

Il Preludio del *Tristan und Isolde*: i *Tristanakkorde* e la rivoluzione dominantica wagneriana

Fabio Grasso, © 2015 www.fabiograsso.eu

Nota introduttiva

La dirompente forza innovativa dell'armonia wagneriana ha spesso stimolato trattatisti e musicologi ad avventurarsi in interpretazioni quanto meno ardite di quel linguaggio, quasi che la carica rivoluzionaria dell'oggetto dell'analisi dovesse implicare necessariamente una rottura degli schemi tradizionali anche da parte dell'analisi stessa.

Non sorprende che sia stata l'opera *Tristan und Isolde* (1857-1859), punto di svolta del percorso armonico wagneriano, a far sbocciare la più intensa fioritura di letture analitiche, soprattutto per quanto riguarda la formazione accordale che ne è ritenuta il fulcro, e che è stata definita *Tristanakkord*.

In taluni casi questi sforzi esegetici producono una considerazione distorta di questo accordo come aggregazione creata in base a criteri più numerici che armonico-funzionali, entità di cui si esamina, con disarmante ristrettezza di vedute, solo la costituzione interna o al più la risoluzione immediata, senza tener conto del contesto generale in cui è inserita. Sulla base di questo approccio si è giunti perfino a parlare di una pre-novecentesca costruzione di intervalli sovrapposti cerebralmente, in cui rilevare i prodromi all'azione di scardinamento del sistema tonale dei decenni successivi.

In questo scritto si intende mostrare come effettivamente in *Tristan und Isolde* quell'azione sovvertitrice abbia inizio, ma non certo in virtù delle strutture intervallari dei singoli accordi, più o meno innovativi, bensì per il modo, questo sì veramente nuovo e corrosivo, di gestire i centri di gravitazione tonale e l'organizzazione dei flussi armonici attorno ad essi, nel macro-periodo musicale, non nell'ottica sclerotica della mezza battuta.

Limitaremo la nostra analisi al Preludio, una delle ouvertures più dense di spunti che il teatro musicale abbia mai conosciuto, addentrandoci a fondo nei particolari del ricchissimo tessuto armonico. A questo scopo pare opportuno fornire uno schema della nomenclatura utilizzata, provvisto non solo della lista delle abbreviazioni, ma anche di alcune sintetiche definizioni corredate di esempi, con le risoluzioni in note bianche. Questo perché l'eccesso di semplificazione di certe recenti impostazioni didattiche e soprattutto la superficialità dilettantesca di fin troppo frequentate pagine web sull'armonia portano spesso a trascurare o a dimenticare nozioni fondamentali. Ci scusiamo con quanti (auspichiamo il più possibile numerosi) si ritengono in grado di giudicare eccessiva la didascalicità della seguente tabella, invitandoli a saltare direttamente all'inizio della trattazione.

Tabella 1: nomenclatura armonica e abbreviazioni (v. anche pag. 4 e 11)

Gradi della scala: I - II - III - IV - V - VI - VII

Primo, secondo, terzo rivolto = 1R, 2R, 3R *

Accordo	Costituzione	Grado	Abbr.	Esempi in Do (C) e in La min. (a-)
Settima di Dominante	Triade magg., 7a min.	V modo maggiore e minore	7D	
Settima di 2a specie	Triade min., 7a min.	II, III, VI modo magg., IV modo min.	7[2s]	
Settima di 3a specie	Triade dimin., 7a min.	VII modo magg., II modo min.	7[3s]	
Settima di 4a specie	Triade magg., 7a magg.	I, IV modo magg., VI modo min.	7[4s]	
Nona di dominante maggiore o minore	7D, 9a magg. o min	V modo maggiore o minore	9D+ 9D-	
Settima diminuita	Triade dimin., 7a dimin.	VII modo min., esteso anche al modo magg.	7dim	
Sesta aumentata - 1 ("Italiana")	3a magg., 6a aum.	VI abbassato modo magg. VI modo min.	6A1	
Sesta aumentata - 2 ("Francese")	3a magg., tritone, 6a aum.	VI abbassato modo magg. VI modo min.	6A2	
Sesta aumentata - 3 ("Tedesca") **	Triade magg., 6a aum.	VI abbassato modo magg. VI modo min.	6A3	

* La presente nomenclatura privilegia il tradizionale approccio descrittivo-costitutivo rispetto a quello funzionale, a nostro avviso troppo uniforme, non abbastanza rispettoso della varietà delle soluzioni. Così ad esempio il secondo rivolto della tonica, il cosiddetto accordo di quarta e sesta, che ha ovviamente funzione dominantica, verrà comunque indicato con **12R**; lo stesso dicasi per i primi rivolti degli accordi sul secondo grado che assumono funzione sottodominantica, e così via.

** Per evidenti ragioni di praticità ci asteniamo dall'accogliere la cavillosa distinzione escogitata da alcuni trattati fra questa sesta aumentata e quella sostanzialmente identica che reca al suo interno una quarta più che aumentata al posto della quinta giusta, in ragione della risoluzione ascendente sul secondo rivolto della tonica maggiore (quarta e sesta). Nel caso qui riportato ci sarebbe il Re diesis al posto del Mi bemolle, se destinato poi a salire al Mi naturale; ma, data la già non esigua quantità di accordi da classificare, non si comprende il motivo di aggiungere un'ulteriore denominazione per una variante enarmonica di rilevanza talmente trascurabile da essere sovente tralasciata anche dai più grandi compositori.

Sezione 1 (S1): b.1 - prima metà b.17

Da un punto di vista strettamente armonico il Preludio del *Tristan und Isolde* può essere considerato una sorta di studio sulla preparazione delle armonie dominantiche (attraverso appoggiature dirette ad esse e indirette ad accordi satellite) e sulle modalità di porle in relazione fra loro, omettendone la risoluzione più normale, vale a dire quella sulla Tonica allo stato fondamentale. L'esame delle prime 3 battute ci introduce al primo di questi due versanti.

