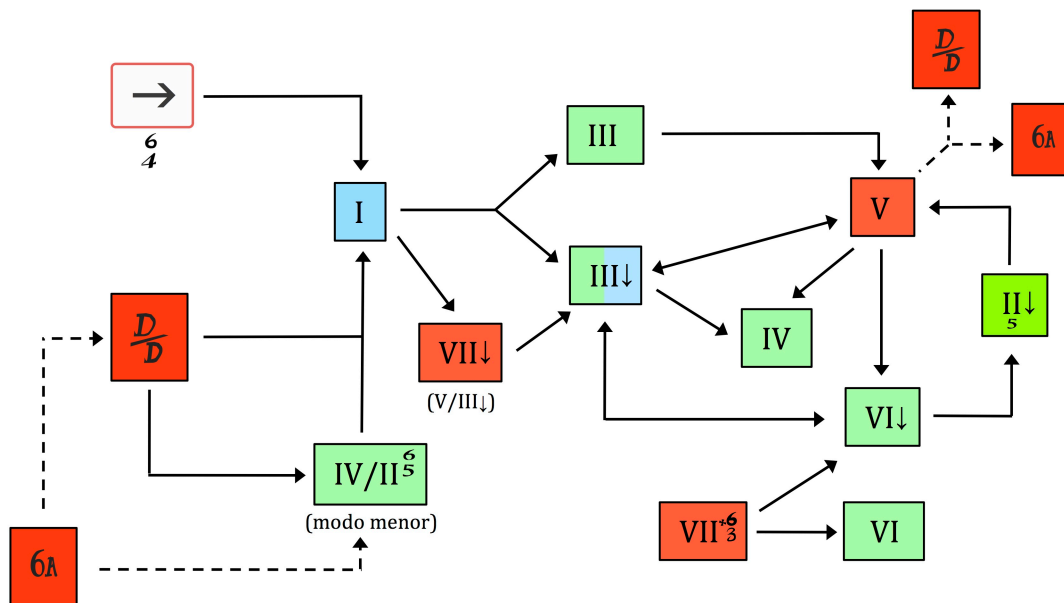




ANÁLISIS 6º



[Teoría y ejercicios]

Ramón Cabezas Varela
Vigo, 7 de octubre de 2020

El Romanticismo musical

Una de las premisas del arte del siglo XIX es la reivindicación del sentimiento y de las emociones sobre la racionalidad y la técnica. Si el músico clásico estaba preocupado por el orden y la arquitectura formal; el romántico necesita **expresar su individualidad a través de un nuevo contenido musical**, en el que surgen nuevos acordes y cadencias, nuevos giros melódicos y un nuevo tratamiento de la textura y del timbre. El músico del Romanticismo quiere liberarse de la rigidez clásica a través de procesos que desestabilicen la tonalidad, mediante múltiples resoluciones irregulares de los acordes y creando expectativas para posteriormente frustrarlas. Todo ello supone un intento constante de **emocionar a través de lo inesperado**. De esta forma, frente a la objetividad clásica, se opone la subjetividad romántica.

La escritora de origen francés, Alice Gabeaud, define y sintetiza de una forma muy interesante las características del arte romántico en el siglo XIX.

Este movimiento es un tipo de revolución artística que consiste en rechazar todo lo que implique la servidumbre del arte para la diversión de la aristocracia. Estas son sus características:

1. Abolición de todo lo que parezca convencional.
2. Culto al ego. El artista asume el rol de héroe.
3. Amor por la naturaleza, acompañado por un escrupuloso cuidado en la descripción de lo pintoresco.
4. Exageración de los sentimientos en forma de violencia o de una pasión extravagante.
5. Gusto por lo fantástico: la imaginación juega el rol más importante y busca impresionar al lector, al oyente o al espectador, de tal manera que los emocionen tanto como sea posible.

El artista romántico ya no piensa en componer para el gran público, si no que lo hace por una necesidad interna de ser original. El pintor alemán C. D. Friedrich lo retrata como un viajero totalmente aislado de la sociedad y en comunión con la naturaleza, mirando hacia un horizonte infinito.

Ejemplo 1. Caspar David Friedrich. *El caminante sobre el mar de niebla* (1818)



Dentro de la estética romántica hay **dos corrientes de creación totalmente divergentes**. Una de ellas se centra en la producción de obras de duración breve, compuestas para 1 o 2 intérpretes (piano sólo, voz y piano) y pensadas para ser interpretadas por aficionados en un ámbito privado. A estas mini-obras, de recursos instrumentales mínimos, pero intensamente poéticas y llenas de detalles sutiles podríamos encuadrarlas en el **intimismo**. Los *lieder* de Schubert o Schumann, las *48 Romanzas sin palabras* de Félix Mendelssohn, o los *24 Preludios* de F. Chopin corresponderían a esta categoría estilística. Por otro lado, siguiendo el modelo de la forma sonata de Beethoven; compositores como Schubert, Schumann y Brahms, se dedicaron a expandir esta estructura enormemente, como sucede en el *Quinteto para cuerdas D 956* (1828) en Do mayor. El primer movimiento de esta obra de cámara de Schubert tiene una extensión de 455 compases y una duración total aproximada de 50 minutos. Otro género de grandes dimensiones es la ópera romántica, de gran duración y amplios medios orquestales, corales y vocales. Esta segunda corriente, caracterizada por la expansión formal y la interpretación en grandes espacios se podría definir como **monumentalismo**.

La textura en el Romanticismo

Introducción

El interés de los músicos románticos por la disonancia crece a medida que avanzamos en el siglo XIX. Prueba de ello son los cambios a los que se ven sometidos los acordes de la familia de dominante, que alteran sus estructuras interválicas y originan intervalos aumentados y disminuidos, inéditos hasta entonces. Además, el acorde de 7ª de dominante amplía su estructura surgiendo el de 9ª de dominante, más complejo y disonante. Por otro lado, la tradicional y diáfana 6ª y 4ª cadencial clásica se reemplaza por apoyaturas que crean múltiples disonancias, y, en último término por el acorde con 6ª sustitutiva. Comparativamente con el Clasicismo, **la música del Romanticismo es más disonante** que aquella.

En el plano melódico, es interesante observar como los retardos y apoyaturas adquieren cada vez mayor protagonismo dentro del espacio del compás. Debido a la **expansión de estas notas extrañas en su duración**, la resolución de dichas disonancias ocupa en ocasiones un espacio mínimo, como podemos comprobar en los cc. 1 y 3 del siguiente ejemplo.

Ejemplo 2. R. Schumann. *Dichterliebe op. 48: Im wunderschönat monat Mai*, cc. 1-3

Langsam, zart.

La M: IV⁶ V⁷ IV⁶

El arranque de esta obra también denota un predilección por la sonoridad disonante, ya que, el primer intervalo armónico que oímos es una disonancia dura de 7ª mayor (re – do #). Además, esta séptima está

siendo enfatizada por la ausencia de una preparación tradicional, que queda reducida a un austero y enigmático do #, con el que comienza el lied.

Otro elemento melódico que genera disonancia son las **apoyaturas melódicas**, es decir, aquellas apoyaturas **que se producen antes o después del resto de las notas del acorde**, normalmente en tiempo débil. El la # del c. 1 que colorea el arpeggio ascendente es un ejemplo de este tipo de notas extrañas que proliferan en la escritura romántica.

En general, el **ritmo de las composiciones románticas es más complejo** que el de las clásicas. Son habituales las métricas compuestas, los cambios de compás, las combinaciones simultáneas de grupetos de distinto valor, abundantes síncopas, hemiolias, desplazamientos del compás, *accelerandos*, *ritardandos* y el uso del *rubato*.

El cambio en la figuración de la mano derecha en el c. 29 del siguiente ejemplo, altera la percepción del compás original de 3/4, que pasa a escucharse como un 6/8. Este cambio no escrito de compás ternario de subdivisión ternaria a uno binario de subdivisión ternaria crea una sensación momentánea de aceleración y prepara la entrada del clímax en el c. 30. Estas **hemiolias** son muy empleadas en la música de J. Brahms.

Ejemplo 3. J. Brahms. *Intermezzo op. 118 n° 2*, cc. 23-28

En el siguiente ejemplo, Brahms inicia un motivo de 3 pulsos de duración en la parte más débil del c. 38. La repetición sucesiva de este motivo en los cc. 39-40 crea la sensación de que el compás de 3/4 se ha anticipado un pulso, produciendo inestabilidad rítmica. Este efecto de **desplazamiento del compás** se repite a través de los cc. 42-44.

Ejemplo 4. J. Brahms. *Intermezzo op. 118 n° 2*, cc. 38-48

c.38 *cresc. un poco animato*

c.43 *rit. - - - più lento*

La **textura polirrítmica** se produce cuando **varios motivos rítmicos distintos suenan de manera simultánea**. En el primer tutti del siguiente ejemplo se suceden dos polirritmias. En la primera (c. 246-47), la madera y el metal reproducen la primera célula de la obra dentro del compás original de 3/4, mientras la cuerda realiza otro motivo basado en la bordadura en un compás hemiolia de 6/8. En la segunda polirritmia (cc. 248-49), la cuerda mantiene la figuración anterior en el compás de 6/8 mientras que el resto del grupo disminuye la suya ocasionando 3 compases de 2/4. El tránsito de la figuración de los vientos, de 3/4 a 2/4 generan sensación de aceleración.

Ejemplo 5. J. Brahms. *Sinfonía op. 73 nº 2: Allegro non troppo*, cc. 244-253

244 *1er tutti*

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

(D)

Hr.

(E)

Pos. u. Bth.

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.B.

Ejercicio 1. Analiza rítmicamente los siguientes fragmentos y comenta que elementos de los tratados hasta ahora encuentras en la partitura. El compás original del movimiento es el 3/4.

a) J. Brahms. *Sinfonía op. 73 nº 2: Allegro non troppo*, cc. 64-83

b) J. Brahms. *Sinfonía op. 73 nº 2: Allegro non troppo*, cc. 274-295

Frente a la claridad de la textura clásica, el músico romántico tiende a **superponer distintas voces y planos sonoros** creando una **textura mucho más compleja, densa y opaca**. De esta manera, en un fragmento podemos encontrar una textura basada en la **acumulación de varias melodías y acompañamientos al mismo tiempo**. En ocasiones, incluso pueden convivir en un mismo fragmento varias categorías de textura. Un análisis superficial de los cc. 57-64 del ejemplo 6 nos indica una homofonía homorrítmica casi perfecta. Sin embargo, si comparamos las voces extremas, revelaremos un pequeño canon duplicado en 8^{as} en los cc. 56-59 y cc. 61-64, a los que se suma un pedal mediántico duplicado ($\hat{3}$) en las voces interiores. En el pasaje también se observa una **simetría en espejo**, ya que el canon se interrumpe con una modulación lejana en los cc. 59-60, que actúa como eje simétrico del pequeño coral.

Ejemplo 6. J. Brahms. *Intermezzo op. 118 n° 2*, cc. 53-64

c.53

c.57 *più lento*

pp

legato

una corda

c.63

rit.

A esto tipo de textura combinada por varias categorías se le podría denominar **textura mixta**.

Ejercicio 2. Define detalladamente la textura que observas en los cc. 53-56 del ejemplo 6.

La tendencia romántica de superponer capas en el discurso musical va generando cada vez texturas más densas. Avanzado el siglo XIX, este incremento de voces consigue alterar en ocasiones la configuración de la escritura pianística. Esporádicamente surge un **sistema de 3 pentagramas**, en el que el pentagrama del medio se encarga de la voz interna, aportando con ello claridad para la interpretación. Una de las primeras manifestaciones de este experimento la encontramos en la música de Robert Schumann.

Ejemplo 7. R. Schumann. *Romanzen op. 28: 2*, cc.1-3 (1839)

Einfach. (♩ = 100.)

Rechte Hand

p

p

Otro de los factores que afectan a la textura armónica de una obra, es el denominado **ritmo armónico**, es decir, la frecuencia con la que cambian los acordes dentro de una pieza. El ritmo armónico de una obra clásica es, en general, estable y regular, realizando cambios en las partes fuertes del compás como norma general. Siguiendo la práctica de *Sturm und Drang* y del *Empfindammer stil* los músicos románticos producen **síncopas armónicas**, evitando con ello el cambio de acorde en las partes fuertes. El ritmo armónico del Romanticismo es, en ocasiones **inestable e irregular**, produciendo agitación armónica.

Ejercicio. Escribe y comenta las características románticas que observas en el ritmo armónico del ejemplo 12.



La exageración de los sentimientos románticos conduce al empleo **signos de expresión y dinámicas que aumentan en número y en detalle**, ampliándose hasta el pianissimo *pppp* y el fortissimo *ffff*. En ocasiones, **dinámicas opuestas se enfrentan produciendo un contraste violento**. Escucha el abrupto cambio entre los compases 72 y 73 del siguiente ejemplo. La estabilidad tonal, rítmica y dinámica de un *pp* se rompe drásticamente y repentinamente con un pasaje en *ff* de ritmo más agitado. El salto repentino de la tonalidad de La \flat mayor a una alejadísima Fa \sharp menor acentúa el efecto violento del momento.

Ejemplo 8. F. Schubert. *Momento musical D 780 n° 2*, cc. 69-78

La melodía romántica

Frente al equilibrio y mesura de la melodía clásica, caracterizada por un ámbito más reducido, el uso discreto de los saltos, de la disonancia y de las notas extrañas cromáticas, la melodía romántica **expande su ámbito melódico, emplea más y mayores saltos**, y hace un **uso más intenso de la disonancia y de un cromatismo** que en ocasiones crea saturación y produce inestabilidad tonal.

Ejercicio. Rodea con un círculo las notas cromáticas del siguiente ejemplo y señala al menos 5 intervallos melódicos disonantes, sin contar la 2ª menor.

Ejemplo 9. F. Chopin. *Preludio para piano op. 28 nº 18*, cc. 1-5 [mano derecha]

En las melodías del Clasicismo, cuando que se produce un salto grande (de más de una 4ª), se tiende a cambiar la dirección de la melodía moviéndose por segundas y rellenando el espacio generado por ese salto. A esta técnica que equilibra el perfil melódico se conoce como **ley de la recuperación**. Digamos que las melodías románticas incumplen en ocasiones esta ley, produciendo, por ejemplo, dos saltos consecutivos en la misma dirección.

Ejercicio. Señala en el ejemplo anterior un fragmento que cumpla dicha ley y otro que la incumpla.

Otro recurso romántico consiste en romper la línea de grados conjuntos o saltos pequeños (a) produciendo **cambios rápidos de registro (b)**.

Ejemplo 10. Melodía con cambio de registro

El comienzo del segundo movimiento de la *Sinfonía nº 9* de Anton Bruckner despliega una melodía de dos octavas y media de amplitud gracias a cuatro expresivos cambios de registro.

Ejemplo 11. A. Bruckner. *Sinfonía nº 9: Adagio*, cc. 1-7

En el plano tonal, las melodías clásicas se caracterizan por emplear en su estructura los sonidos más fuertes de la tonalidad, es decir la tónica ($\hat{1}$) y la dominante ($\hat{5}$). Por lo tanto, la presencia de estos sonidos en los comienzos y finales de frase es muy notable en la etapa clásica. Sin embargo, las melodías del Romanticismo prescinden en ocasiones de estos sonidos en su estructura, creando con ello ambigüedad

tonal. En el siguiente ejemplo la primera frase de movimiento se inicia con la medianta ($\hat{3}$), deambulando por los sonidos $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$ y culminando en el mismo sonido inicial. La ausencia del $\text{La } \flat$ (sonido $\hat{1}$), y con ello de la relación $\hat{5}-\hat{1}$ o $\hat{1}-\hat{5}$, esencial en las estructuras clásicas, lo aleja del Clasicismo.

Ejemplo 12. Franz Schubert. *Momento musical D 780 n° 2*, cc. 1-4

La b M: V:6 I

En general, una técnica empleada para reforzar una melodía consiste en **(re) doblarla**. Con ello conseguimos amplificar su sonoridad y alterar su timbre. De esta manera varias voces pueden (re) doblar al unísono, a la octava, a la tercera o a la sexta una melodía. Podríamos decir que el (re) doblamiento se trata de un tipo particular de polifonía en el que las voces no son totalmente independientes ya que comparten el mismo perfil melódico.

Ejercicio. Analiza y clasifica la textura del fragmento del ejemplo 9, indicando el nº de voces y su jerarquía, posibles (re) doblamientos, etc.

Es fácil encontrar múltiples ejemplos de este recurso textural en la literatura clásica. Sin embargo, en el Romanticismo se desarrolló de manera particular el **doblamiento de la melodía por sextas cromáticas**, bien alternando mayores con menores, o bien de un solo tipo. Este recurso está reservado para los momentos que generan mucha tensión armónica, como los que preceden a la aparición de un clímax. El proceso incrementa su tensión cuando, de manera simultánea se produce un pedal que genera disonancias con el resto de las voces. Los cc. 24-25 del siguiente fragmento ejemplifican este proceso, en el que, además del doblamiento de sextas, la voz interior en tiempo débil dobla al bajo por terceras, produciendo una **serie de sextas cromáticas**. La serie termina con una sexta aumentada italiana (c. 25), que precede al clímax del c. 26.

Ejemplo 13. R. Schumann. *Dichterliebe op. 40: Lied X*, cc. 23-30

23

27

ritard.

Ejercicio 3. Analiza y clasifica la textura del siguiente fragmento, indicando el nº de voces y su jerarquía, posibles (re) doblamientos, etc.

Ejemplo 14. F. Chopin. *Berceuse op. 47*, cc. 40-41

c.40

c.41

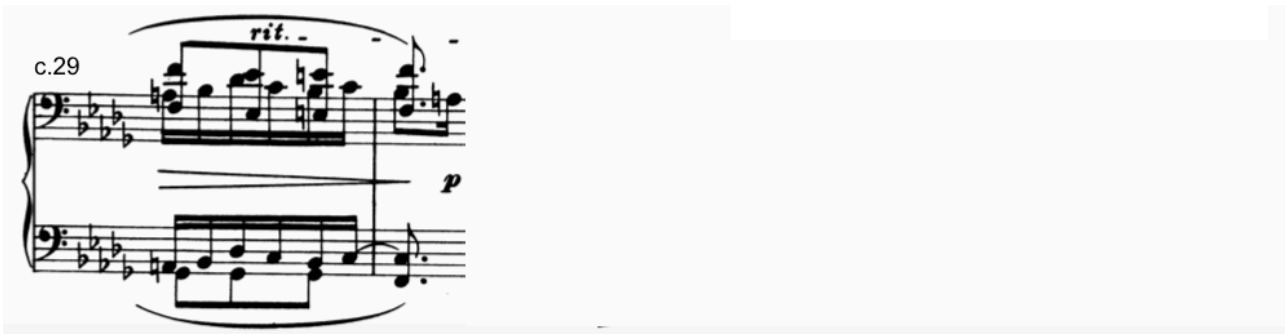
Una de las premisas en la construcción de melodías románticas es la **elaboración a partir de elementos melódico-rítmicos mínimos**. La uniformidad que supone el componer a partir de células, produce una **mayor cohesión melódica dentro de un movimiento**, y cuando el procedimiento se aplica a varios movimientos, es la obra entera la que se unifica. Sorprendentemente, la cohesión melódica también se puede aplicar al tema principal y secundario de un movimiento, como por ejemplo el tema A y B de una forma sonata. La conjunción de transformaciones melódicas, rítmicas, armónicas y de textura pueden camuflar una estructura melódica común entre temas. El resultado de este proceso se conoce como **motivo**

desarrollado. El precursor que inspiró a compositores como J. Brahms en la elaboración celular y en el desarrollo profundo de motivos es la figura de L. V. Beethoven.

Ejercicio 4. Identifica la célula generadora del tema A y analiza su desarrollo a través de los cc. 1-9. Compara los fragmentos de los cc. 1-9 y cc. 22-30 e identifica los elementos comunes que generan cohesión entre los dos temas.

J. Brahms. *Intermezzo op. 117 n° 2*, cc. 1-9 y cc. 20-30

Andante non troppo e con molto espressione



Ejercicio 5. Partiendo de los motivos principales m1 y m2, localiza sus transformaciones en el *Intermezzo* op. 118 n° 2 [páginas 42 a 45].

Análisis 6º - RCV

La armonía del Romanticismo: Nuevos acordes de dominante

Ornamentación de la dominante

De la misma forma que en el Barroco la nota extraña más característica en el acorde de V es el retardo de la sensible y en el Clasicismo es la 6ª y 4ª cadencial, en el Romanticismo también hay una nota más representativa: el **retardo o apoyatura descendente de la 5ª** en el acorde tríada o séptima de dominante. Esta nota extraña produce una 6ª que desciende a la 5ª con respecto al bajo y el giro melódico $\hat{3}-\hat{2}$. En el caso del acorde de séptima de dominante, esta nota extraña se suele colocar por encima de la 7ª para producir una sonoridad más expansiva.

Ejemplo 15

Do M: V⁷ Do m: V⁷

Como caso de apoyatura en la séptima de dominante citaremos el siguiente ejemplo de la última sonata de Beethoven, en el que “empieza a sonar” a Chopin en la cadencia.

Ejemplo 16. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 111*, cc. 33-35

Do m: $\frac{6}{4}$ V⁷

Esta disonancia característica de las dominantes románticas puede aparecer también en forma de **retardo descendente de la 5ª**.

Ejemplo 17. J. Brahms. *Fantasías para piano op. 116 n° 1: Capriccio*, cc. 194-200

c.194

Rem: v

Ejercicio 6. Indica en los siguientes fragmentos en donde se encuentra el retardo o apoyatura de la 5ª, característico del estilo romántico.

a) F. Schubert. *Schwanengesang D 957: Ständchen*, cc. 23-28

c.23

Voz
des Ver-rä - ters feindlich Lau - schen fürch - te, Hol - de, nicht, fürch - te, Hol - de, nicht.

