



Departamento de Comunicación Audiovisual,  
Documentación e Historia del Arte

Estudio sobre la utilización  
del lenguaje armónico con fines expresivos.  
Un modelo de aplicación: la ópera *Der Freischütz*  
de Carl Maria von Weber

Tesis doctoral presentada por  
Pedro Hontanilla Alfonso

Directores:  
Dr. Emilio Molina Fernández  
Dra. Trinidad Lull Naya

Mayo, 2017

Universidad Politécnica de Valencia



*a Mar*



## RESUMEN

Las sociedades, en el transcurso de la historia, han utilizado el sonido organizado como música en los diferentes ámbitos de sus actividades. Desde suaves canciones para arrullar a los niños hasta las viriles marchas guerreras, con alegres canciones festivas o invocaciones religiosas, la música acompaña a los seres humanos como manifestación inherente a su existencia; y en cada uno de estos ámbitos, la música se adecúa a las características de cada situación.

De igual manera sucede con las obras musicales abstractas, aquellas cuyo objeto es el goce estético sin vinculación con otro tipo de comunicación. La música adquiere una conformación dentro de la composición según las intenciones, manifestadas, veladas o implícitas, intuitivas o conscientes, del compositor.

Un tipo de conformación de una obra musical es aquel en el que la composición avanza dirigiéndose hacia un momento de máxima expresividad, el punto culminante, que es su objetivo. A su vez, las obras que no presentan este momento cumbre no son sin embargo ajenas a las intensificaciones expresivas, tanto en la configuración de las frases, como observadas desde una perspectiva más amplia de secciones o del conjunto de la obra.

El sistema tonal ha sido durante un amplio período histórico el marco configurador sobre el que los compositores han desarrollado en su quehacer su talento; marco que abarca desde aproximadamente el Barroco medio, cubre el Clasicismo y, ampliamente desarrollado, continúa a lo largo del Romanticismo, perviviendo aún en inserciones posteriores. Este sistema basa su funcionamiento en un conjunto de técnicas y procedimientos internos que comportan una lógica propia, idiosincrática. Dentro de sus paradigmas se contempla el que ciertas configuraciones acórdicas comporten una intensificación en la expresión del discurso musical.

Una obra musical requerirá de la utilización de los diferentes componentes sonoros que la conforman para obtener estos máximos de expresión. Si la obra pertenece al período tonal, los elementos del sistema tonal participarán necesariamente de esta conformación, y de entre ellos concurrirán, ineludiblemente, los acordes.

En la presente tesis presentamos, basándonos en el estudio del sistema tonal, las características por las que consideramos que ciertas constituciones armónicas son inherentemente más intensas expresivamente, exponiendo en las hipótesis aquellos acordes que, por tanto, cabe suponer habrán sido utilizados con el propósito de acentuar la expresión. Planteamos asimismo una relación entre los acordes y su interacción con respecto a los diferentes elementos del lenguaje musical, ejemplificando los aspectos anteriores a partir del estudio de diferentes números de una composición concreta, en este caso, la ópera *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.

El objetivo marco e impulsor de la investigación es la exploración del vínculo entre la lógica de un sistema –el sistema tonal– que responde a sus propias leyes internas y sus posibilidades de utilización en la creación de expresividad en una obra artística.

La investigación ha sido llevada a cabo mediante un proceso en el cual, apoyándose en una presentación en tablas, paulatinamente se extrae, al tiempo que se clasifica, la información pertinente.

Los resultados del análisis aportan información la cual, por una parte, refrenda el conocimiento intuitivo perteneciente al acervo común y, a la vez, amplía las perspectivas acerca de los recursos de los que han dispuesto y a los que han recurrido los compositores para crear y realzar pasajes de expresividad en sus obras.

## ABSTRACT

Throughout history, societies have used organised sound as music in different fields in their activities. From soft songs to sleep babies to energetic war marches, with cheerful festive songs or religious invocations, music scorts human beings as an inherent expression of its existence, and on each of these areas, music adapts to the features of each situation.

Something similar happens with abstract pieces of music, those whose object is the aesthetic pleasure without any links with another kind of communication. Music acquires a structure within the musical composition according to the composer's expressed, implicit or explicit, instinctive or conscious intentions.

A kind of organisation of a musical piece is the one in which the composition moves forward towards a point of maximum expressiviness, the climax point, which is its objective. For its part, the musical pieces that do not present this climax moment, are not unaware of the expressive intensifications though, as much as phrases arrangements as observed from a wider prespective of sections or the piece of music as a whole.

The tonal system has been for a wide historic period the arranging frame on which composers have developed their talent in their work. Frame that covers approximately from mid Baroque, covers Classicism and widely developed, continues along Romanticism, still remaining alive in subsequent insertions. This system bases its working in a group of techniques and internal procedures that involve its own logic, idiosyncrasy. Whithin its paradigms it is considered that certain harmonious arrangements require an intensification in the expression of the musical performance.

A musical piece will need the use of the different sonorous components which constitute it to obtain these maxima of expression. If the musical work belongs to the tonal period, the elements of the tonal system will necessarily participate in this structure, and among them, the accords will come or join inevitably.

In the present thesis we show, based on the study of the tonal system, the features for which we consider that certain harmonic arrangements are inherently more expressively intense, stating in the hypothesis those chords that, therefore, are supposed will have been used with the purpose of emphasizing the expression. Likewise we express a

relationship between the chords and their interaction with respect to the different elements of the musical language, exemplifying the previous aspects from the study of the different numbers of a concrete composition, in this case, the opera *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber.

The supporting and driving objective of the investigation is the exploration of the link between the logic of a system –the tonal system– which responds to its own internal laws and its possibilities of use in the expressivity creation in an artistic work.

The investigation has been carried out through a process in which, relying on a graphics presentation, the appropriate information is gradually extracted and classified at the same time.

The analysis results provide information which, on the one hand, supports or empowers the intuitive knowledge belonging to the common heritage and, at the same time, broadens the perspectives about the resources that the composers have provided and the ones they have needed to create and highlight passages of expressivity in their works.

## RESUM

Les societats, en el transcurs de la història, han utilitzat el so organitzat com a música en els diferents àmbits de les seues activitats. Des de suaus cançons per a amanyagar als xiquets fins a les virils marxes guerreres, amb alegres cançons festives o invocacions religioses, la música acompanya als éssers humans com a manifestació inherent a la seua existència; i en cadascun d'aquests àmbits, la música s'adequa a les característiques de cada situació.

D'igual manera succeeix amb les obres musicals abstractes, aquelles l'objecte de les quals és el gaudi estètic sense vinculació amb un altre tipus de comunicació. La música adquireix una conformació dins de la composició segons les intencions, manifestades, vetlades o implícites, instintives o conscients, del compositor.

Un tipus de conformació d'una obra musical és aquell en el qual la composició avança dirigint-se cap a un moment de màxima expressivitat, el punt culminant, que és el seu objectiu. Al seu torn, les obres que no presenten aquest moment cim no són no obstant açò alienes a les intensificacions expressives, tant en la configuració de les frases, com observades des d'una perspectiva més àmplia de seccions o del conjunt de l'obra.

El sistema tonal ha sigut durant un ampli període històric el marc configurador sobre el qual els compositors han desenvolupat en el seu quefer el seu talent; marc que abasta des d'aproximadament el Barroc mitjà, cobreix el Classicisme i, àmpliament desenvolupat, continua al llarg del Romanticisme, pervivint encara en insercions posteriors. Aquest sistema basa el seu funcionament en un conjunt de tècniques i procediments interns que comporten una lògica pròpia, idiosincràtiques. Dins dels seus paradigmes es contempla el que certes configuracions acòrdiques comporten una intensificació en l'expressió del discurs musical.

Una obra musical requerirà de la utilització dels diferents components sonors que la conformen per a obtenir aquests màxims d'expressió. Si l'obra pertany al període tonal, els elements del sistema tonal participaran necessàriament d'aquesta conformació, i d'entre ells concorreran, ineludiblement, els concordes.

En la present tesi presentem, basant-nos en l'estudi del sistema tonal, les

característiques per les quals considerem que certes constitucions harmòniques són inherentment més intenses expressivament, exposant en les hipòtesis aquells concordes que, per tant, cal suposar hauran sigut utilitzats amb el propòsit d'accentuar l'expressió. Plantegem així mateix una relació d'entre els concordes i la seua interacció pel que fa als diferents elements del llenguatge musical, exemplificant els aspectes anteriors a partir de l'estudi de diferents nombres d'una composició concreta, en aquest cas, l'òpera *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.

L'objectiu marc i impulsor de la recerca és l'exploració del vincle entre la lògica d'un sistema –el sistema tonal– que respon a les seues pròpies lleis internes i les seues possibilitats d'utilització en la creació d'expressivitat en una obra artística. La recerca ha sigut duta a terme mitjançant un procés en el qual, recolzant-se en una presentació en taules, gradualment s'extrau, al mateix temps que es classifica, la informació pertinent.

Els resultats de l'anàlisi aporten informació la qual, d'una banda, confirma el coneixement intuïtiu pertanyent al patrimoni comú i, alhora, amplia les perspectives sobre els recursos dels quals han disposat i als quals han recorregut els compositors per a crear i realçar passatges d'expressivitat en les seues obres.

## ÍNDICE

Abreviaturas	15
Índice acústico	19
Agradecimientos	21
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	
1.1 Justificación	23
1.1.1 Planteamiento de la investigación	23
1.1.2 La elección de la ópera <i>Der Freischütz</i>	28
1.1.3 Aportaciones del presente estudio	31
1.2 Objetivos	33
1.3 Estado de la cuestión	34
1.4 Metodología	39
<b>2. MARCO TEÓRICO</b>	
2.1 Estudios sobre los elementos	43
2.1.1 La expresividad armónica en la literatura teórica	43
2.1.2 Estudios sobre los parámetros	68
2.2 Estudios sobre <i>Der Freischütz</i>	78
<b>3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN</b>	
3.1 Hipótesis	103
3.1.1 El sistema tonal. Descripción: elementos generadores de tensión	103
3.1.2 El sistema tonal. Relación entre los elementos generadores de tensión: clasificación de los acordes por su función tonal y constitución	109
3.1.3 Hipótesis de trabajo	115
3.2 Metodología	118
3.2.1 Planteamiento metodológico	118
3.2.2 Diseño del procedimiento de investigación	137

3.3	Contextualización del análisis de la ópera <i>Der Freischütz</i>	151
3.3.1	Contexto histórico	151
3.3.2	La partitura	158
3.3.3	Conformación y características de la ópera	162
4.	ANÁLISIS DE <i>DER FREISCHÜTZ</i>	169
	Acto I	
4.1 N° 1.1	Introduktion. Coro: “ <i>Victoria! Victoria!</i> ”	172
4.1.1	Estructura formal	172
4.1.2	Determinación de los puntos de estudio	174
4.1.3	Relación entre armonía, parámetros y factores	176
4.1.4	Resultados del análisis	179
4.2 N° 1.2	<i>Bauern-Marsch</i>	183
4.2.1	Estructura formal	183
4.2.2	Determinación de los puntos de estudio	185
4.2.3	Relación entre armonía, parámetros y factores	187
4.2.4	Resultados del análisis	188
4.3 N° 1.3	<i>Kilian: “Schau der Herr”</i>	189
4.3.1	Estructura formal	189
4.3.2	Determinación de los puntos de estudio	191
4.3.3	Relación entre armonía, parámetros y factores	193
4.3.4	Resultados del análisis	195
4.4 N° 3.1	Walzer	197
4.4.1	Estructura formal	197
4.4.2	Determinación de los puntos de estudio	199
4.4.3	Relación entre armonía, parámetros y factores	201
4.4.4	Resultados del análisis	203

<b>4.5 N° 4 Lied</b>	205
<b>4.5.1 Estructura formal</b>	205
<b>4.5.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	207
<b>4.5.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	209
<b>4.5.4 Resultados del análisis</b>	210
<b>Acto II</b>	
<b>4.6 N° 6 Duett</b>	211
<b>4.6.1 Estructura formal</b>	211
<b>4.6.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	215
<b>4.6.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	220
<b>4.6.4 Resultados del análisis</b>	223
<b>Acto III</b>	
<b>4.7 N° 11 Entre-Act</b>	225
<b>4.7.1 Estructura formal</b>	225
<b>4.7.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	227
<b>4.7.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	229
<b>4.7.4 Resultados del análisis</b>	230
<b>4.8 N° 12 Cavatine</b>	231
<b>4.8.1 Estructura formal</b>	231
<b>4.8.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	233
<b>4.8.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	235
<b>4.8.4 Resultados del análisis</b>	237
<b>4.9 N° 13.1 Romanze</b>	239
<b>4.9.1 Estructura formal</b>	240
<b>4.9.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	242
<b>4.9.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	244
<b>4.9.4 Resultados del análisis</b>	246

<b>4.10 N° 13.2 Arie</b>	247
<b>4.10.1 Estructura formal</b>	247
<b>4.10.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	248
<b>4.10.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	250
<b>4.10.4 Resultados del análisis</b>	254
<b>4.11 N° 15 Jägerchor</b>	255
<b>4.11.1 Estructura formal</b>	255
<b>4.11.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	257
<b>4.11.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	260
<b>4.11.4 Resultados del análisis</b>	263
<b>4.12 N° 16 Finale</b>	265
<b>4.12.1 Estructura formal</b>	265
<b>4.12.2 Determinación de los puntos de estudio</b>	269
<b>4.12.3 Relación entre armonía, parámetros y factores</b>	273
<b>4.12.4 Resultados del análisis</b>	279
<b>5. CONCLUSIONES</b>	281
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b>	
<b>6.1 Referencias bibliográficas</b>	295
<b>6.2 Referencias bibliográficas específicas sobre</b>	
<b>C. M. von Weber y <i>Der Freischütz</i></b>	303
<b>6.3 Páginas web</b>	307
<b>7. ANEXOS</b>	
<b>Anexo I: Cronología de Carl Maria von Weber</b>	311
<b>Anexo II: La época de C. M. von Weber y <i>Der Freischütz</i></b>	313
<b>Anexo III: Índice cronológico de compositores y obras citadas</b>	323

## Abreviaturas

### Abreviaturas generales

Apdo.	Apartado
<i>ca.</i>	<i>Circa.</i> Alrededor de
<i>cf.</i>	<i>Confer.</i> Consúltese. Confróntese.
cl.	Columna
Coord.	Coordinador
Dir. (Dir.)	Director (Directores)
Ed. (Eds.)	Editor (Editores). Edición.
Ej.	Ejemplo
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem.</i> Mismo autor, obra, documento o página.
n.	Nota al pie de página
<i>N. B.</i>	<i>Nota bene</i>
n.d.	<i>Non data</i>
<i>op. cit.</i>	Obra citada
p. (pp.)	Página (Páginas)
s/n	Sin número
ss.	Siguientes
trad.	Traducción
<i>vide infra</i>	Véase abajo
<i>vide supra</i>	Véase arriba
vol. (vols.)	Volúmen (Volúmenes)
vs.	<i>Versus</i>

## Abreviaturas de términos musicales

Ac.	Acorde
Arm.	Armonía
c. (cc.)	Compás (Compases)
Cpto.	Contrapunto
Culm.	Culminante
D., Dte.	Dominante. “D.” en gráficos y figuras. “Dte.” en los demás casos.
Dte. sec.	Dominante secundaria
Encd.	Encadenamiento
Esc.	Escena
Exp.	Exposición
Fn.	Función
Instr.	Instrumental
Intr.	Introducción
Mvto.	Movimiento
Pte.	Puente
Recit.	Recitativo
Reexp.	Reexposición
S., Sbdte.	Subdominante. “S.” en gráficos y figuras. “Sdte.” en los demás casos.
Secc.	Sección
Semifr.	Semifrase
Subsecc.	Subsección

T. Tónica  
Tn. Tonalidad  
Tpa. (tpas.) Trompa (trompas)

**Abreviaturas utilizadas específicamente en la tabla nº 5.**

Bj. Bajos  
Ctr. Contraltos  
P.M.E. Punto de máxima expresividad  
Spr. Sopranos  
Tnr. Tenores

· Columna 4:  
Culm. Punto culminante (de escena o número).

· Columna 6  
Conj. Conjunto  
Ct. Contorno  
Disj. Disjunto  
Rg. Registro  
Mvto. intv. Movimiento interválico

· Columna 9:  
Mfc. Monofónica  
Ml. ac. Melodía acompañada

· Columna 12:  
Rp.: Repetido

## **Términos armónicos**

· Las tonalidades mayores se indican con la inicial en mayúscula y “M” mayúscula.  
Las tonalidades menores con la inicial y la “m” en minúscula, como por ejemplo:

La M → La Mayor

la m → la menor

· Los grados entre comillas horizontales indican la relación con la tonalidad principal, por ejemplo:

< I > Tonalidad del primer grado

< V > Tonalidad del quinto grado.

Es el mismo significado que tienen los grados insertados en un círculo en la metodología del Instituto de Educación Musical (IEM), pero que por una cuestión tipográfica no se han podido utilizar en este trabajo.

· Tonalidad y grados entre corchetes indican una flexión temporal a un centro tonal diferente del principal:

{La M}  
{ V }

## Índice acústico

El sistema de identificación de alturas del sonido que se ha seguido en este trabajo es el índice acústico científico con el sistema latino de notación musical:

The image displays a musical staff with two systems of staves (treble and bass clefs) and a series of notes below it. The notes are labeled with scientific pitch notation: Do0, Do1, Do2, Do3, Do4, Do5, Do6, Do7, and Do8. The notes are arranged in a sequence that spans two octaves, starting from a low frequency (Do0) and ending at a high frequency (Do8). The notes are represented by circles with stems, and some have additional markings above them, possibly indicating specific acoustic properties or indices. The labels below the notes are: Do0, Do1, Do2, Do3, Do4, Do5, Do6, Do7, and Do8.



## **Agradecimientos**

La presente tesis no hubiera sido posible sin la colaboración de múltiples personas; sus apoyos y comentarios son parte intrínseca del cauce conductor por el que ha realizado su recorrido este estudio. Algunas matizaciones o modificaciones en los enfoques han surgido, no sólo de consultas específicas, sino también, en ocasiones, de conversaciones realizadas en un ámbito informal. No es posible recoger en un listado a todos aquellos que han influido con sus contribuciones en este trabajo. A todos ellos quiero expresarles y dejar constancia de mi gratitud.

La Dra. Nuria Lloret ha mostrado disponibilidad continua, facilitando rápidamente la resolución de las cuestiones planteadas en diversas consultas. Sus palabras de ánimo, generadoras de confianza, son asimismo un valor a reconocer.

Agradezco a los directores de tesis su dedicación e interés en este trabajo. El Dr. Emilio Molina no sólo ha realizado una revisión escrupulosa y pormenorizada en todos los aspectos concernientes al análisis; a él le debo, además, la idea integradora de contemplar la armonía en las cumbres expresivas relacionándola con los restantes elementos del lenguaje musical. La valoración de estos puntos de máxima expresividad en el entorno de las dimensiones formales, y su síntesis a partir de su relación con respecto a éstas es, asimismo, un elemento deudor a su labor. Sin sus aportaciones, el trabajo aquí presentado sería muy diferente; sus palabras alentadoras sirvieron asimismo de impulso, especialmente en la etapa final. La Dra. Trinidad Lull, con una dedicación intensa y una implicación profunda, ha supervisado la realización de este trabajo desde su inicio hasta su finalización, realizando indicaciones oportunas, aconsejando lecturas necesarias y procediendo a realizar una exhaustiva revisión completa. Desde los primeros momentos en los que con sus orientaciones el trabajo fue tomando forma, hasta su minuciosa revisión en la fase final, sus indicaciones fueron siempre esclarecedoras y expuestas en todo momento directa y claramente; su amabilidad inacabable es digna de encomio; su apoyo incontestable y su confianza en el proyecto han sido decisivos para que este trabajo llegara a su finalización.

El agradecimiento a mi familia, tanto por su apoyo directo y colaboración desprendida, como por haberme permitido alejarme de las preocupaciones diarias durante largos períodos de tiempo, mientras, gracias a su labor callada, el quehacer cotidiano continuaba su curso.

Quiero expresar mi reconocimiento a todas las bibliotecarias y bibliotecarios de las diversas entidades que he visitado, quienes muy generosamente, y excediéndose posiblemente en sus competencias, han facilitado la labor de búsqueda de documentación. No sé si son conscientes del sentimiento de placer que generan cuando, provenientes del archivo, colocan al fin en tus manos aquel ejemplar de ese libro, hasta el momento únicamente conocido por referencias, largamente buscado y anhelado.

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Justificación

### 1.1.1 Planteamiento de la investigación

#### LOS ELEMENTOS CONSTITUYENTES DE LA MÚSICA

La música es expresión. Se reconoce habitualmente que la música expresa alguna cosa, aunque problema aparte sea el determinar qué es aquello que está expresando. Esté apoyada en un texto, sea programática o absoluta, todos los teóricos que abordan esta cuestión le reconocen un significado (Fubini, 1994, p. 61)<sup>1</sup>.

Independientemente de la idea global que constituye una obra, de aquello, en ocasiones indescriptible, que el compositor quiere manifestar, una obra musical es expresiva en el sentido de que provoca una reacción en el oyente relacionada con emociones. Entre las innumerables manifestaciones al respecto recogemos a continuación a Lester (2005): “Durante la última generación, la percepción de la música del siglo XX en la comunidad musical ha cambiado sustancialmente de la conciencia de 'ese batiburrillo disonante' al reconocimiento de un repertorio de obras expresivas con un lugar propio entre las demás músicas que hemos heredado” (p. 7). Con esta manifestación, el autor indica a su vez el reconocimiento expresivo en una etapa de la historia de la música a la que durante un tiempo parecía considerársela ajena a esta cuestión.

Obviando la pregunta de cómo es posible que la música o el sonido puedan provocar una reacción relacionada con las emociones, el estudio de esta relación se hará necesariamente observando los aspectos relativos al sonido que ha intervenido; Gervais (1988) indica: “la función del análisis no es la de 'explicar' o 'hacer entender' la música (...) sino la de observar atentamente nuestra impresión e identificar, en la medida de lo posible, los fenómenos sonoros que la han provocado” (p. 11).

Es evidente que aquello que exprese la música lo hará a partir de la materia de la que está compuesta –al igual que una escultura lo hará a partir de su material específico (sea

---

1 Dahlhaus (1999) plantea el concepto de música absoluta y su implicación estética en contraste con la música programática o aquella que lleva texto. Fubini (1994) dedica su capítulo II a la semanticidad en la música.

mármol, madera u otro) y la forma, o una pintura a partir de la utilización del color y la composición, la organización dentro del lienzo–; esta materia, el sonido, es conformado en sus elementos –los “fenómenos sonoros” que indica Gervais– por el compositor para configurar una obra.

Estos elementos organizados y, tras un acondicionamiento, depurados para formar parte de una obra musical, constituyen los parámetros del lenguaje musical: melodía, ritmo, armonía, matices, textura y timbre son los más frecuentemente considerados. A su vez, en cada uno de estos parámetros se pueden distinguir diferentes componentes; en el caso de la melodía, el registro, el ámbito o el movimiento interválico, por ejemplo; en el caso del ritmo puede considerarse el compás, la métrica o el tempo entre otros. Cada uno de los parámetros tiene sus propios componentes específicos de acuerdo con el aspecto musical al que está conectado.

Los parámetros y sus respectivos componentes son gestionados por el compositor mediante técnicas y procedimientos para obtener diferentes efectos: zonas de estabilidad o inestabilidad, zonas de incremento de tensión, puntos culminantes o zonas que provoquen una sensación de cierre, entre otras. Estas técnicas y procedimientos dirigidos hacia la creación de puntos o zonas de tensión son factores que influyen en la intensificación expresiva.

Diferenciamos, por tanto, entre tres aspectos diferentes:

- Parámetros: elementos del material primigenio que elaborados configuran la música; son diferenciables individualmente constituyendo el lenguaje musical.
- Componentes de los parámetros: elementos integrantes específicos de cada uno de ellos.
- Factores que intervienen en la expresividad: la gestión de los parámetros y sus componentes.

Estos aspectos serán tratados pormenorizadamente en los capítulos 2 y 3 de la presente tesis.

Una obra musical con un objetivo de creación de un punto climático presenta habitualmente la siguiente disposición: partiendo de una relativa tranquilidad inicial evoluciona paulatinamente hacia un punto o zona de mayor tensión, conseguida la cual se produce un rápido descenso y una conducción más o menos prolongada hacia la conclusión.

El planteamiento anterior rige para un amplio número de obras realizadas dentro de las épocas concernientes al período tonal, pero no sólo para ellas. En la *Missa "Pange lingua"* de Josquin Desprez, el *Kyrie I* finaliza con imitaciones estrechas entre las voces y una evidente aceleración métrica; el *Kyrie II*, por su parte, finaliza con un pasaje de gran expresividad, en el que, unido de nuevo a una aceleración métrica, las voces realizan la repetición obsesiva de un breve diseño con cambios en la acentuación dentro de la frase. En otra época alejada temporalmente y realizada con el empleo de técnicas diferentes, el *Lux aeterna* de G. Ligeti evoluciona en su estaticidad paradigmática hacia amplios pasajes que producen un efecto de luminosidad, estratégicamente situados.

En la realización de una configuración que conduzca a la creación de un punto climático todos los parámetros contribuyen con una actuación generalmente coordinada. Observaremos con frecuencia una aceleración rítmica o métrica antes de ese punto y conjuntamente con una conducción melódica dirigida hacia notas extremas, un aumento de la gradación dinámica, combinándose orgánicamente con una intensificación armónica.

Aisladamente, cada uno de los parámetros pueden ser utilizados para influir en la expresividad; por ejemplo, una nota más aguda que las del entorno y que no se ha utilizado hasta ese momento en el caso de la melodía, un *fortissimo* antecedido por un *crescendo* en el caso de la matización, utilizar métricas más breves –aparición de semicorcheas en un entorno de negras o corcheas, por ejemplo– en el caso del ritmo, etcétera.

La manera de producir un cambio en el parámetro es variando alguno de sus componentes. En el caso de la melodía, el componente que actuaría en el ejemplo anterior sería el registro. En el caso del ritmo, la métrica.

A su vez, los parámetros suelen actuar coordinadamente. Por ejemplo, respecto a los parámetros rítmicos y métricos, dice Lester (2005):

“No es una coincidencia que la regularidad métrica sea un rasgo de la música tonal, pues es de ella de donde extraen parte de su fuerza las armonías funcionales y las conducciones de voces. Los niveles métricos regulares en la música tonal refuerzan las metas armónico-melódicas proveyendo puntos específicos en el tiempo (a saber: tiempos, compases y subdivisiones de tiempos) en los que ocurren las metas (como son los cambios y las cadencias armónicas) y las transiciones entre las metas (como son las notas no armónicas y las armonías de paso). Por ejemplo, cuando esperamos la tónica como meta cadencial, no sólo esperamos una armonía tónica, sino una armonía tónica en un tiempo concreto de un compás concreto. Cuando las armonías se producen en otros tiempos de compás, la inestabilidad resultante forma parte de la expresión de la pieza” (p. 28).

Este aspecto de actuación coordinada tiene consecuencias en la interpretación. En Gervais (1988) podemos observar el hincapié en este punto de vista: “Toda ejecución de una obra, instrumental o vocal, debe estar en correspondencia con el fluir rítmico. No hay que ni minimizar las *arsis*, ni acentuar las *thesis*, y sobre todo no acentuar desconsideradamente el primer tiempo del compás” (p. 21).

Para obtener una intensificación de la expresividad se irán modificando puntualmente uno o varios de los componentes de los parámetros, llevándolos posiblemente hacia un extremo. En el caso de la melodía, dirigiéndose por ejemplo hacia una nota límite del registro, generalmente aguda. En el caso de la matización dinámica, conduciéndola de igual manera hacia un punto extremo, el *fortissimo* o el *sforzando*, pero también hacia el límite contrario, hacia el *pianissimo*.

No es únicamente un parámetro el que es variado, sino que acontecen cambios en varios de ellos. Sobre todo en las situaciones en las que el objetivo que se plantee el compositor sea no sólo aumentar la expresividad, sino la creación de un punto culminante, procederá a realizarlo mediante la confluencia de varios parámetros.

Los cambios en los parámetros son gestionados de alguna manera: se producen únicamente una vez, son preparados paulatinamente o no, y de otras formas que constituyen una parte del bagaje de procedimientos y herramientas de las que se sirve un compositor para realizar una obra musical. La utilización de este conjunto de técnicas, procedimientos y herramientas –que serán más ampliamente estudiados en los

capítulos 2 y 3 de esta tesis– constituyen los factores que influyen en la creación de puntos de expresividad; de ahora en adelante en mor de la brevedad los denominaremos simplemente como “factores”.

#### LA ELECCIÓN DE LA ARMONÍA COMO OBJETO DE ESTUDIO

Entre los parámetros, algunos son percibidos de una forma más evidente: el registro, la matización dinámica o el timbre por ejemplo. Sin embargo hay otros que contribuyen a la conformación de una obra quizá incluso más efectivamente, pero quedan ocultos a una primera aproximación, ya que su estudio requiere de unos conocimientos específicos: entre ellos podemos contar aquellos aspectos que tienen que ver con la armonía<sup>2</sup>.

El análisis armónico es sólo uno de los elementos del análisis musical<sup>3</sup>. Dado que todos los parámetros influyen en la creación de puntos de tensión, un estudio enfocado hacia esta cuestión ha de considerarlos. Este trabajo los recoge, pero subrayemos que su objetivo principal es la observación del aspecto armónico.

A su vez, el parámetro “armonía” comprende diferentes facetas: funciones tonales, conducción de voces, tipos de acordes. Este trabajo se centrará en las funciones tonales y los tipos de acordes resultantes según su constitución interválica, presentando la perspectiva de su influencia en la realización de intensificaciones en la expresividad.

---

2 Es frecuente observar cómo estudios excelentes dirigidos hacia la interpretación consideran parámetros como los valores métricos, densidad en la textura o matización, pero no hacen referencia, o lo hacen escasamente, a la armonía. Véase por ejemplo Cortot (1980).

3 Así lo reconoce por ejemplo, Chailley (1977), Prefacio, *N. B.*, s/n.

### 1.1.2 La elección de la ópera *Der Freischütz*

Al inicio de nuestra investigación nos planteamos que la obra seleccionada para la aplicación práctica de la misma debía reunir ciertas características. En principio, debía ser una obra de una cierta extensión, variada pero a la vez homogénea y coherente en su conjunto. No parecía adecuado recurrir a ciclos o conjuntos de varias piezas breves independientes, dado que en estas condiciones, era previsible que se diera la circunstancia de que encontrásemos el mismo recurso en varias piezas distintas, al tratarse de pequeñas obras independientes englobadas en un conjunto pero sin conexión entre sí.

Asimismo, deseábamos una obra en la que *a priori* pudiera suponerse la existencia de un tratamiento flexible de los elementos armónicos del sistema tonal, evitando la utilización de recursos estereotipados, que tuviese un punto de audacia, pero sin excederse en esta flexibilidad. Estas características situaban a la obra hacia el final del clasicismo o primer romanticismo.

Por otro lado pensamos en una obra orquestal, dado que, para considerar la influencia de otros elementos musicales diferentes de la armonía, la posibilidad de disponer de distintos timbres instrumentales no sólo nos aportaría este elemento tímbrico, sino que facilitaría la observación de aspectos relacionados con otros parámetros, como la coordinación con la matización o la observación de la textura.

De igual modo, considerábamos que en su conjunto debían darse diversos estados emocionales, pudiéndose observar el reflejo en música de distintos ambientes y estados de ánimo de los personajes. La obra no debía permanecer siempre en un mismo registro en este sentido, fuese dramático, alegre o lírico, sino presentar una variedad de emociones.

Una obra que fuese representativa, pero que a su vez no estuviese ampliamente difundida, sin que haya llegado a formar parte de un repertorio de estudio habitual. Ciertas obras o autores son estudiados habitualmente en los años de formación de un estudiante de música, o son tratados con frecuencia en publicaciones dedicadas a este ámbito. Carl Maria von Weber en este sentido goza de un cierto aislamiento. Por ejemplo, para ejemplificar un acorde o recurso armónico, un tratado de armonía generalmente recurrirá a un ejemplo de Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Chopin o

Brahms.

La elección de una ópera añade a las anteriores la característica de la participación de la voz humana, lo cual conlleva la existencia de un texto. La palabra explicitará el sentimiento o sensación que ha de ser tratado armónicamente.

Que la obra sea una ópera realiza una aportación adicional. La acción dramática, el carácter de los personajes o el ambiente en el que transcurre tendrá una representación musical en la que habrá un reflejo en la armonía. A su vez, para compensar el influjo narrativo, así como para evitar que el componente visual vacíe de contenido la música, los momentos cumbres estarán expresados de forma muy evidente.

Asimismo, el género específico en el que se compone una obra influye no sólo en la organización formal sino en el empleo de los recursos. Aunque el modelo formal sea el mismo, la organización concreta y la utilización de los elementos será diferente dependiendo del planteamiento instrumental. La misma estructura de forma-sonata se concibe de manera diferente si su realización va a ser para piano –la cual habitualmente contemplará una cierta vertiente virtuosística–, cuarteto de cuerda –en el que las líneas trazadas por los cuatro instrumentos serán tratados en un nivel similar de igualdad–, o sinfonía –que ofrecerá un cierto grado de esplendor instrumental–. De igual manera procederá el compositor en el empleo de los elementos. Como indica Motte (1989), una ópera pertenece a un tipo de música “que tiene que llamar la atención de un modo más drástico que el cuarteto de cuerda, que no tiene por qué temer ninguna distracción” (p. 190)<sup>4</sup>. En estas condiciones, es lógico plantearse que los recursos armónicos serán llevados al límite de sus posibilidades para obtener un impacto expresivo directo; una utilización más evidente facilita realizar su estudio<sup>5</sup>.

La música de Weber es tonal, arriesgada e introduce innovaciones, pero sin adentrarse en los amplios cromatismos de otros compositores. Desarrolla el lenguaje armónico tonal común ampliándolo con la utilización de acordes cromáticos, que de por sí, al contener notas ajenas a la tonalidad, son expresivos.

---

4 Recordar en este sentido los 157 compases iniciales sobre el acorde de tónica de Mib M en el inicio de *Das Rheingold* de R. Wagner, difícilmente justificables de encontrarse en un género diferente.

5 Además del componente psicológico y de los planteamientos relativos a su realización técnica, los diferentes géneros han sido considerados desde una perspectiva estética. Así, el cuarteto de cuerda “que es, entre nosotros, de los pocos, en esta época artística que tiende a menudo a la superficialidad, que han tomado en serio el estudio de la esencia más íntima del arte” (Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, en Dahlhaus (1999), p. 17).

Por tanto la ópera *Der Freischütz*, compuesta por Carl Maria von Weber entre 1817 y 1821, con libreto de Friedrich Kind, resulta adecuada para el propósito de la investigación, tanto por sus características debido al género al que pertenece, como por su configuración armónica general y específica.

### 1.1.3 Aportaciones del presente estudio

En este estudio planteamos la realización de una investigación sobre la expresividad en la música en los momentos de mayor intensificación de una obra, realizándolo a partir de la observación de sus elementos constituyentes, y presentando un planteamiento organizado y pormenorizado para proceder a una realización sistemática del proceso de estudio.

Esta investigación presenta un enfoque dirigido hacia los recursos armónicos, y más concretamente, focalizado en el acorde como elemento principal en la consideración de la consecución de cotas o incrementos de expresividad.

El planteamiento de estudio sistemático está articulado en tres puntos:

- Presentación de una clasificación de los acordes según su función tonal y constitución interválica.
- Determinación de otros parámetros del lenguaje musical, así como de factores que influyen en la expresividad.
- Coordinación entre los dos puntos anteriores.

Con respecto a la catalogación de los recursos armónicos, el planteamiento no es tanto el de establecer un listado de recursos armónicos y su relación con la expresividad –el acorde “a” implica “b”, el acorde “p” implica “q”–, como de evidenciar y traer al plano consciente aquellos procedimientos de la práctica común de los compositores conocidos, pero que únicamente han sido explicitados parcialmente.

Este planteamiento se ha aplicado a una obra concreta, de presencia habitual en el repertorio sin llegar a ser frecuente, a partir de la cual se deducen conclusiones que pueden extrapolarse a otras obras.

El presente estudio, con respecto a otros dedicados a este mismo ámbito, presenta novedades no tanto en cuanto a la consideración de los elementos o en la exposición de un sistema de análisis organizado; su importancia radica en su planteamiento, que puede observarse en la articulación en tres puntos indicada anteriormente: la clasificación realizada de los acordes, el planteamiento diferenciado entre parámetros y factores, la observación del comportamiento de los componentes de los parámetros, así como la sistematización en la coordinación entre ellos.

El sistema de trabajo desarrollado proporciona una base para realizar investigaciones futuras. Los resultados que de este trabajo se desprendan, así como el planteamiento de esta investigación, proporcionarán un elemento de reflexión para quienes se dediquen al estudio de la música en sus diferentes facetas de intérprete, compositor, pedagogo e investigador.

