

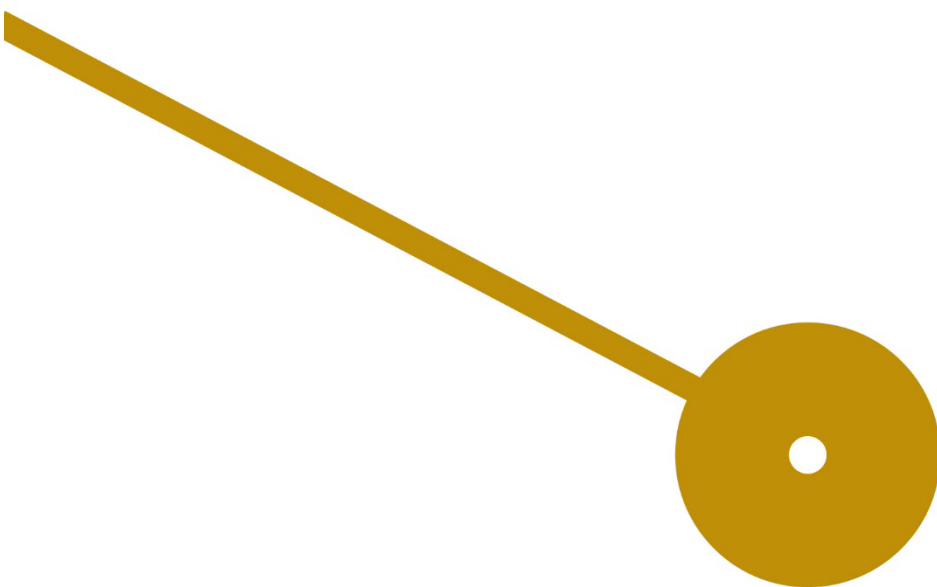
M

MESTRADO
MÚSICA
INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

El análisis musical como herramienta para la construcción de una interpretación pianística

Eliezer Gutiérrez Díaz

10/2024





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

El análisis musical como herramienta para la construcción de una interpretación pianística

Eliezer Gutiérrez Díaz

Proyecto presentado a la Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para la obtención del grado de Máster en Música – Interpretación Artística, especialización en piano y teclas.

Profesores Orientadores

Miguel Borges Coelho

Daniel Moreira

10/2024

Encomienda a Jehová tu camino, y confía en Él; y Él hará.

Salmo 37:5 (RVR1960)

Agradecimientos

Gracias Miguel, sin tu ayuda este trabajo no hubiera sido el que es. Gracias por tantas correcciones a tiempo y fuera de tiempo. Gracias por enseñarme tantas cosas en estos dos años, por enseñarme a escuchar y comprender mejor la música. Gracias por creer en que podía hacerlo mejor en cada repetición con tanta paciencia. Eres una gran inspiración para mí, el modelo de profesor que quiero algún día llegar a ser.

Gracias Daniel por tus correcciones y aportaciones en este trabajo y también por permitirme descubrir el valor del análisis musical (tan sólo en un semestre).

No me quiero olvidar de los profesores que han dejado una gran huella en mi formación musical. Gracias Marta por acompañarme en los cuatro años en Musikene e implicarte tanto en mi evolución pianística.

Gracias Laura por hacer posible que haya llegado hasta aquí, siempre pusiste todo tu empeño y esfuerzo en mi formación musical y confiaste en que podría lograrlo. Gracias por hacerme amar la música desde el comienzo.

Gracias Nacho por inculcarme el amor a la armonía y al análisis en los primeros años de mi formación musical. Gracias por ser tan buen profesor.

Gracias, papá y mamá, por esa ilusión que teníais de que aprendiera a tocar el piano y vuestro sacrificio y esfuerzo todos estos años para que pudiera formarme. Gracias por hacer posible que estudiara este máster en Oporto.

Gracias Samuel por ser mi apoyo incondicional cada día y mi oasis.

Resumen

El papel del análisis musical en la interpretación ha generado un debate amplio y polarizado: por un lado, están los que defienden la preponderancia del análisis musical sobre la interpretación; por otro lado, los que desechan cualquier utilidad del análisis en un contexto interpretativo. El presente estudio defiende una perspectiva intermedia: el análisis musical enriquece, en lugar de limitar, la libertad creativa del intérprete. Este punto de vista se defenderá mediante la exposición breve de tres teorías analíticas (Schenker, Ribeiro-Pereira y Meyer) y su aplicación al ámbito de la interpretación pianística mediante una selección de estudios de caso.

Palabras-clave

Interpretación pianística; análisis musical; Schenker; Meyer; Ribeiro-Pereira.

Abstract

The role that musical analysis should play in performance has generated a wide and polarized debate: while some claim that musical analysis should take precedence over performance, others dismiss any usefulness of analysis in the context of performance. The present study argues for a middle ground: musical analysis enriches rather than limits the creative freedom of the performer. This perspective will be defended through a brief exposition of three analytical theories (Schenker, Ribeiro-Pereira and Meyer), and their application to the field of piano performance in a selection of case studies.

Keywords

Piano performance; musical analysis; Schenker; Meyer; Ribeiro-Pereira.

Índice

Índice de figuras	2
Introducción	4
1. La importancia del análisis musical para el intérprete	6
2. Resumen de las teorías analíticas propuestas.....	16
2.1. Teoría analítica de Heinrich Schenker	17
2.2. Teoría analítica de Miguel Ribeiro-Pereira	28
2.3. Teoría analítica de Leonard B. Meyer	40
3. Análisis y propuestas interpretativas.....	48
3.1. Aplicación de la teoría analítica de Heinrich Schenker.....	50
3.1.1. Sonata K. 280 de W. A. Mozart	50
3.2. Aplicación de la teoría analítica de Miguel Ribeiro-Pereira	53
3.2.1. Sonata K. 280 de W.A.Mozart	54
3.2.2. Intermezzo no. 3 op. 117 de J.Brahms	58
3.3. Aplicación de la teoría analítica de Leonard B. Meyer	67
3.3.1. Sonata K. 280 de W.A.Mozart	68
3.3.2. Sonata op. 35 de F. Chopin.....	71
4. Conclusiones	75
Referencias bibliográficas	76

Índice de figuras

Figura 1	19
Figura 2	20
Figura 3	21
Figura 4	22
Figura 5	34
Figura 6	35
Figura 7	36
Figura 8	38
Figura 9	42
Figura 10	50
Figura 11	51
Figura 12	52
Figura 13	53
Figura 14	54
Figura 15	56
Figura 16	56
Figura 17	57
Figura 18	57
Figura 19	59
Figura 20	60
Figura 21	61
Figura 22	62
Figura 23	63
Figura 24	64
Figura 25	66
Figura 26	68
Figura 27	70
Figura 28	70
Figura 29	72
Figura 30	73
Figura 31	74

Introducción

Este estudio pretende contribuir al debate sobre la importancia del análisis musical en la interpretación, con el foco en la interpretación pianística. El trabajo presenta una estructura de tres capítulos. El primero expone de forma sintética el polarizado debate que este tema ha generado a lo largo de las últimas décadas. El segundo contiene una breve explicación de los modelos teórico-analíticos que se aplicarán en el tercer capítulo: el de Heinrich Schenker, Leonard B. Meyer y Miguel Ribeiro-Pereira. Estos modelos se han seleccionado teniendo en cuenta los diferentes parámetros que consideran y la distinta perspectiva que cada uno de ellos aporta a la comprensión y estudio de las obras musicales. Todos ellos tienen implicaciones que pueden ser trasladadas a la interpretación.

La teoría y análisis schenkeriano puede ayudar a la elaboración de una síntesis de un pasaje o una obra completa a nivel estructural y jerárquico mediante la conexión de puntos lejanos y lineales difícilmente observables en la partitura. Además, aporta una visión contrapuntística de la obra, lo cual puede contribuir a una mejor conducción de voces. Por su parte, la teoría analítica de M. Ribeiro-Pereira y su particular concepto de modulación ayudará al intérprete a tener en cuenta los elementos de permanencia en los momentos de cambio armónico, lo que será fundamental en el trabajo de escucha. Por último, la teoría analítica de L.B. Meyer puede arrojar luz sobre la percepción de las expectativas generadas por la música por medio de la inhibición de estímulos musicales que no se satisfacen inmediatamente.

El tercer capítulo aplica estos modelos analíticos en pasajes seleccionados de obras pertenecientes a la música tonal y que han formado parte del recital final de máster de la autora. Se aportarán para cada uno de los casos, además, sugerencias metodológicas que pretenden contribuir a la labor del intérprete de trasladar el conocimiento teórico al trabajo diario en el

instrumento —al fin y al cabo, el principal objetivo de este estudio.

1. La importancia del análisis musical para el intérprete

Durante el siglo XX el análisis musical ha experimentado una gran evolución (Nagore, 2005). En este siglo se observa una gran evolución del análisis musical como disciplina autónoma debido a una gran proliferación de teorías, métodos y técnicas para el estudio de la música. Como sostiene Nagore (2005):

En el siglo XX —que podría ser considerado como el siglo del análisis musical— el análisis cambia de estatus: pasa de ser considerado una herramienta al servicio de la teoría, la composición o la biografía, al rango de disciplina autónoma, de la mano de varias grandes teorías. (p.5)

Una de esas grandes teorías que ayudaron al florecimiento del análisis musical en el siglo XX es la de Heinrich Schenker (1868-1935). Schenker aborda una teoría compuesta por un conjunto de principios reguladores que agrupa distintas tradiciones (contrapunto fuxiano, enseñanza de C.P.E.Bach y la teoría armónica de finales del siglo XIX) y es destinada inicialmente a explicar la música culta tonal de los siglos XVIII y XIX (Drabkin, 2002, p. 812). En base a su teoría introduce su propio sistema de análisis aplicándolo a obras concretas de la música tonal. Su método analítico tuvo una gran difusión en los años posteriores, como comenta Drabkin (2002):

Los análisis de Schenker ejemplifican, en una amplia gama de literatura y considerable detalle, una visión de la música que ha ganado suficiente estima en América del Norte (y más recientemente en partes de Europa) para

establecerse como uno de los principales enfoques de la estructura musical.¹ (p. 813)

El cimiento de este gran desenvolvimiento del análisis musical es el extenso estudio previamente realizado de la teoría de la armonía y de la música tonal por diversos autores a lo largo de los dos siglos precedentes (XVIII y XIX). Una figura importante en este sentido es el gran teórico y compositor francés Jean Philippe Rameau (1683-1764). En su extensa obra, el *Tratado de armonía* (1722) Rameau propone un estudio riguroso y científico de la música: “La música es una ciencia que debe tener reglas determinadas; estas reglas deben derivarse de un principio evidente y este principio difícilmente podemos conocerlo sin la ayuda de las matemáticas”² (citado en Papadopoulos, 2002, p. 66). La obra de Rameau es principalmente teórica, ya que su interés era determinar los principios y reglas fundamentales de la armonía y no el análisis de piezas concretas e individuales con un método sistemático.

En este punto es importante destacar la diferencia entre teoría musical y análisis. La teoría musical es un campo de estudio que tiene por objetivo la investigación y ordenamiento de diversos elementos de la música. Es la antesala y base sobre la que se apoya el análisis musical, que da sentido a la organización de estos elementos musicales y su interrelación en una obra musical concreta. Lewin (1969) explica el cometido tanto de la teoría musical como del análisis:

La teoría, por lo tanto, intenta describir las formas en que, dado un cierto cuerpo de literatura, los compositores y oyentes parecen haber aceptado el sonido como

¹ Schenker’s analyses exemplify, over a broad range of the literature and in considerable detail, a view of music that has gained sufficient esteem in North America (and more recently in parts of Europe) to establish itself as one of the foremost approaches to musical structure. Todas las traducciones al español presentadas en este trabajo son elaboradas por la autora.

² La musique est une science qui doit avoir des règles certaines; ces règles doivent être tirées d’un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques.

conceptualmente estructurado, categóricamente anterior a cualquier pieza

específica. [...] [El análisis] En este caso, lo que interesa no es un modo general

de audición, sino la individualidad de la pieza musical concreta que se estudia.³

(pp. 61, 62, 63)

La afirmación del análisis como disciplina autónoma ha generado un amplio debate sobre su papel respecto a la interpretación musical. Algunos teóricos colocan la teoría y el análisis musical por encima de la actividad interpretativa. En este sentido, Drabkin (2002) señala que, “Schenker solía afirmar que la interpretación inspirada de una obra sólo podía conseguirse siguiendo su evolución compositiva desde el fondo [*Background* o *Hintergrund*] hasta el primer plano [*Vordergrund*]”⁴ (p. 814). Aquí Schenker pone de manifiesto los distintos niveles de jerarquía que incluye en su análisis (se explicarán en el capítulo 2.1), los cuales el intérprete debe conocer y poner de manifiesto para alcanzar ese máximo nivel de interpretación.

En el polo opuesto está el punto de vista tal vez más común entre los intérpretes, que niega el papel de los teóricos o incluso del análisis en la interpretación musical. Como explica Nolan (1993), “muchos intérpretes desconfían del análisis porque perciben un conflicto entre el análisis como una árida preocupación intelectual y sus propias preocupaciones más inmediatas con la inspiración artística, la creatividad o la intuición”⁵ (p. 114). Rink (2002) habla del mismo conflicto, en el que el problema no reside en el conocimiento en sí, sino en los requisitos asociados a él: “es comprensible que a los

³ Theory, then, attempts to describe the ways in which, given a certain body of literature, composers and listeners appear to have accepted sound as conceptually structured, categorically prior to any one specific piece. [...] [Analysis] Here one is interested not in a general mode of hearing, but in the individuality of the specific piece of music under study.

⁴ Schenker frequently stated that an inspired performance of a work could only be obtained by way of following its compositional growth from the background [*Hintergrund*] to the foreground [*Vordergrund*].

⁵ Many performers are suspicious of analysis because of a perceived conflict between analysis as an arid intellectual preoccupation and their more immediate concerns with artistic inspiration, creativity, or intuition.

intérpretes no les guste que los académicos les digan lo que tienen que hacer empleando un lenguaje dictatorial que amenaza su libertad musical”⁶ (p. 41).

Como punto intermedio entre dos puntos de vista tan opuestos, Rink (2002) propone un acercamiento a la partitura menos profundo, pero más práctico que el puramente analítico, que denomina “análisis del intérprete”⁷ (p. 36). El análisis del intérprete, tal y como lo define Rink, es un “estudio meditado de la partitura con especial atención a las funciones contextuales y los medios para proyectarlas”⁸ (idem). Las funciones contextuales que Rink menciona hacen referencia al cometido de determinados elementos musicales dispuestos en la partitura dentro de su contexto tanto local (en un pasaje o sección) como en su conjunto. Como el mismo autor señala: “la cuestión es que, sin un análisis de esta música y una identificación de la función de cada elemento, tanto localmente como en el contexto del conjunto, difícilmente se podría concebir una interpretación viable”⁹ (Rink, 2002, p. 41).