Piano

b) R. Schumann. *Dichterliebe op. 48 nº 7: Ich grolle nicht*, cc. 28-31

ritard. -
frisst, — ich sah, mein Lieb, wie sehr du e - lend bist. Ich grolle nicht, ich grolle

ritard. -

El acorde de 9ª de dominante

El uso habitual que se hace de las novenas durante todo el Barroco y el Clasicismo es el de la **novena menor de dominante como apoyatura o retardo que resuelve de forma anticipada en el acorde séptima de dominante**, tanto en el modo menor como en el mayor.

El siguiente ejemplo, 3 séptimas de dominante se enlazan de manera consecutiva formando un círculo de quintas (cc. 65-60). Cada acorde de la progresión asciende en forma de arpeggio que culmina en la novena

como nota extraña. La tercera de las novenas (c. 70) actúa como el punto culminante de un proceso gradual de crecimiento de la tensión armónica.

Ejemplo 18. Domenico Scarlatti. *Sonata para clave en re menor K141 / L422*, cc. 65-72

The image shows two systems of musical notation for Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier in D minor, K.141/L.422, measures 65-72. The first system (measures 65-70) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Chord analysis below the staff indicates: V^7_+ (SI), $(b^9 \frac{7}{4})$, V^7_+ (MI), and $(b^9 \frac{7}{4})$. The second system (measures 71-72) continues the melodic and harmonic development. Chord analysis indicates: V^7_+ (LA), $(b^9 \frac{7}{4})$, IV, and $V : La m$. The notation includes dynamic markings like 'ap' and 'c.65'.

En el siglo XIX, ya a partir de L. V. Beethoven, el acorde de novena de dominante se deja de emplear únicamente como apoyatura o retardo, **convirtiéndose en un acorde real**.

Ejemplo 19. F. Chopin. *Preludio para piano op. 28 n° 18*, cc. 1-6

The image shows two systems of musical notation for Frédéric Chopin's Prelude for Piano, Op. 28 No. 18, measures 1-6. The first system is marked 'Allº molto.' and 'Fa m :'. The second system is marked 'Si b m :'. Chord analysis includes V^7_+ , $(b^9 \frac{7}{4})$, and V^7_+ . The notation includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Los cifrados de las inversiones de los acordes de 9ª son complicados. Como alternativa, proponemos cifrarlos añadiendo al estado fundamental un punto para la primera inversión, dos para la segunda, y así sucesivamente.

Ejemplo 20. Cifrado alternativo de acordes de novena de dominante

| Tipo de acorde | Estado fundamental | 1ª inversión | 2ª inversión | 3ª inversión | 4ª inversión |
|---------------------------|---|--|---|--|---|
| Novena mayor de dominante | $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet \\ 9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet\bullet \\ 9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet\bullet\bullet \\ 9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet\bullet\bullet\bullet \\ 9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ |
| Novena menor de dominante | $\begin{matrix} b9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet \\ b9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet\bullet \\ b9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet\bullet\bullet \\ b9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \bullet\bullet\bullet\bullet \\ b9 \\ 7 \\ \# \end{matrix}$ |

Ejercicio 7. Localiza y cifra el acorde de 9ª de dominante en el apartado a del ejercicio 6.

Armonía alterada, sustitutiva y de adición

Los músicos del Romanticismo en su afán por expresar más, **buscaron nuevas sonoridades** ampliando el espectro armónico clásico, mediante la **alteración, la sustitución y la adición de nuevas notas** a los acordes que ya existían. Estas modificaciones generaron nuevos intervalos armónicos y nuevos giros melódicos que imprimieron un color novedoso con respecto a las estructuras armónicas clásicas, aunque continuaron manteniendo su función tonal. Los acordes preferidos para realizar estos procedimientos fueron el V, el I y el IV, aunque centraremos nuestra atención en los acordes de la familia de la dominante, el V y el VII.

Para expresar la alteración ascendente de un sonido emplearemos los símbolos \uparrow , $<$, o $+$, mientras que para indicar la alteración descendente de un sonido usaremos \downarrow , $>$ o $-$, indistintamente.

Armonía alterada

Se entiende por armonía alterada cualquier alteración cromática de una o varias notas de un acorde, sin que ello produzca una dominante secundaria o un acorde del modo mayor mixto. Lo más común es alterar la 5ª (o la 3ª del VII) generando el sonido $\hat{2}\uparrow$.

Alteración ascendente

Ejemplo 21

Diagram illustrating five examples of altered chords (a-e) on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#).
 a. V 5^{\uparrow}
 b. V 7 5^{\uparrow}
 c. VII 3^{\uparrow}
 d. VII 7 3^{\uparrow}
 e. VII 7 3^{\uparrow} (with a flat on the 7th degree)

Como consecuencia de elevar la 5ª en el acorde de dominante, surge el intervalo de 5ª aumentada (sol-re #) con respecto al bajo en los acordes a y b, y el intervalo de 3ª disminuida (re # -fa) en todos los acordes del ejemplo 21 excepto en el a. He aquí un caso de **V con la 5ª elevada** (tipo a).

Ejemplo 22. Claude Debussy. *24 Preludios: I*, cc. 1-2

Lent et grave
doux et soutenu

Si b M: I VII V^{5↑} I VII V^{5↑}

El origen de este tipo de acordes lo encontramos en el Clasicismo, cuando por medio de una nota de paso cromática se enlaza la $\hat{2}$ con la $\hat{3}$, formando en su camino un intervalo de 5ª aumentada desde el bajo. La única posibilidad como nota de paso nos la da el modo mayor (re-re #-mi).

Ejemplo 23

V — 5↑ — I

Ejemplo 24. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV332 (300k): 1^{er} movimiento*, cc. 49-52

V 5↑

Alteración descendente

Ejemplo 25

Al rebajar la 5ª en el acorde de dominante, aparece el intervalo de 5ª disminuida (sol-re ♭) con respecto al bajo en los acordes a, b, y el intervalo de 3ª disminuida (re ♭ - si) en todos los acordes del ejemplo 25.

El origen de estos acordes también lo encontramos en el Clasicismo, cuando por medio de una nota de paso cromática se enlaza la $\hat{2}$ con la $\hat{1}$, formando en su camino un intervalo de 5ª disminuida desde el bajo.

Ejemplo 26

Ejemplo 27. César Franck. Sonata para violín y piano en La mayor: 1º movimiento

Al colocar la 5ª rebajada en el bajo en cualquiera de los acordes del ejemplo 8 se produce un intervalo de 6ª aumentada entre la $\hat{5}\downarrow$ y la sensible, que resuelve en al acorde de tónica. No debemos de confundir esta sexta aumentada romántica con la sexta aumentada clásica, ya que la primera resuelve en tónica y la segunda en dominante, teniendo por lo tanto funciones tonales diferentes.

Ejercicio 8. Busca en los siguientes fragmentos la 5ª elevada o la 5ª rebajada (o 3ª del VII) del acorde de dominante y comenta su naturaleza como nota extraña o real.

a) F. Chopin. Nocturno op. 48 nº 1, cc. 25-32

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It includes markings such as 'ten.' (tension), 'f' (forte), and 'Poco più lento.' (slightly slower). The second system continues the piece, featuring 'sotto voce.' (softly) and 'sempre p' (always piano). Fingerings and dynamics are clearly indicated throughout the score.

b) L. V. Beethoven. *Concierto para piano y orquesta n° 3 op. 37: 1^{er} movimiento*, cc. 164-167

This image displays a musical score for Clarinet and piano. The top staff is labeled 'Clar.' and is in the treble clef. Below it are two grand staves for piano accompaniment. The music is in a key signature of two flats and 3/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, while the clarinet part has a melodic line with some slurs and accents.

c) F. Schubert. *Winterreise op. 89: Die Krähe*, cc. 16-24

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is a vocal line with lyrics in German: 'Krä - he, wun - der.liches Thier, willst mich nicht ver -'. The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is two flats and the time signature is 3/4.

las - sen? Meinst wohl bald als Beu - te hier
 mei - nen Leib zu fas - sen?
cresc.

d) J. Brahms. Sonata para clarinete y piano op. 120 nº 2: 1^{er} movimiento, cc. 69-72.

sotto voce
pp

e) R. Schumann. Dichterliebe op. 48 : Lied nº XII, cc. 15-22

langsamer
pp
 schau'n mit - lei - dig mich an: „Sei uns - rer Schwester nicht bö - se, du
pp

La dominante rebajada y la sexta napolitana

La ampliación cromática de los acordes de dominante nos abre un abanico de nuevas formas de armonización de la 3ª disminuida re ♭ – si para la tonalidad de Do. La manera tradicional de armonizar el intervalo $\hat{2}\downarrow-\hat{7}$ durante todo el Barroco y Clasicismo consistía en considerar a la $\hat{2}\downarrow$ como un sonido del acorde de 6ª napolitana que resuelve en dominante al descender a la sensible si. La nueva visión armónica interpreta las dos notas (re ♭ y si) dentro del mismo acorde de dominante con la 5ª rebajada (cualquier acorde del ejemplo 25). En el siguiente fragmento, Chopin armoniza el intervalo de 3ª disminuida (do ♭ – la) de las dos formas: primero en el c. 79 como una 6ª napolitana que resuelve en la séptima de dominante, y en el siguiente compás (c. 80) como un acorde de dominante rebajado (ej. 25d) sobre el pedal de tónica.

Ejemplo 28. F. Chopin. *Nocturno op. 9 nº 1* (1830-31), cc. 77-85

Si ♭ M: N⁶ V⁷

I VII⁷₃ I VII⁷₃ I VII⁷₃

I

A musical score snippet in G minor. The upper staff features a melodic line with several accents (>) and a first ending bracket. The lower staff shows a piano accompaniment with a *ppp* dynamic marking and a first ending bracket.

Ejercicio 9. Analiza el tratamiento armónico y melódico de la $\hat{2}\downarrow$ en el siguiente fragmento de. Cifra el acorde encontrado según el ejemplo 25.

Alessandro Scarlatti. *Pompeo: Toglietemi la vita ancor* (1683), cc. 13-17

A musical score for Alessandro Scarlatti's 'Toglietemi la vita ancor'. It features a voice part (Voz) and a keyboard part (Teclado). The voice part has lyrics: 'toglie - te mi, to - glie-te-mi, to - glie - te - mi la - vita an - cor.' Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*.

Armonía de sustitución

Consiste en reemplazar una nota real del acorde por otra nota diatónica a distancia de segunda. Generalmente se sustituye la 5ª del acorde por la 6ª, produciendo en la voz superior de la cadencia auténtica perfecta la melodía $\hat{3}-\hat{1}$ o $\hat{3}-\hat{3}$.

Ejemplo 29

Four chord diagrams labeled a, b, c, and d, showing substitutions in D major. The diagrams are: a. $V^{6sus.}$, b. $V^7_{6sus.}$, c. $V^{6sus.}$, d. $V^7_{6sus.}$.

Ejemplo 30. F. Chopin. *Balada op. 38 n° 2*, cadencia final

Fa M: $V_{6sns.}^7$ I $V_{6sns.}^7$ I

Armonía de adición

Consiste en añadir sonidos a los ya propios del acorde. Lo más habitual es que se añada la 6ª, generando la disonancia de 2ª en el V y una doble disonancia en el acorde de V⁷. No debemos confundir la sonoridad de sexta añadida con el acorde de decimotercera, ya que en este último deberían de estar presentes los intervalos de 9ª y de 11ª (el la y el do).

Ejemplo 31

a. b. c. d.

Do M: $v_{6añ.}$ $V_{6añ.}^7$ Do m: $v_{6añ.}$ $V_{6añ.}^7$

La adición de sonidos es menos frecuente que la sustitución en el V grado durante el Romanticismo. Sin embargo, a finales del siglo XIX podemos encontrarnos con ejemplos de **tríadas de tónica a las que se añade una 6ª mayor**. Estas tónicas no consonantes típicas de la estética post-romántica y del nacionalismo son totalmente comunes en la música de jazz, que prefiere el uso de estos acordes a las tríadas consonantes del periodo tonal clásico.

Ejemplo 32. Gustav Mahler. *La canción de la tierra*: VI, final

Gänzlich ersterbend

562

1. Fl. *ppp*

1. Ob. *ppp*

1. 2. Hr. in F *pp*

1. 2. Pos. *ppp*

3. Pos. *ppp*

Cel. *pp*

Mandol.

1. Harfe *pp*

2. Harfe *pp*

562

Gänzlich ersterbend

1. Vl. *ppp*

2. Vl. *ppp*

Br. *ppp*

Alt-St. *ppp*
e - - - wig!

Vlc. (get.) *ppp* arco

Kb. *ppp*

Ejercicio 10. Busca y cifra la armonía de sustitución sobre el acorde de dominante en el siguiente ejemplo.

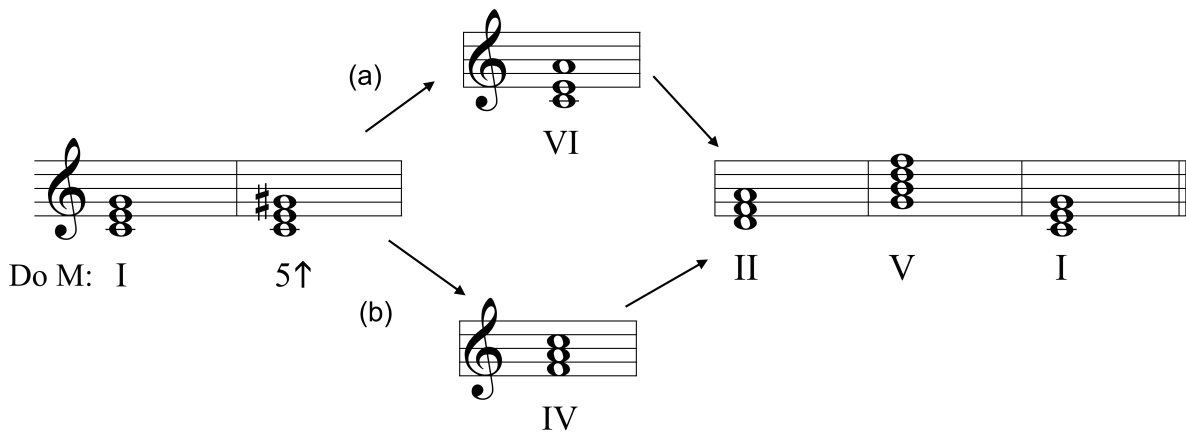
F. Chopin. *Mazurka op. 67 n° 1*



El acorde de 5ª aumentada como dominante secundaria

Un caso particular da tríada con la 5ª elevada es aquella que **conduce el acorde de tónica de una tonalidad mayor hasta el VI o el IV grado**. Esta armonización genera una conducción melódica muy característica de estos enlaces: el **ascenso cromático** $\hat{5} - \hat{5}\uparrow - \hat{6}$. Observa el esquema a continuación que resume las dos posibilidades de uso de este acorde aumentado en el Romanticismo.

Ejemplo 33. El acorde de 5ª aumentada como dominante secundaria



El cifrado de esta dominante secundaria varía según su contexto. En el caso a actúa como el III aumentado del VI, y en el b como el V con la 5ª elevada del IV. Veamos algún caso real.

Ejemplo 34. Paolo Tosti. *For ever and for ever* (1879), cc. 1-7

ASSAI MODERATO

p

pp e assai legato

4 VOICE

Fa M: I III^{5♯}/VI VI⁶

I THINK of all..... thou art to me,..... I dream of

Ejercicio 11. Localiza en el siguiente fragmento un acorde aumentado que funcione como dominante secundaria. Cifra las armonías implicadas. ¿A qué caso corresponde del ejemplo 33?

R. Schumann. *Dichterliebe* op. 48: No te guardo rencor, cc. 1-9

Nicht zu schnell.

mf

Ich grolle nicht, -und wenn das Herz auch bricht,

mf

e - wig verlor' - nes Lieb, e - wig verlor' - nes Lieb, - ich grol - - le

Funciones armónicas de inicio

La mayor parte de las obras del Clasicismo suelen comenzar en la función de tónica, o como alternativa la dominante. Sin embargo, y sobre todo a partir do siglo XIX, algunas obras tienden a empezar en otras funciones, como la subdominante, la sexta napolitana o aumentada, o una dominante secundaria.

Ejemplo 35. F. Chopin. *Balada op. 23 nº 1*, cc. 1-10

A M! le Baron de Stockhausen.
Lento.
 c.1 *f pesante* *dim.* *p*
 Sol m: *N⁶* *espress.* **Moderato.** *p dolce*
 c.5 *cresc.*
 Ossia:

Ejercicio 12. Descubre en que función distinta de la tónica comienza el siguiente fragmento.

L. V. Beethoven. *Cuarteto de cuerda op. 59 nº 1: Allegro*, cc. 1-15

c.1 **Allegro.**
 Violino I.
 Violino II. *p* *cresc.*
 Viola. *p* *cresc.*
 Violoncello. *mf e dolce.* *cresc.*
 c.8 *p* *cresc.*
p *cresc.*
p *cresc.*
p *cresc.*

La cadencia en el Romanticismo

Introducción

La cadencia y su función, al igual que otros parámetros compositivos, se ven sometidos a cambios durante el período romántico como consecuencia de las transformaciones del lenguaje musical en el siglo XIX. Durante el Clasicismo los compositores se preocuparon por hacer visibles las divisiones de una obra, empleado para ello cadencias perfectas y elementos de separación, como figuras largas y silencios. Al contrario, los músicos románticos quisieron aportar **mayor continuidad en las divisiones**, mediante **cadencias rotas e imperfectas o la ausencia de silencios**. Estos elementos consiguieron evitar las puntuaciones claras en una obra, generando con ello **poca claridad formal**. Además, las cadencias románticas con finalidad conclusiva se enriquecen con **nuevas ornamentaciones y nuevos acordes**.

La cadencia auténtica romántica

Nuevas ornamentaciones: La apoyatura de la 5ª

En la realización de la cadencia auténtica a principios del Romanticismo era común la apoyatura de la quinta del acorde por la sexta, después la quinta resolvía en el acorde de tónica dando lugar a un giro melódico $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Este giro melódico en el Clasicismo se habría armonizado poniendo la cuarta y sexta cadencial antes del acorde de dominante, sin embargo, los compositores del Romanticismo adoptaron la solución de hacer sonar **una única apoyatura en el acorde de séptima de dominante**, produciendo así una sonoridad más disonante. En el siguiente ejemplo de Schumann se produce tres veces el giro $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, la primera de ellas con una apoyatura sobre la tríada de dominante y las dos últimas sobre la séptima de dominante, incrementado así el grado de disonancia.

Ejemplo 36. R. Schumann. *Amor de poeta op. 48 n° 16*, cadencia final

Reb M: V I V R.S. I V⁷ I

En Chopin este giro frecuentemente aparece desordenado como $\hat{2}-\hat{3}-\hat{1}$ de modo que la sexta se convierte ahora en una **escapada**. En el ejemplo 37 podemos ver una muestra de esto último.

Ejemplo 37. F. Chopin. *Preludio en la menor op. 28 n° 2*, cadencia final

La m: V^7+ I

Nuevas armonizaciones: El acorde de dominante con la 6ª sustitutiva

Otra posibilidad de armonización romántica del acorde de séptima de dominante acontece cuando una sexta que no resuelve en la quinta, ni viene de ella como escapada, resuelve directamente en el acorde de tónica duplicando su fundamental o se repite para convertirse en la tercera del siguiente acorde. Desde un punto de vista ornamental, esta sexta que se incorpora al acorde de dominante se considera como una apoyatura no resuelta, aunque, debido a la ausencia de resolución, se puede plantear como un nueva nota real que forma un nuevo acorde romántico: **el acorde de sexta sustitutiva**.

En el siguiente ejemplo de Chopin la nota la que forma la sexta con respecto al bajo do en el acorde de dominante se considera una sexta sustitutiva, ya que la quinta del acorde (sol) está omitida.

Ejemplo 38. F. Chopin. *Balada nº 2 op. 38*, cc. 45-46

Fa M: V^7+_{6sus}, I V^7+_{6sus}, I

Nuevos giros melódicos: la ausencia del sonido $\hat{1}$

En las cadencias auténticas del Barroco y Clasicismo, lo más frecuente es terminar las melodía principal en el sonido $\hat{1}$, que actúa como un especie de eje central estable. La **sustitución de este sonido por el $\hat{3}$ o el $\hat{5}$** en las cadencias auténticas genera una especie de ambigüedad tonal muy buscada por los músicos del Romanticismo. La frase del siguiente ejemplo termina con el sonido $\hat{3}$ sobre una cadencia auténtica, produciendo el giro $\hat{5}$ - $\hat{3}$ en lugar del clásico $\hat{5}$ - $\hat{1}$.

Ejemplo 39. Robert Schumann. *Escena de niños op. 15 nº 1 (Extraños países y personas)*, cc. 1-8

Robert Schumann, Op. 15.

Ejercicio. Comenta las características románticas que encuentras en la melodía y cadencia de los cc. 1-4 del *Momento musical D780 n° 2 en La b mayor* de Franz Schubert. [pág. 34]

La cadencia rota romántica

De la práctica habitual de los autores románticos de evitar las cadencias recurrentes surgen diferentes tipos de procedimientos para evitar la reiteración de cadencias auténticas perfectas que fragmenten el discurso. Los autores de la segunda mitad del siglo XIX pusieron especial énfasis en este aspecto. Uno de los procedimientos más empleados en este sentido es la cadencia rota, que en el Romanticismo adquiere una nueva dimensión. El Romanticismo produjo una gran cantidad de armonizaciones que sustituyen al acorde de tónica en la cadencia rota. El modelo más reiterado, estando en el modo mayor, es el que lleva la dominante al sexto grado rebajado (b). Otros casos de armonización son los que llevan a la dominante del II rebajado (c), a una dominante de la dominante (d) o a la dominante del IV (e).