## 1.2 Objetivos

El objetivo principal de esta tesis es estudiar la utilización de los recursos armónicos de la música tonal, concretamente los acordes, en su relación con la creación de momentos de expresividad, llevándose a cabo mediante el análisis de ejemplos escogidos de la ópera *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.

Plantaremos esta influencia de la armonía en el incremento de la intensificación expresiva de una obra musical estableciendo previamente una relación de acordes que, por sus características tonales, se consideran que han sido habitualmente utilizados con este fin.

Consideraremos qué otros elementos, además de los acordes, influyen en la creación de los puntos de expresividad, observando a su vez la relación entre estos elementos y la armonía.

El estudio se concretará mediante la observación de los puntos de máxima expresividad en diversos números de la ópera *Der Freischütz*, llevándose a cabo a partir del análisis, principalmente armónico, de esta obra.

### 1.3 Estado de la cuestión

#### ESTUDIOS SOBRE ARMONÍA Y EXPRESIVIDAD

Tanto en los tratados de armonía como en los de análisis podemos encontrar referencias a la expresividad. En Schönberg (1999) refiriéndose al pedal encontramos: “En las secciones centrales (...), antes de la recapitulación, en transiciones (...) y en *Durchführungen* [desarrollo] (...) el pedal indica el final del proceso moduladorio. Alargar el pedal aumenta la expectación de la tonalidad o región siguiente retrasando su aparición” (p. 138). En Piston (1978)<sup>6</sup> encontramos expresiones como “es un acorde armónicamente fuerte, aunque debe ser resuelto” –refiriéndose a la cuarta y sexta de apoyatura– (p. 170), o “los compositores de los siglos XVIII y XIX se interesaron por las ventajas expresivas de las nuevas notas que se podían incluir de forma lógica en la tonalidad” haciendo referencia a las dominantes secundarias (p. 248), así como “se tiende a pensar que Beethoven estaba algo menos interesado que sus predecesores en las posibilidades expresivas de la armonía cromática, sólo porque encontramos cierto número de ejemplos en Bach y Mozart que raras veces tienen una contrapartida en Beethoven” (p. 453). En Gauldin (1997), aun estando el cuerpo del libro dirigido, aunque con una visión muy amplia, hacia la enseñanza escolástica habitual de un tratado de armonía, encontramos referencias hacia la utilización expresiva de los recursos armónicos. Así por ejemplo, con referencia a la sexta napolitana, indica que es un recurso habitual en Schubert para reflejar la desesperación y la muerte, mientras que Wagner lo asocia a la decadencia y la destrucción (p. 457).

Sin embargo, la presencia de estas referencias son esporádicas; esta aparición circunstancial está en relación con el planteamiento propio de este tipo de literatura; son textos dirigidos a la enseñanza, en períodos de formación concretos de los estudiantes. Indiquemos a su vez que los tres textos referenciados no son tratados tradicionales en el sentido de que no son los habituales con los que se realiza la enseñanza de la armonía, al menos en sus fases iniciales: el tratado de Piston puede encontrarse con una cierta frecuencia destinado a este efecto en las aulas, pero más como libro de consulta, y no en un momento inicial, sino avanzado en los estudios de armonía; el de Schönberg, a pesar

---

6 *Harmony*, London: V. Gollancz. Existe traducción al castellano: *Armonía* (1991), Barcelona: Labor. Las referencias son con respecto a la edición inglesa.

de su importancia, es necesario para abordarlo tener unos sólidos conocimientos armónicos, mientras que el de Gauldin, de edición reciente en nuestro país, no ha tenido todavía una repercusión importante en el ámbito de la enseñanza. La escasez o ausencia de referencias a la relación de la armonía con la expresividad es más patente en los tratados más tradicionales.

Los tratados de armonía, desde su aparición<sup>7</sup>, han mostrado la tendencia de estar dirigidos hacia la enseñanza de aquellos aspectos que tratan. Su preocupación ha sido el de la explicación de aspectos técnicos que tienen que ver con los acordes, o del funcionamiento del sistema armónico tonal. En ellos se abordan habitualmente cuestiones como la constitución de los acordes y su consecuencia en la producción de la sensación de consonancia o disonancia, la resolución de éstos y la conducción correcta de las voces, la articulación del discurso mediante las cadencias, indicaciones primarias sobre el funcionamiento del sistema tonal<sup>8</sup>, o el enriquecimiento del diatonismo por medio de cromatismos<sup>9</sup>.

La presencia de referencias aisladas a la expresividad revelan el conocimiento que –obviamente– tienen los autores de esta relación, sin embargo son esporádicas dado que el objetivo al que están dirigidos los textos y las preocupaciones de los autores en ellos son otras.

---

7 Rameau (1722) inclusive.

8 Generalmente referidas al proceso de tensión-resolución de la dominante en tónica.

9 Estos aspectos serán tratados más extensamente en el capítulo 2 de esta tesis; en este momento únicamente realizamos esta rápida mención.

El estreno de *Der Freischütz* tuvo un impacto social y una repercusión en el ambiente musical que generó, desde fecha temprana, escritos referidos a su relevancia. Richard Wagner (Ellis, 1966) exaltó sus valores como ópera alemana en el panegírico escrito con motivo del traslado de los restos de Weber desde Londres a Dresde.

Los textos, que atienden atentamente al significado nacionalista de la obra, así como a sus características románticas, recogen también desde un primer momento consideraciones referidas a los aspectos musicales. Estos estudios presentan la vertiente de referirse a cuestiones de instrumentación –la ópera supuso un impacto en su época en este aspecto–, de melodía y otros parámetros diferentes del armónico con respecto a su representación de ambientes o caracterización del drama; cuando entran en una mayor profundización, encontramos referencias a las relaciones de estos elementos con aspectos estructurales. Aquellos textos que establecen algún tipo de relación entre armonía y expresividad, inciden sobre todo en el simbolismo de la utilización de ciertos recursos. Este aspecto simbólico, aunque relacionado con la expresividad, está más cercano a cuestiones como la observación de la gestación de la técnica del *leitmotiv*, aspecto diferente de la armónica expresiva que abordamos en este estudio –como procesos de creación de tensión y puntos culminantes–.

Así, en *Lobe* (1855), encontramos la reseña de las caracterizaciones musicales para la oposición entre los dos principales elementos del drama: la vida campestre y el “imperio de los poderes demoníacos, personificado por Samiel” (p. 31). La preocupación por encontrar el colorido sonoro se resuelve en el caso de la vida campestre por la instrumentación basada en las trompas y la configuración melódica similar a canciones populares, sobre las que Weber con anterioridad había estado realizando estudios. Las fuerzas del mal son representadas buscando un tono sombrío, utilizando los registros graves del clarinete y las cuerdas.

Waltershausen (1920), citado en Tusa (2001), relaciona el acorde de séptima disminuída con las tonalidades que se recorren en la escena final del acto segundo, *Die Wolfschulucht*<sup>10</sup> y su significado escénico.

---

10 “La Garganta del Lobo”.

Leibowitz (1957)<sup>11</sup> dedica su capítulo VI a esta ópera, de la que indica que “introduce innovaciones en todos los campos, las cuales nos ayudan a comprender los fundamentos de una gran cantidad de elementos específicamente románticos” (p. 105). Por otra parte, el título de este capítulo VI nos muestra la idea general alrededor de la que giran los estudios referentes a este autor: “*Der Freischütz* de Weber o los fundamentos de la Ópera romántica”<sup>12</sup>. Este aspecto de haber sentado las bases de la ópera romántica, el cómo y su repercusión, unido a otros como el nacionalismo o la vinculación del argumento con las tendencias literarias de la época, conforman las ideas globales alrededor de las cuales se ha gestado la bibliografía sobre esta ópera.

Encontramos, no obstante, en los textos, referencias a la armonía y la expresividad, en ocasiones refiriéndose al lenguaje de Weber de una manera generalizada, en otras aludiendo a pasajes concretos de la obra. Así, y continuando con Leibowitz (1957):

“En lo que respecta a la armonía, lo que está surgiendo aquí es la tendencia hacia un tratamiento extremadamente libre de la disonancia. En Mozart y Beethoven, incluso en los momentos de mayor intensidad dramática, la tensión de la disonancia termina siempre por resolverse en distensión consonante, de manera que se puede decir de estos momentos que su significado más importante está sobre todo en la distensión. En el caso de Weber, por el contrario, es la tensión por sí misma la que asume el papel principal y no es extraño encontrar una serie de disonancias que se suceden de una forma totalmente libre e imprevista, sin que haya un momento de resolución propiamente dicho” (*ibid.*).

Aseveración que, si bien es correcta referida a pasajes concretos de la obra, puede discreparse de su aplicación general. Como podrá comprobarse en el capítulo cuarto de esta tesis en el que se presenta el análisis de varios números, no es ajeno al lenguaje armónico de Weber la creación de una disonancia con resolución en consonancia; Leibowitz incide en los aspectos novedosos que presenta la armonía de Weber, obviando aquellos que son comunes con el lenguaje tonal de la época. Por otra parte, hubiera sido ciertamente muy avanzado en su época este tipo de tratamiento de la disonancia para el conjunto global de una obra.

En Tusa (2001) encontramos indicaciones sobre la representación musical de la

11 *Histoire de l'opéra*, Paris: Buchet/Chastel; existe traducción al castellano: *Historia de la ópera* (1990), Madrid: Taurus. Las referencias son con respecto a la edición francesa. Pese a no ser un libro monográfico sobre esta ópera, el capítulo dedicado a esta obra contiene importantes observaciones.

12 *Le Freischütz de Weber ou les fondements de l'Opéra romantique*.

oposición dramática fundamental de la ópera: melodías simétricas, consonancia, eufonía, diatonismo y modo mayor para la vida rústica y creyente; cromatismo, disonancia, modo menor, inestabilidad rítmica y sonoridades inusuales para los poderes del mal. Asimismo, refleja la connotación de la utilización de tonalidades: la asociación de do menor con la tragedia y de Mi b Mayor para la divinidad (p. 154 y ss.).

La concepción en la que los autores, conocedores de los rasgos armónicos, valoran su importancia, reconocen su innovación y su influencia en la conformación de aspectos simbólicos o expresivos de la representación dramática, los consideran enmarcados como un aspecto más dentro de una visión de conjunto global de la ópera, es un continuo en la literatura sobre esta obra, llegando hasta la reciente publicación de Henderson (2011), *The Freischütz Phenomenon: Opera as Cultural Mirror*<sup>13</sup>; un interesante capítulo –número cuatro– realiza un recorrido sobre el argumento de la ópera ilustrándolo mediante ejemplos musicales, comentados en algún caso muy concretamente, en otros de manera más general, sin adentrarse sin embargo excesivamente en realizar consideraciones respecto de la armonía. Capítulo que queda englobado en el conjunto del libro, en el que encontramos descritas y resumidas cuestiones como el recorrido de la creación de la ópera, sus rasgos nacionalistas o su amplia repercusión.

Las referencias que encontramos que relacionan el lenguaje armónico con la expresividad, formando parte de una visión más global y con una presencia más esporádica de la que desearíamos para nuestros intereses, han sido importantes para realizar ciertos enfoques en la perspectiva de este estudio, por ejemplo, contemplando el aspecto armónico en relación con la situación dramática del argumento, como podrá observarse en el ya citado capítulo cuarto de esta tesis dedicado al análisis de la ópera.

---

13 “El fenómeno *Freischütz*: ópera como espejo cultural”.

## 1.4 Metodología

La investigación está dirigida a estudiar la influencia de los recursos armónicos en los momentos en los que se produzca una intensificación expresiva en una obra –en este caso, la ópera escogida–. La hipótesis principal plantea qué acordes esperamos que se encuentren *a priori* en esos momentos. Previo a este planteamiento se realiza en un primer momento una exposición sobre las características de los acordes generadores de tensión, con una explicación de por qué éstos deberían cumplir esta función, basándose en tres factores: función tonal, constitución interválica y su pertenencia o no a la tonalidad –diatonismo *vs.* cromatismo–. A su vez se realiza una clasificación sistemática y organizada de dichos acordes.

Las hipótesis complementarias plantean que en los puntos de intensificación no actuarán los acordes aisladamente, sino en coordinación con otros elementos. Debe entonces realizarse una exposición detallada sobre cuáles son éstos y de qué otros aspectos se componen, planteando a su vez cómo es su comportamiento en el logro de la intensificación así como de qué manera han sido utilizados, diferenciando por tanto entre parámetros, componentes y factores, realizando asimismo para cada uno de ellos una relación detallada y organizada.

Dada la complejidad del tratamiento de los parámetros y los factores, con el fin de realizar una presentación más clara y evitar dispersión, el estudio de la determinación de las hipótesis complementarias se lleva a cabo en el apartado siguiente, “Metodología”, subapartado 3.2.1, “Planteamiento metodológico”.

Realizado este estudio, con objeto de poder mantener la investigación dentro de unos límites manejables, realizaremos a continuación una selección de los elementos que consideraremos.

El proceso de investigación se inicia con el análisis de la partitura, especialmente con el análisis armónico, mediante el cual se observan los diferentes acordes utilizados por el compositor en la obra. A su vez, y valiéndonos del resultado de este análisis, se determina qué puntos van a ser objeto de estudio.

Seguidamente, el proceso de investigación se realiza en cuatro fases: determinación de la estructura formal de cada número, determinación de los puntos de estudio, relación

entre la armonía y los demás elementos, y establecimiento de las conclusiones.

La observación de los datos recogidos se plantea en un sistema de seis tablas en las cuales se va avanzando paulatinamente hacia una concreción de los resultados. Las dos primeras responden a la primera fase citada, presentando los aspectos formales. La número tres realiza una presentación de los puntos de estudio reuniéndose a su vez que acordes están empleándose en ese punto. La número cuatro presenta una gradación a partir de la dimensión formal en la que se esté actuando. En la quinta se observan conjuntamente los diferentes parámetros y factores, mientras que en la sexta, los diferentes acordes que han sido observados son presentados clasificados. Este sistema se detalla en el apartado 3.2.

A continuación, y a partir de la observación de estos datos, se presentan resumidamente los resultados de los análisis en cada uno de los números estudiados.

La determinación de las conclusiones de la investigación recoge tres aspectos: una observación conjunta de los resultados de cada número analizado, a partir de la cual surgen, con aspecto global, las conclusiones específicas de la investigación; la relación de las conclusiones con respecto a los objetivos establecidos y las hipótesis planteadas, y en tercer lugar, sugerencias y propuestas para la continuación de la línea aquí iniciada en futuras investigaciones.

**MARCO  
TEÓRICO**



## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Estudios sobre los elementos

#### 2.1.1 La expresividad armónica en la literatura teórica

La bibliografía sobre los campos de conocimiento de análisis y armonía es prolífica. Perone (1997) recoge, reseñando además los artículos que los comentan, cerca de ochocientos tratados de armonía y un número similar de diferentes obras de bibliografía general que contemplan este tema. Perone (1998) procede de forma similar con más de quinientos tratados de análisis y formas musicales. La bibliografía relacionada en la entrada *Analysis* del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* (Bent y Pople, 2001) la constituyen dieciocho páginas a dos columnas. La disciplina de análisis, por su parte, tal como indica Roca (2011), ha entrado en los últimos años en una fase de ampliación de sus perspectivas, experimentado un gran auge<sup>14</sup>. En el estado de conocimientos actual, recopilando y organizando la información correspondiente, puede llevarse a cabo una historia de la literatura de la armonía o del análisis musical que podría no sólo realizar una exposición cronológica y estructurada geográficamente, sino que asimismo estuviera organizada y clasificada según diferentes sistemas de análisis<sup>15</sup>.

Los tratados de armonía y análisis, a partir de enfoques dirigidos hacia la enseñanza escolástica, abordarán habitualmente aspectos técnicos específicos, quedando en un plano complementario la relación entre aquellos aspectos que están tratando y la expresión musical. Un tratado de armonía tradicional indicará cómo se construye un cierto tipo de acorde –digamos, por ejemplo, el acorde de séptima disminuída–, cuál es su origen, cómo han de realizarse los movimientos de voces, qué duplicaciones y supresiones de notas son mejores y cuál es su conducción como grado; es menos

---

14 “El análisis musical ha experimentado un espectacular crecimiento en las últimas décadas, expandiendo su actuación con la aparición de nuevas técnicas y enfoques analíticos y el enriquecimiento procedente de otras disciplinas, como la psicología, la semiótica o la informática”, (*op. cit.*, p. 4).

15 Véase un ejemplo al respecto: En Campos y Donin (2009) encontramos, tras el sugerente título “*L’analyse musicale: une pratique et son histoire*” [El análisis musical, una práctica y su historia] un estudio amplio y meritorísimo pero acotado a ciertos compositores y –con incursiones a otros países– centrado en el entorno de Francia.

frecuente que encontremos un comentario sobre qué sentido o sentidos expresivos puede tener, y de existir generalmente serán presentados de una manera tangencial. Por su parte un tratado de análisis atenderá las cuestiones relativas a la estructura de las obras, el estudio de las ideas musicales, su desarrollo y evolución, centrado en la explicación de sus componentes y su funcionamiento con respecto al conjunto.

No es el objetivo de este estudio presentar una revisión exhaustiva de dicha literatura<sup>16</sup>, y no se correspondería tampoco con su intención; nos proponemos únicamente en este epígrafe exponer una serie de textos específicos que resulten importantes por haber ejercido algún tipo de influencia, y que partiendo de los planteamientos más usuales, hayan tenido en cuenta un cierto enfoque –o exista una cierta presencia en su contenido– hacia la relación entre la armonía con la expresividad, sirviendo de ejemplo de la presencia de esta relación en este tipo de literatura. Excluiremos de esta exposición aquellos tratados dirigidos hacia la enseñanza escolástica más tradicional que aborden en sus contenidos únicamente cuestiones técnicas. De este recorrido concluiremos cuáles son las principales ideas que han impulsado la realización de este estudio, el enfoque que han sugerido y su influencia en la elaboración en este trabajo del modelo de análisis.

Obviando el problema de realizar una taxología específica concreta, podemos sin embargo clasificar la bibliografía cuyo contenido recoge la relación entre armonía y expresión musical en tres amplios grupos: tratados de armonía y de análisis armónico, tratados de análisis –en los que a su vez es posible diferenciar una doble vertiente, aquellos que tratan del análisis en general y aquellos que analizan una obra u obras específicas–, y un tercer grupo formado por ensayos, estudios teóricos y estudios históricos que inciden sobre estos aspectos desde una vertiente no tan técnica<sup>17</sup>. En este estudio esta agrupación se recoge bajo los epígrafes “Tratados de Armonía”, “Tratados de Análisis” y “Literatura diversa”.

Somos conscientes de que algunos de los textos se encuentran a mitad camino entre

---

16 Sendas recopilaciones importantes comentadas pueden encontrarse en Molina (2010) y Roca (2013). Bent y Pople (2001) presenta un recorrido histórico dividido en ocho etapas, y una clasificación de las metodologías de análisis organizadas en siete categorías. Cook (1987) muestra una recopilación de las más importantes metodologías analíticas.

17 Cortot (1980), Leibowitz (1957) o Fischer-Dieskau (1990) por ejemplo.

dos materias, y podrían por tanto figurar en dos de los apartados mencionados; dado que no es posible dividir tan euclidianamente, en estos casos el criterio para su clasificación ha sido optar por insertarlo en el grupo con el que más características comunes se aprecian.

La enseñanza de la armonía centra sus objetivos en los diversos aspectos desde los que pueden observarse los acordes, alguno de los cuales los hemos observado en la exposición del desarrollo teórico del sistema tonal; los relacionamos a continuación en un listado:

- Investigación acerca de la formación de los acordes, su origen y su organización en sistemas armónicos, con una representación tradicionalmente realizada mediante la utilización de escalas.

- Establecimiento de un sistema de representación de los acordes mediante símbolos, bien numéricos, bien alfabéticos o una combinación de ambos.

- Organización de los acordes en conjuntos, donde cada uno de los miembros tiene un significado dentro del grupo (tonalidad y funciones armónicas).

- Configuración interválica de los acordes.

- Cuestiones referidas a las características de consonancia y disonancia.

- Enriquecimiento del sistema primordial diatónico por medio de cromatismos.

- Estudio de la disposición de los acordes en sucesiones teniendo en cuenta sus peculiaridades de manera que tales sucesiones resulten eficaces (Schönberg, 1922, p. 8).

- Regionalización: cambios en el centro tonal alrededor del cual se organizan el resto de acordes.

- Unión de los acordes entre sí mediante la correcta conducción de voces, lo cual a su vez comprende:

- Realización de líneas melódicas mediante la utilización de ciertos intervalos y diseños y la evitación de otros.

- Relación entre las líneas melódicas de las diferentes voces, evitando ciertas conducciones de intervalos armónicos así como determinados tipos de movimientos entre ellas.

- El tratamiento adecuado de las disonancias, mediante su preparación y resolución.

- Cadencias: articulación de las frases mediante la utilización de diversos acordes.

- En ciertos autores<sup>18</sup> encontramos además la preocupación por el trabajo estilístico

---

18 Koechlin (1928), Zamacois (1945-48), Alain (1969) o Gauldin (2009) por ejemplo.

de épocas y compositores.

En el transcurso de estas enseñanzas de perfil académico encontraremos referencias que denotan el conocimiento que los autores tienen sobre las características expresivas de los acordes.

Arnold Schönberg (1874-1951). Compositor, teórico y docente. Pensador con profundas raíces estéticas, y el más influyente teórico técnico del siglo XX. Sus escritos abordan la enseñanza en el campo de la armonía<sup>19</sup>, el contrapunto<sup>20</sup> y la composición<sup>21</sup>, e incluyen la reflexión estética.<sup>22</sup>

El reflejo de la relación entre armonía y la estructura musical está presente en sus escritos didácticos; así, en *Modelos para estudiantes de composición* –primera edición de 1942– se encuentra en los principios más básicos relacionando la armonía con la composición de motivos (p. 5 y ss.), o con las cesuras y sus consecuentes procesos cadenciales (p. 9); en *Funciones estructurales de la armonía* –primera edición de 1954– está muy presente en la construcción de las estructuras melódicas denominadas “frase” y “período” (p. 118 y ss.); en *Fundamentals of Musical Composition*<sup>23</sup> –primera edición de 1967, pero gestado desde 1938– recoge, continúa y amplía esta visión hacia las formas musicales.

La relación en cuanto a la armonía y la expresión es proporcionalmente escasa, pero sus apariciones reflejan la importancia implícita que el autor confiere a este aspecto. Ya hemos recogido su observación con respecto a la pedal y su característica generadora de expectación (cf. apartado 1.3). En su *Harmonielehre*<sup>24</sup> hace referencia a los retardos indicando que “produce una tensión, que requiere ser resuelta” (p. 175). Asimismo, con respecto al acorde de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta –cuarta y sexta cadencial–, reconoce su potencia indicando que debe colocarse únicamente en tiempo fuerte (p. 251)<sup>25</sup>.

---

19 Schönberg (1922), (1999).

20 *Ibid.* (1990).

21 *Ibid.* (1967), (1977).

22 *Ibid.* (1963).

23 Existe traducción al castellano: *Fundamentos de la Composición Musical* (1989), Madrid: Real Musical.

24 *Harmonielehre* (1922), Wien: Universal-Edition. Primera edición en 1911. Existe traducción al castellano: *Armonía* (1979), Madrid: Real Musical. Las referencias son con respecto a la edición alemana.

25 Coincide en esto mismo Dommel-Diény (1986), p. 49, *vid. infra*.

El cromatismo es otra de las características asociadas a la expresión; indica Meyer (2001): “Los ejemplos de la conexión entre el cromatismo y la comunicación emocional son tan frecuentes en la historia de la música a partir del Renacimiento que cualquier músico o amante de la música puede fácilmente citar una gran cantidad de ejemplos” (p. 227). Un ejemplo típico es el *basso di lamento*; tal como indica Michels (1982-92), en el *Crucifixus* de la Misa en si menor<sup>26</sup>, J. S. Bach utiliza esta figura como *basso ostinato* repitiéndola trece veces –número a su vez simbólico– cambiando continuamente la armonización, añadiendo que “la aflicción y el dolor se reflejan en el fuerte cromatismo de todo el movimiento (p. 329)”.

Con frecuencia, las referencias realizadas al cromatismo lo son sobre notas cromáticas, sin considerar el acorde al que esta nota pertenece. Sin embargo, este cromatismo no se presenta con un aspecto únicamente melódico. Una reseña de la consideración de la expresividad del cromatismo teniendo en cuenta la pertenencia de las notas cromáticas a acordes la encontramos en Piston (1978) quien, refiriéndose a las dominantes secundarias, expone que “los compositores de los siglos XVIII y XIX se interesaron por las ventajas expresivas de las nuevas notas que se podían incluir de forma lógica en la tonalidad (p. 248)”.

En este mismo autor, relacionando el cromatismo con aspectos de estructura de la obra encontramos:

“La *Sinfonía en sol menor*, K. 550, de Mozart es un buen ejemplo de hasta qué punto uno de los compositores más innovadores de esta época ha investigado los recursos de la modulación cromática. Las relaciones tonales entre los temas primero y segundo de los movimientos en forma sonata siguen los modelos habituales, pero las secciones de desarrollo muestran una tendencia a realizar modulaciones rápidas y lejanas” (p. 452).

Diether de la Motte (1928 – 2010). Musicólogo, compositor y crítico alemán, conocido por sus libros y escritos sobre teoría musical. Su tratado *Armonía*<sup>27</sup> pretende apartarse del estudio escolástico tradicional, presentando un recorrido histórico de las transformaciones armónicas en el lenguaje musical desde Orlando di Lasso y Palestrina hasta el siglo XX, incluyendo estudios específicos sobre Schönberg, Hindemith y

---

26 Bach, J. S.: *Messe in h-Moll* [Misa en si m] BWV 232, *Crucifixus*, (1748).

27 Motte (1989). Primera edición en alemán en 1976.

Messiaen.

Al abordar el acorde de sexta napolitana (*op. cit.*, p. 80), comienza reconociendo implícitamente su capacidad para expresar el dolor más intenso. De la Motte narra su aparición en el oratorio latino *Jephte* (1645) de G. Carissimi, en la que el juez israelita Jefé ha prometido que, de vencer en la inminente batalla contra los ammonitas, sacrificará al Señor al primero que le salga al encuentro al volver a su casa; quien sale a recibirle al regreso es su única hija, quien corre a recibirlo acompañada por sus amigas entre cantos y danzas. A partir de este momento, en el que el patriarca se da cuenta de que ha de sacrificar a su única hija, hace su aparición en el oratorio con profusión este acorde. Refleja De la Motte esta característica indicando que Carissimi utiliza “por vez primera y, por cierto, densamente acumulada, una formación armónica hasta entonces economizada” (*ibid.*): el acorde de sexta napolitana.

Este recurso armónico fue habitual durante la época Barroca, como lo explicita el propio De la Motte: “este acorde, todavía en la época de Bach, se reservaba para la expresión más intensa del lamento y del dolor”<sup>28</sup> (*ibid.*, p. 81). Entre los numerosos ejemplos reseñemos el del aria *Mi rivedi*<sup>29</sup> de la ópera *La Griselda* (1721) de Alessandro Scarlatti; la protagonista, repudiada por su esposo el rey de Sicilia, retorna a su tierra y entona un aria cargada de nostalgia; en los compases 14-15 encontramos este recurso, coincidiendo con la palabra *sventurata*<sup>30</sup>.

En el ámbito francés, cuya influencia sobre la enseñanza de la armonía en los conservatorios españoles fue tradicionalmente mayor que la germánica, encontramos dos autoras con importantes referencias al significado expresivo de la armonía: Yvonne Desportes y Amy Dommel-Diény. En el caso de la segunda, esta intención en revelar este significado, se deja entrever en la articulación de su obra.

---

28 Con este sentido continuará utilizándose a lo largo de las diferentes épocas. En el lied *Der Müller und der Bach*, número 19 del ciclo *Die schöne Müllerin* de F. Schubert, durante el monólogo melancólico del joven protagonista podemos escuchar esta sonoridad. Véase al respecto la apreciación de Gauldin en el apartado 1.3.

29 A. Scarlatti: *La Griselda*, acto II, escena 1: *Mi rivedi*.

30 “Desventurada, desgraciada”.

## Yvonne Desportes (1907-1993)

– 1977. *Traité d'Harmonie en Vingt Leçons*<sup>31</sup>.

Yvonne Desportes, compositora y docente francesa; obtuvo el *1<sup>er</sup> Grand Prix de Rome* en 1932. Profesora en el *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, con una intensa implicación en la enseñanza; sus escritos teóricos abarcan múltiples ámbitos: educación auditiva, solfeo, armonía, improvisación y fuga<sup>32</sup>; también es autora, en colaboración con el compositor y profesor Alain Bernaud, de un breve manual que aborda el estudio –no únicamente, pero sobre todo desde el aspecto armónico– de los estilos de diferentes compositores, con una cierta repercusión en nuestro país<sup>33</sup>.

El *Traité d'Harmonie* editado en 1977, con nueva edición revisada y corregida en 1987, plantea la enseñanza de la armonía a partir de los ejercicios tradicionales de realización de bajos y cantos dados. Encontramos sin embargo indicaciones poco frecuentes en un tratado escolástico habitual para el planteamiento de estos ejercicios. Al tratar sobre la realización de cantos dados expone:

Toda obra musical debe tender hacia un punto culminante preparado por una progresión, y que será su resolución<sup>34</sup>. Se hará preferentemente sobre un acorde expresivo, bien (6/4)<sup>35</sup>, bien 9/7/+<sup>36</sup>; se situará, o bien al final del desarrollo o del trío, o bien antes de la cadencia perfecta final (p. 21).

Resaltemos de estas indicaciones los dos aspectos interesantes para los propósitos de este estudio:

- El reconocimiento de que existen acordes expresivos y la identificación concreta de dos de ellos.

---

31 “Tratado de Armonía en veinte lecciones”.

32 Además de los que aparecen en este trabajo, entre las obras de esta autora figuran, entre otros, los siguientes títulos: *Comment former l'oreille musicale* (1970); *25 Leçons de Solfège* (1946); *100 Dictées à 3 voix* (1947); *30 textes dans les modes pour l'harmonie écrite ou orale* (1983); *Guide d'improvisation* (1976); *Précis d'analyse harmonique* (1948); *Aide-mémoire pour l'étude du contrepoint* (1989); *Guide pratique pour l'étude de la fugue d'école* (1989).

33 *Manuel Pratique pour l'approche des styles de Bach à Ravel* (1979). Existe traducción al castellano: *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos de Bach a Ravel* (1995), Madrid: Real Musical. Una importante reseña y valoración de este texto puede encontrarse en Molina (2010).

34 “*Aboutissement*” en el original. Será su resultado, su culminación.

35 Por el contexto y cifrado, se está refiriendo al acorde de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta.

36 Acorde de novena de dominante, sin especificar si la novena es mayor o menor.

- El lugar donde se encontrará el punto culminante, situado en un final de sección (desarrollo o trío), o de obra (cadencia perfecta final).

Las otras dos referencias que podemos encontrar en este texto sobre relación entre elementos armónicos y expresividad son:

Con respecto al acorde de novena de dominante, sobre el cual indica lo siguiente:

Este acorde es entre todos el más expresivo. El sentido expresivo de un acorde está en función del número de tonalidades a las que pertenece<sup>37</sup>. Cuantas más tonalidades comunes, menos expresivo es; la 9/7/+ pertenece a un sólo tono y un único modo, y es por tanto el acorde más expresivo; por esta razón, es necesario emplearlo *económicamente* y reservarlo para los puntos culminantes de un discurso musical (p. 40).

Es fácil admitir que este acorde, por su característica configuración interválica tanto en su versión con novena mayor como con novena menor, tenga una especial expresividad. Planteamos nuestra discrepancia sobre la afirmación de que la razón de ésta radique en la posibilidad de pertenecer a diferentes tonalidades; el acorde de séptima disminuída, que puede interpretarse en varias –y que, además, deriva de un acorde de novena–, es, a su vez, uno de los acordes más expresivos. Por otra parte, en el caso de la novena menor de dominante, el acorde se utiliza tanto en su original modo menor como en su homónimo modo mayor, por lo que según el planteamiento de la autora, pertenece a dos tonalidades, contradiciendo la argumentación planteada.

La tercera referencia, muy breve, sobre lo que podemos considerar elementos armónicos y expresividad, la realiza al tratar las apoyaturas, de las que en su definición indica que “es una nota extraña que forma ornamento expresivo precediendo a su nota real, a distancia de grado<sup>38</sup> superior o inferior” (p. 65).

Encontramos por tanto en esta autora el reconocimiento de la expresividad de ciertos elementos armónicos, lo cual revela su consciencia de la relación entre éstos y los puntos culminantes.

---

37 “*Appartenances tonales*” en el original.

38 Expresión tradicional para referirse a un intervalo de segunda.

Concluiremos este epígrafe con una autora del ámbito francés cuya obra general está concebida desde la perspectiva de tratar los contenidos teóricos considerando su aplicación musical.

**Amy Dommel-Diény (1894-1981)**

– 1952-?<sup>39</sup>. *L'Harmonie Vivante*<sup>40</sup>.

Profesora y compositora francesa, alumna de Vicent d'Indy, impartió armonía y contrapunto en la *Schola Cantorum* de París; posteriormente ejerció como profesora en el Conservatorio de Estrasburgo, así como en el *Institut de Musicologie de la Sorbonne*. En sus escritos aborda el estudio de la armonía, especialmente en su vertiente analítica y enfocada hacia la enseñanza, pero presentando puntos de vista diferentes de los escolásticos habituales. Su objetivo es, junto al necesario estudio de la técnica de escritura, desarrollar una educación de la sensibilidad armónica. Es una de las primeras en Francia en utilizar la noción riemanianna de *función* aplicada al análisis tonal.

A lo largo de dos décadas fue publicando diferentes métodos que, enmarcados, constituyen una amplia obra global. El título del plan general de esta obra, *L'Harmonie Vivante*, ya revela su intención, así como varios de los títulos de los volúmenes que la conforman. Su organización general comprende seis tomos<sup>41</sup>:

Tomo I *L'Harmonie tonale: regards sur l'evolution du langage harmonique*<sup>42</sup>.

Tomo II *De l'analyse harmonique à l'interprétation*<sup>43</sup>.

Tomo III *L'Écriture musicale tonale. 300 leçons d'harmonie et exercices gradués et commentés*. (Vol. 1: *Textes des leçons*; Vol. 2: *Réalisations*)<sup>44</sup>.

Tomo IV *Contrepoint et harmonie. Essai d'une méthode de culture mélodique*<sup>45</sup>.

---

39 Debido a las numerosas ediciones y reimpresiones, no ha sido posible determinar el año en el que la autora publica por última vez una primera edición de un libro de esta serie.

40 “La Armonía Viva”.

41 Las fechas de publicación no se corresponden cronológicamente con las de la organización general de los diferentes volúmenes. Asimismo, las numerosas reediciones y reimpresiones no permiten determinar con precisión las fechas de las primeras ediciones.

42 Dommel-Diény (1986). “La Armonía tonal: miradas sobre la evolución del lenguaje armónico”.

43 *Ibid.* (1958). “Del análisis armónico a la interpretación”.

44 *Ibid.* (1981). “La escritura musical tonal. 300 lecciones de armonía y ejercicios graduales y comentados (Vol. 1: Textos de las lecciones; Vol. 2: Realizaciones)”.

45 *Ibid.* (1960). “Contrapunto y armonía. Ensayo de una metodología de cultura melódica”.

Tomo V *L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy. Contribution à une recherche de l'interprétation*<sup>46</sup>.

Tomo VI *Abrégé d'harmonie tonale*<sup>47</sup>.

El tomo V está subdividido en 18 fascículos publicados separadamente en los que realiza un recorrido por varios compositores del período tonal y principios del siglo XX, y comprende a los siguientes autores:

- Fascículos 1 a 5: Bach (agrupados bajo el sugerente título de *Pardon, Bach...*)<sup>48</sup>.
- Fascículo 6: Mozart, Beethoven.
- Fascículo 7: Chopin.
- Fascículo 8: Schumann.
- Fascículo 9: Schubert, Liszt.
- Fascículo 10: Brahms, Mahler.
- Fascículo 11: C. Frank.
- Fascículos 12, 13 y 14: Fauré.
- Fascículo 15: Wagner, Duparc, Hugo Wolf y Ch. Koechlin.
- Fascículos 16 y 17: Debussy.
- Fascículo 18: Ravel.

Tras el fallecimiento de su autora algunos de los títulos quedaron sin editar o pendientes de realización: el segundo volumen de *L'Écriture musicale tonale* (realizaciones de los ejercicios del primer volumen) y los fascículos 10, 14, 15, 17 y 18 de *L'analyse harmonique en exemples*.

