

Graciela Paraskevaídis:

La expresión dramática de una función armónica: la séptima disminuida en la música europea culta de los siglos XVIII y XIX. *

Introducción

Si partimos del sobreentendido de la existencia en la música de contenidos, significados y símbolos expresivos y afectivos no verbales, cuyos códigos de comprensión manejamos a través de su historicidad, abrimos la música a una concepción portadora de elementos no sólo intrínsecamente sonoros, sino también para-, extra- y metamusicales.

La historia de la incorporación, interpretación y asociación de situaciones con diversa carga afectiva en el discurso musical es extensa. Aquí se hará referencia a ella sólo en relación con el intervalo y el acorde de séptima disminuida.

En la Europa cortesana, poscortesana y burguesa de los siglos XVIII y XIX se generaron innumerables estereotipos melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos, asociativos, descriptivos, afectivos, aún hoy vigentes en determinados contextos musicales. Uno de los más característicos - siempre ligado a situaciones de alta tensión emotiva y pasional y de impacto dramático, patético y hasta sensacionalista - es el así llamado e inmediatamente reconocible acorde de séptima disminuida, particularmente cuando se encuentra independizado de su habitual función polimodulatoria o cadencial (en este último caso, a menudo como retardo), dentro de las funciones del área de la dominante [1].

No obstante, establecidas las jerarquías y sus relaciones, aparecen las excepciones que, en este caso, más bien podrían definirse como perturbaciones del sistema. El acorde de séptima disminuida es una de ellas. Surgido en ese contexto jerárquico, se le asocia al acorde de quinta disminuida y al de novena, de los que gradualmente se va desprendiendo hacia una vida propia.

Para contrapesar los excesos de teorización y abstracción (Braun, 1986:1), se recomienda observar cómo los acordes - a pesar de las teorías y sus agrupamientos - pueden ser considerados como *entidades musicales por derecho propio* ((Braun, 1986:1). Para esto, no hay nada mejor que dejar en el olvido muchos de los tratados y observar detenidamente - y escuchar - el uso de los acordes en la música que los cuenta como fundamento.

No puede haber ninguna lectura, ejecución o audición inteligente de una obra clásica, sin una profunda y detallada comprensión de su aspecto armónico, sus funciones formales y su interjuego con la melodía, con el ritmo y la textura (inclusive con la orquestación). La armonía, siendo el aspecto más altamente concentrado de la música occidental, es la médula de cualquier obra, sea una fuga, un Lied o un movimiento de sonata (Braun, 1986:52).

La simplificación y el esquematismo que a menudo impregnan gran parte de la enseñanza teórica de la música en el marco de las instituciones de formación musical, inducen a reducir fórmulas acórdicas al papel - sin escucharlas, cantarlas o tocarlas -, extrapolándolas de su contexto funcional histórico y encasillándolas en una serie de reglas (sobre todo de prohibiciones) no sustentadas más que en la teorización posterior y no avaladas ni fundamentadas por lo que sucede realmente en la música viva (del pasado o de hoy).

Por ejemplo, las reglas del aséptico y celestial contrapunto palestriniano no sirven para entender los mecanismos de la isorritmia ni para desentrañar el complejo entretejido horizontal-vertical de Johann Sebastian Bach ni el particular uso que éste hace de las en su época consideradas disonancias o falsas relaciones. Estos fenómenos deben estudiarse no sólo en su especificidad y contexto histórico, sino también en la relación del proceso vivo y dinámico de la armonía y del contrapunto, sin pretender aplicar las normas de funcionamiento de una época a otra.

I.

Portadora de una particular tensión, generada por y apoyada en su multivalencia y multidireccionalidad por una parte, y por la consiguiente ambigüedad y capacidad de mimetización por otra, la función armónica conocida habitualmente como acorde de séptima disminuida rebasa el aspecto puramente técnico-operativo dentro de las jerarquías organizadas a partir de la codificación del sistema melódico-armónico-tonal. Éste se va estableciendo en la primera mitad del siglo XVIII a través de una intrínseca y presente calidad expresiva, conflictiva, trágica, moviéndose invariablemente en el ámbito de lo dramático. La potencialización de esta carga expresiva hace de esta función armónica un vehículo adecuado a momentos de extrema fuerza, al mismo tiempo socavante - con su accionar camaleónico - de las reglas de obediencia resolutive.

Es llamativo que en los tratados decimonónicos de armonía que se manejan aún cotidianamente en la enseñanza de la armonía tradicional, no se haga mención a esta cualidad tan evidente en la práctica musical. Hay que llegar hasta el Tratado de armonía de Schoenberg (1911) para encontrar una definición y una conceptualización acerca de este “complejo sonoro” [2]

La consideración taxativa de las funciones armónicas en general no es fácilmente aplicable a la de la séptima disminuida, que reclama - mediante innumerables ejemplos de los siglos XVIII y XIX - la formulación de este nexo con lo dramático, que trasciende la mera funcionalidad acórdica que “viene de” y “se dirige a”.