Ejemplo 40. Cadencias rotas románticas

En el ejemplo 41 podemos observar el papel de esta cadencia en *Tristán e Isolda*, donde se utiliza como símbolo del amor truncado. En este caso esta es la primera cadencia clara que aparece en el preludio, y como se ve, evita la tónica realizando el sexto grado (a).

Ejemplo 41. R. Wagner. *Tristan e Isolda: Preludio*, cc. 16-17

La m: v^7 VI

En la cadencia rota, el **efecto de sorpresa** que se produce al escuchar un acorde distinto a la tónica, **se amplifica cuando además se escucha un sonido distinto al $\hat{1}$ en la voz principal** (f del ejemplo 35). De esta manera podríamos considerar rota a esta cadencia desde un punto de vista armónico y melódico al mismo tiempo. En el siguiente ejemplo perteneciente a un lied de Schubert, un caminante que deambula está tan cansado de la vida que quiere morir. El cuervo representa en la canción la figura de la muerte, que lo acecha a lo largo del camino. En un momento de la canción el caminante se dirige a el y le dice: “*Cuervo, muestra por lo menos fidelidad hasta la muerte*”. La cadencia rota armónica y la sustitución del sonido $\hat{1}$ por el sonido cromático $\hat{3}\uparrow$ en la melodía (c. 33) resaltan el significado de la palabra *grabe*, que significa “tumba” en alemán.

Ejemplo 42. Franz Schubert. *Winterreise op. 89: El cuervo*, cc. 28-33

Do m: $\hat{5}$ $\hat{3}$

6/4 V VII/IV

Las cadencias plagales

Las cadencias plagales de los siglos XVII y XVIII se ajustan casi sin excepción a los enlaces armónicos entre IV-I y II⁶-I. Sin embargo, en el siglo XIX se emplean otras posibilidades.

La séptima del segundo grado

La séptima del segundo grado, adquiere una gran importancia en las cadencias plagales de la música romántica, sobre todo empleado con su configuración del modo menor. Este acorde que con la concepción de sexta añadida tanto había sido empleado en la música de los siglos XVII y XVIII precediendo a la dominante, adquiere ahora otro rol. En el siguiente ejemplo vemos cómo Brahms en la cadencia final de este scherzo evita la resolución habitual de la dominante de la dominante, para poner el segundo grado con 7ª en 1ª inversión de do menor que resuelve en la tónica mayor.

Ejemplo 43. J. Brahms. *Quinteto con piano en Fa Mayor op. 34: Scherzo*, cc. 250-254

$D_0 M: V/V$ $II^5 (m)$ I

La séptima disminuida en la cadencia plagal

Los acordes de séptima disminuida formados sobre la sensible, cuando se emplean en segunda inversión sobre un bajo que posteriormente resuelve en tónica, se entiende que funcionan como una subdominante, al igual que cuando el bajo asciende a la dominante. Cuando se produce el primer caso en un contexto cadencial estamos ante otro tipo de cadencia plagal. En el siguiente ejemplo de Schumann observamos la aparición más habitual de una séptima disminuida en una cadencia plagal, después del acorde de la subdominante aparece la séptima disminuida sobre el bajo de la subdominante que resuelve en tónica.

Ejemplo 44. R. Schumann. *Kreisleriana op. 16 nº 5*, cc. 51-53

Sol m: IV VII⁺⁴ L₃ I

El sexto grado en las cadencias del Romanticismo. El movimiento melódico $\hat{6}-\hat{8}$

El Romanticismo, además de presentar nuevos modelos armónicos en las cadencias plagales, produce un nuevo tipo de cadencia plagal que tiene que ver con una nueva concepción melódica del sexto grado en las cadencias del modo mayor, produciendo un salto ascendente de tercera menor hacia la tónica ($\hat{6} - \hat{8}$). En las cadencias plagales del período clásico lo habitual era escuchar giros melódicos del tipo $\hat{6}-\hat{5}$, $\hat{4}-\hat{3}$ ó $\hat{1}-\hat{1}$. La música romántica producirá un buen número de cadencias del tipo $\hat{6}-\hat{8}$ que no tienen precedente directo en la música anterior. En algunos casos, como en la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de A. Dvřrak parecen tener una naturaleza pentatónica, pero hay otros muchos en donde la intención más bien parece la de evitar las resoluciones clásicas de la cadencia plagal.

Ejemplo 45. H. Berlioz. *Sinfonía fantástica: I, final*

Do M: IV (m) I IV I IV I

Ejercicio 13. Analiza las cadencias A-N señaladas en los siguientes fragmentos, indicando la tonalidad en la que se encuentra cada uno y cifrando los elementos armónicos y melódicos que las integran. Razona las características románticas que encuentres en dichas cadencias.

F. Schubert. *Momento musical D780 n° 2 en La b mayor*

2.

Andantino.

c.5 Cadencia A Cadencia B

c.9

c.14

c.18

c.22

c.26

c.31 Cadencia C

c.36

Musical score for measures c.36-41. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The music consists of dense chordal textures in both the treble and bass staves, with some melodic lines in the right hand. There are dynamic markings of *pp* and *cresc.* in the right hand.

Cadencia D

c.42

Musical score for measures c.42-46. This section is a cadenza. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *cresc.*. A box highlights measures 44-45.

c.47

Musical score for measures c.47-51. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the right hand.

c.52

Musical score for measures c.52-55. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the right hand.

c.56

Musical score for measures c.56-59. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the right hand.

c.60

Musical score for measures c.60-63. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the right hand.

c.64

Musical score for measures c.64-68. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *p*.

c.69

Musical score for measures c.69-73. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp*. The key signature changes to two flats (Bb and Eb) at the end of the system.

c.74

Musical score for measures c.74-78. The right hand features a series of chords with slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp*.

c.79

Musical score for measures c.79-82. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *f*, *p*, and *pp*.

c.83

Musical score for measures c.83-86. The right hand features a series of chords with slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

c.87

Musical score for measures c.87-90. The right hand features a series of chords with slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Nocturnes.

Larghetto. (♩ = 116.)

I. *p espress.* **Cadencia E**

c.3 *f: p*

c.6 *smorz.* **Cadencia F** *p*

c.10 *legatissimo*

c.13 *f appassionato*

c.16 *cresc.* *con forza* *p* *smorz.*

The image displays a page of musical notation for the first Nocturne of Chopin's Op. 9. It features six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Larghetto' with a tempo of 116 beats per minute and includes a first cadence in E major. Subsequent systems are marked with measure numbers (c.3, c.6, c.10, c.13, c.16) and dynamic markings such as 'p espress.', 'f: p', 'smorz.', 'legatissimo', 'f appassionato', 'cresc.', 'con forza', and 'p'. The notation includes various ornaments, slurs, and fingering indications.

c.19 *sotto voce*
pp

c.22 *simile*
poco rallent.
ppp

c.25 *a tempo*
f
cresc.
p

c.28

c.31 *poco rallent.*
ppp
f
a tempo

c.34 *cresc.*
f poco stretto

c.37 *f:p*
poco rallent.
 Cadencia G

c.40 *a tempo*

c.43

c.46 *fz* *poco rallent.*

c.49 *a tempo*

c.52

c.55 *con forza* *pp*

c.58 *sempre Ped.*

c.61 *ppp legatissimo*

c.65 *sempre pianissimo* *f.* *smorz.* *sempre p*

c.69 *rall. e dolciss.* *a tempo*

c.73 *legatissimo* *20*

c.75 *cresc.* *ff* *dim.* *p* *smorz.*

c.82 *Cadencia H* *ritenuto* *accelerando* *dimin.* *pp*

2. Intermezzo

Andante teneramente

Cadencia I

m1 c.1
m2
p
p dolce

c.5
pp

c.9
dolce

c.13
p

c.18
Cadencia K
cresc.

c.23 *legato*

c.28 *f* *espress.* *p dim.*

c.33 *calando* *dolce*

c.38 *cresc. un poco animato*

c.43 *rit.* *più lento* *p*

c.49 *in tempo*

c.53

Musical score for measures 53-56. The piece is in G major (one sharp). The music features flowing eighth-note patterns in both hands. A *rit.* marking is present in the final measure of this system.

c.57 *più lento*

Musical score for measures 57-62. The tempo is marked *più lento*. The music consists of sustained chords in the bass and moving lines in the treble. Dynamics include *pp*, *legato*, and *rit.*. The instruction *una corda* is written below the bass staff.

c.63

Musical score for measures 63-67. A boxed section labeled *Cadencia L.* covers measures 63-64. The tempo changes to **Tempo I**. Dynamics include *rit.*, *espress.*, *p*, and *cresc.*. The instruction *tre corde* is written below the bass staff.

c.68

Musical score for measures 68-71. The music continues with eighth-note patterns in both hands.

c.72

Musical score for measures 72-76. A boxed section labeled *Cadencia M* covers measures 75-76. Dynamics include *p rit.* and *- dolce pp*.

c.77

Musical score for measures 77-80. Dynamics include *rf* and *dolce*.

c.82 *espress.*

c.87 *cresc.*

c.92 *legato*

c.98 *espress* *p dim.* *calando* *dolce*

c.104 *cresc. un poco animato*

c.110 *rit.* *più lento* Cadencia N

El intercambio modal durante el Romanticismo

Introducción histórica

Las composiciones de mediados y finales del Barroco (1650-1750) eran piezas tonalmente cerradas, es decir, que **comenzaban e terminaban en la misma tonalidad y modo**, aunque por supuesto se pudieran incluir modulaciones a otras tonalidades por el transcurso de la misma.

Más adelante, **a comienzos de siglo XIX** compositores como Beethoven y Schubert comenzaron a experimentar con pasajes en los que se **intercalaba la tonalidad principal con la homónima** menor o mayor. Esta técnica, conocida como **intercambio modal** fue potenciada posteriormente por los músicos del Romanticismo tardío, hasta el punto de que algunos casos resultaba difícil determinar en qué modo nos encontrábamos, si en el mayor o en el menor.

Ejemplo 46. Franz Schubert. *Winterreise: Rast*, cc. 1-6

Mässig

The musical score shows a piano piece in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Mässig'. The dynamics are 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). The piece consists of six measures. The first five measures are in the major mode, and the sixth measure is in the minor mode, illustrating a modal interchange.

El **cambio de modo** de una pieza se produce siempre que cambie la modalidad del acorde de tónica, de mayor a menor, o bien a la inversa, de menor a mayor. Si dentro del modo mayor aparecen elementos propios del menor pero estos no afectan al cambio de sonoridad de la tónica, entonces ocurre el llamado **modo mayor mixto**, que explicaremos más adelante.

El cambio de modo en la música vocal

En las composiciones vocales el cambio de modo sirve a los compositores para realzar los **cambios bruscos de significado del texto**, a menudo implicando alegría o esperanza con el cambio a modo mayor, y tristeza o frustración con el cambio a modo menor.

En el lied XI perteneciente al ciclo *Viaje de Invierno* de Franz Schubert, el cambio a modo menor representa la frustración del caminante, que se da cuenta repentinamente de que las hojas de la ventana, y que le hacían soñar con la alegría de la primavera, eran falsas, volviendo de su ilusión a la cruda realidad.

Ejercicio. Analiza armónicamente el siguiente fragmento, considerando que empieza y termina en la tonalidad de La, y que no ocurre ninguna modulación. Cifra los acordes funcionales y ornamentales encontrados y señala las notas extrañas. Indica dónde se produce el cambio de modo y señala alguna característica romántica en las cadencias.

Ejemplo 47. F. Schubert. *Viaje de invierno D 911: Sueño de primavera*, cc. 27-44

c.27 *Langsam.*

Die Au-gen schliess ich wie - der, noch schlägt das Herz so

pp

ligato

c.32

warm, die Au - gen schliess' ich wie - - der, noch schlägt das Herz so

c.36

warm. Wann grünt ihr Blät - ter am Fen - ster? wann halt' ich mein Lieb - chen im

pp

dimin.

c.40

Arm? wann halt' ich mein Lieb - chen im Arm?

dim.

F. S. 889.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Pero en el cristal de las ventanas,
¿Quién ha pintado esas hojas?
Quizás os burlabais del soñador
que ha visto hojas en el invierno.

Consideraremos también como **cambio de modo el uso de una 6ª y 4ª cadencial de la tonalidad homónima**. Aunque desde un punto de vista funcional este acorde actúa como una prolongación de la dominante, se aprecia de manera nítida el cambio de sonoridad, aunque en un contexto inestable.

Ejemplo 48. F. Schubert. *Der Wanderer op. 4 n° 1*, cc. 31-40

31 *Etwas geschwinder.*

Wo bist du, wo bist du, mein ge-lieb-tes Land? ge-

36

sucht, — ge-ahnt, — und nie — ge-

El modo mayor mixto

Introducción

Si comparamos la armaduras de los dos modos de una tonalidad cualquiera, por ejemplo las de La mayor y La menor, nos daremos cuenta de que los sonidos diferenciales entre ambas armaduras son el $\hat{3}$, el $\hat{6}$ y el $\hat{7}$. Lo mismo sucede con el resto de las tonalidades.

La M: $\hat{3}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$

la m: $\hat{3}$ $\hat{6}$ $\hat{7}$

El **modo mayor mixto** es un procedimiento de color que **se produce siempre en el contexto del modo mayor**, y que, consiste en el **uso de los sonidos $\hat{3}$, $\hat{6}$ y $\hat{7}$ del modo menor para formar melodías o acordes que no están contenidos de forma natural en el modo mayor**. Mediante este procedimiento, el modo mayor amplía sus posibilidades y rivaliza con el rico y complejo modo menor.

Dado que los sonidos empleados son rebajados con respecto a la armadura, cifraremos los sonidos individuales prestados del modo menor con flechas con dirección descendente.

Ejemplo 49. Cifrado de los sonidos del modo mayor mixto

No siempre el empleo de los sonidos $\hat{3}\downarrow$, $\hat{6}\downarrow$ y $\hat{7}\downarrow$ en el modo mayor produce el modo mayor mixto. Hay ocasiones en las cuales su uso corresponde al de una dominante secundaria. En el c. 4 del ejemplo 50, la $\hat{3}\downarrow$ (sol \flat) forma una D_{VII}^7 de la tonalidad principal, y por lo tanto, no lo consideramos un acorde del modo mayor mixto.

El acorde de séptima disminuida como modo mayor mixto

A pesar de ser un acorde con función de dominante, al contener la $\hat{6}\downarrow$, su uso en el modo mayor se entiende como un modo mayor mixto, ya que es un acorde propio del modo menor. En los cc. 20 y 24 del siguiente ejemplo, el do \flat se entiende como la $\hat{6}$ tomada de mi \flat menor, formando en Mi \flat mayor el acorde de séptima de 7ª especie.

Ejemplo 50. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 31 n.º 3: 1.º movimiento*, cc. 1-28

El acorde napolitano y la sexta aumentada en el modo mayor

Aunque son tratados como acordes con entidad propia por tener características muy particulares, dado que **los dos tienen el sonido $\hat{6}\downarrow$** , su uso en el modo mayor también se considera un empleo del modo mayor mixto. Su práctica en este modo comienza a hacerse habitual a partir de la época del Romanticismo. Beethoven anticipa su uso en la siguiente sonata.

Ejemplo 51. L. V. Beethoven. *Sonata op. 57 en fa menor: Andante con moto*, cadencia final

Andante con moto.

The image shows a musical score for the final cadence of Beethoven's Sonata Op. 57 in F minor. The tempo is marked 'Andante con moto'. The score is in 3/4 time and features a piano introduction with 'p e dolce' and a fortissimo section with 'sf'.

El siguiente ejemplo de J. S. Bach, en el aparece una sexta napolitana en modo mayor, es totalmente excepcional desde el punto de vista del estilo barroco.

Ejemplo 52. J. S. Bach. *Wahrlich ich sage euch BWV 86: Ich will doch wohl Rosen brechen*, cc. 25-30

The image shows a musical score for J.S. Bach's 'Wahrlich ich sage euch BWV 86: Ich will doch wohl Rosen brechen', measures 25-30. The score is in G major and features a vocal line with German lyrics and a piano accompaniment.

25
ich will doch wohl Ro - sen - bre - - chen, wenn mich

27
gleich die Dor - - nen - ste - - -

29
- - - chen.

El modo mayor mixto en las cadencias

Los compositores del Romanticismo, en la búsqueda de nuevas soluciones armónicas a las cadencias clásicas, **experimentaron con las sonoridades que les ofrecía el modo mayor mixto**, especialmente en la cadencia plagal. Las soluciones más empleadas para enriquecer las cadencias fueron:

El uso de IV grado de modo menor enlazado con la tónica mayor, en ocasiones sobre un pedal de tónica (a)

El IV y la séptima del VII grado en segunda inversión, ambos acordes del modo menor y enlazados con la tónica (b).

El uso del VI grado del modo menor en la cadencia rota (c).

El uso del IV grado en primera inversión y el de la 6ª aumentada en la cadencia frigia (d).

Ejemplo 53. El modo mayor mixto en la cadencia romántica

The diagram shows a sequence of chords in G major: G4, A4, B4, C#4, D4, E4, F#4, G4. Arrows point from these chords to four different cadential resolutions:

- a:** G4 -> F#4 -> E4 -> D4
- b:** G4 -> F#4 -> E4 -> D4 -> C#4 -> B4 -> A4 -> G4
- c:** G4 -> F#4 -> E4 -> D4
- d:** G4 -> F#4 -> E4 -> D4 -> C#4 -> B4 -> A4 -> G4

Como producto de estos nuevos enlaces se generan melodías de tipo cromático que normalmente se producen en alguna voz interior del conjunto, y que suelen formar alguno de los siguientes giros melódicos:

| |
|-------------------------------------|
| $\hat{5}-\hat{6}\downarrow-\hat{5}$ |
| $\hat{6}-\hat{6}\downarrow-\hat{5}$ |

Audición. Practica los aprendidos realizando los ejercicios 1, 2, 3 y 4 del apartado "A cor musical na tonalidade" de la página web www.analisemusical.es.

El cambio de tónica como modo mayor mixto

En ocasiones el cambio de tónica se produce de forma tan fugaz que el efecto sonoro es más bien el de una armonía decorativa del modo mayor mixto que el de un verdadero cambio modal, como sucede en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 54. W. A. Mozart. *Lied zur Gesellenreise* KV 468, compases finales

un - ver - dross - ne Mann mag dem Quell des - Lichts sich nahh.

El II ⁷/₅ o acorde semidisminuido

El empleo del $\hat{6}\downarrow$ en el segundo grado con 7^a produce un tritono armónico entre la $\hat{2}$ y el $\hat{6}\downarrow$. Esto genera mucho interés desde el punto de vista del contraste armónico, y de hecho es uno de los procedimientos de color del modo mayor mixto favoritos de los músicos románticos. Este efecto se pronuncia cuando el $\hat{6}\downarrow$ (do \flat) se escribe en la voz del bajo (c. 52), dando lugar a un enlace muy expresivo, y produciendo en este caso un movimiento de tritono entre los cc. 51 y 52 del siguiente lied.

Ejemplo 55. W. A. Mozart. *Abendempfindung an Laura* KV 523, cc. 44-56

c.44
flie - ge in - das Land der Ruh'. Werdt ihr

c.50
dann an - mei - nem Gra - be wei - nen, trau - ernd mei - - ne

c.55
A - - sche sehn,

Los acordes del modo mayor mixto en la modulación

Uno de los recursos típicos de la modulación romántica consiste en **iniciar su proceso mediante un acorde del modo mayor mixto de la tonalidad de destino**, lo cual, por una parte produce un giro melódico de naturaleza cromática, y por otra consigue que se enfatice la sonoridad de una tónica mayor no esperada. La modulación a Si \flat mayor se inicia en el c. 12 con el II con séptima semidisminuido. Este produce el giro cromático sol-sol \flat , confirmándose el modo mayor con su tónica en el c. 15.

Ejemplo 56. R. Schumann. *Dichterliebe op. 48: Lied X*, cc. 9-16

c.9

will mir die Brust zer-sprin-gen von wil-dem Schmer-zen-drang. Es

c.13

treibt mich ein dunk-les Seh-nen hin-auf zur Wal-des-höh,- dort

La tonalidad del modo mayor mixto

Al igual que consideramos acordes del modo mayor mixto a aquellos que dentro de una tonalidad mayor contienen los sonidos $\hat{3}\downarrow$, $\hat{6}\downarrow$ y de la $\hat{7}\downarrow$ propios del modo menor, también podemos entender en modo mayor las regiones tonales que contengan estos sonidos como tonalidades del modo mayor mixto. Esta expansión de la tonalidad es especialmente notable en el siglo XIX. En el siguiente ejemplo, un innovador Domenico Scarlatti experimenta con la modulación a estas áreas del modo menor (fa menor, mi \flat menor y Re \flat mayor) desde la tonalidad de Do mayor, anticipando ya un procedimiento que sería un signo estético característico del Romanticismo.

