

**COMENTARIO DE LA AUDICIÓN 1**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN TÉCNICA 2**

**MICROANÁLISIS ESTILÍSTICO  
DEL LIEBESTOD, DE R. WAGNER**

*JMOM.....Dto de Composición  
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA*

# MICROANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL LIEBESTOD

## 1.- EN GENERAL

El análisis del fragmento que tenemos delante nos revela que está construido de una forma “absolutamente diferente” de cualquier lógica musical de música pura [1]. Es una obra “radical” y que utiliza mecánicas “vanguardistas”. En concreto, el vaivén a la dominante (el de las frases estables de 8 compases), se condensa aquí ya en un solo compás (el primero), y a partir de este, ya hay cambios y fluctuaciones no estables.

Los procesos modulatorios más usuales son mediánticos [7] Este proceso ya lleva implícito cierto grado inevitable de cromatismo. Cuando esta técnica se hace continua (sin estabilizar tónicas intermedias), por medio de cadencias evitadas [6] seguidas (cadencias que resuelven en otra cadencia, también por resolver), y se acompaña con alteraciones y enarmonías, da lugar a un estilo armónico que podríamos denominar de “tonalidad fluctuante”. Mucho más cuando la tónica o dominante cambian continuamente de modo, hasta “disolver el modo” en otra estructura, casi mixta (con ambas terceras disponibles). Precisamente por esto (se admiten progresiones de cualquier modo sobre la tónica contraria u homónima), las relaciones “por terceras” se hacen más comprensibles de lo que pueden aparecer a simple vista. En general, sube por tonos a 3ª menor uno de otro, recorriendo un subyacente esquema de acorde “disminuido” (lab-dob-re-fa...etc).

Los acordes utilizados son relativamente convencionales, si exceptuamos su preferencia por la 2ª inversión (que comparte con Fauré) en los tríadas, y algún que otro de sexta aumentada. Utiliza también los acordes de 7ª y 9ª tonales, con preferencia el acorde de 7ª de sensible (acorde disminuido con 7ª menor). Eso sí, si no eliminamos las notas de paso cromáticas, las apoyaturas y los retardos, los acordes aparentes serán casi “atonales” (notas de adorno a eliminar: 2º pentagrama del esquema). En cambio, si lo hacemos, el sustrato se revela mucho más ortodoxo.

La mecánica tonal es la siguiente: a partir de un inciso especial (de 2 compases, que se puede descomponer en dos motivos independientes, como 1+1), con su propia armonía interna que siempre acaban en dominante (y por tanto abiertos a cualquier posibilidad) y que tienen su propio movimiento implícito, y una cierta independencia y estabilidad momentánea. A partir de ahí se van eslabonando por encadenamientos “atrevidos”, pero tonales, formando secuencias continuas. Al eslabonarse con diferentes puntos de partida termina dando una continuidad aparente, pero que refleja interminables puntos de “modulación no ratificada” y termina provocando la sensación de “tonalidad fluctuante”, ya que no acaba de definir ninguna. A su vez, como el movimiento interno de los motivos es tan fuerte (a veces de 3 o más quintas de diferencia), basta con que enganche dos secuencias juntas, para que se sitúen a muchas quintas de distancia., lo que hacen necesarias enarmonías continuas para no luchar con demasiados dobles bemoles o dobles sostenidos (que son los que, de verdad, se han utilizado) [8].

En este fragmento, además se le concede una importancia especial a la nota y función dominante, muy superior a lo normal. Vemos como, por ejemplo, todos los acordes tríadas están en 2ª inversión (que no es la forma habitual de utilizarlos). Parece que cualquier tónica inicial tiene como fin ser entendida inmediatamente como un IVº de la dominante que le sigue, que es quien, de verdad, lleva el peso del motivo y la “personalidad armónica” (como si se utilizara la lógica del 6/4 Cadencial truncado para darles valor a la dominante posterior como verdadera tónica. [2]). Los retardos y las caídas en tiempo débil

de la melodía (bastantes) terminan consiguiendo eso: difuminar la sensación de tónica y darle todo el valor a la dominante que sigue. Otro caso especial es cuando resuelve acordes que “deberían resolver sobre la dominante” (dominantes de la dominante) directamente sobre la tónica (aunque siempre, con la quinta en el bajo, es decir, en 2ª inv.).