Pero ocurre que, demasiado a menudo, el estudio de la armonía de lo que alguna vez fue no sólo contemporáneo sino también quebrador de reglas, se preocupa más del modo en que se llega a o se sale de un acorde, de su posición y del respeto de su ubicación jerárquica en la clasista sociedad tonal (que es la que, en definitiva, la academia y la neoacademia estudian) que de la simultaneidad de otras dimensiones y cualidades semánticas y acústicas que pueda portar ese complejo sonoro, además de su verticalidad y direccionalidad; se preocupa más del aspecto mecánicamente funcional trillado y previsible, que de las causas y efectos expresivos provocados por dicha funcionalidad.

Si bien todo acorde, aun en su mayor o menor subordinación jerárquica, es una entidad con características diferenciadas, el de séptima disminuida, generado por la superposición de tres terceras menores en su posición fundamental, incorpora en sus tres inversiones directas otros intervalos tensionantes como la cuarta aumentada (ex quinta disminuida original), además del propio intervalo de séptima disminuida en sus extremos. Esta entidad armónica se va infiltrando casi inadvertidamente hasta instalarse como patología endógena, asumiendo la inconfundible función de pathos y drama.

Schoenberg (1911:226) habla de la séptima disminuida como de un *acorde errante* [3]. Más adelante (1911:281/282) [4] le reconoce *otra significación: era el acorde expresivo de su época*. Eveline Andréani (1979:345/353) lo define como un acorde *polisémico*. Philip Tagg

(Olwen, 1989:9) [5] habla de la cualidad *predeciblemente horrorosa* de las *séptimas disminuidas*, y de acordes (pero sin referirse a éstos en particular) *usados para situaciones catastróficas en la música para el cine mudo* (Tagg: Streetcar, 1989:15) [6]. Explicaciones válidas y comprobables, que apuntan más allá de la mera descripción de una función armónica, abriendo las puertas a otras consideraciones de fractura y ambigüedad, de *contextos paramusicales* (Tagg: Olwen, 1989:11), de su carácter desestabilizante, enfatizando y - en algunos casos - absolutizando su función expresiva, dramática, empática con odios, amores, muertes (naturales o provocadas), derrumbamientos morales, iras, catástrofes, venganzas, celos, lamentos, tristezas, soledades, y toda la gama de sentimientos, emociones y conflictos humanos excluyentes de todo atisbo de alegría o felicidad.

II.

Según lo que se ha podido observar, este acorde aparece y se manifiesta - con claridad o veladamente - de las siguientes maneras en el período estudiado, que es el de su mayor auge histórico.

II.1 El acorde de séptima disminuida solo, desnudo, desafiante, como símbolo y significante del drama (cualquiera sea éste).

Johann Sebastian Bach: la **Pasión según san Mateo**. Conmociónante instancia que alude a Barrabás en el recitativo de Pilatos, irrumpiendo los dos grupos corales sobre ese nombre - Ba-rra-bam -, en la formación re # - fa # - la - do, en posición fundamental y completa, marcando tanto la quinta disminuida como la séptima disminuida. Se genera un *complejo sonoro vertical* articulado unitariamente en corchea con puntillo-semicorchea-negra, como segunda parte de un compás de cuatro negras, que en realidad se oye casi como una onomatopeya, en la cual se entrelaza el símbolo de lo que el nombre significa y lo que se pide para él: su libertad y, en su lugar, la crucifixión de Jesús.

Ejemplo 1:

Coro I
Ba - - - rra - bam!

Coro II
Ba - - - rra - bam!

Cont.

Por lo demás, la crucifixión se solicita algo más adelante también con la ayuda de otra séptima disminuida: do # - mi - sol - si b, y luego sol # - si - re - fa, en los compases siguientes: *Lass ihn kreuzigen* [7].

Ludwig van Beethoven: **Sonata para piano N° 32** opus 111. La apertura es francamente dramática. Esta sonata se emparenta con las otras en la misma tonalidad de do menor (la N° 5 y

la N° 8), y con la **Fantasia** de Mozart en la misma tonalidad, a la que se hará referencia más adelante. El núcleo simbólico, la síntesis de la energía dramática se vuelca en la séptima disminuida fa # - la - do - mi b, y gira alrededor de sus intervalos extremos en la anacrusa de apertura, también puntillada como en Bach. El símbolo inicial (primeros dos compases) se traslada dos veces, ascendiendo, a si - re - fa - la b y a mi b - sol - si b - re b, y preanuncia el comienzo de la **Sonata N° 2** de Chopin.

Ejemplo 2:



Frédéric Chopin: **Sonata para piano N° 2** opus 35. La afinidad con el ejemplo beethoveniano es innegable: intervalo descendente de séptima disminuida, puntillado, aunque sin traslado ni repeticiones.

En el transcurso del *Doppio movimento* las séptimas disminuidas aparecerán mezcladas y enmascaradas. También aquí es suficiente con el intervalo extremo, prescindiendo de los restantes.

Ejemplo 3:



Giuseppe Verdi: **Rigoletto**, preludio al acto I. La ópera, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, abundará y abusará de este acorde. Originariamente titulado **La maledizione**, este melodrama verdiano la simboliza en la apertura misma con el acorde fa # - la - do - mi b en el tercer compás, cuyo do es precedido por trompetas y trombones (también en anacrusa y en puntillo). En el tercer compás el la es bemol, lo cual agrega la presencia del intervalo de sexta aumentada - astuto e implacable inversión interválica competidora de la séptima disminuida - entre el la b y el fa # (trompetas y trombones). En el compás 8, pero sin anacrusa, reaparece la maldición, ahora con el la becuadro. En el compás 16, el susodicho acorde en *tutti* se extiende a un ámbito mayor de registro. Se establece así, también a través de la reiteración, el eje dramático de esta maldición.