Ejemplo 57. Domenico Scarlatti. *Sonata en Do mayor K420*, cc. 1-32

K. 420

Allegro

The image displays a musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in C major, K. 420, measures 1 through 33. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. The first system (measures 1-5) shows a steady rhythm with eighth notes in the treble and chords in the bass. The second system (measures 6-11) continues this pattern. The third system (measures 12-17) introduces a more complex melodic line in the treble with some accidentals, while the bass line features a prominent G note and a G chord. The fourth system (measures 18-22) shows further melodic development in the treble and harmonic support in the bass. The fifth system (measures 23-27) continues the melodic and harmonic progression. The sixth system (measures 28-33) concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

Ejercicio 14. Explica con detalle todos los mecanismos de intercambio modal que se produzcan en los siguientes fragmentos musicales. Relaciona alguno de los procedimientos con el texto.

a) Franz Schubert. *Winterreise* op. 89: XVI, final

c.33

mit zu Bo - den, wein', wein' auf

decrease. p

c.37

mei - ner Hoff - nung Grab, wein', wein' auf mei - ner Hoff - nung

c.43

Grab. fp. pp

Edition Peters 9434

b) Franz Schubert. *Winterreise* op. 89: X, cc. 1-10

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

c.9

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin, da

ich zur Ruh mich le - ge;

p

c) Robert Schumann. *Dichterliebe* op. 48: I, cc. 8-12

170

S.
pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, Re - qui - em.

S.
pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, Re - qui - em.

A.
pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, Re - qui - em.

T.
pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, Re - qui - em.

B.
pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em, Re - qui - em.

e) Robert Schumann. *Dichterliebe* op. 48: XV, cc. 1-39

Lebendig.

mf

mf

Aus al - ten Mär - chen winkt es her - vor mit weis - ser Hand, da

c.7

singt es und da klingt es von ei - nem Zau - ber - land, wo bun - te Blu - men blü - hen im

c.13

c.19



goldnen A - bend - licht und lieb - lich duf - tend glü - hen mit bräut - li - chem Ge - sicht.

c.25



Und grü - ne Bäu - me sin - gen ur -

c.31



al - te Me - lo - dein, die Lüf - te heimlich klin - gen und Vö - gel schmetter'n drein.

c.37



[Traducción de los textos]

a) F. Schubert. *Winterreise op. 89: XVI: Última esperanza*

| | |
|---|------------------------------------|
| <i>Ach, und fällt das Blatt zu Boden,</i> | ¡Ay, cuando la hoja caiga al suelo |
| <i>Fällt mit ihm die Hoffnung ab;</i> | mi esperanza se hundirá con ella; |
| <i>Fall' ich selber mit zu Boden,</i> | Yo también caeré y floreceré |
| <i>Wein' auf meiner Hoffnung Grab</i> | sobre la tumba de mi esperanza |

b) F. Schubert. *Winterreise op. 89: X: Descanso*

| | |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| <i>Nun merk' ich erst,</i> | Sólo ahora noto |
| <i>Wie müd' ich bin,</i> | lo cansado que estoy. |
| <i>Da ich zur Ruh' mich lege;</i> | Ahora que me echo a dormir; |

c) R. Schumann. *Dichterliebe op. 48: I*

| | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Im wunderschönen Monat Mai,</i> | En el hermoso mes de mayo |
| <i>Als alle Knospen sprangen,</i> | cundo todos los capullos brotaban |
| <i>Da ist in meinem Herzen</i> | en mi corazón |
| <i>Die Liebe aufgegangen</i> | nació el amor. |

d) Giuseppe Verdi. *Requiem: Liberame*

| | |
|--|---------------------------------------|
| <i>Requiem aeternam, dona eis, Domine,</i> | Concédeles, Señor, el descanso eterno |
| <i>et lux perpetua luceat eis.</i> | y brille para ellos la luz eterna. |

e) R. Schumann. *Dichterliebe op. 48: XV*

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Au salten Märchen winkt es</i> | Las viejas leyendas |
| <i>Hervor mit weisser Hand,</i> | me llaman con blanca mano, |
| <i>Da singt es und da klingt es</i> | en ellas se escuchan canciones y sonidos |
| <i>Von einem Zauherland;</i> | de un país de ensueño; |
| <i>Wo bunte Blumen blühen</i> | donde florecen flores de todos los colores |
| <i>Im Golden Abendlicht,</i> | a la luz del atardecer; |
| <i>Und lieblich duftend glühen</i> | ardiendo en encantadores aromas |
| <i>Mit bräutlichem Gesicht;</i> | con rostro nupcial; |
| <i>Und grüne Bäume singen</i> | Y los árboles verdes cantan |
| <i>Uralte Melodei'n,</i> | melodías de otros tiempos. |
| <i>Die lüfte Heimlich klingen,</i> | El aire suena en secreto |
| <i>Und Vögel schmetterten drein;</i> | y los pájaros lo llenan con sus alegres trinos; |

El ciclo de lieder romántico

F. Schubert y R. Schumann

El ciclo de lieder es un género típicamente romántico que consiste en la **unión de varios lieder (canciones) con el propósito de crear una obra musical unitaria y compacta**. Para ello, el compositor emplea distintos elementos que cohesionan al conjunto. Uno de estos recursos consiste en **finalizar algunos de los lieder en una semicadencia** que resolverá en el siguiente número. Esto es lo que hace Robert Schumann para enlazar los dos primeros números de su *Amor de poeta op. 48*. La primera de las canciones de este ciclo termina con una (semi) cadencia frigia ornamentada de la tonalidad de fa # menor. Su último acorde es una séptima de dominante que queda suspendida hasta que resuelve en su tónica en las primeras sílabas del segundo lied (*Aus meinen Trä*). El compositor consigue mediante este procedimiento dar continuidad armónica a los dos primeros lieder. Es interesante señalar que si sacamos el 2º lied de su contexto y lo interpretamos de manera aislada, escuchamos el primer acorde (la-do #) como una tónica de La mayor (¡y no como una tónica de fa # menor!), desvirtuando así su sentido armónico inicial. Se necesitan por tanto el uno al otro y no se pueden separar.

Ejemplo 58. R. Schumann. *Dichterliebe op.48: Lieder nº 1 y nº 2*, cc. 23-26 y cc. 1-5

Lied nº 1

c.23

Voz

Piano

ritard.

Fa#m: IV⁶ V⁷ *

Lied nº 2

c.1

Nicht schnell

p

Aus mei - nen Trä - nen sprie - ben, viel blü - hen - de Blu - men her - vor,

Fa#m: I La M: $\frac{6}{4}$ IV I V⁷ I

pp

Otro de los recursos compositivos para cohesionar los distintos lieder de un ciclo consiste en **comenzar alguno de los números con una frase modulante**, que conecte dos tonalidades entre lieder contiguos. Uno de los principales elementos estructurales que crea unidad dentro del *Amor de poeta* es la reelaboración de la coda pianística del lied nº 12, que es transportada y ampliada su extensión, convirtiéndose en la coda instrumental del ciclo. El **uso de elementos repetidos** a lo largo del ciclo, en este caso a gran escala, constituye un elemento fuerte de cohesión formal.

En este tema nos vamos a centrar en el estudio de dos de los grandes ciclos de Lieder del siglo XIX, el *Winterreise op. 89* (Viaje de invierno) de Franz Schubert sobre poemas de Wilhelm Müller, compuesto en 1828 y el *Dichterliebe op. 48* (Amor de poeta) de Robert Schumann basado en textos de Heinrich Heine, de 1840.

Winterreise op. 89 de Franz Schubert

Winterreise es un ciclo de 24 lieder estructurado en 2 partes bien diferenciadas. La primera fue editada en vida del autor y comprende los 12 primeros lieder. Los temas principales del ciclo son la soledad, el cansancio, y el vagabundear de un caminante cuyo amor ha sido rechazado por su amada desde el primero de los lieder (*como un extraño llegué y como un extraño me marchó...*). Otros de los omnipresentes temas del ciclo es el deseo de morir, expresado en el Lied XV *Die Krähe*: (*cuervo, por lo menos sé fiel hasta la muerte*). La gran tragedia del ciclo es que este termina sin satisfacer al caminante, que no muere y por lo tanto no lo libera de su agonía. El lied final culmina con una pregunta no respondida: *Viejo extraño, ¿Voy contigo? ¿Harás girar tu organillo para mis canciones?*

Dichterliebe op. 48 de Robert Schumann

El ciclo *Dichterliebe* (Amor de poeta) consta de 16 poemas del autor Heinrich Heine, poeta que Schumann admiraba y con cuyos textos se sentía identificado. Este ciclo musical no tiene su correspondencia en un ciclo literario, si no que es un compendio de poemas libremente elegidos por el compositor. Esto explica el hecho de que no haya una línea argumental definida en los poemas, aunque Schumann busco una cierta ordenación: el primer lied habla del nacimiento del amor y el último lied del enterramiento de un ataúd. De esta manera nacimiento y muerte sirven de marco al ciclo de poemas.

Los 3 primeros números representan la confesión del enamoramiento del poeta hacia su amada en un contexto completamente idílico. Sin embargo, en el lied número 4, cuando ella le corresponde amorosamente con las palabras *Ich liebe dich* (te amo), de manera abrupta, el poeta *vierte lágrimas amargas* (¿?). La explicación de esta reacción inesperada de llanto puede ser debida a la falsedad de las palabras de su amada, ya que en el número 11 *la joven toma de rabia al primero que se presenta en su camino, y el joven queda malparado*.

A partir de ese momento en el ciclo, la situación ideal desaparece y afloran sentimientos de desprecio (Lied nº 7), de confusión (Lied nº 11) y de dolor (Lied nº 10).

El lied número 12 habla del perdón, puesto en boca de las flores, que le susurran al poeta: *no guardes rencor a nuestra hermana, triste y pálido muchacho*.

La última parte del ciclo, los lieder que van del 13 al 16, tienen una temática basada en los sueños. En el lied nº XIV el sueño representa el ideal del amor que, truncado con el despertar, vuelve al poeta a la triste realidad (*Me despierto y no ve ningún ramo, y tus palabras las he olvidado.*)

El papel del acompañamiento pianístico en los lieder de Schubert y Schumann es muy distinto. Aunque existen excepciones, **Schumann suele evitar los patrones de acompañamiento basados en una figuración repetitiva**, y que eran típicos de los lieder de Schubert. Además, para Schumann, la **parte pianística también debe de hacerse cargo de la expresión musical de todos los detalles del texto**, mucho más que todos los compositores de lieder anteriores a él.

[Textos]

Winterreise op. 89 de Franz Schubert sobre poemas de Wilhelm Müller

Lied IX *Irrlicht*

In die tiefsten Felsengruende

*Lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde,
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.*

*Bin gewohnt das Irregehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
Uns're Freuden, uns're Leiden,
Alles eines Irrlichts Spiel!*

*Durch des Bergstroms trock'ne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab,
Jeder **Sturm** wird's Meer gewinnen,
Jedes **Leiden** auch sein **Grab**.*

Al abismo rocoso más profundo

me atrajo un fuego fatuo.
Encontrar la salida
no me preocupa demasiado .

Estoy acostumbrado a vagar pues
todos los caminos llevan a la meta:
penas y alegrías,
son un juegos de los fuegos fatuos.

Por arroyos secos de las montañas
voy buscando con calma.
Todos los **ríos** alcanzan el mar
y toda **pena** alcanza su **tumba**.

Lied XX *Der wegweiser*

*Was vermeid' ich den die Wege
Wo die ander'n Wand'rer gehn,
Such emir versteckte Stege
Durch verschneite Felsen hoeh'h?*

¿Por qué rehuyo los caminos
recorridos por otros vagabundos,
y busco caminos ocultos
por rocosas alturas nevadas?

*Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n,
Welch ei törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wuestenei'n?*

Al fin y al cabo no he dicho nada
que me haga evitar los hombres
¿Qué absurdo anhelo me conduce
a parajes desolados?

*Weiser stehen auf den Wegen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wand're sonder Massen
Ohne Ruh' und suche Ruh'.*

Hay señales junto a los caminos
Señalan hacia las ciudades
y yo vagabundeo sin cesar,
inconsolable, mas busco descanso.

*Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrueckt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keener ging zurück.*

Veo una señal
inmóvil ante mis ojos.
Debo seguir un camino
del que nadie ha regresado aún.

Dichterliebe op. 48 de Robert Schumann sobre textos de Heinrich Heine (1840)

Lied X *Hör' ich das Liedchen klingen*

*Hör' ich das Liedchen klingen
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen,
Von wildem Schmerzdrang.*

Quando oído sonar la canción,
que solía cantar mi amada,
mi pecho quiere estallar,
de salvaje dolor.

*Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh',
Dor lost sich auf in Tränen
Mein übergrosses Weh.*

Un oscuro anhelo me impulsa
hacia lo alto del bosque,
y allí se disuelve en lágrimas
mi extremado dolor.

Lied XII *Am leuchtenden Sommermorgen*

*Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.*

Doy vueltas por el jardín
en una luminosa mañana estival
Las flores susurran y hablan,
pero yo camino en silencio.

*Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schaun mitleidig mich an;
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!*

Susurran y hablan las flores
y me observan compasivas;
no guardes rencor a nuestra hermana
triste y pálido muchacho.

Lied XIII *Ich hab' im Traum geweinet*

*Ich hab' im **Traum** geweinet
Mir träumte, du lägest im **Grab**.
Ich wachte auf, und die Träne
Floss noch von der Wange herab.*

*Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verliessest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.*

*Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, **du wärst mir noch gut**.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt **meine Tränenflut**.*

En **sueños** estuve llorando
soñando que yacías en la **tumba**.
Me desperté, y las lágrimas
continuaban resbalando por mis mejillas.

En sueños estuve llorando
soñando que me abandonabas.
Me desperté, y continué llorando
mucho tiempo amargamente.

En sueños estuve llorando
soñando que **aún me querías**.
Me desperté, y todavía continúa
fluyendo el **torrente de mis lágrimas**.

Lied XVI *Die alten, bösen Lieder*

*Die alten, bösen Lieder
Die Träume bös' und arg,
Die last uns jetzt begraben
Holt einen grossen Sarg.*

*Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muss sein noch grösser
Wie's Heidelberger Fass.*

*Und holt eine Totenbahre
Und Bretter fest und dick;
Auch muss sie sein noch länger
Als wie zu Mainz die Brück'.*

*Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph,
Im Dom zu Köln am Rhein.*

*Die sollen den Sarg forttragen
Und **senken ins Meer hinab**,
Denn solchem **grossen Sarge**
Gebührt ein **grosses Grab**.*

*Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So gross und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine **Liebe**
Und meinem **Schmerz** hinein.*

Las viejas y engañosas canciones
los sueños malignos y peligrosos
vamos ahora a enterrar;
traed un enorme ataúd.

En él pondré muchas cosas,
pero aún no dire lo que son;
El ataúd ha de ser mayor
que el barril de Heidelberg.

Y traed también un féretro
y tablas fuertes y gruesas;
también habrá de ser más largo
que el puente de Maguncia.

Y traedme también doce gigantes
que sean aún más fuertes que
el robusto San Cristóbal
de la catedral de Colonia en el Rin.

Que ellos lleven el ataúd
y lo **hundan en el mar**,
pues un **ataúd tan grande**
merece una **tumba igual**.

¿Sabéis acaso por qué será
tan grande y pesado el ataúd?
Porque irán también enterrados
mi **amor** y mi **dolor**.

Ejercicio 15. Contesta a las siguientes preguntas acerca del lied IX del ciclo *Winterreise* y los XII, XIII y XVI del ciclo *Dichterliebe*.

- a. Analiza la estructura formal y tonal de los Lieder IX de F. Schubert y XIII de R. Schumann. ¿Encuentras algún paralelismo constructivo entre ambos?
- b. Explica la representación musical de las palabras y del signo de interrogación señalados en negrita.
- c. ¿Qué relación mantiene con el texto la tonalidad napolitana en los Lieder IX de Schubert y XVI de Schumann?
- d. Comenta la relación armónica que se establece entre la cadencia final del Lied XII y el comienzo del XIII de *Dichterliebe*.
- e. Comenta la relación entre la manera de expresar el llanto del poeta al despertar de cada sueño y su representación musical en el Lied XIII de Schumann.
- f. Localiza los recursos de intercambio modal empleados en el Lied XVI de Schumann a partir del *Adagio* hasta el final del Lied.
- g. ¿Cuál es el momento de mayor discontinuidad en el andante expresivo del Lied XVI de Schumann? Comenta los recursos que emplea Schumann para romper la continuidad en ese punto.
- h. En la coda del Lied XVI de Schumann, una vez creada la expectativa de resolución en la tónica de Re mayor, la evita hasta 4 veces. Indica los lugares exactos donde omite este acorde. ¿Qué 3 funciones sustituyen a la esperada tónica?
- i. ¿Qué acorde anuncia definitivamente la llegada de una cadencia auténtica perfecta en la coda pianística del Lied XVI de Schumann? ¿Dónde se encuentra?

9. Irrlicht

(Orig. H moll)

C.1

Langsam

In die tief - sten

The musical score for measures C.1 to C.5 features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The piano part includes a dynamic marking of *p* and several triplet markings over the right hand.

c.6

Fel-sen-gründe lock - te mich ein Irr-licht hin: Wie ich ei-nen Ausgang fin-de,

The musical score for measures c.6 to c.10 continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features triplet markings and dynamic accents.

c.11

liegt nicht schwer mir in dem Sinn, liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

The musical score for measures c.11 to c.15 shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of block chords and includes a triplet marking.

c.16

Bin ge-wohnt das Ir - re - ge - hen, 's führt ja je - der Weg zum Ziel: un-sre

The musical score for measures c.16 to c.20 concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes triplet markings and dynamic accents.

c.21

Freu - den, un - sre Lei - den, al - les ei - nes Irr - lichts Spiel, al - les ei - nes Irr - lichts

This system contains five measures of music. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in the same key signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

c.26

Spiel! Durch des Berg - stroms trockne Rin - nen wind ich

This system contains five measures of music. The vocal line has a few rests in the first two measures. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic texture. A fermata is placed over the final measure of the system.

c.31

ru - - hig mich hin - ab - je - der Strom - wird's Meer ge - win - nen, je - des

This system contains four measures of music. The piano accompaniment includes dynamic markings: *p* (piano) in the second measure and *pp* (pianissimo) in the fourth measure. A fermata is placed over the final measure of the system.

c.35

Lei - den auch sein Grab, je - der Strom - wird's Meer ge - win - nen, je - des

This system contains four measures of music. The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) in the second measure and *pp* (pianissimo) in the fourth measure. A fermata is placed over the final measure of the system.

c.39

Lei - den auch sein Grab.

This system contains four measures of music. The piano accompaniment features three triplet markings over the final three measures. A fermata is placed over the final measure of the system.

XX. Der Wegweiser.

Mässig. c.1

Singstimme.

Pianoforte.

c.5

Was ver - meid' ich denn die We - ge, wo die andern Wanderer gehn,

c.10

su - che mir versteck - te Ste - ge durch ver - schneite Fel - sen - höhn? su - che

c.15

mir ver - steck - te Ste - ge durch ver - schnei - te Fel - sen - höhn, durch Fel - sen - höhn?

c.20

Ha-be ja doch nichts be - gan - gen, dass ich Menschen soll - te

The musical score for measures c.20-24 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A *pp* dynamic marking is present in the piano part.

c.25

scheun, dass ich Menschen soll - te scheun, welch ein thö - risches Ver - lan - gen treibt mich

The musical score for measures c.25-29 continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a *fp* dynamic marking.

c.30

in die Wü - ste - nei - en, treibt mich in die Wü - ste - nei - en?

The musical score for measures c.30-34 shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment includes *fp* and *pp* dynamic markings.

c.35

Weis - er

The musical score for measures c.35-39 features the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking.

c.41

ste-hen auf den We - gen, wei-sen auf die Stä-dte zu, und ich
(Stra - ssen,)

This system contains five measures of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes.

c.46

wan-dre son-der Ma - ssen, oh-ne Ruh, und su - che Ruh, und ich

This system contains four measures of music. The vocal line continues with the same melodic pattern. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note runs.

c.50

wandre son - der Ma - ssen, oh-ne Ruh, und su - che Ruh, und su - che Ruh.

cresc. *p*

This system contains five measures of music. The piano accompaniment shows a dynamic increase from *p* to *cresc.* and then returns to *p* in the final measure.

c.55

Ei-nen Wei-ser seh'ich ste - hen un-ver - rückt vor mei-nem

decrescendo *pp*

This system contains five measures of music. The piano accompaniment features a dynamic decrease from *pp* to *decrescendo* over the final two measures.

c.61

Blick; ei-ne Stra-sse muss ich ge - hen, ei-ne Stra-sse muss ich ge - hen, die noch

cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -

The musical score for measures c.61-65 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "Blick; ei-ne Stra-sse muss ich ge - hen, ei-ne Stra-sse muss ich ge - hen, die noch". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The lyrics "cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -" are written below the piano part.

c.66

kei - - - - - ner ging zu - rück. Einen Wei-ser seh' ich

f *p* *pp*

The musical score for measures c.66-70 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are: "kei - - - - - ner ging zu - rück. Einen Wei-ser seh' ich". The piano accompaniment is in a grand staff with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings *f*, *p*, and *pp* are present. The lyrics "kei - - - - - ner ging zu - rück. Einen Wei-ser seh' ich" are written below the piano part.

c.71

ste-hen unver - rückt vor meinem Blick; ei-ne Stra-sse muss ich ge-hen, die noch

cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -

The musical score for measures c.71-75 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are: "ste-hen unver - rückt vor meinem Blick; ei-ne Stra-sse muss ich ge-hen, die noch". The piano accompaniment is in a grand staff with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The lyrics "cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -" are written below the piano part.

c.76

kei - - - - - ner ging zu - rück, die noch kei-ner , ging zu - rück.

f *p* *pp*

The musical score for measures c.76-80 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are: "kei - - - - - ner ging zu - rück, die noch kei-ner , ging zu - rück.". The piano accompaniment is in a grand staff with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings *f*, *p*, and *pp* are present. The lyrics "kei - - - - - ner ging zu - rück, die noch kei-ner , ging zu - rück." are written below the piano part.

X.

c.1 *Langsam.*

Musical score for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Langsam.' (Ad libitum). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the piano part.

c.5

Musical score for measures 5-8. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are: Hör' ich das Lied_chen klin - gen, das einst die Lieb - ste sang, so
The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as in the previous section.

c.9

Musical score for measures 9-12. The vocal line continues with the lyrics: will mir die Brust zer - sprin - gen von wil - dem Schmer - zen - drang. Es
The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the piano part.

c.13

treibt mich ein dunk - les Seh - nen hin - auf zur Wal - des - höh, — dort

This system contains four measures of music. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are: "treibt mich ein dunk - les Seh - nen hin - auf zur Wal - des - höh, — dort". The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

c.17

löst sich auf in Thrä - nen mein ü - ber - gros - ses Weh.