La tonalità d'impianto, La minore, non è affermata da alcuna esplicita armonia di Tonica, semplicemente sottintesa sul primo La. L'importantissimo motivo iniziale è comunemente definito come combinazione del Leitmotiv del Dolore (sesta ascendente e discesa cromatica) e del Leitmotiv del Desiderio (salita cromatica), ma in questa sede, in cui non ci occupiamo di aspetti teatrali, non appesantiremo inutilmente le denominazioni con riferimenti alle funzioni drammaturgiche dei motivi, e li indicheremo semplicemente con lettere greche (per evitare confusioni coi nomi inglesi delle note). Assegniamo dunque a questo motivo la lettera α , distinguendo con α_1 e α_2 le due componenti sopra citate.

Come detto, il motivo α_1 non è armonizzato, ma la sua associazione all'area della Tonica è dettata dalla presenza del salto di sesta minore (La - Fa), mentre, come si vedrà, α_1 con armonia sottintesa di Dominante sarà connotato da un salto di sesta maggiore. Si può subito notare che la mancanza di armonizzazione su un'area di Tonica in apertura di brano è già molto indicativa della scarsa enfasi che si intende conferire alle armonie di Tonica in questo Preludio. Il centro di gravitazione della frase è il suo punto di arrivo, la Dominante a b.3, armonizzata come **7D** con appoggiatura cromatica ascendente alla quinta (La#-Si). L'accordo che la precede, Fa-Si-Re#-Sol#, è una quadriade omologa di una **7[3s]**, che qui nulla ha a che vedere con le funzioni tradizionali di questa settima (non è un secondo grado di una tonalità minore né una settima di sensibile di una tonalità maggiore); è perfino superfluo sottolineare anche l'incompatibilità enarmonica con la normale **7[3s]**, che con il Fa come fondamentale risulterebbe essere Fa-La \flat -Do \flat -Mi \flat . L'attenzione va posta sulla risoluzione dell'accordo, ultimo ottavo di b.2, Fa-Si-Re#-La, una **6A2**: questo è l'accordo "reale" attraverso cui si raggiunge la Dominante. Dunque l'accordo Fa-Si-Re#-Sol#, detto **Tristanakkord** (qui abbreviato **TA**), non è altro che un'appoggiatura doppia (divergente) di una sesta aumentata. Il moto cromatico ascendente dell'appoggiatura superiore viene poi replicato da quello dell'appoggiatura successiva sulla Dominante (sol# - la || la# - si).

La genialità di questa formazione armonica si deve a due fattori. Innanzitutto la sua capacità di convogliare tutta l'attenzione sull'appoggiatura più che sul suo sbocco, di presentarsi come una sorpresa sonora imprevedibile (almeno la prima volta), che giunge all'improvviso senza alcuna preparazione. Poi, ed è l'aspetto più importante, il motivo di interesse non è la sua struttura in sé, ma le modalità con cui a quell'appoggiatura si arriva, e quelle sempre diverse

con cui si risolve. Wagner tende ad apportare ogni volta variazioni più o meno evidenti a questa sequenza armonica, ed è in questo che si apprezza la raffinatezza del suo pensiero. Più che di Tristanakkord bisognerebbe parlare di Tristanakkorde al plurale, o meglio ancora di concatenazione accordale di Tristano, dunque Tristan-Cadenza, Tristan-Sequenza, Tristan-Funktion, o Tristan-Lage (posizione). Infatti, come stiamo per vedere, la struttura intervallare di questa appoggiatura non è univoca, bensì declinata in varie versioni (questa prima versione viene qui denominata **TA1**). Ciò che conta è la sua posizione pre-dominantica, la sua funzione di appoggiatura di un accordo risolvente sulla Dominante, capace di creare una forte tensione, un senso di suspense e di attesa, che solo parzialmente si scioglie e si acquieta quando la sequenza, attraverso il passaggio intermedio di un'armonia solitamente aumentata, termina su Dominanti sospese, dalla forte connotazione interrogativa

Per chiarezza ricapitoliamo dunque lo schema base della Tristan-Sequenza (così la chiameremo d'ora in poi):

1. Tristanakkord in una delle sue versioni, con funzione di appoggiatura di un'armonia quasi sempre aumentata
2. Armonia aumentata (sesta aumentata tradizionale o modificata, oppure triade aumentata, che in Figura 3 a pag. 16 viene abbreviata **AT**). Solo in poche ben motivate eccezioni questo accordo intermedio non è aumentato.
3. Dominante di approdo, armonizzata con **7D** e appoggiatura cromatica ascendente della voce superiore, generalmente alla quinta dell'accordo - salvo qualche eccezione.

Le successive battute (levare a fine b.4, b.5-6-7) sembrano riportare lo stesso percorso trasposto, ma la variazione della sesta ascendente melodica non armonizzata di $\alpha 1$, da sesta minore (La Fa dell'inizio) a sesta maggiore (Si Sol# di b 4-5) cambia il contesto armonico di questa ripetizione. Come già accennato $\alpha 1$ è qui da associare a un'area dominantica: dunque se la prima enunciazione di α (b1-3), non modulante, connette Tonica e Dominante di La minore, la seconda collega invece la Dominante di La minore a quella di Do, nuovo punto di approdo. Una considerazione su questo passaggio può essere notevolmente interessante per chi osserva a un secolo e mezzo di distanza: siamo passati semplicemente da La minore a Do, eppure quando compare il Do# di inizio b.7 abbiamo già udito tutti i dodici suoni, a testimonianza dell'altissimo tasso di cromatismo di questa sequenza. Ma è decisamente azzardato pensare che questa constatazione potesse avere particolare rilevanza per l'autore, né tanto meno potevano averla le diverse disposizioni delle quarte sovrapposte all'interno delle varie forme di Tristanakkord (di cui fra poco incontreremo un primo esempio di variante). Sembra quasi scontato dire che questi fattori intervallari non potevano essere ritenuti da Wagner importanti di per se stessi, in senso autoreferenziale, come se non fossero stati funzionali a un

contesto, anzi originati da esso, conseguenza di una creatività armonica particolarmente fervida che sta esplorando nuovi territori della tonalità, rimanendovi profondissimamente radicata. Non c'è alcun interesse a dissolvere il sistema, forse neppure un presentimento della sua futura estinzione, vi è solo il desiderio di viaggiare in tutti i suoi meandri, e siccome esso non è un territorio infinito, inevitabilmente ci si avvicina, e molto, ai suoi confini. Ma la consapevolezza che l'esito di questa esplorazione è la quasi totale saturazione degli spazi di ricerca sarà propria solo di coloro che, cercando di proseguirla (come ad esempio l'ultimo Skrjabin e il primo Schoenberg) si renderanno conto che valicare più o meno decisamente quei confini è ormai un passo obbligato.