Ejemplo 4:



II.2 El acorde de séptima disminuida como suspensión o punto culminante, con o sin resolución esperable o previsible, luego de un proceso de acumulación de la tensión, también a través de arpeggios - articulación lineal de la función -, de ése o de otros acordes similares.

Wolfgang Amadeus Mozart: **Fantasia en do menor** IK 475 y **Sonata en do menor** IK 457. El *Sturm und Drang* en acción, a través del *Adagio* inicial, excelente ejemplo de ambigüedad tonal, ausencia de polos y centros de atracción (compases 1-5), que también se vincula con la categoría precedente, al que sigue un vagabundeo *errante* (como diría Schoenberg), sobre marchas armónicas no muy previsibles. Obra prebeethoveniana en más de un aspecto. Uno de ellos se da antes del *Andantino*, en los arpeggios descendentes primero y ascendentes después, sobre fa #-la-do-mi b (ascendiendo con el fa becuadro), desembocando en una escala cromática ascendente y suspensiones conducentes a si bemol mayor.

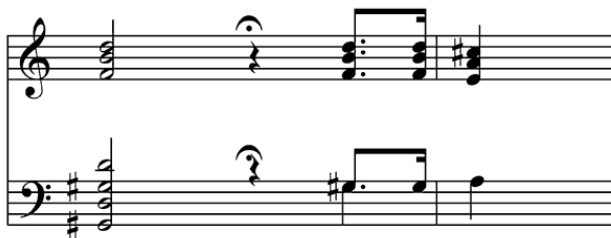
Ejemplo 5:



Comparar este ejemplo con la introducción de la **Sonata N° 8 (Patética)** de Beethoven, para comprobar la no interrupción de fronteras entre el último Mozart y el joven Beethoven.

W.A. Mozart: Final del Kyrie del **Requiem** IK 626. Claro ejemplo de suspensión en su antepenúltimo compás (sol #-si-re-fa), en situación de "sensible" de la dominante (la) para resolver en la tónica original (re menor) sin tercera. Es la fuga la que se detiene aquí sobre la última sílaba de "eleison", sin resolver (su eventual resolución está sustituida por un silencio con calderón). A manera de coda, ese *Adagio* final repite "Kyrie eleison" sobre la reiteración de dicha séptima disminuida. Estos gestos suspensivos se encuentran ya en varias de las fugas del **Clave bien temperado** de Bach.

Ejemplo 6:



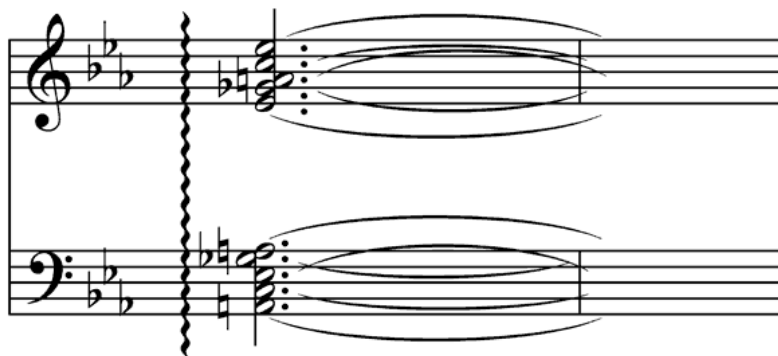
Ludwig van Beethoven: En el Trío de la **Sonata N° 18, 3**, en vertical (re - fa - la b - do b).

Ejemplo 7a:



y en el Presto final (p. 354) (la - do - mi b - sol b) dos veces arpegiado, antes de concluir contundentemente con la dominante y la tónica esperadas.

Ejemplo 7b:



II.3 El acorde de séptima disminuida - también sobre tónica o dominante - en imbricación textural, melódica y armónicamente trabajado (incluyendo el habitual retardo hacia la séptima dominante).

J..S. Bach: **Misa en si menor**, Kyrie 1, *Adagio*. Se abre con una tónica a la que sigue una quinta disminuida (la # - do # - mi) que se dirige a una séptima disminuida (re # - fa # - la - do) y luego a otra (la # - do # - mi - sol).

Ejemplo 8:

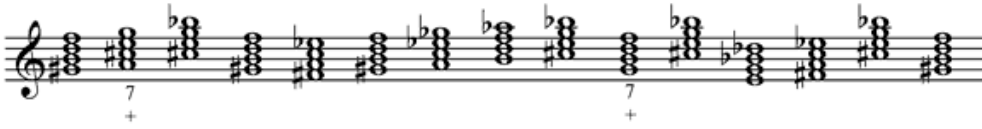
Ky - ri - e Ky - ri - e

Joseph Haydn: **La Creación**. La representación del caos, al comienzo mismo de la obra, está dada por un acorde si - re - fa - la b en la tonalidad principal (compás 2), en su función de dominante. Poco después (compás 8), el caos continúa, ahora con una variante del acorde anterior (si - re - fa # - la b), otra vez con la poderosa sexta aumentada (la b - fa #) y con el “sol” de apoyo, que se abre cromáticamente a una nueva aparición de la séptima disminuida inicial, que se desplaza - en diferentes alturas, posiciones y direcciones - por todo el *Largo* (compases 10, 14, 16, 22, 24, 26, 35, 38). Cuando Dios dice *Hágase la luz*, la séptima disminuida se transforma en séptima de dominante y la luz resuelve en el modo mayor. La alegoría está clarísima.