This system contains four measures of music. The vocal line continues with the lyrics: "löst sich auf in Thrä - nen mein ü - ber - gros - ses Weh.". The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

c.21

This system contains five measures of music. The vocal line is mostly silent, with only a few notes at the beginning. The piano accompaniment features a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a bass line in the left hand.

c.26

ritard.

This system contains four measures of music. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a bass line in the left hand. The word "ritard." is written above the music in the third measure, indicating a ritardando.

XII.

c.1 Ziemlich langsam.

p
Am leuch - tenden Som - mer -

c.4

morgen geh' ich im Gar - ten her - um. Es

c.8

flü - stern und spre - chen die Blu - - - men, ich a - ber wand - le

c.11

stumm. Es flü - stern und spre - chen die Blumen, und

c.15

langsamer

pp

schaun mit-lei-dig mich an: „Sei uns-er Schwester nicht bö-se, du

c.19

ritard.

trau-ri-ger, blas-ser Mann!“

c.23

p

c.27

XIII.

Leise. c.1

p
Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir

träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te auf, und die

pp.

Detailed description: This block contains the first system of music, measures c.1 to c.4. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics 'Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir'. The piano accompaniment starts with a piano (*pp.*) dynamic in the second measure and features a complex chordal texture with many accidentals.

c.5

träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te auf, und die

pp.

Detailed description: This block contains the second system of music, measures c.5 to c.8. The vocal line continues with the lyrics 'träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te auf, und die'. The piano accompaniment continues with a piano (*pp.*) dynamic and features a complex chordal texture with many accidentals.

c.9

Thrä - ne floss noch von der Wan - ge her - ab. Ich hab' im Traum ge -

ritard. *p*

ritard.

Detailed description: This block contains the third system of music, measures c.9 to c.12. The vocal line continues with the lyrics 'Thrä - ne floss noch von der Wan - ge her - ab. Ich hab' im Traum ge -'. The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic and features a complex chordal texture with many accidentals. There are *ritard.* markings above and below the piano part.

c.13

weinet, mir träumt, du ver - lies - sest mich. Ich wachte

pp.

Detailed description: This block contains the fourth system of music, measures c.13 to c.16. The vocal line continues with the lyrics 'weinet, mir träumt, du ver - lies - sest mich. Ich wachte'. The piano accompaniment continues with a piano (*pp.*) dynamic and features a complex chordal texture with many accidentals.

c.19

ritard.

auf, und ich wein-te noch lan-ge bit-ter-lich.

c.24

pp

ritard.

Ich hab' im Traum ge-wei-net, mir träum-te, du wärst mir noch

c.28

gut. Ich wach-te auf, und noch im-mer strömt mei-ne Thrä-nen-

c.32

fluth.

sf *pp*

XVI.

c.1 Ziemlich langsam.

Die al - ten, bö - sen Lie - der, die

The musical score for measures c.1 to c.5 features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Ziemlich langsam'. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *>*.

c.6

Träu - me bö - s' und arg, die lasst uns jetzt be - gra - ben, holt ei - nen gros - sen

The musical score for measures c.6 to c.10 continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

c.11

Sarg. Hin - ein leg' ich gar Manches, doch sag' ich noch nicht, was. Der

The musical score for measures c.11 to c.15 continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *>*.

c.16

Sarg muss sein noch grö - ser, wie's Hei - del - ber - ger Fass. Und holt ei - ne Tod - ten -

The musical score for measures c.16 to c.20 continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano).

c.21

Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "bah - re und Bre - ter fest und dick auch muss sie sein noch län - ger, als". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

c.26

Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "wie zu Mainz die Brück'. Und holt mir auch zwölf Rie - sen, die müs_sen noch stär - ker". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the piano part.

c.31

Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "sein, als wie der heil' - ge Chri - stoph im Dom zu Köln am". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

c.35

Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Rhein. Die sol - len den Sarg fort - tra - gen, und sen - ken in's Meer hin - ab; denn". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *sfz* is present in the piano part.

c.40

sol - chem gros - sen Sar - ge ge - bührt ein gros - ses Grab.

fp

alle!

Detailed description: This system contains measures 40 through 43. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are "sol - chem gros - sen Sar - ge ge - bührt ein gros - ses Grab." The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and the instruction "alle!" at the end of the system.

c.44

Wist ihr, wa - rum der Sarg wohl so gross und schwer mag sein? Ich

p

Detailed description: This system contains measures 44 through 47. The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature. The lyrics are "Wist ihr, wa - rum der Sarg wohl so gross und schwer mag sein? Ich". The piano accompaniment is in grand staff with the same key signature and time signature. It features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of the system.

c.48

Adagio.

senkt' auch mei - ne Lie - be und mei - nen Schmerz hin - ein!

p

Detailed description: This system contains measures 48 through 52. The tempo is marked "Adagio." The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps and a 6/4 time signature. The lyrics are "senkt' auch mei - ne Lie - be und mei - nen Schmerz hin - ein!". The piano accompaniment is in grand staff with the same key signature and time signature. It features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of the system.

c.53

Andante espressivo.

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 6/4 time signature. It features a series of chords and moving lines, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the system.

c.56

Musical score for measures c.56-58. The score is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains whole rests. The grand staff features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and ties, and a bass line with chords and moving lines.

c.59

Musical score for measures c.59-61. The score is in a key signature of three flats and common time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The top staff contains whole rests. The grand staff features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and ties, and a bass line with chords and moving lines.

c.62

Musical score for measures c.62-64. The score is in a key signature of three flats and common time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The top staff contains whole rests. The grand staff features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and ties, and a bass line with chords and moving lines. The word "ritard." is written above the treble staff in the third measure.

c.65

Musical score for measures c.65-67. The score is in a key signature of three flats and common time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The top staff contains whole rests. The grand staff features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and ties, and a bass line with chords and moving lines.

Winterreise op.89: Lied XI Frühlingstraum

| | | |
|---|---|---|
| <p><i>Ich träumte von bunten Blumen, So wie sie wohl blühen im Mai; Ich träumte von grünen Wiesen, Von lustigem Vogelgeschrei.</i></p> | <p>He soñado con alegres flores de las que florecen en mayo. He soñado con verdes prados con alegres cantos de pájaros.</p> | <p>sueño</p> |
| <p><i>Und als die Hähne krächten, Da ward mein Auge wach; Da war es kalt und finster, Es schrien die Raben vom Dach.</i></p> | <p>Y cuando cacarearon los gallos se abrieron mis ojos. Hacia frío, estaba oscuro, cuervos graznaban desde el tejado.</p> | <p>realidad</p> |
| <p><i>Doch an den Fensterscheiben, Wer malte die Blätter da? Ihr lacht wohl über den Träumer, Der Blumen im Winter sah?</i></p> | <p>Pero en el cristal de las ventanas, ¿Quién ha pintado esas hojas? Quizás os burlabais del soñador que ha visto hojas en el invierno.</p> | <p>aceptación de la realidad</p> |
| <p><i>Ich träumte von Lieb' und Liebe, Von einer schönen Maid, Von Herzen und von Küssen, Von Wonne und Seligkeit.</i></p> | <p>Soñé con amor sobre amor con una hermosa doncella con corazones y versos con deleites y dichas.</p> | |
| <p><i>Und als die Hähne krähen, Da ward mein Herze wach; Nun sitz ich hier alleine Und denke den Traume nach.</i></p> | <p>¡Y cuando cantaron los gallos se despertó mi corazón! Ahora ,aquí estoy sentado , solo , y medito sobre mi sueño.</p> | |
| <p><i>Die Augen schliess' ich wieder, Noch schlägt das Herz so warm. Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt'ich mein Liebchen im Arm?</i></p> | <p>Vuelvo a cerrar los ojos. Mi corazón sigue latiendo cálido. ¿Hojas, cuándo verdearéis? ¿Amor, cuándo te abrazaré?</p> | |

Ejercicio 16. Contesta de manera detallada a las siguientes preguntas acerca del Lied XI del *Viaje de Invierno op. 89: Frühlingstraum* (Sueño de primavera).

1. Haz un esquema formal indicando la forma externa y la estructura interna del lied.
2. Señala las tonalidades por las que pasa el lied y analiza todos sus acordes mediante un cifrado armónico [en la partitura].
3. Comenta las diferencias existentes entre la representación musical del sueño (1ª estrofa), de la realidad (2ª estrofa) y de la aceptación de la realidad (3ª estrofa).

Análisis 6º - RCV

XI. Frühlingstraum.

c.1
Etwas bewegt.

Singstimme.

Pianoforte.

Ich

c.5

träumte von bun - ten Blu - men, so wie sie wohl blü - hen im Mai; ich

c.9

träumte von grü - nen Wie - sen, von lu - stigem Vo - gel - ge - schrei, von

c.13

lu - sti - gem Vo - gel - ge - schrei. Und als die Häh - ne kräh - ten, da

Schnell.

c.17

ward mein Au - ge wach; da war es kalt und fin - ster, es

c.21

schri-en die Ra-ben vom Dach, da war es kalt und fin-ster, es

fz *p* *fz*

This system contains measures 21-24. The vocal line begins with a melodic phrase in G major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include fortissimo (fz), piano (p), and fortissimo (fz).

c.25

schrie-en die Ra-ben vom Dach. Doch an den Fen-ster.

Langsam. *pp* *ff* *ligato*

This system contains measures 25-29. The tempo marking is *Langsam.* (Ad libitum). The piano accompaniment changes to a 2/4 time signature. Dynamics include pianissimo (pp), fortissimo (ff), and the instruction *ligato*.

c.30

schei-ben, wer mal-te die Blät-ter da? doch an den Fen-ster-schei-ben, wer

This system contains measures 30-34. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands.

c.35

mal-te die Blät-ter da? Ihr lacht wohl ü-ber den Träu-mer, der

pp *dimin.*

This system contains measures 35-38. The piano accompaniment continues with eighth notes. Dynamics include pianissimo (pp) and a *dimin.* (diminuendo) marking.

c.39

Blu-men im Win-ter sah, der Blu-men im Win-ter sah?

dim.

This system contains measures 39-42. The piano accompaniment continues with eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present.

c.44 Wie oben.

Musical score for c.44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a rest followed by the word "Ich". The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

c.49

Musical score for c.49. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line contains the lyrics: "träumte von Lieb um Lie - be, von ei - ner schö - nen Maid, von Her - zen und von". The piano accompaniment starts with a *p* dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

c.54

Musical score for c.54. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line contains the lyrics: "Küs - sen, von Won - ne und Se - lig - keit, von Won - ne und Se - lig - keit. Und". The piano accompaniment starts with a *p* dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo marking "Schnell." is present at the end of the system.

c.59

Musical score for c.59. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line contains the lyrics: "als die Häh - ne kräh - ten, da ward mein Her - ze wach, nun". The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. There are accents and slurs over the piano part.

c.63

Musical score for c.63. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line contains the lyrics: "sitz' ich hier al - lei - ne und den - ke dem Trau - me nach, nun". The piano accompaniment starts with a *p* dynamic marking. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. There are accents and slurs over the piano part.

c.67

sitz' ich hier al - lei - ne und den - ke dem Trau - me nach.

c.71 *Langsam.*

Die Au - gen schliess' ich wie - der, noch schlägt das Herz so

pp
ligato

c.76

warm, die Au - gen schliess' ich wie - der, noch schlägt das Herz so

c.80

warm. Wann grünt ihr Blät - ter am Fen - ster? wann halt' ich mein Lieb - chen im

pp *dimin.*

c.84

Arm? wann halt' ich mein Lieb - chen im Arm?

dim.

La sexta aumentada romántica

Introducción y tipos

Al igual que sucede con otros acordes, los compositores del siglo XIX experimentaron con las posibilidades sonoras del acorde de sexta aumentada, produciendo nuevos tipos que se añadieron a las versiones italiana y alemana del acorde ya usadas durante el Clasicismo. De esta manera surgieron las sextas aumentadas francesas (completas e incompletas), suizas y wagnerianas. Estas nuevas posibilidades del acorde conservan el intervalo característico de sexta aumentada (los satélites de la dominante formando una sexta) e incorporan otros que proporcionan un nuevo “color” armónico, más disonante que el de sus antecedentes clásicos.

Ejemplo 59. Sextas aumentadas románticas para la tonalidad de Do

Fr Sz Wg Fr incompleta

Ejercicio 17. Di a que tonalidades pertenecen los siguientes acordes de sexta aumentada del Romanticismo. ¿De qué tipo es cada una?

A pesar de ser explicada conjuntamente con la italiana y la alemana, la **sexta aumentada francesa**, tanto la completa como la incompleta, es un acorde muy poco significativo del estilo clásico. Su naturaleza disonante (la \flat -re y do-re para la completa / la \flat -re para la incompleta) está estéticamente más cerca del estilo romántico.

Ejemplo 60. Robert Schumann. *Amor y vida de mujer: III*, cc. 16-25

Etwas langsamer *p* *rit.*

Mir war's, er ha - be ge - spro - chen: Ich bin auf e - wig dein, — mir war's,

La **sexta aumentada wagneriana** se puede explicar como una variante de la alemana, ya que comparte los mismos intervallos, con la única diferencia de que la 5ª es aumentada en lugar de justa. Este acorde tiene más lógica en el modo mayor, ya que el *mi* (♯) es natural.

Ejemplo 61. Richard Wagner. *Tristán e Isolda: Preludio*, cc. 77-80

Chord analysis: $Mi\ b: 6W. v^7$

Cuando queremos enlazar la sexta aumentada alemana con la 6ª y 4ª cadencial de Do mayor se produce el intervalo cromático *mi* ♭-*mi*. La enarmonización de ese *mi* ♭ con el *re* ♯, y que produce un intervalo teórico de 4ª superaumentada con el bajo, tiene como resultado lo que se conoce como **sexta aumentada suiza**. En el primer compás del lied *Am leuchtenden Sommer morgen* Schumann escribe un *do* ♯ en vez de un *re* ♭, que asciende enlazando con el *re* ♮ de la 6ª y 4ª cadencial de *Si* ♭ mayor. Esta nueva nacionalidad surge por la enarmonía parcial de una sexta aumentada alemana que actúa como un acorde del modo mayor mixto.

Ejemplo 62. R. Schumann. *Dichterliebe op. 48: Lied nº 12*, cc. 1-2 (parte de piano)

Chord analysis: $Si\ b\ M: 6Sz.$

El denominado *acorde de Tristán* se puede interpretar desde el punto de vista de una sexta aumentada, francesa al que se le ha añadido un apoyatura cromática ascendente de la 3ª¹. Los primeros compases del Preludio de *Tristán e Isolda* muestran varios ejemplos del acorde cuyo nombre procede de esta ópera de Wagner. Como resuelve en una séptima de dominante, la 4ª↑ (*re* ♯) desciende cromáticamente a la 4ª (*re*).

¹ Otra posible interpretación de la armonía de Tristán sería considerarlo como la tercera inversión del VII⁷ de dominante con la 5ª elevada.

Ejemplo 63. Richard Wagner. *Tristán e Isolda: Preludio*, cc. 1-3

La m: 6Fr v⁷

Ejercicio 18. Localiza la sexta aumentada en los siguientes fragmentos y di a que tipo romántico pertenece.

a) F. Chopin. *Balada op. 47*, cc. 88-103

b) G. Verdi. *Requiem: Kyrie*, cc. 77-81

Tenor solo c.77
Ky - ri - e e - le - - - - - i - son

Orquesta

Además de crear nuevos acordes de sexta aumentada, en el Romanticismo se explotan sus posibilidades enarmónicas, se multiplican sus resoluciones irregulares y se reinterpretan como acordes alterados.

Resoluciones irregulares de la sexta aumentada

Se entiende que un acorde de sexta aumentada resuelve de manera irregular cuando no enlaza con la tríada de dominante o con la 6ª y 4ª cadencial, las dos alternativas de uso clásico. Durante el Romanticismo se amplían las posibilidades de resolución, empleando una gran variedad de acordes, como los de la familia de la dominante de la dominante, de la subdominante, o incluso la propia tónica. A efectos de conducción de voces, cuando una sexta aumentada resuelve de manera irregular, rompe la tendencia clásica de abrirse en una 8ª (caso a), produciendo cualquier intervalo diferente a este.

Ejemplo 64

do: D D⁷ D/D D/D S T

b) Resolución en séptima de dominante

Cuando la sexta aumentada resuelve en el acorde de dominante con séptima se produce un descenso cromático desde la $\hat{4}\uparrow$ a la $\hat{4}$.

Ejemplo 65. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 283 (189h)*, 2º movimiento, cc. 19-22

La m: 6It. v⁷ p

c) Resolución en dominante de la dominante invertida

Una de las resoluciones irregulares de la sexta aumentada más comunes es sobre el acorde de dominante de la dominante en su forma de séptima disminuida. Cuando enlaza con la 1ª inversión se produce un ascenso cromático del bajo mientras se mantienen el resto de las voces, incluida la sexta aumentada. En el siguiente ejemplo el acorde en el que resuelve tiene un claro carácter de nota de paso.

Ejemplo 66. W. A. Mozart. *Das Veilchen KV 476*, cc. 52-54

Und sank - und starb - und freut' sich noch

Sol m: 6A. (VII/V) v⁶

d) **Resolución en dominante de la dominante en estado fundamental**

Cuando se enlaza la sexta aumentada con la dominante de la dominante en estado fundamental, se pierde el carácter de nota paso, y en su lugar se produce un movimiento contrario del bajo (3ª disminuida descendente) con su sexta aumentada (3ª menor ascendente). Además se genera una falsa relación cromática (la b-la ♮)

Ejemplo 67. J. Brahms. *Sonata para clarinete y piano op. 120 n° 2: 1ª movimiento*, cc. 47-53

Clarinete en sib

Piano

bM: II⁶ 4 (6A. VII/V) v⁷

En ocasiones, como la de los ejemplos 67 y 68, la **resolución irregular se puede interpretar como una ornamentación armónica** de la sexta aumentada, que, antes de resolver de manera regular en la dominante, transita por uno o varios acordes a modo de bordadura o floreo armónicos. Indicaremos estos acordes de floreo mediante paréntesis.

e) **Resolución en subdominante**

Otra posible resolución de la sexta aumentada es sobre un acorde con función de subdominante, como por ejemplo el II con 7ª del modo menor en estado fundamental. En este enlace se producen dos intervalos melódicos duros, como son el tritono en el bajo y una 3ª disminuida en la voz superior.

Ejemplo 68. J. Brahms. *Intermezzo op. 117 n° 1*, cc. 25-28

c.25

Si b m: 6Fr v 7 6 6Fr II7^{b9} v⁷

f) Resolución en tónica

El acorde de sexta aumentada también podría resolver de forma excepcional en el acorde de tónica. En el caso alemán la sexta aumentada resuelve de forma convencional, manteniendo las notas comunes mientras el bajo dibuja un intervalo de 6ª menor descendente. Dimitri Kabalewski (1904-1987) escribe varias sextas aumentadas francesas incompletas con 4ª en su concierto de violín resolviéndolas de forma insistente en el estado fundamental del acorde de tónica. La naturaleza de estas es de bordadura.

Ejemplo 69. Dimitri Kabalewski. *Concierto para violín y orquesta op. 48: 1º movimiento*, cc. 310-314

c.310

Orquesta

Do m: I 6^A (6^A) 6^A I 6^A 6^A 6^A 6^A 6^A

Ejercicio 19. Busca en los fragmentos de las siguientes obras la sexta aumentada y comenta su resolución irregular.

a) César Franck. *Variaciones sinfónicas para piano y orquesta*, cc. 1-9

Poco allegro.

1^{ers} Violons. *ff* *dim.*

2^{ds} Violons. *ff* *dim.*

Altos. *ff* *dim.*

V^{elles} et C. Basses. *ff* *dim.*

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is in the upper system, and the string parts (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) are in the lower system. The tempo markings are **Piu lento.** and **Poco all.**. The piano part includes dynamics such as *al. lib.*, *Piano.*, *mf espress*, and *dim.*. The string parts are marked with *p* and *ff*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

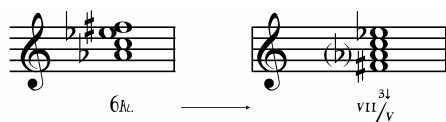
b) J. Brahms. *Intermezzo op. 118 nº 2*

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a *cresc.* (crescendo) and a *legato* marking. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part includes dynamics such as *p*, *cresc.*, and *legato*. The string parts are marked with *Red.* (Reduction) and ***.

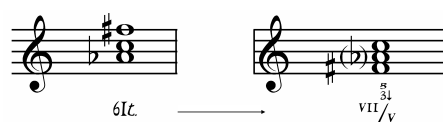
Las sextas aumentadas como origen de los acordes alterados

Durante todo el Clasicismo las sextas aumentadas son acordes fijos desde el punto de vista de las inversiones. Sólo aparecen en un estado, aquel que produce desde el bajo su intervalo característico: el de sexta aumentada. Durante el Romanticismo los compositores “desordenan” estos acordes produciendo **acordes alterados de la familia de la dominante de la dominante, en concreto con la 3ª o la 5ª rebajadas**. A continuación se muestran las nuevas inversiones partiendo de cada uno de los tipos de sextas aumentadas para la tonalidad de do.