La terza enunciazione di α varia più sensibilmente, con l'aggiunta di un semitono discendente dopo la sesta di α_1 (anche qui maggiore, espressione melodica della Dominante sottintesa di Do). Il motivo della variazione è il seguente: se venisse ripetuto identicamente il percorso modulante della seconda enunciazione, il punto di arrivo sarebbe la Dominante di $Mi\flat$; qui l'obiettivo invece è la Dominante di Mi. Il semitono discendente aggiunto alla linea, che diventa Re Si $Si\flat$ La Sol#, di per sé non garantirebbe l'obiettivo, anzi provocherebbe un allontanamento da esso, portando la frase un semitono sotto e non sopra, come è necessario. La soluzione è una nuova versione del Tristanakkord, una sorta di rivolto **TA2** (b.10), Do-Fa-Sol#-Re. Dal punto di vista intervallare si tratta sempre di un omologo di una **7[3s]**, questa volta in posizione **3R**; questa è la ragione per cui i due bicordi sovrapposti della quadriade si invertono di posizione e si avvicinano fra loro (in **TA1** abbiamo un tritono Fa-Si sormontato da una quarta giusta Re#-Sol# a una distanza di terza maggiore Si-Re#, qui troviamo una quarta giusta Do-Fa sormontata dal tritono Sol#-Re a distanza di seconda aumentata Fa-Sol#; ma naturalmente questo è il risultato di scelte dettate dalle considerazioni funzionali che abbiamo appena spiegato - sarebbe insensato pensare che alla base della costruzione ci siano calcoli intervallari sulle quarte sovrapposte, come talvolta qualcuno sembra voler far credere). Il basso di questo **TA2** (Do) si comporta come il basso di **TA1**, stando fermo sull'armonia aumentata, e poi scendendo di semitono sulla Dominante di arrivo. Dunque, per forza di cose, devono cambiare le modalità di risoluzione delle voci superiori: così, simmetricamente all'aggiunta del semitono discendente in α_1 , appare qui un'estensione cromatica di semitono ascendente in α_2 (Re Re# Mi Mi# Fa#). La risoluzione della voce di "tenore", affidata al Fagotto 1, avviene per semitono discendente (Fa Mi), in modo tale da formare sull'ultimo ottavo di b.10 la triade aumentata Do-Mi-Sol#-Mi (dal basso verso l'alto Fagotti 2-1, Corno inglese e Oboe), che prende il posto della sesta aumentata delle prime due sequenze: una variazione intervallare apparentemente lieve ma estremamente significativa, generatrice di una formazione accordale dal carattere più sfumato e dubitativo rispetto alla natura fortemente tensiva della sesta aumentata. Con moto cromatico tutte e quattro le voci approdano poi alla Dominante obiettivo di Mi, che avrà un ruolo centralissimo nella Sezione 2, ma per ora si limita a fungere da

primo membro di una doppia Dominante molto dilatata dalla presenza di alcune battute sospensive di ripetizione; il suo esito finale è naturalmente la Dominante di La a b.16. Questa armonia, su cui per la prima volta la sonorità orchestrale si accende in un fortissimo, dà la sensazione di preparare una conclusione affermativa della sezione, ed in effetti una conclusione arriva sì, ma con l'effetto a sorpresa della prima di quattro importantissime cadenze d'inganno (**V-VI**), una per ogni sezione, concatenazioni caratterizzanti che verranno utilizzate come spartiacque strutturali delle Sezioni 2, 3 e 4, oltre che come elementi di negazione dell'assertività che è propria alla cadenza **V-I**, di fatto mai utilizzata con gli accordi allo stato fondamentale, salvo un'eccezione di cui parleremo a breve.

La partitura allegata alla fine del testo può rivelarsi utile supporto alla lettura di questo paragrafo e ancor più dei successivi: essa riporta le diciture qui impiegate, in colori differenziati per gli aspetti formali (rosso) e quelli armonici (blu). Lo stesso vale per la Figura 2 a pag. 15, quadro sinottico di tutte le forme ordinarie di Tristan-Sequenza, e per la Figura 3 a pag. 16, che riporta le risoluzioni non ordinarie del TA1

Sezione 2 (S2): seconda metà b.17 - prima metà b.63

La seconda sezione è dominata dall'inciso melodico β (Violoncelli b.17), quasi un retrogrado variato di $\alpha 1$: La Si Do Do (in senso ascendente) – Re (in senso discendente), dunque tre gradi congiunti ascendenti e una settima minore discendente, contro la sesta ascendente e i tre semitoni discendenti di $\alpha 1$.

S2 consta di lunghe progressioni basate su β , attraverso cui ci si avvicina progressivamente a un centro di gravitazione tonale, rappresentato dalla tonalità di Mi maggiore, per poi riallontanarsene, e di nuovo riavvicinarsi, e così via, quasi come seguendo la traiettoria di un'orbita planetaria, coi suoi punti di massima o minima vicinanza (rispettivamente "perielio" e "afelio") dalla stella di riferimento. Gli avvicinamenti a Mi maggiore sono attuati quasi sempre attraverso l'approdo alla sua Dominante, toccando tutt'al più qualche Tonica di passaggio quasi sempre allo stato di rivolto.

La Dominante di Mi maggiore appare per la prima volta all'inizio di b.23, grazie alla modulazione di b.22, che la fa precedere da una sesta aumentata in posizione rivoltata, con la 6^{aum} al basso, il quale deve dunque, per risolvere, descrivere un moto semitonale ascendente (La#-Si, Clarinetto basso e Contrabbassi). Ma anche questa **6A1-2** (sul penultimo sedicesimo di b.22 è una **6A1**, sull'ultimo diviene **6A2**) può essere considerata risoluzione di un'appoggiatura: siamo dunque in presenza di una nuova Tristan-Sequenza (fra l'altro la linea melodica di questo passaggio, affidata ai Violini secondi a b.22, costituisce di fatto un retrogrado di β , La Sol Sol Fa# MI), in cui la funzione di Tristanakkord è svolta dall'accordo La#-Re#-Do#-Sol, omologo questa volta di

una **7D (2R)** sul terzo ottavo della battuta, e poi di una **7[2s] (2R)** sul terzultimo sedicesimo, quando il Sol scende a Fa#. Classifichiamo allora questa formazione come **TA3**, unica formazione "tristaniana" di S2.