## **ANÁLISIS TÍMBRICO**

La textura orquestal en este fragmento es muy homogénea; gruesa por un lado, con la cuerda tocando acordes sostenidos en trémolo y a la vez ligera en los vientos, con suaves acordes tenidos y eventualmente contraponiendo motivos melódicos (en especial el motivo inicial, cuasi obstinado) a las cortas melodías de la soprano.

Comienza con protagonismo los clarinetes (bajo y normal), que lo pasan a las trompas. En los compases 6 al 8 se produce una especie de “estrecho” del motivo inicial en los violines, que da pie a la entrada del arpa como elemento de color figurativo.

En el resto del fragmento, las figuraciones ornamentales (muy movidas) correrán a cargo del arpa (siempre) y alternativamente, de los violines y las violas (ambos desdoblados en divisi). Se densifica la textura con dichos adornos y arpeggios que, como variaciones ornamentales, se van introduciendo en las cuerdas, cada vez con figuraciones más movidas, aunque el verdadero ritmo armónico no cambia. Los motivos melódicos pasan alternativamente por las trompas, clarinetes, oboes, flautas, etc.

Cerca del final del fragmento en estudio, a partir del c.29 ocurre prácticamente un tutti orquestal y ya comienzan a intervenir figuraciones adornadas de vientos (primero el clarinete y, en el último compás, el oboe), avisando de un aumento inmediato en la densidad e intensidad del flujo musical (siempre en crescendo suave pero inapelable).

En total emplea 3 flautas (una desdoblada con piccolo), 2 oboes y corno inglés, 2 clarinetes más clarinete bajo, 3 fagotes, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, arpa y las secciones habituales de cuerda. Una orquestación romántica muy nutrida, aunque no llega a ser exagerada.

## **ANÁLISIS MELÓDICO**

Todo surge de la melodía motívica del A1.

Suavemente, se va llevando por varios tonos ascendentes, directamente o con variaciones (mientras lo lleva la orquesta), y, tras un punto culminante inicial en el c.8, (incluida una figura rítmica especial: el tresillo de anacrusa), se le hace caer. Grados conjuntos y cromatismos son lo general, aunque, dado que el motivo inicial tiene un salto de cuarta interno, dicho salto aparece en muchos lugares de la melodía (como repercusión). Vuelve a retomar frases parecidas dos veces más hasta que, en el c.24-25, efectúa dos saltos llamativos para ir encuadrando las notas-clave (el re# y, sobre todo, el mi posterior) del punto de articulación (c.28).

En la conclusión de la frase final c.31-32, encontramos un motivo algo diferente y característico (por saltos arpegiados hacia el grave), buscando la sensación del la#, muy clara como punto de referencia final: la nueva sensible de SI, donde (tras un puente) comienza otro motivo melódico diferente, que parece que será más movido que los anteriores, y que dará lugar a un nuevo espacio motívico. Igual que hizo antes, parecería que la parte más característica del nuevo motivo E, las corcheas finales, ya han sido “avisadas” con la cláusula D1 en el c.31-32, sólo que, ahora, las hace más rápidas...

## **ANÁLISIS ARMÓNICO**

Normalmente, el ritmo armónico es de blancas (dos armonías por compás), aunque siempre coloreadas por apoyaturas, retardos y cromatismos, que la hacen parecer más movida de lo que es en realidad. Si en algún momento quiere estabilizar alguna tónica, lo que hace es prolongar la armonía una redonda, en vez de una blanca.