Ejemplo 9:

W. A. Mozart: Escena XV del acto II de **Don Giovanni**. El tratamiento es aquí altamente dramático. El acorde inicial antes de las palabras del Comendador, es un *tutti* (sol # - si - re -fa) que pasa luego a otro *tutti* (siempre vertical) sincopado sobre la séptima de dominante de re menor, tonalidad eje de la obra, ya establecida en la introducción lenta de la obertura, a la que se recuerda aquí en más de un rasgo (además de la síncopa, aparecen los grupos de semicorcheas), netamente leitmotívico. Poco después, sobre las asustadísimas palabras de Leporello *Ah! Padron! Ah! Padron! Siam tutti morti!*, reaparece la séptima (do # - mi - sol - si b) respondida por otra (sol # - si - re -fa) sobre las palabras del Comendador *Ferma un po!* (compases 452-453) y luego otra más (fa # - la - do - mi b) sobre la continuación del Comendador *Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste*, alternada con la segunda (sol # - si - re -fa), para desembocar en la escala ascendente y descendente de semicorcheas, primero sobre el “la”, luego sobre el “si b” (compases 462-465), y la reiteración de la invitación: *Tu m’invitasti a cena* (la - do - mi b - sol b) (compases 466-469), pasando luego a una nueva transformación (si - re -fa - la b) sobre *il tuo dover or sai*, y luego el terrible *Rispondimi!* (do # - mi - sol - si b). Algo después, pero siempre entrelazando una red de séptimas disminuidas, el imperativo *Risolvi!* (si - re - fa - la b), al que Don Giovanni contesta con su *Ho già risolto* sobre una séptima de dominante.

Ejemplo 10:



Vuelvo al admirable estudio de Diether de la Motte, ahora para este tema:

El hecho mismo de que los trombones no se utilicen en Don Giovanni más que en la escena del cementerio y en el final de la ópera, da gran peso a la aparición del Comendador, primero como estatua parlante y por último como ejecutor de una sentencia. Se añade a ello esa fuerza expresiva, conocida ya por otros ejemplos, de unos acordes de séptima disminuida que aparecen apiñados, siendo continuados en la mayoría de los casos inesperadamente. Es digna de observación la armonización que emplea aquí Mozart, basada en un modelo que volveremos a encontrar en numerosas obras de los períodos clásico y romántico. Un ascenso cromático del bajo con esta repetitiva serie de acordes: acorde de séptima disminuida, acorde menor de cuarta y sexta, acorde de séptima de dominante.

Y continúa:

Tonalmente indefinible, este modelo se mantiene, sin embargo, en un mismo ámbito tonal, puesto que en todas sus exposiciones se repite el mismo acorde de séptima disminuida para volver a alcanzar, al cabo de doce acordes, su estructura inicial. Como es natural, este modelo se puede seguir o abandonar en cualquier momento.

Y concluye:

Mozart [...] consigue gracias al empleo posterior de un medio de armonización muy singular, separar en la composición la aparición del Comendador de las demás criaturas de carne y hueso. Para empezar, la impasibilidad de su canto no es de este mundo. (Recitación sobre una nota, soportada por armonías cambiantes.) Pero después está aquella invitación, realmente terrible, hecha a Don Giovanni. El lento ascenso cromático de la voz no está armonizado aquí como de costumbre por acordes sustentadores: ella misma es a la vez melodía y fundamento del acorde. (¿O ninguna de las dos cosas?). Dicho escuetamente: conducción en octavas de la voz y el bajo de orquesta. [...] Falta también un proceso orquestal calificable de melodía: hay armonías que se desplazan, eso es todo. [...] La existencia ultraterrena del Comendador está representada en la inesencialidad de unos acordes que carecen de lo superior y de lo inferior, de peso terrenal alguno: nada los sustenta y no sustentan nada. [...] porque habrán de pasar cien años para que esa técnica de tratamiento de los acordes se convierta en lenguaje de la época en la música de Debussy (de la Motte, 1989:199-202).

Por otra parte, resulta fascinante comprobar los círculos en los que giran estas séptimas disminuidas (en realidad, es como si fuera el mismo acorde sobre sí mismo y sus enarmonías o correspondencias), sobre seis fundamentales diferentes: sol # - si - re -fa (cuatro veces), su equivalente si - re - fa - la b (dos veces), fa # - la -do - mi b (dos veces), do # - mi - sol - si b (cuatro veces) y su equivalente mi - sol -si b - re b (una vez). La nota restante - el re - actúa como eje de este abanico.

