

Comentarios tareas 17 marzo

1. Am leuchtenden Sommermorgen (nº XII de Dichterliebe, Schumann)

b. Como habéis visto muchos, la parte “real” es la que está en Sib (recordad que mayúsculas=mayor), tono original, y al hablar las flores se pasa a un mundo de fantasía, modulación abrupta a Si. En la segunda estrofa, igual: la primera frase es repetida, y cuando se cita lo que dicen las flores, se modula a Sol.

c1. Sib. Del segundo al tercer compás tenéis cadencia perfecta V7-I; si aplicáis el test al acorde nombrado, os sale fa-la-do-mib, que es un V7 de Sib, lo que tiene sentido con la caída. En la primera parte de c2, acorde de 6-4 cadencial.

c2. Este acorde “raro”, como habéis dicho, con la primera enarmonía os queda fa#-la#-do#-mi, que sería un V7 de Si, lo que pega poco con lo que sigue. Con la segunda, solb-sib-reb-mi. Si lo ordenáis por terceras y hacéis el test, no cuadra con nada, mi-solb es una 3ª disminuída. Pero ésta es la pista, al invertirla da una 6ª aumentada, que en Sib sí tiene sentido: son las sensibles “por abajo y por arriba” del ^5 del tono, la nota fa.

El acorde es una sexta aumentada alemana (dominante de la dominante en Sib), que sería más correcto escribir con el reb (recordad que los compositores pasan de que nosotros analicemos, escriben lo que les parece más fácil tocar). Bonito ejemplo de que en el romanticismo no se inventa nada, pero se llevan a extremo los usos clásicos: la sexta alemana nos ha aparecido ya en Mozart y Haydn, pero aquí es el primer acorde (i) de la canción.

c3. Por compases: I // IV V+6/ii* // ii V7 // I (cad. perfecta)

*acorde sol-si-re-fa, V7 donde los haya. ¿De quién? De do; ¿modula o tonaliza?, visto el contexto y la cadencia que viene, más bien lo segundo: do es el ii de Sib.

c4. A Si. El último acorde de 8 es fa#-la#-do#-mi, V7 de ese tono en el que cae (mirad el bajo; en realidad, es un poco más complicado: el c9 lleva un acorde de sobretónica y cuando se resuelve en la segunda mitad, le aparece una séptima que lo hace inestable a su vez). A Schumann le ha parecido más natural que el cantante haga reb-dob (como si estuviera en Dob) que do#-si, lo que es sólo cosmético pero también despista.

Este acorde, aparentemente nuevo, es el acorde “raro”, del c1 y c6 (recordad la enarmonía propuesta en c2 -punto de esta hoja, no compás ;). Sorpresa: la 6ª aumentada alemana es enarmónica con un V7 [si vais a la tabla de acorde de Do, la 6ª alemana es lab-do-mib-fa#; llamad solb al fa# y ya tenéis el V7 de Reb], y esto es aprovechado aquí para hacer la bonita y lejana modulación que nos introduce en el mundo de fantasía de las flores.

c5. El cantante termina con V, esto es, semicadencia, precedido además de la enésima aparición del acorde “raro”. La cadencia buena tiene que esperar al postludio del piano. Le llamo así y no “coda” porque la coda es algo de complemento, y aquí la música es completamente nueva.

Lo que conecta de nuevo con **b.** Hay un bonito análisis que interpreta que, igual que el poema es el mundo al revés (el hombre está silencioso y las flores hablan), la relación de importancia entre canto y piano está invertida: el cantante hace una melodía sencilla en una tesitura central, con ritmos también sencillos sobre el tiempo. El piano tiene las tesituras extremas, los acordes extraordinarios (el primero, que ya hemos visto es tonalmente alejado, y parece que

cae desde el cielo), y completa las dos estrofas del cantante con una nueva y propia, ingrátida (sus notas van siempre fuera de tiempo): es esto tan romántico de que “la música llega donde no lo hacen las palabras”.

2. Haydn, sonata Hob. XVI:37, III

a.

A	B	A	C	Puente	A
c1	c21	c41	c61	c81	c94
Re	re	Re	Sol	va hacia Re:V	Re

b. Los compases 81 a 94 tiene función de puente o transición. Están “fuera” de la copla anterior, que ha cadenciado con todos los parabienes; modulan un poco (mi, Re) y enseguida conducen a un la repetido que es dominante de Re.

Observad el juego con las expectativas del oyente, y las consecuencias interpretativas del pasaje de transición. El tema del rondó, que ya se ha oído un montón de veces, empieza “la-la”; bien, pues en la transición tenemos una dominante de Re, esperamos el tema, y suena la-la-la-la..., la-la, la-la: ¿cuál de ellos será el bueno, el que dé comienzo al tema? La pianista hace algo musicalmente irreprochable (ir al 2:12 del vídeo), retarda bastante y coge el tema a tiempo de nuevo. ¿No se pierde así el efecto de sorpresa, y no sería más hacer los “la-la” sin retrasar, de manera que “el bueno” nos pillara por sorpresa?

c. Es lo que llamábamos (lo siento por el término desafortunado, es el que hay, o el más usual al menos) “forma binaria redondeada”: // a // b a’ //, la misma que aparecía tanto en el minueto como en su trío central:

a	b	a’
c1	c9	c13
Re >> La	>> mi >> Re	Re >> Re
termina en La: V-I *	termina en Re: V	termina en Re: V-I

(en este caso concreto, para reservar la letra B para la copla, podemos anotar a1-a2-a1’)

*también puede verse como semicadencia en Re

cc1-4 se podrían ver como un período, y cc1-8 como una frase. Aunque la relación aa’ es de periodo, que tenga “algo en medio” (b, aparte de las barras de repetición), hace que no se apropiado llamarle así.