Prácticamente todos los acordes tríadas que ocurren, si eliminamos los fenómenos ornamentales, son mayores (casi siempre en 2º inversión), y uno disminuido (compás 9); Los de 7º son, en su mayoría, de 7º Dominante. Alguna vez ocurren 7ªs disminuidas (compases 24, 25 y 27), y algo más, las séptimas de sensible (c.8; luego, una pequeña serie de 2, en el paso del c.16-17, y también en el c.26 y en el c.32). De forma excepcional aparecen:

c.7, 26 y 34: un acorde menor con 7 menor

c.15: acorde mayor con 7ª mayor

c.23 y 31: un acorde perfecto menor

### **Efectos :**

-En el c. 8, en el 28 y en el 33 practica un proceso relativamente avanzado: resuelve acordes de “la dominante de la dominante” (entre ellos, los de 6ªaum.) directamente en la tónica (pero siempre con la nota dominante en el bajo).

-La tríada disminuida del c-9 (la-do-mib) parece alterada ya que, si fuera tonal, su fundamental aparente sería la nota “la” e iría, como VIIº, a SIB. En cambio, se comporta como un acorde de la menor alterado, que va a caer sobre RE; pero su quinta, el mi, que debería ser natural, está bemolizado (y en el bajo) para “cromatizar” el acercamiento. En realidad, consiste en su suposición tonal como IIº de sol menor/Mayor, solo que entrando, rítmicamente, con importancia de tónica aparente.

-En el c-22 pasa de un acorde de 7ª Dom de fa# al acorde de la, por la siguiente enarmonía implícita (sol #-si-do#-mi# a sol#-si-reb-fa: sexta aumentada alemana de “la”).

-En la segunda parte del c.27 el acorde de 7ªdis de MI se ve con un sol# que parece una anticipación. En realidad, se ha alterado la quinta (lab-re-fa#-do) para formar una 6ªaum.

-En los compases 28 y 30 practica un “retardo en el bajo” que se puede entender de dos maneras, ambas correctas: en la parte débil de ambos compases entra un acorde de 7ª (disminuida, primero, y de dominante, después) que, por nota de paso cromática descendente en el bajo, llega al siguiente acorde formando un acorde de 6ªaum. “de paso” (alemana en el primer caso, y francesa en el segundo). Sin embargo, dada la característica de esta obra, y la importancia de la sexta aumentada en la personalidad armónica de la misma (acorde de Tristán) nos parece muy aceptable (psicológicamente) la siguiente: entrada de acorde de sexta aumentada en la parte débil de dichos compases, “retardado” por una apoyatura de nota real, no alterada.

**-Pedal:** la primera de estas sextas da entrada a un pequeño pedal en fa# (c.29-30), que origina algún acorde sobretónica en la entrada del c.30. Esta relación sobretónica (MI sobre fa#) es no-convencional (ni dominante, ni sensible, ni nota común), y de carácter aparentemente libre. Por lo menos desde el punto de vista de fa#. La única excusa posible para no serlo sería un acorde MI9, con la 9ª en el bajo, como IVº de SI. Prohibido según la teoría armónica, pudiera ser que Wagner hubiera decidido incorporarlo en este caso particular. Nos parece más adecuado implicar un posible acorde de undécima sobreentendido (ver ejemplos finales).

Las zonas relativamente estables, muy pocas, son, sobre todo, los c. 9 y 10 (para ratificar SOL): del 16 al 18 (cadencia y entrada en MI) y, al final c.31 a 33, en que, por varias progresiones inequívocas, va estabilizando ligeramente la entrada de SI como tónica (en el c.33, anticipadamente, y de forma temática, en el 34, con su IV<sup>o</sup> ).

### **ANÁLISIS FORMAL**

Melódicamente, el inciso generador, de 2 motivos de 1 compás cada uno (A1+A2), empieza con un motivo fuerte y enérgico que, en el desarrollo de la pieza, escuchamos una y otra vez en diferentes tonalidades e instrumentos, creciendo continuamente en intensidad, y entrecortado por otros motivos que sirven de comentarios, adornos o cadencias, y que también se terminan haciendo secuenciales (de una o dos repeticiones-eco), y que se agrupan en unidades de 1 o 2 compases.