La propia autora explica el plan general de la obra (Dommel-Diény, 1986): el tomo I se dedica a la teoría propiamente dicha y a las principales reglas de escritura armónica; el tomo II está constituido como un libro de cultura musical a utilizar una vez conocidos los principios estudiados en el tomo I; el tomo III presenta material práctico para trabajar la escritura; el tomo IV expone, con una visión de conjunto, esta metodología que aúna escritura, cultura y análisis; el tomo V ofrece, aplicando los conceptos de

---

46 *Ibid.* (1965-76). "El análisis armónico en ejemplos desde J. S. Bach a Debussy. Contribución a una investigación de la interpretación".

47 *Ibid.* (1974). "Compendio de armonía tonal".

48 "Disculpen, Bach...".

análisis, el estudio de diferentes compositores (p. 13 y ss.).

Expresando a su vez su planteamiento con respecto a la enseñanza de la armonía:

El método de trabajo propuesto por *L'Harmonie Tonale* busca desescombrar del lenguaje técnico las abstracciones inútiles y las frías nomenclaturas, y hacer reflexionar a los estudiantes antes que atestar pasivamente su memoria; en una palabra, formar al artista al mismo tiempo que al hábil artesano, cultivar la música sin renunciar a la ciencia, desarrollar la imaginación curiosa paralelamente a la sensibilidad (*ibid.*, p. 5).

Además de en su título, en la Introducción<sup>49</sup> de *L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy. Contribution à une recherche de l'interprétation* encontramos varias indicaciones que revelan la intención de la autora con respecto a la función del análisis armónico: “Examinar la música no sólo en virtud de códigos y fórmulas, sino también en su movimiento lleno de vida, y en su expresión”; “[El tomo II] se ha esmerado, con la ayuda de ejemplos breves escogidos, (...) por ilustrar aquello que el análisis armónico aporta a la interpretación”. Y concretando algo más: “¿Saben nuestros estudiantes que los matices están justificados por la armonía, que sobre los procesos modulantes y el movimiento tonal descansa todo el equilibrio de una pieza musical?”. Es pragmática en cuanto a su aplicación: “la enseñanza de la armonía se adapta a la enseñanza instrumental y la completa” y, sin llegar a darle un valor plenipotenciario, “está claro que, al igual que la cultura más refinada no reemplazará jamás el don innato, el análisis armónico no podría sólo por sí mismo garantizar la interpretación ideal”, se reconoce y valora su función primordial: “responder a su vocación esencial: la síntesis de la obra reconstruida después del reconocimiento de su vida orgánica” (p. 13 y ss.).

La idea general de vivificar la enseñanza de la armonía buscando un sentido musical a los diferentes conceptos tratados recorren los distintos volúmenes de la obra. Reseñamos a continuación dos ejemplos.

*L'Harmonie tonale: regards sur l'évolution du langage harmonique*<sup>50</sup>; en su capítulo II, a propósito de la cuarta y sexta de apoyatura, indica:

---

49 La Introducción es común a los diferentes fascículos. El número de página aquí referenciado corresponde al fascículo 6.

50 Hemos consultado la cuarta edición, reimpresión de la tercera. La fecha de edición más antigua localizada para este volumen es 1963.

“Recordemos la 6/4<sup>51</sup> extraordinaria en el movimiento lento de la 7ª sinfonía de Beethoven<sup>52</sup>: compás 287<sup>53</sup>, una inmensa nube cubre repentinamente toda la escena, debido solamente a este acorde, a su misterio tonal. El dinamismo, propio de este efecto de intensa sorpresa, se produce aquí con un sentido peculiar: el matiz exigido es *pp*. Esto es así dado que el dinamismo no está ligado necesariamente a la idea de crecimiento, sino más bien a la idea de movilidad; actúa tanto en el sentido de crecimiento como en el de disminución, mientras hay movimiento, hay cambio de intensidad” (p. 48, n. 5).

Sobre este acorde y su utilización manifiesta: “un acorde de la importancia de la 6/4 no puede colocarse no importa dónde. Su apoyo conviene a un acento expresivo, una sílaba importante, un tiempo fuerte” (p. 49)<sup>54</sup>.

*L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy*. Fascículo 9: Schubert, Liszt. A propósito del lied *Kriegers Ahnung* (*Schwanengesang*, nº 2) de F. Schubert<sup>55</sup>, encontramos:

“La subdominante alterada<sup>56</sup> a la que hacemos referencia tan a menudo, es completamente habitual en el lenguaje de Schubert; pero representa mucho más que un simple procedimiento de escritura. El sentido musical que está asociado a esta alteración –elemento excepcional, fuera de lo normal– coincide siempre con una intención especialmente expresiva. Y si la alteración de una nota del acorde arrastra a una o incluso otras dos, el efecto dinámico resulta aún más acentuado” (p. 35).

Los comentarios que revelan las conexiones entre armonía y otros parámetros, así como los referidos a indicaciones de expresividad, se realizan dentro del contexto del análisis de una obra o fragmento, sin seguir una planificación gradual en su presentación, tal y como se encontrarían en un tratado escolástico de armonía. En su intención de vivificar la armonía recurre con frecuencia a la descripción de sensaciones mediante la asociación con imágenes extramusicales, haciendo uso de un lenguaje más

---

51 Se refiere al acorde de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta.

52 Beethoven, Ludwig van: 7ª sinfonía, op. 92, (1811-12).

53 Hemos comprobado esta referencia y existe una errata en cuanto al número de compás. Pensamos que posiblemente se refiere al compás 150.

54 Recordemos que esta apreciación coincide con lo indicado por Schönberg, 1922, p. 251. *Vid. supra*.

55 F. Schubert, *Kriegers Ahnung*, nº 2 de *Schwanengesang*, D. 957, (1828).

56 Con esta expresión la autora hace referencia en diversas ocasiones al acorde de sexta aumentada.

divulgativo que técnico. Siendo muy importante el propósito de la autora, las referencias propiamente técnicas acerca de la expresividad son menos frecuentes de lo que, como lectores interesados, hubiéramos deseado.

El análisis se ha preocupado habitualmente de las cuestiones que tienen que ver con la estructura de una obra, de sus problemas estructurales, de la forma de una composición como concatenación de estructuras musicales, de indagar en las relaciones temáticas, así como en las conexiones internas de la obra (Adorno, 1999, p. 106 y ss.).

Los tratados de análisis<sup>57</sup> abordan los aspectos constructivos en sí, la disposición de los elementos y el desarrollo de las ideas musicales. Son enfoques en los que la composición es entendida como coherencia, como conjunto dinámico de interrelaciones. Y que es en este conjunto de interrelaciones donde reside el significado de una composición.

La idea de estos estudios es de, a partir de una obra, realizar una presentación de sus estructuras fundamentales básicas. Qué estructuras y cómo se presentan diferirán según cada autor. Encontraremos con frecuencia la presentación de estas estructuras y elementos en diferentes tipos de esquemas o gráficos que visualmente –abarcable en principio de un vistazo– den una idea rápida del conjunto de la obra.

Los autores reconocen, con frecuencia explícitamente –y otras veces se vislumbra este conocimiento tácito–, que analizar una obra no es solamente realizar un análisis de los elementos, y que este estudio tiene que implicar algo en la interpretación de la obra. Comprender la obra, la estructura, sus relaciones internas, clarifica la interpretación, que de otra forma se limitaría a la ejecución de una sucesión de sonidos cacofónicos.

Sin embargo, incluso aquellos que de manera consciente explicitan que el análisis tiene su objetivo dirigido hacia la interpretación, presentan este enfoque de segmentación. Esto es debido a que, aun siendo conscientes de que el cometido del análisis no es realizar una descripción de la obra, quienes abordan este tipo de estudios han de realizar un paso previo consistente en comentar, con mayor o menor rigor, los elementos de los que se compone.

Un recorrido histórico actualizado por las principales líneas del análisis musical puede encontrarse en Molina (2010) y en Roca (2013). Añadir a su vez la presentación clasificada de Bent y Pople (2001) y, con otro tipo de taxología, la de Cook (1987).

---

57 En esta presentación global, incluimos dentro de esta categoría los tratados de formas musicales.

Presentamos aquí, como ejemplo de las líneas generales que han orientado el tratamiento analítico, dos autores; Gervais (1988) poco difundida en nuestro país, y el ya citado Cook (1987).

## Françoise Gervais

– 1988. *Précis d'Analyse Musicale*<sup>58</sup>.

Françoise Gervais. Docente francesa, Doctora por la Universidad de París, Primer Premio del *Conservatoire National Supérieur de Musique* y profesora en *l'École Normale de Musique* de París.

La autora indica en una advertencia preliminar la intención de este texto, que no es la de ser un tratado exhaustivo, sino la de considerar los aspectos musicales más comunes (*Avertissement*, s/n); encontramos sin embargos referencias y puntos de vista interesantes que consideran la expresividad, aspectos habitualmente ajenos en tratados más completos.

Desde el principio de su libro, la autora habla de tensiones y distensiones<sup>59</sup>. En el primer capítulo plantea diferentes tipos de “ritmos”<sup>60</sup> y cómo cada uno de ellos incide en la tensión o relajación<sup>61</sup>. Por ejemplo, en cuanto al ritmo melódico, indica que la tensión se crea por el ascenso hacia el agudo, y la distensión por el descenso hacia el grave (p. 15). Indiquemos que este comportamiento es el habitual cuando el punto culminante está en el registro agudo, pero también existen momentos de máxima expresión en los que la nota melódica está en el registro grave (véase por ejemplo el *lied Der Tod und das Mädchen*, de F. Schubert<sup>62</sup>, cc. 28-28 y 36-37).

Con respecto a la armonía (“ritmo armónico”) presenta un ejemplo de siete acordes armonizando una misma nota repetida, en el que, aunque la agógica y la dinámica son regulares, su sucesión supone un incremento y decrecimiento de la tensión (p. 16):

---

58 “Compendio de Análisis Musical”.

59 En el original: *détente*.

60 Este término es utilizado aquí por la autora en un sentido muy amplio, alejándose del significado más habitual.

61 Volvemos a tratar este aspecto al considerar los parámetros, en 2.1.2.

62 F. Schubert: *Der Tod und das Mädchen*, D 531, (1817).

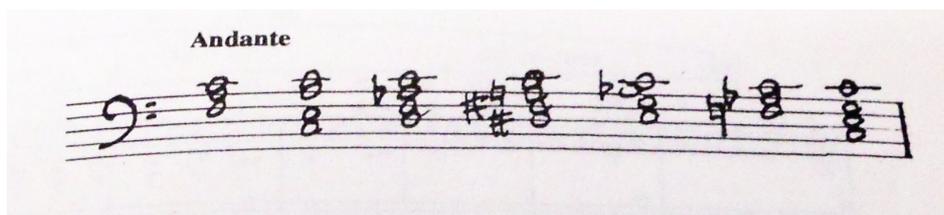


Figura 2.3: Sucesión de acordes en tensión creciente y decreciente.  
(Fuente: Gervais, 1988).

Tras seguir ejemplificando cada uno de los “ritmos” concluye indicando que estos ritmos específicos se combinan unos con otros reforzándose mutuamente, formando una síntesis que es –según la autora– el *ritmo musical* propiamente dicho.

En el capítulo II, “Armonía Funcional”<sup>63</sup> en el apartado 2, “Ritmo armónico y tonalidad”<sup>64</sup> realiza una descripción de la tonalidad como resultado de la existencia de tensiones. Identifica acordes como estables o en un reposo relativo y otros como poseedores de una cierta tensión. El acorde de tónica es un acorde de llegada al que se dirigen los demás (p. 27). Añade entonces:

Estas estabilidades e inestabilidades, creadoras de tensiones y reposos, llenan la música de respiraciones sucesivas, produciendo el movimiento (...) que es el *ritmo armónico*. Este ritmo, confiriendo al acorde experimentado como el más estable una virtud conclusiva, *ha creado el fenómeno de la tonalidad* (p. 21).

Se refiere la autora no a la “tensión” de un acorde en sí por su constitución, sino a la de las funciones armónicas de la tonalidad.

En este mismo capítulo II, en el apartado 6, “Elementos de mecánica tonal”<sup>65</sup> subapartado B “Colorido de la Dominante y de la Subdominante”<sup>66</sup> indica: “La inflexión hacia la dominante aporta al oyente una impresión de luminosidad, mientras que la inflexión hacia la subdominante provoca al contrario una sensación de ensombreamiento” añadiendo: “Estas coloraciones son sobre todo muy pronunciadas en

63 *Harmonie Fonctionnelle*.

64 *Rythme harmonique et tonalité*.

65 *Eléments de mécanique tonale*.

66 *Colorisme de la Dominante et de la Sous-Dominante*.

los románticos y postrománticos” (p. 35).

Se refiere de nuevo a sensaciones a partir de la tonalidad, no del acorde en sí.

En el capítulo III, con el sugerente título de “Armonía. Particularidades Románticas y Postrománticas”<sup>67</sup> tras un primer epígrafe “Sucesiones tradicionales”<sup>68</sup> hay un segundo sobre “Nuevas sucesiones”<sup>69</sup>. En este epígrafe habla de sucesiones de acordes típicas del siglo XIX –trataremos este aspecto más detalladamente en el apartado 2.2–, describiendo ciertos tipos de acordes y encadenamientos nuevos, haciendo también incidencia en el cromatismo. pero sin realizar una valoración explícita en cuanto a su expresividad. Dedicar un apartado a “la subdominante romántica” siendo uno de los ejemplos reseñados perteneciente precisamente a *Der Freischütz* (nº 8, *Szene und Arie, (Agathe)*)<sup>70</sup>:

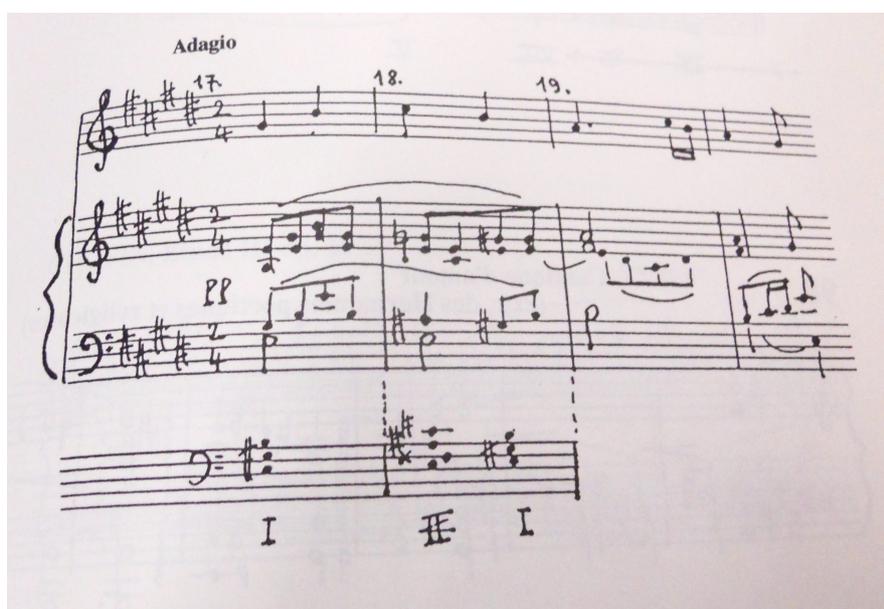


Figura 2.4: Ejemplo de una “subdominante romántica” en *Der Freischütz*.  
(Fuente: Gervais 1988)<sup>71</sup>.

67 *Harmonie. Particularites Romantiques et Post-romantiques.*

68 *Enchaînements traditionnels.*

69 *Enchaînements nouveaux.*

70 Gervais reseña diferentes acordes para esta “subdominante romántica” sobre los grados II, IV y VI. La característica general es, según la autora, el encadenamiento inmediato de estos acordes con una tónica, sin que haya presencia de un acorde de dominante (p. 41).

71 La autora enarmoniza en su reducción armónica el sol becuadro de la voz superior del acompañamiento con un fa doble sostenido, obteniendo así un segundo grado alterado ascendentemente, cuya constitución interválica es el de un acorde de séptima disminuída. Ciertamente se trata de esta constitución, así como de un acorde de segundo grado, pero no en el sentido indicado por Gervais; nos encontramos ante una dominante de la dominante sin fundamental: (H).

**Nicholas Cook** (1950 – )

– 1987. *A guide to Musical Analysis*<sup>72</sup>.

Nicholas Cook. Musicólogo británico. Ha sido profesor en diversas universidades, ejerciendo desde 2009 en la Universidad de Cambridge. Autor de una amplia bibliografía en la que muestra su interés hacia las perspectivas interculturales en música, en 1987 publica *A guide to Musical Analysis*<sup>73</sup>, texto que destaca por realizar una presentación de las más relevantes metodologías analíticas existentes hasta ese momento, desde un enfoque consistente en observar los factores que unifican y confieren coherencia a una obra musical.

Estructurado en dos partes, en la primera de ellas hace una revisión de las más relevantes metodologías analíticas exponiendo, con una visión clara y desprejuiciada, las principales características de cada una de ellas. En la segunda parte, combinando varias de estas técnicas, expone amplios análisis de obras de autores de épocas y estilos muy diversos: Beethoven, Schumann, Berlioz, Webern, o Stockhausen entre otros.

En las diversas perspectivas presentadas se plantean o cuestionan aspectos relacionados sobre cómo los diferentes tipos de análisis influyen en la manera como se experimenta la música. Esta experiencia va referida generalmente hacia la influencia del análisis en la comprensión o percepción intelectual de una composición: relaciones o elaboraciones de diferentes elementos, o la coherencia en cuanto a la estructura. Considera la importancia del análisis armónico; así en el capítulo dedicado al análisis schenkeriano encontramos comentado el Preludio nº 1 del primer libro del Clave Bien Temperado de J. S. Bach<sup>74</sup>, apoyado en el cifrado armónico:

---

72 “Guía de Análisis Musical”.

73 Existe traducción al castellano del capítulo 6, *What does musical analysis tell us?* en *Quodlibet* nº 13, pp. 54-70, y del capítulo 3 (parcial), *Psychological approaches to analysis* en *Quodlibet* nº 13, pp. 90-105. (*Quodlibet: Revista de especialización musical*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Música).

74 J. S. Bach: *Das wohltemperierte Klavier I, Praeludium I, C dur*, BWV 846, (1722).

(Tonic) T: I – II<sup>7</sup> – V – I – VI  
 (Dominant) D: IV – II – V<sup>7</sup> – I – IV<sup>7</sup> – II<sup>7</sup> – V –  
 I – II<sup>7</sup> – V – I – V(II – V<sup>7</sup>) – IV(II – V<sup>7</sup>) – V(II<sup>7</sup> – V<sup>7</sup>) –

Figura 2.1: Primeros compases del Preludio n° 1 en Do M de J. S. Bach con dos cifrados armónicos diferentes. (Fuente: Cook (1987)).

La utilidad del cifrado armónico es evidenciar la articulación de la pieza. Ante la ausencia de melodía, la estructuración en frases se revela a partir de la sucesión de grados.

En los análisis de obras de compositores de la segunda parte, dentro de los diferentes tipos de análisis estructurales presentados en diversos esquemas, encontramos a su vez la presencia del análisis armónico. La reducción armónica sirve como herramienta para comparar los ocho primeros compases del lied *Auf einer Burg* de R. Schumann<sup>75</sup> con el inicio del Preludio en do m de F. Chopin<sup>76</sup>:

bar:	1	3	4	7	8
I:	I	IV <sup>7</sup>	V	I	VI
VI:			III	I	IV
					V
					I

Figura 2.2a: Reducción armónica de los compases iniciales del lied *Auf einer Burg*, de R. Schumann. (Fuente: Cook, 1987).

75 R. Schumann: *Liederkreis* op. 39, sobre textos de Eichendorff, n° VII, (1840).

76 F. Chopin: 24 preludios op. 28, Preludio n° 20, do m, (1839).

Largo

I: I IV<sup>7</sup> V I VI  
VI: I III I IV V<sup>7</sup> I

*Figura 2.2b: Reducción armónica de los primeros compases del Preludio en do m de F. Chopin. (Fuente: Cook, 1987).*

La consideración de la armonía incluye su relación con la creación de procesos de tensión:

“Para mí la más llamativa característica de la canción es el proceso de intensificación que comienza en el compás 9 y conduce al clímax en el acorde disonante de la segunda mitad del compás 14 –el único acorde en toda la canción que Schumann marca con un acento–. Este acorde claramente es el punto máximo de la obra (o más bien de cada mitad de la obra). Pero ¿qué es lo que lo hace tan efectivo? No es un acorde especialmente fuerte por sí mismo, así que la respuesta debe hallarse en su contexto –en cómo se llega a él y cómo se sigue a partir de él–” (p. 242).

El párrafo transcrito de su página 242 observa el reconocimiento de la coordinación de la armonía con otro parámetro, cuando indica que el del compás 14 es el único acorde marcado con un acento. Asimismo da por hecho que ciertos acordes son de por sí “fuertes”, y que la acción del contexto es decisiva para la creación de la sensación de tensión. Estas cuestiones indican el reconocimiento implícito de aspectos que influyen en la intensificación, lo que establece una relación con las intenciones del presente trabajo.

El enfoque del libro contempla cómo se realiza la conceptualización y comprensión de una obra musical. La explicación y posterior aplicación de las diferentes

metodologías muestran la preocupación por aspectos constructivos y de relaciones temáticas. Armónicamente, considera cuestiones como la visión del plan tonal, es decir, planteamientos analíticos a partir de los cuales pueda obtenerse un esquema de la organización de las tonalidades en una composición. Es un texto, por tanto, dirigido hacia la comprensión intelectual, en sus diferentes aspectos, de una obra musical.

El compositor y organista inglés Charles Avison (1710-1770) publicó en 1752 *An Essay on Musical Expression*<sup>77</sup>, siendo su autor considerado por Charles Burney como el primero en cultivar con rigor la crítica musical<sup>78</sup>. La obra contiene puntos de vista diferentes a los generalmente aceptados en su tiempo. En secciones y capítulos con títulos tan sugestivos como *Acerca de la Armonía, con independencia de la Melodía*, *Sobre la Expresión Musical, en la medida en la que se relaciona con el Compositor*, o *Sobre la Expresión Musical, en relación con el Ejecutante*<sup>79</sup>, –refiriéndose en este caso a las características instrumentales– realiza valoraciones sobre compositores tales como Palestrina, Corelli, Domenico Scarlatti, Rameau o Händel.

Como muestra de su influencia ejercida en el transcurso del tiempo, indiquemos que Fischer-Dieskau (1990) lo cita para ejemplificar los cambios ocurridos a finales de la primera mitad del siglo XVIII, años en los que se sustituyó el dominio de la razón por la primacía del sentimiento; reseña: “Charles Avison (...) sólo concedía a la melodía y la armonía capacidad para excitar el sentimiento, si iba acompañada de expresión musical” (p. 144)<sup>80</sup>.

Si bien el enfoque de su exposición es primordialmente estético, encontramos desde un principio una terminología musical específica; así, en su *Anuncio* preliminar<sup>81</sup> encontramos definidos los términos de *Armonía*, *Modulación* –en un sentido un tanto alejado del actual– o *Cadencias* (*op. cit.*, p. V), así como, a partir de la segunda edición ampliada, ejemplos musicales para ilustrar, en su réplica a las observaciones críticas de William Hayes<sup>82</sup>, cuestiones relacionadas con la armonía, como la preparación de disonancias o el tratamiento de las apoyaturas.

---

77 “Ensayo de Expresión Musical”.

78 Burney (1957), vol II, p. 7.

79 “*On the too close Attachment to Harmony, and Neglect of Air*”; “*On Musical Expression, so far as it relates to the composer*”; “*On Musical expression, as it relates to the Performer*”.

80 En diversos pasajes se refiere Avison a este tema, por ejemplo, aquel en el que afirma que “Donde estas tres [Melodía, Armonía y Expresión] están unidas en completa excelencia, la composición es perfecta; si una de ellas es deficiente o imperfecta, la composición es proporcionalmente defectuosa” (Avison, 1775, p. 26).

81 “*Advertisement*” en el original.

82 *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression* (Hayes, 1753).

En este epígrafe hemos querido realizar una consideración, aunque sea breve, de al menos un texto como ejemplo de aquellos escritos que, partiendo del estudio riguroso y con cuidadosa claridad expositiva, están centrados en el estudio histórico, la contextualización erudita musical de obras y compositores, e incluyen en su redacción contenidos técnicos, armónicos o formales, dirigiéndose por una parte hacia la difusión entre un público culto con conocimientos musicales, así como, siendo accesibles sus contenidos a los estudiantes, hacia la enseñanza.

Claude V. Palisca (1921-2001), *Norton Anthology of Western Music*<sup>83</sup>.

Considerado uno de los más eminentes musicólogos de la segunda mitad del siglo XX, impartió enseñanza en la Universidad de Illinois y posteriormente, entre 1959 y 1992 en la Universidad de Yale. Esta obra comenzó su andadura como un útil complemento para *A History of Western Music* de Donald Jay Grout<sup>84</sup>, una historia general muy completa de la historia de la música occidental y, en su traducción al castellano, texto habitual en los conservatorios españoles, aportando no sólo ejemplos musicales sino enriqueciendo el texto de perspectiva histórica original con acertados comentarios de las obras ejemplificadas, adquiriendo desde su inicio una importancia propia.

En su ejemplo sobre el oratorio *Jephte* de G. Carissimi<sup>85</sup>, a propósito del lamento de la hija *Plorate Colles*, recitativo con pasajes en arioso, y el Coro subsiguiente *Plorate filli Israel*, refiere la importancia de las “disonancias expresivas” no sólo como notas melódicas, sino la determinación de su existencia debida a un “entorno armónico determinado” (Palisca, 2001, p. 374). Así, reseña la importancia de varias notas de la cantante que armónicamente corresponden a intervalos de séptima dentro de la constitución del acorde, entre ellas una séptima mayor provocada por un acorde de dominante sobre tónica (compás 302 del recitativo), así como la presencia de retardos dobles en el Coro, y la utilización del acorde de sexta napolitana en dos compases diferentes con efecto de contenido armónico, finalizando con la conclusión de que “estos pasajes sirven para demostrar que gran parte de la intensidad dramática de esta escena se debe más a medios armónicos que melódicos” (*op. cit.*, p. 375).

---

83 Palisca (2001).

84 Grout y Palisca (2001).

85 En la cuarta edición consultada (Palisca, 2001) corresponde al ejemplo número 61 a.

### 2.1.2 Estudios sobre los parámetros

Bajo este epígrafe traemos en consideración algunos de los estudios que contemplan los distintos parámetros en el planteamiento del análisis. Al igual que con la revisión documental realizada en el apartado anterior sobre armonía y expresividad, no se pretende realizar un estudio exhaustivo, sino presentar con claridad y sencillez una selección de los planteamientos. Una exposición de los principales autores que tratan estos aspectos puede encontrarse en Bent (1980), Molina (2010) y Roca (2013).

En 1777, Johann Forkel propuso un programa sistemático de teoría de la música, dividida en cinco partes<sup>86</sup>. En la parte 3 “Gramática”, se establece la división en melodía armonía y ritmo, comenzando una tradición que ha continuado hasta la actualidad (Roca, 2013, p. 30). En otros autores encontraremos otros tipos de clasificaciones, con el añadido de otros parámetros, pero los tres rasgos enunciados por Forkel estarán presentes en todos los casos.

Presentamos a continuación sendas obras de tres autores, Jan LaRue, Françoise Gervais y Joel Lester, en orden cronológico considerando el año de la primera edición original: LaRue, 1970, Gervais, 1988 y Lester, 1989.

---

86 Forkel (1977).

## Jan LaRue

– 1989. *Análisis del estilo musical*, (1ª ed.: *Guidelines for Style Analysis* (1970)).

Jan LaRue (1918 – 2004) fue un relevante musicólogo americano; a partir de 1957 fue profesor del departamento de música de la Universidad de Nueva York; entre otros campos, trabajó en la investigación de la utilización de ordenadores para abordar los problemas de análisis musical. Durante más de cincuenta años, investigó sobre el lenguaje de Haydn, Mozart, Beethoven y otros autores del Clasicismo. Publicó en 1970 *Guidelines for Style Analysis*<sup>87</sup>, obra de referencia en este campo, citada en la mayor parte de las bibliografías recomendadas y que ha ejercido una gran influencia en el ámbito del análisis musical. En esta obra, proporciona al estudioso una metodología y un sistema de signos analíticos. Su propuesta metodológica para el análisis del estilo fue resumida por el propio autor en un artículo posterior (LaRue, 2001). Se ha publicado una segunda edición ampliada (LaRue, 2011). El resumen y referencias que se realizan en esta tesis son sobre la edición española de 1989<sup>88</sup>.

Tal como indica Bent (1980), el sistema de LaRue establece cinco categorías: cuatro “elementos contributivos” y un “quinto de combinación”; son observables en tres niveles de estructura –según la denominación de LaRue, “dimensiones”– (p. 376). Partiendo de este planteamiento, el sistema contiene jerarquías que lo dotan de una mayor complejidad.

Las cinco categorías son: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento. Cada categoría presenta subdivisiones:

Sonido está subdividido en:

- Timbre
- Dinámica
- Textura y trama

Armonía en:

- Color

---

87 “Análisis del Estilo Musical”.

88 Existen varios autores que han sintetizado o explicado de manera resumida los planteamientos de LaRue; véase por ejemplo “SHMRG details” en <https://tmmusicology>. En el ámbito español puede encontrarse un resumen completo del sistema así como una valoración de su planteamiento en Roca (2013). Un cuadro explicativo del conjunto del sistema realizado por J. F. Sans puede consultarse en [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

- Tensión
- Función (formal)
- Conducción de voces

Melodía en:

- Perfil
- Densidad

Ritmo en:

- Continuum
- Ritmo de superficie
- Interacciones

Y Crecimiento en:

- Movimiento
- Forma

Para cada una de las subdivisiones se observa el comportamiento de sus componentes. Trasladamos a continuación los reseñados para Armonía y Melodía planteados como material de trabajo inicial para el análisis del primer movimiento de la *Golden Sonata* de Henry Purcell:

#### *Armonía*

Funciones principales: color y tensión.

Etapas de tonalidad: lineal y modal, migratoria, bifocal, unificada, expandida, policéntrica, atonal, serial. Análisis de los estilos no tonales y no seriales como estructuras de variante estabilidad/inestabilidad.

Relaciones de movimiento, esquemas interiores de tonalidades, rutas modulantes.

Vocabulario de acordes (directo, indirecto, remoto), alteraciones, disonancias, progresiones, motivos, secuencias.

Ritmo armónico: ritmo acórdico, ritmo de inflexión, ritmo de tonalidad.

Intercambio de partes, contrapunto, imitación, canon, fuga/*fugato*, *estretto*, aumentación/disminución.

#### *Melodía*

Ámbito: modo, tesitura, vocal/instrumental.

Movimiento: grados conjuntos, grados disjuntos, grandes saltos, cromático; activo/estable, articulado/continuo, cromático/diatónico, etc.

Diseños: ascendentes, descendentes, nivelados, ondulada, quebrada (ADNOQ).

Nueva o derivada: función primaria (temática) o secundaria (cantus firmus, ostinato).

Media y gran dimensión: puntos agudos y graves, máximos y mínimos.

(Véase también crecimiento: opciones para la continuación.)

*Figura 2.1: Selección de componentes básicos para el análisis del primer movimiento de la Golden Sonata de H. Purcell (Fuente: LaRue 1989, p. 173).*

Los tres niveles de estructura son: Grande, Media y Pequeña; cada una de ellas a su vez presenta las siguientes subdivisiones:

- Pequeña: · Motivo
  - Semifrase
  - Frase
- Media · Período
  - Párrafo
  - Sección
  - Parte
- Grande: · Movimiento
  - Obra
  - Conjunto de obras

La presentación del análisis de una obra se realiza en una tabla, en la que las dimensiones figuran en las columnas y las categorías en las filas. En cada una de las celdas se recoge una breve descripción de los componentes para cada una de las categorías y dimensiones.

El resultado es completo, pero el sistema y el proceso no está exento de complejidad. Tal como indica Roca (2013), hace falta experiencia y amplios conocimientos para “realizar todas las sucesivas elecciones y simplificaciones necesarias con cierta garantía de no perder el conjunto de vista” (p. 126).

Para el diseño de la investigación en la presente tesis, del sistema de LaRue hemos tenido en cuenta ideas de su planteamiento general, concretamente:

- La determinación de parámetros.
- La subdivisión interna de éstos y el comportamiento de los componentes.
- El enfoque de diferentes dimensiones ante el análisis.

## Françoise Gervais

– 1988. *Précis d'Analyse Musicale*.

Este tratado, que ya hemos considerado en el subapartado anterior desde la vertiente armónica, se inicia en su primer capítulo con un apartado dedicado al ritmo, el cual concibe de una manera general, como “movimiento que anima a la música y le confiere su vida<sup>89</sup>” (p. 15).

Divide entonces el Ritmo así globalmente considerado en cinco “órdenes”<sup>90</sup> o ritmos específicos:

- Ritmo melódico
- Ritmo agógico
- Ritmo dinámico
- Ritmo fonético (con esta expresión hace referencia al timbre).
- Ritmo armónico

A continuación realiza una ejemplificación particularizada para cada uno de los ritmos, en la que considera su contribución a la articulación y a la generación de tensión. Así por ejemplo, dentro del ritmo melódico considera las relaciones entre el registro agudo y grave (ascensos y descensos de la melodía), o dentro del ritmo dinámico la influencia de los acentos. El ejemplo sobre el ritmo fonético puede observarse en esta tesis en el subapartado 3.2.1, y el ejemplo sobre el ritmo armónico se ha consignado en el subapartado 2.1.1.

Como hemos indicado en este subapartado 2.1.1, Gervais finaliza esta parte de su exposición considerando que estos ritmos específicos se combinan entre sí para, reforzándose mutuamente, configurar un ritmo global: el ritmo musical.

Aunque este pensamiento de subdivisión en “ritmos” y su comportamiento impregne el resto del tratado, esta idea no es desarrollada exhaustivamente, y tras la ejemplificación inicial para cada uno de los ritmos, únicamente encontramos explícitamente por una parte, una serie de ejemplos y ejercicios para lo que aquí la autora denomina análisis rítmico (pp. 19-23) –y que incluye aspectos diversos como por ejemplo la consideración de el *arsis* en las frases–, así como una explicación más

---

89 “*Le Rythme est le mouvemente que anime la musique et lui confère sa vie*”.

90 “*Ordres*”, en el original.

detallada concerniente al ritmo armónico y la consecuencia de la creación de tensiones y reposos para crear la tonalidad (p. 25).

Obviando la denominación utilizada mediante el término “Ritmo”, la clasificación realizada por Gervais responde a una concepción similar a la ya vista en LaRue, y que seguiremos observando más adelante en otros autores. En este tratado encontramos por tanto, con una terminología diferente, una concepción de una división en parámetros del hecho musical, así como, sin un pensamiento tan categorizado<sup>91</sup> como en LaRue, una visión del comportamiento de éstos coincidente con la de los aquí denominados componentes.

Asimismo, en su *Avant-propos*<sup>92</sup> realiza indicaciones para que el alumno fije su atención en primer lugar en las grandes secciones y sus puntos finales, a continuación en cada una de ellas, para sólo después de este proceso llegar finalmente al estudio de la frase. Esta perspectiva es coincidente, aunque expresada de nuevo sin tanta precisión técnica, con las “dimensiones” de LaRue que, como se ha indicado, ha conformado una parte de la perspectiva del procedimiento de la investigación: la gradación de los puntos expresivos.

Además de esta influencia, pueden encontrarse las siguientes en la presente investigación: la concepción, aunque con una denominación distinta, de una subdivisión en parámetros; la observación de que cada uno de ellos puede influir en la creación de tensión, así como el reconocimiento de la eficacia para el logro de este efecto de la acción conjunta de los parámetros.

---

91 En consonancia con lo expresado por la misma autora en su *Avertissement* [Advertencia]: “Este compendio no es un tratado. Lejos de enumerar la totalidad de los aspectos de la música, se restringe voluntariamente a sus manifestaciones más comunes (op. cit., s.n.)”.

92 “Prefacio”.

## Joel Lester

– 2005. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, (1ª ed.: *Analytical approaches to Twentieth-Century Musical* (1989)).

Docente norteamericano. Presidente de la *Society of Music Theory*. Autor de libros y artículos sobre composición, forma y estructura en la música, así como sobre interpretación y análisis.

La obra que reseñamos tiene por objeto la música del siglo XX; resulta sin embargo apropiado considerarla por la atención que presta a los diferentes parámetros.

Dividida en cuatro unidades, la tercera está dedicada a la música serial y la cuarta al siglo XX a partir de la Segunda Guerra Mundial; la primera hace referencia a los diferentes parámetros, realizando una comparación entre cómo se han utilizado en la música tonal y cómo en la música del siglo XX; la segunda se centra en el parámetro “altura” y de qué modo se utiliza en la música del siglo XX.

