

Comentario tarea 3 (Die alten, bösen lieder)

b. La canción está en do# (recordad que reservo minúsculas para tonos menores); es el primer acorde y, por ejemplo, la cadencia de la primera frase, al comienzo del segundo sistema:

The image shows the first system of a musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics "Träu - me bö's' und arg,". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (D major). The system ends with a cadence.

do#: ii⁶ V i

[Parte de la fuerza de la línea vocal es que, en lugar de hacer melodía independiente, duplica el papel de bajo, con su salto en la cadencia]. Va a continuación el primero de los citados símiles, el tonel de Heidelberg:

The image shows the second system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics "Sarg muss sein noch grös - ser, wie's Hei - del - ber - ger Fass." The piano accompaniment is in grand staff. The key signature is two sharps (D major). The system ends with a cadence.

Mi: I V V I V I V I

[Nos informa nuestro compañero Pedro que es una especie de gran atracción turística, un barril que llenan de cerveza y tienen para dos meses] En Mi, pues, con la cadencia superreiterada.

Igualmente, "zu Mainz die Brück" va en fa#, y respecto a "Dom zu Köln am Rhein", la música venía en sol# y se transforma en Sol#, que es la dominante de do# para coger una especie de reexposición al final de la segunda página.

Veis cómo estas cadencias, que suponen modulación a escala local, viéndolas más en grande son excursiones por tonos cercanos del principal, do#:

do# = i Mi = III fa# = iv Sol# = V

c. Como algún compañero ha empezado ahí, lo cojo un poquito antes, en la recapitulación de final de la segunda página:

do#: V i V i VI iv V vii⁺⁶₅/V

Después de un primer i-V-i (en estado fundamental, no es lo más habitual para iniciar una frase, pero forma parte de esto que os decía de que la melodía actúa como si fuese un bajo armónico), tenéis la típica bajada por terceras i – VI – iv; esta última subdominante prepara la dominante, y en lugar de la tónica... Marta nos decía “cadencia rota” y el efecto es similar (también aparece [^]6 en el bajo), pero no es VI grado. Si desmenuzáis el acorde veis la#-do#-mi-sol, que es una 7ª disminuida; como éstas se construyen sobre la sensible, [^]7, debería ser algún tipo de dominante de Si, lo que aquí no hace mucho sentido (fijaos que sigue luego en do#). Schumann ha elegido una escritura enarmónica a la “correcta”: si leéis fax (doble sostenido) en lugar de sol, el acorde de 7ª dis es ahora sobre fax, que lo haría dominante del sol#, o sea, de la dominante del tono principal.

El fragmento tiene la complicación de la enarmonía, pero no es culpa mía, que no lo había mandado, seguimos:

do#: vii⁺² i⁶ ii⁶₅ V⁷ i

Después de la séptima disminuída del tono (que aparece en lugar del V esperado por el acorde anterior, pero recordad que ambos son familia cercana, con función de dominante), cadencia perfecta muy clara, sobre la palabra “Grab”, “tumba”, referida al mar, que es la que culmina las hipérboles anteriores. Ésta es la que teníais que ver, que es sencilla.

do#: V⁷/iv vii⁺²/iv V⁷/iv

En la segunda línea la tónica de do# se vuelve mayor con el mi# y además le aparece una 7ª menor, si. Ya no es por tanto tónica, sino, al ser un V7, dominante de fa#. Se podría poner modulación a fa# (no se vuelve a do# enseguida) o tonalización, como he hecho. El segundo acorde es una 7ª dis sobre mi# (sin enarmonía ahora), también dominante de fa#; se pasa entre los dos acordes relacionados, séptima de dominante y séptima disminuida del tono. El acorde de V7 de fa# permanece toda la línea.

Re: V⁷ I(+7 8)

do#: V⁷/Np Np V⁷ VI ii⁶₅ V I!(+7...

Con el adagio, nueva sorpresa, en lugar del fa# esperado, un acorde de La. Algunos ponéis tónica de La, pero vuelve a llevar 7ª menor, con lo que es otra vez un V7. Es, por tanto, dominante de Re, donde cae en el compás siguiente (con un acorde de apoyatura, para despistar). El tercer compás vuelve a do#, con el V7, ¿porqué esta modulación se percibe como suave? Re es el ii grado rebajado de do#, o sea, la napolitana. Tenéis aquí otra vez la cuestión romántica de llevar a extremo los procedimientos clásicos: una tonalización, pero de un grado más alejado de lo habitual. La resolución de la napolitana (que aquí parece no en primera inversión, sino en estado fundamental) es la regular, en la dominante.

En el tercer compás, la dominante conduce a un VI, cadencia rota (aquí la más normal), y, cayendo por quintas a una subdominante-dominante –tónica. Fijaos que el canto, como en la otra canción, se queda a mitad de un proceso cadencial, es el piano el que asume la responsabilidad de completarlo. Con la caída en el andante, en lugar de la tónica de do#, a modo de 3ª de picardía, la tónica mayor: en lugar de Do#, que sería más difícil de escribir, Reb, tono para todo el epílogo del piano.

d. Con “relación de la última sección con lo ya escuchado” me refería no a la sección que acabamos de analizar, sino a lo que viene ahora, el epílogo justo; perdonad que la redacción

era ambigua. Éste no sólo se relaciona con “el acompañamiento” de la canción XII, como señaláis (que también), sino que la melodía es también la del final de la otra canción, aquella que aparecía cuando el piano se quedaba solo, la de notas ingravidas que nunca caían con el compás. Tenéis entonces lo que se llama un elemento “cíclico”, un motivo o tema que aparece en movimientos diferentes y en principio, independientes. Ya comentamos en clase algún ejemplo de “forma cíclica”, p. ej., el final de la Novena de Beethoven, que cita los tres movimientos anteriores, o la Quinta de Tchaikovsky, con un tema común también en todos ellos.