Otros ejemplos operísticos parecidos se encuentran en **El cazador furtivo** de Carl Maria von Weber, donde ocurren situaciones semejantes: en el *Adagio* de la introducción y luego en el

Molto vivace de la obertura que, como tantas oberturas, incluye y adelanta material temático y leitmotívico de la acción a desarrollarse, el acorde de séptima disminuida será un eficaz colaborador, no sólo - otra vez - en la introducción lenta (fa # - la - do - mi b y si - re - fa - la b) sino en el *Molto vivace*. Evidentemente y siguiendo las pautas de la época, Weber relaciona este acorde a los presagios sobrenaturales que sobrevendrán. Y en el final acto II, durante la espeluznante escena del pacto con el diablo, con los gritos de Kaspar invocando a Samiel, la séptima bala y la aparición del demonio, todo está secuenciado alrededor de la metamorfosis de este acorde fantasmagórico.

En **Fidelio**, Beethoven utiliza este recurso también en situaciones límite, por ejemplo, mezclado en el coro de los prisioneros (final del acto I) o cuando Pizarro intenta asesinar a Florestán (acto II).

En **La Traviata**, en **Carmen**, y en infinidad de situaciones operísticas, este acorde se constituye en apoyo fundamental de las pasiones decimonónicas.

II.4 El acorde de séptima disminuida, horizontal o verticalmente expresado, pero alterado y oculto en su símbolo.

L. van Beethoven: Introducción de la **Gran Fuga** opus 133. Séptimas disminuidas virtuales, encadenadas, que originan el núcleo de los temas centrales que la obra va a desarrollar.

Ejemplo 11:



J.S. Bach: Fuga 24 del volumen I del **Clave bien temperado**. Las apoyaturas ocultan el juego de sensibles, ya en la enunciación del tema, pero es recién al llegar al tratamiento a tres voces que el juego de las dominantes apoyado melódicamente - por los saltos de séptima disminuida - se concreta realmente (comp 1-3).

Ejemplo 12:



F. Chopin: **Sonata N° 2**, opus 35, *Finale Presto*. Velocidad que enrarece todo asidero tonal y melódico, con imposibilidad de reconocimiento puntual de lo melódico-armónico. El acorde en cuestión está mezclado en esta marcha sonora, en una reducción a dos voces reales que se mueven en paralelo a una velocidad audaz y sostenida. Las séptimas disminuidas se multiplican melódicamente sugiriendo el acorde, estableciendo desde el comienzo una ausencia total de polaridad tonal y de reconocimiento de los sonidos individuales. Un ilustre ejemplo de descomposición tonal y de cluster en movimiento.

Ejemplo 13:

Richard Wagner: Preludio al acto I de **Tristán e Isolda**. Aunque sea cronológicamente anterior a algunos célebres ejemplos (**Otello** de Verdi, **Carmen** de Bizet), el tratamiento aquí representa la última instancia histórica en lo funcional-semántico- dramático-simbólico, a través de la célula generadora conocida como acorde de Tristán (compás 2).

Ejemplo 14a:

Secuenciado dos veces más en dirección ascendente sobre el modelo original que abre el Preludio al acto I (y a un nuevo capítulo histórico), estas repeticiones potencializan la ansiedad que contienen y generan, no sólo en la presencia de ese acorde tan particular, sino también en las relaciones melódico-cromáticas (fa - mi - re # y la - la # - si). Ellas se corresponden - cual *Spiegelbild* weberniano - ascendente y descendentemente - y conforman entidades autónomas del acorde en sí, pero cuyo encastre con éste hace posible - sobre el eje del sol # - esa imagen reflejada (en rigor, con un cromatismo más: sol # - la).

Ejemplo 14b:

De este cromatismo ascendente surge la asociación con otro similar, ya mencionado: la Introducción de la **Sonata N° 8** opus 13 de Beethoven.

Ejemplo 15 a

Ejemplo 15b:

Tampoco habría que subestimar el valor del intervalo melódico o armónico de cuarta preferentemente justa de este acorde, ya que el mismo será transformado repetidas veces en otras circunstancias dramáticas derivadas de la inicial: por ejemplo, en la parte central del dúo del acto II.

Ejemplo 16:

o en la escena final del último acto (muerte de Isolda), bien señalado ya por Rudolf Réti (1951:339).

Ejemplo 17:

En el motivo conductor de “la mirada” (que se escucha a continuación de la secuencia derivada de la sexta menor y del mentado acorde) se encuentra otra séptima disminuida, esta vez imbricada en marcha secuencial, con retardos, apoyaturas y notas repetidas, y un patrón rítmico característico.

Por último, cabe señalar que la tensión que comienza a acumularse desde la primera sexta menor ascendente, encontrará su distensión terminal recién en el final mismo de toda la obra, sobre el último suspiro - última palabra de Isolda (*Lust*) - sobre un acorde perfecto de si mayor, puerto de destino de la dialéctica y de la lucha del Thanatos - Eros, precedida por aquella cuarta justa melódica repetida una y otra vez en combinación con el grupeto transfigurante, hermano del motivo conductor correspondiente al amor de Brunilda en el prólogo del **Ocaso de los dioses**.

Ejemplo 19:

también emparentado - para cerrar el ciclo de la ópera alemana en el siglo XIX - con la Ágata de **El cazador furtivo** de Weber.