Es por tanto la secuenciación y transposición continúa la base de la estructura musical. La armonía fluye continuamente en subidas de “mediante o terceras”, siempre inestable, cada vez más intensa.

Primero el inciso A se presenta completo 2 veces, y a partir de ahí se eslabonan entre sí varios A1 y varios A2. Se cadencia melódicamente en otro punto (B1+B2) , y se vuelve a comenzar el proceso, ahora una 3<sup>a</sup> más arriba (SI/DOB), en el c.12. Otro escalonamiento de motivos A1 (siempre hacia los agudos), cae en una cláusula melódica ( C ) 16-17. Otras subidas del inciso A, en MI y ahora ampliado, nos lleva, en el c.28 a la sensación de “final de frase interrogativa” (climax melódico<sup>2</sup> sobre 7<sup>a</sup>Dom de LA): se espera la frase de cierre de periodo. Esta sucede de la siguiente forma: la primera semifrase se construye con el A1 repetido (otra subida más), al que se le acopla un motivo cadencial (D1) que lo completa y lo vuelve a “bajar al suelo”. La frase real acaba aquí (c.32). Sin embargo, ocurre un pequeño motivo adicional (D2), a modo de puente, en el c.33 para preparar la entrada, en el c.34, del siguiente inciso temático (el E ), en un entorno de SI, momentáneamente estable.

Algo muy a destacar es que es difícil la percepción de dimensiones medias en la pieza, pasándose directamente de las microformas a la estructura total por acumulación. Este es un proceso casi modular, que, en cierto modo, nos recuerda al minimalismo (solo que cada modulo está en un centro tonal diferente). Yuxtaposición continua de pequeños módulos (derivados, en su mayoría, del motivo inicial, A1).

## **2.-EN PARTICULAR**

### **La importancia del inciso inicial o temático.-**

La importancia del inciso inicial, de 2 motivos (compases 1 y 2) es absoluta. No solamente del motivo A1 (el primero) surge prácticamente la melodía completa de la voz (cuando no la canta directamente, está haciendo variaciones sobre ella), sino que, de su armonía, surge el núcleo armónico de la estructura entera (que consiste en unirlo, aprovechando su final “muy abierto”) y transponerla a diversos tonos por secuenciación continua. Al comienzo, este inciso desarrolla la relación mediántica de 3<sup>a</sup> menor de forma más tonal (a lo largo de los motivos 1 y 2). Posteriormente, una vez aprendida la relación, establece las modulaciones de forma directa (solo con A1 secuenciado directamente). Esta relación “de tercera” entre LAB y DOB, aparentemente dura, tiene bastante suavidad dentro de lo sorprendente ya que, en un primer momento, la justifica tonalmente: si pensamos que, en esta época, los cambios de modo (mayor/menor) en las

tónicas y dominantes son continuos (modo mixto) y, por tanto, cualquier progresión típica de un modo puede aparecer sobre la tónica homónima, veremos que, si suponemos que inmediatamente después de dar el acorde inicial (LAB) se cambia de modo a lab, la consecución I- V | III-(V)V, tiene clara justificación. Mucho más cuando el giro modulante de “la dominante de la dominante” se dirige a DOB (c.3) porque entra en el “tono paralelo o relativo” (lab-DOB), totalmente convencional.

La justificación, además, es doble; porque, si en vez de pensar en un cambio de modo de la tónica (LAB-lab), pensamos en un hipotético cambio de modo de la dominante, siempre tan importante en este fragmento (MIB-mib) entre los compases 1 y 2, sería aún más claro: DOB-SIB es la cadencia frigida de mib (VI-V); relación aún más directa si percibimos la melodía de los divisis de cellos, que la hacen completa (mib-reb-dob-sib). Esta melodía, con siglos de tradición, encadena una sucesión “modal” perfectamente conocida. En cualquier caso, cuando ha realizado varias veces dichas “justificaciones” y parece que el oído del oyente se lo ha aprendido, ya efectúa el choque de terceras directamente (sólo el motivo A1 yuxtapuesto). Posteriormente, del c.7 al 8, lo hace, explícitamente, de forma modal pura LAB I – II – III.