Si noti che la doppia Dominante di b.23-24 provoca una fugace oscillazione a La maggiore: qui troviamo la sola cadenze V-I del brano con gli accordi allo stato fondamentale. Il fatto che la più frequente ed assertiva cadenza del linguaggio tonale appaia una sola volta, ed associata ad una deviazione modulante così effimera, è molto significativo di quanto Wagner voglia dare un carattere estremamente sospeso al Preludio.

Per comprendere meglio la costruzione della sezione cerchiamo di schematizzarne i segmenti, basandoci innanzitutto sul profilo della linea melodica e di conseguenza sul percorso modulante descritto. Assegniamo gli indici **a**, **b** e **c** a quei segmenti che vengono ripetuti, più o meno modificati, all'interno di questa sezione o più avanti, indicandone le ripetizioni variate con le diciture **a'**, **b'**, **c'** ecc. Usiamo invece l'indice **x** per la frase che non ha corrispettivi, né in questa sezione né altrove.

Si consiglia di leggere il resto di questo paragrafo seguendo la già menzionata partitura, provvista di indicazioni di inizio dei vari segmenti e di asterischi che segnalano le variazioni nei segmenti ripetuti (come segno di corrispondenza fra sezioni è stato usato il simbolo \cong che sta per "circa uguale a"), ma anche la Tabella 3 a pag. 17 (schema generale delle corrispondenze fra sezioni) e la Figura 1 a pag. 14, di cui diremo poco più avanti.

La fase **S2.a** (b.17-21) descrive un percorso modulante da Do maggiore a Re minore; da qui, (seconda metà di b.21) si giunge cromaticamente, attraverso il segmento **S2.x**, al primo "perielio" sulla Dominante di Mi maggiore (b.21-24, già descritte poco sopra). Da b.25 si riparte dalla Dominante di Mi maggiore per allontanarsene, rifacendo nel segmento **S2.b** il precedente percorso tonale in senso inverso, passando cioè per Re maggiore (b.31), fino all'"afelio" di Do maggiore (b.32), da cui ricomincia la stessa frase di S2.a. Qui la denominiamo **S2.a'** in virtù della differente armonizzazione del suo incipit rispetto a b.17, e della sua diversa conclusione: a b.36 infatti, raggiunto nuovamente Re minore, la frase anziché continuare come a b.21 si ferma per lasciare spazio a **S2.c**, episodio dialogico fra le sezioni dell'orchestra, il cui avvicinamento a Mi maggiore è più lento rispetto a quello di S2.x, in ragione della duplice enunciazione di ogni membro della progressione modulante. La Dominante di Mi maggiore a b.41, nuovo "perielio" della seconda orbita, è raggiunta attraverso un salto di tritono del basso, che anziché risolvere normalmente la **6A1-2-3** scendendo di semitono, come ha fatto fin qui lungo S2.c, salta da Fa a Si evitando quindi di andare sulla Dominante di La a vantaggio di quella di Mi - avremo occasione di trovare analoghe deviazioni comportamentali dei bassi di Tristan-Sequenze nelle sezioni successive, ove ritorneremo altresì sulle relazioni di tritono. Si può dunque affermare che tutta questa prima parte di S2.c è una successione di porzioni terminali di Tristan-Sequenza, cioè concatenazioni **6A - 7D** con

appoggiatura cromatica ascendente - quest'ultima è sostituita alla fine da una **9D-** che diventa poi **7D**.

Se S2.x utilizza la Tonica di La maggiore come sponda per la Dominante di Mi, S2.c amplifica il moto oscillatorio spingendosi fino alla Dominante di Do# minore, risolta con la cadenza d'inganno (b.43-44). Del significato espressivo di questo collegamento già si è detto sopra; è opportuno qui aggiungere un'osservazione sulla sua funzione di stacco formale, di cesura posizionata strategicamente all'interno di una sezione per dettarne il respiro strutturale. In questo caso, abbiamo una macropartizione di S2 in **S2.I** (b.17-44, fino alla cadenza d'inganno) e **S2.II** (b.45-63). Per inciso, posto 46 il numero di battute di S2 (le battute estreme vi appartengono solo per metà) notiamo che S2.I ha un numero di battute pari circa alla sezione aurea della quantità complessiva di battute di S2 ($46 \times 0.618 \cong 28$). Non vogliamo con questo sostenere che Wagner abbia effettivamente compiuto questo tipo di calcolo, anche se un discorso analogo si può fare per la sezione 4, ed è soprattutto per questa coincidenza che ci pare doveroso inserire questa osservazione. D'altra parte, se è vero che il "sentimento" di un rapporto così speciale come quello della sezione aurea è congenito agli intelletti sommamente creativi, non stupisce che una cadenza investita nel *Tristan* di un ruolo espressivo così importante sia posta, anche solo istintivamente, ad occupare uno snodo strutturale dal significato tanto pregnante.

Questa seconda orbita si interrompe durante il percorso di ritorno, con **S2.b'** che, una volta raggiunta la Dominante di Re maggiore a b. 51 (punto corrispondente di b.31 in S2.b) modifica bruscamente la rotta accelerando, come per intensificata attrazione, il cammino verso Mi maggiore; l'improvvisa sterzata avvia **S2.b''** come estensione del segmento precedente, e riconduce, attraverso Mi minore e Fa# minore, a Mi maggiore, questa volta come tonalità di inizio di **S2.a''** (b.55), ove quindi la frase di S2.a appare trasposta una terza maggiore sopra. La riproposizione di tale frase in questa tonalità si interrompe a b. 58, dove ne subentra un nuovo incipit, ancora, quasi come per una correzione di tiro, a partire dall'originale Do maggiore. Potremmo essere indotti a considerare questo come l'ultimo "afelio" della sezione, senonché, quando questa quarta e ultima traiettoria orbitale **S2.a'''** perviene a Re (b.62, punto corrispondente di b.36 in S2.a' e di b.21 in S2.a) vira sul modo maggiore anziché sul minore come nei due casi precedenti, e da qui si dirige non più verso la Dominante di Mi maggiore, ma verso quella di La maggiore, investendola così del ruolo di nuovo centro gravitazionale della sezione che sta per aprirsi.