Es en estas dos unidades donde puede observarse un enfoque construido en la consideración de contemplar unos parámetros, si bien no llegue a realizarse sistemáticamente. En cada uno de los distintos parámetros el autor observa diferentes aspectos, que relacionamos siguiendo el orden del texto:

Unidad Uno: La tonalidad y la música del siglo XX.

Capítulo I: La altura en la música tonal y no tonal:

– La armonía funcional: la tonalidad entendida como un flujo armónico entre puntos de partida y de llegada (p. 17).

– Motivos. Estrechamente ligados a la estructura armónico-melódica de la obra (p. 18).

– Intervalos.

Capítulo II: El ritmo y el metro.

Es este un campo no sólo amplio<sup>93</sup>, sino flexible: diferentes autores incluyen diferentes elementos.

---

93 Cf. nota 178, el comentario al respecto de LaRue.

El autor comienza este capítulo recopilando diferentes aspectos del ritmo:

El término *ritmo* denota aquellos aspectos de la música que tienen que ver con el tiempo y la organización del tiempo. En su uso más común, el ritmo se refiere a las *duraciones*: de las notas individuales, de las armonías (el *ritmo armónico*), de todas las partes de una textura (el *ritmo compuesto*), de las longitudes de las frases, de los cambios de dinámica, de los cambios de textura, etc. El ritmo también comprende las cualidades de *acentuación* que animan a estos diseños duracionales: los acentos métricos, los acentos causados por notas largas, por las notas agudas y graves, por el cambio armónico, por los acentos dinámicos, etc. Y por último, el ritmo se refiere a *la continuidad y el flujo* de los gestos musicales a través de todas estas duraciones y acentuaciones (p. 26).

Diferenciando a su vez entre *ritmo*, *metro* y *tempo*:

“1. El *ritmo* a todos los aspectos de la música que tienen que ver con el tiempo. Sus tres subdivisiones primarias son *diseños de duración*, la *acentuación* (incluido el *metro*) y la *continuidad*.

2. El *metro* es la organización de los pulsos en agrupamientos de fuertes y débiles. En la mayor parte de la música tonal, a lo largo de toda la pieza hay un único metro continuo. Aunque el metro de algunas composiciones del siglo XX se parece al de la música tonal, muchas otras obras contienen *metros cambiantes*, *metros irregulares* que derivan de *valores añadidos*, *polimetría* (dos o más metros simultáneamente), o bien poca o ninguna sensación de metro (*ametría*).

(...)

4. La velocidad del pulso básico de un pasaje produce una sensación de *tempo*” (p. 41).

A lo largo del capítulo estudia diferentes aspectos:

- Regularidad e irregularidad métrica: “casi ninguna pieza tonal mantiene la regularidad métrica en *todos* los niveles durante mucho tiempo” (*op. cit.* p. 27).
- Polimetría: diferentes metros simultáneos
- Música métrica y amétrica (con poca o ninguna sensación de metro).
- Metro y tempo
- Motivos rítmicos

De los planteamientos anteriores se desprende que el autor tiene asumida una taxología del ritmo, aunque no la exponga explícitamente en una relación organizada.

### Capítulo III: La textura y el timbre

Recuerda las texturas habituales: *monofónica*, *homofónica* –en la que incluye la “melodía acompañada”– y *polifónica*, pero también indica que en la realidad la diferenciación no es tan clara: existen texturas monofónicas que implican conducción de voces polifónicas, pasajes polifónicos con una parte principal y otras de fondo, y partes separadas que forman el acompañamiento de una textura homofónica interactuando polifónicamente.

Indica también otros factores que influyen en la percepción de una textura: *espaciamiento* (lo cerca o lejos que estén unas partes de otras), el *registro*, el *ritmo* (que incluye niveles iguales o desiguales de actividad en la textura, predominio de valores rápidos o lentos y sincronización o no en los cambios en las diferentes partes) y el *timbre* (si es homogéneo o contrastante). Concluye diciendo que “estos aspectos, por separado y en combinación, crean una diversidad de texturas prácticamente infinita” (p. 43).

En el espacio que dedica al timbre, este parámetro es tratado como elemento musical que afecta a la textura.

### Capítulo IV: La forma

Recuerda al aspecto tradicional con el que este término es empleado; hace referencia a las secciones de una pieza en cuanto a organización y las relaciones que se establecen. Realiza sin embargo una ampliación del concepto:

“En este significado más nuevo, la forma se refiere a la unidad producida por la conjugación de *todos* los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, pero también las estructuras armónico-melódicas, la conducción de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas, etcétera. El centro de atención lo constituye la unidad conceptual de cada pieza, no el grado en que esa pieza sigue o no algún patrón abstracto” (p. 65).

Unidad Dos: Las estructuras de alturas.

En esta Unidad, a lo largo de los diferentes capítulos y aplicado a la música del siglo XX, trata los siguientes aspectos del parámetro “altura”. Considera que está constituido por:

- Intervalos
- Melodía, en la que contempla: perfil, altura focal, ritmo y fraseo.
- Acordes: se incluyen en este parámetro por que son considerados compuestos por varias “clases de alturas”; contempla aquellos formados por tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho sonidos, denominados por el autor “conjunto de clases de alturas”.
- Escalas: se incluyen la diatónica, la de tonos enteros, la octatónica.

Observamos por tanto, que el autor en esta obra establece una metodología a partir de los parámetros, así como una nomenclatura –exhaustiva en un caso: altura, clases de altura, conjunto de clases de altura, regiones de clases de altura; diferenciadora en otro: “ritmo” frente a “metro”–.

## 2.2 Estudios sobre *Der Freischütz*

Una primera bibliografía sobre Carl Maria von Weber podemos encontrarla realizada por Friedrich Wilhelm Jähns (Jähns, 1871, pp. 322-324), eminente musicólogo quien además de realizar la ingente tarea de la catalogación completa de las obras de Weber<sup>94</sup> reseña la bibliografía, tanto general como específica, existente hasta esa fecha.

Warrack (1968) está considerada desde su publicación la obra base sobre la vida y obra de Weber. La completa bibliografía está clasificada en nueve apartados (*Writings* – los escritos del propio Weber–; *Source material, Catalogues, Bibliographies, Iconography; Correspondence; Personal reminiscences, etc.*) organizada cronológicamente en cada uno de ellos. En Warrack (1980) el autor recoge la misma clasificación bibliográfica, actualizándola con las publicaciones recientes.

Henderson y Henderson (1990) presentan la bibliografía comentada, con una clasificación temática organizada en seis capítulos (*Reference works and catalogs; The man and the musician; The dramatic works, etc.*), cada uno de ellos a su vez subdividido en varios apartados, uno de ellos dedicado a *Der Freischütz*. La organización en cada apartado es alfabética.

La amplia biografía y el extenso tratamiento sobre sus obras convierten al artículo de Tusa en la segunda edición del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Tusa, 2001) en fuente primordial sobre Weber, y será tratada más ampliamente en este mismo capítulo. Su bibliografía está organizada temáticamente en dieciocho apartados (*Catalogues, Reference works, Bibliographies; Essay collections, Exhibition Catalogues, Series; Documents, etc.*). El dedicado a las óperas está dividido en seis subapartados, uno de ellos dedicado íntegramente a *Der Freischütz*. La organización es cronológica en cada uno de los apartados.

Imprescindible resulta a su vez la exhaustiva bibliografía presentada en Veit y Ziegler (2007) en la segunda edición de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Henderson (2011), publicación reciente, si bien tiene un planteamiento especializado –en sus capítulos contempla la gestación de la ópera y del libreto, por ejemplo–, se

---

<sup>94</sup> Las referencias a las obras de Weber, además de realizarse según el número de *opus*, se consignan por la catalogación de Jähns: “J.”. Ambas clasificaciones no siempre coinciden en el orden de las obras.

aprecia en la realización un carácter divulgativo. En su bibliografía encontramos los textos principales de las bibliografías anteriores en organización alfabética, recogiendo al mismo tiempo varios títulos que suponen una actualización hasta esa fecha.

La bibliografía relevante es en un primer momento, como es natural, germánica. Desde las inmediatas críticas entusiastas atribuidas a E.T.A. Hoffmann (Hoffmann, 1988) y los elogios exultantes de Heinrich Heine (Heine, 1822) con motivo del estreno de la ópera en Berlín, encontramos a continuación estudios más detallados como por ejemplo en Lobe (1855), Ambros (1860), o Jähns (1871); tendencia que continúa posteriormente: Walterhaussen (1920), Chop (1926), Abert (1926), así como Adorno (1964) o Dahlhaus (1972). A partir de un momento más actual se observa en cuanto a proyección y difusión un desplazamiento hacia el ámbito anglosajón: Warrack (1968) se constituye como texto de referencia básico sobre Weber; esenciales son a su vez Warrack (1980), Tusa (2001) y Henderson (2011), a los que cabe añadir Meyer, S. (2003), así como los estudios específicos de Newcomb (1995), Mercer-Taylor (1997), Taruskin (2005), Morgan (2006) y Morgan (2014)<sup>95</sup>.

No existen en el momento actual referencias sobre la existencia de publicaciones monográficas originales en castellano sobre Carl Maria von Weber. No existen tampoco traducciones al castellano de los libros y artículos más relevantes sobre él –los ya citados Warrack (1968), Warrack (1980), Tusa (2001) o Henderson (2011)–. Los estudios que pueden encontrarse en castellano están contenidos en libros de temática musical u operística general, antologías, etcétera.

Una parte de la bibliografía sobre Weber corresponde a estudios concretos sobre la ópera *Der Freischütz* –véase Tusa (2001), p. 170<sup>96</sup>, ó Henderson y Henderson (1990), p. 133 y ss.<sup>97</sup>–. Incluso las más cercanas a la fecha del estreno recogen no sólo aspectos históricos, literarios o estéticos, sino que incluyen desde un primer momento referencias musicales (Hoffmann, 1988; Heine, 1822).

En la bibliografía no específica encontramos también menciones a la armonía de Weber,

---

95 Sería injusto, frente a la presentación de esta tendencia, olvidar obras importantes alemanas, como por ejemplo el ya citado completísimo Veit y Ziegler (2007) en la segunda edición de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

96 *Bibliography*. P: *Operas*, (iii) *Der Freischütz*.

97 III. *The dramatic works*: 3. *Der Freischütz*.

con frecuencia referidas concretamente a la ópera *Der Freischütz*, en las que se incide en su carácter novedoso o en sus aspectos diferenciadores con respecto al de otras óperas del entorno.

Los aspectos más frecuentes que presentan los estudios sobre esta ópera son:

- Como símbolo de la identidad nacional germana. La situación sociopolítica de la Europa central, con el fin cercano de las guerras napoleónicas fue un importante condicionante en este sentido. De hecho, la fecha de su estreno coincidió con el sexto aniversario de la batalla de Waterloo.

- Como ópera idiosincráticamente alemana –frente a la ópera francesa o italiana–, a la vez que cosmopolita, sintetizando las influencias de los diferentes estilos nacionales. Este estilo alemán une la expresión francesa de lo sublime con la expresión italiana de lo bello (Morgan, 2014, p. 20).

- Como ópera romántica, así como la consideración de Weber como compositor romántico. En este sentido se resalta la importancia de la naturaleza, que deja de ser un marco en el que transcurre la acción y toma características de personaje. De igual manera se realiza la relación entre arte y religión.

- Sobre el libreto, su origen y formación, así como su enraizamiento con las leyendas populares.

Con respecto a los aspectos musicales pueden reseñarse:

- Simbología. La utilización de tonalidades en relación con la ambientación de escenas, la descripción de la naturaleza o la representación de la dicotomía del bien y del mal. En este sentido, la utilización de las tonalidades de Do M y do m, las implicaciones del acorde de séptima disminuía, o la asociación de Mib M con la divinidad. En cuanto al ambiente rural, su asociación a la tonalidad de Re M. Con respecto a la descripción de la naturaleza un ejemplo claro lo encontramos en Giuliani (1988a). Tras describir el ambiente que ha de sugerir la escena de la Garganta del Lobo –la noche, la luna, el bosque inmutable, la espesa vegetación que evoca las profundidades inquietantes y eternas del universo–, indica cómo Weber recrea sonoramente este ambiente:

“Weber lo representa sonoramente mediante la profundidad de los timbres y la intensidad de los ritmos. Todos los instrumentos tocan en lo más grave de su registro, las cuerdas absorben todo el brillo de las maderas (los fagots doblan los contrabajos). El *tempo* es lento, regular, sustentado en métricas largas e iguales

pero sin embargo agitadas por trémolos. Un *pianissimo* intensifica la densidad de este inmovilismo sombrío” (p. 98).

· La instrumentación, sus hallazgos e innovaciones. Uno de los elementos elogiados del lenguaje de Weber en general, y respecto a *Der Freischütz* en particular, es el tratamiento instrumental; la ruptura con la tradición, la innovación, la emancipación e independencia de los instrumentos en particular, el tratamiento de los conjuntos instrumentales, el colorido y la creación de ambientes mediante nuevas combinaciones tímbricas, son algunos de los rasgos habitualmente resaltados en relación a esta obra.

· La armonía en relación con aspectos formales. *Cf.* el epígrafe sobre Leibowitz, p. 89.

Reseñamos a continuación, organizados cronológicamente, varios de los principales estudios correspondientes a la bibliografía específica, entre los que se han insertado dos textos de bibliografía general (Leibowitz, 1957 y Alain 1965), por la importancia que presentan sus referencias en relación con la armonía y la expresividad en esta ópera.

## **Johann Christian Lobe**

– 1855, “Gespräche mit Carl Maria von Weber”<sup>98</sup> en *Fliegende Blätter für Musik, Wahrheit Über Tonkunst Und Tonkünstler*.

– 1869, “Aus Gesprächen mit Carl Maria von Weber”, en *Consonanzen und Dissonanzen: Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*.

Johann Christian Lobe (1797 – 1881). Teórico y crítico musical alemán, violinista y compositor. Sus escritos sobre música son todavía recordados hoy en día.

En 1855 comienza a publicar la revista *Fliegende Blätter für Musik* de la que es editor y único autor de los artículos. Entre ellos se encuentran dos supuestas conversaciones con Weber (probablemente apócrifas), en las que se habla sobre las intenciones de sus obras, con mención especial sobre las de *Der Freischütz*. Una selección de estos artículos, entre las que se encuentran las dos *Gespräche* abreviadas en sus introducciones y finales, fueron publicados posteriormente en 1989 en *Consonanzen und Dissonanzen*. Ambas *Gespräche* son frecuentemente citadas en la bibliografía que trata sobre *Der Freischütz*<sup>99</sup>.

En este texto, uno de los primeros en abordar esta obra, y cercano a la época de confección y posterior estreno, encontramos ya un rasgo que será habitual en la literatura que trata sobre *Der Freischütz*: el sentido o significado de la ópera; así por ejemplo:

“El principal propósito del *Freischütz* no recae aquí [la vida de cazadores]. El punto más importante para mí reside en las palabras de Max: 'mich umgarnen finstere Mächte'<sup>100</sup> [“me envuelven en sus redes”], esas palabras me muestran cuál es el aspecto principal de toda la ópera. A través del sonido y la melodía necesité plasmar la sonoridad de esos “poderes oscuros” tan a menudo como fue posible” (p. 32).

---

98 “Conversaciones con Carl Maria von Weber”. Presentado como una supuesta conversación entre el autor del artículo y C. M. von Weber.

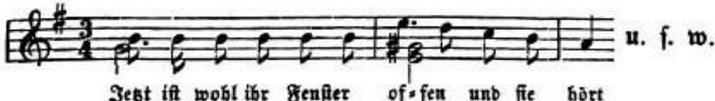
99 Por ejemplo Abert (1926), Tusa (2001) ó Meyer (2003), entre otros.

100 Se refiere al aria de *Max* en el Acto I, número 3.2.

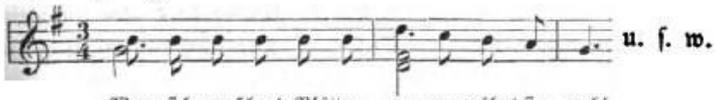
La primera conversación versa principalmente sobre este tono o carácter general de la ópera, y la representación musical de las dos esferas dramáticas principales: la rústica y creyente de los campesinos y la sombría y demoníaca del mal<sup>101</sup>. Se hace referencia a esta representación considerando sobre todo aspectos concernientes a la instrumentación. Al considerar la consecución del carácter popular basado en melodías construidas a semejanza de canciones populares, se obvia tratar el aspecto armónico; muchas de ellas se basan en estructuras armónicas que únicamente contienen acordes de I y V y algún ocasional IV, y más concretamente varias de ellas (nº 3.1 *Walzer*, nº 14 *Volklied* [Canción popular] y nº 15 *Jägerchor*, entre otras) están basadas en una estructura armónica específica, propia del bagaje folclórico centroeuropeo: I – I – V – I<sup>102</sup>. De igual modo, al referirse a los poderes del mal, no encontramos la que será una referencia posterior obligada en los autores que traten este aspecto: la vinculación del acorde de séptima disminuía referida al personaje de *Samiel*.

En la segunda de las conversaciones encontramos varias reflexiones sobre la creación artística, y al abordar la ópera presenta comentados tres ejemplos musicales; en el primero de ellos se alude a la armonía (p. 113):

**Max fängt in seiner Arie das erstmal:**



**Bei der Wiederholung der Melodie aber:**



*Figura 2.4: comparación entre dos presentaciones de un motivo. (Fuente: Lobe (1855), p. 113).*

El ejemplo se refiere al aria de *Max* en el número 3.2 de la ópera, compases 84-85 frente a los compases 94-95. Lobe pregunta a Weber por qué la primera vez la melodía realiza un movimiento interválico de cuarta, apoyado en una “armonía esquiva” (se trata

<sup>101</sup> Véase al respecto lo ya indicado en el apartado 1.3.

<sup>102</sup> Esta estructura armónica ha sido recurso frecuentado cuando la música clásica ha querido evocar este carácter popular; véanse por ejemplo: Mozart, *6 Ländlerische Tänze* Kv 606, nº 1, (1791); Beethoven, *Deutsche Tänze*, WoO 42, nº 1, (1796); y nº 6, o Schubert, *Der Lindenbaum*, nº 5 de *Winterreise*, D 911, (1827).

de una dominante secundaria, alejada del diatonismo de Sol M), mientras que la segunda vez el intervalo es de tercera y la armonía es estable (dominante de Sol M), recibiendo un tratamiento inverso al esperado (Lobe da por supuesto que la primera aparición de un motivo ha de ser más estable que las posteriores, en virtud de una idea de crecimiento artístico). La respuesta de Weber versa sobre el estado emocional de *Max* en ese momento: “El pensamiento de *Max* se mueve alternativamente en esta situación entre dos ideas opuestas, la del hado funesto que lo persigue desde hace un tiempo y que le lleva a errar en sus anteriormente certeros disparos, y las bellas esperanzas puestas en su amor, en su pobre *Agathe*, a quien teme perder” (p. 114). Este comentario hace referencia al carácter general de esta sección del aria (compases 84-106) más que a un momento determinado.

Encontramos por tanto que el texto trata sobre la representación musical de los ambientes dramáticos, la sencilla alegría rural, los aspectos sobrenaturales, las emociones que embargan a los personajes, pero no se realiza una relación directa y concreta entre los recursos armónicos y la expresividad.

### **August Wilhelm Ambros**

– 1860, “Carl Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur”<sup>103</sup>, en *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*.

August Wilhelm Ambros (1817 – 1876). Compositor e historiador austríaco. Su obra más emblemática es *Geschichte der Musik*<sup>104</sup>, realizada en seis volúmenes, finalizada tras su fallecimiento por otros autores. En 1860 publica *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, colección de artículos sobre música, el cuarto de los cuales versa sobre Weber.

El artículo presenta una panorámica sobre de las ideas generales de las óperas de Weber con las del Romanticismo, en el que compara y relaciona diversos pasajes de *Der Freischütz*, *Oberon* y *Euryanthe*, así como con obra de otros autores –Mendelsshon, Meyerbeer–, más sin realizar comentarios que contengan indicaciones armónicas.

En el artículo encontramos dos ejemplos musicales. El primero de ellos (p. 47), hace referencia al préstamo tomado por Weber para la *Bauern-Marsch* del nº 1.2 de una marcha popular que el autor dice haber escuchado en su niñez (1820-24) en Praga. El segundo de ellos (p. 49), a la representación de las tenebrosas aves nocturnas en *Die Wolfsschluch* después de la fundición de la primera bala (c. 288 y ss.) mediante una sonoridad peculiar, –“qué sonidos extraños, inquietantes y burlescos (...) en el parloteo de las aves del bosque” (*ibid.*)–; se trata de un acorde de séptima disminuída que no resolverá. En ambos casos no están comentadas las características armónicas de los pasajes.

---

103 “Carl Maria von Weber en su relación con los románticos de la literatura alemana”.

104 “Historia de la música”.

## Max Chop

– 1926, *Carl Maria von Weber, Der Freischütz: romantische Oper in drei Aufzügen; geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert mit zahlreichen Notenbeispielen*<sup>105</sup>.

F. J. Th. Maximilian Chop (1862 – 1929). Escritor y musicólogo alemán. Su estilo es muy cercano a los lectores, poseyendo un carácter divulgativo a la par que riguroso. Sus obras más difundidas versan sobre las sinfonías de L. v. Beethoven y las óperas de R. Wagner, especialmente *Der Ring des Nibelungen*. Publicó la colección de fascículos *Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst*<sup>106</sup> en la que aborda diversas obras, estando el número 36 dedicado a *Der Freischütz*.

La obra es una guía para conocer la ópera. El texto consta de tres capítulos: “Historia de la formación de la ópera”<sup>107</sup>, “El argumento del *Freischütz*”<sup>108</sup> y “La música del *Freischütz*”<sup>109</sup>.

En los dos primeros capítulos relata la colaboración entre Weber y Kind en la elaboración del libreto, y realiza una descripción número por número de la acción. En el tercer y último capítulo, describe la música de cada número incluyendo ejemplos musicales. La mayoría de estos ejemplos son melódicos, y las descripciones en pocas ocasiones hacen referencia a cuestiones armónicas; encontramos por ejemplo comentarios que aluden a la instrumentación –p. 38, sobre el *tremolo* de violines y violas con contratiempos de timbales y contrabajos en *pizzicato* en el motivo de *Samiel* de la Obertura–, la textura –p. 53, el contrapunto del final del dúo entre *Agathe* y *Ännchen* del número seis– o el ritmo –p. 54, a propósito del ritmo base “de bolero” en el número 7, *Ariette*, de *Ännchen*–. Los comentarios respecto a aspectos armónicos suelen ser muy breves “tras el 'Hier bin ich' el acorde de fa # m se diluye en un misterioso *piano* y *pianissimo*” (p. 62).

El modelo de describir cada número de la ópera con breves ejemplos musicales será

---

105 “Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*: ópera romántica en tres actos; historia, análisis escénico y musical, con numerosos ejemplos musicales”.

106 “Explicaciones de las obras maestras del arte musical”.

107 *Die Vorgeschichte der Oper*.

108 *Die Handlung im “Freischütz”*.

109 *Die “Freischütz” Musik*.

seguido posteriormente por André Lischke en su comentario para la revista especializada *L'Avant-Scène Opéra*<sup>110</sup>, y por Donald G. Henderson en el capítulo cuarto de su completo *The Freischütz Phenomenon*<sup>111</sup>.

---

110 Lischke (1988b).

111 Henderson (2011).

## René Leibowitz

– 1957, “Le Freischütz<sup>112</sup> de Weber ou les fondements de l'Opéra romantique”<sup>113</sup> en *Histoire de l'opéra*.

René Leibowitz, (1913 – 1972). Director de orquesta, compositor, teórico y docente. Durante su formación realizó estudios con Arnold Schönberg, Anton Webern y Maurice Ravel. Estuvo muy involucrado con la difusión en Francia de las obras de la Segunda Escuela Vienesa.

La obra realiza un recorrido histórico desde los inicios de la ópera con Claudio Monteverdi hasta las obras dramáticas de Alban Berg y Arnold Schönberg. Dividido en siete partes según las diferentes épocas, en la tercera de ellas, *L'épanouissement de l'art lyrique dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>114</sup>, dedica un capítulo completo, el que aquí tratamos, a la ópera *Der Freischütz*, de la que alaba incondicionalmente sus innovaciones. Su visión como compositor aporta la realización de consideraciones importantes en cuanto a estructura y recursos armónicos. Además de realizar comentarios sobre la estructura formal de la obertura, sus observaciones abarcan diversos momentos de la ópera. Traemos a continuación los dos comentarios que realiza sobre el lenguaje armónico de Weber en esta obra.

En la Introducción de esta tesis ya hemos observado sus indicaciones sobre el tratamiento de la disonancia –*cf.* apartado 1.3–. Tras indicar que musicalmente la ópera introduce innovaciones en todos los ámbitos, continúa sus alabanzas sobre éstas remarcando la influencia de la obra sobre el romanticismo musical, explicando que, aunque Weber utilice todavía principalmente acordes de séptima de dominante y de séptima disminuída, se encuentran en germen rasgos que se convertirán en característicos de esta época; aspectos como el cromatismo generalizado, acordes complejos e incertidumbre tonal (p. 105), así como el uso de regiones tonales extremadamente alejadas entre sí:

El final del tercer acto, que comienza en *do* menor, introduce enseguida la tonalidad principal de *do* mayor. Sin embargo, la penúltima sección de este final está en *si* mayor, y sería difícil encontrar una desviación tan acentuada en autores anteriores (p. 105, n.2).

---

112 Con esta grafía, en el título del capítulo así como durante el texto.

113 “*Der Freischütz* de Weber o los fundamentos de la Ópera romántica”.

114 “El desarrollo del arte lírico en la primera mitad del siglo XIX”.

De igual modo, Leibowitz observa la perspectiva de la relación de la armonía con el planteamiento formal:

“Pienso especialmente en la importancia estructural del acorde de séptima disminuída que se acaba de citar. Este acorde, tratado de una forma absolutamente libre, se convierte en cierta medida en una especie de añadido autónomo al que se le ha conferido un significado de *leitmotiv*. Toda la escena de la “Garganta del lobo” (donde este acorde desempeña un papel fundamental) está construida sobre las tonalidades siguientes: *fa sostenido, mi bemol, do – la – do – la – do – fa sostenido*, es decir, precisamente sobre los sonidos del acorde que estamos tratando. Creo que no puede ser una simple coincidencia” (p. 108, n.4).

Es decir, observa que no son los acordes el elemento “nuevo”, sino cómo están siendo utilizados.

Observamos por tanto la importancia que le confiere a esta obra en los siguientes aspectos:

- La utilización de los recursos armónicos para la creación de tensiones.
- Los tipos de acordes empleados –séptimas de dominante y séptimas disminuídas– no sólo en cuanto a su configuración interválica sino en cuanto al modo de aplicarlos.
- La utilización novedosa del cambio de centro tonal hacia tonalidades remotas.
- La importancia del empleo de la armonía con respecto a la estructuración formal.

## Olivier Alain

– 1965, *L'harmonie*.

Olivier Alain (1918 – 1994). Compositor, musicólogo, organista y docente francés.

Entre los tratados de armonía, es proporcionalmente muy inferior el número de los que abordan cuestiones de estilo de épocas y autores con respecto a los que se centran puramente en las cuestiones técnicas. Entre aquellos, los ejemplos o referencias a C. M. von Weber son aún más escasos; los autores han optado por ejemplificar a partir de los compositores más emblemáticos –Bach, Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms, por ejemplo–, cuyo quehacer fue ciertamente determinante en la formación y desarrollo del lenguaje armónico tonal. El profesor Alain, en su tratado en el que recoge aspectos habituales de la enseñanza escolástica, dedica a su vez varios epígrafes a la armonía de los compositores: capítulo III, apartado VIII, *Les musiciens (avant 1722)*; capítulo IV, apartado VII, *L'harmonie des musiciens (XIII<sup>e</sup> siècle)*; y apartado VIII, *L'harmonie des musiciens (XIX<sup>e</sup> siècle)*, en el que encontramos una breve reseña al lenguaje armónico de Weber.

Tras aludir al “temperamento de teatro” de Weber, indica que su armonía parece más influenciada por Gluck –italo-francesa– que por Haydn, con sus cromatismos descansando sobre un sustrato mayor. Sigue a continuación una indicación concreta: “Weber usa (y abusa) de la apoyatura superior, de la doble bordadura cromática inferior de un acorde mayor. Pero es aquí donde encontramos las coloraciones más audaces y a la vez más naturales, sugiriendo por ejemplo modos especiales” (p. 88), comparando estos recursos con ejemplos de Mozart, Beethoven y Clementi.

Relacionados con esta indicación que realiza el profesor Alain, pueden observarse en *Der Freischütz* los ejemplos siguientes: número 1.1, c. 31; número 1.3, cc. 43; y número 16, c. 58 y ss.; en los tres casos la textura monofónica, mediante una apoyatura de 2<sup>a</sup> menor realizada sobre el acorde de V, sugiere un acorde de novena menor, con a su vez otras implicaciones: grado napolitano de dicho acorde interpretado como I. En los dos primeros ejemplos –sobre todo en el segundo–, además, un cromatismo alude a la novena mayor de dominante.

## **Anthony Newcomb**

– 1995, “New Light(s) on Weber's Wolf's Glen Scene”<sup>115</sup>.

Anthony Newcomb (1941 – ). Musicólogo americano. Docente en la Universidad de Berkeley. Editor desde 1986 hasta 1990 del *Journal of the American Musicological Society*. Entre otros escritos, ha contribuido con varios artículos en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Obra relativamente reciente, que encontramos citada en autores posteriores<sup>116</sup>. Constituye el cuarto capítulo del libro *Opera and the Enlightenment*<sup>117</sup>, integrado dentro del apartado *Opera and the visual arts*<sup>118</sup>, y en él trata sobre la novedad en la época de Weber de la fantasmagoría para producir efectos dramáticos teatrales, y su posible utilización en las primeras representaciones de la ópera. No se realizan comentarios musicales.

---

115 “Nuevas luces sobre la escena de “La Garganta del Lobo”. El título contiene una doble alusión realizada mediante un juego de palabras de difícil traslado en la traducción: la luz que arroja sobre la escena y las luces necesarias para la proyección de la fantasmagoría.

116 Como Mercer-Taylor (1997), Taruskin (2005) o Tusa (2006).

117 “Ópera e Ilustración”.

118 “Ópera y artes visuales”.

## Michael C. Tusa

– 2001. “Weber – (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* <sup>119</sup>.

– 2006. "Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's Der Freischütz"<sup>120</sup>.

Michael C. Tusa (1954 – ). Profesor de Musicología en la Universidad de Texas, (Austin). Escritor, ensayista, ha participado en diferentes publicaciones (*The Music Review, Journal of the American Musicological Society, International Journal of Musicology, Journal of Interdisciplinary History* entre otras) con una importante presencia de ensayos y artículos referidos a Carl Maria von Weber y sus óperas, siendo en la actualidad uno de los principales especialistas en el compositor.

– “Weber – (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*.

Tras los primeros epígrafes dedicados a la amplia reseña histórica, siguen a continuación otros dedicados a su faceta como músico y a su obra. En ellos encontramos valoraciones sobre su estilo como compositor en general, sobre sus obras instrumentales y vocales, así como un epígrafe concreto sobre sus óperas.

Indica Tusa el alejamiento de Weber de los paradigmas teóricos compositivos desarrollados a partir del siglo XIX, que tuvieron como referente la música del estilo clásico vienés, especialmente la de Beethoven, basada en la elaboración temática y el *Durchbrochene Arbeit*<sup>121</sup>; este distanciamiento es, según el autor, la causa de que Weber no haya tenido un completo reconocimiento como compositor (p. 147).

El epígrafe 11 está dedicado a las obras instrumentales, con el primer apartado dedicado a su estilo; como el mismo Tusa señala, las características que presenta su música instrumental pueden observarse también en sus obras vocales y dramáticas. El apartado refleja aspectos estilísticos de Weber acerca de la textura, la melodía, el ritmo y la armonía. Dada su importancia, transcribimos a pesar de su longitud el primer párrafo completo:

---

119 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* está considerado como autoridad primordial en cuestiones de investigación musical. En su edición de 1980, el artículo sobre Weber estuvo a cargo de J. Warrack. En su segunda edición lo realiza M. C. Tusa.

120 “Cosmopolitismo y Ópera Nacional: *Der Freischütz* de Weber”.

121 Distribución de la línea melódica principal entre varias voces o instrumentos.

“Estilísticamente, la música instrumental presenta un número de rasgos que son también característicos de sus obras vocales y dramáticas. Teniendo en cuenta que en sus escritos pone el énfasis sobre la primacía de la línea melódica, no es sorprendente que las propuestas de Weber sean esencialmente homofónicas; las excepciones incluyen frecuentes pasajes de nota-contra-nota<sup>122</sup> (a menudo en *tempi* rápidos) y notables pasajes contrapuntísticos reservados para los desarrollos y codas. Prefiere melodías diatónicas, generalmente basadas en las notas del acorde tríada, pero también con frecuencia embellecidas con apoyaturas y notas ajenas cromáticas. Con respecto al ritmo, su música demuestra una fuerte predilección por los patrones rítmicos de danza, así como por los compases ternarios y compuestos, explotando frecuentemente la utilización de ritmos cruzados. Un rasgo melódico-rítmico favorito es romper abruptamente una enérgica línea en su cumbre. A las convenciones tonales y armónicas de su época Weber también aportó toques personales, incluyendo súbitos cambios entre tonalidades mediante los acordes de séptima disminuída y sexta aumentada, armonizaciones no convencionales de melodías exóticas (otro legado de Vogler<sup>123</sup>), la utilización de progresiones armónicas sorprendentes para obtener un efecto climático cerca del final de la obra, y (en las obras vocales) no ortodoxas, en ocasiones realmente duras, progresiones para enfatizar el contenido poético o dramático” (p. 148).

En este mismo epígrafe encontramos referencias a planteamientos estructurales y técnicas compositivas; por ejemplo su alejamiento del estilo vienés en las transiciones y desarrollos, siendo sus preferencias las de yuxtaponer ideas musicales complementarias y contrastantes antes que elaborar sistemáticamente un pequeño número de motivos, (p. 149).

En el epígrafe dedicado a su óperas, al tratar *Der Freischütz* encontramos de nuevo observaciones musicales referidas sobre todo a aspectos simbólicos<sup>124</sup>.

---

122 *Note-against-note* en el original.

123 Al igual que otros compositores de la época, Weber tuvo un período de estudio con George Joseph Vogler (conocido como *Abbé Vogler* [Abate Vogler]) compositor, organista, teórico y enseñante influyente; fue un personaje singular en su tiempo, contando a la par con fervorosos admiradores e implacables detractores.

124 Véase 1.3.

– "Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's *Der Freischütz*".

El artículo realiza la presentación del contraste entre dos visiones: la ópera entendida como representación de la esencia nacional germánica frente a su cosmopolitismo debido a la asimilación y síntesis de características de la ópera italiana y de modelos tomados de la ópera francesa; presentación llevada a cabo partiendo de una revisión de la literatura principal sobre estos temas.

Dividido en tres epígrafes, los dos primeros se centran en este planteamiento entre la interpretación tradicional nacionalista y la más reciente en la que se hace hincapié en el cosmopolitismo a partir de considerar las características italianas y francesas cuya síntesis conducirá a la realización del ideal germánico. Cita por ejemplo las influencias indicadas por Abert (1929) de la *opéra comique* francesa: “tipos de género: *mélodrame*, *entr'acte*, y *Romanze*; el 'Konversationston'<sup>125</sup> de ciertos conjuntos”, etcétera (p. 487), y su ampliación realizada por Warrack (1968): “utilización de temas recurrentes, experimentación con instrumentaciones inusuales, la integración de la naturaleza con el estado emocional de los personajes” (p. 487), o las indicaciones del mismo Weber sobre el desarrollo del ideal germánico del canto, el cual debe “poseer la mágica flexibilidad y embellecimiento italiano, así como el más alto grado de la ligereza declamatoria francesa y su pasión, y naturalmente, en su conclusión también la simple, profundamente sentida y propulsora de verdad de la forma alemana de canto” (p 498)<sup>126</sup>.

En el tercero de ellos, *The ambiguous sign: reflections on Der Freischütz as a national opera*<sup>127</sup>, realiza un recorrido por diferentes números de la ópera, reseñando con mayor o menor extensión algunas de sus características francesas o italianas. Así por ejemplo, con respecto al aria de *Caspar* en el número 5 indica:

“El aria de Caspar en el final del primer acto (Nº 5), sin embargo, puede entenderse como la mejora de un modelo francés a través de la técnica italiana. Esta pieza se aduce con frecuencia como un ejemplo de influencia francesa<sup>128</sup> en *Der Freischütz*; su irregular, no lírico estilo vocal es a menudo relacionado especialmente con el de la villana Dourlinski en *Lodoiska* (1791) de Cherubini, así como con los intermediarios alemanes de este estilo, sobre todo con Pizarro en el *Fidelio* de Beethoven (1805, revisado en

---

125 Estilo conversacional.

126 Carl Maria von Weber, *Sämliche Schriften*, p. 330, citado en Tusa (2006).

127 “El signo ambiguo: reflexiones sobre *Der Freischütz* como ópera nacionalista”.