El conflicto entre analistas e intérpretes podría solventarse con el establecimiento claro del objetivo de la realización del análisis. Es decir, ¿Con qué objetivo se analizará determinada obra? Podría ser para ayudar a la comprensión de la misma y, por tanto, a la construcción de una interpretación basada en la toma de decisiones con razonamientos justificables mediante el análisis en combinación con la propia intuición interpretativa y creatividad del músico. Como resalta Rink (2002), la toma de decisiones es inevitable por parte del intérprete: “no se puede negar que la interpretación de la música requiere decisiones —conscientes o no”¹⁰ (p. 35). El análisis es una gran herramienta que ayuda al intérprete a la toma de decisiones interpretativas de una forma consciente y justificada.

⁶ Performers understandably do not like being told what to do by scholars employing a dictatorial language that threatens their musical freedom.

⁷ Performer’s analysis.

⁸ Considered study of the score with particular attention to contextual functions and [the] means of projecting them.

⁹ The point is that without a parsing of this music and an identification of each element’s function both locally and in the context of the whole, one could hardly conceive a viable interpretation.

¹⁰ It cannot be denied that the interpretation of music requires decisions —conscious or otherwise.

En relación con el establecimiento de objetivos, Nagore (2005) expone que “el auténtico test que se debe plantear al análisis musical, o a un procedimiento analítico concreto, no es si funciona desde un punto de vista teórico o tiene carácter o no de ciencia, sino si responde a sus objetivos, si sus resultados son válidos” (p. 9). Algunos de los objetivos que se pueden proponer para la realización del análisis son: conocer la estructura de una obra, profundizar en la investigación histórica de la obra o hacer una aproximación estética de la misma.

Esta autora sugiere y explica que se han producido los mayores avances recientemente en el ámbito del análisis musical debido a su consideración como herramienta con uso interdisciplinar:

Quizá algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios.

(Nagore, 2005, p. 8)

Específicamente, un intercambio de conocimientos y simbiosis entre un analista y un intérprete puede beneficiar a ambos. Al intérprete, el conocimiento de diferentes tipos de visiones analíticas le beneficiará en una mayor comprensión de la obra y, por tanto, le abrirá un mundo de posibilidades para la interpretación. Por ejemplo, el conocer un sistema de interrelación o clasificación de distintos elementos musicales le podrá aportar una nueva visión de la obra sobre la que organizar la importancia de los distintos elementos y tomar decisiones en concordancia con ello. También, el hecho de hacer una síntesis o reducción de la organización sonora en la obra podrá ayudarle a visualizar la relación entre distintas notas (también armonía, ritmos, texturas...) alejadas entre sí para conectarlas y darles sentido. Cada sistema analítico resalta distintos aspectos de

elementos musicales, por lo que, cuanto más conocimiento de diferentes tipos de análisis, más matices, detalles y, por tanto, ideas para la construcción de una interpretación sólida, con un conocimiento mayor de la obra y su construcción.

Este intercambio también enriquecerá al analista, en cuanto a la posibilidad de ver reflejadas sus propias ideas analíticas en la interpretación musical y, además, en la observación de las distintas posibilidades sonoras del análisis en la interpretación. Ese trasvase de teoría a práctica puede ser muy interesante también en cuanto a la posibilidad de una mayor difusión del análisis y su importancia.

Es importante destacar que una sola perspectiva analítica puede derivar en más de un planteamiento interpretativo. Como afirma Nolan (1993) “el análisis puede sugerir lo que debe sacarse a la luz, pero no en sí mismo cómo hacerlo” ¹¹ (p. 137). Aquí es donde entra en juego la creatividad y espontaneidad del intérprete. El testimonio del pianista alemán Konrad Wolff, uno de los alumnos de Artur Schnabel apunta en el mismo sentido:

[Schnabel señaló que]... El análisis teórico como tal no es una panacea... Siempre animaba a los estudiantes a averiguar todo lo posible sobre la estructura, las armonías, la técnica motivica, etc., utilizadas en cada partitura. Pero en la mayoría de estos datos no hay ninguna base para la interpretación. El análisis fructífero es el resultado de una reacción espontánea ante algún detalle musical que desconcierta al músico, de modo que investiga qué ocurre aquí en particular. ¹² (Citado en Nolan, 1993, p. 114).

¹¹ Analysis may suggest what should be brought out, but not in itself how to do it.

¹² [Schnabel pointed out that] ... Theoretical analysis as such is no cure-all... He always encouraged students to find out as much as possible about the structure, harmonies, motivic

La diferencia que aquí señala Schnabel entre análisis teórico y práctico tiene que ver con una cuestión de establecimiento de objetivos. El “análisis fructífero” que menciona hace referencia al que se destina a beneficiar la interpretación, dirigido a los intérpretes. En contraposición, el que denomina “análisis teórico” es el que es considerado como un fin en sí mismo. Lo que Schnabel entiende como análisis fructífero y práctico se queda corto y está basado en detalles musicales que para el intérprete no son habituales. Sin embargo, en sus declaraciones se destaca la libertad del intérprete en relación con lo que observa y estudia en la obra, sin haber en ello normas estrictas para la interpretación.

Un análisis más amplio por parte del intérprete puede ayudar a desarrollar en él la habilidad de detectar y responder en su interpretación con mayor rapidez en un futuro a aspectos musicales que son inesperados y poco comunes. Rink (2002) también reconoce la importancia de un análisis más deliberado, con muchos beneficios: “Un estudio analítico más riguroso puede ayudar a los intérpretes a resolver problemas conceptuales o técnicos [...], así como a memorizar y a combatir la ansiedad interpretativa” ¹³ (p. 39).

En cuanto al enfoque analítico, se puede considerar la obra de manera global, atendiendo a su carácter y estilo y, por otro lado, de forma más detallada, reparando en la particularidad de cada parámetro musical y su jerarquía. En el acercamiento a la interpretación musical que propone el pianista Heinrich Neuhaus (2004) se observan cuatro parámetros a tener en cuenta: imagen estética, ritmo, sonido y diferentes aspectos técnicos (p. 19). Neuhaus (2004) define la imagen estética de la siguiente manera: “¿Qué significa “la imagen estética” sino la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, que se llaman armonía, polifonía, etc... en la forma definida, y en el contenido poético y emocional?” (p.21). Estas declaraciones hablan de la imagen estética como visión global de la obra: su comprensión y sentido a través del contenido poético y emocional que contiene.

Neuhaus (2004) sugiere también que se estudie la obra no solamente en su conjunto (imagen estética), sino también en el detalle, desmontando sus elementos:

technique, etc. used in each score. But there is no basis for interpretation in most of this. Fruitful analysis is the result of spontaneous reaction to some musical detail which puzzles the musician so that he investigates what happens here in particular.

¹³ More rigorous analytical study can assist performers in solving conceptual or technical problems [...], as well as in memorising and in combating performance anxiety.

Sugiero al alumno estudiar una obra para piano como un director de orquesta estudia una partitura, es decir, no solamente en su conjunto, (esto ha de ser lo primero; en el caso contrario la imagen carecería de unidad) sino en el detalle, descomponiendo los elementos de la obra para estudiar su estructura armónica y lo “secundario”, por ejemplo “el acompañamiento”. [...] En estas condiciones, el alumno descubre las bellezas, hasta entonces ignoradas, que abundan en las obras de los grandes maestros. [...] Cada detalle tiene su razón de ser, su lógica, y no es más que una de las pequeñas partes orgánicas del conjunto. (pp. 33 y 34)

Las declaraciones de Neuhaus hablan de la importancia de estudiar los detalles en la interpretación para dar sentido a la construcción del todo (imagen estética). John Rink (2002) propone lo mismo, analizar la música tanto localmente como en su conjunto: “la cuestión es que sin un análisis [...] y una identificación de la función de cada elemento tanto localmente como en el contexto del conjunto, difícilmente se podría concebir una interpretación viable” ¹⁴ (p. 41).

Es común en el ámbito interpretativo dividir en dos fases el trabajo de una obra musical. La primera fase consistiría en tocar la obra con las notas y el ritmo, así como la articulación propia con soltura. Cuando ese trabajo esté realizado se pasaría a la segunda fase. La segunda fase consistiría en aportar a la obra el contenido y significado mediante la incorporación de matices, el dibujo de la melodía, la identificación de la estructura y textura, así como la observación de las relaciones entre distintas alturas o ritmos. Esta segunda fase sería un análisis en profundidad que realiza el intérprete para

¹⁴ The point is that without a parsing [...] and an identification of each element’s function both locally and in the context of the whole, one could hardly conceive a viable interpretation.

darle sentido y coherencia a la obra. Es importante mencionar que, en la primera fase, el intérprete podría reconocer y asociar distintos elementos y características de la obra, sin embargo, esto se daría de forma más superficial. Como expone Rink (2002):

El análisis sintáctico y la identificación de su función [...] pueden tener lugar, y para el músico experimentado probablemente tendrán lugar, inicialmente a primera vista [...]. Pero la aprehensión inmediata no excluye en absoluto una reconsideración posterior y más deliberada de cómo funcionan los distintos elementos en una pieza.¹⁵ (p. 41)

Esta reconsideración posterior deliberada y consciente del músico puede tener lugar en el proceso de aprendizaje de la obra (primera fase). En esta dirección, Cook (1999) sostiene que un correcto enfoque en la interpretación subrayará la inseparabilidad del conocimiento intelectual y corporal, y, esto tendrá implicaciones prácticas con respecto a la relación entre análisis e interpretación:

Si el análisis y la interpretación han de considerarse modos interrelacionados de conocimiento musical, entonces deben llevarse a cabo de forma simultánea e interactiva, no sucesiva. [...] Lo que importa del análisis no es tanto lo que

¹⁵ Parsing and identifying function [...] can, and for the experienced musician probably will, initially take place at sight [...]. But immediate apprehension by no means precludes later and more deliberate reconsideration of how the various elements operate in a piece.

representa como lo que hace, o más exactamente, lo que te lleva a hacer.¹⁶ (pp. 248- 249).

En la misma línea de pensamiento, Neuhaus (2004) señala que es la simultaneidad de ambos procesos —estudio de los distintos elementos de la obra y su lectura— lo que permite que la “primera interpretación sea expresiva, que el carácter de la interpretación corresponda al carácter (contenido) de la melodía” (pp.23-24).

Como resumen, se puede encontrar varias visiones, enfoques y teorías para el análisis musical en los que el intérprete puede reflexionar para plantear y construir su propia interpretación. A continuación, en el segundo capítulo se expondrán en concreto las teorías analíticas de H. Schenker, L.B.Meyer y M.Ribeiro-Pereira.

¹⁶ If analysis and performance are to be seen as interlocking modes of musical knowledge, then they should be pursued simultaneously and interactively, not in succession. [...] What matters about analysis is not so much what it represents but what it does, or more precisely what it leads you to do.

2. Resumen de las teorías analíticas propuestas

Se han seleccionado en concreto tres teorías analíticas por su utilidad para comprender mejor los pasajes que se han propuesto en el capítulo 3: la teoría de H. Schenker, de L. B. Meyer y de M. Ribeiro-Pereira. Las tres teorías que se van a tratar procuran explicar ciertos aspectos fundamentales de la música tonal en general y, por tanto, se han desarrollado y explicado en su mayoría con ejemplos concretos de esta música. En este trabajo en concreto se han seleccionado estas tres teorías debido a la información valiosa que aportan en los análisis y que puede ser trasladada al ámbito interpretativo.

La teoría schenkeriana aporta una visión jerárquica estructural, que puede ser aplicada tanto a pasajes pequeños como a una síntesis de una obra completa. Con este análisis se puede observar con mayor facilidad las líneas melódicas, estructuras contrapuntísticas y armonías básicas de la obra. También se puede observar la forma en que estos elementos estructurales se despliegan en elaboraciones más detalladas en sucesivos niveles jerárquicos inferiores. El conocimiento de esa síntesis puede ayudar a la conexión de elementos lineales que pueden, a primera vista, parecer inconexos, ya que podrían estar alejados en la partitura. Así, la consciencia de estas conexiones puede ayudar al intérprete a elaborar su interpretación con una mayor coherencia. Debido a estos beneficios interpretativos se ha seleccionado un pasaje previamente analizado por uno de los discípulos de Schenker, Felix Salzer¹⁷, perteneciente a la Sonata de W. A. Mozart K. 280. Se han conformado propuestas interpretativas basadas en los elementos analizados por Salzer, de acuerdo con la perspectiva schenkeriana.

Por otro lado, el conocimiento de la teoría y el concepto de modulación de Ribeiro-Pereira es útil para la interpretación en cuanto a la detección y dotación de significado de las modulaciones. Ribeiro-Pereira considera la modulación en un sentido diferente del habitual, como el núcleo de todas las relaciones armónicas dentro de un contexto tonal. El autor contempla dos elementos fundamentales en la composición de la modulación: un elemento que permanece (y se reinterpreta) y otro que cambia (y transforma al elemento que permanece). El análisis, por tanto, que propone Ribeiro-

¹⁷ Felix Salzer fue un discípulo de Schenker que recogió en su obra *Structural Hearing: Tonal coherence in music* (1952) un sumario de la teoría schenkeriana, con un desarrollo y aplicación más amplia de esta teoría en la música occidental académica. Este análisis que se menciona de un pasaje de la Sonata de Mozart K. 280 se encuentra en la obra de Salzer mencionada.

Pereira tiene que ver con la observación de los procesos de reinterpretación armónica de elementos comunes (notas o acordes).

Por último, se ha seleccionado una parte de la teoría y análisis desarrollado por Leonard B. Meyer. En concreto, el principio de expectativas generadas por la música que desarrolla Meyer es útil para la interpretación. Según Meyer (1956), se encuentra un tipo específico de emoción en la música, el afecto, que se genera por la inhibición de una tendencia mediante la frustración de una expectativa. Esta frustración de expectativas se puede subrayar en la interpretación, desde su conocimiento y consciencia.

2.1. Teoría analítica de Heinrich Schenker

La teoría que desarrolla Schenker se sustenta en varios conceptos que pueden aunarse en uno solo, el concepto de jerarquía. Drabkin (2002) señala cuatro elementos principales relacionados con la jerarquía, en los que expone la teoría schenkeriana: *Stufe*, *Schicht*, Prolongación (*Auskomponierung*) y linealidad.

El concepto de *Stufe* se traduce como “grado de escala” y es un concepto armónico cuya utilidad es diferenciar las armonías importantes de las transitorias. Schenker presenta por primera vez este concepto en su libro *Harmonielehre* de 1906 (Drabkin, 2002, p. 817). Felix Salzer (2012¹⁸) define el concepto de *Stufe* como “una armonía de significado funcional”¹⁹ (p. 24).

Con respecto a las armonías que Schenker consideraba importantes a nivel estructural, Drabkin (2002) explica:

Para Schenker, la música —la gran música— es tonal, y, por lo tanto, una composición se rige en última instancia por su acorde principal, la tríada tónica;

¹⁸ Esta referencia se encuentra en el glosario a modo de introducción elaborado por Salzer, publicado por primera vez en 1968 en la obra de Schenker *Five Graphic music analyses* (1932). El año de publicación del glosario consultado elaborado por Salzer es 2012.