Nella multicolore Figura 1 a pag. 14 abbiamo tentato di dare anche una rappresentazione visiva di quanto esposto. Le linee curve raffigurano i percorsi modulanti in forma di traiettorie orbitali, i rettangoli sono le aree tonali attraversate, tutti neri tranne quello rosso del Mi maggiore, affiancato dal cerchio rosso simbolo del centro di gravitazione. Per ovvi motivi di disposizione degli oggetti le distanze spaziali nel disegno non rispecchiano quelle temporali della

musica, ma a ciò supplisce la presenza dei numeri di battuta, che danno un'idea abbastanza precisa della più o meno elevata velocità di percorrenza delle traiettorie.

Il grafico, che enfatizza la metafora delle orbite quasi a conferire un duplice significato alla parola "rivoluzione" usata nel titolo dello scritto, aiuta a formulare alcune annotazioni aggiuntive.

Pur non trattandosi evidentemente di un'interpretazione univoca e oggettiva, possiamo a buon diritto notare che l'inizio delle traiettorie orbitali (considerando come inizio il punto di "afelio", quindi nel grafico il punto da cui una linea assume un colore nuovo e si orienta da sinistra a destra) coincide con l'inizio di un segmento di tipo a in tre casi su quattro (S2.a, S2.a', S2.a''), sempre a partire da Do maggiore. Solo la terza orbita, quella più irregolare in quanto parte da un "afelio" sul Re maggiore, non prende avvio da un segmento di tipo a, ma da S2.b'', breve appendice a S2.b', per poi completarsi con un'altra frase frammentaria, S2.a'', troncata per dare strada a S2.a''', a sua volta poi oggetto di decurtazione e dirottamento su La maggiore, tonalità annunciata come polo attrattivo della sezione seguente. Pertanto questa terza orbita è l'elemento strutturale destabilizzante di S2, portatore di quella asimmetria che sovverte l'ordine dei ruoli assegnati alle tipologie di segmenti a e b, rispettivamente associate, di norma, agli orientamenti del grafico sinistra-destra e destra-sinistra: si tratta di un intervento essenziale ai fini del conferimento di varietà, imprevedibilità e senso di sospensione e disorientamento a una sezione la cui scrittura, se portata avanti meccanicamente, avrebbe corso il rischio della ripetitività.

Per quanto riguarda le relazioni tonali si delinea chiaramente il dualismo fra rapporti di parentela tradizionali, come quello fra la tonalità centrale e la sua sottodominante nonché con le rispettive tonalità relative minori - tutte le aree sulla destra del grafico, quindi più legate alla fase orbitale di "perielio", e più utilizzate per deviazioni modulanti da far rientrare in tempi relativamente stretti -, e i rapporti di contiguità scalare, quelli cioè con le tonalità dei gradi adiacenti, in questo caso a distanza di tono (Re e Do rispetto al centro Mi), tappe spesso conquistate tramite moti cromatici o progressioni di più ampio respiro.

Oltre che nelle dominanti irrisolte e direttamente interconnesse è proprio anche in questo dualismo che risiede il germe della svolta storica dell'armonia occidentale di inizio XX secolo, quando Debussy in primis intesserà fra i suoi campi armonici indipendenti, per lo più dominantici, legami paratattici fondati su moti traslatori, non di rado per grado congiunto, a scapito della concezione ipotattica sottesa alle gerarchie tonali tradizionali.

Sezione 3 (S3): seconda metà b.63 - prima metà b.84)

A caratterizzare la prima parte di S3 (**S3.I**) è un nuovo inciso melodico γ , con profilo ritmico uguale a quello di β , ma con linea melodica di arpeggio discendente che compensa lo slancio ascensionale delle lunghe scale anacrusiche e di α_2 , qui enfatizzato dal crescendo di dinamica e strumentazione descritto dalla serie di Tristan-Sequenze. Il ritorno di queste ultime, quasi totalmente assenti in S2, e qui inizialmente rispecchianti (in modo maggiore) l'iter tonale delle prime battute del Preludio, pone la prima parte di S3, **S3.I**, in relazione con S1. e ci presenta altri nuovi modelli di Tristanakkord: a b.66 (con ripetizione a b.68) una settima diminuita in veste di **TA4** (Fa-Si-Re-Sol#) apre l'unica Tristan-Sequenza ordinaria in cui l'armonia intermedia non è aumentata (Fa-Si-Re-La), scelta che, implicando una più agile connessione tra **TA** e Dominante, si sposa benissimo con l'aura di fiduciosa e impaziente aspettativa che l'attacco di S3 sembra suggerire. Una prima modulazione porta a un **TA1** (seconda metà di b.70) direzionato verso la Dominante di Do maggiore, prima tappa di un percorso circolare che ritorna alla Dominante di La maggiore attraverso una doppia Dominante (**DD**, b.73). In questo passaggio la Dominante di Mi maggiore è il terminale di una Tristan-Sequenza che si apre con una variante di **TA2**, da cui differisce per la configurazione iniziale di **7[2s]** (Do-Fa-La-Re). I moti cromatici delle parti conducono poi alla stessa risoluzione di **TA2**, ma tale modifica, che impedisce la formazione di una **7[3s]**, armonia connotante di **TA2**, giustifica la classificazione di questa aggregazione come **TA5** (seconda metà di b.72)

La cadenza d'inganno fra b.73 e b.74 segna lo stacco formale interno di S3, questa volta esattamente a metà del suo cammino, introducendone la seconda parte **S3.II**, apice espressivo del Preludio. La sua frase iniziale riprende S2.a, rimettendo quindi in gioco β , e ne riproduce il percorso fino alla fine di b.76; ma da b.77 il disegno cromatico ascendente degli archi, che chiamiamo α_2' , in quanto ricavato per diminuzione da α_2 , segna una decisa svolta di itinerario armonico, nonché il punto d'inizio della fase di massimo addensamento contrappuntistico del brano. Sono qui infatti sovrapposti β , α_2' e il cromatismo discendente di α_1 - non sfugga il disegno del 4o Corno, del 2o Fagotto e della voce inferiore delle Viole a b.78-79; il completamento di α_1 , con la ricomparsa della sesta ascendente, avviene a b.80, mentre a b.81 α_2 ritorna nella versione ritmica originale alle Trombe, ma con un intervallo di tono al posto di quello di semitono fra la prima e la seconda nota (La \flat Si \flat Si Do). Si genera così lo strepitoso culmine sonoro in cui le due componenti di α si inseguono in stretto, e β viene riproposto per diminuzione dai legni (v. il secondo esempio della Figura 3 a pag. 16).