### **El desarrollo motivico.-**

A lo largo de los c.9, 10 y 11 ocurre un segundo inciso, esta vez de carácter cadencial (aunque muy llamativo), también dividido en dos motivos (B1+B2). El segundo, B2, ya había sido “preparado” por una de las variaciones del A2 en el c.8. Este inciso cadencial nos lleva desde SI (DOB, en realidad) del c.8 al SOL del c.10, para retornar a SI en el 12 (movimientos de 3ª cadencial, en vez de SI-FA#-SI, que sería lo convencional). Las progresiones utilizadas para este enlace, son también mediánticas. Y también se entra en SI dándole un protagonismo especial a su quinta (fa#).

En los c.12 al 15 secuencia el motivo A1 hacia los agudos, suavemente, y desde el c.16 aparece un largo motivo único (C), de carácter cadencial y descendente, más o menos estabilizado en MI; para volver a retomar la subida del motivo inicial hacia los agudos, a partir del c.18.

En el c.18 vuelve a retomar el inciso inicial con una variación destacada, primero duplica la duración de cada motivo, repitiendo el A1 (4 compases en total) y en el A2 introduce también el A1 (mezclando parte de la melodía en la orquesta y parte en la voz), con lo que queda Avar= (A1+ A2/A1). Es decir, el motivo A1 se hace obstinado, incluso donde antes no estaba explícito.

En el c.22 solo duplica el valor de A2 (3 compases de A var); A1 queda como está (aunque entra en síncope, como variación).

En los c.25 al 28 una última variación del inciso A, como codetta del periodo, aprovecha su motivo final a modo de eco para dirigirse primero a re# (sensible de mi), y luego, por una cromática ascendente, a mi, donde llega a un punto de articulación y climax de expectación; mientras, la orquesta ha vuelto a subir el motivo inicial por algunos tonos, y esta codetta vuelve a “bajar la montaña” (para volver a subir, tras la “detención estática en el mi”).

Volvemos a subir con A1 durante los c.29 y 30, y acabamos el fragmento con un nuevo inciso cadencial de dos motivos: el D1, que es el que realmente acaba la frase iniciada en c.29 y otro muy corto (D2), con carácter de “puente breve”, que consiste en el afianzamiento de la tonalidad de SI, donde, inmediatamente (c.34), va a comenzar un inciso que parece generador de nuevas melodías y original (el E) aunque el estudio llega justo hasta aquí. Y, hasta aquí, el A1 ha llevado más del 80% del peso de la estructura.

## **REFERENTES PREVIOS**

Para poder situar el diagnóstico o análisis posterior en su adecuado punto de mira, debemos establecer primero ciertos parámetros como premisas o puntos de partida. Aunque sean leyes conocidas de la armonía, muchos autores les dan una interpretación o nomenclatura diferente o variada, y siempre conviene comprender exactamente a qué nos estamos refiriendo.

### **[1] La lógica de las modulaciones.-**

Por ejemplo, aceptamos de partida que existe una “mecánica habitual de las obras musicales en el aspecto armónico”: que, normalmente, durante una frase expresiva (8, 12 o 16 compases) se establece una suave desviación desde el tono inicial (tónica) hasta el final de frase, que suele ser en “la dominante”, y que ofrece un aspecto de “tensión” o “pregunta”. Esta lógica sintáctica se complementa con una frase en sentido inverso que nos modula (retrotrae o devuelve) suavemente desde la dominante a la tónica final (este mecanismo, que es la sintaxis del nivel estructural medio [periodos o secciones] es totalmente independiente de que la frase, absolutamente tonal y estable, sea coloreada gramaticalmente en cada acorde por otros acordes de adorno, o dominantes secundarias, como en Bach). Durante toda la frase (relativamente estable), el estudio armónico consiste en ver las intervenciones de los diversos grados o regiones tonales (en casos avanzados) para llegar al punto deseado.