128 *French influence, Italian technique* y otros términos similares figuran en mayúsculas en el original.

1814). (...) Por otra parte, saliéndose de la tradición declamatoria francesa, Weber da pasajes de coloratura a Caspar para poner de relieve su villanía con una técnica 'no natural' (en particular para la voz de bajo) de origen italiano, gran parte en la misma manera que Mozart (...) quien había utilizado la coloratura en arias de venganza para caracterizar a sus villanos en momentos de venganza” (p. 504).

Si bien en este texto encontramos variadas referencias a cuestiones musicales, no las hay concretas respecto de la armonía, como puede constatarse rápidamente si se observa la ausencia de ejemplos musicales.

## Joseph E. Morgan

- 2006, “Weber, Nationalism, and the *Kampf und Sieg Cantata* (1815)”<sup>129</sup>.
- 2014, “Nature, Weber and a Revision of the French Sublime”<sup>130</sup>.

Joseph E. Morgan. Docente norteamericano. Doctor en Musicología. Desde un principio su interés estuvo enfocado hacia la teoría y la estética de la música dramática germana de principios del siglo XIX. Sus diversos trabajos sobre Weber presentan aspectos armónicos y motivicos de las obras estudiadas.

- “Weber, Nationalism, and the *Kampf und Sieg Cantata* (1815)”.

Como su título indica, este artículo trata sobre la cantata escrita por Weber recordando la derrota de las tropas napoleónicas en la batalla de Waterloo, y por tanto el fin de la hegemonía francesa.

Tras abordar la cuestión del estilo italiano y francés así como del ideal germánico y Weber como su representante, realiza un análisis de la cantata, en el que presenta indicaciones armónicas y formales.

Expone un esquema general indicando las tonalidades de cada una de las secciones; señala que el propio Weber indica tener un plan tonal completo que determinaba el color básico y la emoción de cada sección<sup>131</sup>. Asimismo cita la indicación de Mercey-Taylor en la que en *Der Freischütz* un descenso de tercera es utilizado “habitualmente en conexión con algún tipo de revelación”<sup>132</sup>. Esta parte del artículo dedicado al análisis se cierra con tres ejemplos en los que se hace referencia a acordes: una regionalización de Mi b M hacia Mi M realizada mediante un acorde de dominante prolongado, la utilización del acorde de séptima disminuída en la Introducción como representación indirecta de los sucesos que van a ocurrir, y la referencia a la victoria final, pasaje en el que interviene una cuarta y sexta cadencial conducida a continuación hacia una séptima de dominante.

---

129 “Weber, Nacionalismo y la Cantata *Kampf und Sieg* (1825)”.

130 “Naturaleza Naturaleza, Weber y una revisión del ideal Francés de lo Sublime”.

131 Warrack (1981), citado en Morgan (2006), p. 3.

132 Mercer-Taylor (1997), p. 221, n.4.

– “Nature, Weber and a Revision of the French Sublime”.

En este artículo, tras realizar una primera presentación de las ideas estéticas del romanticismo diferenciando entre “lo bello” y “lo sublime”, indica que el estilo operístico italiano mantuvo el énfasis en la belleza, mientras que el estilo francés buscó una expresión musical de lo sublime, buscando el estilo alemán una fusión de ambos.

Esta cuestión es ejemplificada mediante el Aria *Was sag ich?* (J. 239) insertada por encargo por Weber en la ópera *Lodoïska* de Luigi Cherubini. En la presentación del Aria plantea su carácter y sentimiento, realizando a continuación consideraciones sobre la armonía, la melodía y aspectos métricos tanto de la voz como del acompañamiento, así como indicando qué características son francesas y cuales son italianas, resultando interesante la descripción del clímax, planteado en tres fases: preparación, apoteosis y desenlace.

Este segundo artículo presenta un tratamiento más técnico que el primero. Parte de un planteamiento estético para, utilizando las herramientas del análisis musical, justificar estos principios estéticos. Se realizan referencias armónicas –encontramos por ejemplo el acorde de cuarta y sexta de apoyatura que en este estudio consideraremos– a partir de ejemplos concretos, sin realizar un tratamiento exhaustivo.

De las consultas teóricas se han extraído las siguientes ideas, planteamientos y nociones que determinan el modelo de trabajo de esta tesis.

Con respecto a los estudios sobre armonía:

- La idea de que, para acrecentar la tensión, los compositores no recurren a cualquier acorde, sino que utilizan ciertos acordes concretos.

- La selección de unos acordes determinados, como generadores de tensión, y por tanto que es esperable encontrar en los puntos expresivos, escogidos no ya por consideraciones teóricas, sino por su reconocimiento como tales por diferentes autores: acorde de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta; acordes de sexta aumentada; acorde de séptima disminuída; sexta napolitana.

- La capacidad de generar expresividad de estos acordes responde a unos postulados teóricos inherentes al sistema tonal, en concreto, función tonal, constitución interválica y cromatismo.

- Su utilización se realiza en ciertas condiciones en relación con otros parámetros –por ejemplo, el acorde dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta, con habitual situación en tiempo fuerte de compás– .

- En su utilización, se observa a su vez una relación con la estructura de la obra.

- La especial expresividad de las notas melódicas ajenas a los acordes con implicaciones armónicas: apoyaturas y retardos.

- La generación de puntos de tensión no responde a un único componente, sino que será consecuencia de la confluencia de varios.

- La idea de segmentación de una obra para su observación en unidades con sentido, relacionadas entre sí.

Del recorrido por los tratados de análisis hemos tomado para nuestro trabajo las siguientes ideas y conceptos:

- La disección de los elementos y su organización en parámetros.

- El comportamiento interno de los componentes, particular en cada uno de ellos.

Como aportación de este estudio, constataremos que la realización de una

intensificación se realiza conduciendo un componente hacia un extremo –cuestión obviamente conocida por compositores y teóricos, pero raramente explicitada–.

- Su actuación bien por separado, bien conjuntamente.
- La observación diferente según las dimensiones formales.

No existe una clasificación estandarizada de los parámetros. Encontramos diferencias entre los diversos autores; cada uno de ellos, aunque existan cosas comunes, realiza el tratamiento de los parámetros de una manera particular. En este trabajo, por tanto, presentaremos una clasificación general de los parámetros y estableceremos una metodología para su aplicación.

Con respecto a la bibliografía específica sobre *Der Freischütz*, los autores, antiguos y modernos, bien desde una visión más general, bien desde estudios específicos, muestran una línea que considera aspectos históricos y estéticos importantes –*cf.* p. 80– en los que los comentarios con indicaciones musicales son comprensibles para lectores con conocimientos musicales no especializados.

Aunque los diferentes autores que han abordado esta ópera conocen de manera consciente los elementos armónicos empleados por Weber y se les da un reconocimiento en cuanto a innovadores, los estudios no realizan una presentación exhaustiva; quizá suceda así por la propia razón de ser de la misma bibliografía, dirigida hacia un público culto, con ciertos conocimientos musicales –en razón de algunos comentarios, ciertamente amplios y profundos– pero no especializado o versado en cuestiones técnicas; es posible que por ello, en estos textos la relación con la expresividad musical quede reflejada como cuestión circunstancial, dado que su búsqueda principal es la de exponer otro tipo de relaciones como el simbolismo o la representación musical de diversos aspectos del drama. Sin embargo, alguna indicación muy concreta –la armonía de Weber insinuada por notas ajenas, por ejemplo, en Alain (1965)– los comentarios sobre expresividad directamente realizados, así como otras indicaciones de las que se desprende esta concepción, han sido importantes para guiarnos en la realización de este trabajo.



**PROCESO  
DE INVESTIGACIÓN**



### 3. PROCESO DE INVESTIGACIÓN

#### 3.1 Hipótesis

La hipótesis principal de trabajo está basada en los elementos armónicos generadores de tensión. Planteamos en un primer momento, por tanto, una descripción de estos elementos.

##### 3.1.1 El sistema tonal. Descripción: elementos generadores de tensión.

En la música tonal el incremento de tensión viene determinado por tres medios:

- A. Funciones tonales.
- B. Constitución de los acordes: disonancias que contienen.
- C. Diatonismo: pertenencia o no a la tonalidad.

A. Funciones tonales.

El término tonalidad es utilizado por primera vez por el escritor musical y pedagogo francés Alexander Choron (1771–1834) en 1810<sup>133</sup> en el *Sommaire de L'Histoire de la Musique*<sup>134</sup> que precede como introducción al *Dictionnaire historique des musiciens*<sup>135</sup>, elaborado en colaboración con François Fayolle<sup>136</sup> (1774–1852)<sup>137</sup>. El término es recuperado por François-Joseph Fétis<sup>138</sup> (1784–1871) en 1844, y establecido a partir de la amplia difusión –20 ediciones– que tuvo su tratado de armonía (Reti, 1958; Brown, 2005).

---

133 Obsérvese la distancia de ochenta y ocho años que habrá desde la publicación del tratado de Rameau que citamos a continuación.

134 “Sumario de Historia de la Música”

135 Choron y Fayolle (1810): “Diccionario histórico de músicos”

136 Tal como indica el prefacio del mismo *Dictionnaire*, la participación de Choron consistió en el *Sommaire* señalado y algunos de los artículos. La parte principal de la obra fue realizada por Fayolle.

137 Dahlhaus (1980) indica que el término tonalidad fue inventado por Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857), crítico musical, compositor y editor francés) en 1821, “para indicar las notas fundamentales de una armadura, tales como la tónica, la 4ª y la 5ª” (p. 51). Aunque no señala en qué escrito fue enunciado, deducimos por el carácter y la fecha que debe referirse a su *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 1821). Por otra parte, nos encontramos ante el mismo Castil-Blaze a quien se debe una adaptación libre muy criticada del *Freischiütz* presentada en París bajo el título de *Robin des Bois* [Robin de los Bosques]. Cf. 3.3.1.

138 Fétis (1844).

Jean Philippe Rameau (1683–1764) puede considerarse el precursor de la teoría funcional de los acordes por sus planteamientos presentados en su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de 1722. Este sistema fue continuado y completado en el ámbito germánico sobre todo a partir de los trabajos teóricos de Hugo Riemann<sup>139</sup> (1849-1819) –quien se basó en las propuestas teóricas de Gottfried Weber<sup>140</sup> (1779–1839)– y Wilhem Maler<sup>141</sup> (1902–1976), derivándose de ello el sistema de cifrado armónico funcional. En su difusión dentro del sistema educativo de nuestro país tuvo amplia influencia la publicación en castellano del tratado de armonía de Diether de la Motte (1989).

#### LAS FUNCIONES ARMÓNICAS

Como resumen de este sistema, podemos exponer que la música tonal está configurada por una gradación desde la estabilidad hasta la tensión representada por tres funciones armónicas básicas:

- Estabilidad → Función de tónica: T
- Tensión → Función de dominante: D
- Abandono de la estabilidad sin creación de tensión → Función de subdominante: S

La conducción musical entre las funciones se realiza hacia un incremento de tensión, hasta su resolución final. Por tanto, una tónica puede conducir a una subdominante o una dominante; la subdominante puede continuar hacia una dominante o resolver en una tónica. La dominante conducirá hacia una tónica; esquemáticamente<sup>142</sup>:

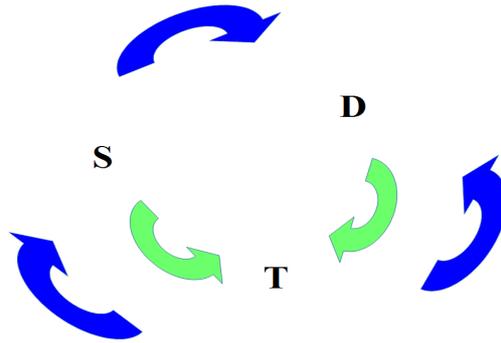
---

139 Musicólogo alemán y escritor prolífico de vastísima formación musical. Planteó por primera vez su teoría de la armonía funcional en su *Musikalische Logik* [Lógica Musical] publicado en 1873 (Riemann, 1934, p. 192), exponiéndola posteriormente en 1893 en su *Vereinfachte Harmonielehre* [Armonía simplificada] (*ibidem*, 1889, p. 15; 1894, p. 325), utilizándola en el resto de sus tratados.

140 Weber, G. (1817-21).

141 Maler (1931).

142 Son numerosos los esquemas que representan las funciones linealmente. La idea de este esquema circular sin línea de retorno entre la D y la S fue presentada al autor de este trabajo por J. J. Peris Montesa.



En un primer nivel de concreción en la conformación de frases musicales, se obtienen tres modelos básicos:

$$\begin{array}{l}
 T \quad \rightarrow D \rightarrow T \\
 T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T \\
 T \rightarrow S \quad \rightarrow T
 \end{array}$$

Aunando las tres posibilidades en un único esquema:



Dentro de este planteamiento, todos los grados se relacionan con una de estas tres funciones, actuando por tanto como centro tonal –función de tónica–, como tensión existente respecto de ese centro –función de dominante– o como alejamiento distendido respecto de él –función de subdominante–<sup>143</sup>.

#### ASIGNACIÓN DE GRADOS A FUNCIONES

Cada una de las funciones anteriores es realizada por uno o varios grados de la tonalidad. Los grados principales –I, IV, II y V– en los planteamientos teóricos han sido asignados a una función específica de manera unívoca. Existen discrepancias entre diferentes teóricos en la asignación a funciones de los demás grados. Realizamos aquí

<sup>143</sup> Motte (1989), p. 24. Véase el capítulo 2 de esta tesis.

una asignación tradicional, que a su vez se corresponde con los propósitos de este estudio.

- Función de tónica: principalmente, grado I; en ciertas condiciones, grado VI.
- Función de dominante: grado V, y por tanto, el V sin fundamental: (V).
- Función de subdominante: grados IV, II y VI.

El grado VI, empleado habitualmente como subdominante, puede realizar la función de tónica según el tratamiento con el que se le conforme; por ejemplo, dentro de una frase, puede figurar como resolución de un V grado, prosiguiendo a continuación la evolución de esta frase.

Los grados VII y III no reciben asignación a funciones en esta correlación básica, que recoge el empleo más frecuente de los grados. Por sus característica y utilización pueden englobarse dentro de la función de subdominante. Asimismo, son habitualmente empleados en situaciones armónicas concretas, como por ejemplo progresiones, o flexiones al modo mayor desde el modo menor.

Aunando el esquema de sucesión de funciones con la correspondencia básica de grados, se obtienen las siguientes posibilidades para la conformación de frases sencillas:

T	S	D	T
I	VI	V / (V)	I / VI
	IV		
	II <sup>144</sup>		

#### B. Constitución de los acordes: disonancias contenidas.

En el sistema tonal se consideran consonantes los intervalos armónicos de unísono, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, y 8<sup>a</sup> justa, 3<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> mayor y menor. Todos los demás intervalos se consideran disonantes, es decir, cualquier tipo de intervalo de 2<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> así como los aumentados y disminuídos.

La noción de consonancia y disonancia ha tenido una evolución histórica (Chailley, 1951<sup>145</sup>, p. 14 y ss.), dependiendo a su vez de factores culturales –no tiene la misma

144 Varias subdominantes seguidas procederán por movimiento descendente de sus fundamentales por 5<sup>a</sup> ó 3<sup>a</sup>. Véase en relación con estos enlaces Schönberg (1922) o Meeus (2000).

145 Tal como indica el propio autor, el *Traité Historique d'Analyse Harmonique* de 1977 es una revisión y ampliación del *Traité Historique d'Analyse Musicale* de 1951. Dado que los contenidos a los que en este

percepción quien habitualmente escuche a Bartók o a Stravinsky que quien mayoritariamente escuche obras del período clásico— así como de otros aspectos musicales como la disposición de los acordes o su instrumentación.

Jacques Chailley propone una visión de la evolución cronológica de la percepción de las consonancias relacionándola con la escala de los armónicos (*op. cit.*, p. 15):

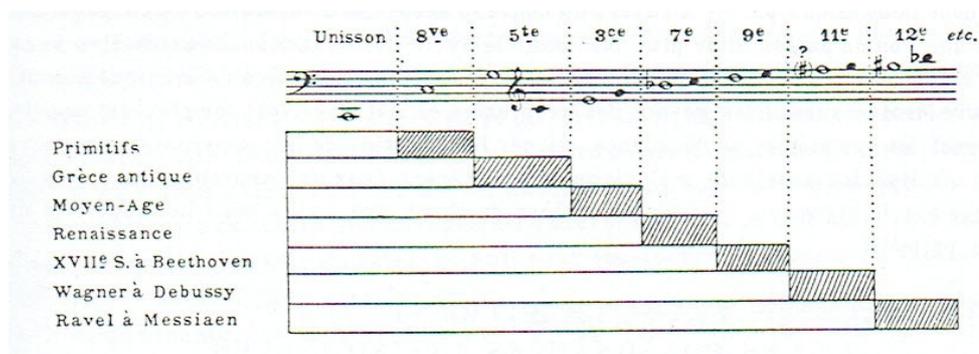


Figura 3.1: Desarrollo cronológico de las consonancias. Fuente: Chailley (1951).

Siguiendo su exposición, se puede dividir la historia del lenguaje musical en grandes períodos caracterizados por la adopción como consonancias de los intervalos de la serie armónica siguiendo su orden natural. Según esta visión, se pueden considerar “consonancias definitivas” a los intervalos admitidos sin reticencias en una época como consonancias, y “consonancias transitorias” a un nuevo intervalo de la serie armónica que se superpone primero tímidamente a los intervalos anteriores, con tendencia a resolver sobre la consonancia definitiva precedente. Así pues, el acorde de 9<sup>a</sup> que resulta ser una disonancia en el Clasicismo, aparecerá en Wagner o Debussy como una consonancia definitiva. La figura 3.1 presenta el cuadro con la síntesis del desarrollo cronológico de las consonancias, en donde el sombreado claro indica consonancias definitivas, y el oscuro consonancias de transición (*ibid.*, p. 14 y ss.).

Al respecto, el autor realiza las siguientes observaciones:

- La inclusión de una consonancia transitoria no es obligatoriamente simultánea a la adopción como consonancia definitiva del armónico anterior. Ésta precede a aquélla por lo general, aunque de forma muy variable; así por ejemplo, el Renacimiento utilizó la 3<sup>a</sup> como consonancia definitiva mucho tiempo antes de sentir la 7<sup>a</sup> como consonancia

---

momento nos referimos aparecen ya en éste, al ser anterior lo hemos preferido como referencia.

transitoria.

– Puede constatarse la aceleración creciente del proceso: quince siglos para la Grecia antigua, siete para la era de la quinta, poco mas de un siglo la tercera, algo menos para la séptima, y a partir de aquí los períodos pueden contarse por cuartos de siglo, incluso por décadas.

– En la escala de los armónicos, el acorde perfecto está representado por los sonidos 1 al 6 de la serie, específicamente por los sonidos 4-5-6; el acorde de 7ª de dominante por los sonidos 4-5-6-7; el de 9ª de dominante por los sonidos 4-5-6-7-9; el acorde de 11ª por los sonidos 4-5-6-7-9-11, y el de 13ª por los sonidos 4-5-6-7-9-11-13:

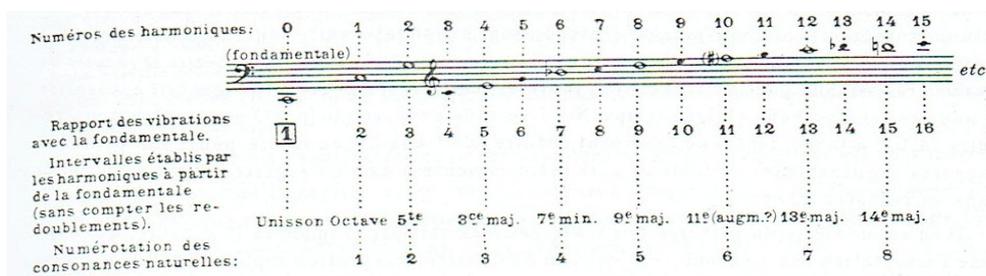


Figura 3.2: Escala de los armónicos. Intervalos establecidos con respecto al sonido fundamental. Fuente: Chailley (1951).

### C. Diatonismo.

Los acordes propios de la tonalidad formados sin utilizar ninguna alteración ajena a esta resultarán consonantes frente a acordes que presenten algún tipo de alteración cromática, con lo que, por su constitución, puedan considerarse pertenecientes a otras tonalidades, pero que están siendo utilizadas momentáneamente en la primera. Los ejemplos más habituales son: los acordes de subdominante del modo menor utilizados en el modo mayor; el acorde de sexta napolitana. También varios tratadistas consideran los acordes de dominante secundaria como ajenos a la tonalidad principal.

Los acordes cromáticos son de por sí expresivos, al contener notas ajenas a la tonalidad.

### **3.1.2 El sistema tonal. Relación entre los elementos generadores de tensión: clasificación de los acordes según su función tonal y su constitución.**

Como resultado de las tres vías presentadas en el subapartado anterior realizamos el siguiente planteamiento:

#### ACORDES CON FUNCIÓN DE DOMINANTE

##### A. Sobre el V grado

Dentro del sistema tonal, la función de dominante la realiza el V grado, tanto en modo mayor como en modo menor. Su fundamental es siempre la quinta nota de la escala. Este único grado presenta sin embargo diferentes configuraciones:

- 1) Acorde tríada.
- 2) Acorde de séptima de dominante.
- 3) Acorde de novena mayor de dominante.
- 4) Acorde de novena menor de dominante.
- 5) Acorde de séptima de dominante sin fundamental: acorde de quinta disminuída.
- 6) Acorde de novena mayor de dominante sin fundamental: acorde de séptima de sensible.
- 7) Acorde de novena menor de dominante sin fundamental: acorde de séptima disminuída.
- 8) Acorde con quinta alterada ascendentemente: quinta aumentada.
- 9) Acorde de séptima de dominante con quinta alterada ascendentemente.
- 10) Acorde con quinta alterada descendentemente: quinta disminuída.
- 11) Acorde de séptima de dominante con quinta alterada descendentemente.
- 12) Acorde con sexta sustituta –apoyatura de la sexta sobre la quinta, con o sin resolución en ella–.
- 13) Acorde de séptima de dominante con sexta sustituta.
- 14) Acorde de novena mayor de dominante con sexta sustituta.
- 15) Acorde de novena menor de dominante con sexta sustituta.
- 16) Acorde de séptima de dominante con quinta alterada ascendente y descendentemente<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> El acorde de séptima de dominante con la 5ª alterada ascendente y descendentemente simultáneamente se ha incluido en esta relación con objeto de realizar una presentación lo más

Véase el ejemplo 3.1a)

A estos acordes hay que añadir uno más, fundamental en la historia de la música tonal: el acorde de dominante con doble apoyatura simultánea de cuarta y sexta<sup>147</sup>.

Véase el ejemplo 3.1b)

---

completa posible de las configuraciones del los acordes de dominante; sin embargo, su utilización en la historia de la música se realiza finalizando el período del sistema tonal.

147 Dado su uso frecuente en los procesos cadenciales, tradicionalmente es conocido como “acorde de cuarta y sexta cadencial”.

Ejemplo 3.1a). Acordes con función de Dominante.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16)

Ejemplo 3.1b). Acorde de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta; resolución en acorde triada.

$\begin{matrix} (6) \\ (4) \\ V \end{matrix}$        $\begin{matrix} s \\ V \end{matrix}$

Ejemplo 3.2. Configuraciones del grado ♯ como acorde de dominante del IV.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16)

Ejemplo 3.3a). Configuraciones del grado H como acorde de dominante del V.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16)

Ejemplo 3.3b). Acorde de dominante del V con doble apoyatura de 4ª y 6ª; resolución en acorde triada.

$\begin{matrix} (6) \\ (4) \\ H \end{matrix}$        $\begin{matrix} \# \\ H \end{matrix}$

Ejemplo 3.4. Acordes de sexta aumentada.

Frenchesca Italiana Alemana Wagneriana

This musical example shows four augmented sixth chords in a grand staff. The first chord, 'Francesca', is in G major with notes G, B, D, and F#. The second, 'Italiana', is in G major with notes G, B, D, and F# (enriched with a sharp on the third). The third, 'Alemana', is in G major with notes G, B, D, and F# (enriched with a sharp on the second). The fourth, 'Wagneriana', is in G major with notes G, B, D, and F# (enriched with a sharp on the second and a sharp on the third).

Ejemplo 3.5. Acordes con función de Subdominante.

En modo mayor: En modo menor:

This musical example shows two sets of chords with a subdominant function. The first set, 'En modo mayor', shows chords in G major: G, B, D, F# and G, B, D, F# (enriched with a sharp on the second). The second set, 'En modo menor', shows chords in G minor: G, Bb, D, F# and G, Bb, D, F# (enriched with a sharp on the second).

Ejemplo 3.6. Acorde de sexta napolitana.

Modo menor Modo Mayor

This musical example shows the Neapolitan sixth chord in two modes. In 'Modo menor' (G minor), the notes are G, Bb, D, and F#. In 'Modo Mayor' (G major), the notes are G, B, D, and F#.

Ejemplo 3.7. Acordes con función de Tónica.

Modo mayor Modo menor

This musical example shows the tonic chord in two modes. In 'Modo mayor' (G major), the notes are G, B, and D. In 'Modo menor' (G minor), the notes are G, Bb, and D.

## B. Sobre grados diferentes del V

Un mecanismo importante en el sistema tonal es el de la tonalización: un grado diferente del I adquiere una importancia momentánea, pero sin llegar a constituir –por su duración o énfasis– una modulación<sup>148</sup>. Para realzarlo se utiliza el grado que ejerza como dominante de aquél, modificado interválicamente si es necesario para que su conformación sea la de un acorde de dominante. Estos grados reciben el nombre de “dominantes secundarias” y reúnen todas las características de los acordes de dominante. En ellos podemos encontrar por tanto los mismos tipos de configuración que se han relacionado para los acordes del V grado (Piston, 1978, p. 248). Así por ejemplo, la dominante secundaria del IV grado, –grado I–, presentaría las configuraciones siguientes:

### Ejemplo 3.2

Las configuraciones para la dominante secundaria de la dominante (grado II), grado que con frecuencia también es utilizado con la doble apoyatura de 4ª y 6ª:

### Ejemplo 3.3a y 3.3b

A estas configuraciones de los acordes hay que añadir un grupo más: el de los acordes de sexta aumentada. Aunque con función de dominante, su aparición habitual es sobre el acorde de dominante de la dominante. Presentan cuatro configuraciones interválicas denominadas francesa, italiana, alemana y wagneriana:

### Ejemplo 3.4

#### ACORDES CON FUNCIÓN DE SUBDOMINANTE

Los acordes con función de subdominante se configuran sobre los grados siguientes:

a) Diatónicos: II, IV y VI,

b) En el modo mayor además se utilizan las configuraciones del modo menor:

IIº, IVm y <sup>b</sup>VI

c) El grado napolitano. Segundo grado de la tonalidad con la fundamental rebajada un semitono. Su configuración habitual es en primera inversión, conocido

---

148 Piston (1978): “Cualquier grado de la escala puede estar precedido por su propia armonía de dominante sin debilitar la tonalidad principal”(p. 247).

como acorde de sexta napolitana:  ${}^bII^6$

### Ejemplos 3.5 y 3.6

#### ACORDES CON FUNCIÓN DE TÓNICA

El grado que representa esta función, asociada al reposo, es el grado I. En el interior de una frase puede realizar también esta función el grado VI, como resolución de la tensión de un V grado. A efectos del presente estudio este encadenamiento no es relevante, por lo que indicamos como único acorde con función de tónica el grado I.

En el modo menor, funciona también como tónica el grado I del modo mayor, conocido tradicionalmente como “tercera de picardía”. Los grados I del modo mayor y menor pueden alternarse entre sí, véase por ejemplo el estribillo del tercer movimiento de la sonata op. 53 *Waldstein* de Beethoven<sup>149</sup>.

### Ejemplo 3.7

#### ACORDES SOBRE LOS GRADOS III Y VII

Como se ha indicado, los grados III y VII no se han considerado dentro de este planteamiento de asignación de grados a funciones armónicas. Su uso más frecuente se realiza en situaciones concretas de las que referimos las siguientes:

- En el modo menor, como flexión habitual al relativo mayor. III – VII en modo menor corresponde a I – V en su modo relativo mayor.

- El III grado, entre un I y una subdominante. En su enlace, la quinta del acorde es tratada frecuentemente como nota de paso. Por ejemplo:

· I – III – IV

- En progresiones, durante el transcurso de las cuales las funciones armónicas quedan suspendidas. Por ejemplo:

· I – IV' VII – III' VI – II' V – I

· I – V' VI – III' IV – I

---

149 Beethoven, L. v.: Sonata en Do M op. 53, *Waldstein*, III (1803-04).

### 3.1.3 Hipótesis de trabajo

Cuando hablamos, no lo hacemos de una manera “átona”; la voz sube, desciende en ciertos momentos de nuestro discurso o en el interior mismo de las frases. Además de las paradas que realizamos en los grupos de palabras o las frases, estos ascensos y descensos, estas inflexiones son importantes; son indispensables para que nuestro oyente comprenda aquello que queremos transmitir.

Junto a estas inflexiones naturales en el discurso, se dan otras más especiales: cuando queremos enfatizar algún aspecto, o cuando deseamos hacer un comentario a aquello de lo que estamos hablando, nuestro tono de voz cambia; correspondería en la puntuación escrita a los signos de exclamación, las comillas o el subrayado.

Un tercer tipo de entonación se da cuando quien comunica transmite un estado emocional; el enfado y la dulzura utilizan entonaciones muy diferentes.

En música puede decirse que no existen composiciones “átonas”. Parece que el sonido por sí mismo lleva implícito una expresión. Un simple ascenso o descenso en una melodía monódica, o incluso una repetición a la misma altura –puede pensarse en las fórmulas de recitación del canto gregoriano, por ejemplo– aun sin que el intérprete le confiera ninguna intención, implica cierto tipo de expresión.

Esto mismo puede decirse con respecto a la armonía. El Preludio en Do Mayor del primer libro del *Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach basado prácticamente en cambios de acordes, no es un pieza estática, ni siquiera en sus primeros compases. Hay una articulación, un movimiento de intensificación inherente a la sucesión de acordes que se va produciendo. Incluso en otros tipos de lenguaje que expresamente buscan la estaticidad –el *Lux aeterna* de Ligeti<sup>150</sup> o las piezas minimalistas de John Adams– no son ajenas en su escucha, aun en sus pasajes más estables, a cierto tipo de articulación.

Si sucede así tratando el sonido en su estado más puro, más elemental, existe a su vez otro tipo de expresión cuando quien compone una obra intencionadamente quiere producir cierto estado emocional. Independientemente de la cuestión de cómo es posible que el sonido pueda de por sí producir una emoción, el hecho es que el compositor

---

150 György Ligeti: *Lux aeterna*, (1966).

recurre a la utilización organizada de los diferentes parámetros sonoros (altura, armonía, textura, timbre, dinámica y agógica) para, combinándolos de ciertas maneras, producir cierto tipo de impacto en el oyente.

Una primera puntualización a realizar en este trabajo es la distinción entre la expresión más pura, natural que de por sí tiene el sonido, y aquellos momentos más puntuales en que el compositor ha buscado intencionadamente un punto álgido de expresión –aunque con frecuencia sea difícil definir qué es aquello que se ha querido expresar–.

Este estudio se plantea partiendo de una hipótesis principal y dos secundarias que la complementan:

- Hipótesis principal:

- En los puntos culminantes se utilizan ciertos acordes concretos, detallados a continuación.

- Hipótesis complementarias:

- Los acordes actuarán combinados con otros parámetros sonoros del lenguaje musical.

- Acordes y parámetros estarán configurados mediante técnicas compositivas –factores– para que, dentro del conjunto de la obra, ese momento resulte realizado.

Como hemos visto, el incremento de tensión se realiza dentro del sistema tonal por tres medios –elementos constituyentes del sistema–: las funciones tonales, la constitución interválica del acorde y la pertenencia a la tonalidad diatónica. Con respecto a estos tres medios, la función tonal de dominante, la superposición de terceras a una tríada y el cromatismo suponen un aumento de tensión. Por tanto, esperamos encontrar en los puntos de incremento de tensión acordes que cumplan con las siguientes condiciones:

- Función de dominante: acordes con cualquiera de sus configuraciones, con menor utilización del acorde tríada, al carecer de disonancias en su constitución. Entre los acordes de dominante sin fundamental, el que con más frecuencia esperamos que aparezca es el de séptima disminuída.

- Función de subdominante: el grado napolitano; en modo mayor además, los acordes de subdominante del modo menor.

- Función de tónica: correspondiendo a su función de reposo, no es esperable su aparición en los momentos de incremento de tensión.

Con respecto a los parámetros, su modo de contribuir al incremento de tensión será dirigiéndose hacia un extremo.

Los factores realizarán su función de realce tal como se expone en 3.2.1.

## 3.2 Metodología

Exponemos en primer lugar el planteamiento metodológico de la investigación, y a continuación en el siguiente subapartado el procedimiento para su realización.

### 3.2.1 Planteamiento metodológico

Dividimos el planteamiento metodológico en cuatro epígrafes:

- Los elementos a considerar
- La consecución de la intensificación expresiva
- El problema del establecimiento de una metodología
- Pautas para el establecimiento de la metodología.

#### LOS ELEMENTOS A CONSIDERAR

Como hemos visto en la Introducción<sup>151</sup>, la configuración de una obra musical se realiza a partir de sus elementos. Mediante la gestión de estos, el compositor puede crear secciones con diferentes tipos de aspectos: estabilidad, contraste, incremento de la tensión, cierre, etcétera, secciones cuya disposición organizada conforman la obra musical<sup>152</sup>.

Por tanto, para crear puntos en los que se incremente la tensión, el compositor utilizará ineludiblemente los parámetros del lenguaje musical; para ello modificará adecuadamente sus componentes –generalmente llevando a uno o varios de estos componentes hacia un punto extremo–; su aplicación en la obra se realizará a su vez recurriendo a diversas técnicas; estas técnicas aplicadas con este objetivo –la obtención de un incremento de la tensión– de una manera determinada, son los factores que influyen en que la expresividad se acentúe; por mor de obtener fluidez en el texto mediante la brevedad en la utilización de los términos, en este estudio los denominaremos directamente como “factores”.

Entendemos por tanto por parámetros del lenguaje musical aquellos aspectos de las composiciones musicales más directamente relacionadas con el sonido y sus

---

151 Cf. p. 23 y ss.

152 Spencer y Temko (1988) desarrollan un método de análisis basado en un planteamiento similar al aquí indicado.

características –aspectos inherentes a cómo se manifiesta el sonido–, y por factores su utilización y conformación en la música de la cultura occidental –cómo ha sido su organización en occidente–.

Consideramos a continuación estos tres aspectos diferentes: parámetros, componentes de los parámetros y factores.

#### · PARÁMETROS. COMPONENTES DE LOS PARÁMETROS.

Tras la revisión documental realizada en el capítulo 2 puede concluirse que, si bien existen coincidencias entre los diferentes autores, no existe una clasificación estandarizada de los diferentes parámetros. Encontramos divergencias entre las presentaciones y, aunque se observe la existencia de elementos en común, cada uno de los autores realiza el tratamiento de los parámetros de una manera particular.

Para el diseño de la investigación precisamos disponer de una clasificación sistemática de los parámetros y qué aspectos pueden observarse en cada uno de ellos: sus correspondientes componentes. Esta clasificación no pretende ser dogmática, ni establecer una pauta de aplicación universal, se realiza con el propósito de, con una presentación clara y sencilla, plantear una recapitulación en la que las nociones generalmente utilizadas son adaptadas al planteamiento de la investigación.

Consideraremos seis parámetros:

- Armonía.
- Melodía.
- Ritmo.
- Matices dinámicos.
- Textura.
- Timbre.

Dentro de cada uno de los parámetros pueden observarse el comportamiento respecto a diversos aspectos, a los que en este estudio denominaremos “componentes”; aunque el contenido semántico de este término no siempre concuerde exactamente con aquello que el aspecto expresa, es válido para designar los elementos constituyentes de cada parámetro. Planteamos así la siguiente relación:

- Armonía · Tonalidad<sup>153, 154</sup>.
  - Constitución del acorde (y su diferenciación en consonantes o disonantes).
  - Sucesiones de acordes (pueden caracterizarse en una dicotomía como habituales / no habituales).
  - Cambios de centros tonales<sup>155</sup> (regionalización<sup>156</sup>).
  - Cadencias.
  
- Melodía<sup>157</sup>.
  - Ámbito: expresado mediante la indicación de las notas extremas grave y aguda.
  - Registro: Estrecho, medio o amplio.
  - Contorno (perfil melódico) y su evolución.
  - Movimiento interválico (conjunto o disjunto).
  - Actividad métrica.
  - Relación entre métrica y compás.
  - Figuras representativas.
  - Estructura global (regular o no).
  - Estructura motivica.
  - Polifonía implícita o ausencia de ella.