Le ricadute armoniche di questi trattamenti melodici e contrappuntistici sono notevoli. Cominciamo col dire che il centro di gravitazione di S3-II cessa di essere la Dominante di La maggiore: il moto dei bassi punta prima al Fa,

raggiunto a b.78 come Dominante di Sib, e poi nella battuta successiva al Sib, come in una sorta di doppia Dominante irritualmente, inframmezzata da un inatteso innesto: all'inizio di b.79 la **7D** di Mi \flat è preparata da una compatta Tristan-Sequenza, il cui **TA1** risolve in modo eccezionale sull'armonia aumentata intermedia facendo scendere il basso di semitono, movimento che poi viene replicato dall'armonia aumentata alla Dominante. Ma la vera sorpresa è la natura stessa di questa armonia aumentata: si tratta infatti di una **6A2** con appoggiatura cromatica ascendente al tritono, (Mi Fa), arricchita da una quinta aumentata (Sol): Dato che la fantasia geografica dei trattatisti che si occupano della nomenclatura delle seste aumentate pare non aver ancora partorito una denominazione per questo accordo, ci permettiamo di proporre la definizione "sesta aumentata di Tristan", e la indichiamo nelle figure come **6AT**.

Il fatto che l'aggregato risultante Do \flat -Mi \flat -Sol-La-Fa sia un accordo esatonale quasi completo non ha rilevanza nell'ottica wagneriana, ma ne ha se lo pensiamo come prefigurazione e come possibile fonte di ispirazione delle sperimentazioni deformanti sulle armonie dominantiche e sugli accordi ad esse collegati compiuti da Debussy e soprattutto da Skrjabin, che coi campi esatonali intrecciano relazioni strettissime.

Possiamo dunque considerare la Dominante di Mi \flat maggiore come temporaneo centro di S3-II, specie in quanto armonia attorno a cui gravita l'esito culminante di b.81-82; dove la Tristan-Sequenza assume forzatamente un profilo eccezionale, dovendo adattarsi alla sovrapposizione e alla modifica degli incisi melodici che supporta. Troviamo così un **TA1** il cui basso Fa non scende di semitono come nella versione ordinaria, ma salta di quinta discendente, per l'appunto sulla Dominante di Mi \flat maggiore. Sempre in conseguenza di questo mutato contesto l'ultimo semitono ascendente di $\alpha 2$ (Si Do) configura un'appoggiatura cromatica ascendente non più alla quinta di una **7D**, bensì alla nona di una **9D+**.

Proprio il ritorno al comportamento standard del basso del **TA1** dilatato in arpeggio a b.83 (discesa cromatica Fa Mi) segna la riaffermazione della Dominante di La come epilogo di S3. Non possiamo fare a meno di notare come anche questa relazione di tritono fra due Dominanti di riferimento per la sezione nel suo insieme (quella di La e quella di Mi \flat) sia carica di premonizioni skrjabiniane, pensando ai tritoni che intercorrono fra la fondamentale e la controfondamentale di certi "accordi mistici" dominantici del compositore russo, che di pensiero wagneriano si nutre così abbondantemente - come si può vedere i cosiddetti accordi mistici nulla hanno a che fare coi Tristanakkorde in quanto a costituzione (semmai con essi condividono un destino di travisamenti), ma certo un importante contributo d'ispirazione alla loro invenzione viene, più in generale, dalle tecniche wagneriane di gestione delle armonie dominantiche, così magistralmente applicate in questo brano.

Sezione 4 (S4): seconda metà b.84 - b.111

L'ultima sezione del Preludio ha una marcata connotazione di Coda, specie nella sua seconda parte **S4.II** (b.94), che, non essendo il finale di un'ouverture in forma chiusa, è ormai protesa verso l'inizio dell'azione scenica. Proprio questa sua natura di morente reminiscenza di materiali precedenti le consente di proporre ulteriori geniali variazioni armoniche della Tristan-Sequenza, qui come nella prima parte **S4.I** alternata più o meno dialogicamente a β . Segnaliamo in particolare il **TA1** di b.99, il cui basso scende di due semitoni consecutivi (La La \flat Sol) per arrivare alla Dominante di Do minore, ultima meta delle peregrinazioni armoniche del brano, su cui si innesta poi l'inizio del Primo Atto; sempre su questa dominante, seppure solo evocata nebulosamente e lontanamente dal rullo del Timpano (strumento che per l'indeterminatezza della sua intonazione non può fare da basso efficace ad un'armonia tonale tradizionalmente orchestrata, ma che può svolgere egregiamente questo compito se per l'appunto si vuole un basso non pienamente determinato, solo suggerito, sussurrato quasi clandestinamente), una Tristan-Sequenza pressoché identica a quella dell'inizio di S1 si chiude col basso Fa che non scende a Mi (Fagotto 2, b.102-103), evitando così la solita **7D** di La, rimpiazzata da una spettrale **9D-** di Do poggiata sul vago e sommerso Sol del Timpano. La conferma della Dominante di Do minore viene poi fornita dall'ultima Tristan-Sequenza, uguale alla seconda di S1, e strumentata in modo da rendere l'armonia di arrivo inequivocabilmente percepibile.