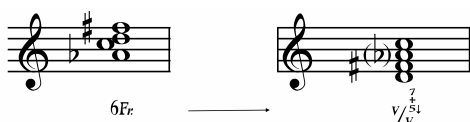
Ejemplo 70



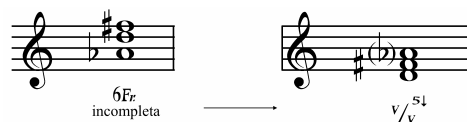
Ejemplo 71



Ejemplo 72

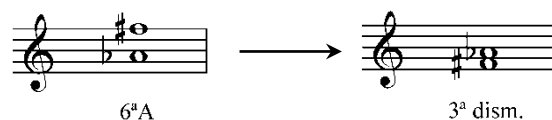


Ejemplo 73



La consecuencia armónica más trascendente que ocurre cuando invertimos el acorde de sexta aumentada, es que éste pierde su intervalo característico **originando uno nuevo: la tercera disminuida**.

Ejemplo 74



Uno de los primeros compositores en dar el paso dándole a la sexta aumentada un nuevo significado como acorde alterado es L. V. Beethoven. En el siguiente ejemplo convierte la sexta aumentada alemana en el VII⁷/V con la tercera rebajada (ej. 70). Este acorde alterado funciona como una ampliación por bordadura de la tríada de dominante.

Ejemplo 75. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 31 n° 1: 1ª movimiento*, cc. 157-162

c.157

Sol. M: VII⁷_{3↓}/V V

Una vez invertida, en obras posteriores a la de Beethoven pueden aparecer relacionados los dos acordes, la sexta aumentada y su equivalente alterado en la misma obra, como sucede en el *Preludio en mi menor op. 28* de F. Chopin. El intervalo do-si \flat del c. 21 en realidad es la sexta aumentada (do-la \sharp) de mi menor que resuelve de forma excepcional en el la. Este si \flat anticipa el la \sharp del c. 23, que junto con el do forma una tercera disminuida, intervalo resultante de invertir la sexta aumentada. En este caso se relacionan la sexta aumentada italiana y un VII del V con séptima y con la tercera rebajada.

Ejemplo 76. F. Chopin. *Preludio op. 28 n° 4 en mi menor*, cc. 20-25

c.19

M. m:

(6A) II⁴₃

vii⁷₃/v

pp

La sexta aumentada en el círculo de quintas

Durante el Romanticismo es habitual que en el círculo de quintas se añadan sextas aumentadas, generando así un movimiento cromático descendente en el bajo. Además, cuando se incorporan séptimas de dominante o acordes de VII a la progresión con sextas aumentadas, el movimiento cromático se reproduce también en la línea superior, generando un movimiento paralelo descendente que crea mucha tensión armónica.

J. Brahms, en su *Intermezzo nº 2 op. 117* reexpone el tema A añadiendo sextas aumentadas a un círculo de quintas, consiguiendo con ello dar variedad armónica con respecto a la exposición inicial y consigue acumular tensión armónica para llegar al clímax en el c. 69. La línea melódica semitonal del bajo (mi^b-re-do-si) es paralela a la de la voz superior (do - do^b-la[#]-la⁴), aunque el carácter semitonal de esta última está enmascarado por el intervalo de tercera “superdisminuida”, que en realidad es un semitono enarmonizado.

Ejemplo 77

6It. 7 6It. 7

Ejemplo 78. J. Brahms. *Intermezzo op. 117 nº 2*, cc. 61-72

c.61

p

cresc.

Si^bm:

sempre cresc.

7+ 6It. 7+ 6It. 7+

rit.

r f p

Ejercicio 20. Encuentra el círculo de quintas y señala las sextas aumentadas que están dentro.

c.115

3 3 3

p

cre - scen - do

f p

La sexta aumentada en la modulación romántica

Debido a sus fuertes tendencias melódicas de 2ª menor ($\hat{6}\downarrow-\hat{5}$ en el bajo y $\hat{4}\uparrow-\hat{5}$ en una voz superior) la sexta aumentada es un acorde **ideal para confirmar la nueva tonalidad en un proceso de modulación**.

Ascenso de tercera mayor

Un empleo muy frecuente de modulación a través de la sexta aumentada consiste en añadir precisamente el intervalo de 6ª aumentada a la tónica de una tonalidad mayor, produciendo un ascenso de una 3ª mayor ascendente desde una tonalidad del modo mayor mixto ($\text{VI}\downarrow$ o $\text{III}\downarrow$). Esta sexta aumentada es, desde el punto de vista de la tonalidad de partida, **enarmónica de una dominante secundaria del IV grado**.

 $\text{VI}\downarrow$ para regresar a la I

Podemos regresar de forma inmediata a la tonalidad principal desde la tonalidad del $\text{VI}\downarrow$. En el siguiente ejemplo la dominante del IV de Mi b mayor (re b en lugar de do # en el c. 20) se reinterpreta como una 6ª aumentada alemana de sol menor al resolver en su tríada de dominante en el c. 21.

Ejemplo 79. L. V. Beethoven. *Sonatina para piano op. 79: 2º movimiento*, cc. 19-22

Mi b M: I^6
Sol m: $6kl$
v

 $\text{III}\downarrow$ para ir al V

La sexta aumentada también es un acorde idóneo para modular a la tonalidad del V grado desde la tonalidad del $\text{III}\downarrow$. La dominante del IV de Fa mayor (mi b en lugar del re # en el c. 38) se reinterpreta como la sexta aumentada alemana de La mayor al resolver en su tríada de dominante en el c. 39.

Ejemplo 80. F. Schubert. *Sonatina para piano y violín op. post. 137 nº 1 D 384: 1er movimiento*, cc. 32-40

Re M: I
Fa M: $\text{III}\downarrow I$
La M: $6kl$
 v^7/IV
v

Ejercicio. Además del uso modulador de la sexta aumentada, ¿qué características románticas encuentras en el fragmento del ejemplo 80?

Enarmonía de la sexta aumentada

La sexta aumentada alemana es enarmónica del acorde de séptima de dominante. Esta equivalencia sonora de la variedad alemana motivó a los compositores del Romanticismo para cambiar de manera inmediata a tonalidades alejadas. Una de las modulaciones más buscadas fue la de segunda menor ascendente o descendente, y que establece una relación napolitana entre la tonalidad de partida y la de destino.

Ascenso de una segunda menor

Una posibilidad consiste en **enarmonizar el intervalo de sexta aumentada**, manteniendo comunes el resto de las notas. Como resultado aparece un acorde de 7ª de dominante de la tonalidad que está un segunda menor por encima.

Ejemplo 81

Do M/m: 6^{alt.} Re b M/m: v⁷

En este caso la sexta aumentada suena en el momento de la enarmonía y la séptima de dominante suena más tarde cuando resuelve.

Descenso de una segunda menor

De modo inverso podemos **enarmonizar el intervalo de séptima de dominante** convirtiéndolo en la sexta aumentada alemana de la tonalidad que está una segunda menor por debajo.

Ejemplo 82

Do M/m: v⁷ Si M/m: 6^{alt.}

En este otro caso la séptima de dominante suena en el momento de la enarmonía y la sexta aumentada suena cuando resuelve.

Estos dos casos se resumen en la *Var. IV del 2º movimiento de la Sonata para piano nº 30 op. 109* de Beethoven, en la cual el autor utiliza las dos enarmonías, la de ida para subir una segunda menor de Mi mayor a Fa mayor, y la de vuelta para descender una segunda menor de Fa mayor a Mi mayor.

Ejemplo 83

Mi M : 6A. → Fa M : v⁷ → Mi M : 6A.

Ejemplo 84. L. V. Beethoven. Sonata n° 30 op. 109: Var. IV del 2º movimiento, cc. 101-105

c.101
cresc. poco a poco
dim.
Mi M : 6A.
Fa M : v⁷ 6/4 Mi M : 6It. v

Escritura abreviada de la enarmonía

En los casos vistos hasta ahora vemos en la partitura los dos acordes enarmónicos escritos, pero esto no sucede siempre así. En muchas ocasiones el compositor sólo escribe uno de ellos.

En el siguiente ejemplo el compositor escribe el acorde que suena en la resolución, la sexta aumentada alemana de mi menor (c. 18), que en realidad no suena hasta que resuelve en su 6ª y 4ª cadencial (c. 19).

El acorde omitido es la 7ª de dominante de fa menor (el que no vemos en la partitura), que es en realidad el acorde que está sonando en el c. 18.

Ejemplo 85. F. Schubert. Herbst D 945, cc. 17-21

c.17
Voz
so wel - ken die Blü - ten des Le - - - - bens da - hin.
Piano
p
Fa m : I v⁷ Mi m : 6A. 6/4

Ascenso o descenso de un semitono

Otra posibilidad menos frecuente de enarmonía sería la de **mantener el intervalo de sexta aumentada, enarmonizando el resto de las notas**. Con este tipo de enarmonía se relacionan tonalidades que distan un semitono, alejándose más que con el ascenso o descenso de 2ª menor.

Ejemplo 86

Do M/m: 6^{kl} Do# M/m: v⁷⁺ Do M/m: v⁷⁺ Do b M/m: 6^{kl}

Este tipo de enarmonía es el que se produce en la *Fantasia en fa menor para 4 manos D 940* de Franz Schubert. Justo antes de la reexposición de esta forma ternaria reexpositiva (A – B – A) la dominante en octava de fa # menor irrumpe violentamente (c. 422) y cuatro compases más tarde la completa con su acorde de 7ª (c. 426). Sin embargo, Schubert omite este acorde y escribe en su lugar mediante el cambio de armadura su equivalente enarmónico: **el acorde de sexta aumentada alemana de la tonalidad de fa menor** (cc. 426-427), y que **se escucha cuando resuelve** en el c. 430 en el acorde de 6ª y 4ª cadencial de la nueva tonalidad.

Ejemplo 87. F. Schubert. *Fantasia para piano a 4 manos D 940*, cc. 414-440

Primo

Secondo

Fa#m:

v

Ejercicio 21. A partir de cada acorde y tonalidad propuesta, escribe su acorde enarmónico resultante y armadura de la tonalidad hacia la que modula. Escribe dos posibilidades de enarmonía, la discreta (ascenso/descenso de 2ª menor) y la abrupta (ascenso/descenso de semitono).

Sol:

Sol:

Fa m:

Fa m:

Ejercicio 22. Cifra la doble función del acorde de sexta aumentada modulante en los siguientes fragmentos, indicando la tonalidad de partida y la destino. ¿Qué acorde suena en el momento de la enarmonía? ¿Y en la resolución? (El clarinete del fragmento a transporta una 3ª menor por debajo del sonido escrito).

a) R. Schumann. *Piezas fantásticas para clarinete y piano op. 73: coda del 3er movimiento*

The image shows a piano score for the second movement of Schubert's Symphony in C major, measures 60-83. The tempo is marked 'Schneller.' The score is in 3/8 time and features a variety of dynamic markings including *f*, *sf*, *p*, and *cresc.*. There are also performance instructions such as 'Rit.' and 'rit.' with asterisks. The score is written for piano and includes a large watermark 'ANÁLISIS' in the background.

b) F. Schubert. *Sinfonía inacabada* D759: 2º movimiento, cc. 60-83

The image shows an orchestral score for the second movement of Schubert's Unfinished Symphony, measures 60-83. The score is in 3/8 time and features a *pp* dynamic marking. It includes parts for Clarinete en La, Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The score is written for orchestra and includes a large watermark 'ANÁLISIS' in the background.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The second and third staves have accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The fourth staff is a bass line with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The fifth staff is a bass line with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The word *arco* is written above the fourth staff.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a melodic line with dynamics *dim.*, *ppp*, and *morendo*. The second and third staves have accompaniment with dynamics *dim.*, *ppp*, and *ppp*. The fourth staff is a bass line with dynamics *dim.*, *ppp*, and *ppp*. The fifth staff is a bass line with dynamics *pp* and *ppp*.

c) W. A. Mozart. *Don Giovanni* KV 527: escena XV

Musical score for W. A. Mozart's *Don Giovanni* KV 527, scene XV. It features a vocal line (IL C.) and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Al - tre cu - re, più gra - vi di". The piano accompaniment includes a right-hand part with dynamics *cresc.* and *p*, and a left-hand part with dynamics *cresc.* and *p*. A box containing the number 27 is placed above the first measure of the piano accompaniment.

IL C.

que - ste, al - tra bra - ma quag-

cresc. *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

IL C.

- giù mi gui - dò.

LEPORELLO

La terzana d'avere mi

cresc. *p* *cresc.* *p*

3 3 3 3

Análisis

La forma sonata en el Romanticismo

Introducción

Después de la muerte de Beethoven en 1827 se produce un cierto desinterés por la forma sonata, quizás debido a la percepción de que esta forma musical ya no podía dar más de sí, y posiblemente por un cambio de gusto por el cual se prefería la composición de pequeñas “piezas de carácter” para piano, como los nocturnos, intermezzos, baladas, etc. Sin embargo, el hecho de que Schumann, Chopin, Liszt y Brahms compusieran sonatas al principio de sus carreras, constituye un testimonio de la alta estima que aún tenían estos compositores de este género. Además, a partir de 1850 compositores como Liszt y César Franck componen sonatas basándose en la **forma cíclica**, en las cuales el material temático de un movimiento reaparece (transformado o no) en el resto de los movimientos.

A continuación se muestra un listado de características de la forma sonata dentro del Romanticismo.²

- 1) Se amplía su duración con respecto al Clasicismo. Esta expansión de la forma produce **grupos temáticos** en lugar de temas aislados en las áreas tonales principal y secundaria. Emplearemos los subíndices para indicar cada una de las divisiones de los períodos (A_1 , A_2 , A_3 , etc.)
- 2) **Preferencia por el modo menor**. La mayor parte de las sonatas románticas usan el modo menor como tonalidad principal.
- 3) Tendencia a alejarse de la tonalidad principal usando **tonalidades cromáticas**, como las del modo mayor mixto ($VI\downarrow$, $VII\downarrow$, $III\downarrow$ o $IV^{3\downarrow}$), la tonalidad napolitana ($II\downarrow$), o cualquier otra como la del tritono ($V\downarrow$) o la de la dominante menor ($V^{3\downarrow}$). Este afán por buscar la lejanía en la modulación merma la relaciones estructurales clásicas entre la tonalidad de la tónica y la de la dominante.
- 4) Se usan **relaciones mediánticas** en las estructuras tonales y armónicas del movimiento. La relación mediántica es la relación por terceras, ya sean mayores o menores, entre dos tonalidades o acordes. El ejemplo para Do, mayor o menor, sería:
 - a) Subiendo una 3ª mayor desde Do llegamos a Mi mayor o menor.
 - b) Subiendo una 3ª menor desde Do llegamos a Mi \flat mayor o menor.
 - c) Bajando una 3ª mayor desde Do llegamos a La \flat mayor o menor.
 - d) Bajando una 3ª menor desde Do llegamos a La mayor o menor.

Algunas de estas relaciones coinciden con las de los tonos vecinos empleadas por los compositores barrocos y clásicos. Sin embargo, el compositor romántico, al buscar sorprender o crear una atmósfera distinta utilizará las relaciones menos habituales hasta entonces, aquellas que tengan **menos notas en común**. Estos nuevos vínculos armónicos sustituyen progresivamente a las relaciones por quintas que dominan el Clasicismo.

El ejemplo 89 ilustra con claridad cómo los intervalos de tercera organizan la estructura armónica de un tema. El modelo de 4 acordes que va de Mi M a Sol M (cc. 2-4), se transporta una tercera ascendente produciendo la repetición que va de Sol M a Si \flat M en los cc. 4-6. Una vez rota la progresión, la tonalidad de

² Dichas características son extrapolables al resto de las formas del Romanticismo.

fa # m con la que continua el fragmento también se relaciona por medio de una 3ª descendente enarmónica con respecto a la anterior tonalidad.

Los enlaces armónicos durante el Romanticismo amplían sus posibilidades con respecto al Clasicismo, **apareciendo nuevos enlaces de carácter mediántico**, como el V – III↓, o el III↓– V, que podemos observar en los cc. 32, 34, 35 y 36 del ejemplo 89.

5) Uso de **movimientos introductorios con sentido completo**, tanto a nivel melódico, rítmico, como armónico. Al contrario que las introducciones clásicas, de carácter fragmentario y con final habitual en un acorde de dominante, las introducciones románticas suelen ser más largas, pudiendo terminar en una cadencia auténtica de carácter conclusivo. Además, la posible reaparición de la introducción durante el Allegro inicial no es literal, si no que se integra en el discurso de una manera continua.

Ejemplo 88. Robert Schumann. *Sonata para piano en fa # menor: Introducción*

2 (52)

GROSSE SONATE

Schumann's Werke.

für das Pianoforte
von

Serie 7. Nº 11.

ROBERT SCHUMANN.

Op. 11.

Fräulein Clara Wieck gewidmet.

INTRODUZIONE.

Componirt 1835, begonnen 1834.

Un poco Adagio.

f
Pedale

sf

ff

sf

sotto voce

The image shows a musical score for piano with a vocal line. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a right-hand (R.H.) marking. The second system includes the marking *marcato* and *ff*. The third system includes the marking *ritar* and the lyrics "dan do". The fourth system includes the marking *sf*. The fifth system includes the marking *poco a poco*. The sixth system includes the marking *ff* and the lyrics "acce le ran do". The score ends with a *mp* marking and a double bar line.

R.H.

marcato *ff*

ritar dan do

sf

poco a poco

ff

acce le ran do

mp

6) El tema o grupo temático secundario (B o B₁, B₂, B₃, etc.) es de **naturaleza armónica inestable**. En muchas ocasiones lo constituye una progresión armónica modulante en sí misma, como sucede con el tema presentado por el piano a solo en el primer movimiento de la sonata de César Franck. De esta manera, al desdibujarse la tonalidad secundaria, la oposición tonal entre La mayor y su dominante Mi mayor desaparece, quedando tan sólo la presente la diferencia de textura y armonía entre los dos temas. De esta forma queda patente la diferencia estética entre las posturas clásica y romántica acerca de la construcción temática. La preocupación del compositor clásico por que el tema A y el tema B tuvieran una relación tonal de tónica y dominante se opone al interés del músico romántico por hacer que las dos ideas sean meramente contrastantes.

Ejemplo 89. César Franck. *Sonata para violín y piano en La mayor: 1^{er} movimiento*, cc. 30-37

Harmonic analysis of the piano part:

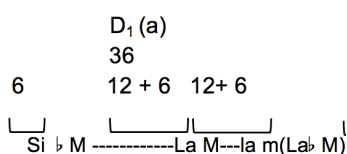
MiM: 4

SolM: I⁶ VII⁵/V V⁷ 6/4

Si bM: I⁶ VII⁵/V V⁷ III⁶ V⁷ III⁶ Fa#m: VII^{b3} VII^{b3} 6/4

7) Uso de la **secuencia a gran escala dentro de la sección de desarrollo**. Este recurso es muy característico de Franz Schubert. La primera división del desarrollo de la *Sonata para violín y piano op. 45* de Edvard Grieg muestra una estructura en forma de progresión cuyo modelo de 18 compases se repite de manera casi literal una 2ª menor descendente.

Desarrollo



- 8) **Delimitaciones poco claras** entre secciones buscando un efecto de continuidad.
- 9) Tendencia a **evitar la reexposición literal** de los temas. Por lo tanto las recapitulaciones románticas son más flexibles que en el Clasicismo, pudiendo incluir variaciones de tipo:
- Estructural: Se omite la reexposición de alguna de sus partes o se invierte el orden de aparición de los temas.
 - Tonal / modal: Se reexpone en una tonalidad distinta a la principal o bien se cambia el modo.
 - Textural / Armónica: Cambios en la textura y/o en la armonía.
- 10) Predisposición general a hacer **desarrollos más breves** que en el Clasicismo.
- 11) **Desplazamiento del clímax hacia el final de la obra**, rechazando la ubicación de este al final del desarrollo y su posterior distensión al comienzo de la recapitulación.
- 12) Tendencia a **evitar el acorde de tónica** en estado fundamental en el medio del movimiento. También en ocasiones se evita o se modera el uso de la nota de tónica (î) en las líneas melódicas principales.

Ejemplo 90. Franz Schubert. Momento musical en *La b mayor D780*, cc. 1-4

Andantino.

- 13) Empleo abundante del **cromatismo**. El uso del cromatismo melódico y/o armónico en los temas principales de la forma sonata empaña la tonalidad en la que están asentados, creando una percepción borrosa de un eje tonal que en el Clasicismo estaba perfectamente definido. Son múltiples los recursos usados para producir cromatismo: el intercambio modal, las dominantes secundarias, las posibilidades melódicas del modo menor, la armonía alterada, las notas extrañas, etc.

Ejercicio 23. Cifra el siguiente fragmento de Bruckner justificando todas las notas cromáticas, bien como producto de la formación de acordes, o como notas extrañas.

Ejemplo 91. Anton Bruckner. *Sinfonía nº 7 en Mi mayor: 1ª movimiento*, cc. 1-11 (reducción a dos pianos)

Allegro moderato (1824)

Str *pp*

Viol
Vla *mf*

14) Uso de la **tonalidad progresiva**. La idea de una tonalidad central se sustituye en ocasiones por un conjunto de dos tonalidades mayor y menor relacionadas por terceras, como por ejemplo Fa mayor y la menor o Fa # menor y La mayor. El tema principal del movimiento final de la Sonata en Fa # menor de Robert Schumann pone de manifiesto esta polaridad entre tonalidades a distancia de tercera.

Ejemplo 92. Robert Schumann. *Sonata para piano en fa # menor: Finale*

FINALE.
Allegro un poco maestoso.

ff

f

p

ff *f* *f*

Ejercicio 24. Contesta a las siguientes preguntas acerca del primer movimiento de la *Sonata para violín y piano op. 45* de Edvard Grieg.