Por otro lado, mientras las frases que acaban en tónica son cerradas, las que acaban en dominante son “abiertas”, es decir, susceptible de resolverse en otros tonos o acordes del de tónica (para diversos efectos), aunque, al final, siempre lo haga para obtener la “satisfacción tonal” (sensación de reposo final y definitivo). En el Clasicismo, ya se hizo usual dotar a la región de la dominante del mismo valor que una tónica momentánea (con diversas progresiones que lo ampliaban), a fin de que la “tensión” fuese aún mayor. Igualmente se le cambiaba de modo (DO/do; por ejemplo), para lo mismo. A la vez, se podía modular momentáneamente a tonos relativamente alejados y, en casos extremos, incluso en las zonas estables podían ocurrir modulaciones pasajeras que, sin distraer el objetivo final, ofrecían un elemento de variación en un desarrollo “previsto”. Algunas de estas modulaciones “insólitas” utilizaban relaciones lejanas (por tener un acorde común en sus tónicas: relaciones mediánticas) o armonías antiguas o modales, pero siempre como un elemento de color momentáneo. Los más avanzados desarrollos armónicos románticos de música pura (Brahms o Liszt), nos ofrecen un ejemplo de lo dicho, aunque ya en Beethoven podemos ver mucho: relaciones napolitanas o cadencias de engaño.

### **Ciertas progresiones típicas o nombres de cadencias.-**

**[2] El 6/4 cadencial** es una progresión típica en ciertas cadencias. A partir de la nota dominante en el bajo, las notas del acorde de tónica (que forman disonancia de 4ª entre ellas así situadas “caen” en las del de dominante. En principio para reforzar la función dominante (inmediatamente antes de caer en la tónica final), pero, posteriormente, y cortándose la progresión en la propia dominante (cadencial truncado) para afianzar dicha dominante como tónica momentánea; sin embargo, desde Mozart, es usual también sobre la tónica. La interpretación de Schoenberg de un Iº-V no nos parece acertada porque, aunque utilice dichas notas, no lo hace como acorde estructural, sino como adornos o apoyaturas simultáneas sobre la dominante (mejor 4/6-V), y así sucede en el 90% de los casos, como mínimo. Ya se haga sobre la dominante, la tónica o cualquier otra, lo importante es que siempre recarga la fuerza tonal sobre el segundo de los acordes implicados (el que cae en tiempo débil) lo que, además de efectivo, le hace tener una interesante sensación de “suavidad” o dulzura rítmica (cadencia femenina, se decía en los libros antiguos). También, por esto mismo, la tónica o dominante establecida por este procedimiento, es menos firme y más “dudosa” que con las otras cadencias.

### **[3] Las progresiones inequívocas o sentenciales.-**

A veces, para establecer una tónica no es estrictamente necesario que aparezca; basta con utilizar una progresión que sólo pueda tener sentido en dicha tonalidad: las progresiones inequívocas o sentenciales. Por ejemplo, si doy los acordes de FA y SOL, no hace falta más: se ha establecido DO (o en todo caso, do, en el Romanticismo), ya que dos acordes mayores separados por un tono sólo pueden ocurrir como IV y V grado de un modo mayor. Curiosamente el acorde de 7ª Dominante, él solo, ya es inequívoco (un acorde-sentencia); en cambio, el de tónica, no lo es. En un primer momento (hasta el Clasicismo, aproximadamente) una progresión inequívoca definía tono y modo. Posteriormente, cuando el cambio de modo de la tónica se hace tan continuo que se terminan mezclando las progresiones de los tonos homónimos, define solo el tono, ya que el modo es imprevisible. En nuestro ejemplo inicial significaría que podríamos también caer en do menor, además de DO. En un momento determinado (Bartok) se utilizan ambos modos simultáneamente (modo mayor/menor, o mixto).