Anche le due parti di S4 sono separate da una cadenza d'inganno in La a b. 93-94: come già anticipato, non possiamo esimerci dal rimarcare che S4.II, se si computa il numero delle battute, ha una durata molto vicina alla sezione aurea di S4, specularmente a quanto avviene per le due parti di S2, fra le quali è la prima ad avvicinarsi a quel valore, ma non ci sentiamo comunque di dubitare più di tanto della casualità di questo pur interessante dato. In partitura abbiamo ulteriormente diviso le due parti in due sottosezioni ciascuna, **S4.I.1**, **S4.I.2**, **S4.II.1** e **S4.II.2**, allo scopo di facilitare l'individuazione delle frasi che si riallacciano più esplicitamente a segmenti di S2: S4.I.2 (b.90, preparata a b.89 da una Tristan-Sequenza eccezionale non molto dissimile da quella già descritta parlando di b.99) ripropone l'andamento dialogico di S2.c, cambiando alcune delle distanze intervallari che separano gli interventi dei gruppi strumentali; S4.II.1 sembra voler compiere l'estremo tentativo di far risorgere la melodia di S2.a, presto rassegnatamente infranto sulla già menzionata Dominante finale di Do minore.

Conclusione

Come già detto, affidiamo ad alcune figure e tabelle la ricapitolazione sintetica dei principali concetti, non senza aver ribadito una considerazione fondamentale. Abbiamo rilevato una sola Tristan-Sequenza in S2, eppure questa sezione, come si evince dalla vastità e dalla complessità delle osservazioni che ha suggerito, è il cuore del brano: in rapporto alla gravitazione dominatica scandita dalle cadenze di inganno dell'intero Preludio S2 è il luogo ove con maggiore evidenza si manifesta quella profonda inquietudine di un flusso armonico cui sono precluse le certezze di stabili ancoraggi, annunciando così lo spirito più autentico di un'opera dominata dal senso di irrimediabile negazione, di tragica disillusione della più ardente attesa; qui si intravede la chiarificazione di un esordio tanto interrogativo ed enigmatico, la vera ragione del fascino misterioso del Tristanakkord e delle sue risoluzioni, che non consiste, lo ripetiamo ancora una volta, nelle loro relazioni intervallari interne (peraltro continuamente variabili e quindi non univocamente definibili), bensì nell'inedita veste funzionale escogitata da Wagner per l'intera sequenza, segreto di una forza espressiva che proviene dalla sapiente gestione spazio-temporale della materia sonora ancor più che dalle note stesse che la sostanziano; qui infine si svelano gli spunti ispiratori più vividi, per quanto ancora in uno stadio poco più che embrionale, per quei compositori il cui operato ci induce a considerare questo lavoro wagneriano come l'apripista del più decisivo filone di innovazione armonica fra secondo Ottocento e primo Novecento.

Figura 1: Rappresentazione grafica della gravitazione dominante in S2

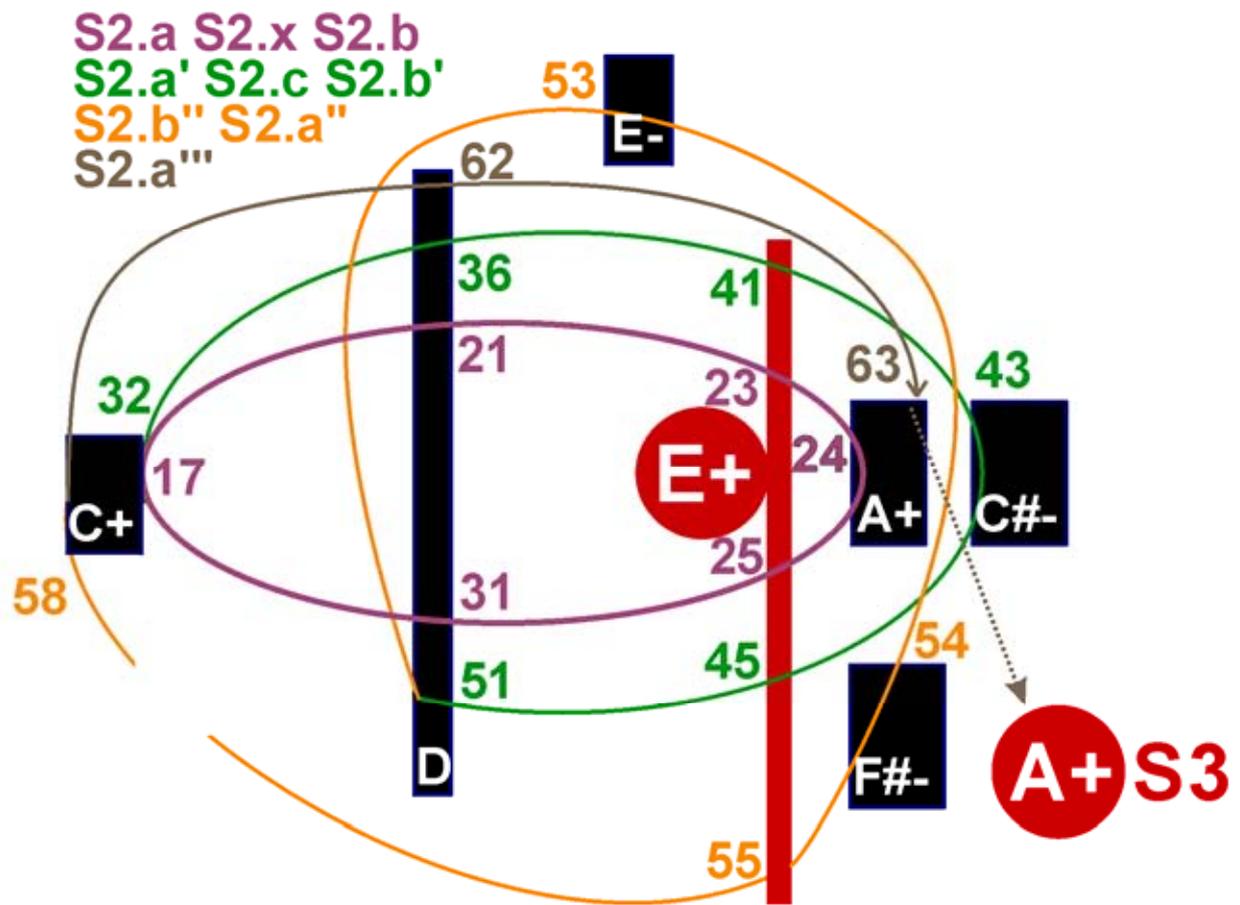


Figura 2: Tipi di Tristanakkorde e relative Tristan-Sequenze ordinarie

TA1
7[3s]

TA2
7[3s] - 7[2s]
3R - 2R

TA3
7D - 7[2s]
2R 2R

TA4
7dim

TA5 (≅TA2)
7[2s] - 7[2s]
3R - 2R

Figura 3: Risoluzioni non ordinarie del TA1

b.79

6AT

TA1

b.80-81

TA1

b.89

6A2 6A3

TA1

b.99

6A3

TA1

b.102

=6A2

TA1 9D-

Timp.