- a. ¿Por qué el ritmo armónico es característico del estilo romántico en los 6 primeros compases?
- b. Explica con detalle todas las relaciones mediánticas que se producen en el primer subperíodo de la A (A₁).
- c. Cifra todas las características de estilo romántico que encuentres en el tercer subperíodo de la A (A₃)
- d. ¿Dónde resuelve realmente la 6ª y 4ª cadencial que prepara la reexposición del tema A?
- e. ¿De dónde proviene el material temático del desarrollo? Razónalo.
- f. ¿Qué tipo de progresión típica del Romanticismo ocurre en los cc. 424-426?
- g. Si las comparamos con el Clasicismo, ¿qué características de la sección de la Reexposición son novedosas?
- h. Da alguna explicación lógica a las armonías de los 10 últimos compases del movimiento.
- i. Completa el esquema formal de la página 133 indicando los siguientes elementos:
- Tonalidades consolidadas y pasajeras (entre paréntesis)
 - Períodos (grupos temáticos y grupos cadenciales), subperíodos y frases que la integran.
 - Número total de compases que ocupa cada una de las partes (entre paréntesis a la derecha)
 - Indica si hay coda y/o transiciones.
 - Progresiones armónicas (corchetes para cada modelo y repetición y posibles tonalidades). Los círculos de quintas se indicarán con la nota fundamental de cada acorde en mayúsculas.
 - Acordes / cadencias estructurales mediante números romanos y cifrado arábigo (de inversiones).
 - Pedales
 - Motivos principales (a, b...)

Sonate

Sonata

I

Opus 45

Allegro molto ed appassionato M.M. ♩ = 116

Violino

Piano

con Ped.

6

11

17

A

24

24

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

30

30

cresc.

cresc.

pizz.

pizz.

34

34

pizz.

pizz.

37

37

pizz.

f

pizz.

41

41

p molto cresc.

pp molto cresc.

ff

ff

pizz.

pizz.

47

B

51

56

62

67

72

77

82

87

92

97

f *dim.* *dim.*

* Ped. *

104

poco sosten. *a tempo* **D** *pp*

poco sosten. *a tempo* *pp*

Ped. * Ped. * Ped. *una corda*

110

espressivo e tranquillo

pp tranquillo

Ped. *tre corde*

115

cresc. poco a poco *sul D*

cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

121

cresc. molto
f
p dolce
cresc. molto
f
 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

127

p dolce
 Ped. Ped. Ped. Ped.

133

cresc. molto e poco ritard.
p
cresc. molto e poco ritard.
 Ped. Ped. Ped. Ped. **E**

139

dim.
p
pp
 Ped. Ped. Ped. * Ped. *

145 *a tempo*
ppp
a tempo
8 *loco*
pp
♩. il Basso cantando

149 *poco cresc.*
poco cresc.

153 *più cresc.*
più cresc.

157 *f*
f
ff
ff

161 *ppp*
8 *pp*
♩.

165

loco

168

poco cresc.
poco cresc.

171

più cresc.
più cresc.

174

f
f

177

molto
molto
ff

181

181 *cresc. molto*
p
fp
cresc. molto

Musical score for measures 181-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent ascending eighth-note line in the right hand, starting on a half note G4 and moving up to a half note G5. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano). The instruction *cresc. molto* (crescendo molto) is present in both parts.

184

184 *ff*
ff

Musical score for measures 184-186. The piano part continues with the ascending eighth-note line. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) in both the vocal and piano parts.

187

187 *cresc. molto*
p
fp
cresc. molto

Musical score for measures 187-189. The piano part continues with the ascending eighth-note line. Dynamics include *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano). The instruction *cresc. molto* (crescendo molto) is present in both parts.

190

190 **F** *agitato*
ff
agitato
ff

Musical score for measures 190-192. The system begins with a dynamic marking of **F** (fortissimo) and the tempo marking *agitato* (agitated). The piano part continues with the ascending eighth-note line. Dynamics include *ff* (fortissimo) in both parts.

193

193 *dim. poco a poco*
dim. poco a poco

Musical score for measures 193-195. The piano part continues with the ascending eighth-note line. The instruction *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco) is present in both parts.

196

Musical score for measures 196-198. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *mf* and *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#).

199

Musical score for measures 199-202. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *mf* and *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#).

203

Musical score for measures 203-207. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *trillo*. The key signature has two sharps (F# and C#).

208

Musical score for measures 208-216. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *mf* and *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#).

217

Musical score for measures 217-221. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *mf* and *pp*. The key signature has two sharps (F# and C#).

226 **G** Tempo I molto animato

Musical score for measures 226-230. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Tempo I molto animato'. The first measure is marked *pp*. The bass line features a series of descending eighth-note chords. The treble line has a melodic line with slurs and ties.

231

Musical score for measures 231-235. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The tempo is 'Tempo I molto animato'. The first measure is marked *pp*. The bass line continues with descending eighth-note chords. The treble line has a melodic line with slurs and ties.

236

Musical score for measures 236-240. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The tempo is 'Tempo I molto animato'. The first measure is marked *cresc.*. The bass line continues with descending eighth-note chords. The treble line has a melodic line with slurs and ties.

241

Musical score for measures 241-244. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The tempo is 'Tempo I molto animato'. The first measure is marked *più cresc.*. The bass line continues with descending eighth-note chords. The treble line has a melodic line with slurs and ties.

245

Musical score for measures 245-250. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The tempo is 'Tempo I molto animato'. The first measure is marked *passionato*. The bass line continues with descending eighth-note chords. The treble line has a melodic line with slurs and ties.

249

Musical score for measures 249-253. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *ff* and *rit.* (ritardando). The key signature has two flats.

254

Musical score for measures 254-257. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *rit.* and *ff*. The key signature has two flats.

258

Musical score for measures 258-262. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *un poco rit.*, *rubato*, and *ff sempre*. A section starting at measure 260 is marked *a tempo*. The key signature has two flats.

263

Musical score for measures 263-266. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *ff*. The key signature has two flats.

267

Musical score for measures 267-270. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *ff*. The key signature has two flats.

272

Musical score for measures 272-276. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with slurs and accents.

277

Musical score for measures 277-283. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with slurs and accents. The word "dim." is written above the vocal line and below the piano part.

284

Musical score for measures 284-288. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with slurs and accents. The word "p" is written below the vocal line and the piano part.

289

Musical score for measures 289-293. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with slurs and accents. The word "cresc." is written above the vocal line and below the piano part.

294

Musical score for measures 294-298. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with slurs and accents. The words "più cresc." are written above the vocal line and below the piano part.

298

p *f*

302

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

307

p *ff*

311

dim. *dim.* *p*

315

pp *poco rit.*

320

I

a tempo

pp cantabile

a tempo

326

cantabile

p

ped.

ped.

ped.

331

bd.

bd.

ped.

ped.

ped.

ped.

ped.

336

pp

pp

ped.

ped.

ped.

ped.

ped. una corda

341

346

cresc. poco a poco

cantabile

cresc. poco a poco

Ped. tre corde

351

sempre cresc.

sempre cresc.

Bassi marcati

356

animato

f

f animato

f

f

362

dim.

dim.

poco sosten.

poco sosten.

K

369

a tempo

pp

pp a tempo

Ped. una corda

375

p cantabile e tranquillo *cresc. poco a poco*

tre corde

cresc. poco a poco

380

molto *f*

molto *f*

385

p dolce

p dolce

390

395

rit.

rit.

400 **L** *a tempo*

Musical score for measures 400-403. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *ppp* dynamic and features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with a *pp* dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A *loco* marking is present in the right hand at measure 403. A fermata is placed over the final chord of the system.

404

Musical score for measures 404-407. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line and a *cresc.* marking. The piano accompaniment features a treble and bass staff with a *pp* dynamic. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line. A *cresc.* marking is also present in the bass staff at measure 407. A fermata is placed over the final chord of the system.

408

Musical score for measures 408-411. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line and a slur. The piano accompaniment features a treble and bass staff with a *pp* dynamic. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line. A fermata is placed over the final chord of the system.

412

Musical score for measures 412-415. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *f* dynamic and features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with a *f* dynamic. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line. A *ff* dynamic marking is present in the right hand at measure 415. A fermata is placed over the final chord of the system.

416

Musical score for measures 416-419. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *M* dynamic and features a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with a *ff* dynamic. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line. A *ff* dynamic marking is present in the bass staff at measure 419. A fermata is placed over the final chord of the system.

420

Musical score for measures 420-426. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and accents, ending with a triplet marked *largamente*. The left hand has a bass line with triplets and a *Ped.* marking.

427

Musical score for measures 427-431. The tempo is marked **Presto** with a metronome marking of $\text{♩} = 160$. The key signature changes to a major key. The right hand has a melodic line with *pp* dynamics and *m.s.* markings. The left hand has a bass line with *ffz* dynamics and *con Ped.* marking. The instruction *largamente* is present at the beginning. A *sul G* marking is above the right hand.

432

Musical score for measures 432-436. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents.

437

Musical score for measures 437-441. The tempo is **Presto**. The key signature changes to a major key. The right hand has a melodic line with *cresc.* and *fz* markings. The left hand has a bass line with *cresc.* and *fz* markings. A *sul D.* marking is above the right hand.

442

N

447

451

457

Primer movimiento de la Sonata op. 45 de Edvard Grieg

| Exposición | | Desarrollo | |
|--------------------------|--------------------|--------------------|--|
| Grupo temático A | | | |
| A ₁ (a) | A ₂ (b) | A ₃ (a) | |
| 22 | 16 | 20 | |
| 6 + 8 + 8 | 8 + 8 | 8 + 6 + 6 | |
| do m (Si ♭ M) do m ----- | | | |
| Recapitulación | | | |
| Grupo temático A | | | |
| A ₁ (a) | A ₂ (b) | A ₃ (a) | |
| 22 | 16 | 20 | |
| 6 + 8 + 8 | 8 + 8 | 8 + 6 + 6 | |
| do m (Si ♭ M) do m | | | |

Primer movimiento de la *Sinfonía op. 73* de Johannes Brahms

Reducción para piano

Ejemplo 93. 1^{er} fragmento, cc. 1-31

A₁ (12+10+9)

The image displays a piano reduction of the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 73, Example 93, measures 1-31. The score is written for piano and consists of four systems of music. The tempo is marked "Allegro non troppo". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system includes the dynamic markings "p" (piano) and "dolce" (dolce). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features the instruction "dim. sempre" (diminuendo sempre). The fourth system concludes the fragment with a final cadence. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 94. 2º fragmento, cc. 77-106

Final Transición B₁

4 + 20 (8+12) + 4

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal line is marked *cantando* and *p sempre dolce*. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines. The score is divided into five systems of two staves each.

Ejemplo 95. 3º fragmento, cc. 451-476 [Solo de trompa]

Ejercicio 25. Contesta a las siguientes preguntas acerca de los 5 fragmentos del primer movimiento de la *Sinfonía op. 73 en Re mayor* de Johannes Brahms.

- En los cc. 1-31, encuentra tres momentos en los que Brahms evita el acorde de tónica en su estado fundamental, cifrando el/los acorde/s que la sustituye/n. [fragmento 1]
- ¿Qué características románticas observas en el tema que cantan los violonchelos en los cc. 82-102? [fragmento 2]
- Analiza armónicamente el fragmento 5 indicando tonalidades, progresiones armónicas, cifrando todos los acordes (funcionales y ornamentales) e indicando las notas extrañas. Ten en cuenta que el carácter de las tonalidades es muy pasajero y no se llegan a consolidar, es decir, que no aparecen acordes de tónica. Considera también las posibilidades enarmónicas de alguno de los acordes. [fragmento 3].

Acordes cromáticos no funcionales

Introducción

Los acordes cromáticos no funcionales son aquellos que, a pesar de tener estructuras armónicas coincidentes con las dominantes secundarias (séptimas disminuidas, séptimas de dominante, tríadas aumentadas, etc.), **tienen solamente una función ornamental, actuando como acordes de paso, de floreo o de pedal.** Estos acordes **se producen por la combinación simultánea de varias notas extrañas cromáticas y diatónicas**, y por ello bastará con analizar melódicamente cada una de las notas que los integran. También podemos añadir el cifrado armónico resultante pero **entre paréntesis**, para distinguir su función ornamental.

Podemos encontrarlos con varios contextos:

- 1) **Un acorde cambia de disposición.** El bajo se mantiene y dos voces avanzan en movimiento paralelo por medio de notas de paso simultáneas, cromáticas y diatónicas.

Ejemplo 96

Do M: I _____

Ejemplo 97. F. Chopin. Nocturno op. 48 nº 1, cc. 23-25

- 2) **Un acorde cambia de estado.** En este caso predomina el movimiento contrario. Por ejemplo, dos voces en paralelo avanzan en movimiento contrario en relación a otro par de voces.

Ejemplo 98

Do: v^7 v^6

Ejemplo 99. R. Schumann. *Dichterliebe op. 48: Ich grolle nicht*, cc. 17-19

nicht, ich grol - - le nicht!

3) **Un acorde vuelve a la misma disposición.** Se produce una combinación simultánea de varios floreos, mayoritariamente cromáticos. En el ejemplo 100, una “falsa” dominante de la dominante en forma de séptima disminuida enarmonizada actúa en realidad como un acorde formado por 3 floreos cromáticos.

Ejemplo 100

Do M: I^6 (vII_{+2}/v) I^6

Ejemplo 101. César Franck. *Sonata para violín y piano en La mayor: Allegretto ben moderato*, cc. 55-59

c.55

sempre dolciss. rinf.

Do M: I⁶ I⁶ I⁶

Ejercicio 26. Explica armónicamente el pasaje enmarcado en el cuadrado rojo, a través de la transformación melódica de notas extrañas simultáneas. Cifra armónicamente sólo los acordes funcionales.

Viol. I dim. p p sempre dolce dolce

Viol. II dim. p

Br. div. p cantando

Vcl. p cantando pizz.

CB. p

Ejercicio 27. Identifica los acordes estructurales en el siguiente fragmento, marcándolos con un rectángulo y cifrándolos, y analiza melódicamente los acordes cromáticos no funcionales. Comenta las dos modulaciones que se producen, considerando que el plan tonal del fragmento es A-B-A.

Robert Schumann. *Phantasiestücke op. 111 n° 1*, cc. 1-9 [<https://www.youtube.com/watch?v=DnidxlrLXLc> / 0:00-0:24]

Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag. M. M. $\text{♩} = 84$.

Componirt 1851.

Modulación por enarmonía de la séptima disminuida

Debido a su naturaleza armónica especial podemos enarmonizar cada una de las notas de una séptima disminuida dando lugar a otras tres séptimas disminuidas, en las que cada fundamental actúa como sensible de un grado o tonalidad distinta.

Ejemplo 102. Acordes de séptima disminuida enarmónicos

VII: 7 7 7 7
 Do M/m Mi bM/m Fa#M/m La M/m

Esta propiedad simétrica del acorde hizo que muchos compositores explotaran las posibilidades modulatorias que ofrecía, como en el compás 93 del siguiente ejemplo, en el que la séptima disminuida de

re menor se reinterpreta como séptima disminuida de Fa mayor (do # enarmonizado como re b) al resolver de forma anticipada el re b en la séptima de dominante de Fa mayor.

Ejemplo 103. L. V. Beethoven. *Sonata para trompa y piano op. 17: 3^{er} movimiento*, cc. 89-101

c.89

Re m: VII⁷
 Fa M: VII⁺²

Las posibilidades de modulación se multiplican cuando la séptima disminuida se enarmoniza como la dominante secundaria de otro grado de la escala (o al revés), como en el siguiente ejemplo, en el que la séptima disminuida de Do mayor (c. 65) se enarmoniza como la dominante secundaria del II grado de Sol mayor (c. 66), modulando así a la tonalidad de la dominante. En este caso concreto, al estar incompleto el acorde de séptima disminuida (si - la b), la dominante del II de sol mayor también lo está, quedando reducido al intervalo (sol # – si).

Ejemplo 104. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 1 op. 21: 1^{er} movimiento*, cc. 65-69 [sección de cuerda]

c.65

Do M: VII⁷
 Sol M: VII / II^{+6/3}

Ejercicio 28. Analiza el siguiente fragmento cifrando todos los acordes de séptima de disminuida que intervienen en las distintas modulaciones, y delimita con nitidez las tonalidades por las que pasa.

L. V. Beethoven. Sonata en do menor op. 13: I. Grave, cc. 132-163

c.132 **Tempo I.**

attacca subito Allegro molto e con brio.

c.136 **Allegro molto e con brio.**

c.144

c.152

c.160

La forma ternaria

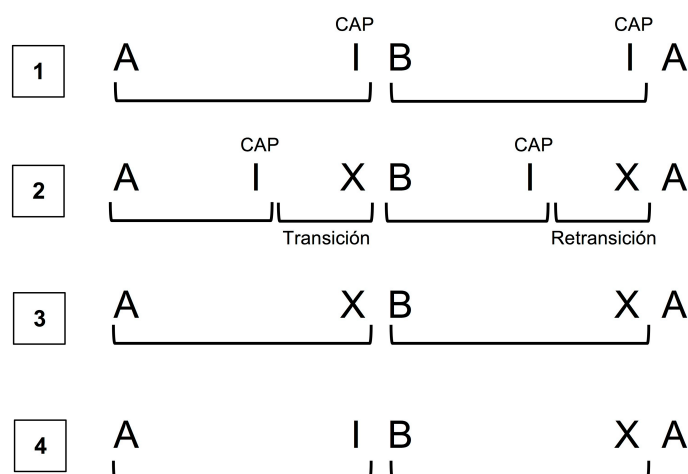
Introducción

La forma ternaria es una estructura en 3 secciones que, cuando son todas contrastantes forman la secuencia A – B – C. Sin embargo, lo más habitual es que la forma ternaria sea de tipo **reexpositiva** (A – B – A' o A – B – A), en la que, la segunda sección B es contrastante a nivel tonal y temático, y la tercera es un regreso a la primera, de manera literal (A) o modificada (A').

De acuerdo a la manera en la que la primera y segunda sección concluyen, podemos tener 3 tipos:

- 1** o **2** : Que A y B terminen en el acorde de tónica de su tonalidad (I)
- 3** : Que A y B terminen en un acorde distinto a su tónica (X)
- 4** : Que alguna de las secciones A o B termine en un acorde distinto a su tónica (X)

Ejemplo 105³



Desde un punto de vista tonal, diremos que las formas ternarias de 1 y 2 son **cerradas**, la 3ª es **abierta**, y la 4ª una mezcla de ambas. A las formas ternarias **1** y **2** se las conoce como **seccionales** y a la **3** como forma ternaria **continua**. La forma **4** sería **mixta**. ¿De qué tipo es la forma ternaria del ejemplo 101, seccional, continua o mixta?

Como observamos en la **2** las formas ternarias también pueden incluir **elementos adicionales**, como lo son una **breve introducción**, una coda o codetta, o puentes entre secciones. El material que conecta la tonalidad de A con la tonalidad de B se denomina **transición**, mientras que el que retorna a la tonalidad principal de A desde la de B se conoce como **retransición**. En una forma ternaria puede haber sólo transición, sólo retransición, los dos o ninguno de los puentes. Ten en cuenta que son más frecuentes las retransiciones que las transiciones. ¿Hay elementos adicionales en la forma ternaria del ejemplo 106? En caso afirmativo, señáloslos en la partitura.

³ Las siglas CAP significan cadencia auténtica perfecta y X un acorde distinto a la tónica de la tonalidad en la que está la sección.

A veces es difícil de determinar si una forma ternaria es continua **3** o bien seccional con transición y retransición **2**. Si al final de una sección encontramos un final conclusivo seguido de una modulación con fragmentación melódica, es probable que esta sección sea seccional a la que sigue una transición **2**. Por el contrario, si una sección termina en una tonalidad distinta, y no hay una cadencia conclusiva previa en su propia tonalidad, es una sección continua sin transición **3**.

La forma ternaria durante el siglo XIX

Alguna de las piezas en forma ternaria del Clasicismo, como el minueto con trío, se siguieron empleando durante el Romanticismo. Aunque, la principal forma ternaria que surgió y se empleó en el período romántico fue la denominada **pieza de carácter**, obras de extensión corta y de gran expresividad compuestas principalmente para piano. En estas se incluyen los *Impromptus* y Momentos musicales de Schubert, las Baladas, Nocturnos, Polonesas, y Mazurkas de Chopin, o los *Intermezzi* de Brahms. Además, ciertos compositores influidos por la literatura romántica escribieron ciclos de piezas de piano con títulos muy descriptivos, como *Papillons* o el *Carnaval* de Robert Schumann. Más adelante, en la segunda mitad de siglo, compositores como Franz Liszt, Alexander Scriabin o Edvard Grieg siguieron explorando las piezas de carácter.

Ejemplo 106. J. Brahms. *Intermezzi op. 118 n° 5: Romanze*

[<https://www.youtube.com/watch?v=WXnojYMsYmA>] (34:57)

5. Romanze

Andante

espressivo

The first system of the piece, marked 'Andante' and 'espressivo'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a 6/4 time signature. The music features a slow, expressive melody with a prominent bass line. The key signature has one flat (B-flat).

c.4

rit..