**[4]** Se denomina **cadencia frigia** a la progresión inequívoca del modo menor que llega al V desde el VI. (VI-V). Dos acordes mayores separados por un semitono en caída. Proviene del final de la armonización de la antigua melodía arquetípica frigia (en la: la –sol –fa – mi ) sólo que, en el sistema tonal, dicha caída ya no puede ocurrir sobre la tónica (ninguno de los dos modos tiene una supertónica a medio tono), y, desde Bach, que la practicaba de forma soberbia, cae con soltura en la dominante, que sí tiene su nota superior a semitono (y que, momentáneamente, queda revestida con una importancia de tónica modal). Si a esto añadimos que Bach podía acabar sus piezas, de forma sorprendente, en esta dominante (proceso denominado “semicadencia final”), dándole la importancia de tónica que antiguamente tuvo, veremos que es una progresión modal, inequívoca de la tonalidad, pero muy “insegura” con respecto a la personalidad de la nota final (¿dominante o tónica frigia?).

**[5]** Se denominan **cadencias “de engaño”**, aquellas cadencias rotas que se cruzan de acorde con el tono homónimo. Por ejemplo, en DO: V-VI iría a LAB (de do menor), y no a la menor (de DO). En do, V-VI iría a la menor (bastante rara), y no a LAB. Este proceso, anteriormente utilizado como cambio de modo por sorpresa, termina haciendo que cualquier cadencia de cualquier modo pueda recaer en la tónica indiferentemente mayor o menor. También la cadencia frigia vista anteriormente se le termina practicando a la tónica mayor.

**[6]** Se denominan **Cadencias evitadas** las progresiones que de una dominante nos llevan, por cromatismo, a otra dominante. Utilizadas excepcionalmente al inicio del lenguaje tonal como elemento de sorpresa, se terminaron convirtiendo en “series” de dominantes, provocando la pérdida de referencia tonal o, por decirlo de otro modo, pasajes enteros de “indefinición tonal”. Son arquetípicas las series de 7<sup>as</sup>Dom y las de 7<sup>as</sup> disminuidas.

#### **[7] Relaciones de mediante o “mediánticas”.-**

En el Romanticismo se exploran relaciones no basadas en el círculo de quintas; en especial la llamadas “relaciones de tercera o mediantes”. Consiste básicamente en relacionar el acorde de tónica de partida con el de llegada por alguna nota común. Por ejemplo, desde DO y hacia la tercera superior se establece relación con “mi” (que no es mediántica, sino tonal, dos notas comunes) y con MI. Esta sí es de mediante (la 3<sup>a</sup> de DO es la fundamental de MI), aunque es relativamente cercana: MI es la dominante de la tónica paralela o “tono relativo” (la). Pero también la hay con MIB (la quinta de DO es la 3<sup>a</sup> de MIB) y, en este caso, ya es mucho más lejana. En la mayoría de los casos implica cromatismos (armónicos, no solo melódicos) en su utilización.

#### **[8] El doble valor de las enarmonías (como proceso moduladorio o simplificación de lectura).-**

Por ejemplo: el movimiento armónico del compás 1 al 3 es de LAB a DOB (una 3<sup>a</sup> menor ascendente, o 3 quintas en menos). Como lo secuencia, del 5 al 6 nos encontramos con el paso de DOB a MIBB (la misma 3<sup>a</sup> menor), y, cuando lo vuelve a repetir, con SOLBB. Es evidente que, aunque esta sea la forma en que lo vemos los armonistas (la única que tiene sentido, secuenciación de una relación de 3<sup>a</sup> menor), los interpretes, y según les interese, habrán enarmonizado ya la partitura en el MIBB (como RE) o, si tienen mucho aguante, en el SOLBB (como LA). Cada versión de Wagner tiene las enarmonías en un sitio diferente (hasta donde ha podido llegar el intérprete-corrector sin volverse loco) pero dichas enarmonías no tienen valor constructivo, sino de ayuda a la lectura (solo un par de enarmonías de este fragmento tiene verdadero valor moduladorio; el resto es convención por lectura: se distinguen en que, en los primeros lo que se cromatiza es alguna o algunas notas del acorde, dando lugar a un cambio de tonalidad lógico aunque avanzado. En el segundo se cromatiza un acorde completo, dando lugar a otro acorde que es más fácil de leer, pero no tiene ninguna relación lógica con el original). *Por ejemplo, a un nivel superior, el cambio al tono de SI que hay en el compás 11 no es que se cambie a una “tonalidad luminosa” por las bravas. La tonalidad de SI no tiene absolutamente nada que ver con LAB que es nuestra referencia: Lo que ocurre es que se va a dirigir hacia DOB (que es quien sí tiene relación) y a partir de ahí, va a volver a oscurecer las armonías, como al principio. Si partiendo de DOB, se pone a oscurecer armonías, en 3 compases nos vemos cargados con 10 u 11 bemoles. Mucho mejor enarmonizar a SI y cuando oscurezcamos lo que ocurrirá es que “desaparecerán alteraciones, sostenidos”, facilitando la lectura. La auténtica versión de lógica armónica (en DOB) sería “ilegible” por exageración de alteraciones.*