---

153 En realidad, el primer parámetro a considerar debería ser “Sistema armónico”, en el que se definiría si este sistema es la tonalidad funcional –en el entorno español llamado frecuentemente “sistema tonal bimodal”– u otro. A partir de ahí se condicionarían el resto de componentes dentro del parámetro “Armonía”. Los componentes armónicos no son los mismos en la tonalidad funcional que en otros sistemas.

154 Hay que ser conscientes además de que, como indica Lester (2005), “la tonalidad es más que un sistema de armonía y conducción de voces. Afecta a todos los aspectos de la estructura musical. Las armonías funcionales son un factor principal en la creación de una sensación de movimiento” (p. 23).

155 Si hay o no hay cambios de centro tonal, Si los hay, si estos son rápidos, bruscos –cambio de tono– o suaves, paulatinos –por acorde común, por ejemplo–.

156 Término que corresponde al más habitualmente utilizado de “modulación”.

157 Algunos de los aspectos incluidos en este parámetro como son “Relación entre la métrica y el compás” y “Figuras representativas”, según otras taxologías de análisis pertenecerían al parámetro de “Ritmo”.

- Ritmo<sup>158</sup>
  - Compás: regular, cambiante o ausencia del mismo.
  - Tempo.
  - Métrica.
  - Polirritmia.
  
- Matización dinámica:
  - Estable o variable. Si es variable, si los cambios son rápidos o paulatinos. Asimismo puede considerarse la frecuencia de los cambios.
  
- Textura<sup>159</sup> · Tipo
  - Monódica
  - Homofónica.
  - Heterofónica.
  - Polifónica.
  - Acórdica.
  - Melodía acompañada.
  - Contrapuntística libre.
  - Contrapuntística Imitativa.
  
- Densidad
  
- Timbre
  - Utilización de la plantilla instrumental.

---

158 Como indica Roca (2013), “De todos los parámetros musicales, el ritmo posiblemente sea el más esencial y a la vez el más difícil de sistematizar (p. 91)”.

159 Consideramos el término “textura” en su sentido estricto de combinación de líneas melódicas o voces. Siguiendo a Lester (2005): “La *textura* se refiere a la interacción de partes separadas que suenan juntas. La textura es el resultado del número y prominencia relativa de las partes individuales, el espaciado, el ritmo y el *timbre* (el color sonoro)” (p. 63).

· FACTORES

En la configuración de un punto con una mayor intensificación expresiva confluyen, además de los parámetros y sus componentes ya tratados, otro tipo de elementos: son las técnicas y procedimientos con los que el compositor maneja los parámetros siendo su resultado factores que intervienen en esa intensificación. Como ya hemos indicado, en aras de la brevedad denominamos a estos procedimientos o al resultado de su utilización como factores.

La siguiente relación presenta una enumeración de factores:

- La localización del punto de expresividad.
- La primera o única vez que acontece un suceso.
- La repetición, o no, del momento expresivo.
- La preparación gradual.
- La relación de la música con el texto.

De nuevo esta enumeración no pretende ser exhaustiva, y seguramente no agota todas las posibilidades de empleo. Su pretensión es el de ser una guía para contextualizar el propósito de estudio –los acordes generadores de tensión– en una obra, con un tratamiento que no produzca únicamente una visión aislada de este parámetro, que resultaría ajena a la realidad musical.

Estudiamos a continuación brevemente cada uno de ellos.

- La localización de los puntos de expresión.

Dentro de la dimensión que se esté tratando –frase, sección u obra–, encontramos que la intensificación expresiva habitualmente cumple dos requisitos:

- Se encuentra hacia el final, generalmente a 2/3 ó 3/4 del total de la frase, sección y obra.
- Se encuentra situada entre un segmento amplio ascendente y otro breve descendente.

Estos dos aspectos, referidos a la melodía han sido tratados por Toch (1977)<sup>160</sup> quien realiza las siguientes indicaciones:

---

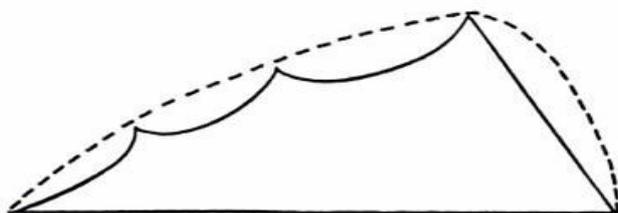
160 Toch (1977): *The Shaping Forces in Music*. Existe traducción al castellano: *Elementos constitutivos de la música: Armonía, Melodía, Contrapunto y Forma* (2001). Las referencias en esta tesis se realizarán sobre la edición americana.

“Acerca del clímax de una melodía, podemos decir *en general*:

El clímax aparece solamente una vez.

Su lugar natural se sitúa hacia el final de la línea, quizá en el último cuarto o tercio. (...) Parece como si estas características de la línea melódica –la aparición única del clímax, y su ubicación hacia el final entre un segmento largo y ascendente y otro breve y descendente– tuviesen sus raíces fuera de la música o del arte en general, en regiones físicas y psíquicas” (p. 80).

Acompañando la explicación con el siguiente diagrama:



*Figura 3.1: Representación esquemática de una melodía con clímax. (Fuente: Toch, 1977).*

Este planteamiento puede extrapolarse a los puntos de intensificación expresiva, ya que aquello que acaezca a nivel melódico habitualmente se verá acompañado -como veremos en el siguiente epígrafe- por un comportamiento similar en el resto de parámetros. Podemos decir que lo que en realidad identifica Toch como clímax de la melodía, es el punto máximo en esa dimensión, representada por el parámetro más evidente –la melodía– de la manera más representativa –mediante la utilización de una nota extrema aguda–.

Observemos al respecto, en la primera frase instrumental de la ópera *Der Freischütz*, la situación del máximo de expresividad; nº 1.1, *Introduktion*, cc. 1-19:

- Localización: compás 17 de un total parcial de 19. Está situado dentro del último cuarto de la frase ( $3/4$  de  $19 = 14'250$ ).
- Contorno: cc. 1-18 ascendente; cc. 17-19 rápido descenso.

|   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |    |  |    |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|----|--|----|
| 1 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 17 |  | 19 |
|   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | ↑  |  |    |

Figura 3.2: Representación esquemática de la localización del máximo de expresividad en la primera frase del n° 1 de Der Freischütz.

– La primera o única vez que acontece un suceso.

El compositor se reserva ciertos medios para utilizarlos por primera vez cuando quiere enfatizar la expresión de un pasaje. Y en ocasiones estos medios son empleados solamente en ese momento, únicamente realizan su aparición una vez. La aparición de un acorde no empleado hasta ese momento, o reservar la nota más aguda para utilizarla en ese punto, son procedimientos habituales. Estarán especialmente enfatizados en los casos en los que sea la única vez que se han utilizado.

Dentro de este factor podemos considerar también eventos que no son nuevos pero que hace tiempo que no suceden. En una obra orquestal, es habitual que ciertos instrumentos desaparezcan de la escena sonora durante un número amplio de compases anteriores al punto que se desea enfatizar.

Como ejemplos de este factor relacionamos los siguientes:

· J. S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier I*, fuga XVI en sol m<sup>161</sup>, c. 27: acorde de sexta aumentada, situado además justo antes del inicio –en *stretto*– de la sección final.

· F. Schubert, *Der Doppelgänger*<sup>162</sup>. La primera vez que aparece un acorde de sexta aumentada (c. 32) es a su vez un máximo de expresividad. La única regionalización en todo el lied (c. 47), situada hacia el final del *lied*, coincide asimismo con el último máximo expresivo de este.

· G. Rossini, obertura de *L'italiana in Algeri*<sup>163</sup>. En la sección final los trombones dejan de participar a partir del compás 178 hasta el compás 220 –cuarenta y un compases de silencio– para, tras reincorporarse apoyando el bajo del acompañamiento,

161 J. S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier I*, Fuga XVI, g moll, BWV 861, (1722).

162 F. Schubert, *Der Doppelgänger*, n° 13 de *Schwanengesang*, D. 957, (1828).

163 G. Rossini, *L'italiana in Algeri*, (1813).

reforzar en aparición vigorosa el enunciado de la última frase –c. 230– y participar conjuntamente del clímax final.

– La repetición –o la ausencia de ésta– del momento expresivo.

Cuando un punto de intensificación por su importancia resulta ser punto culminante de una sección o una obra, puede presentarse de dos maneras: una única vez –como hemos visto que indica Toch con respecto a la melodía, *vide supra*– o repitiendo su aparición, por lo general muy cercanamente a la primera vez. En este caso, la sucesión de los dos puntos crean una zona de intensificación.

Es frecuente que un punto de intensificación sólo se escuche una vez. Así ocurre habitualmente con aquellos que son puntos culminantes de una sección u obra. La reaparición puede provocar que se diluya su efecto. Este hecho puede comprobarse en la obra que nos ocupa: en aquellos números con estructura reexpositiva que por tanto implican una repetición –nº 1.3 ó nº 4 por ejemplo– el compositor evita la aparición de un punto culminante.

La repetición suele realizarse una vez –en total el pasaje se escuchará dos veces–. En el *lied* de Schubert *Gretchen am Spinnrade*<sup>164</sup>, en la penúltima estrofa, cuando la protagonista desea desaparecer tras los besos de su amante, es expresado este deseo idéntica y sucesivamente dos veces.

Una segunda repetición de una intensificación es menos habitual. En el *lied* *Wohin?*<sup>165</sup> de Schubert encontramos tres veces una sexta aumentada italiana (cc. 38-40) –precediendo a la palabra clave de la obra, la que da título al *lied*–. Este caso, sin embargo, no supone la llegada a un punto culminante. Nos encontramos con una zona intensificada, pero sin un punto de clímax.

– La preparación gradual

Un máximo expresivo no aparece repentinamente, sino que es precedido de una preparación anterior. En ella intervienen generalmente varios parámetros, siendo habitualmente uno de los más influyentes aquellos relacionados con la armonía. De hecho, y refiriéndonos en este momento a la cuestión de la interpretación, es frecuente poder percibir en estos pasajes al intérprete avezado y distinguirlo de aquél que no ha

---

164 F. Schubert, *Gretchen am Spinnrade*, D. 118, (1814).

165 F. Schubert, *Wohin?*, nº II de *Die schöne Müllerin* D. 795, (1823).

tenido en cuenta el aspecto armónico en la preparación de la obra; puede observarse especialmente en las audiciones del alumnado, en las que, incluso en aquellos estudiantes considerados aventajados por su amplia y depurada técnica, se percibe por ejemplo en la realización de un *crescendo* en el que domine únicamente una consideración de la dinámica, produciendo un incremento del volumen sonoro, y –sería injusto negar su existencia– en los que la vinculación con la intensificación armónica no está suficientemente reflejada. El que esto ocurra entre estudiantes está relacionado con el grado de intuición que aplican inconscientemente al hecho armónico, y podría ser sustancialmente mejorado de considerar la intervención de este parámetro unido a la correspondiente indicación dinámica.

No es sólo el parámetro armónico el que participa en la preparación gradual. Esta puede realizarse de otras formas; así, Andrés Vierge refiriéndose al punto culminante del preludio BWV 998 de J. S. Bach<sup>166</sup> indica: “Bach llega a él [el punto culminante] a través del motivo fundamental del preludio repetido en 6 ocasiones durante dos compases” (Andrés Vierge, 2007, p. 31).

La preparación gradual es un factor muy amplio, cuya consideración completa recogería un amplio espectro de aspectos (armónicos, contrapuntísticos, compositivos...) excediendo en este sentido las posibilidades de este estudio. Consignamos las indicaciones anteriores para dar cuenta de su existencia y reflejar alguna de sus múltiples posibilidades.

– La relación de la música con el texto.

La relación entre la música y el texto puede ser de dos tipos: puede versar sobre la coincidencia de la acentuación musical con los acentos prosódicos del texto, o sobre el reflejo musical del significado del texto.

En una obra musical que contiene texto, habitualmente los acentos métricos del compás se corresponden con los acentos prosódicos de éste. Sin embargo, Fischer-Dieskau (1990) indica, a propósito de quienes atribuyen errores declamatorios a Schubert que “se trata en realidad de *no* acentuaciones (...) que el cantante no debería corregir, sino recrear con convicción” (p. 69). Y más adelante, precisamente a propósito de *Der Freischütz*, sobre la intervención del Coro en la escena 1.3 (“Wird er, frag ich”),

---

166 Bach, J. S.: Preludio en Mib M., BWV 998, (1740). Andrés Vierge aborda esta obra a partir de una transcripción en Re M para guitarra clásica.

con “muchas arbitrariedades en la declamación” (p. 306)<sup>167</sup>.

Cabe plantearse que ocurrirá en un punto culminante o en un momento de intensificación expresiva, si este momento se hará coincidir con el acento prosódico, o si por el contrario, para realzar el efecto lo hará contradiciéndolo –véase por ejemplo, en el análisis de la escena 13.1, los cambios de acentuación sobre “*Margareth!*”, cc. 30-31–.

En cuanto a la relación de la música con el significado del texto, citaremos de nuevo a Fischer-Dieskau (1990) quien, en relación con Schubert indica:

“En los Lieder de la última época de Schubert, basados en los poemas más patéticos de Heine, la interpretación musical del texto incluye también repentinos arrebatos (...). '*Die Stadt*' ('La ciudad') ha colocado un forte brusco en el punto en el que se pregona la pérdida del amor. Y el final de la música de '*Ihr Bild*' ('Su imagen') rompe los dos planos a media voz, de efecto más bien monosílabo, del resto de la composición. Tras las palabras 'Y, ¡ay! no puedo creer que te he perdido' escuchamos un forte profundo en tesitura grave, que parece tener poco que ver con el monólogo anterior” (p. 79).

Añadiremos únicamente a lo anterior que, como ejemplo de asociación a una emoción, cabe recordar el conocido *basso di lamento*, convertido en *topoi* para la representación de los momentos de dolor.

Un aspecto diferente al que acabamos de tratar es aquel en el que la música refleja descriptivamente la acción que narra el texto. En los *lieder* de Schubert podemos observarlo por ejemplo en el movimiento en forma de remolino en el acompañamiento del piano en *Die Forelle*<sup>168</sup> o la sensación de caminar, con el reflejo de los pasos en la nieve de *Gute Nacht*<sup>169</sup> (Michels, 1982-92, p. 465).

Asimismo, en Schubert encontramos que, frecuentemente, además de la relación descriptiva, el acompañamiento refleja el ambiente o el sentimiento. En *Gretchen am Spinnrade* evoca metafóricamente, a la vez del movimiento de la rueda, el girar turbulento de los pensamientos de la protagonista; en *Erkönig*<sup>170</sup>, el acompañamiento describe el galope frenético a caballo y la ansiedad desesperada del padre (Grout y

---

167 Por otra parte, un estudio entre la relación de la acentuación con la matización dinámica puede asimismo encontrarse en Fischer-Dieskau (1990), p. 74 y ss.

168 F. Schubert, *Die Forelle*, D. 550, (1817).

169 *Ibid.*, *Gute Nacht*, nº 1 de *Winterreise*, D 911, (1827).

170 *Ibid.*, *Erkönig*, D. 328, (1815).

Palisca, 1992, p. 675).

Otro tipo de representación musical, no relacionada directamente con la acción o el perfil subjetivo del protagonista lo refleja Kühn (1987)<sup>171</sup>. El autor hace referencia a la representación musical del *Et incarnatus est* como “punto culminante de la abstracción íntima” del *Credo*: en la *Missa “Pange Lingua”*<sup>172</sup> de Josquin Desprez, “esta parte del texto queda enérgicamente diferenciada del entorno polifónico por una sencilla monodia” (p. 176). Se refiere a continuación a las misas de Anton Bruckner y la utilización especial de la armonía en estos pasajes, así como a la Misa en Mib Mayor<sup>173</sup> de F. Schubert, en la que constituye “un *movimiento lento* independiente” (p. 177).

Un sentido similar puede entenderse en la exaltación en *fortissimo* sobre el acorde de Do Mayor en el oratorio *Die Schöpfung*<sup>174</sup> de J. Haydn a propósito de las palabras “*und es ward Licht*”<sup>175</sup>. Weber trata de forma muy similar –precedido de un *pianissimo* en las cuerdas– la aparición súbita del acorde de Do M en la reexposición de la Obertura (c. 279)<sup>176</sup>.

#### LOS PARÁMETROS EN LA CONSECUCCIÓN DE LA INTENSIFICACIÓN EXPRESIVA

Además de los factores como técnicas para la utilización de los parámetros con objeto de incrementar la expresividad, cabe contemplar a su vez cuál es el comportamiento de los parámetros en sí, cómo son utilizados éstos por el compositor, para lograr este incremento. En principio, cada parámetro posee la capacidad para, individualmente conseguir ese incremento. Sin embargo, frecuentemente serán varios los parámetros que actuarán coordinadamente con el objeto de obtener este efecto.

Sobre el comportamiento individual de cada parámetro, observemos el siguiente ejemplo de Gervais (1988):

---

171 Kühn, Clemens (1987): *Formenlehre der Musik*. Existe traducción editada en castellano: *Tratado de la forma musical* (1992). Desde su publicación en castellano, ha ejercido una considerable influencia en la enseñanza de la asignatura de Análisis en los conservatorios. Las referencias en este estudio son respecto de la edición alemana.

172 Compuesta alrededor de 1514.

173 F. Schubert: Misa en Mib Mayor, D 950, (1828).

174 “La Creación”, Hob. XXI/2, (1798).

175 “y se hizo la luz”. En este sentido pueden verse los comentarios en Michels (1982), p. 387; Grout y Palisca (1992), p. 613; y Fischer-Dieskau (1990), p. 202.

176 A este acorde se refiere Debussy en cómo, en la obertura, el retorno a Do Mayor “es una de esas emociones que resurgen tan violentas, tan nuevas” (Debussy, 1987, p. 93).

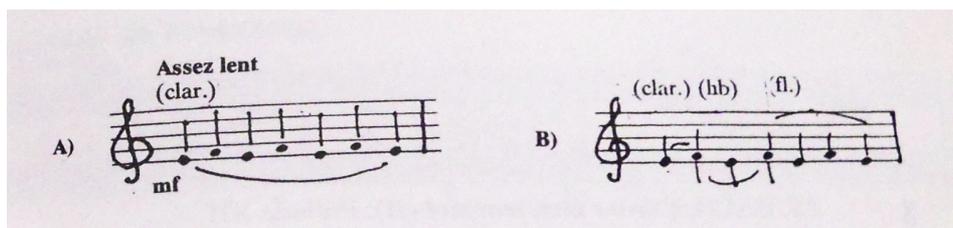


Figura 3.3: Modificación de tensión mediante cambios de timbre. (Fuente: Gervais 1988, ej. 4 (s/n)).

Según la autora, en este fragmento melódico los cambios tímbricos –“ritmo fonético”– producen que la tensión en B) sea decreciente respecto de la misma melodía en A).

Otra manifestación respecto al comportamiento individual de un parámetro, la podemos observar en la explicación de Roca (2013) con respecto a la textura:

“La *tensión* podríamos definirla como el grado de atención o expectación que produce en el oyente la sucesión temporal de los eventos musicales. En el caso de la textura, podemos decir que, en general, una textura genera la expectativa de mantenerse y que cualquier cambio que frustre estas expectativas (un súbito cambio de ritmo de superficie, una disminución brusca de la densidad, un acento inestable métricamente, etc.) tenderá a generar tensión. A su vez el nuevo estado puede generar su expectativa de continuidad que podría asimismo verse frustrada por un nuevo factor que genere una nueva tensión rítmica” (p. 104).

Es importante tener en cuenta la actuación conjunta de los diferentes parámetros; el objeto de esta tesis es el estudio a nivel armónico del aumento de la expresividad, pero coordinadamente con lo que suceda a nivel armónico, confluirán otros parámetros en los momentos expresivos.

Respecto a la actuación conjunta de los diferentes parámetros, consideremos las siguientes observaciones de Boulez (1963)<sup>177</sup> las cuales, aunque realizadas en un contexto referido a la música contemporánea, son de aplicación extratemporal:

<sup>177</sup> Boulez (1963): *Penser la musique aujourd'hui*. Existe traducción al castellano: *Pensar la música hoy* (2009). Las referencias en esta tesis se realizarán sobre la edición francesa.

“Señalemos incidentalmente, cómo los glissandi de dinámica y de tempo son vividos como estrechamente paralelos. (...) Es bastante raro que un fuerte crescendo no sea (...) acompañado de un rallentando o un accellerando apropiado”.

Tras la relación de los parámetros y sus aspectos, un estudio que contemplara todas las variables sería inabarcable, inacabable, y muy posiblemente poco práctico. Más aún si han de contemplarse en su interrelación con los factores. El presente trabajo no pretende ser más que un punto de partida en un proceso de sistematización, una plasmación en el plano consciente de aquello que todo el mundo conoce intuitiva o inconscientemente. Es necesario por tanto llevar a cabo una acotación para poder manejar todas las variables, y realizamos por tanto una selección de aquellos aspectos que se van a considerar<sup>178</sup>.

Por otra parte, para acabar de encuadrar la investigación, ha de tratarse la cuestión de la determinación de los puntos de estudio de la partitura, qué momentos son escogidos para observar.

Por tanto, en este epígrafe abordaremos las siguientes cuestiones:

- Selección de parámetros
- Selección de factores
- Presentación de la relación entre parámetros y factores
- Planteamientos para la determinación de los puntos de estudio

---

178 Sirva de descargo las siguientes manifestaciones: Boulez (1963), p. 35: “Hablar de la técnica musical, en general, es un proyecto muy ambicioso: tratar a fondo este asunto a lo largo de una única exposición resulta, en todo caso, una apuesta equívoca”. LaRue, (1989), p. XII: “Hace ya algunos años empecé a trabajar en una teoría de análisis (...), aunque este proyecto avanzó con firmeza, comprendí claramente que iba a necesitar muchos años para acabarlo (...), el ritmo, por ejemplo, necesita de todo un ejército de investigadores que se dediquen precisamente a la preparación de su estudio.” Y a propósito del sistema de trabajo de LaRue, indica Roca (2013): “Sólo un sujeto experto y con grandes conocimientos y experiencia podrá realizar todas las sucesivas elecciones y simplificaciones necesarias con cierta garantía de no perder el conjunto de vista (p. 126)”.

· SELECCIÓN DE PARÁMETROS

El principio de partida ha sido seleccionar un único componente para cada uno de los parámetros; sin embargo, no ha sido posible mantenerlo para todos los parámetros; el resultado es una primera simplificación que mantiene, al mismo tiempo, una visión general. Los parámetros y componentes reflejados, por tanto, son:

- Armonía: Tipo de acorde<sup>179</sup>.
- Melodía: Registro: posición de la nota más importante en el registro.  
Movimiento interválico: si se ha alcanzado por movimiento conjunto o disjunto.  
Contorno: el general de la melodía.
- Ritmo: Métrica. Duración de la nota o notas en el momento de máxima expresividad, considerando si es mayor que las duraciones anteriores.
- Matiz: Observación de qué matiz actúa en ese momento
- Textura: Tipo de textura.  
Densidad: se indicará si hay una variación en la densidad –con frecuencia, se realizará un aumento–; si este componente no es relevante, no se indica.  
Cambio: si en ese momento se observa un cambio en la textura; no reseñarse es indicativo de que no existe ningún cambio.
- Timbre: En ocasiones este parámetro estará muy relacionado con la textura.  
Si se ha buscado un timbre especial –si coincide con un *forte*, puede estar doblado por metales o reforzado por la intervención de la percusión. doble de timbal–.  
Si hay un cambio con respecto a los compases anteriores.

En cada uno de los aspectos habrá que considerar además si ha habido un cambio con respecto a lo que estaba sucediendo previo a ese momento.

Estos parámetros y sus componentes quedarán registrados en una tabla cuya explicación concreta se realizará en el subapartado 3.2.2.

---

<sup>179</sup> La ópera pertenece al período tonal; su comportamiento en este sentido responde por tanto al de la tonalidad funcional.

· SELECCIÓN DE FACTORES

Para la relación de acordes, parámetros y factores se trabajará con una tabla en la que estos elementos quedarán reflejados en las diferentes columnas.

Respecto a los factores<sup>180</sup> se indicará:

– La localización del punto de expresividad. Bajo el epígrafe de “Localización”, se indicará la posición del punto de intensificación expresiva en relación a la frase, la escena o el número.

– La primera o única vez que acontece un suceso, o si ha cambiado con respecto a lo anterior. Este factor importante, mediante la presentación esquemática en una tabla, es prácticamente inmanejable de recoger. En aras de simplificar la presentación, se ha optado por exponer esta indicación para cada uno de los parámetros en su columna correspondiente.

– La repetición o no, del momento expresivo. Se indicará bajo el epígrafe de “Frecuencia” y se reseñará si es la única vez que aparece, o si por el contrario lo hace mediante repetición.

– La relación de la música con el texto. Por una cuestión práctica de plasmación de la información en la tabla, no consideraremos en este estudio la relación con el aspecto prosódico. Son escasas las ocasiones en que se altera esta relación, por lo que, en su caso, se consignará en el comentario que se realiza a continuación.

Respecto a la relación con el significado del texto, según su relevancia se indicará bien la palabra concreta sobre la que se produce el momento de expresividad, bien el ambiente o la emoción general.

Resumiendo la exposición anterior, en la disposición de la tabla encontraremos los siguientes factores:

- La localización del punto de expresividad. → Columna 11.
- La primera o única vez que acontece un suceso.
  - Referido a un máximo de expresividad → Columna 12.
  - Referido a un parámetro → En la columna correspondiente, o bien en explicación posterior.

---

180 Cf. p. 122 y ss.

- La repetición, o no, del momento expresivo. → Columna 12.
- La relación de la música con el texto. → Columna 13.

· PRESENTACIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE PARÁMETROS Y FACTORES

Para resolver la presentación de la interrelación entre los diferentes elementos, se establece una tabla (tabla nº 5) en la que se recogen los principales datos. En esta tabla de análisis los datos principales referentes a los parámetros y factores considerados en relación con la estructura formal se disponen en diferentes columnas con el siguiente formato:

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |           | P. M. E. | Parámetros |         |       |       |         |        | Factores     |            |                |
|-------------------|--------|-----------|----------|------------|---------|-------|-------|---------|--------|--------------|------------|----------------|
| 1                 | 2      | 3         | 4        | 5          | 6       | 7     | 8     | 9       | 10     | 11           | 12         | 13             |
| Sección           | Compás | Tonalidad |          | Armonía    | Melodía | Ritmo | Matiz | Textura | Timbre | Localización | Frecuencia | Texto / Acción |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                |

Las tres primeras columnas recogen los aspectos formales; la cuarta, la dimensión en la que se realiza el incremento de expresividad. Las columnas 5 a 10 recogen los parámetros y las columnas 11 a 13 los factores.

Los aspectos reflejados en la tabla son:

- Aspectos formales

- Columna 1 Estructura formal
- 2 Número de compás
- 3 Tonalidad

- Puntos de máxima expresión (P.M.E.)

- 4 Frase, Sección o Punto culminante de número.

- Parámetros

- 5-10 Parámetros, según se indica

– Factores

Columna 11-13 Factores, según se indica

En el subapartado 3.2.2 se realizará una explicación más detallada de los aspectos recogidos en cada columna.

· PLANTEAMIENTOS PARA LA DETERMINACIÓN DE LOS PUNTOS DE ESTUDIO

Sería posible realizar un trabajo de exploración de los recursos armónicos utilizados en los tres ámbitos reseñados con respecto al lenguaje<sup>181</sup>: inflexiones normales, intensificaciones y lo que podríamos llamar estados emocionales. Cada uno de ellos por separado excedería de por sí el ámbito que puede abarcarse en una tesis.

Llevar a cabo este trabajo con una obra musical, implicaría considerar no ya cada compás, sino cada cambio de acorde con respecto al anterior y al siguiente. Con una obra de cortas dimensiones el análisis llevado a cabo sería inmenso. En el caso de una ópera completa, inabarcable.

Por otra parte, al observar una frase de la ópera, encontramos que hay varios momentos en los que percibimos expresividad. Generalmente se lleva una frase hacia un máximo, pero a su vez, esta frase pertenece a una dimensión formal más elevada – subsección o sección–, en la que podemos encontrar un punto de expresividad mayor que el anterior.

Igualmente, es sencillo definir los puntos climáticos evidentes de un número o escena; sin embargo, existen otros momentos en los que se produce una intensificación, sin llegar a ser un momento culmen.

Del mismo modo, resulta interesante explorar, en los lugares en los que hay acordes determinados como productores de tensión, aunque esta no se evidencie, qué está expresando el texto, o bien qué está sucediendo en la acción escénica.

Estas cuestiones han llevado en este estudio a plantear los puntos de intensificación en una escala progresiva, atendiendo a la dimensión formal en la que actúan, así como a establecer criterios de selección de los puntos de estudio; su concreción puede observarse en 3.2.2.

---

181 Cf. 3.1.3.

## SISTEMA DE CIFRADO ARMÓNICO UTILIZADO

Seguimos el sistema de cifrado desarrollado por el Instituto de Educación Musical Emilio Molina, con las leves modificaciones que se reflejan a continuación<sup>182</sup>.

I<sup>3</sup> Un grado con superíndice de “3”, “5” u “8” indica la nota del acorde situada en la voz superior. Se utiliza para diferenciar tónicas suspensivas, abiertas a una continuación –con la tercera o la quinta en la voz superior– de tónicas conclusivas. Véase por ejemplo el análisis del *Walzer*, apartado 4.4.

Problemas tipográficos han impedido que los cifrados con más de un número árabe puedan figurar siempre con los dígitos situados exactamente en vertical; se observará un ligero desplazamiento entre la cifra superior y la inferior; así, figura V<sup>7</sup><sub>+</sub> en lugar de V<sup>7</sup><sub>+</sub>.

---

<sup>182</sup> La exposición del sistema completo de cifrado, así como los principios que lo han determinado, se encuentran expuestos en Molina y Roca (2006), Molina (2010) y Roca (2013).

### **3.2.2 Diseño del procedimiento de investigación**

El método de trabajo desarrollado está apoyado en cuatro fases:

1. Establecimiento de la estructura formal de cada número o escena.
2. Determinación de los puntos de estudio.
3. Relación entre armonía, parámetros y factores.
4. Resultados del análisis realizado en cada número o escena.

El desarrollo de cada una de estas fases está apoyado mediante la utilización de tablas que recogen y presentan datos.

#### 1. ESTRUCTURA FORMAL DE CADA NÚMERO

Previo a la realización del estudio, es necesario disponer, aun de una manera global, de la estructura formal de cada número o escena, de forma que funcione a modo de plano o guía para la ubicación de aquellos puntos que se van a considerar. Para ello se realizará una breve descripción de esta estructura formal, encuadrándola dentro de una de las formas musicales establecidas si se correspondiera con alguna de ellas, y presentándola mediante la utilización de dos esquemas, un primer esquema general y un segundo más específico.

En una primera presentación observaremos la estructura formal a un nivel general del número o escena con objeto de obtener una visión global de éste. Para ello se recurre a un esquema formal en disposición horizontal en el que se recogen los aspectos más relevantes: secciones, subsecciones –en su caso–, compás de inicio y tonalidades principales; según su relevancia en cada caso se añadirán otros aspectos tales como estructuras armónicas utilizadas o cadencias.

TABLA 1 Esquema formal general, en disposición horizontal.

Ejemplo: nº 15 *Jägerchor*

| 1 | Introducción Instrumental | Sección central Coro |                                     |                                 | Coda :   Instrumental : |
|---|---------------------------|----------------------|-------------------------------------|---------------------------------|-------------------------|
|   |                           | A                    | B                                   | C                               |                         |
| 2 | cc. 1-8                   | : cc. 9-24           | cc. 25-40                           | cc. 41-66                       | cc. 67-77 :             |
| 3 | 4 + 4                     | : 4 + 4 / 4 + 4      | 8 / 8<br>(4+4) / (4+4)              | 2' 12 / 12<br>(4+4+4) / (4+4+4) | 4 + 4' 4 :              |
| 4 | Re M<br>< I >             |                      | Re M<br>< I ><br>{La M}<br>{< V > } |                                 |                         |

– Fila 1: Aspectos formales. Secciones, subsecciones y en su caso intérpretes. Dependiendo de la estructura de cada número puede tener ligeras variantes en su presentación.

– Fila 2: Compás de inicio y final de cada sección o subsección. En los casos de los números divididos en varias escenas, si resulta relevante se indica entre paréntesis el número de compás parcial correspondiente a la escena; se procede al respecto de forma similar en las restantes tablas –véase por ejemplo la presentación del análisis del nº 1.3–. En ciertos casos se observará que el último compás de una sección es el mismo que el de la siguiente sección: se ha producido una elisión.

– Fila 3: Estructura de las frases, estructuras armónicas u otros aspectos que se detallarán en cada caso. Sólo se mostrará esta fila cuando la información sea relevante para la presentación del análisis.

– Fila 4: Tonalidades principales. Con números romanos entre comillas horizontales “< >” se indica la relación con el tono principal. Una tonalidad entre llaves “{ }” indica que no es un cambio de centro tonal estable (modulación, regionalización) sino una flexión momentánea (flexión modulante).

A continuación se realiza una presentación más específica de la estructura formal. Dado la existencia de texto en la obra, utilizaremos un esquema formal en disposición

vertical con objeto de expresar la relación entre los aspectos formales y la estructura del texto. Con el fin de homogeneizar la presentación de los análisis en todos los números, se incluye también este esquema vertical en los números instrumentales.

TABLA 2 Esquema formal específico, en disposición vertical.

Ejemplo: nº 12, Cavatine

| 1              | 2                  | 3  | 4  | 5  |
|----------------|--------------------|--|--|--|
|                |                    |  | <b>12. Cavatine</b>  |  |
| <b>Sección</b> | <b>Compás</b>      | <b>Tonalidad</b>   | <b>Texto original</b>  | <b>Traducción</b>  |
| A<br>Intr.     | c. 1               | La b M<br>< I >  | AGATHE<br><i>(bräutlich und blendend weißt, mit grünem Bande, gekleidet, kniet an dem Altar)</i>   | AGATHE<br><i>(Vestida de novia, de blanco con una banda verde, está arrodillada ante el altar)</i>   |
| a1             | c. 7               |  | Und ob die Wolke sie verhülle,<br>die Sonne bleibt am Himmelszelt;<br>es waltet dort ein heil'ger Wille,<br>nicht blindem Zufall dient die Welt!   | Aunque las nubes lo oculten,<br>el sol permanece en el firmamento;<br>allí gobierna una Voluntad Divina,<br>¡el mundo no sirve a un azar ciego!                                      |
| a2             | c.17               |  | Das Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt aller Wesen liebend wahr!<br><br>[repite texto]<br>Das Auge, ewig rein und <b>klar</b> ,<br>nimmt <b>aller</b> Wesen liebend wahr!  | La mirada eternamente pura y clara<br>¡mira con amor sobre todas las criaturas!<br><br>La mirada eternamente pura y <b>clara</b><br>¡mira con amor sobre <b>todas</b> las criaturas! |
| B              | c. 34<br><br>c. 42 | Mi b M<br>< V ><br><br>{Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >} | Für mich auch wird der Vater sorgen,<br>dem kindlich Herz und Sinn vertraut,<br>und wär' dies auch mein letzter Morgen,<br>rief mich sein <b>Vaterwort</b> als Braut:  | También el Padre cuida de mí,<br>y en Él confío con corazón y mente de niña,<br>y aunque ésta fuera mi última mañana<br>y me llamara su <b>paternal</b> palabra                      |
| A'<br>a2'      | c. 48              | La b M<br>< I >  | Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr!<br><br>[repite texto]<br>Sein Auge, ewig rein und <b>klar</b> ,<br>nimmt <b>meiner</b> auch mit Liebe wahr!<br><br>Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr! | su mirada eternamente pura y clara,<br>¡velaría por mí con amor!<br><br>su mirada eternamente pura y <b>clara</b> ,<br>¡velaría por <b>mí</b> con amor!                              |

– Columna 1: Indicaciones sobre la estructura formal: secciones y subsecciones.

En los números en los que hay varios cambios de *tempi*, se ha considerado oportuno indicarlos.

– Columna 2: Número de compás de inicio de las secciones y subsecciones. Se indica asimismo el número de compás en el que se produce una regionalización.

– Columna 3: Tonalidades principales. Se corresponde con la fila 4 del esquema formal general.

– Columna 4: Texto original. Con el fin de presentar una exposición clarificadora, se resaltan ya aquí en negrita las palabras sobre las que se situarán los puntos de estudio (tabla 3) tanto en el texto original como en la traducción situada en la columna 4. Así mismo, en aquellos casos en los que es posible concretar aún más por recaer el punto de estudio en una única sílaba, esta se encuentra en cursiva en el texto original.

– Columna 5: Traducción del texto<sup>183</sup>, con las palabras sobre las que se encuentran localizados los puntos de estudio resaltadas en negrita.