¹⁹ A harmony of functional significance.

todas las demás funciones armónicas están subordinadas a la tónica, y el análisis debe distinguir siempre entre armonías esenciales y pasajeras. Del mismo modo, las notas de una melodía pueden describirse como esenciales o de transición. Además, la noción de esencial frente a pasajera, de armónico frente a no armónico, no sólo se aplica a la superficie de la música, sino también a los niveles más profundos: una armonía puede ser esencial en un nivel, pero transitoria en otro, una nota pasajera en un nivel puede ser el comienzo de una importante “progresión lineal” en otro.²⁰ (p. 816)

Es importante observar en las armonías los puntos que las encierran —lo que ha sido escrito antes y lo que está por delante— para considerar si la armonía es transitoria o no; es decir, es siempre importante considerar el contexto de las armonías. La palabra “nivel” en la cita anterior lleva a la explicación del segundo concepto que Drabkin (2002) propone: *Schicht*, que podría traducirse como “capa” o “estrato”. Como explica Drabkin (2002), para la formación de estos estratos es importante remarcar la importancia del acorde de tónica para Schenker, en el que observa un despliegue de forma horizontal en el contenido musical. Schenker configura este despliegue del acorde de tónica en dos voces. La voz superior, que se denomina *Urlinie*, desciende por grados conjuntos de forma diatónica (notas de paso) desde una nota de la tónica tríada hasta su fundamental, de forma que atraviesa un intervalo de tercera, quinta u octava. La voz

²⁰ For Schenker, music —great music— is tonal, and hence a composition is governed ultimately by its principal chord, the tonic triad; all other harmonic functions are subordinate to the tonic, and analysis must always make a distinction between essential and passing harmonies. Similarly, the notes of a melody can be described as either essential or transitional. Moreover, the notion of essential versus passing, of harmonic versus non-harmonic, applies not only to the surface of the music but informs the deeper levels, too: a harmony might be essential at one level but transitional at another, a passing note at one level might be the start of an important “linear progression” at another.

inferior se denomina *Bassbrechung* (traducido como “bajo arpegiado”) y comienza con la fundamental del acorde tríada de tónica desplazándose hasta el quinto grado (dominante de la tonalidad y armónico de la fundamental de tónica) para volver de nuevo a la fundamental de la tónica. Drabkin (2002) define la *Ursatz* como “la configuración de la *Urlinie* soportada por el bajo arpegiado [*Bassbrechung*]” ²¹ (p. 818) y comenta: “no sólo representa la melodía en su forma más rudimentaria, la escala, sino también la progresión armónica básica que subyace en la mayor parte de la música de los siglos XVIII y XIX: I-V-I en número romanos” ²² (idem).

El concepto de *Ursatz* comprende una estructura contrapuntística al mostrar el movimiento melódico entre dos líneas, la *Urlinie* y *Bassbrechung*. La siguiente figura muestra las tres formas posibles de estructura de *Ursatz*:

Figura 1

Tres formas posibles de *Ursatz* con la *Urlinie* descendiendo por grados conjuntos y el *Bassbrechung*



Fuente: Cook (1994).

Para el análisis schenkeriano, como muestra la figura 1, el movimiento fundamental es: I-V-I, el que se encuadra en el *Ursatz*. Cook (1994) destaca lo siguiente en relación con la importancia de la tónica en el análisis schenkeriano: “Schenker veía la música como el despliegue temporal, o la prolongación de la tríada mayor —el “acorde de la naturaleza”, como él lo llamaba, puesto que existe como los cinco primeros parciales de

²¹ The configuration of *Urlinie* supported by bass arpeggiation [*Bassbrechung*].

²² It not only represents the melody in its most rudimentary form, the scale, but also the basic harmonic progression underlying most eighteenth —and nineteenth— century music: I-V-I in roman numeral terms.

la serie de armónicos”²³ (p. 39). En la siguiente figura se puede observar el acorde de tónica de do mayor desplegado con sus correspondientes armónicos:

Figura 2

El acorde de tónica de Do mayor como serie de armónicos desde la nota Do.



Fuente: Salzer (1952).

El *Ursatz* representa el contenido de una obra tonal en el nivel más básico, denominado fondo o *Hintergrund*. Sobre este nivel se constituyen niveles de diseño armónico-contrapuntístico más desarrollados, lo cuales generan una mayor ampliación hasta la elaboración final, es decir, la obra tal como está escrita, con todos sus detalles. Este es el nivel denominado primer plano o *Vordergrund*. Entre el fondo y el primer plano se encuentra el plano intermedio o *Mittelgrund* (Drabkin, 2002).

Salzer (2012) comenta en la introducción que forma parte del glosario anteriormente mencionado: “[Shenker] demostró que la música puede comprenderse en tres niveles: *foreground-middleground-background*. Se trata de traducciones directas de los conceptos *Vordergrund-Mittelgrund-Hintergrund* de Schenker [...]. El análisis es un proceso continuo de conexión e integración de estos tres niveles de percepción musical”²⁴ (p. 14).

²³ Schenker saw music as the temporal unfolding, or prolongation, of the major triad —the “chord of nature”, as he called it, since it exists as the first five partials of the overtone series.

²⁴ [Schenker] demonstrated that musical structure can be understood on three levels: foreground-middleground-background. These are direct translations of Schenker’s *Vordergrund-Mittelgrund-*

Para observar estos niveles en un análisis schenkeriano se muestra un análisis realizado por el propio Schenker²⁵ (figura 4) sobre la transcripción para piano del Coral *Ich bin's, ich sollte* de J.S.Bach (Figura 3).

Figura 3

Transcripción para piano del coral *Ich bin's, ich sollte* de J.S.Bach.

The image shows a piano transcription of a chorale by J.S. Bach. The score is written for piano and includes the following text: "Choral. CHOR. p Ich bin's, ich sollte büßen an Händen und an Füßen, gebunden in der Hölle. Die Geißeln und die Banden, und was du ausgestanden, das hat verdient meine Seele!". The music is in a minor key and common time. The transcription is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The lyrics are written below the notes.

Fuente: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/124042/rfpo>

Hintergrund; [...]. Analysis is a continuous process of connecting and integrating these three levels of musical perception.

²⁵ Este análisis de Schenker es uno de los cinco que presenta en su libro *Five graphic music analyses* (1932). En estos análisis Schenker muestra estratos diferentes de mayor y menor detalle musical (*Schicht*).

Figura 4

Análisis en distintos niveles elaborado por Schenker de la transcripción del coral *Ich bin's, ich sollte* de J.S.Bach.

Takte: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 (Fermaten:)

Ursatz

Vordergrund

1. Schicht

2. Schicht

3. Schicht

Mittelgrund (3 estratos)

J. S. BACH CHORALE: "ICH BIN'S, ICH SOLLTE BÜSSEN"

Ursatz

Hintergrund

Fuente: Schenker (2012).

Se puede observar en este análisis la representación de los tres tipos de nivel (*Schicht*). En primer lugar, se encuentra el *Vordergrund* de la obra. Es importante mencionar que, aunque el término “primer plano” de una obra o *Vordergrund* hace referencia a la totalidad de las notas de la partitura, se utiliza convencionalmente para describir una simplificación de ésta, en la que el contorno melódico, la armonía y el ritmo son claramente distinguibles, conteniendo gran detalle musical. Schenker utilizaba generalmente el término *Urlinie-Tafel* para el grafismo del primer plano, con alguna simplificación. Este término aparece abreviado al inicio del plano *Vordergrund* (figura 4). Por otro lado, Schenker utilizaba el término *Ausführung* o *letzte Ausführung* (traducido como “elaboración final”) para referirse a la partitura propiamente dicha, con su completa notación y detalle (Drabkin, 2002, p. 820).

También se puede observar el plano intermedio (*Mittelgrund*) en la figura 4. En este nivel se encuentran tres estratos que se van simplificando también, ordenado de menor a mayor detalle musical. Por último, en el nivel *Hintergrund*, Schenker define el tipo de *Ursatz* encontrado en este coral: la *Urlinie* realiza un descenso desde la tercera a la fundamental del acorde de tónica. Esta *Urlinie* en conjunción con la línea del bajo (*Bassbrechung*) conforman la *Ursatz*.

El tercer concepto que menciona Drabkin para la explicación de la teoría de Schenker es el de prolongación y *Auskomponierung*. Drabkin (2002) menciona que Schenker no proporcionó definiciones claras de estos conceptos, pero son fundamentales para su teoría. En palabras de Drabkin (2002), “la prolongación sugiere la creación de contenido mediante el alargamiento de los elementos constitutivos (que representan acontecimientos musicales específicos) en una capa determinada”²⁶ (p. 821). El término *Auskomponierung* está directamente relacionado con la prolongación, como lo define Drabkin (2002): “*Auskomponierung* (literalmente, “componer”) es el proceso por el que se consigue la prolongación”²⁷ (p. 821). En relación con el coral de Bach analizado por Schenker (figura 4) se puede observar una gran prolongación del acorde de tónica, que abarca desde el compás primero hasta el anteúltimo compás. Por esta razón, este coral

²⁶ Prolongation suggests the creation of content by stretching out the constituent elements (representing specific musical events) in a given layer.

²⁷ *Auskomponierung* (literally, “composing out”) is the process by which prolongation is achieved.

de Bach puede ser considerado por Schenker una composición basada en el proceso de *Auskomponierung*.

Por último, es importante el concepto de linealidad en el análisis schenkeriano. Este concepto tiene que ver con la coherencia y conexión. El término *Zug*, traducido como progresión lineal o simplemente progresión, es una sucesión de pasos diatónicos que une dos voces en un acorde, o en acordes adyacentes. Como ejemplo de *Zug*, Drabkin (2002) señala la voz superior (*Urlinie*) en la primera elaboración del acorde de la naturaleza (tríada de tónica), ya que une dos notas de la tríada tónica. El concepto de *Zug* es aplicable no sólo en el nivel *Hintergrund* (fondo), sino también en cualquier nivel estructural. Como se puede observar en el análisis de Schenker en la figura 4, el concepto de *Zug* aparece señalado en el nivel *Vordergrund* así como en el segundo y tercer estrato del *Mittelgrund*.

Drabkin (2002) señala un punto interesante con relación al concepto de linealidad en la teoría schenkeriana:

Debido a que sus puntos de origen y sus objetivos son claros, las progresiones lineales muestran unidad en el movimiento musical. Pero la linealidad en un sentido schenkeriano también puede significar la conexión entre apariciones muy espaciadas de la misma nota [...]. Mientras que los teóricos anteriores demostraban la relación musical más por la similitud temática o la derivación de un tema a partir de otro, Schenker demostró que una sola nota, correctamente colocada y apoyada, podía ser suficiente para conferir síntesis a lo largo de un gran espacio de tiempo musical.²⁸ (p. 830)

²⁸ Because their points of origin and their goals are clear, linear progressions show unity in musical movement. But linearity in a Schenkerian sense can also mean the connection between

El concepto de linealidad de Schenker se puede observar a pequeña escala, pero también a gran escala, en cuanto a la conexión de notas muy espaciadas en la partitura. Salzer (1952) explica la horizontalidad de las prolongaciones en la teoría schenkeriana de la siguiente forma:

Todos los acordes que no se basan en la asociación armónica son producto del movimiento, la dirección y el adorno, y por paradójico que parezca tienen una tendencia horizontal. Resultan del movimiento de las voces, ya que son generados por la dirección y la ayuda de las voces, y se denominarán acordes contrapuntísticos, en contraposición a los acordes de origen armónico.²⁹ (p. 15)

Salzer (1952) explica los acordes contrapuntísticos como acordes de prolongación, al alargar y elaborar el espacio entre los miembros de la progresión armónica, o moverse dentro de una misma armonía o acorde. Este movimiento horizontal abarca una observación amplia de la música, ya que el significado de acordes y las funciones dependen del objetivo y de la dirección que toman para alcanzarlo. En palabras de Cook (1994):

widely spaced occurrence of the same note [...]. Whereas earlier theorists demonstrated musical relatedness more by thematic similarity or the derivation of one theme from another, Schenker demonstrated that a single note, correctly positioned and supported, might be enough to confer synthesis over a large musical time-span.

²⁹ All chords not based on harmonic association are products of motion, direction and embellishment and, paradoxical as it may sound, have a horizontal tendency. They result from the motion of voices since they are generated by voice leading and voice direction and will be called contrapuntal chords, in contrasts to chords of harmonic origin.

Cada acorde no parece depender sólo del acorde anterior (que es el rango máximo de la teoría contrapuntística tradicional), ni siquiera del grupo anterior de acordes (como en un análisis jerárquico de letras romanas), sino que se experimenta como parte de un movimiento más amplio hacia algún objetivo armónico futuro.³⁰ (pp. 28-29)

En la amplia variedad del abanico de literatura musical se pueden encontrar obras con distintas texturas y voces, además de la voz superior y el bajo. Sin embargo, el análisis schenkeriano enfatiza la relación entre bajo y soprano (*Ursatz*), pudiéndose incluir elementos relativos a otras voces en los análisis, generalmente en un nivel estructural inferior. Esto se puede observar en el análisis de Schenker del coral (figura 4), en el que se han reducido las cuatro voces a la *Ursatz*, que contiene el movimiento de la *Urlinie* y *Bassbrechung*, conformando así la síntesis del movimiento de las distintas voces. Las demás voces se han simplificado en estas dos, pudiéndose observar este proceso en los niveles *Vordergrund* y *Mittelgrund*.

Es importante mencionar que el análisis schenkeriano se ha desarrollado y aplicado por Schenker en obras seleccionadas de música tonal³¹. Sin embargo, su discípulo Feliz Salzer creía verdaderamente en la validez del análisis schenkeriano aplicado a obras de distintos periodos de la historia de la música (desde la Edad Media hasta el siglo XX), considerando que el concepto de tonalidad que subyace de la teoría de Schenker puede emplearse en esta variedad de obras. Salzer (2012) expresa así su pensamiento:

³⁰ Each chord does not seem to depend just on the previous chord (which is the maximum range of traditional contrapuntal theory), nor even on the previous group of chords (as in a hierarchical Roman-letter analysis); instead it is experienced as a part of a larger motion towards some future harmonic goal.

³¹ Estas obras sobre las que Schenker desarrolló su teoría y análisis pertenecen a la música académica de los siglos XVIII y XIX, en su mayoría compuestas por compositores austríacos y alemanes.

Schenker analizó la música de los siglos XVIII y XIX y fue considerado por muchos un “especialista” de este periodo, pero ¿debería esto implicar que no podía hacer ninguna aportación a la música con una perspectiva estilística diferente y que sus ideas no tenían validez para ningún periodo que no fuera el clásico y el romántico?

