting Melody', en *The Musical Quarterly*, 5/ 1, enero 1919, págs. 100-108.

Schönberg, Arnold. *Armonía*, trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

Schönberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Londres: Williams and Norgate Limited, 1954. [Existe traducción española: *Funciones estructurales de la armonía*, trad. Juan Luis Milán. Cornellà, Barcelona: Idea Books, 2005].

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

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

Spitzer, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University Of Chicago Press, 2003.

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.

Tovey, Donald Francis. 'Introduction to "Tristan and Isolde"', en *Essays in Musical Analysis*, Volumen IV. Londres: Oxford University Press, 1936, págs. 124-126.

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

Tovey, Donald Francis. 'Harmony', en *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. Londres: Oxford University Press, 1944, págs. 44-71.

Ünlü, Altug. 'Der "Tristan-Akkord" im Kontext einer tradierten Sequenzformel', en *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 18/ 2 (2003), págs. 179-185.

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

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

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

Voss, Egon. *Wagner und kein Ende*. Kassel: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1996.

Wagner, Cosima. *Tagebücher*, Linhardt, Marion y Steiert, Thomas (eds.). Munich: Piper Verlag, 2005.

Westerhagen, Curt von. *Wagner: A Biography*, trad. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Wolzogen, Hans von. *Thematischer leitfaden durch die Musik des Parsifal*. Leipzig: Verlag von Gebrüder Senf, 1882.

Wolzogen, Hans von. *Thematischer leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde*. Leipzig: Verlag von Feodor Reinboth, 1888.