Tabella 2: Schema riepilogativo dei centri dominantici e delle cadenze d'inganno per le quattro sezioni

	Centro gravitazionale	Cadenza d'inganno Tonalità	Cadenza d'inganno Posizione
Sezione 1	Dom. di La min.	La minore	Fine ↓
Sezione 2	Dom. di Mi magg.	Do # minore	≅ Sez. aurea ↓
Sezione 3	Dom di La magg., Dom di Mi _b magg.	La (magg. - min.)	Metà ↓
Sezione 4	Dom. di La min., Dom. di Do min.	La minore	≅ Sez. aurea ↓

Tabella 3: Schema generale delle sezioni del Preludio

Da colonna 3 in poi colori uguali indicano esplicite corrispondenze fra i materiali motivici usati nelle sezioni in questione. La sola appartenenza alla medesima colonna, con differenziazione di colori, denota una meno stretta parentela fra sezioni.

S1	1-17						
S2	S2.I		S2.a 17-21	S2.x 21-24	S2.b 25-32		
			S2.a' 32-36			S2.c 36-44	
	S2.II				S2.b' 45-52		
					S2.b'' 53-54		
				S2.a'' 55-58			
		S2.a''' 58-63					
S3	S3.I	63-74					
	S3.II		S3.II.1 74-76			S3.II.2 77-84	
S4	S4.I	S4.I.1 84-90				S4.I.2 90-94	
	S4.I		S4.II.1 94-100				S4.II.2 100-111

TRISTAN UND ISOLDE .

ERSTER AUFZUG .

Einleitung.
Langsam und schwächend.

2 Hoboen.
2 Clarinetten in A.
1 Englisch Horn.
1^r u. 2^r Fagott.
Violoncelle.

10 2 Flöten.
Hb.
Cl.
EH.
1^r u. 2^r in E.
4 Hörner.
3^r u. 4^r in E.
1^r u. 2^r
3 Fag.
1 Bassclarinette (in A)
Violinen.
Bratschen.
Violoncelle.
Contrabässe.

V-----VI
S2.I

S2.b

19 20 poco rall. (auf dem G) riten. 25 a tempo.

VI. (auf dem G) **S2.x**

Br. *p* *cresc.*

Vc. *f* *dim.* *p* *cresc.*

Hr. (in E) *f* *dim.* *p* *cresc.*

3 Fg. *f* *dim.* *p*

Bel. *f* *dim.* *p*

Cb. *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

TA3

26 30 **V-I**

Hb.

Cl.

EH.

4 Hr. (E) *f* *ten.* *p* *f* *ten.* *p*

3 Fg. *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Bel. *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

VI. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *p* *più p*

Br. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *p*

Vc. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *p*

Cb. *p* *dim.* *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *p* *dim.*

S2.a'

33

35

* S2.c

Musical score for measures 33-35. Instruments include Hb. (tr), Cl., EH., (F), 4 Hr. (E), 3 Fg., Bel., Vl., Br., Ve., and Cb. Dynamics include cresc., dim., and p. A red arrow points to a specific note in the Brass section.

40

45 a tempo.

S2.b'

Musical score for measures 40-45. Instruments include Fl., Hb. (tr), Cl., EH., (F), 4 Hr. (E), 3 Fg., Bel., Vl., Br. (zus.), Ve., and Cb. Dynamics include molto cresc., rallent., and a tempo. A red arrow points to a specific note in the Brass section.



3 Fl. *p* *p* *f* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

2 Hb. *p* *f* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

2^c *dim.* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

1^r *zart.* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

Cl. *dim.* *p* *f* *p* *f* *cresc.* *f* *dim.*

EH. *p* *p* *f* *p* *f* *cresc.* *f* *dim.*

4 Hr. *dim.* *zart.* *p* *f* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

(E) 3^s *dim.* *p* *f* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

3 Fg. *dim.* *p* *f* *p* *f* *f* *cresc.* *f* *dim.*

Bel. *dim.* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *dim.*

VI. *dim.* *più p* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Br. *dim.* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Ve. *dim.* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Cb. *dim.* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *dim.*



S3

S3.I

S2.a'''

3 Fl.

2 u. B.

2 Ilb.

Cl.

EH.

4 Hr.

3 Fg.

Bel.

Vi.

Br.

Ve.

Cb.

p *f* *più f* *sf* *dim.* *meno f* *espress.*

γ

68 Fl. *f* *p cresc.* *f* *p cresc.*

Hb. *f* *f* *più f* *ff*

Cl. *molto cresc.* *f* *molto cresc.* *ff*

EH. *molto cresc.* *f* *più f* *ff*

4 Hr. *f* *f* *più f* *ff*

2^a (F) *molto cresc.* *f* *molto cresc.* *ff*

(E) *f* *p cresc.* *f* *molto cresc.*

3^a u. A *molto cresc.* *f* *f* *ff*

3 Fg. *f* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

2^a *f* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

3^a *f* *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Bel. *molto cresc.* *molto cresc.*

3 Pos. *p* *cresc.* *cresc.*

Vi. *f* *p* *f* *più f*

Br. *f* *p* *f* *più f*

Ve. *f* *f* *f* *più f*

Cb. *f* *f* *f* *più f*

TA4

TA1

(au 3.)

allmählich im Zeitmaass etwas zurückhaltend.

S4 85

zu 2.

The musical score consists of multiple staves for different instruments. The instruments listed are: 3 Fl., Hb., Cl., E.H., 4 Hr., 3 Fg., Bel., 2 Tr., 3 Pos., Btb., Pk., VI., Br., Vc., and Cb. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as dynamics (ff, dim., p), articulation (tr.), and performance instructions like 'allmählich im Zeitmaass etwas zurückhaltend.' There are also some markings like 'zu 2.' and 'piu f'.

S4.I.1

allmählich im Zeitmaass etwas zurückhaltend.