Una vez que uno se ha liberado de ésta y otras suposiciones *a priori* similares y se acerca a la historia de la teoría musical con una mente abierta, puede llegar a la conclusión de que Schenker inauguró una tendencia completamente nueva en la teoría y el análisis de la música. Las cuestiones que planteó y los problemas del movimiento musical que descubrió y presentó se había insinuado ocasionalmente, pero nunca antes se habían considerado específicamente, y casi nunca se habían reconocido como tales. [...] En consecuencia, explicó y demostró por primera vez, mediante análisis reveladores en forma gráfica, la coherencia orgánica de una composición tomada como un todo.³² (pp. 13-14)

³² Schenker analyzed eighteenth —and nineteenth— century music and was considered by many a “specialist” of this period, but should this imply that he could not make any contribution to music with a different stylistic outlook and that his insights had no validity for any period other than the classic and romantic? Once one has been freed from this and similar, dated *a priori* assumptions, and approaches the history of music theory with an open mind, one may come to the conclusion

2.2. Teoría analítica de Miguel Ribeiro-Pereira

Ribeiro-Pereira (2005) en su libro *A theory of harmonic modulation* propone una nueva definición del concepto de modulación. Considera la modulación como el núcleo de todas las relaciones armónicas, dentro de un contexto tonal. Antes de exponer su redefinición del concepto, realiza un recorrido histórico-musical sobre el significado de la palabra modulación, junto a las corrientes y pensamientos filosóficos importantes para la construcción de su nueva definición.

Desde el siglo XIX hasta la actualidad, el concepto de modulación hace referencia al cambio de una tonalidad a otra. Sin embargo, este mismo concepto de modulación en el siglo XVIII hacía referencia a dos significados. Por un lado, aludía al refuerzo del sentido de la tonalidad actual, y, por otro lado, apuntaba también, como en la actualidad, al cambio de una tonalidad a otra. Como Joel Lester manifiesta:

[El concepto de modulación armónica] actualmente designa un cambio de tonalidad o el proceso de cambio de tonalidad. En el siglo XVII (y hasta bien entrado el XIX), también denotaba comúnmente lo que nos parece el significado contradictorio de reforzar el sentido de la tonalidad actual. Un músico del siglo XVIII entendía una unidad subyacente que abarcaba la modulación dentro de

that Schenker inaugurated a completely new trend in the theory and analysis of music. The questions he raised and the problems of musical motion he discovered and presented had been occasionally hinted at, but never before specifically considered, and hardly ever recognized as such. [...] He consequently explained and demonstrated for the first time, by means of revealing analyses in graphic form, the organic coherence of a composition taken as a whole.

una tonalidad y la modulación de una tonalidad a otra.³³ (Lester, 1992, citado en Ribeiro-Pereira, p. 1)

El significado de modulación de cambio de tonalidad es considerado por Rameau como una evolución natural de lo anterior, como resalta Thomas Christensen:

La noción de modulación como cambio de tonalidad [para Rameau] no es un cambio radical de significado, sino más bien una evolución natural de la noción anterior. Los grados de escala diatónica que constituyen los acordes apropiados y las sucesiones armónicas necesarias para una buena modulación son los mismos que constituyen los cambios de tonalidad apropiados. La diferencia es realmente una de jerarquía.³⁴

(Christensen, 1993, citado en Ribeiro-Pereira, p. 1)

La definición que Ribeiro-Pereira (2005) propone del concepto de modulación pretende abarcar tanto el significado del concepto primigenio como el significado moderno de cambio de tonalidad:

³³ [The concept of harmonic modulation] Nowadays it denotes a change of key or the process of key change. In the eighteenth century (and well into the nineteenth), it also commonly denoted what seems to us the contradictory meaning of reinforcing a sense of the current key. An eighteenth-century musician understood an underlying unity encompassing modulating within a key and modulating from one key to another.

³⁴ The notion of modulation as key change [for Rameau] is hardly a radical change in meaning; rather, it is a natural evolution from the older notion. The diatonic scale degrees that constitute the appropriate chords and harmonic successions needed for a good modulation are the same ones that constitute appropriate key changes. The difference is really one of hierarchy.

Por tanto, propondré desde el principio una definición inclusiva de la modulación que tenga en cuenta tanto el significado original de sintaxis armónica interna como el significado moderno de cambio de tonalidad externa:

La modulación es la reinterpretación armónica (o cambio en el significado tonal) de un solo tono, patrón tonal —ya sea un intervalo armónico, una entidad coral o un segmento melódico— o colección diatónica dentro de una pieza.³⁵ (pp. 1 y 2)

Esta comprensión de la modulación asociada específicamente a la reinterpretación armónica de un elemento común no existía en las teorías del siglo XVIII y es un elemento nuevo aportado por el autor. La definición del concepto de modulación tiene su origen en la comprensión aristotélica de la naturaleza como un principio interno de cambio y permanencia. Como Ribeiro-Pereira (2005) explica: “desarrollado a partir de la concepción original de Aristóteles de la naturaleza como un principio interno de cambio y estasis, el concepto fundamental de modulación se rastreará a lo largo de la tradición musical occidental”³⁶ (p. 5).

³⁵ I will therefore advance, right at the outset, an inclusive definition of modulation that accounts for both the original meaning of inward harmonic syntax and the modern meaning of outward key change: Modulation is the harmonic reinterpretation (or shift in tonal meaning) of a single tone, tonal pattern —be it a harmonic interval, chordal entity, or melodic segment— or diatonic collection within a piece.

³⁶ Developed from Aristotle’s original understanding of nature as an inner principle of change and stasis, the fundamental concept of modulation will be traced throughout the Western musical tradition.

El principio aristotélico en el que se basa Ribeiro-Pereira (2005) para su concepción de la modulación tiene que ver con el significado de la sustancia natural:

Una sustancia natural —de hecho, la noción central de la filosofía de Aristóteles— se caracteriza por ser un “principio y causa interna del cambio y la estasis”. [...] Aunque las formas son esencialmente inmutables, sólo pueden ser comprendidas a través de los patrones cambiantes y las transformaciones del mundo físico.³⁷ (p. 7)

En términos musicales, para apreciar el proceso de continuidad y transformación en el concepto de modulación que expone Ribeiro-Pereira, debe cumplirse dos condiciones esenciales: un contenido tonal continuo y un contexto armónico transformado. El contenido tonal continuo se reinterpretará y para ello necesita cambiar de contexto y permanecer. Ribeiro-Pereira explica específicamente cada elemento (2005): “lo primero [continuidad] lo garantizan los tonos compartidos entre acordes en una progresión armónica determinada; lo segundo [transformación] lo expresa el tipo de relaciones interválicas”³⁸ (p. 21).

Ribeiro-Pereira (2005) considera la modulación como un proceso esencialmente plástico, mediante el cual el elemento que muda produce un cambio de significado sobre el que permanece. Dentro de este amplio concepto de modulación que propone Ribeiro-Pereira existen tres subtipos: modulación de acordes (*chord-modulation*), modulación

³⁷ A natural substance —the central notion of Aristotle’s philosophy, indeed— is characterized as an inner “principle and cause of change and stasis”. [...] Although forms are essentially changeless, they can only be comprehended through the changing patterns and transformations of the physical world.

³⁸ The former [continuity] is ensured by the tones shared between chords in a given harmonic progression; the latter [transformation] is expressed by the kind of the intervallic relationships.

de tonalidad (*key-modulation*) y tonicalización (*tonicization*). Ribeiro-Pereira (2005) explica estos conceptos:

La modulación de acordes se aplica al proceso básico de cambiar el significado armónico (o contexto) de un solo tono o patrón tonal, operando en el nivel inmediatamente percibido de la superficie musical. La modulación de tonalidad se aplica al proceso más elaborado de cambiar todo el significado armónico (o contexto) de una colección diatónica, operando en el nivel a gran escala de la estructura formal. [...] Ahora bien, el concepto bastante reciente de tonicalización sería una especie de modulación intermedia, a medio camino entre una modulación de acordes local puramente diatónica y una modulación de tonalidad a gran escala necesariamente cromática. Al igual que esta última, implica el uso de tonos y acordes que no pertenecen a la colección diatónica original; sin embargo, no tiene un rango tonal comparable, una duración de tiempo o incluso la importancia formal que se debe a un cambio de tonalidad inequívoco.³⁹ (p. 22)

³⁹ Chord-modulation applies to the basic process of shifting the harmonic meaning (or context) of a single pitch or tonal pattern, operating at the immediately perceived level of musical surface. Key-modulation applies to the more elaborate process of shifting the whole harmonic meaning (or context) of a diatonic collection, operating at the large-scale level of formal structure. [...] Now,

La modulación de acordes siempre está implícita en la definición de modulación de tonalidad, en cambio, la modulación de acordes se activa independientemente de la modulación de tonalidad. Por último, la tonicalización (ya estudiada previamente por Schenker) es una modulación intermedia entre estas dos.

Como modelo explicativo del concepto de modulación de acordes en el que se resalta el principio de reinterpretación armónica de un elemento común dentro de la transformación de un contexto armónico, Ribeiro-Pereira (2005) presenta el modelo plástico. El modelo plástico de la sintaxis tonal propone una explicación del movimiento armónico en la tonalidad diatónica, referenciando principalmente la música del siglo XVIII como sustrato empírico de la teoría. El esquema armónico del modelo plástico que propone es: I-vi-IV-ii7-V7-I para las tonalidades mayores. Al ser un esquema armónico que se puede encontrar en más periodos de música tonal, el alcance de su modelo plástico será más amplio. Como el autor mismo declara: "Sin embargo, [el esquema armónico] no se limitó a ese estilo concreto [Barroco tardío], sino que puede rastrearse a lo largo de todo el periodo histórico de la tonalidad armónica"⁴⁰ (Ribeiro-Pereira, 2005, p. 58).

the fairly recent concept of tonicization would be a sort of middle-term modulation, halfway between a purely diatonic, local chord-modulation and a necessarily chromatic, large-scale key-modulation. As with the latter, it implies the use of tones and chords which do not belong to the original diatonic collection; yet it has no comparable tonal range, time length, or even the formal importance which is due to an unequivocal key change.

⁴⁰ The harmonic schema] It was not restricted to that particular style [late Baroque music], though; rather, it can be traced throughout the entire historical period of harmonic tonality.

Figura 5

El modelo plástico de la sintaxis tonal que propone Ribeiro-Pereira.

EXAMPLE 4-6 The Plastic Model: Ultimate, continuous version

The image shows a musical score for a piano piece in C major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), and C major (C-E-G). The bass staff contains a sequence of notes: C, F, C, and C. Below the musical notation is a chord diagram showing the progression: I (C major), vi (F major), IV⁷ (C7), ii⁷ (D7), V⁷⁴⁻³ (G7), and I (C major). The diagram is a triangle with the chords arranged from left to right, with the final I chord at the right vertex.

Fuente: Ribeiro-Pereira (2005).

El esquema armónico que propone Ribeiro-Pereira (2005) para el modelo plástico contiene armonías del campo plagal y auténtico, como se representa en la figura 5. El campo plagal incluye los acordes que pueden modular el elemento que permanece (*Keynote*): vi, IV y ii. El campo auténtico incluye los acordes que contienen la sensible de la tonalidad (iii, V, vii) (Ribeiro-Pereira, 2005, p. 71 y 74).

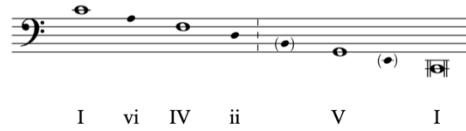
En el modelo plástico propuesto por Ribeiro-Pereira se encuentran tres funciones principales realizadas por distintas notas: el modulador, que tiene una función de fundamental, desplazándose por terceras o quintas descendentes, la *Keynote* o nota clave, con función de tono común y, por último, el doble, con función contrapuntística.

En primer lugar, el modulador expresa la transición del proceso de modulación, el cambio, pasando del campo plagal al auténtico, como se puede observar en la figura 6:

Figura 6

El modulador y su función de raíz fundamental.

EXAMPLE 4-3 The Plastic Model: Root function (No. 1)



Fuente: Ribeiro-Pereira (2005).

El modulador está compuesto por una serie de terceras que comienzan en el campo plagal (vi-IV-ii) para llegar a la cadencia del campo auténtico (V-I). Ribeiro-Pereira (2005) explica el movimiento del modulador: “Dirigido hacia delante de forma coherente y atraído hacia el futuro, representa principalmente el propósito y la expectativa. Identificando cada armonía individual a lo largo del curso de su movimiento, es el poderoso acelerador de la conciencia tonal”⁴¹ (p. 72).

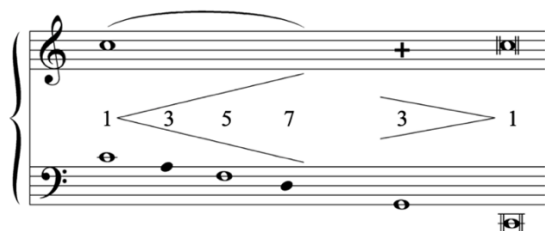
En segundo lugar, la *Keynote* (nota clave) con función de nota común constituye una referencia de gran importancia en el modelo Plástico:

⁴¹ Directed forward consistently and drawn into the future, it stands primarily for purpose and expectation. Identifying each individual harmony along the course of its motion, it is the mighty quickener of tonal consciousness.

Figura 7

La función del tono común o *keynote* (el do mantenido).

EXAMPLE 4-4 The Plastic Model: Common-tone function (No. 2)



Fuente: Ribeiro-Pereira (2005).

En este ejemplo la nota Do es la *keynote* que se mantiene, mientras el modulador va transitando del campo plagal al auténtico y, por ende, transformando el contexto armónico. La *keynote* es la base sobre la que el modulador produce su efecto. Si bien la función del modulador es expresar el movimiento (cambio) en la modulación, la *keynote* en contraste pretende resaltar la inmovilidad de esta modulación (permanencia). En palabras de Ribeiro-Pereira (2005): “En oposición polar al modulador activo, la *keynote* expresa el modo intransitivo del proceso fundamental de modulación, el paciente en curso de cambio”⁴² (p. 73). Estas dos funciones son las que Ribeiro-Pereira (2005) considera básicas para la concepción plena de la modulación, acorde con la teoría de Aristóteles.

La *keynote* está siendo reinterpretada continuamente en el campo plagal: comienza como fundamental del acorde y tónica, pasando a ser tercera del acorde del vi grado, quinta del acorde del IV grado y séptima del acorde del ii grado. En esta reinterpretación producida por la interacción entre la *keynote* y el modulador surge la disonancia, cada vez mayor conforma el modulador se aleja de su punto de partida compartido con la *keynote*, que permanece inmóvil. Como explica Ribeiro-Pereira (2005):

⁴² In polar opposition to the active modulator, the keynote expresses the intransitive mode of the fundamental process of modulation, the patient in course of being changed.