Ejemplo 20:

Tanto Réti (1951: 336-351) como Andréani (1979: 349-351) coinciden en señalar esta entidad armónica (el acorde de Tristán) como la más compleja derivada del ámbito de las séptimas disminuidas. Esta superposición de una cuarta aumentada (fa - si) con una cuarta justa (re # - sol #), desgajadas de la última inversión de la séptima disminuida (sol # - si - re - fa) con la quinta (re) alterada, ascendida, conforma el punto máximo de ambigüedad y polisemia. Y la cuarta será un intervalo fundamental en otros momentos de la obra. Se llega a ese punto por pasos melódicos cromáticos precedidos de un salto ascendente de sexta menor (la - fa) primero, y de sexta mayor después (si - sol # y re - si), para descender y posarse sobre ese conglomerado, a partir del cual (c. 2-3) arranca el movimiento espejado la - la # - si correspondiente al fa - mi - re # descendente. Estas relaciones internas son entidades melódicamente autónomas del acorde en sí, pero su imagen reflejada se encastra perfectamente en él (la introducción de la **Sonata N° 8** opus 13 de Beethoven es un ilustre antecedente). Y se diluye - vertical y horizontalmente - en una espera difusa, cuya única, real y verdadera conclusión - extinción del drama - ocurrirá recién sobre el final mismo de la obra, luego de la muerte de Isolda, al resolver el grupeto de su transfiguración.

Según la tabla wagneriana de los motivos conductores, la sexta menor ascendente se corresponde con la confesión (de la pasión aniquiladora) y el movimiento cromático ascendente

(sol # - la - la # - si) está ligado al “deseo” devorador que consume a los protagonistas (droga mediante), en este enfrentamiento del Thanatos - Eros, el más explícitamente erótico en la música hasta ese momento.

Hermann Scherchen (conferencia inédita ¿1939?: 8) dice que este acorde es igual - enarmónicamente - a fa - do b - mi b - la b, produciéndose lo que él llama *doble sentido armónico*.

Andréani estudia este acorde bajo *las charnelas de modulación - acordes bisémicos y polisémicos* (1979:345-), definiéndolo como totalmente polisémico y basado principalmente en la sexta aumentada. Aquí coincide con de la Motte, recordando ambos que este acorde ha dado lugar a no menos de veinticinco interpretaciones analíticas diferentes. Andréani concluye:

Si los musicólogos, en lugar de fijar su atención sobre el acorde del tercer compás, hubieran procedido a una búsqueda sobre las diferentes apariciones de esta misma estructura, seguramente se hubieran dado cuenta del carácter inasible de su identidad. Carácter que se explica por la doble propiedad enarmónica del acorde desde su primera aparición. [...] Este acorde simboliza a la vez el amor, el odio, la muerte; la dualidad y la unidad; el juego trágico entre el amor y el destino místico.

También sobre este ejemplo, de la Motte [8] tiene mucho para decir:

*Wagner compuso el acto I de Tristán en 1857 y al hacerlo llevó la armonía, en un gran salto evolutivo, mucho más allá de la posición ocupada por Brahms en 1892, en sus últimas piezas para piano opus 119. En el segundo tomo del ciclo para piano *Années de Pélérinage* de Liszt, las piezas nacidas en 1837-1839 muestran claramente la tendencia a la disolución de la armonía funcional, no quedándole al mismo Liszt mucho camino por recorrer, hasta sus últimas piezas para piano casi atonales como *La góndola fúnebre* de 1882.*

De la Motte dedica al acorde de Tristán valiosos aportes, entre otros, el resumen de las diversas interpretaciones de que éste ha sido objeto entre los estudiosos germanos. Por ejemplo, Ernst Kurth (1919) lo considera

una cadencia de dominante (cuyo mismo final es precisamente el acorde de dominante de la tonalidad del Preludio, la menor).

Para Rudolf Louis y Ludwig Thuille (1907)

es más correcto interpretar el sol # de la voz superior del mismo modo en que es oído en realidad: es decir, como un retardo (libre y de conducción ascendente), por lo que el acorde en cuestión no sería percibido como VIIº grado (o sea, dominante), sino como IIº grado (y por lo tanto como subdominante).

Para Karl Mayberger (1878) el acorde inicial es un acorde ‘híbrido’, es decir, alterado. Alfred Lorenz (1926) propone

unir cada dos compases en un gran compás, esquematizando simultáneamente el compás resultante 12x8 en 4x4 [...] liberando los acordes de todos los retardos y notas no esenciales.

Para Horst Scharschuch (1963) se trata de un acorde de sexta de subdominante menor.

En la síntesis de de la Motte,

el primer acorde es, por lo tanto, VII^o en la menor, VII^o en fa # menor, subdominante en La, doble dominante, dominante en forma de un acorde de doble sensible...
(de la Motte, 1989:225-229).