En los casos de números con gran cantidad de texto, se incluye además un esquema formal vertical resumido, en el que, para obtener una visión global, únicamente se reflejan los eventos principales –véase dicho esquema en el número 14, por ejemplo–. En el caso de una muy amplia cantidad de texto –ver nº 16, *Finale*–, únicamente se presenta el esquema vertical resumido, en el que se indican las primeras frases o las frases más relevante.

---

183 El texto base que se presenta en la traducción es el de Trinidad Nájera que se encuentra en [www.kareol.es](http://www.kareol.es). Texto al que se le han realizado ligeras modificaciones y correcciones.

## 2. DETERMINACIÓN DE LOS PUNTOS DE ESTUDIO

La selección de los puntos de estudio tiene dos componentes: su localización en el número o escena y su relevancia en el diseño global de tensiones.

Por ello, el proceso de selección de los puntos de estudio queda reflejado mediante la utilización de dos tablas, cuyo contenido está relacionado entre sí. La localización en el número o en la escena se efectúa en la tabla 3 a partir del esquema formal específico. La tabla 4 presenta la gradación según su relevancia a nivel de frase, sección o número.

Los criterios para la selección de los puntos de estudio han sido:

a) Una primera determinación a partir de los acordes esperados en la hipótesis. Sin embargo, no es posible reseñar todos los acordes de uso habitual en la conformación de frases, –como por ejemplo el séptima de dominante–, es decir, aquellos que mayoritariamente se utilizarán con un sentido sintáctico de estructuración de una frase; ni siquiera es posible considerar todas las dominantes secundarias, cuya aparición sí que suele suponer un énfasis. Contemplar y describir todos los casos en los que aparezca uno de estos acordes sería inabordable; por tanto, con el objeto de presentar el más amplio espectro de situaciones de intensificación, se ha procedido a una selección siguiendo los siguientes criterios:

– En el caso de acordes diatónicos: cuando su utilización en ese momento produzca un efecto de intensificación.

– En el caso de acordes cromáticos: dada su particular idiosincrasia y significación, se indican todos los acordes de sexta aumentada y de sexta napolitana, aunque su aparición no suponga la generación de un punto de tensión.

– Aquellos otros acordes que por alguna razón tengan una vinculación con la generación de puntos de intensificación.

b) Los puntos en los que de forma evidente se produce un efecto climático.

c) Aquellos puntos en los que la confluencia de diversos parámetros diferentes de la armonía producen una intensificación de la tensión. En estos casos, primeramente se han observado estos parámetros y a continuación el elemento armónico.

d) Momentos que presentan una relevancia especial, aunque en principio no parezcan responder, o den la impresión de hacerlo muy levemente, a los criterios expuestos

anteriormente. En estos casos, se ha buscado una explicación a esta relevancia, entrando a formar parte de los resultados de la investigación.

Señalemos además como acotación de este trabajo el que no se han considerado los momentos que tienen un carácter exclamativo más que de intensificación emocional. Estos puntos suelen estar subrayados musicalmente por un *forte* y/o por una nota aguda. No todo *forte*, aun por sí solo expresivo, va a implicar de por sí lo que hemos considerado como punto de expresividad. Son momentos en los que se enfatiza una parte del discurso, pero realizada de una manera exclamativa, destacan un tanto aisladamente, pero no suponen un proceso de intensificación emotiva.

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio en el esquema formal específico.

Ejemplo: N° 12 Cavatine

| 1              | 2                            | 3  | 4  | 5                      |
|----------------|------------------------------|--|--|------------------------|
|                |                              |  | <b>12. Cavatine</b>  |                        |
| <b>Sección</b> | <b>Compás</b>                | <b>Acorde</b><br><b>Tonalidad</b>                    |  |                        |
| A<br>Intr.     | c. 1                         | La b M<br>< I >                                      | AGATHE<br>Und ob die Wolke sie verhülle,<br>die Sonne bleibt am Himmelszelt;<br>es waltet dort ein heil'ger Wille,<br>nicht blindem Zufall dient die Welt! |                        |
| a1             | c. 7                         |  | Das Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt aller Wesen liebend wahr!   |                        |
| a2             | c. 17                        |  | [Repetición de texto]<br>Das Auge, ewig rein und <i>klar</i> ,<br>nimmt <b>aller</b> Wesen liebend wahr!   | <b>clara<br/>todas</b> |
|                | <b>c. 23</b><br><b>c. 24</b> | $\text{HH}^5$<br>VI                                  |  |                        |
| B              | c. 34                        | Mi b M<br>< V >                                      | Für mich auch wird der Vater sorgen,<br>dem kindlich Herz und Sinn vertraut,   |                        |
|                | c. 42                        | {Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >}                    | und wär' dies auch mein letzter Morgen,<br>rief' mich sein <b>Vaterwort</b> als Braut:   | <b>paternal</b>        |
|                | <b>c. 45</b>                 | <sup>(#6)</sup><br><sup>7 (#4) 7</sup><br>V + (#2) + |  |                        |
| A'<br>a2'      | c. 48                        | La b M<br>< I >                                      | Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr!  |                        |
|                | <b>c. 55</b><br><b>c. 56</b> | $\text{HH}^5$<br>VI                                  | [Repetición de texto]<br>Sein Auge, ewig rein und <i>klar</i> ,<br>nimmt <b>meiner</b> auch mit Liebe wahr!  | <b>clara<br/>mí</b>    |
|                |                              |  | Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr!  |                        |

– Columna 1: Indicaciones sobre la estructura formal: secciones y subsecciones.

– Columna 2: Se sigue manteniendo la referencia de los inicios de secciones, subsecciones y regionalizaciones de la tabla 1 mediante los números de compás alineados a la izquierda. Los números de compás en negrita y alineados a la derecha

indican la localización de los puntos de estudio. En los casos en el que un punto de estudio abarca dos compases, se indica uniéndolos con un guión: 37-38.

– Columna 3: Se indican los acordes en esos puntos, alineados a la izquierda. Las tonalidades están indicadas alineadas a la derecha.

– Columna 4: El texto resaltado en negrita indica sobre qué palabra se produce ese acorde, destacándose la sílaba concreta en cursiva.

– Columna 5: Traducción al castellano de dicha palabra aisladamente si de por sí es relevante, o en caso de ser necesario para clarificar el contexto, de la frase y entorno de la frase –la traducción completa se encuentra en la tabla 2–.

En los casos de los números con repeticiones –nº 1.3 ó nº 4 por ejemplo–, la localización se realiza en un esquema vertical en el que las repeticiones figuran abreviadas con los signos de repetición habituales.

Los momentos de aumento de expresividad pueden producirse en una frase, pero no ser relevantes a nivel de sección o de número. Se han determinado tres niveles, de menor a mayor extensión formal: frase, sección y número o escena.

A partir del esquema formal horizontal, a continuación, en la tabla número 4, se indica mediante una síntesis una gradación de la importancia relativa de estos puntos.

Las flechas verticales “↑” indican momentos en los que aumenta la expresividad musical. Los puntos expresivos de frase que no son relevantes a nivel de sección o de número desaparecen en la presentación correspondiente. Los puntos culminantes se indican con el símbolo “▲”. Para mayor claridad, cuando no existen puntos culminantes de número se expresa con el símbolo de conjunto vacío “∅”. Se utiliza “●” para indicar acordes especiales que suponen una intensificación sin conducción hacia un máximo. Resumidamente:

- ↑ Puntos en los que ha aumentado la expresividad musical.
- ▲ Los puntos culminantes.
- ∅ Ausencia de punto culminante en el número o escena.
- Acorde seleccionado, como intensificación parcial.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

Ejemplo: nº 12, Cavatine

|                              |                                 |    |    |  |                                 |
|------------------------------|---------------------------------|----|----|--|---------------------------------|
| Puntos culminantes de número | ▲                               |    |    |  | ▲                               |
| Sección                      | ↑                               |    |    | ↑  | ↑                               |
| Expresividad en frases       | ↑ ↑                             |    |    | ↑  | ↑ ↑                             |
| Acordes                      | $\text{H}^{\text{S}} \text{VI}$ |    |    | <sup>(#6)</sup><br><sup>7 (#4) 7</sup><br>$\text{V}^{+(\#2)+}$ | $\text{H}^{\text{S}} \text{VI}$ |
| Compás                       | c. 23, 24                       |    |    | c. 45  | c. 55, 56                       |
|                              | A                               |    |    | B  | A'                              |
|                              | Intr.                           | a1 | a2 | B  | a2'                             |
|                              | La b M < I >                    |    |    | Mi b M <V><br>{Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >}                | La b M < I >                    |

La parte inferior de la tabla recoge los aspectos formales a partir del esquema formal general (tabla 1). En la parte superior se recogen mediante símbolos su importancia. La fila “Compás” indica la localización del punto expresivo.

Al igual que en la tabla 3, aquellos casos de puntos de estudio que abarcan dos compases se indican mediante la unión por un guión de ambos números de compás: 37-38. Cuando un punto de estudio implica dos momentos similares que se repiten inmediatamente, se indica separando los números de compás mediante una coma: 45, 48. Se procede de idéntica manera en las tablas siguientes.

### 3. RELACIÓN ENTRE ARMONÍA, PARÁMETROS Y FACTORES

El seguimiento de la relación con los parámetros y factores se hará con una tabla con la siguiente presentación:

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |           | P. M. E. | Parámetros |         |       |       |         |        | Factores     |            |                   |
|-------------------|--------|-----------|----------|------------|---------|-------|-------|---------|--------|--------------|------------|-------------------|
| 1                 | 2      | 3         |          | 4          | 5       | 6     | 7     | 8       | 9      | 10           | 11         | 12                |
| Sección           | Compás | Tonalidad |          | Armonía    | Melodía | Ritmo | Matiz | Textura | Timbre | Localización | Frecuencia | Texto /<br>Acción |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                   |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                   |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                   |
|                   |        |           |          |            |         |       |       |         |        |              |            |                   |

Únicamente se relacionan los puntos de máxima expresividad de sección y número, no los de frase, a menos que en ese número sólo existan de frase (números 11 y 15 de la ópera, por ejemplo).

Algunos comentarios adicionales se harán dentro de la misma tabla, mediante llamadas con flechas; los más extensos se comentan a continuación de la tabla.

Los aspectos reflejados en la tabla son:

#### ASPECTOS FORMALES

- Columna 1 Estructura formal.
- 2 Número de compás.
- 3 Tonalidad.

#### PUNTOS DE MÁXIMA EXPRESIVIDAD (P.M.E.)

- Columna 4 Recuperando lo establecido en la tabla 4, se indica si se producen con respecto a frase, sección o si son punto culminante de escena o número.

## PARÁMETROS

Las columnas cinco a diez recogen los parámetros, según se indica en la cabecera de la tabla. Los componentes que se reflejan son:

- Columna 5 El acorde que ha intervenido.
- 6 Melodía · Registro (Rg): si es la nota más aguda del entorno.
- Movimiento interválico (Mvto. intv.): alcanzada o no por movimiento melódico disjunto amplio.
  - Contorno (Ct.): Si destaca en el entorno general de la melodía o permanece uniforme con respecto a esta.
- 7 Ritmo Métrica: la expresión “Valor prolongado” implica, a la vez que la consideración de la métrica individual en ese punto, que su duración es mayor que las del entorno. En caso de no producirse variación destacables se indica “similar al entorno”.
- 8 Matiz Se indica el matiz en ese momento y si se ha producido un cambio con respecto al entorno anterior
- 9 Textura · Tipo de textura. En ocasiones encontraremos una mixtura de dos; en estos casos se indicarán ambas. Las texturas más frecuentes figuran abreviadas: homofónica (Mfc.) y melodía acompañada (Ml. ac.).
- Densidad: en caso de que se produzca un cambio en la densidad, se indica.
  - Cambio: si cambia el tipo de textura con respecto a los compases anteriores, se indica.
- 10 Timbre Se indican los principales acontecimientos. “Sin relevancia” es indicación de que no acontece ningún suceso reseñable, ni individual ni respecto al entorno del momento –no es relevante el instrumento, o no se produce ningún cambio con respecto a los compases anteriores–.

## FACTORES

Las columnas once a trece recogen los factores seleccionados de Localización, Frecuencia y Texto o Acción.

Columna 11 Localización: con especial consideración hacia aquellos casos en los que la intensificación se encuentre hacia el final de la dimensión en la que se observa –frase, sección o número–; si se considera relevante registrarla con mayor precisión, se indica mediante los quebrados  $2/3$  (0'66 %) ó  $3/4$  (0'75%) o  $4/5$  (0'80%).

12 Frecuencia: si el momento de intensificación se produce una única vez se indica como “Único”. La repetición inmediata se indica “Repetido” (Rp.), y en este caso se da por entendido que se produce dos veces, la primera vez y la repetición. Si hubieran repeticiones adicionales, se señalan. Cuando se considera relevante, se reseña si el acorde es la primera vez que aparece.

13 Texto / Acción: si la palabra concreta es relevante se indica entrecomillada. Si en vez de ésta prima el ambiente general o la emoción que evoca el texto, es entonces esta característica la que se indica –ejemplo, nº 4 Lied: exaltación de la vida disoluta–.

Tanto en el reflejo de los parámetros como en los factores, en los casos de existir repetición de una situación, se consigna con el signo “=”, uniendo las diferentes columnas.

Ante la imposibilidad de consignar abreviadamente todas las relaciones entre los distintos elementos, a continuación de la presentación de la tabla se comentan los aspectos más relevantes.

## – CLASIFICACIÓN DE LOS ACORDES SEGÚN SU FUNCIÓN Y CONSTITUCIÓN

La última fase de la presentación del análisis recoge, en cada número, una recopilación clasificada de los acordes que han intervenido en los incrementos de tensión presentándose en una tabla con la siguiente configuración:

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.                |                                 |                |                  |     |                |                    |    |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|---------|--------|-----------------------------|---------------------------------|----------------|------------------|-----|----------------|--------------------|----|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.                 |                                 |                |                  |     | Dte. sec.      |                    |    |                  |      |                |   |                 |       |
| 1       | 2      | 3                           | 4                               | 5              | 6                | 7   | 8              | 9                  | 10 | 11               | 12   | 13             | 14  | 15              | 16    |
| Sección | Compás | V <sup>7</sup> <sub>+</sub> | V <sup>(6)</sup> <sub>(4)</sub> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7 <sub>+</sub> | (6) <sub>(4)</sub> | N  | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I     |
|         |        |                             |                                 |                |                  |     |                |                    |    |                  |      |                |   |                 |       |
|         |        |                             |                                 |                |                  |     |                |                    |    |                  |      |                |   |                 |       |
|         |        |                             |                                 |                |                  |     |                |                    |    |                  |      |                |   |                 |       |

En el caso de que los puntos de intensificación implique un conjunto de dos acordes, este vínculo se representa conservando el guión de unión entre los símbolos que representan los grados; véase como ejemplo el número 6 *Duett*, compases 123-124.

Explicación de las columnas:

- 1 y 2. Localización del acorde en el número o escena, consignando la sección y el compás respectivamente.
3. Acordes de séptima de dominante.
4. Acordes de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta.
5. Acordes de dominante con constitución diferente a las que se recogen en las columnas 3, 4, 6 y 7.
6. Acordes de sexta aumentada, constituidos sobre un V grado.
7. En esta columna se incluyen los tres tipos de acordes de dominante sin fundamental: quinta disminuída, séptima de sensible y séptima disminuída.
8. Dominante secundaria –en la celda se indicará el grado– con configuración interválica de séptima de dominante.
9. Dominante secundaria con doble apoyatura de cuarta y sexta.
10. Misma consideración que en la columna 5, referida aquí a las dominantes secundarias. Acorde de dominante secundaria con constitución interválica diferente a las reflejadas en las columnas 8, 9, 11 y 12.
11. Acordes de sexta aumentada, constituidos sobre grados diferentes al V. Habitualmente, H ó (H).

12. Cualquier grado diferente del V como dominante secundaria sin fundamental. Se recogen las tres mismas constituciones que en la columna 7.
13. Grados diatónicos indicados.
14. Grados modificados. Habitualmente, subdominantes del modo menor utilizadas en el modo mayor.
15. Grado napolitano.
16. Grado diatónico indicado.

#### 4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS

En las conclusiones para cada uno de los números se determinará si

- el parámetro armónico ha sido relevante o no,
- el acorde que incide en la intensificación coincide con los planteados en la hipótesis.
- ha actuado coordinadamente con los demás parámetros.
- qué factores han intervenido primordialmente.
- otras cuestiones que hayan surgido del análisis.

El proceso en su conjunto puede observarse en el siguiente esquema:

##### 1. Estructura formal de cada número

TABLA 1 Esquema formal general.

TABLA 2 Esquema formal específico.

##### 2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

##### 3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

##### 4. Resultados del análisis

Somera descripción de los puntos de expresividad y las circunstancias que en ese momento concurren.

### 3.3 Contextualización del análisis de la ópera *Der Freischütz*

#### 3.3.1 Contexto histórico

##### RESEÑA BIOGRÁFICA DE C. M. VON WEBER

Existen numerosos estudios que ofrecen una visión completa sobre la vida de Carl Maria von Weber. Entre ellos podemos señalar por su enfoque panorámico y recorrido exhaustivo los de Warrack (1968), Warrack (1980) o Tusa (2001). En este estudio realizamos una breve reseña de la situación particular de Weber en el momento de la composición de la ópera; esta visión se completa con la semblanza cronológica que presentamos en el anexo I.

Weber tiene 31 años en el momento de abordar la composición de *Der Freischütz*. Ha compuesto obras instrumentales y vocales, y cuenta con una amplia experiencia como director de ópera.

Ha sido señalada la influencia en la composición de esta obra a partir de su labor como director y su, por ejemplo, profundo conocimiento del estilo operístico francés (Tusa, 2006, p. 487). Recogemos dos referencias que reflejan esta influencia. Por una parte, Tusa (2001) indica: “La visión a gran escala de la *scene ed arie* de *Agathe* y *Max*<sup>184</sup> por ejemplo, revela a un compositor conocedor de los recientes desarrollos italianos, de los que se ha apropiado y modificado” (p. 154). A su vez, Warrack (1968) señala:

Que el espíritu del *Freischütz* sea típicamente germánico, y que su creación coincida estrechamente con el despertar de una identidad nacional, no le quitan nada a su parentesco con la ópera francesa. El repertorio que Weber había escogido para el Théâtre de Praga, y del que hemos hablado en el capítulo 9, muestra que él no ignora nada de los verdaderos orígenes de la ópera romántica. Ännchen debe menos a la sirvienta cómica tradicional de la ópera bufa y a sus apariciones en el *Singspiel* que a la criada de la ópera cómica (p. 255).

---

184 No existe en la ópera un número de dúo entre *Max* y *Agathe*. El autor deber referirse, por una parte, al número 8, la *Scena und Arie* de *Agathe* así como en el número 3, la escena 3.1, el amplia *Arie* de *Max*.

Resúmenes del argumento de la ópera existen en múltiples enciclopedias, diccionarios, antologías, etcétera, que versan sobre historia de la ópera. Warrack (1968), tras el resumen del argumento, realiza el comentario musical de varias escenas. Lischke (1988) recoge el libreto con comentarios ilustrados mediante ejemplos musicales. De manera similar procede el resumen de Henderson (2011) en su capítulo cuatro<sup>185</sup>, con comentarios sobre la relación entre la música, la acción y el discurso dramático.

La presentación que realizamos a continuación refleja una visión panorámica del entorno en el que se sitúa la acción de la ópera. En el subapartado 3.3.3 exponemos un esquema en el que puede observarse la acción correspondiente a cada número.

La acción se sitúa en Bohemia, poco después de la finalización de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). En esta época, tras las guerras y epidemias, el territorio de Europa Central conocido ahora como Alemania se había convertido casi en un desierto. La población se había reducido a la mitad y su vida estaba inmersa en la miseria. Una parte de los supervivientes emigraron a América; otros intentaron alistarse en ejércitos extranjeros, pues tras la larga época de guerra, lo único que conocían, su ambiente natural, era la lucha.

A ese escenario de desgracia y desesperación se añadió una nueva locura, un pensamiento terrible que arraigó y se apoderó de una parte cada vez mayor de la población: el miedo a la brujería, las brujas y la magia negra.

Tanto el lugar como la época en la que se sitúa la historia son importantes. Está documentada una de las últimas muertes de una mujer acusada de brujería en fecha tan tardía como 1751 en Alemania, y en Suiza incluso en 1783.

En este ambiente de magia y superstición, un tirador que ha hecho un pacto con el diablo a cambio de unas balas mágicas, puede ser aceptado como algo casi natural.

Y es este entorno el que da pie a Kind y Weber para articular un drama en torno a lo sobrenatural y las luchas del bien y del mal.

---

185 Pp. 59-83.

EL RECORRIDO HACIA EL LIBRETO

El origen de la leyenda es muy antiguo, remontándose al siglo XV. Probablemente se halle en Bohemia, en los Montes del Jizera en la frontera checo-polaca (Manethová, 2007); allí, la asombrosa destreza de los cazadores furtivos –casi una solución obligada de sustento para una parte de los pobladores– hacía pensar en balas que no erraban nunca en el blanco y pactos diabólicos, y el aislamiento de los caseríos perdidos entre sombríos bosques propiciaba suponer ritos ocultos, como fundiciones sobrellevadas mediante rituales secretos.

Según Warrack (1968), en el célebre tratado contra la brujería *Malleus Maleficarum*<sup>186</sup> de 1484 se describe la historia de un arquero y su intento de conseguir flechas que podría dirigir según su voluntad (p. 237). Brèque (1988) indica que en este manual se describen los complicados ritos que presiden la elaboración de balas mágicas (p. 10)<sup>187</sup>.

La historia de un tirador de élite que hace un pacto con el diablo porque empieza a dudar de sí mismo se propagó por los extensos bosques que acogían a los pueblos germánicos en la Europa central. Durante los siglos XVI y XVII seguirán siendo frecuentes dichas leyendas.

En 1729 aparece *Unterredungen von dem Reiche der Geister*, de Otto vom Graben zum Stein<sup>188</sup>, obra en la que se relata cómo un joven de dieciocho años funde en compañía de un viejo cazador, invocando poderes demoníacos, sesenta y tres balas, sesenta de las cuales darán en el blanco mientras que las otras tres –no se sabe cuáles– le fallarán (Warrack, *op. cit.*, p. 238. Brèque, *ibid.*).

Es en esta historia en la que se inspirará Johann August Apel para su relato *Der*

---

186 Kramer y Sprenger (1484), “El martillo de los brujos”, manual indispensable en la época para la Inquisición en la lucha contra la brujería.

187 En la edición en castellano de este manual que hemos consultado, quizá abreviada, no hemos localizado estas dos indicaciones.

188 Vom Graben zum Stein (1729), “Entrevistas del Reino de los Espíritus”.

*Freischütz, eine Volkssage*<sup>189</sup>, publicado como primera narración del primer volumen del *Gespensterbuch*<sup>190</sup> en 1810, momento a partir del cual la historia comenzó a propagarse extensamente. En esta versión, Apel añade a la trama la intriga amorosa entre los dos jóvenes y el concurso de tiro que ha de decidir el matrimonio. La historia tiene un final trágico: la bala alcanza a Kätchen, la protagonista; sus padres mueren de pesar y el enamorado tirador Wilhelm acaba loco e ingresado en un manicomio.



Grabado de una edición del volumen 1 del *Gespensterbuch* con una ilustración sobre *Der Freischütz*.

Este relato es sobre el que se basará Kind para la elaboración de su libreto; Brèque señala sin embargo otra posible influencia: E.T.A. Hoffmann publica en 1817 *Die Elixire des Teufels*<sup>191</sup> cuyo segundo capítulo presenta elementos cercanos al libreto de Kind, como un “Precipicio del Diablo” (*ibid.*).

Otro antecedente es el de Gerle, quien publica en 1819 *Den braunen Jäger*<sup>192</sup>, obra que será convertida en tragedia en cinco actos por el conde vom Riesch y estrenada en agosto de 1821, dos meses después del estreno de la ópera de Weber en Berlín (Grove, 1878, p. 415).

Friedrich Kind comenzará a partir de 1817 a elaborar el libreto a partir del cual se realizará la ópera (Kind, 1843). Preocupado por varios aspectos del relato original relacionados con el final trágico, la superstición y la inmoralidad del triunfo del mal, introduce varios cambios: la época y el lugar, la figura protectora del Eremita y el final trágico por el más amable que ofrece la ópera. Weber discutirá con Kind varios aspectos, e introducirá a su vez otros cambios –supresión, por ejemplo, de las dos

189 “*Der Freischütz*, una leyenda popular”.

190 Apel (1810), “Libro de fantasmas”.

191 Hoffmann (1816), “Los Elixires del Diablo”.

192 “El cazador oscuro”.

primeras escenas donde el Eremita ofrece su protección a *Agathe*, y que explican las palabras de *Samiel* en la *Garganta del Lobo* “no tengo poder sobre ella”, llegando de esta manera al libreto definitivo<sup>193</sup> (Warrack, *op. cit.*, p. 245).

---

193 Kind en su *Freischütz-Buch* de 1843 mantendrá estas escenas.

La popularidad del relato de Apel en el *Gespenssterbuch* generó la rápida aparición de una ópera, *Der Freyschütze*, de Franz Xaver von Caspar, con música de Carl Neuner, con una primera versión estrenada en Múnich en 1812, con final feliz gracias al amor de la protagonista y la intervención del Eremita, y una segunda, en cinco actos, en 1813, con final trágico. Aunque Kind negó su influencia, su libreto muestra numerosas similitudes con esta obra (Warrack, *op. cit.*, p. 242; Newcomb, 1995, p. 70).

Otras versiones precedieron a la aparición de la obra de Kind y Weber. En 1816 se estrena en Viena –sin excesiva repercusión– *Der Freyschütze, romantische-komische Volkssage mit Gesang nach Laun bearbeitet*<sup>194</sup>, con música de Ferdinand Rosenau. Ese mismo año hace su aparición *Der Freyschütze, Schauspiel mit Gesang in drey Aufzüge*<sup>195</sup>, de Aloys Gleich, con música de Franz Roser, que se mantiene en cartel hasta 1828 (Warrack, *op. cit.*, p. 244).

La influencia de la obra sobre otros escritores fue importante. En 1823, Thomas de Quincey realiza la traducción al inglés con el título *The Fatal Marksman*<sup>196</sup>. Existe una adaptación de Washington Irving escrita entre 1823 y 1824 titulada *The Wild Hunstman*<sup>197</sup> (Loewenberg, 1943, c. 679, n. 1).

Tras el estreno de la obra de Weber, las escenas suprimidas con respecto al libreto original de Kind tuvieron dos tentativas de rescate. En 1871, Oskar Mörike las musicalizó utilizando temas de la ópera. Más recientemente, en 1966, un producción berlinesa a cargo de Gustav Rudolf Sellner las recogía en una breve introducción hablada (Warrack, *op. cit.*, p. 245).

Mayores fueron las vicisitudes de la obra en Francia. En 1924, Castil-Blaze presentó en el teatro del Odeón de París una versión ampliamente modificada bajo el título de *Robin des Bois ou les Trois Balles*<sup>198</sup>, muy alejada del original. La acción y los personajes son trasladados a Inglaterra, suprimiéndose a *Ottokar* y el Eremita; los textos son modificados, alguno de los números son cambiados de lugar, se inserta un dúo de *Euryanthe*, la obra tiene un final feliz. Musicalmente varios números sufren

---

194 “*Der Freyschütze*, leyenda popular romántico-burlesca con canto, adaptada de Laun”.

195 “*Der Freyschütze*, drama con canto en tres actos”.

196 “El tirador fatídico”.

197 “El cazador furioso”.

198 “Robin de los Bosques o las Tres Balas”.

modificaciones o se realizan cambios en la instrumentación (Warrack, *op. cit.*, p. 269; Condé, 1988, p. 115; Claudon, 1985, p. 32). Esta adaptación fue ampliamente criticada –Hector Berlioz y el mismo Weber entre ellos–, sin embargo, tuvo una amplia repercusión entre el público parisino, con más de cien representaciones, realizando también un recorrido por otras ciudades importantes como Bruselas, Burdeos o Lyon (Loewenberg, *op. cit.*, c. 679).

En 1841 la Ópera de París decide retomar la obra. Las estrictas normas de esta institución prohíben los diálogos hablados, que han de ser reemplazados por recitativos, y la inclusión de un ballet. Los recitativos son realizados por Emilien Pacini cuya musicalización y otras decisiones musicales son encargadas a Berlioz, quien acepta no plenamente convencido, exigiendo en contrapartida que el resto de la obra permanezca intacta (Warrack, *op. cit.*, p. 271; Condé, 1988, p. 116; Claudon, 1985, p. 33).

*Der Freischütz* tuvo un gran éxito en su recorrido por Europa y las parodias no se hicieron esperar. En 1822 se representa en Múnich *Der Freischütz oder Stuberl in der Löwengrube*<sup>199</sup>. En 1824 aparece una adaptación inglesa bajo el título *Der Freischütz Travestie*, con el amplio y descriptivo subtítulo *Der Freischütz, a new muse-sick-all and see-nick performance from the new German uproar. By the celebrated Funnybear*<sup>200</sup>, en la que, en la escena de la Garganta del Lobo, el escenario es invadido por camiones de bomberos y un agente de una compañía de seguros proponiendo una póliza contra incendios. Ese mismo año hace su aparición en Alemania otra parodia, con *Samiel* convertido en veterinario, en donde, en la escena de la fundición, las siete balas han sido reemplazadas por tres pastillas, y el coro de espíritus malignos por un ejército de farmacéuticas, publicada con el título de *Samiel, oder die Wunderpille*<sup>201</sup> (Warrack, *op. cit.*, p. 272; Henderson y Henderson, 1990, p. 168).

---

199 “*Der Freischütz* o Stuberl en el foso de los leones”.

200 El título contiene tal cantidad de juegos de palabras que cualquier traducción lo invalidaría.

201 “Samiel, o la píldora maravillosa”.

### 3.3.2. La partitura

Para un catálogo de las primeras ediciones de la partitura, véase Jähns (1871). Benedict (1881) ofrece un catálogo parcialmente comentado, basado principalmente en el del Jähns. Un catálogo más actualizado incluyendo reducciones para piano y las versiones francesas puede verse en Giuliani (1988b). El catálogo de las obras completas de Weber se encuentra en Tusa (2001).

Existen numerosas ediciones de la partitura de orquesta. Son asimismo numerosas las ediciones de la Obertura en partitura de orquesta, así como las reducciones para piano de la ópera completa. Existen además adaptaciones de números independientes para diferentes conjuntos instrumentales, inclusive sin texto, asignándose las partes de canto a instrumentos.

Nos encontramos por tanto con la existencia de:

- El manuscrito original.
- Ediciones completas de la partitura de orquesta.
- Ediciones parciales (la Obertura) para orquesta.
- Ediciones completas en reducción para piano y canto.
- Ediciones parciales (diversos números) en reducción para piano y canto.
- Ediciones en reducción para piano solo y para piano a cuatro manos.
- Adaptaciones parciales para diversos conjuntos instrumentales, con y sin voz.
- Ediciones, para orquesta y para reducción de piano, de la adaptación francesa de Castil-Blaze.
- Ediciones de la versión en francés con recitativos de Pacini musicalizados por Berlioz.



*Manuscrito autógrafo de Carl Maria von Weber de Der Freischütz. Inicio del nº 4, Lied de Caspar.*

Para el estudio realizado en este trabajo, las ediciones influyentes son aquellas que recogen fielmente las indicaciones y por tanto intenciones de Weber. Por ello, la relación de partituras que se indican en este apartado está centrada en las ediciones de la partitura de orquesta completa, incluyéndose únicamente por su interés histórico otro tipo de ediciones.

Los criterios para su selección han sido los siguientes:

Ediciones de la ópera completa: de las partituras de orquesta se recogen las principales. De las reducciones para piano y canto, y piano solo, se reseñan las realizadas por el propio compositor.

De las ediciones de la adaptación muy libre de Castil-Blaze realizada en Francia bajo el título de *Robin des Bois*, se reseña por interés histórico la primera edición localizada. De igual modo, se reseña, de la adaptación francesa de Berlioz y Pacini, la primera edición encontrada.

La editorial Schott está realizando la edición de la obra completa de Carl Maria von Weber con 45 volúmenes previstos organizados en diez series (Allroggen, 1998- ); dentro de este proyecto, se está preparando la edición de la partitura revisada y anotada de *Der Freischütz*, con próxima fecha de publicación.

Ediciones parciales y adaptaciones: se descarta reseñar las diversas ediciones, muy numerosas, de la Obertura, propiciadas por el éxito de la ópera, recogiendo por su

interés documental la primera localizada, así como la reducción para piano de Franz Liszt. Asimismo son numerosas las ediciones parciales de algunos números, que tampoco son reseñadas. Del mismo modo, han sido frecuentes las adaptaciones instrumentales de números aislados para diversos conjuntos de instrumentos –la popularidad alcanzada por la obra hizo que se realizaran para agrupaciones muy variadas, como por ejemplo guitarra y flauta, entre ellas– de las que no se hace ninguna referencia.

En la siguiente relación, aquellas ediciones en las cuales no se indica otra información, son de la partitura de orquesta completa.

### **Manuscrito**

- Manuscrito autógrafo. Conservado en la Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. 1821.

### **Primeras ediciones**

- Berlin: Schlesinger, 182-.
- Reducción para canto y piano por el compositor. Berlin: Schlesinger, 1821.
- Reducción para piano por el compositor. Berlin: Schlesinger, 1821.
- *Robin des Bois ou les Trois Balles*, adaptación de Castil-Blaze y T. Sauvage.  
Reducción para canto y piano. Paris: J. N. Barba, 1825.
- Versión de H. Berlioz y E. Pacini. Manuscrito conservado en la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris. *ca.* 1841.
- Versión de H. Berlioz y E. Pacini. Reducción para canto y piano. Paris: Schlesinger, 1842.
- Reducción para piano de F. Liszt. Berlin: Schlesinger, n.d., *ca.* 1847.
- Berlin: Schlesinger, 1848.
- Leipzig: C. F. Peters, 186-.
- London: Boosey, 1872.

### **Ediciones posteriores**

- Leipzig: C. F. Peters, 1897.
- Reducción para canto y piano. New York: G. Schirmer, 1904.

- London, New York: Eulenburg, 1925.
- Leipzig: C. F. Peters, 1926.
- Edición facsímil del manuscrito. Berlin: G. Schünemann, 1942.
- New York: Broude Bros., 1946.
- Reimpresión de Eulenburg, 1925. London: Eulenburg, 1976.
- Francfort, London, New York: Peters, 1975.
- Reimpresión de C. F. Peters, 1897. New York: Dover, 1977.
- *Sämliche Werke*. Mainz: Schott, en preparación.

#### DETERMINACIÓN DEL TEXTO DE REFERENCIA

La partitura principal con la que se ha trabajado en esta tesis, y a la que se refieren los números de compases indicados en los análisis, es el texto completo para orquesta de la edición Eulenburg de 1925 en su reimpresión de 1976. Esta elección se ha realizado por la fiabilidad que ofrece el trabajo de Hermann Abert al cuidado de la misma, así como por la comparación presentada con la edición Peters de 1897 y el manuscrito original.

Se han consultado impresiones anteriores de la edición Eulenburg, dado que, aunque el texto de la partitura no se modificara, existen cambios en las anotaciones a la misma –así como en los prólogos–, práctica habitual realizada por esta editorial.

Ha sido también un texto básico de trabajo la edición Dover de 1977, reimpresión de la Peters de 1897. Se han consultado además diversos aspectos en la edición de reducción para canto y piano de Schirmer; asimismo, se han cotejado cuestiones varias con el manuscrito original.

El meticuloso trabajo realizado por la editorial Schott con las obras de Weber publicadas hasta la fecha hace esperar una impecable edición de *Der Freischütz* a la que lamentablemente, en el momento de presentación de esta tesis, no ha sido posible acceder.

### 3.3.3 Conformación y características de la ópera

#### ESTRUCTURA DE LA ÓPERA.

Si bien esta ópera muestra ya la tendencia –que culminará con R. Wagner– a disolver el esquema de números en cambiantes escenas y arias, se observa en ella sin embargo una clara distribución por secciones. Consta de dieciséis números repartidos en tres actos, más la Obertura. Varios de estos números están subdivididos en escenas. Los amplios finales de los actos segundo y tercero se desarrollan en base a una distribución por secciones.

Las diferentes fuentes consultadas, tanto de partituras como de libretos, difieren levemente en la distribución de las escenas. Hemos tomado como base la que se realiza en la partitura para orquesta de la editorial Eulenburg de 1925 en su reimpresión de 1976, versión que seguimos con leves añadidos y modificaciones –final del acto tercero, por ejemplo– más adecuados a la acción dramática con sus consiguientes cambios musicales y de estructuración formal.