En el campo plagal original, por lo tanto, la sintaxis tonal puede describirse en términos de un efecto muy poderoso de la modulación bien regulada de la *keynote* —un movimiento orientado hacia abajo que se aleja de un punto de partida estable con la tónica. En el momento en que se convierte en el pico disonante como séptima menor sobre la supertónica (ii7), la *keynote* se ve obligada a moverse, resolviéndose hacia abajo en un semitono. Este es el acontecimiento crucial de la sintaxis tonal —el quid tonal— ya que la *keynote* se abandona momentáneamente, cediendo su posición en esa única instancia, sólo para ser reafirmada con más énfasis por medio de la cadencia auténtica final.⁴³

(p. 74)

En último lugar, el doble tiene la tercera función propuesta en el modelo plástico. Con un cometido contrapuntístico, el doble complementa a la *keynote*, completando la armonía. Como ésta, también está sometido al proceso modulador. Alterna con un semitono superior (3-4-3), de forma que se mueve de manera opuesta al recorrido de la *keynote*. De la misma forma que acontece en la relación de la *keynote* con el modulador, el doble contrapuntístico (en relación con el modulador) también es sometido a un

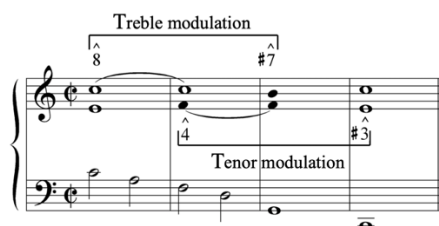
⁴³ In the original plagal field, therefore, tonal syntax may be described in terms of such a powerful effect of the keynote's well-regulated modulation —a downward oriented motion away from a stable point of departure with the tonic. By the time it becomes the dissonant peak as a minor seventh over the supertonic (ii7), the keynote is compelled to move, resolving downward by semitone. This is the crucial event of tonal syntax —the tonal crux— as the keynote is momentarily relinquished, yielding its position in that sole instance, only to be more emphatically reasserted by way of the final authentic cadence.

proceso de intensificación gradual de disonancia. Como señala la figura 8, la nota fa situada en el tenor (segundo compás) pasa de ser fundamental del acorde del IV grado a tercera del grado ii para terminar siendo séptima del acorde de séptima de dominante, resolviendo por semitono descendente a la nota inicial, la tercera del acorde de tónica.

Figura 8

El modelo plástico mostrando la función del doble.

EXAMPLE 4-5 The Plastic Model: Contrapuntal function (No. 3)



Fuente: Ribeiro-Pereira (2005).

Después de exponer su modelo plástico, Ribeiro-Pereira explora el concepto armónico de la sintaxis tonal en un campo jerárquico mayor: el sistema de tonalidad mayor y menor. El sistema de tonalidad mayor y menor es tratado por Ribeiro-Pereira (2005) como una oposición armónica en enfrentamiento: “La tonalidad mayor/menor es, de hecho, una forma moderna de expresar todo el espectro de la naturaleza humana en su lucha por el equilibrio: encarna en el sonido una dramática visión del mundo de la armonía a través del conflicto”⁴⁴ (p. 86).

A pesar de estar polarizados, ambos modos pueden compartir un campo diatónico común: por ejemplo, las tonalidades do mayor y la menor. Los grados tonales o principales de ambos modos están emparejados porque coinciden dos notas de sus triadas: I (en Do mayor: do, mi, sol) y i (en La menor: la, do, mi), IV (en Do mayor: fa, la, do) y iv (en La menor: re, fa, la) y la V (en Do mayor: sol, si, re) y v (utilizando la escala menor natural en la menor: mi, sol, si). No sólo las tonalidades relativas se adaptan bien

⁴⁴ Major/minor tonality is indeed a modern form of expressing the whole spectrum of human nature in its struggle for balance: it embodies in sound a dramatic worldview of harmony through conflict.

a la naturaleza moduladora del sistema tonal mayor-menor, sino también las tonalidades paralelas (homónimas), de naturaleza cromática diferente.

Ribeiro-Pereira (2005) asocia estas dos relaciones polares entre tonalidad mayor y menor a dos épocas de la música distintas: por un lado, la relación de las tonalidades relativas a la música Barroca, por constituir el modelo original de la tonalidad diatónica y, por otro lado, la relación dual entre las tonalidades paralelas u homónimas a la música romántica, al adquirir las relaciones cromáticas una importancia y papel sintáctico principal en el siglo XIX.

Ribeiro-Pereira (2005) concluye que la tonalidad mayor prevalece sobre la menor, ya que es acústicamente más natural y abarca un campo más amplio de forma diatónica:

Acústicamente más natural y diatónicamente más abarcadora, la tonalidad mayor prevalece [...]. Podemos describir la tonalidad mayor, estable y abarcadora, teniendo su relativa (I-vi), mientras que la menor, inestable y atenuada, como relativa (vi-I). "Relativo", después de todo, un término que se utiliza en la música tonal para designar una estrecha afinidad moduladora, también transmite el sentido ineludible de dependencia lógica.⁴⁵ (p. 90)

La tonalidad menor normalmente suele acercarse de forma natural a su relativa mayor. Debido a esta subordinación, Ribeiro-Pereira (2005) afirma lo siguiente:

⁴⁵ Both acoustically more natural and diatonically more encompassing, indeed, the major key does prevail [...]. We may describe the stable, encompassing major key as having a relative (I-vi), whereas the unstable, subdued minor as being a relative (vi-I). "Relative," after all, a term which is used in tonal music to designate close modulatory affinity, also conveys the inescapable sense of logical dependence.

El relativo menor se ajusta al patrón típico de las secciones de desarrollo como áreas modulatorias de creciente inestabilidad. O bien inicia o bien completa el desarrollo de una suite o sonata barroca en tonalidad mayor, respectivamente después o antes de la tónica que la enmarca.⁴⁶ (idem)

En el proceso inverso de tonalidad menor a mayor, Ribeiro-Pereira (2005) sostiene que la inflexión de menor a mayor se encuentra en las secciones expositivas, al ser normalmente el grado III de la escala original un grado común en ambas tonalidades relativas (*keynote*).

Ribeiro-Pereira desarrolla su teoría de forma local y específica (modulación de acordes y modelo plástico) para después observar en un todo, desde su concepto de modulación, la relación entre tonalidad mayor y menor. Específicamente, el concepto que plantea de la modulación es muy interesante, no sólo para el análisis, sino también para la interpretación.

2.3. Teoría analítica de Leonard B. Meyer

De la teoría que Meyer expone en su libro *Emotion and meaning in music* (1956) se abordará la tesis principal, referida al proceso por el que la música produce una respuesta afectiva concreta en la persona (emoción sentida en un determinado momento). Este concepto, junto a su causa: las expectativas generadas por la música, son útiles y aplicables a la interpretación. Meyer (1956) define la expectación en la música de la siguiente forma: “Así pues, la expectación es un producto de los hábitos de respuesta desarrollados en relación con determinados estilos musicales y de los modos de percepción, cognición y respuesta del ser humano”⁴⁷ (p. 30). Las normas

⁴⁶ The relative minor fits the typical pattern of developmental sections as modulatory areas of growing instability. It either sets forth or rounds off the development of a major-key Baroque suite or sonata, respectively after or before the framing tonic.

⁴⁷ Expectation [in music] then is a product of the habit responses developed in connection with particular musical styles and of the modes of human perception, cognition, and response.

musicales asociadas a un determinado estilo condicionan las expectativas que genera la música en el oyente, ya que tanto las normas como las respuestas habituales a éstas son aprendidas. En palabras de Meyer (1956): “Las normas y desviaciones de un estilo en el que se basan las expectativas y, por consiguiente, el significado, se encuentran en las respuestas habituales de los oyentes que han aprendido a comprender estas relaciones”⁴⁸ (p. 61).

Para Meyer (1956) el problema en cuanto al significado de la música y su comunicación es interesante, ya que, en su perspectiva, la música no emplea signos lingüísticos ni símbolos o signos que hagan referencia al mundo no musical de los conceptos y el ser humano, y, sin embargo, comunica significados emocionales y estéticos, además de intelectuales. Este significado que manifiesta la música es comunicado tanto a los participantes como a los oyentes (Meyer, 1956, p. 1). Meyer enumera tanto razones objetivas como subjetivas que prueban la existencia de la respuesta emocional a la música.

Por un lado, dentro de las razones subjetivas se encuentran los reportes introspectivos de los oyentes y el testimonio de compositores, intérpretes y críticos. Dentro del testimonio de los compositores se hallan las marcas de expresión utilizadas en sus partituras demostrando su fe en el poder afectivo de la música. En cuanto a los reportes introspectivos de los oyentes, Meyer (1956) subraya: “Los oyentes, pasados y presentes, han afirmado con notable coherencia que la música despierta en ellos sentimientos y emociones”⁴⁹ (p. 7).

Por otro lado, dentro de las razones objetivas para la experiencia afectiva que provoca la música se encuentra en el comportamiento de intérpretes y público, estudiados en dos formas: cambios manifiestos de comportamiento y cambios fisiológicos menos visibles. Meyer (1956) expresa la falta de información proporcionada por las conductas observables en las personas y también la falta de investigación en los cambios

⁴⁸ The norms and deviants of a style upon which expectation and consequently meaning are based are to be found in the habit responses of listeners who have learned to understand these relationships.

⁴⁹ Listeners, past and present, have reported with remarkable consistency that music does arouse feelings and emotions in them.

fisiológicos provocados en respuesta a determinados estilos, pasajes o patrones musicales (p. 12).

Lo que Meyer pretende estudiar es la sensación-tono que acompaña a la experiencia emocional, es decir, el afecto. Meyer (1956) define el afecto a la luz de la teoría psicológica de las emociones⁵⁰: “emoción o afecto se despierta cuando se detiene o inhibe una tendencia a responder”⁵¹ (p. 14). Según esta teoría psicológica de las emociones, para distinguir un estado afectivo de uno que no lo es, tal estímulo tiene que producir una tendencia en el organismo a pensar o actuar de una manera particular (no siendo el organismo indiferente) y, además, esa tendencia no tendrá que satisfacerse inmediatamente, ya que, si lo hace, no se producirá ninguna respuesta afectiva (Meyer, 1956, pp. 13-14).

Meyer (1956) define la tendencia de la siguiente forma: “Una tendencia [...] es un patrón de reacción que opera, o tiende a operar, cuando se activa, de forma automática”⁵² (p. 24). Las tendencias a responder pueden darse de forma consciente o inconsciente. La automatización del comportamiento resta consciencia, pero la tendencia se vuelve consciente cuando hay algún tipo de inhibición al alterarse el curso normal del patrón de reacción o inhibirse su finalización. Estas tendencias conscientes y autoconscientes se denominan expectativas (idem).

La música despierta expectativas que pueden ser o no satisfechas directa e inmediatamente y proporciona resoluciones significativas y relevantes. Se puede esperar un consecuente muy específico como el ejemplificado a continuación:

Figura 9

Ejemplo editado de consecuente específico en una cadencia final.

⁵⁰ La teoría psicológica de las emociones que menciona Meyer era la vigente en los años 1950.

⁵¹ Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited.

⁵² A “tendency” [...] is a pattern reaction that operates, or tends to operate, when activated, in an automatic way.



I ii6 K 64⁵³ V (I?)

Fuente: Meyer (1956).

En el ejemplo mostrado en la figura 9, se puede observar un consecuente específico (el acorde de tónica de Do mayor) que se espera en la cadencia auténtica según el estilo de la música occidental tonal. Es importante destacar nuevamente que una expectativa específica sólo existe dentro de un estilo concreto que el oyente ya conoce. Dentro de este estilo específico de la música occidental, Meyer (1956) apunta que no sólo se espera el acorde de tónica, sino que además se espera en un pulso particular: el primero del siguiente compás (p. 25).

Por otra parte, Meyer (1956) menciona otro tipo de expectativa, más general:

En otras ocasiones, la expectativa es más general; es decir, aunque nuestras expectativas pueden ser definidas, en el sentido de estar marcadas, son inespecíficas, en el sentido de que no estamos seguros de cómo se cumplirán

⁵³ El cifrado de K 64 hace referencia a la armonía de sexta y cuarta cadencial. En los posteriores análisis la cuarta y sexta cadencial es señalada de la misma forma (K 64) y no con un cifrado numérico debido a su compartida asociación: tanto al V grado (tiene función de dominante) como al I grado (contiene las notas de la tónica).

exactamente. La situación de estímulo antecedente puede ser tal que varios consecuentes sean casi igualmente probables. Por ejemplo, después de que un fragmento melódico se haya repetido varias veces, empezamos a esperar un cambio y también la finalización del fragmento.⁵⁴ (p. 26)

El retraso en una tendencia generalizada ambigua hacia la clarificación puede dar lugar también al afecto. Esto producirá incertidumbre, y, por tanto, suspense y confusión, estados que, según Meyer (1956) son aborrecibles para la mente humana, y que ésta intenta resolver en claridad y certeza (pp. 15-16). Debido a que cualquier inhibición o detención de una tendencia produce incertidumbre, este caso más generalizado de suspense se da cuando esa inhibición tiene una mayor duración y se produce a mayor escala.

En música, esta situación ambigua se produce cuando los patrones musicales son menos claros de lo esperado, habiendo confusión por ejemplo entre la melodía y el acompañamiento, o cuando las expectativas son continuamente erróneas o inhibidas (Meyer, 1956, p. 26). Esto provocará duda e incertidumbre en cuanto al significado general, su función y en lo que resultará ese determinado pasaje (idem). Sin embargo, cuanto más persistan la duda y la incertidumbre, mayor tenderá a ser la sensación de suspense y, por lo tanto, mayor será la liberación emocional tras la resolución (Meyer, 1956, p. 28).

Un aspecto importante que Meyer (1956) destaca en las expectativas generadas por la música es la temporalidad que la caracteriza (se desarrolla y escucha a lo largo del tiempo) en relación con la memoria del oyente:

⁵⁴ At other times expectation is more general; that is, though our expectations may be definite, in the sense of being marked, they are non-specific, in that we are not sure precisely how they will be fulfilled. The antecedent stimulus situation may be such that several consequents may be almost equally probable. For instance, after a melodic fragment has been repeated several times, we begin to expect a change and also the completion of the fragment.

La expectativa depende en gran medida de los procesos de memoria. Cuando escuchamos una obra musical concreta, organizamos nuestra experiencia y, por tanto, nuestras expectativas, tanto en términos del pasado de esa obra concreta, que comienza después de escuchar el primer estímulo y, por lo tanto, es “pasado”, como en términos de nuestros recuerdos de experiencias musicales anteriores.⁵⁵ (p. 88)

Esta idea implica la posibilidad de alteración de las expectativas durante el transcurso de la música:

El hecho de que mientras escuchamos música estemos revisando constantemente nuestras opiniones sobre lo que ha sucedido en el pasado a la luz de los acontecimientos presentes es importante porque significa que estamos alterando continuamente nuestras expectativas. Significa, además, que la repetición, aunque pueda existir físicamente, nunca existe psicológicamente. Así, aunque parezca una perogrullada, es importante reconocer que la

⁵⁵ Expectation depends in very important ways upon memory processes. As we listen to a particular musical work we organize our experience and hence our expectations both in terms of the past of that particular work, which begins after the first stimulus has been heard and is consequently “past”, and in terms of our memories of earlier relevant musical experiences.

repetición, por ejemplo, de la sección expositiva de un movimiento en forma de sonata o del primer grupo temático de la recapitulación, tiene un significado muy diferente del comunicado por el enunciado original.⁵⁶ (Meyer, 1956, p. 49)

Hay muchos aspectos de la música que pueden generar expectativas: ritmo, melodía y ornamentación (alturas), textura, estructura, armonías... Con respecto a la estructura de una pieza, las distintas formas musicales que comúnmente se conocen (por ejemplo, la forma sonata o el rondó) pueden ser la base de las expectativas, ya que se identifica el estereotipo previamente (Meyer, 1956, p. 57). Por otra parte, también el concepto que se tiene de la forma se ve modificado constantemente por nuevas experiencias de esa forma (Meyer, 1954, p. 58).