### Liebestod (Analysis)

**Lento**

4 3 A1 A A2 A

Cl.B. Cl. Tpas Vlms estrech

Cuerda trem.

**Lento**

LA<sup>b</sup> la<sup>b</sup> la<sup>b</sup>-DO<sup>b</sup> do<sup>b</sup> MI<sup>bb</sup> (RE) re-FA

I V7 IIIN (V)V IIIN/I V7 IIIN (V)V IIIN/I V7 IIIN/I V7

**8** climax melódico 1

3 B1 B B2

A2' var A2' var Vclls. Vientos Arp. orn.

fa-LA<sup>b</sup> la<sup>b</sup>-DO<sup>b</sup> (SI) 7<sup>a</sup>dis/5<sup>a</sup>alt. sol/SOL SOL MI<sup>b</sup> LA<sup>b</sup> (FA<sup>b</sup>) MI

IIIN/I II<sup>7</sup> IIIN/I (VII<sup>7</sup>)V II V7 I V7 I I

**C**

Tpas Cl. Ob/Cl. Vlms orn.

SI si-RE RE/SOL LA do<sup>#</sup>/MI MI MI

I V7 IIIN/I V7 IVI V7 V (VII<sup>7</sup>)V<sup>9</sup> II<sup>7</sup> (VIN) V<sup>9</sup> I V7

Cl. orn. 9-----  
Fl. orn. 4 3 7-----6-----  
Vlns. A2' var 7-----6-----  
Cl./Tpas A var 4 3

RE re/FA FA MI<sup>b</sup> mib/FA# FA# FA#/la la la-DO

I VII<sup>b</sup>-V I V<sup>7</sup> I VII<sup>b</sup>-V I V<sup>7</sup>/6<sup>a</sup>aum. I V<sup>7</sup> III<sup>b</sup>/I VII<sup>7</sup>

7paso Punto climático/articulativo 4 3 4 3 [30]  
A1' var A1' var D1  
Vlns. A var.2 (codetta)  
Bass: 7dis 6A. 6Aalem. Bass: 7Dm 6A. 6  
Tutti Arp. om. Pedal fa#

SIB FA# re# MI LA SI SI SI/MI MI/do#

I VII<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> I VII<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> V<sup>7</sup> VII<sup>(V)</sup> I V<sup>7</sup> IV/I V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup>/I V<sup>7</sup>

**Algunas progresiones interesantes.-**

[32]7 D2 (puente) E..... 3  
Vlns orn. 4 3 9 8 4 3  
[RE#] FA# SI enarmonía utilizada para ir de SOLB a SOL, en el punto culminante I (compás 8)  
VI V<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> I IV VI<sup>7</sup> a RE

SI: I V7 V11 I7/MIV7 7 cromatización realizada  
Pedal fa# versión tonal  
acorde supuesto implicado como final de pedal: de undécima (compás 30)  
VI do# RE# FA# SI do# FA# FA#SI  
VI V<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> I VI V<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> IV/I  
conversión de una dominante secundaria en un acorde cromatizado (compás 32)