The second system, starting at measure 4. It continues the expressive melody. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at the end of the system. The tempo is marked 'rit..' (ritardando).

c.8

p *più espress.*

The third system, starting at measure 8. The music is marked 'p' (piano) and 'più espress.' (more expressive). The key signature remains two flats.

c.11

pdolce

The fourth system, starting at measure 11. The music is marked 'pdolce' (piano dolce). The key signature remains two flats.

c.14

dim. *rit.*

The fifth system, starting at measure 14. The music is marked 'dim.' (diminuendo) and 'rit.' (ritardando). The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) at the end of the system.

c.17 Allegretto grazioso

musical score for measures c.17-19. The piece is in G major and 3/4 time. The tempo is Allegretto grazioso. The instruction *molto p e dolce sempre* is written in the first measure. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

c.20

musical score for measures c.20-23. The right hand begins with a trill (tr) on the first measure. The melodic line continues with slurs and ties, and includes a triplet of eighth notes in measure 22. The left hand continues with a steady accompaniment.

c.24

musical score for measures c.24-26. The right hand features a trill (tr) in measure 24 and a triplet of eighth notes in measure 25. The instruction *p dolce* is written in measure 25. The left hand continues with a steady accompaniment.

c.27

musical score for measures c.27-29. The right hand includes a trill (tr) in measure 28. The melodic line continues with slurs and ties. The left hand continues with a steady accompaniment.

c.30

musical score for measures c.30-32. The right hand features a trill (tr) in measure 32. The melodic line continues with slurs and ties. The left hand continues with a steady accompaniment.

c.33

musical score for measures c.33-35. The instruction *p leggiero* is written in the first measure. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and includes a trill (tr) in measure 35. The left hand continues with a steady accompaniment.

c.37

pp *tr* *dim.*

c.41

tr 10

c.44

tr 10 *pp* *tr* *dim.* *trb*

c.48 **Tempo I**

p *espressivo*

c.51

più espress.

c.54

rit. *dim.* *p*

Ejercicio 29. Analiza y cifra armónicamente el *Romanze op. 118* de J. Brahms y responde a las siguientes cuestiones:

- Señala en la partitura los enlaces armónicos que se salen de la tonalidad clásica
- ¿Qué particularidad armónica resaltarías en la conexión que se produce justo al reexponer A?
- ¿Cómo explicarías el acorde del re # del compás 53?

Ejercicio 30. Analiza el primer movimiento de la *Sonata op. 35 nº 2* de F. Chopin y realiza las siguientes tareas:

- Haz un esquema donde incluyas las secciones y períodos que la componen, así como su estructura tonal.
- Señala de manera clara en la partitura cada una de las partes encontradas y todas las tonalidades (consolidadas y pasajeras)
- Localiza las cadencias importantes del movimiento y clasifícalas, analizando sus acordes y notas extrañas características.

| | |
|------------------|--|
| F. sonata | |
| Períodos | |
| Estructura tonal | |
| Compases | |

- Haz una enumeración de todas las características del estilo romántico que están presentes en el movimiento, justificándolas de manera objetiva.

Sonate.

F. CHOPIN. Op. 35.

c.1 Grave.

Doppio movimento.

2.

First system of musical notation, measures c.1-2. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 1 is marked *f* and contains a half note chord. Measure 2 is marked *p* and contains a half note chord. The notation includes a repeat sign at the end of measure 2.

c.7

Agitato.

Second system of musical notation, measures c.7-8. The tempo is marked *Agitato*. The notation features a series of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A *leg.* (legato) marking is present in measure 8.

c.11

Third system of musical notation, measures c.11-12. The notation shows a melodic line in the right hand with fingerings (1, 2, 5) and a rhythmic accompaniment in the left hand. A *leg.* marking is present in measure 12.

c.15

Fourth system of musical notation, measures c.15-16. The notation includes complex fingering patterns (4, 1, 1, 2, 5) and dynamic markings *f* and *p*. A *leg.* marking is present in measure 16.

c.19

Fifth system of musical notation, measures c.19-20. The notation features dynamic markings *f* and *p* and complex fingering patterns (5, 1, 4, 2, 5, 3, 1). A *leg.* marking is present in measure 20.

c.23

Sixth system of musical notation, measures c.23-24. The notation includes a *cresc.* (crescendo) marking and dynamic markings *f* and *p*. A *leg.* marking is present in measure 24.

c.27

c.31

c.35

c.39

c.47

c.54

c.59

1 3 2 1 2 1 3 2 1 3 5 1 3 2 3 1 1 3 2 3 1

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

c.63

cresc.

1 3 2 3 1 1 2 3 1 3 1 1 2 3 1 3

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

c.67

5 3 1 3 2 1 1 2

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

c.70

5 5 5

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

c.73

5 5 5 5 5 5 5 5

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

c.77

5 5 5 5 5 5 5 5

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

c.81

Measures 81-85 of a piano piece. The music is in a key with three flats and a common time signature. It features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f* and *p*. The word *segue* is written at the end of the system.

c.86

Measures 86-89 of a piano piece. The music continues with complex textures and slurs. Dynamics include *f* and *p*.

c.90

Measures 90-93 of a piano piece. Measure 90 contains fingering numbers: 1, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 5, 3, 8. Measure 91 contains fingering numbers: 1, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 5, 3, 8. Measure 92 contains fingering numbers: 1, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 5, 3, 8. Measure 93 contains fingering numbers: 1, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 5, 3, 8. Dynamics include *f* and *stretto.*

c.94

Measures 94-98 of a piano piece. Measure 94 contains the dynamic *cresc.*. Measure 95 contains the dynamic *ff*. Measure 96 contains the dynamic *ff*. Measure 97 contains the dynamic *ff*. Measure 98 contains the dynamic *ff*. Dynamics include *cresc.*, *ff*, and *ff*.

c.99

Measures 99-104 of a piano piece. Measure 99 contains the dynamic *ff*. Measure 100 contains the dynamic *ff*. Measure 101 contains the dynamic *ff*. Measure 102 contains the dynamic *ff*. Measure 103 contains the dynamic *ff*. Measure 104 contains the dynamic *ff*. Dynamics include *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, and *ff*.

c.105

Measures 105-109 of a piano piece. Measure 105 contains the dynamic *p*. Measure 106 contains the dynamic *p*. Measure 107 contains the dynamic *p*. Measure 108 contains the dynamic *p*. Measure 109 contains the dynamic *pp*. Dynamics include *p*, *p*, *p*, *p*, and *pp*. The word *riten.* is written at the beginning of the system, and *sotto voce.* is written in the middle of the system.

c.111

Musical score for measures c.111-115. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

c.116

Musical score for measures c.116-120. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand has a bass line with a *cresc.* marking. There are two asterisks (*) below the staff, one at the beginning and one at the end of the system.

c.121

Musical score for measures c.121-124. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand has a bass line with a *p.* marking.

c.125

Musical score for measures c.125-127. The right hand contains complex fingering (5, 1, 2, 5, 4, 3, 5) and a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with a *p.* marking. There are two asterisks (*) below the staff at the end of the system.

c.128

Musical score for measures c.128-131. The right hand has a melodic line with a *p.* marking. The left hand has a bass line with a *p.* marking. There are two asterisks (*) below the staff at the beginning of the system.

c.132

Musical score for measures c.132-135. The right hand has a melodic line with a *cresc.* marking and complex fingering (5, 4, 2). The left hand has a bass line with a *p.* marking. There are two asterisks (*) below the staff at the end of the system.

c.156

* *leg.* * *leg.* * *leg.*

c.160

stretto.
ff *cresc.*

* *leg.* * *leg.* * *leg.* * *leg.* * *leg.* *

c.163

* *leg.* * *leg.* * *leg.* * *leg.* *

c.167

sostenuto.

* *leg.* * *leg.* *

c.173

* *leg.* *

c.179

* *leg.* * *leg.* * *leg.* *

c.185

Musical score for c.185, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings (1, 3, 2, 1) and (1, 3, 2, 1) and a *come sopra.* instruction.

c.189

Musical score for c.189, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings (1, 3, 2, 1) and (1, 3, 2, 1).

c.193

Musical score for c.193, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings (1, 2, 1, 3, 2, 1) and (1, 2, 1, 3, 2, 1) and a *cresc.* instruction.

c.198

Musical score for c.198, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings (5, 4) and (5, 4).

c.202

Musical score for c.202, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings (5, 4) and (5, 4) and a *>stretto.>* instruction.

c.207

Musical score for c.207, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The bass line includes fingerings (5, 4) and (5, 4).

c.212

segue.

p

This system contains measures 212 to 215. The music is in a minor key and features a complex texture with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The word "segue." is written below the staff.

c.216

cresc.

This system contains measures 216 to 219. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present.

c.220

cresc.

*Red. **

This system contains measures 220 to 223. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. The word "Red. *" is written below the staff.

c.224

ff

*Red. **

This system contains measures 224 to 228. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The word "Red. *" is written below the staff.

c.229

stretto.

cresc.

*Red. **

This system contains measures 229 to 233. The music continues with a similar complex texture. Dynamic markings of *stretto.* and *cresc.* are present. The word "Red. *" is written below the staff.

c.234

fff

Capo

This system contains measures 234 to 237. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present. The word "Capo" is written below the staff.

Anexo I : Cifrado de acordes de séptima y de novena de dominante

| Tipo de acorde | Estado fundamental | 1ª inversión | 2ª inversión | 3ª inversión |
|------------------------|--------------------|--------------|--------------|--------------|
| V con séptima | 7 + | 6 5 | $+6$ | $+4$ |
| VII sin séptima | 5 | $+6$ 3 | 6 $+4$ | |
| VII con 7ª disminuida | 7 | $+6$ 5 | $+4$ $b3$ | $+2$ |
| VII con 7ª menor | 7 5 | $+6$ 5 | $+4$ 3 | $+2$ |
| Séptimas no dominantes | 7 | 6 5 | 4 3 | 2 |

| Tipo de acorde | Estado fundamental | 1ª inversión | 2ª inversión | 3ª inversión | 4ª inversión |
|---------------------------|--------------------|-----------------------------|----------------------------------|---------------------------------------|--|
| Novena mayor de dominante | 9 7 + | 9 7 + | 9 7 + | 9 7 + | 9 7 + |
| Novena menor de dominante | $b9$ 7 + | \cdot $b9$ 7 + | $\cdot\cdot$ $b9$ 7 + | $\cdot\cdot\cdot$ $b9$ 7 + | $\cdot\cdot\cdot\cdot$ $b9$ 7 + |

Anexo II : Estructura interválica de los acordes de dominante

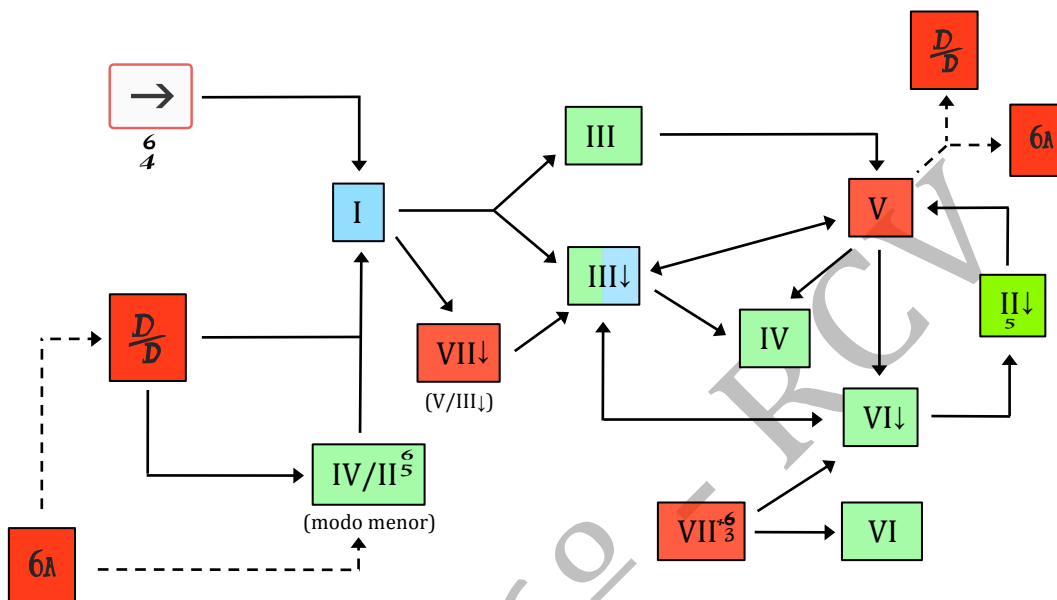
| | | | |
|------------------|-------------------|--------------------|-------------------|
| $v/v^{\sharp 7}$ | $vii/v^{\flat 5}$ | $vii/v^{\sharp 7}$ | $vii/v^{\flat 5}$ |
| | | | |
| 7 ^a m | - | 7 ^a d | 7 ^a m |
| 5 ^a J | 5 ^a d | 5 ^a d | 5 ^a d |
| 3 ^a M | 3 ^a m | 3 ^a m | 3 ^a m |

Análisis 6º

Anexo III: Enlaces armónicos Romanticismo

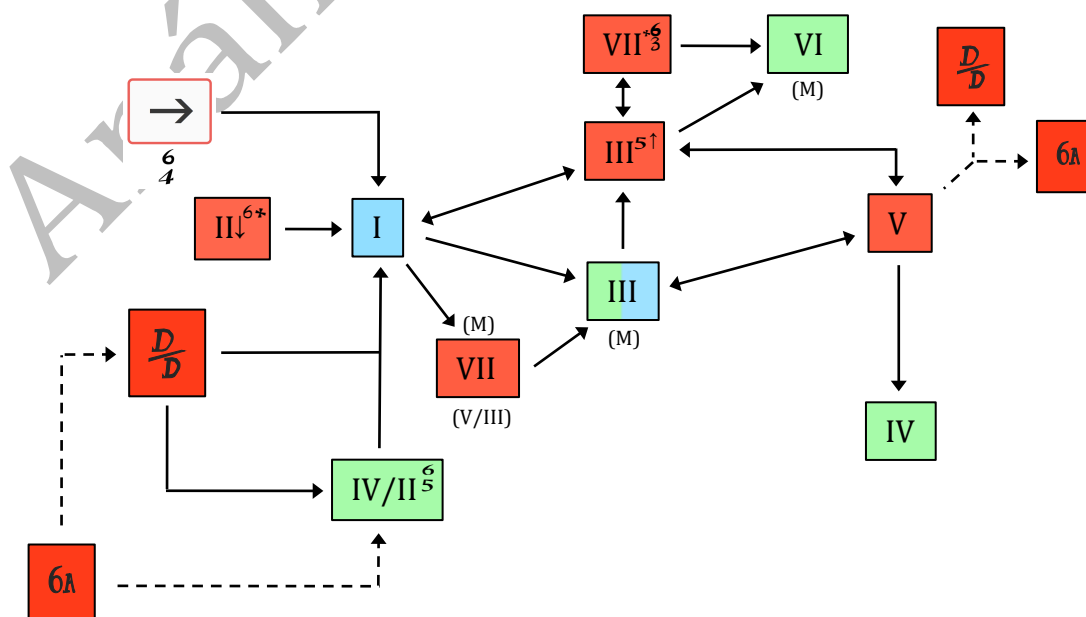
Enlaces armónicos [modo mayor]

Romanticismo

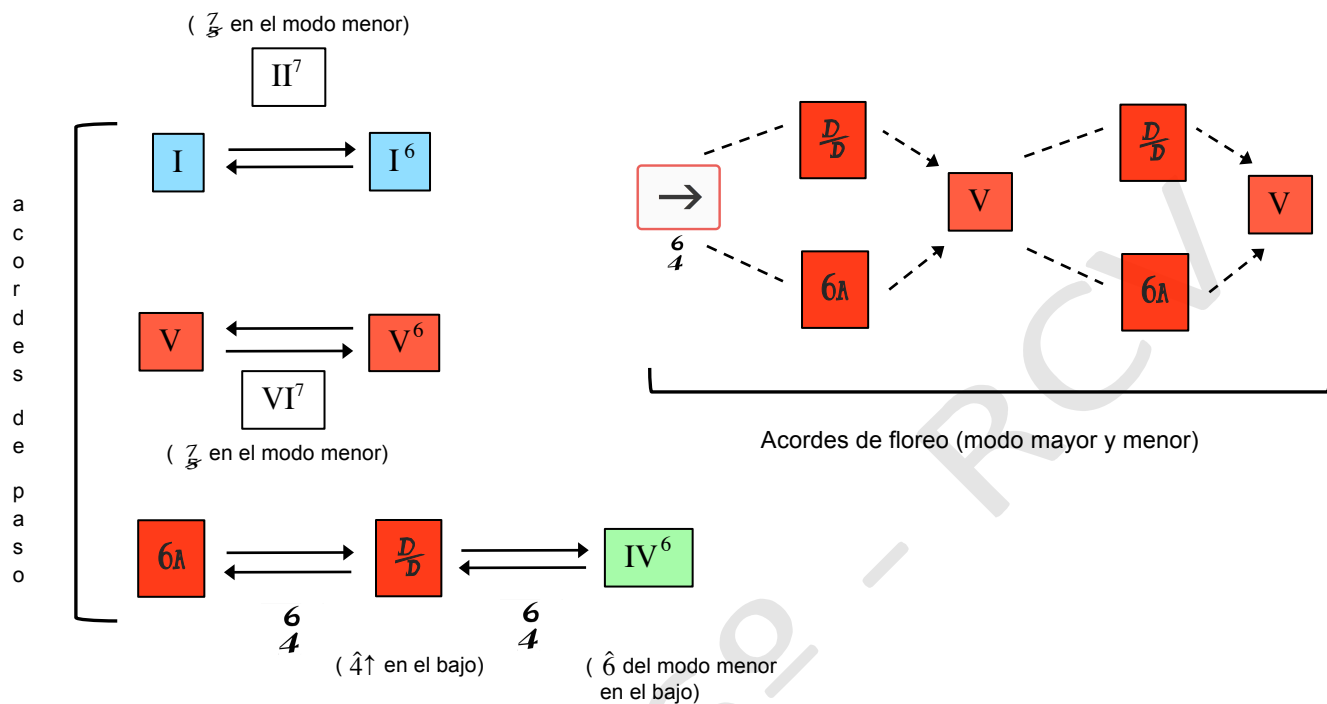


Enlaces armónicos [modo menor]

Romanticismo



Anexo IV : Enlaces armónicos ornamentales



Índice

El Romanticismo musical 1**La textura en el Romanticismo 2**

- La disonancia 2
 - Las apoyaturas melódicas 2
- El ritmo 3
 - Hemiolias 3
 - Desplazamientos del compás 3
- La textura polirrítmica 4
- Texturas de superposición 5
- Textura mixta 5
- Escritura en 3 pentagramas 7
- El ritmo armónico y las síncopas armónicas 8
- La dinámica 8

La melodía romántica 8

- Características 8
- La ley de la recuperación 9
- Cambios de registro 9
- La ausencia de $\hat{1}$ 9
- (Re) doblamiento de melodías. Las sextas cromáticas 10
- La cohesión melódica 11

La armonía del Romanticismo: Nuevos acordes de dominante 14

- Ornamentación de la dominante 14
- El acorde de 9ª de dominante 15
- Armonía alterada, sustitutiva y de adición 17
 - Armonía elevada 17
 - Armonía rebajada 18
 - La dominante rebajada y la sexta napolitana 22
 - Armonía de sustitución 23
 - Armonía de adición 24
- El acorde de 5ª aumentada como dominante secundaria 26
- Funciones armónicas de inicio 28
- La cadencia en el Romanticismo 29
 - Introducción 29
 - La cadencia auténtica romántica 29
 - Nuevas ornamentaciones: la apoyatura de la 5ª 29

Nuevas armonizaciones: el acorde de dominante con la 6ª sustitutiva 30

Nuevos giros melódicos: la ausencia del sonido $\hat{1}$ 30

La cadencia rota romántica 31

Las cadencias plagales 33

La séptima de segundo grado 33

La séptima disminuida en la cadencia plagal 33

El movimiento melódico $\hat{6} - \hat{8}$

Franz Schubert. *Momento musical D 780 n° 2* 34

F. Chopin. *Nocturno op. 9 n° 1* 38

J. Brahms. *Intermezzo op. 118 n° 2* 42

El intercambio modal durante el Romanticismo. Introducción histórica 46

El cambio de modo en la música vocal 46

El modo mayor mixto 48

Introducción 48

El acorde de séptima disminuida como modo mayor mixto 49

El acorde napolitano y la sexta aumentada en el modo mayor 50

El modo mayor mixto en las cadencias 50

El cambio de tónica como modo mayor mixto 51

El II como acorde semidisminuido 52

Los acordes del modo mayor mixto en la modulación 53

La tonalidad del modo mayor mixto 53

El ciclo de lieder romántico. F. Schubert y R. Schumann 60

Winterreise op. 89 de Franz Schubert 61

Dichterliebe op. 40 de Robert Schumann 61

Textos y traducciones 62

Winterreise 66

IX. *Irrlicht* 66

XX. *Der Wegweiser* 68

Dichterliebe 72

X. *Hör' ich das Liedchen klingen* 68

XII. *Am leuchtenden Sommer morgen* 74

XIII. *Ich hab' im Traum geweinet* 76

XVI. *Die alten, bösen Lieder* 78

Winterreise op. 89: Lied XI Frühlingstraum 82

Textos y traducción 82

Partitura 84

La sexta aumentada romántica 88

Introducción y tipos 88

La sexta aumentada francesa 88

La sexta aumentada wagneriana 89

La sexta aumentada suiza 89

El *acorde de Tristán* 89

Resoluciones irregulares de la sexta aumentada 91

Las sextas aumentadas como origen de los acordes alterados 94

La sexta aumentada en el círculo de quintas 96

La sexta aumentada en la modulación romántica 98

Ascenso de 3ª mayor 98

Enarmonía de la sexta aumentada 99

Ascenso de segunda menor 99

Descenso de segunda menor 99

Escritura abreviada de la armonía 100

Ascenso o descenso de un semitono 101

La forma sonata en el Romanticismo 106Edvard Grieg. *Sonata para violín y piano op. 45: Allegro molto ed appassionato* 114J. Brahms. *Sinfonía op. 73: Allegro non troppo* [reducción de piano] 135**Acordes cromáticos no funcionales 138**

Introducción 138

Modulación por enarmonía de la séptima disminuida 141**La forma ternaria 144**

Introducción 144

La forma ternaria durante el siglo XIX 144

J. Brahms. *Intermezzo op. 118 nº 5: Romanze* 146F. Chopin. *Sonata para piano op. 35 nº 2: 1^{er} movimiento* 150**Anexo I: Cifrado de acordes de séptima y de novena de dominante 159****Anexo II: Estructura interválica de los acordes de dominante 160****Anexo III: Enlaces armónicos del Romanticismo: Modo mayor y menor 161****Anexo IV: Enlaces armónicos ornamentales 162**