Dentro del campo de la armonía, la disonancia desempeña un papel importante en la provocación de afectos y estados emocionales. A este respecto y en relación con la interpretación, Meyer menciona una afirmación de C.P.E. Bach: “en general, puede decirse que las disonancias se tocan fuertemente y las consonancias suavemente, ya que las primeras despiertan nuestras emociones y las últimas las acallan”⁵⁷ (citado en Meyer, 1956, p. 229).

La consonancia representa estabilidad, normalidad y reposo, mientras que la disonancia expresa irregularidad e inestabilidad. La disonancia puede poseer poder afectivo al ser una desviación que retrasa la llegada de lo esperado: la consonancia apropiada en el contexto musical y estilístico concreto (Meyer, 1956, p. 232).

⁵⁶ The fact that as we listen to music we are constantly revising our opinions of what has happened in the past in the light of present events is important because it means that we are continually altering our expectations. It means, furthermore, that repetition, though it may exist physically, never exists psychologically. Thus, though it may seem a truism, it is of some moment to recognize that the repetition, say of the exposition section of a sonata-form movement or that of the first-theme group in the recapitulation has quite a different meaning from that communicated by the original statement.

⁵⁷ In general, it can be said that dissonances are played loudly and consonances softly, since the former rouse our emotions and the latter quiet them.

También con respecto a la armonía, Meyer plantea la inestabilidad del modo menor, en un parecer cercano al de Ribeiro-Pereira. El modo menor abarca un amplio repertorio de notas que pueden utilizarse como alternativas por el uso de diferentes escalas, lo cual es más ambiguo, al tener una mayor opción de sucesiones y resoluciones diferentes. En una opinión similar a la de Ribeiro-Pereira, Meyer (1956) afirma: “el modo menor como sistema total carece de estabilidad en el sentido de que tiende a gravitar hacia la tonalidad del relativo mayor”⁵⁸ (p. 226). Es común también el tránsito de mayor a menor al comienzo de pasajes puente, introducciones, episodios o secciones de desarrollo en los que el compositor quiere aportar mayor inestabilidad e incertidumbre (Meyer, 1956, pp. 226-227).

Más allá del campo de la armonía, un ejemplo de expectativa que se puede dar en distintos ámbitos musicales (armonías, ritmo, melodía...) es lo que Meyer (1956) denomina “*law of return*” (ley del retorno). La ley del retorno considera que es mejor regresar a un punto de partida cualquiera que no hacerlo (Meyer, 1956, p. 151). Esta ley es aplicable tanto sobre la estructura de melodías primitivas como sobre la organización de estructuras más complejas.

Según Meyer (1956) la ley del retorno sólo puede darse cuando hay una recurrencia, es decir, una repetición del material musical del comienzo después de alguna desviación posterior de dicho modelo (pp. 151-152). Como hay desviación y retorno, la recurrencia implica la demora de la expectativa y su realización posterior. Las desviaciones posteriores en la recurrencia (repetición) del modelo inicial que tengan lugar provocarán respuestas afectivas o estéticas, al detener la tendencia hacia la repetición exacta (idem).

Meyer recoge en varias de sus obras su idea teórica-analítica musical, exponiendo y desarrollando más conceptos de los tratados en el presente capítulo. Para la elaboración de este trabajo se ha seleccionado específicamente el concepto de expectativas generadas por la música, presentado en su libro *Emotion and meaning in music* (1956). El conocimiento y la puesta en práctica de este concepto, como se podrá observar en el capítulo 3.3, puede beneficiar la construcción de una interpretación pianística. Meyer (1956) también apunta a la importancia de la puesta en práctica del concepto de expectativa y desviación en la música: “[el intérprete] si es verdaderamente creativo,

⁵⁸ the minor mode as a total system lacks stability in that it tends to gravitate toward the key of the relative major.

está comprometido en este proceso de la desviación en aras de la interpretación expresiva”⁵⁹ (p. 70)

3. Análisis y propuestas interpretativas

En el presente capítulo se han seleccionado varios pasajes de obras para piano que la autora ha interpretado en el recital final del máster. Las obras de las cuales se analizan pasajes seleccionados son las siguientes: la Sonata K. 280 de W.A. Mozart, el Intermezzo no. 3 op. 117 de J. Brahms y la Sonata op. 35 de F. Chopin. El conocimiento de las distintas teorías analíticas propuestas en el capítulo 2 puede arrojar luz y ayudar

⁵⁹ [The performer] if he is truly creative, is engaged in this process of deviation for the sake of expressive play.

a la toma de decisiones interpretativas, como se ejemplificará en este capítulo, después de una breve contextualización de estas tres obras.

La Sonata K. 280 es la segunda dentro del grupo de las seis primeras sonatas para piano solo compuestas por Mozart (K. 279, K. 280, K. 281, K. 282, K. 283 y K. 284). Algunas de estas seis sonatas fueron probablemente compuestas en Salzburgo durante 1774, completándose el grupo a principios de 1775 mientras Mozart se encontraba en Múnich. No se conoce la fecha exacta de composición de la Sonata K. 280 (Beach, 1994), que consta de tres movimientos: *Allegro assai*, *Adagio* y *Presto*. Los tres movimientos tienen la estructura de forma sonata. La estructura a grandes rasgos del conjunto de los tres movimientos sigue el orden de la obertura italiana: rápido-lento-rápido. Los movimientos rápidos (el primero y el tercero) están en fa mayor y el movimiento lento (segundo) está en su homónima menor.

La segunda pieza seleccionada es el tercero de los tres *Intermezzi* op. 117 de J. Brahms, que fueron compuestos en el verano de 1892, durante su estancia en Bad Ischl (Austria). Brahms envió una copia de estos tres Intermezzos a su gran amiga Clara Schumann, quien quedó maravillada por las piezas. Las reacciones de otros músicos contemporáneos fueron muy positivas a este conjunto de piezas. Se decía que estas nuevas obras habían sido fundidas en un molde melancólico (Eich, 2013).

La última obra de la que se analizarán algunos pasajes es la Sonata op. 35 de F. Chopin. Chopin completó esta sonata de cuatro movimientos en el año 1839 en Nohant (Francia). Se publicó en París y Leipzig en la primavera del año siguiente. Previamente, en 1837, Chopin había publicado el tercer movimiento —*Marche funébre*— quizá el más conocido, como obra independiente. El 8 de agosto de 1839, Chopin escribía en una carta: “Estoy escribiendo aquí una Sonata en si bemol menor... Una marcha y un breve final [...]; la mano izquierda parlotea al unísono con la derecha después de la marcha”⁶⁰ (citado en Tomaszewski, s.f.). El “breve final” del que habla Chopin es el cuarto movimiento de la sonata. Este *Finale* causó impresión y consternación en R. Schumann: “La Sonata termina como empezó, con un enigma, como una esfinge —con una sonrisa burlona en los labios”⁶¹ (Citado en Tomaszewski, s.f.). Por otro lado, el gran pianista y

⁶⁰ I'm writing here a Sonata en si bémol mineur... a march and a short finale [...]; the left hand chatters in unison with the right after the march.

⁶¹ The Sonata ends as it began, with a riddle, like a Sphinx — with a mocking smile on its lips.

compositor Anton Rubinstein (1829-1894) escucha en este movimiento “vientos nocturnos que barren las tumbas de los cementerios”⁶² (citado en Huneker, 1895, p. 2).

3.1. Aplicación de la teoría analítica de Heinrich Schenker

Dentro de este apartado, se ha seleccionado un pasaje concreto del primer movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.

3.1.1. Sonata K. 280 de W. A. Mozart

Figura 10

Análisis schenkeriano elaborado por F. Salzer.

217 MOZART Piano Sonata, F Major, K. 280

Allegro assai

a

b

I

I

Fuente: Salzer (1952).

Los primeros compases de esta sonata han sido analizados por Salzer (1952) desde una perspectiva schenkeriana (figura 10). En este análisis, Salzer considera dos estratos, ninguno de los cuales representa únicamente la estructura fundamental o *Ursatz*, no formando parte, por ello, del *Hintergrund*. Tampoco sugieren un nivel de

⁶² Night winds sweeping over churchyard graves

especificidad y detalle musical como en el nivel *Vordergrund*. Ambos estratos muestran un nivel intermedio entre estos niveles, por lo que formarán parte del nivel *Mittelgrund*.

Salzer representa una prolongación del acorde armónico fundamental de tónica desde el compás 1 al 6, en un análisis a pequeña escala que refleja la particular importancia de este acorde en la teoría schenkeriana. Las demás armonías en estos seis primeros compases se simplifican a una sola, la tónica. También se puede observar la importancia del soprano y del bajo, que Salzer prioriza sobre las demás voces para conformar el estrato b, más cercano a la *Ursatz*. La nota melódica do de la voz superior, quinta del acorde de tónica de Fa mayor y tercer armónico del centro tonal (Fa), pertenece a la *Umlinie* y es de gran importancia en la estructuración de estos compases.

En estos primeros compases, que forman parte del tema A de la sonata, se establece la tonalidad de Fa mayor y se encuentra un largo pedal de tónica (compases 3 a 6), como se puede observar en la siguiente figura.

Figura 11

Compases 1 al 9 del primer movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.

Sonata II

Allegro assai Entstanden in München, Anfang 1775

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata K. 280. The score is in 3/4 time and F major. It shows measures 1 through 9. The tempo is marked 'Allegro assai'. The score is in piano. The bass line features a long tonic pedal from measure 3 to 6, highlighted with a green arrow. The melody in the right hand features a prominent D note in the soprano voice, which Salzer identifies as the 'Umlinie'. The score is titled 'Sonata II' and 'Entstanden in München, Anfang 1775'.

Fuente adaptada de: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf

Después de la tónica que se despliega en los dos primeros compases, las armonías de tendencia horizontal que se encuentran entre los compases 3, 4 y 5 son consideradas por Salzer de prolongación de una única armonía (tónica). Dentro de estas armonías

destacan dos acordes señalados en ambos estratos a y b con la letra N⁶³ (figura 10). Estos dos acordes son los más importantes de las armonías de prolongación, ambos fundamentales para la construcción de la primera frase.

Estas observaciones analíticas pueden trasladarse a la interpretación. El intérprete puede estudiar y tocar el estrato b (el más simplificado del análisis propuesto por Salzer) para reconocer el movimiento de la tónica por medio de estos acordes ornamentales hacia la tónica final del compás 6. De esta forma, escuchará una estructura simplificada, pudiendo construir estos seis primeros compases con una mayor coherencia y continuidad. Para crear la dirección de esta frase, el intérprete tendrá que decidir el impulso que considere necesario de estos acordes ornamentales, ambos enmarcados en la prolongación del acorde de tónica.

En cuanto a la interpretación de la nota do de la *Urlinie*, esta debe ser la que más destaque al oído. Aunque no sea la nota más aguda en la melodía de estos primeros seis compases, está presente de alguna forma en la melodía o en el acompañamiento. La escucha del intérprete de esta nota es importante porque puede ayudar a la continuidad de los primeros compases, en los que se encuentran armonías de paso (ornamentales) y breves. También, se puede relacionar el acorde de tónica del comienzo (compas 1 y 2) con el del final (compás 6) al diferenciar sus distintos colores. El primer acorde de tónica (compás 1) se encuentra en una posición más abierta y arpegiada, teniendo un carácter introductorio, en matiz *forte*.

Figura 12

Compás 1 y 2 del primer movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.

⁶³ Como indica Salzer (1952) en el glosario explicativo de los análisis contenidos en el segundo volumen de su obra *Structural hearing: tonal coherence in music*, la letra N designa las notas de floreo (o bordadura) así como los acordes de este tipo (*neighbor note or neighbor-note chord*).



Fuente: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf

En contraste, la tónica del compás 6 tiene una posición más cerrada, en matiz *piano* (introducido en el anterior compás).

Figura 13

Compás 6 del primer movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.



Fuente: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf

Para diferenciar estos dos acordes, iguales en armonía, pero de opuestos caracteres, el intérprete puede tocarlos de forma secuencial y escuchar así el contraste, o la diferenciación de sus texturas y dinámica.

3.2. Aplicación de la teoría analítica de Miguel Ribeiro-Pereira

Para desarrollar la teoría analítica de Ribeiro-Pereira y llevarla a la práctica de la interpretación se han seleccionado pasajes de dos obras distintas: el segundo movimiento de la Sonata de Mozart K. 280 y el Intermezzo op. 117 n° 3 de Brahms.

3.2.1. Sonata K. 280 de W.A.Mozart

Como se ha mencionado anteriormente, el segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart tiene una estructura de forma sonata. De carácter muy expresivo y contrastante, en la tonalidad de fa menor (homónima de la tonalidad del primero y tercer movimientos) destacan el ritmo de siciliana en el tema A y la alternancia entre los modos mayor y menor. Los primeros compases del tema A se analizarán posteriormente en el contexto de la teoría de L.B. Meyer (3.3). El pasaje seleccionado aquí corresponde con los compases 8 y 9, en los que se produce una modulación de fa menor a su relativo mayor, La bemol Mayor.

Figura 14

Compases 1 al 12 del segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.

The image displays the musical score for the first 12 measures of the second movement of Mozart's Sonata K. 280. The score is written for piano and is in 3/8 time, F minor, and Adagio. It consists of three systems of music. The first system covers measures 1 to 5, the second system covers measures 6 to 9, and the third system covers measures 10 to 12. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (tr, simile), and phrasing slurs. The key signature changes from F minor to D-flat major between measures 8 and 9.

Fuente: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf

Las dos candencias rotas sucesivas entre los compases 3-4 y 5-6, y la direccionalidad descendente de la línea melódica que conduce la quinta del acorde de tónica de fa menor del compás 1 (Do) a su fundamental en el compás 8 (fa) generan en la primera frase un final particularmente conclusivo. Por esta razón, la armonía de fa menor se

recuerda en el silencio que le sucede. Inesperadamente, sin embargo, lo que emerge de ese silencio del compás 8 es la tonalidad del relativo mayor (la bemol mayor), con la introducción de la segunda inversión de su acorde de tónica, que se dirige a su dominante (compás 9). Una modulación inesperada que, sin embargo, suena absolutamente natural. El hecho de que sea así tiene su explicación en que el acorde de tónica de fa menor pertenece al campo diatónico de La bemol Mayor: es su vi grado. Este acorde funciona como un acorde pivote, es decir, tiene dos funciones: es tónica de fa menor y vi grado de La bemol Mayor.