III

El aura de este inquietante camaleón sonoro, cosmopolita y vagabundo, se expande de Bach a Mozart, de Mozart a Beethoven, de Beethoven a Liszt, Verdi y Wagner, identificándose con todo tipo de pasiones y emociones, con o sin texto, con o sin narrativas o poéticas, con o sin orquesta, hasta disolverse - como el sistema que lo engendró y al que contribuye a arruinar - en la función orgásmica del deseo wagneriano, en la lucha entre Eros y Thanatos, ligada ambivalentemente a la aniquilante redención del amor por la muerte y a la igualmente aniquilante redención de la muerte por el amor, mientras el ya viejo acorde - abrumado de cromatismos, sin saber ya hacia dónde modular y por qué, y sin nada más que retardar - asiste como protagonista al ocaso de los dioses del sistema tonal.

Montevideo, 1990 - 1992.

Notas:

[1] *De la existencia de una escala única en el siglo XVIII, resultará la cristalización de las relaciones entre los acordes que reposan sobre los diferentes grados de esta escala. Estas relaciones serán jerárquicas y perentorias, reafirmando sin cesar y bajo diversas formas la primacía de la pareja dominante-tónica* (Andréani, 1979:129).

[2] *Zusammenklang* dice Schoenberg y Ramón Barce traduce, con propiedad, *complejo sonoro vertical*, noción que no se refiere únicamente a un acorde tradicional.

[3] El adjetivo "errante" refuerza la vaguedad de procedencia y rumbo, y se asimila - según la definición schoenberguiana - a las disonancias, por la propiedad acústica de los armónicos de sus intervalos constitutivos. Estos "acordes errantes" (*vagierende Akkorde*) son acordes que se determinan sólo por el contexto. El acorde de séptima disminuida *tiene en todas partes derecho de ciudadanía sin estar asentado en ningún lado fijo: ¡un cosmopolita o un vagabundo! Yo, a estos acordes, los llamo 'acordes errantes', como ya he advertido. No pertenecen a ninguna tonalidad de manera exclusiva [...]. Pueden pertenecer a muchas tonalidades, muchas veces a casi todas. [...] Pero existe una diferencia esencial entre los acordes errantes propiamente dichos y los convertidos en errantes por medios artificiales. Los primeros lo son ya por su propia naturaleza. Su construcción interna muestra ya de antemano que son distintos de los segundos. Esto puede observarse ya en el acorde de séptima disminuida, que consta sólo de terceras menores [...]. Su distintivo es la gran semejanza que tienen con la más simple imitación de la serie de los armónicos: la falta de la quinta justa [...].* (Estos acordes) *surgen del desarrollo lógico de nuestro sistema sonoro, surgen como cultivo en las mismas leyes de este sistema. Y siendo precisamente consecuencias lógicas del sistema, dan el golpe de gracia al sistema mismo, de manera que el sistema es llevado a su ruina con inexorable crueldad por sus propias funciones. [...] Los acordes errantes tienen que llevar a la eliminación de la tonalidad* afirma Schoenberg en el capítulo X de su Tratado de armonía (p 222), en el párrafo destinado al estudio "Sobre el acorde de séptima disminuida".

[4] *Gracias a estas peculiaridades, el acorde de séptima disminuida ha tenido un importante papel en la música. Y allí donde aparecía alguna dificultad, se echaba mano de este taumaturgo, bueno para todos los usos. Si una pieza se titula Fantasía cromática y fuga, podemos estar seguros de que este acorde tendrá un papel principal en la aparición de tal cromatismo. Pero*

además se le reconocía otra significación: era el acorde ‘expresivo’ de su época. Cuando se trataba de expresar el dolor, la excitación, la ira o cualquier otro sentimiento impetuoso, aparecía casi exclusivamente este acorde. Así ocurre en Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, etc. Y todavía conserva este papel en las primeras obras de Wagner. Pero ya ha llegado a su fin. Este huésped insólito, voluble, infiel, que hoy estaba aquí y mañana allí, se había hecho sedentario, se había aburguesado, se había convertido en un filisteo jubilado. Había perdido su atractivo de la novedad y con ello su dureza, pero también su brillo. Ya no tenía nada que decir a un tiempo nuevo. Y así descendió desde las altas esferas del arte musical a las regiones inferiores de la música ligera. Sólo allí encuentra la función sentimental de expresar momentos sentimentales. Se ha hecho trivial y blando. ¡Se ha hecho trivial! No lo era de nacimiento; él era duro y brillante. Pero hoy se le usa casi solamente en esa musiquilla que remeda, siempre con retraso, lo que en el gran arte tuvo éxito. Otros acordes se han situado en su lugar. Unos para reemplazar su capacidad expresiva y otros para sustituir su capacidad de empleo vario [...] fue el acorde de séptima disminuida el que desencadenó este movimiento, manifiesta Schoenberg rotundamente en el capítulo XIV de su Tratado (p 281-), precisamente el titulado “En las fronteras de la tonalidad”. Philip Tagg tiene mucho que decir sobre este tema en sus notabilísimos y pormenorizados análisis semiótico-musicales, citados a continuación.

[5] En este estudio, Tagg se explaya minuciosamente sobre otros acordes igualmente portadores de carga emocional (según y para nuestros códigos), desde el siglo XVI hasta Debussy, y su reflejo posterior en situaciones de drama, conflicto, horror, emoción, pecado, etc., en las músicas aplicadas al cine, al teatro, a la televisión, presentando circunstancias armónicas que reflejan la función específica asumida por un acorde bajo una carga emocional específica.