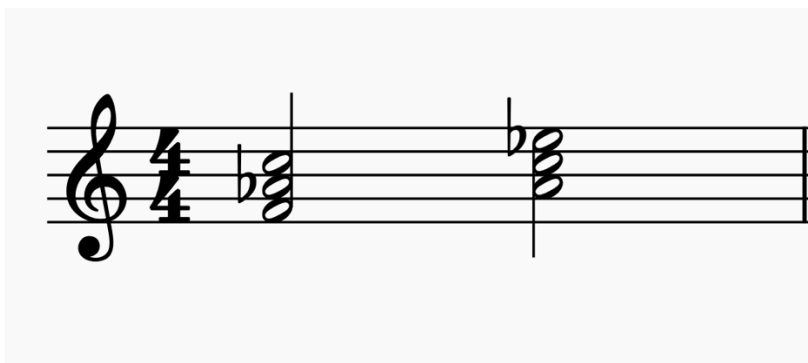
Como se ha explicado en el capítulo 2, las tonalidades relativas comparten un campo diatónico común. En concreto, la tónica de fa menor comparte dos notas en común con la tónica de La bemol mayor (la bemol y do). Desde esta comprensión, Ribeiro-Pereira define su concepto de modulación, que contiene un elemento que permanece y se reinterpreta y otro cambiante. En este caso, el elemento que permanece son las notas comunes en las dos tónicas de las tonalidades, que se reinterpretan en el contexto de una o de otra. El la bemol es la tercera del acorde de fa menor y el do es su quinta. Después, el la bemol pasa a ser la fundamental del acorde de la bemol mayor y el do su tercera. El elemento cambiante es el contexto armónico, puesto que, la tonalidad de la bemol mayor pasa a ser el centro tonal.

Aunque esta modulación de tonalidad menor a mayor no sigue el modelo plástico que propone, en el que las subdominantes juegan un papel importante, Ribeiro-Pereira contempla este ejemplo en su teoría. Como se ha mencionado en el capítulo 2.2, Ribeiro-Pereira (2005) expresa que la inflexión de menor a mayor se encuentra en las secciones expositivas, teniendo la posibilidad de reinterpretarse la tónica de la tonalidad mayor. La tónica de la tonalidad mayor se puede reinterpretar como tercer grado de la tonalidad menor. Sin embargo, en este caso, debido al establecimiento del nuevo centro tonal (la bemol mayor) el acorde de sexta y cuarta de la bemol mayor se escucha más como acorde apoyatura hacia su dominante.

Para interpretar esta modulación de forma orgánica se propone un proceso de estudio con tres fases. En primer lugar, para diferenciar y escuchar el distinto color de las dos armonías se sugiere tocarlas de forma seguida en estado fundamental de la siguiente forma:

Figura 15

Primera fase del proceso de estudio propuesto para la interpretación de la modulación que se produce entre los compases 8 y 9 del segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.

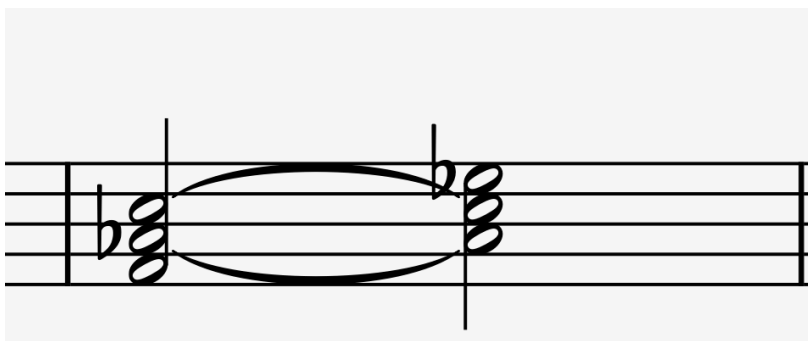


Elaboración propia

Una vez diferenciados los dos acordes, uno menor y otro mayor, se plantea en segundo lugar tocar estos dos acordes manteniendo las notas comunes de la siguiente manera:

Figura 16

Segunda fase del proceso de estudio propuesto para la interpretación de la modulación que se produce entre los compases 8 y 9 del segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.



Elaboración propia

Cuando se haya escuchado cómo cambian de contexto y se reinterpretan estas notas comunes, el siguiente paso es tocarlo como está escrito en la partitura, manteniendo ligada la única altura común (la bemol):

Figura 17

Tercera fase del proceso de estudio propuesto para la interpretación de la modulación que se produce entre los compases 8 y 9 del segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.

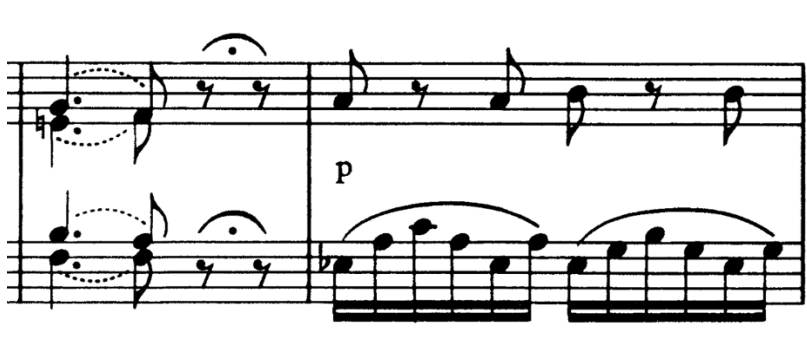


Elaboración propia

Todo este proceso ayudará a interpretar esta modulación de forma natural, por medio de la escucha y reinterpretación de la nota que permanece (la bemol). Es importante tener en cuenta la nota do, tal y como se incluye en la primera y segunda fase propuestas para el estudio de esta modulación. Aunque no esté explicitado en el acorde de fa menor del compás 8, está implícito en la armonía y, por lo tanto, será beneficioso escucharlo en este acorde para que su aparición en el acorde de la bemol mayor (como tercera) sea más orgánica. Entre el último acorde de fa menor (compás 8) y el primero de la bemol mayor (compas 9) se encuentran dos silencios de corchea y un calderón, como se puede observar en la siguiente figura:

Figura 18

Compases 8 y 9 del segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart.



Fuente: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf

La realización de los pasos propuestos para trabajar esta modulación contribuirá también a conservar la imagen de la armonía de fa menor, en el silencio, posibilitando su relación con la armonía de la bemol mayor del compás 9.

El ejemplo siguiente también concuerda con el concepto de modulación de Ribeiro-Pereira, pero en un ámbito más extendido, a lo largo de toda una pieza. Se trata del tercer Intermezzo del op. 117, en do sostenido menor, de Johannes Brahms.

3.2.2. Intermezzo no. 3 op. 117 de J.Brahms

Este Intermezzo tiene una estructura de lied ternario, en el que se alternan principalmente dos partes de la siguiente forma: A-A'-B-A''. Es similar a una estructura reducida de sonata constituida por 1) exposición (A y A' —compases 1-45), 2) desarrollo con diferente centro tonal —la mayor (B —c.46 con anacrusa a 84 con anacrusa) y 3) reexposición —A'' (c. 84 con anacrusa hasta el final).

La sección A se caracteriza por un tema recurrente (cc. 1-10) dividido en dos semifrases muy similares (cc. 1-5 y 6-10, respectivamente).

Figura 19

Compases 1 al 12 del tercer Intermezzo op. 117 de J. Brahms.

11

3.

Andante con ¹moto.

Fuente: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi,_Op.117_fe.pdf

El comienzo de la primera semifrase introduce el tema en octavas (c. 1-4) no armonizadas, dejando su contexto armónico a la imaginación del oyente. Este puede imaginar un centro tonal, que el final de la semifrase confirma, introduciendo el acorde de do sostenido menor como primera armonización explícita, antes terminar con una semicadencia a su dominante.

La segunda semifrase está armónicamente más definida que la primera. Sin embargo, sigue faltando información para que el oyente defina claramente el esquema armónico. En la siguiente figura se propone una armonización para la primera aparición del tema con sus dos semifrases:

Figura 20

Compases 1 al 12 del tercer Intermezzo op. 117 de J. Brahms con esquema armónico.

1
Andante con moto.
molto *p* e sotto voce sempre

3.

4

8

Zona de sol#m (v de Do#m)

p legato

i V i V i VI
VII i6 VII 6 4 V i V i V
6 +6 III iv 6 V i
i 3 (relativo) K 4

vii/III-relativo de Sol#m (SiM)

Fuente adaptada de: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi,_Op.117_fe.pdf

En esta primera armonización del tema se define la tonalidad de Do sostenido menor. En la segunda semifrase, a diferencia de la primera, se utilizan acordes distintos a los diatónicos de la propia tonalidad, con dominantes secundarias, para finalizar con la fundamental de la tónica de sol# menor tonalizada.

Más adelante, en los compases 21 con anacrusa al 30, vuelve a aparecer el tema que define la sección A, pero esta vez armonizado de forma distinta (figura 21). Tal como en la primera aparición del tema, la segunda semifrase incluye acordes que no pertenecen al campo diatónico de do sostenido menor.

Figura 21

Compases 18 al 31 del tercer Intermezzo op. 117 de J. Brahms con esquema armónico.

18

p sempre sotto voce

iv 7 ii iv 6 6
5 ii 5 ii

23

i 6 VI 6 VII VI 6 vii+6 3 i 6 VII 6 4 V iv 7 6

27

Zona de sol#m (v de Do#m)

pp

iv 7 ii 4 ii 7 i 6 +6 III 3 6 6 5 K 4 V i
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

vii/III vii/III vii/III

Fuente adaptada de: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi,_Op.117_fe.pdf

En esta armonización del tema destaca la importancia de los acordes con función de subdominante (campo plagal), lo que, contrastando de forma explícita o implícita con la primera aparición del tema, consubstancia una modulación de acordes que altera el significado armónico de su patrón tonal.

Después, la anacrusa del compás 41, a modo de coda de la sección A', introduce una variación por aumentación rítmica que transforma los dos primeros compases de la primera semifrase del tema en una semifrase de cinco compases, reforzando su carácter conclusivo. Esta semifrase añade a una armonización, por lo demás muy cercana a su

modelo (c. 1-2), un pedal de tónica que pronuncia la cadencia final al primer grado de do sostenido menor (c. 45).

Figura 22

Compases 38 al 48 del tercer Intermezzo op. 117 de J. Brahms con el pedal de tónica señalado.

The image shows a musical score for the third Intermezzo, Op. 117 by Johannes Brahms, measures 38 to 48. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent bass line. The tempo is marked 'Poco più lento' and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes markings for 'rit.' (ritardando), 'Piu moto ed espressivo.', 'lunga dol. ma espr.', and 'dim.' (diminuendo). The bass line has several notes circled in green, indicating the tonic pedal point.

Fuente adaptada de: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi_Op.117_fe.pdf

La sección reexpositiva de la pieza vuelve a presentar el tema con las dos semifrases originales (c. 84 con anacrusa a 94), añadiendo una nueva variación en su esquema armónico. Esta armonización guarda algunas similitudes con la segunda aparición del tema (c. 21 con anacrusa a 30). No obstante, además de incrementar la tensión armónica y las disonancias de su predecesora, incluye la dominante secundaria del quinto grado de do sostenido menor (c. 84).

Figura 23

Compases 81 al 94 del tercer Intermezzo op. 117 de J.Brahms con esquema armónico.

81 *rit.* *p*

84 V79/V V7/V V 9 7 i 6 VI 6

87 *poco cresc.* VII VI6 vii+63 i6 VII 64 V VI6 ii 6

90 **Región de SiM (relativo de 5 sol#m-V do#m)**
VI6 ii 6 5 i 6 $\begin{matrix} +6 \\ 3 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} +6 \\ 3 \end{matrix}$ 16 $\begin{matrix} +6 \\ 3 \end{matrix}$

93 **Zona de sol#m (v de Do#m)** *pp* *leg*
I $\begin{matrix} +6 \\ 3 \end{matrix}$ I6 $\begin{matrix} +6 \\ 3 \end{matrix}$ 6 V i
vii V/VII K 4

Fuente adaptada de: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi,_Op.117_fe.pdf

Por último, la coda de la pieza recupera la semifrase derivada de los dos primeros compases de la primera semifrase del tema, tal como la presentó la coda de la exposición:

Figura 24

Compases 104 al 110 del tercer Intermezzo op. 117 de J. Brahms con esquema armónico.

104 *Più lento.*

107 *rit. molto e egualmente* *p*

vii del VII de Do#m (III de Sol#m-relativo)

7 V/V

ii 6 V i

K 4

Fuente adaptada de: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi,_Op.117_fe.pdf

En esta última armonización del material temático se puede observar un resumen de sus anteriores armonizaciones, del conjunto de las cuales recupera 1) el acorde con función de dominante (vii) del relativo mayor de Sol# menor —v de do# menor (figuras 20, 21 y 23) —, 2) la armonía V de V (figura 23) — y 3) una conclusión en do sostenido menor en los tres últimos compases con armonías que establecen una marcada cadencia auténtica perfecta (Figura 22).

La figura 25 compara las distintas modulaciones del material del tema principal. Los paréntesis muestran las notas que no aparecen explícitamente en las distintas armonías pero que son posibilidades de completación para conformar y escuchar las armonías. Los

sostenidos con paréntesis dispuestos en los últimos compases del primer pentagrama representan el tema en su totalidad, ya que la variante entre las dos semifrases del tema es la nota la señalada: natural y sostenido. Los asteriscos señalan las dos presentaciones en las que una variación aumentada de los dos primeros compases del tema es transformada en una semifrase, a modo de coda. En ambos casos la armonía se ralentiza a una por compás, lo que refleja un mayor estatismo. Se han introducido las dos semifrases del tema en su primera aparición después del desarrollo debido a la variación armónica que contienen.

Figura 25

Comparación armónica de las distintas modulaciones del tema en el tercer Intermezzo op. 117 de J. Brahms.

EXPOSICIÓN: A y A' (c.1-45)

c. 1-5: primera semifrase del tema



c. 6-10: segunda semifrase del tema Región de Sol #m (v de Do#m)



c. 21-25



***c. 41-45**



c. 84-88 REEXPOSICIÓN: A'' (c.84-110)



c. 89-94



***c. 105-110**



Región de SiM (III de Sol#m)

Elaboración propia.

Es importante resaltar que las alturas originales del tema no son en ningún momento transpuestas a lo largo la pieza. Si se comparan sus distintas modulaciones —a excepción de las codas, cuya función formal corresponde a un apaciguamiento armónico (la primera), o al resumen de las armonizaciones anteriores que cierra la pieza (la segunda)— se observa un progresivo incremento de tensión, en un movimiento descendiente por la región plagal que es un claro ejemplo del modelo plástico de Ribeiro-Pereira. Recuperando los términos con los que define la modulación, se puede

decir que la fuerza motriz de toda la pieza es precisamente esa (2005) “reinterpretación armónica [...] del patrón tonal”⁶⁴ (p.2) — siendo el patrón tonal, en esta circunstancia, el tema. En su primera aparición, el do # con él que se presenta la segunda semifrase del tema es la fundamental del acorde. En su segunda aparición en el tema (c. 21) es la quinta del acorde de subdominante. Después del desarrollo (cc. 46-83), cuando la reexposición retoma la modulación del tema (quinto pentagrama de la figura 25), el do # alcanza su máxima tensión, puesto que es ahora (c. 84) la séptima de la dominante secundaria del V grado de do sostenido menor. A este patrón modulante, i –iv – II, le falta el segundo eslabón, el VI. Aunque a un nivel inferior, esa falta es compensada en la reexposición por la segunda semifrase del tema (c. 89), que se inicia precisamente con la armonía que le corresponde (el VI grado de do # menor —acorde de la mayor), formando un desgarrador V-VI con la dominante que cierra la semifrase anterior —es la única ocasión en la que las dos semifrases del tema arrancan con armonías distintas.

Poder observar y escuchar todas las modulaciones por las que transita el tema y el cambio de significado que se produce en las notas de la melodía ayudará a construir una interpretación orgánica y continua en la estructura a gran escala de esta pieza. En este sentido, será particularmente importante observar las sucesivas modulaciones de la nota do#. Como planteamiento de estudio, se sugiere armonizar la primera semifrase con los acordes propuestos en la figura 20: la conciencia y escucha del contexto armónico será fundamental para una construcción certera de la frase.

Después de esto, será útil realizar una comparación sucesiva entre las distintas modulaciones del tema, siguiendo el esquema armónico propuesto en la figura 25: tener una idea clara acerca de la transformación del tema mediante sus modulaciones es fundamental para la toma de decisiones y el planteamiento de variantes interpretativas en cada una de sus apariciones. El tema no tendrá la misma tensión en su primera aparición que en la última.

3.3. Aplicación de la teoría analítica de Leonard B. Meyer

Los conceptos que propone y desarrolla Leonard Meyer pueden ser también una ayuda en la toma de decisiones interpretativas. El primer pasaje analizado de acuerdo con esta teoría lleva de vuelta al segundo movimiento de la Sonata de Mozart K. 280.

⁶⁴ Harmonic reinterpretation of a [...] tonal pattern.

3.3.1. Sonata K. 280 de W.A.Mozart

Sus primeros ocho compases enuncian la sección A de la exposición y definen la tonalidad de fa menor, que será la tonalidad central en todo el movimiento.

Figura 26

Compases 1 al 9 del segundo movimiento de la Sonata K. 280 de Mozart con esquema armónico.

The figure shows a musical score for the first nine measures of the second movement of Mozart's Sonata K. 280. The score is in 6/8 time, marked 'Adagio', and features a melodic line with a trill in the first measure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from forte (f) to piano (p). The harmonic analysis below the staff identifies the chords: Measure 1: i; Measure 2: 65 ii; Measure 3: V; Measure 4: +2 VII; Measure 5: VI 6au G. 6 5; Measure 6: K 6 4; Measure 7: V 7; Measure 8: i; Measure 9: i.

Fuente adaptada de: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf

La progresión armónica de los dos primeros compases, junto con la constancia melancólica del ritmo de siciliana⁶⁵, hacen esperar una frase marcada por la estabilidad. El primer elemento sorpresivo que cuestiona esa estabilidad es la dinámica. En la armonía de la música tonal es habitual que un acorde con función de subdominante vaya hacia la dominante, como ocurre entre los compases 2 y 3. Por este motivo, después del *forte* de los dos primeros compases, no se espera que esa dominante llegue con un súbito *piano*. En el compás 4 se espera una resolución en la tónica también en *piano*. Sin embargo, lo que se produce a continuación es una cadencia rota en súbito

⁶⁵ El ritmo de siciliana proviene de una danza barroca de compás ternario y movimiento lento. Mattheson (1713) aconseja interpretar la siciliana lentamente, ya que era comúnmente utilizada para evocar pasiones melancólicas (citado en Little, 2001).

forte. Esta cadencia rota es retardada en la voz superior con lo que morfológicamente empieza por parecer un segundo grado en segunda inversión, pero que enseguida se desdobra en un acorde de séptima disminuida. A su misma vez, el ritmo de siciliana convierte el sexto grado, en la segunda parte del compás, en un acorde de sexta aumentada alemana (señalada en la figura 26 con una G) que conduce, en el compás siguiente (c. 5), a una cuarta y sexta cadencial hacia la dominante.

El encadenamiento de expectativas inhibidas hace esperar que en el compás 6 se produzca la resolución en la tónica. Sin embargo, se repite nuevamente el proceso de armonías encadenadas del compás 4 y 5. Finalmente, en el compás 8, se resuelven todas las expectativas generadas en los compases anteriores, con la llegada de la tónica.

Para la interpretación de esta frase, el intérprete tiene que ser consciente de todas estas expectativas que se inhiben generando sorpresa (hasta la tónica del compás 8), de manera que las frustre también en su interpretación. Para ello, se proponen distintas fases de estudio. Para los compases 2 y 3, en donde lo inesperado es la dinámica y no la armonía, el intérprete puede tocar la dominante del compás 3 en *forte* para poder escuchar la transición entre el acorde con función de subdominante (grado II) del compás 2 a la dominante del compás 3 y también las expectativas de resolución que genera este V grado. Una vez que el intérprete haya escuchado estas armonías en *forte*, ahora interpretaría la dominante del compás 3 en matiz *piano*, como está escrito, manteniendo y escuchando la evolución de las armonías y la misma expectativa de resolución del V grado.

Para los compases 3 y 4, se recomienda no sólo interpretarlos con la dinámica esperada, sino también con la armonía esperada, es decir tónica en el compás 4, de la siguiente forma:

Figura 27

Primera fase de estudio para los compases 3 y 4 del segundo movimiento de la Sonata de Mozart K. 280.



Elaboración propia.

Se produce en el cuarto compás una doble expectativa inhibida: no sólo no resuelve la dominante en tónica, sino que se escucha previamente el acorde de séptima disminuida antes del VI grado. Se recomienda entonces primero tocar la dominante hacia su sexto grado y después tocarlo añadiendo el acorde de séptima disminuida con carácter de apoyatura.

Figura 28

Segunda y tercera fase de estudio para los compases 3 y 4 del segundo movimiento de la Sonata de Mozart K. 280.



The image shows a musical score snippet for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The first measure of the treble staff contains a chord with notes G4, B-flat4, and D5, marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure contains a chord with notes G4, B-flat4, and D5, also marked with *p*. The third measure contains a chord with notes G4, B-flat4, and D5, marked with *(p)*. The fourth measure contains a chord with notes G4, B-flat4, and D5, marked with *(p)*. Below the staves, the harmonic analysis labels are: V under the first measure, +2 VII under the second measure, and VI under the third measure.

Elaboración propia

Después de escuchar estas expectativas inhibidas se propone agregar la dinámica propuesta para el compás 4 (*Forte*) y añadir el dibujo melódico original.

Para el estudio de los compases 5 y 6, en los cuales se inhibe por segunda vez la tónica, se propone repetir las fases de estudio anteriormente desarrolladas.

Este proceso de trabajo será importante para que el intérprete logre imaginar, en cada momento, las expectativas de encadenamiento armónico que generan los sucesivos acordes, al tocar los encadenamientos que realmente constan en la partitura.

El otro ejemplo seleccionado para trasladar a la práctica interpretativa la teoría analítica de Meyer se encuentra en el cuarto movimiento de la Sonata 2 op. 35 de F. Chopin.

3.3.2. Sonata op. 35 de F. Chopin

Este movimiento se caracteriza por una gran complejidad a nivel de construcción estructural y por una gran ambigüedad tonal y armónica. Esto puede dificultar la comprensión de diferentes pasajes y, por tanto, la toma de decisiones interpretativas.

Destaca su inicio ambiguo, sin un establecimiento claro de la tonalidad. Se escuchan armonías inestables e inciertas: el encadenamiento de acordes de séptima disminuida crea el ambiente confuso que caracterizará todo el movimiento (figura 29).

Figura 29

Compases 1 al 6 del cuarto movimiento de la Sonata op. 35 de F. Chopin.

Fuente adaptada de: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP111374-PMLP02363-FChopin Piano Sonata No.2, Op.35 Mikuli.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP111374-PMLP02363-FChopin_Piano_Sonata_No.2,_Op.35_Mikuli.pdf)

La tensión que surge en este comienzo se acrecienta debido al encadenamiento de acordes disminuidos en ascensión. Se escuchan dos acordes de séptima disminuida distintos —E⁷ y F#⁷ (o Gb⁷ enarmonizado)— y en distintas posiciones, antecidos por apoyaturas de medio tono (señalados con círculos en la figura 29). También se acelera el ritmo armónico, que pasa de una armonía por compás, en los dos primeros compases, a dos armonías en el tercer y cuarto compases. Esta tensión parece resolver momentáneamente en si bemol, al inicio del compás 5, después de escucharse su dominante, en el último pulso del compás 4.

Meyer sostiene que en una situación de ambigüedad generalizada se produce suspenso y confusión, estados que la mente tiende a resolver en claridad y certeza. El hecho de interpretar esta pasajera resolución puede ayudar al oyente a encontrar cierta claridad dentro de la inestabilidad armónica y del movimiento continuo.

A nivel estructural, este movimiento es difícil de encuadrar en un tipo de forma establecida. Sin embargo, algo que aporta organización al movimiento es la repetición de los ocho primeros compases del movimiento, a partir del compás 39.

Figura 30

Compases 38 al 49 del cuarto movimiento de la Sonata op. 35 de F. Chopin.

The image displays a musical score for measures 38 to 49 of the fourth movement of Chopin's Sonata Op. 35. It is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes detailed fingering for both hands, indicated by numbers 1 through 5. Measure 38 begins with a treble staff starting on G4 and a bass staff starting on B3. The piece concludes at measure 49. A small asterisk (*) is placed above the first measure of the final system (measure 47).

Fuente: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP111374-PMLP02363-FChopin_Piano_Sonata_No.2_Op.35_Mikuli.pdf

Esta repetición de compases anteriormente escuchados concuerda con lo que Meyer denomina “ley del retorno”. El hecho de que la repetición se desvíe en el compás 47, interrumpiendo la tendencia del modelo inicial, provoca respuestas afectivas. El intérprete puede incrementar estas respuestas resaltando esa desviación a través de un súbito *piano* al comienzo del compás 47 y de un crescendo acompañando la subida melódica posterior.

Hacia el final del movimiento, en los compases 71 y 72, la armonía está definida por el acorde de tónica de Si bemol menor. El dibujo melódico en estos compases se comprime con respecto a los dibujos melódicos anteriores. Esta reducción provoca un aumento de tensión en el que las expectativas son inciertas: el oyente no sabe si se va a continuar reduciendo aún más el dibujo, si se va a seguir repitiendo el mismo dibujo o

si va a finalizar el movimiento. El silencio del compás 73 es el primero en todo el movimiento. Este silencio está lleno de incertidumbre ya que, en todo el movimiento, en tempo *presto*, se mantiene la subdivisión rítmica a tresillos. El silencio es además la primera ruptura diferencial a nivel rítmico.

Figura 31

Compases 68 al 75 del cuarto movimiento de la Sonata op. 35 de F. Chopin.

Fuente: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP111374-PMLP02363-FChopin Piano Sonata No.2, Op.35 Mikuli.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP111374-PMLP02363-FChopin_Piano_Sonata_No.2,_Op.35_Mikuli.pdf)

Para evitar menoscabar esta incertidumbre, se propone que el intérprete no disminuya la velocidad en los compases anteriores por medio de un *ritardando*, ya que esto podría generar la expectativa de un final inminente. De la misma forma, el Fortísimo súbito en el compás final no debería ser precedido por un *crescendo* que eliminaría la sorpresa y el afecto que se genera en el oyente con el final de este movimiento.

El acorde final de tónica constituye el primer acorde dispuesto de forma vertical. Es la resolución de toda la tensión acumulada a través de un movimiento construido únicamente a través de una línea melódica en tresillos. También es la compleción armónica que confirma el presagio de la resolución armónica sugerida en el compás 5.

4. Conclusiones

El presente trabajo constituye un aporte para la demostración de la importancia del análisis musical en el proceso de construcción del discurso musical del intérprete. En concreto, los tres modelos teóricos propuestos tienen implicaciones que han sido trasladadas a los análisis que se han planteado en el capítulo 3, por una parte, y a la actividad interpretativa, por otra. Los tres han contribuido a la toma de decisiones interpretativas por parte de la autora.

La teoría schenkeriana ha contribuido a clarificar, a partir de diferentes niveles jerárquicos, el contenido contrapuntístico y lineal de la música tonal, como se ha ejemplificado con los primeros compases de la sonata K. 280 de Mozart. La teoría analítica de L. B. Meyer ha aportado una visión perceptiva de la música mediante las expectativas generadas por ésta —una visión que ha sido trasladada a la interpretación. El modelo analítico de Ribeiro-Pereira, con su concepción de la modulación, ha contribuido en una mayor consciencia y escucha de los elementos que permanecen y cambian en una transformación armónica.

Las sugerencias metodológicas propuestas han sido parte del trabajo personal de la autora en la preparación de su recital final de máster.

Referencias bibliográficas

- Beach, D. (1994). The initial movements of Mozart's piano sonatas k. 280 and k. 332: some striking similarities. *Intégral: the journal of applied musical thought*, 8, 125-146. <https://www.esm.rochester.edu/integral/8-1994/8-beach/>
- Brahms, J. (1892). *Drei Intermezzi op. 117* (piano solo). Simrock. Recuperado de https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP311063-PMLP04642-JBrahms_3_Intermezzi,_Op.117_fe.pdf
- Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press.
- Cook, N. (1999). Analysing performance and performing analysis. En N. Cook & M. Everist (Ed.), *Rethinking music* (pp. 239-261). Oxford University Press.
- Drabkin, W. (2002). Heinrich Schenker. En T.Christensen (Ed.), *Western music theory* (pp. 812-843). Cambridge University Press.
- Eich, K. (2013). Preface. En *Drei Intermezzi op. 117* de J. Brahms. Henle Verlag.
- Huneker, J. (1895). Historical and analytical comments. En C. Mikuli (Ed.), *Complete works for the piano, Frederic Chopin*. Schirmer's Library of musical classics. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/111374/rfpo>
- Lewin, D. (1969). Behind the beyond: A response to Edward T. Cone. *Perspectives of New Music*, 2 (7), 59-69.
- Little, M. E. (2001). Siciliana. En *Grove music online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25698>
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. The University of Chicago Press.
- Mozart, W. A. (1775). *Sonate II in F KV. 280* (piano solo). Bärenreiter-Verlag. Recuperado de https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP424700-PMLP01832-nma_196_14_25.pdf
- Nagore, M. (2005). El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, 1, 1-11.
- Neuhaus, H. (2004). *El arte del piano*. Real Musical.

Nolan, C. (1993). Reflections on the relationship of analysis and performance. *College music symposium*, 33, 112-139.

Papadopoulos, A. (2002). Mathematics and music theory: from Pythagoras to Rameau. *Springer Verlag*, 24(1), 65-73

Ribeiro-Pereira, M. (2005). *A theory of harmonic modulation. The plastic model of tonal syntax and the major-minor key system*. Edições Politema

Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. En J.Rink (Ed.), *Musical performance: A guide to understanding* (pp. 35-58). Cambridge University Press.

Salzer, F. (1952). *Structural hearing: Tonal coherence in music*. Dover publications.

Salzer, F. (2012). Introducción. En Schenker, H. *Five graphic music analyses* (pp. 13-19). Dover publications.

Tomaszewski, M. (s.f.). *Sonata in B flat minor Op. 35*. 18th Chopin Competition Warsaw. <https://chopin2020.pl/en/compositions/77/sonata-in-b-flat-minor-op.-35>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

El análisis musical como herramienta para la construcción de una
interpretación pianística
Eliezer Gutiérrez Díaz