[6] *Tales acordes son más o menos autónomos y autosuficientes, y estaban asociados a momentos de pathos, preocupación u [...] horror. Estas connotaciones estereotipadas, ‘problematizadas’, se basan [...] en la tradición europea clásica y romántica de la connotación musical*, explica Tagg en el capítulo 3 de *The meaning of title tunes*, en el párrafo subtítulo “The first sound - minor-key jazz and all that crime”, aunque sin referirse directamente a la séptima disminuida, sino a otros acordes cuya función dramática evidente puede ser relacionada a la de éste, como ya lo había señalado Schoenberg.

[7] Naturalmente, en muchos casos se presenta como perteneciente simultáneamente a más de una de estas categorías. La selección de ejemplos es rigurosa pero no exhaustiva.

[8] Diether de la Motte en su notable *Armonía* (1988:83-96) hace sin embargo el siguiente planteo: *Con los recursos tonales del modo menor se puede formar el acorde de séptima disminuida que, si bien caracteriza especialmente el lenguaje de J.S. Bach debido a una aplicación muy frecuente, es utilizado por todos los compositores de la época. Para de la Motte, este acorde debe ser entendido como un acorde de dominante de séptima y novena con supresión de la fundamental [...]. Respecto a su primera aparición en la época de Bach, hemos de decir, sin embargo, que no se le debe definir como abreviatura de algo que todavía no existía en absoluto en su forma normal [...]. Por lo tanto, no se trata en absoluto (¡aún no!) de un acorde, sino de una forma de retardo en el acorde de séptima de dominante. [...] Sería, pues, muy comprensible interpretar también el acorde de séptima disminuida como una forma de retardo, siempre que la resolución no tenga lugar antes del cambio de acorde. Es digno de notar, sin embargo, que Bach no introduce la séptima disminuida en absoluto de acuerdo con la regla del retardo. La hace aparecer, en casi todos los casos, sin preparación, incluso en aquéllos en los que, inmediatamente antes o después, se preparan retardos de acuerdo con la regla.* Entre sus ejemplos, aparece el ya citado de *La Pasión* según san Mateo, aunque no es fácil aquí estar de acuerdo con esta interpretación, precisamente por su contexto dramático y de ataque directo del coro, como respuesta a la pregunta del recitativo.

Referencias bibliográficas

- Éveline Andréani: Antitraité d'harmonie. Union Générale d'Éditions, Paris, 1979.
- Herbert K. Andrews: "Harmony". In: Stanley Sadie, comp: Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 4, St. Martin's Press, 1959,
- Boris Assáfiev: Die musikalische Form als Prozess. Verlag Neue Musik, Berlin, 1976. Su traducción al inglés: Musical form as a process. Ohio State University Press, Columbus, 1976.
- Gustavo Becerra: "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la armonía". In: Revista Musical Chilena, N° 62, Santiago de Chile, XI/XII 1958.
- Gustavo Becerra: "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. Problemática de los elementos extramusicales en la música". In: Revista Musical Chilena, N° 63, Santiago de Chile, V/VI 1959.
- Eric Blom: "Diminished Seventh". In: Stanley Sadie, comp: Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 2. St. Martín's Press, 1959.
- Yehezkel Braun: "Traditional harmony reconsidered". In: British Journal of Music Education, vol. 3, N° 1, London, III 1986.
- Clytus Gottwald: "Erkenntnisgenuss. Entwurf einer musikalischen Systemtheorie". In: MusikTexte, N° 38, Koeln, II 1991.
- János Jiránek: Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Verlag Neue Musik, Berlin, 1985.
- Hans-Joachim Koellreutter: Harmonia funcional. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1981.
- Otto Kolleritsch, comp: "Verbalisierung und Sinnegehalt. Ueber semantische Tendenzen im Denken in und ueber Musik heute". In: Studien zur Wertungsforschung, 21. Universal Edition, Wien-Graz, 1987.
- Diether de la Motte: Harmonielehre. Bärenreiter, Kassel, 1976. (4. Ausgabe 1983). Traducción española de la 1ª edición: Armonía. Labor, Barcelona, 1989.
- Rudolph Réti: The thematic process in music. McMillan, New York, 1951.
- Hugo Riemann: Composición musical. Labor, Barcelona, 1950.
- Nicolai Rimski-Kórsakov: Tratado práctico de armonía. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1950.
- Hermann Scherchen: "Richard Wagner: Tristan und Isolde". Conferencia inédita s/f (probablemente 1939). Manuscrito consultado en el Archivo Scherchen de la Akademie der Kuenste, Berlin.
- Arnold Schoenberg: Harmonielehre. Universal Edition, Wien, 1922. Trad.: Armonía. Real Musical, Madrid, 1979.
- Philip Tagg & Robert Clarida: "The dream of Olwen" & "A Streetcar named Desire". In: The meaning of title tunes. Mecanoscrito, VII-1989.
- James Tenney: "Nichts ist noetig und alles ist moeglich. Ueber Probleme der Harmonik". In: MusikTexte, N° 37, Koeln, XII-1990.
- Joaquín Zamacois: Tratado de armonía, libro II. Labor, Barcelona, 1946.

* Ponencia leída el 24 de agosto de 1991 en el marco de las VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.
In: Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, N° 3, XI-1993.