Como se ha indicado, varios de los números de esta ópera presentan una división clara, tanto por personajes como por acción dramática, generalmente representados a su vez con un cambio musical, bien de tonalidad, tempo u otros factores. A esta subdivisión primaria la denominamos “escena”. Algunas de las escenas permiten a su vez una subdivisión; en ese caso empleamos la expresión de “cuadro” para cada una de ellas. Así por ejemplo, la escena número 16.4 del *Finale* de la ópera queda articulada con las siguientes subdivisiones:

16.4 [Escena 4]

16.4.1 [Cuadro 1]

16.4.2 [Cuadro 2]

16.4.3 [Cuadro 3]

Somos conscientes de que el empleo de estos términos en este trabajo no siempre se corresponderá con el utilizado en el ámbito teatral para la articulación de una obra dramática. Es sin embargo práctico para presentar la estructura de la ópera, y es por esta razón por la que los adoptamos.

# DER FREISCHÜTZ

Ouvertüre

## ERSTER AUFZUG

### 1. Introduction

- 1.1 *Chor* Victoria! Victoria!
- 1.2 Bauern-Marsch
- 1.3 *Kilian* Schau der Herr mich an

### 2. Terzett mit Chor

- 2.1 *Max* O diese Sonne
- 2.2 *Chor* Lasst lustig die Hörner erschallen

### 3. Walzer und Arie

- 3.1 Walzer
- 3.2 *Max* Arie: Durch die Wälder, durch die Auen

### 4. Lied *Caspar* Hier im ird'schen Jammertal

### 5. Arie *Caspar* Schweig! Schweig!

## ZWEITER AUFZUG

6. Duett *Ännchen, Agathe*

Schelm! Halt! fest!

7. Ariette *Ännchen*

Kommt ein schlanker Bursch gegangen

8. Szene und Arie

8.1 *Agathe* Wie nahte mir der Schlummer

8.2 Leise, leise, fromme Weise

9. Terzett *Agathe, Ännchen, Max*

Wie? Was? Entsetzen!

10. Finale Die Wolfsschlucht

10.1 [La negociación con *Samiel*] *Coro, Caspar, Samiel*

10.2 [El descenso al abismo] *Caspar, Max*

10.3 [La fundición de las balas] *Caspar, Max, Coro, Samiel*

## DRITTER AUFZUG

### 11. Entre-Act

### 12. Cavatine

*Agathe* Und ob die Wolke sich verhülle

### 13. Romanze und Arie

13.1 *Ännchen* Einst träumte meiner sel'gen Base

13.2 Trübe Augen

### 14. Volkslied

*Chor der Brautjungfern*

Wir winden dir den Jungfernkrantz

### 15. Jägerchor

*Chor* Was gleicht wohl auf Erden

### 16. Finale

16.1 *Chor* Schaut, o schaut

16.2 *Agathe, Ännchen, Max, Kuno, Chor, Caspar, Ottokar*

Wo bin ich?. Sie lebt!

16.3 *Caspar, Chor, Cuno, Ottokar*

Du, Samiel, schon hier?

16.4 *Ottokar, Max, Cuno, Agathe*

Nur du kannst

16.5 *Eremit, Ottokar*

Wer legt auf ihn

16.6 *Max, Agathe, Ottokar, Eremit, Cuno, Ännchen, Chor*

Die Zukunft



**ANÁLISIS DE**  
***DER FREISCHÜTZ***



#### 4. ANÁLISIS DE *DER FREISCHÜTZ*

Para la aplicación del procedimiento de investigación se han seleccionado los siguientes números y escenas de la ópera:

##### **Acto I**

- Nº 1.1 Coro: “*Victoria! Victoria!*”
- Nº 1.2 *Bauern-Marsch*
- Nº 1.3 *Kilian: “Schau der Herr”*
- Nº 3.1 **Walzer**
- Nº 4 **Lied**, *Caspar: “Hier im ird’schen Jammertal”*

##### **Acto II**

- Nº 6 **Duett**, *Ännchen, Agathe: “Schelm! Halt! fest!”*

##### **Acto III**

- Nº 11 **Entre-Act**
- Nº 12 **Cavatine**, *Agathe: “Und ob die Wolke sich verhülle”*
- Nº 13.1 **Romanze**, *Ännchen: “Einst träumte meiner sel’gen Base”*
- Nº 13.2 **Arie**, *Ännchen: “Trübe Augen”*
- Nº 15 **Jägerchor**, *Chor: “Was gleicht wohl auf Erden”*
- Nº 16 **Finale**

La selección se ha realizado atendiendo a que en su conjunto exista variedad, tanto con respecto a las clase de números –solos, dúos, coros– como a su extensión y características formales, considerando a su vez la existencia de diferentes configuraciones armónicas en ellos. Asimismo, se ha considerado su importancia en la organización dentro de la ópera, determinando por tanto que figuren tanto el primer número como el *Finale*.



## Acto I N° 1. *Introduktion*

Como se ha indicado en el subapartado 3.3.3 en el que se ha planteado la estructura general de la ópera, el primer número, *Introduktion*, está dividido en tres escenas: la primera intervención de júbilo del coro celebrando el acertado disparo de *Kilian*, la marcha de los campesinos festejando este triunfo burlándose jovialmente al mismo tiempo del protagonista *Max*, y la intervención de *Kilian*, asimismo burlesca, hacia *Max*. Presentado esquemáticamente:

- 1.1 Coro: “*Victoria! Victoria!*”
- 1.2 *Bauern-Marsch*
- 1.3 *Kilian*: “*Schau der Herr mich an*”

El análisis de cada una de las escenas se realiza en presentaciones independientes.

#### 4.1, Nº 1.1 Coro: “Victoria! Victoria!”

La ópera comienza con una escena vital, de alegría desbordante, con un numeroso grupo de campesinos celebrando la puntería de *Kilian*.

##### 4.1.1. Estructura formal

La escena en su constitución musical está estructurada en tres secciones: la principal del coro, enmarcada por dos intervenciones de la orquesta.

TABLA 1 Esquema formal general.

| Introducción<br>(Instrumental) |               | Sección central<br>(Coro) | Coda<br>(Instrumental) |
|--------------------------------|---------------|---------------------------|------------------------|
| cc. 1-19                       |               | cc. 19-55                 | cc. 55-65              |
| La M<br>< V >                  | Re M<br>< I > |                           |                        |

Si bien la armadura inicial es la de Re M, es evidente que los primeros compases están en la tonalidad de La M –transmitiendo sensación de estabilidad–, realizándose una pedal de tónica en la que el grado I, tras su reiteración y el añadido pertinente de la séptima del acorde, acaba transformándose en V de la tonalidad principal de la escena.

La coda final instrumental anticipa –compases 55-58– en disminución métrica, el tema del *Walzer* del número 3 de esta ópera.

TABLA 2 Esquema formal específico.

|       |       |            |  |  |
|-------|-------|------------|--|--|
|       |       |            | <p><b>1. Introduction</b></p> <p><b>1.1 “Viktoria...”</b></p>  |  |
|       |       |            | <p><i>(Platz vor einer Waldschenke. Max sitzt allein an einem Tisch, vor sich den Krug. Im Hintergrund eine Vogelstange, von Volksgetimmel umgeben. Böhmische Bergmusik. In dem Augenblick, da der Vorhang aufgeht, fällt ein Schuß, und das letzte Stück einer Sternscheibe fliegt herunter. Allgemeiner Jubel)</i></p> | <p><i>(Plazoleta en el bosque delante de una taberna. Max está sentado solo ante una mesa. Tumulto de aldeanos. Música de las montañas de Bohemia. Poco después de alzarse el telón sale un disparo de la escopeta de Kilian y cae el último fragmento de una placa en forma de estrella).</i></p> |
| Intr. | c. 1  | La M < V > | [Instrumental]   |  |
|       | c. 13 | Re M < I > | <p>VOLK<br/>Ah, ah! Brav! Herrlich getroffen!</p> <p>MAX<br/>Glück zu, Bauer!</p>  | <p>PUEBLO<br/>¡Bravo! ¡Buen disparo!</p> <p>MAX<br/>¡Salud, campesinos!</p>  |
| Coro  | c. 19 |            | <p>BAUERN<br/>Victoria! Victoria! <b>Victoria!</b><br/>Victoria! Der Meister soll <b>leben</b>,<br/>Der wacker dem Sternlein den Rest hat gegeben!<br/>Ihm gleicht kein Schütz<br/>von fern und von nah!<br/>Victoria! Victoria! <b>Victoria!</b></p>  | <p>CAMPESINOS<br/>¡Victoria! ¡Victoria! ¡<b>Victoria!</b><br/>¡Larga <b>vida</b> al campeón<br/>que ha acabado con la estrellita!<br/>¡Ningún tirador le puede igualar,<br/>de cerca o de lejos!<br/>¡Victoria! ¡Victoria! ¡<b>Victoria!</b></p>   |
| Coda  | c. 55 |            | [Instrumental]   |  |

#### 4.1.2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |           |   |               | 1.1 “Viktoria...”   |                  |
|---------|-----------|---|---------------|---|------------------|
| Sección | Compás    | Ac.   | Tn.           |   |                  |
| Intr.   | c. 1      |   | La M<br>< V > | [Instrumental]  |                  |
|         | cc. 9-10  | <sup>7</sup><br>V <sup>+</sup><br>I <sub>-</sub>                    |               |   |                  |
|         | c. 13     |   | Re M<br>< I > | VOLK<br>Ah, ah! Brav! Herrlich getroffen!<br><br>MAX<br>Glück zu, Bauer!  |                  |
| Coro    | c. 17     | <sup>7</sup><br>V <sup>+</sup>                                      |               | BAUERN<br>Victoria! Victoria! <b>Victoria!</b>  | <b>Victoria!</b> |
|         | c. 19     | I   |               |   | <b>vida</b>      |
|         | c. 20     | I   |               |   |                  |
|         | c. 22     | <sup>6</sup><br>IV <sup>4</sup>                                     |               | Victoria! Der Meister soll <b>leben</b> ,<br>Der wacker dem Sternlein den Rest hat gegeben!<br>Ihm gleicht kein Schütz<br>von fern und von nah!<br>Victoria! Victoria! <b>Victoria!</b> | <b>Victoria!</b> |
|         | cc. 49-50 | <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> – V <sup>+</sup><br><sup>7</sup> |               |   |                  |
|         | cc. 53-54 | (= 49-50)   |               |   |                  |
| Coda    | c. 55     |   |               | [Instrumental]  |                  |
|         | c. 63     | I   |               |   |                  |

El inicio de la ópera está, como ya se ha indicado, lleno de una vitalidad bulliciosa, de alegre efervescencia, que servirá de contraste con el descenso hacia el horror posterior al que conduce la acción. La primera sección instrumental presenta dos momentos (cc. 9-10 y 17) que sirven en su conjunto para conducir la intensidad inicial de la escena hacia un nivel elevado. La presencia de los momentos cumbre en los compases 20 y 22, tan cercanos al inicio de la sección, responde a la táctica del compositor de crear rápidamente este ambiente festivo. Los compases 49-50 y 53-54 son claramente el punto culminante del número. El compás 63 se ha seleccionado por su

importancia en el diseño general de tensiones musicales dentro de la escena. Obsérvese las palabras sobre las que se realizan las intensificaciones, en consonancia con el carácter de la escena: “Victoria” y “vida”.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |                   |             |                         |                         |                         |                  |
|------------------------------|-------------------|-------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|------------------|
| Puntos culminantes de número |                   |             | ▲                       | ▲                       |                         |                  |
| Sección                      |                   |             | ↑                       | ↑                       |                         |                  |
| Frase                        | ↑                 | ↑           | ↑                       | ↑                       | ↑                       |                  |
| Acorde                       | $V^7_+$<br>I      | $V^7_+$     | I $IV^6_4$              | $V^{(6)}_{(4)} - V^7_+$ | $V^{(6)}_{(4)} - V^7_+$ | I                |
| Compás                       | 9-10              | 17          | 20 22                   | 49-50                   | 53-54                   | 63               |
|                              | Intr.<br>(Instr.) |             | Sección central<br>Coro |                         |                         | Coda<br>(Instr.) |
|                              | La M<br><V>       | Re M<br><I> |                         |                         |                         |                  |

La repetición inmediata en los compases 53-54 de los acontecimientos musicales de los compases 49-50 produce, en vez de un punto culminante, una zona culminante. El compás 63 sirve de punto de apoyo para que la tensión continúe hasta el final de la escena. Las tensiones finales se generan mediante procedimientos ajenos a los componentes armónicos: dirección melódica hacia el registro agudo y disolución temática.

### 4.1.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |             | P. M. E. | Parámetros                         |  |                        |                                  |            |  | Factores           |            |                |
|-------------------|--------|-------------|----------|------------------------------------|--|------------------------|----------------------------------|------------|--|--------------------|------------|----------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad   |          | Armonía                            | Melodía  | Ritmo                  | Matiz                            | Textura    | Timbre                                   | Localización       | Frecuencia | Texto / Acción |
| Intr.             | 9-10   | La M<br><V> | Frase    | V <sup>7+</sup><br>I               | - Rg.:<br>mi5.<br>-Mvto.<br>intv:<br>conjunto.<br>- Ct.:<br>ascenso<br>paulatino.  | Similar al<br>entorno. | <i>cresc.</i><br>constante       | Ml. ac.    | Aumento<br>progresivo de<br>la densidad. | 4/5                | Rp.        | [Sin<br>texto] |
|                   | 17     | Re M<br><I> | Frase    | V <sup>7+</sup>                    | - Rg.:<br>sol6.<br>Nota<br>más aguda<br><br>de la secc.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct: punto superior de<br>segmento ascendente,<br>seguido de rápido<br>descenso. | Similar al<br>entorno. | <i>ff</i>                        | Hmf.       | <i>Tutti</i>                             | 4/5                | Único      | [Sin<br>texto] |
| Central           | 20     |             | Frase    | I                                  | - Rg.:<br>la5.<br>-Mvto.<br>intv.:<br>disjunto.<br><br>- Ct.: punto superior de<br>brevisimo segmento<br>inicial ascendente.   | Valor<br>prolongado    | Toda<br>la<br>secc.<br><i>ff</i> | Imitativa. | <i>Tutti</i>                             | Inicio de<br>frase | Único      | Exultante      |
|                   | 22     |             | Frase    | IV <sup>6</sup><br>IV <sup>4</sup> | - Rg.:<br>sol5.<br>-Mvto.<br>intv.:<br>disjunto.<br><br>- Ct.: punto<br>elevado<br>secundario del<br>segmento<br>inicial.  | Valor<br>prolongado    | Toda<br>la<br>secc.<br><i>ff</i> | Hmf.       | <i>Tutti</i>                             | Inicio de<br>frase | Único      | Exultante      |

| Aspectos formales |        |           | P. M. E. | Parámetros   |   |                                     |                               |              |              | Factores   |            |                |
|-------------------|--------|-----------|----------|--|---|-------------------------------------|-------------------------------|--------------|--------------|--|------------|----------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad |          | Armonía  | Melodía   | Ritmo                               | Matiz                         | Textura      | Timbre       | Localización   | Frecuencia | Texto / Acción |
|                   | 49-50  |           | Culm.    | $V^{(6)} - V^+$<br>- Rg.: c. 49 Spr., "1a5", nota más aguda del registro. c. 50: Tnr, "sol5", nota más aguda del entorno.<br>- Mvto. intv.: alcanzado por mvto. disjunto.<br>- Ct: Final de segmento ascendente, seguido de rapidísimo descenso. | Valor prolongado  | Toda la secc. <i>ff</i>             | c. 50, tenores en contrapunto | <i>Tutti</i> | 4/5          | - Arm.: primera vez que aparece $V^{(6)}$ .<br><br>-P.M.E: el punto culminante se enuncia dos veces. | Exultante  |                |
|                   | 53-54  |           | Culm.    |  | = 49-50   |                                     |                               |              |              |  | = 49-50    |                |
| Coda              | 63     |           | Frase    | I  | - Rg.: fa6, nota más aguda de la secc.<br><br>- Mvto. intv.: conjunto.<br>- Ct.: ascenso paulatino. | Valor prolongado. Detención súbita. | Toda la secc. <i>ff</i>       | Ml. ac.      | <i>Tutti</i> | 4/5 de la frase. Además: final de escena.  | Único      | [Sin texto]    |

Desde el compás 1 hasta el 11, reforzando el *crescendo* dinámico, se incorporan progresivamente los instrumentos de viento-madera.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.                                      |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      | Función Sbdte.               |   |                 | Fn.T. |
|---------|--------|---|---------------------------------|----------------------|------------------|-----|-----------|-----|---|------------------|------|------------------------------|---|-----------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.                                       |                                 |                      |                  |     | Dte. sec. |     |   |                  |      |                              |   |                 |       |
| Sección | Compás | V <sup>7+</sup>                                   | V <sup>(6)</sup> <sub>(4)</sub> | V <sup>N</sup>       | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7+        | (6) | N | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI               | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I     |
| Intr.   | 9-10   |   |                                 | V <sup>7+</sup><br>I |                  |     |           |     |   |                  |      |                              |   |                 |       |
|         | 17     | V <sup>7+</sup>                                   |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      |                              |   |                 |       |
| Central | 20     |   |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      |                              |   |                 | I     |
|         | 22     |   |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      | IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> |   |                 |       |
|         | 49-50  | V <sup>(6)</sup> <sub>(4)</sub> - V <sup>7+</sup> |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      |                              |   |                 |       |
|         | 53-54  | (= 49-50)   |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      |                              |   |                 |       |
| Co-da   | 63     |   |                                 |                      |                  |     |           |     |   |                  |      |                              |   |                 | I     |

Se observa el predominio de los acordes sobre el grado V. A su vez, los grados I y IV corresponden bien a un inicio de sección (cc. 20 y 24), bien al cierre final (c. 63). La zona central se reserva para el grado V.

#### 4.1.4 Resultados del análisis

La impresión auditiva de la escena es de un estado de exaltación en un nivel muy alto, sin embargo, una observación más detallada muestra otros matices. Puede observarse la estructura de pirámide escalonada –con el vértice superior truncado, a la manera de un zigurat– de los puntos de tensión (figura 4.1). Los puntos de los compases 17, 20 y 22 son preparatorios del punto culminante del número, mientras que el del compás 63 actúa de soporte para que la tensión no disminuya en el final de la escena.

|                              |  |                   |         |                         |                     |                     |       |                  |
|------------------------------|--|-------------------|---------|-------------------------|---------------------|---------------------|-------|------------------|
| Puntos culminantes de número |  |                   | ▲       | ▲                       |                     |                     |       |                  |
| Sección                      |  | ↑                 |         | ↑                       | ↑                   |                     |       |                  |
| Frase                        |  | ↑                 | ↑       | ↑                       | ↑                   | ↑                   |       |                  |
| Acorde                       |  | $V^7_+$<br>I      | $V^7_+$ | $I$ $IV^6_4$            | $V^{(6)}_4 - V^7_+$ | $V^{(6)}_4 - V^7_+$ | I     |                  |
| Compás                       |  | 9-10              | 17      | 20                      | 22                  | 49-50               | 53-54 | 63               |
|                              |  | Intr.<br>(Instr.) |         | Sección central<br>Coro |                     |                     |       | Coda<br>(Instr.) |

*Figura 4.1: Esquema de la configuración de los puntos de tensión de la escena 1.1.*

Los acordes sobre los que se realizan las intensificaciones expresivas, tanto en las frases como en los puntos culminantes de sección son diatónicos –no intervienen, por ejemplo, dominantes secundarias, o subdominantes del menor–; corresponden a los grados básicos de la tonalidad I, IV y V, en consonancia con ser el principio de una obra; los acordes con un componente cromático se reservan para más adelante. De esta manera se contribuye a la sensación de estabilidad tonal –no sólo dramática– inicial.

El acorde en la zona culminante corresponde a uno de los planteados en la hipótesis: la dominante con doble apoyatura simultánea de cuarta y sexta –en este caso, con el apoyo a continuación del V grado como séptima de dominante–. Este acorde se ve, a su vez, reforzado por los demás parámetros y factores.

El acorde sobre el grado I del compás 20 se encuentra en el inicio de la sección y corresponde a un significado exclamativo (*Victoria!*); el realce se consigue mediante la participación de una nota melódica aguda, el matiz dinámico de *ff* y la densidad de la textura. Por su parte, sobre el grado I del compás 63 se recurre de nuevo a la utilización de una nota melódica aguda extrema, la aceleración métrica previa y al *tutti* orquestal; situado al final de la pieza, su función es mantener el estado de exaltación en el que ha transcurrido la escena.

El acorde de IV utilizado como punto expresivo responde a la siguiente explicación. En principio es empleado como un grado que conforma la estructura armónica I I IV I sustentadora de la frase melódica. Su utilización en segunda inversión –habitual en este tipo de estructura– confiere carácter de apoyatura a los intervalos de cuarta y sexta. Siendo las apoyaturas las notas ajenas más expresivas, –como se ha expuesto en 2.1.1–, puede el compositor enfatizar este carácter y utilizarlo como soporte para realizar una intensificación expresiva.

Véase como comparación el siguiente ejemplo extraído del cuarteto op. 76 n° 5 de Joseph Haydn. En él este IV, a la vez que forma parte de la estructura armónica soporte de la frase, es el punto más expresivo de esta. Obsérvese la influencia del resto de factores: registro y matización.

Largo. Cantabile e mesto

tenuto 1 2 3 4

*f* *p*

Fa # M

I I IV I V

5 6 7 8 9

*f* *fz* *p*

I I IV I I

6  
4

Figura 4.2: IV grado utilizado expresivamente en el segundo movimiento del cuarteto op. 76 n° 5 de J. Haydn<sup>202</sup>.

202 J. Haydn: Cuarteto en Re M, Hob. III: 79, op. 76 n° 5, II, (1797).



## 4.2. N° 1.2 Bauern-Marsch

En esta escena los campesinos celebran el acierto de *Kilian* en sus disparos y su consiguiente triunfo, y formando una comitiva desfilan burlándose de *Max* y de su mala puntería.

### 4.2.1. Estructura formal

Según indica Ambros (1860), para la *Bauern-Marsch* Weber tomó prestada música de una marcha popular que a principios de 1800 se interpretaba habitualmente en Praga (p. 47, n.\*)<sup>203</sup>. En la configuración con la que es presentada en la ópera, consta de una introducción –fanfarria anunciadora de la marcha–, el cuerpo de la marcha en sí articulada en dos secciones con sendas repeticiones, y un encadenamiento que prepara armónicamente –semicadencia en V– la conducción hacia la siguiente escena.

TABLA 1 Esquema formal general.

El número de compás sin paréntesis indica el compás dentro del número. El número entre paréntesis indica el compás parcial dentro de la escena.

| Introducción       | :            A            : | :            B            : | Encadenamiento       |
|--------------------|-----------------------------|-----------------------------|----------------------|
| cc. 66-73<br>(1-8) | cc. 74-81<br>(9-16)         | cc. 82-92<br>(17-27)        | cc. 93-98<br>(28-33) |
| 4 ' 4              | 4 ' 4                       |                             |                      |
| Sol M<br>< I >     |                             |                             |                      |

<sup>203</sup> Ambros ilustra el inicio de la marcha original (*ibid.*). Warrack (1968) realiza una comparativa entre las dos versiones presentando, en disposición vertical de las partituras, la relación entre ambas (p. 254).

Como se ha indicado al establecer el método de trabajo (apartado 3.2), con el fin de unificar la presentación de los análisis en los números instrumentales también se presenta el esquema formal específico en disposición vertical.

TABLA 2 Esquema formal específico.

|       |               |             | <b>1.2 Bauern-Marsch</b>   |   |
|-------|---------------|-------------|--|---|
|       |               |             | <i>(Es ordnet sich ein Zug rechts, voran die Musikanten einen Marsch spielend, dann Bauernknaben, die das letzte Stück der Scheibe auf einem alten Degen und mancherlei neues Zinngerät als Gewinn tragen. Hierauf Killian als Schützenkönig, mit gewaltigem Strauß und Ordensbande, worauf die von ihm getroffenen Sterne befestigt sind. Schützen mit Büchsen, mehrere mit Sternen auf Mützen und Hüten, Weiber und Mädchen folgen.)</i> | <i>(Se forma una comitiva. Delante los músicos, después muchachos que llevan el último fragmento de la placa en una antigua espada. Acto seguido Kilian, rey de los tiradores, con un gran ramo y una banda, donde están sujetas las estrellas que ha derribado. Tiradores con escopetas, muchos de ellos con estrellas en sus gorras; les siguen mujeres y muchachas.)</i> |
| Intr. | c. 66<br>(1)  | Sol M < I > |  |   |
| : A   | c. 74<br>(9)  |             | <i>(Der Zug geht im Kreise herum, und alle, die bei Max vorbeikommen, deuten höhnisch auf ihn, verneigen sich, flüstern und lachen.)</i>   | <i>(La comitiva va dando vueltas y todos los que pasan junto a Max le señalan burlonamente, hacen una reverencia, murmuran y sonríen.)</i>  |
| B :   | c. 82<br>(17) |             |  |   |
| Encd. | c. 93<br>(28) |             | <i>(Zuletzt bleibt Kilian vor ihm stehen, wirft sich in die Brust und singt)</i>   | <i>(Al final Kilian se queda de pie delante de Max, se adelanta ufano y canta):</i><br>[Nº 1.3]   |

Del origen popular puede observarse que Weber conserva varias características en su versión: armonías tonales –grados I, V y IV<sup>204</sup>– y frases simétricas –2 + 2 ó 4 + 4–. Características que, junto al sentido de la acción teatral de la escena, influyen en la ausencia de momentos de intensificación expresiva. Interpretación que puede realizarse a la inversa: dado que en la escena no se pretende realizar intensificaciones, el compositor opta por estas armonías y dicha configuración formal.

204 Warrack (1968) indica que el acompañamiento de tónica-dominante del violoncello “reproduce las limitaciones para tocar de un músico de pueblo” (p. 259).

#### 4.2.2. Determinación de los puntos de estudio

Como pieza musical, el cuerpo de esta escena es una marcha, y como tal, su razón de ser no es la de crear puntos expresivos dramáticos. En este caso concreto, su sentido es el de expresar jovialidad, sin más pretensiones que enriquecer o realzar como ornamento un momento cotidiano. Por lo tanto, en su planteamiento compositivo no se considera realizar una configuración dirigida hacia la creación de un punto culminante.

A su vez, por su función dentro de la ópera, tampoco es su objetivo presentar puntos de expresividad, más allá de máximos melódicos que puedan tener las frases o los temas. En su configuración compositiva puede observarse la carencia de sentido de la existencia de puntos máximos:

- La introducción, una fanfarria, es un anuncio, una presentación.
- El cuerpo del número –secciones A y B– describe simplemente la constitución de una comitiva, en la que los aldeanos desfilan dirigiéndose hacia *Max* con intención burlesca.
- El encadenamiento tiene la función de potenciar el acorde de V, que servirá de impulso hacia la escena 1.3 de *Kilian*.

Entre la introducción y el cuerpo, únicamente hay un acorde más expresivo que el resto, el V(<sup>6</sup><sub>4</sub>) del compás 88. El resto de la composición lo constituyen frases configuradas mediante la utilización de los grados I, V y IV ( I – V ' V – I en la primera frase de la *Marsch*, por ejemplo); de hecho, este V(<sup>6</sup><sub>4</sub>) tampoco resulta extraño dentro de la configuración armónica habitual de una frase. Por su tratamiento –no es la nota más aguda, no hay intensificación del matiz, etc.– no puede considerarse como punto culminante.

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |                                 |                                      | 1.2 Bauern-Marsch |  |
|---------|---------------------------------|--------------------------------------|-------------------|--|
| Sección | Compás                          | Ac.                                  | Tn.               |  |
| Intr.   | c. 66 (1)                       |                                      | Sol M<br>< I >    |  |
| : A     | c. 74 (9)                       |                                      |                   |  |
| B :     | c. 82 (17)<br><br>c. 88<br>(23) | V <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> |                   |  |
| Encd.   | c. 93(28)                       |                                      |                   |  |

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |                |       |       |                                      |       |
|------------------------------|----------------|-------|-------|--------------------------------------|-------|
| Puntos culminantes de número |                |       |       | ∅                                    |       |
| Sección                      |                |       |       |                                      |       |
| Frase                        |                |       |       | ↑                                    |       |
| Acorde                       |                |       |       | V <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> |       |
| Compás                       |                |       |       | c. 88<br>(23)                        |       |
|                              | Intr.          | : A : | : B : |                                      | Encd. |
|                              | Sol M<br>< I > |       |       |                                      |       |

### 4.2.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |            |                | P. M. E. | Parámetros                           |  |                          |                      |   |                      | Factores     |            |                |
|-------------------|------------|----------------|----------|--------------------------------------|--|--------------------------|----------------------|---|----------------------|--------------|------------|----------------|
| Sección           | Compás     | Tonalidad      |          | Armonía                              | Melodía  | Ritmo                    | Matiz                | Textura   | Timbre               | Localización | Frecuencia | Texto / Acción |
| B                 | 88<br>(23) | Sol M<br>< I > | Frase    | V <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> | - Rg.: si5,<br>no es nota<br>más aguda<br>del entorno.<br>- Mvto.<br>intv.:<br>conjunto.<br>- Ct:<br>uniforme. | Similar<br>al<br>entorno | Sin<br>varia<br>ción | - Ml. ac.<br>- Similar<br>al entorno.<br>- Sin<br>variación<br>en la<br>densidad. | Sin<br>varia<br>ción | 4/5          | Único      | Marcha         |

El único máximo de expresividad está localizado hacia el final de la escena. El acorde se encuentra en el compás parcial (23) y el cuerpo de la escena finaliza en el compás (27). Asimismo, es la única vez que este acorde es utilizado en esta escena. Obsérvese a su vez la aceleración del ritmo armónico a partir de este compás (23), característico en un final.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |            | Función Dte.        |                         |                |                  |     |           |            |   |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|---------|------------|---------------------|-------------------------|----------------|------------------|-----|-----------|------------|---|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|         |            | Ac. de Dte.         |                         |                |                  |     | Dte. sec. |            |   |                  |      |                |   |                 |       |
| Sección | Compás     | V <sup>7</sup><br>+ | V <sup>(6)</sup><br>(4) | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7<br>+    | (6)<br>(4) | N | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br>bVI | <sup>b</sup> II | I     |
| B       | 88<br>(23) |                     | V <sup>(6)</sup><br>(4) |                |                  |     |           |            |   |                  |      |                |   |                 |       |

#### **4.2.4. Resultados del análisis**

Como ya se ha indicado, nos encontramos en un momento de relativa tranquilidad en la ópera. Los campesinos circundan a *Max* en una comitiva con intención burlesca, sin más pretensión. No hay por tanto intención de conducir la música hacia puntos culminantes, y por ello los acordes reseñados en la hipótesis a tal efecto no aparecen.

Destacamos el acorde del compás 88 por su tratamiento diferenciado: es el único que no es un I, V ó IV, y su situación es cercana al final del cuerpo de la marcha. En este caso tiene a su vez una función estructural: contribuye a la aceleración del ritmo armónico en el final de la escena.

### 4.3. N° 1.3 *Kilian*: “*Schau der Herr mich an als König*”

*Kilian*, ufano tras su triunfo, se burla de *Max* y le humilla –con más sorna que maldad– en su derrota.

#### 4.3.1. Estructura formal

Nos encontramos ante un *lied* estrófico; exceptuando la introducción instrumental, se repiten todas las secciones, con ligeras variantes en las estrofas segunda y tercera –añadido motivico (flauta y violoncello) en los compases 122 y 124, variante rítmica para coordinar música y texto en los compases 130 y 131–.

TABLA 1 Esquema formal general.

El número de compás sin paréntesis indica el compás dentro del número. El número entre paréntesis indica el compás parcial dentro de la escena.

| Introducción     | : A                                       | B  | Coda :                                     |
|------------------|---|--|--|
| Orquesta         | <i>Kilian</i>                             | Coro                                       | Orquesta                                   |
| cc. 99-102 (1-4) | cc. 103-109 (5-11)<br>cc. 121-127 (23-29) | cc. 110-116 (12-18)<br>cc. 128-134 (30-36) | cc. 117-120 (19-22)<br>cc. 135-138 (37-40) |
| Sol M<br>< I >   |   |  |  |

TABLA 2 Esquema formal específico.

|       |                |           | 1.3 Kilian, Landleute   |  |
|-------|----------------|-----------|---|--|
| Intr. | c. 99<br>(1)   | Sol M <I> |   |  |
| A1    | c. 103<br>(5)  |           | KILIAN<br>Schau der Herr mich an als König!<br>Dünkt Ihm meine Macht zu wenig?<br>Gleich zieh Er den Hut, <b>Mosje!</b><br>Wird Er, frag ich, he, he, he?       | KILIAN<br>¡Contempladme, señor, soy el campeón!<br>¿Le parece que mi habilidad no es / suficiente?<br>¡Quitaos inmediatamente el sombrero!<br>¡Me pregunto si lo haréis, ja, ja, ja!     |
| B1    | c. 110<br>(12) |           | LANDLEUTE<br>He, he, he...<br>Wird Er - frag ich? Wird Er - frag ich?<br>Gleich zieh Er den Hut, Mosje!   | CAMPESINOS<br>Ja, ja, ja...<br>¿Lo haréis? ¿Lo haréis?<br>¡Quitaos inmediatamente el sombrero!   |
| Coda  | c. 117<br>(19) |           |   |  |
| A2    | c. 121<br>(23) |           | KILIAN<br>Stern und Strauß trag ich vorm Leibe!<br>Kantors Sepperl trägt die Scheibe!<br>Hat Er Augen nun, <b>Mosje?</b><br>Was traf Er denn, he, he, he?       | KILIAN<br>¡La estrella y las flores las llevo en mi pecho!<br>¡El pequeño Sepperl ha conseguido la diana!<br>¿Acaso no tenéis ojos?<br>¿Qué es lo que habéis acertado?<br>/ ¡Ja, ja, ja! |
| B2    | c. 128<br>(30) |           | LANDLEUTE<br>He, he, he...<br>Was traf er denn? Was traf er denn?<br>Hater Augen nun, Mosje?<br>Was traf er denn? Was traf er denn?<br>/ He, he, he!            | CAMPESINOS<br>¡Ja, ja, ja!...<br>¿Qué es lo que habéis acertado?<br>¿Acaso no tenéis ojos?<br>¡Ja, ja, ja!   |
| Coda  | c. 135<br>(37) |           |   |  |
| A3    |                |           | KILIAN<br>Darf ich etwa Eure Gnaden<br>'s nächste Mal zum Schießen laden?<br>Er gönnt Andern was, <b>Mosje!</b><br>Nun, er kommt doch, he, he, he?              | KILIAN<br>La próxima vez que haya un campeonato / de tiro<br>¿Puedo invitaros como espectador?<br>¡No desearía otra cosa!<br>Entonces... ¿vendréis, ja, ja, ja?                          |
| B3    |                |           | LANDLEUTE<br>He, he, he...<br>Nun, er kommt doch? Nun, er kommt / doch?<br>Er gönnt Andern was, Mosje?<br>Nun, er kommt doch? Nun, er kommt / doch, he, he, he? | CAMPESINOS<br>¡Ja, ja, ja!...<br>Entonces, ¿vendréis?<br>¡No desearía otra cosa!<br>Entonces... ¿vendréis, ja, ja, ja?   |
| Coda  |                |           |   |  |

### 4.3.2. Determinación de los puntos de estudio

Como se ha indicado, al tratarse de un *lied* estrófico, exceptuando la introducción se repiten todas las secciones. Por ello la localización de los puntos de estudio se recoge en un esquema que refleja dichas repeticiones, ya que no hay tres puntos de expresividad, sino sólo uno que se repite tres veces. El significado del texto no supone una complicación dado que en este caso la palabra sobre la que se realiza es siempre la misma, una exclamación –sin traducción en castellano–, *Mosje!*

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|           |                              |                 | 1.3 <i>Kilian, Landleute</i>  |  |
|-----------|------------------------------|-----------------|---|--|
| Sección   | Compás                       | Ac. Tn.         |   |  |
| Intr.     | c. 99 (1)                    | Sol M<br>< I >  |   |  |
| : A       | c. 103 (5)<br><br>c. 107 (9) | <sup>b</sup> VI | KILIAN<br>Schau der Herr mich an als König!<br>Dünkt Ihm meine Macht zu wenig?<br>Gleich zieh Er den Hut, <b>Mosje!</b><br>Wird Er, frag ich, he, he, he? |  |
| B         | c. 110 (12)                  |                 | LANDLEUTE<br>He, he, he...<br>Wird Er - frag ich? Wird Er - frag ich?<br>Gleich zieh Er den Hut, Mosje!   |  |
| Coda<br>: | c. 117 (19)                  |                 |   |  |

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |                |                 |      |          |
|------------------------------|----------------|-----------------|------|----------|
| Puntos culminantes de número |                | ∅               |      |          |
| Sección                      |                |                 |      |          |
| Frase                        |                | ↑               |      |          |
| Acorde                       |                | <sup>b</sup> VI |      |          |
| Compás                       |                | c. 107<br>(9)   |      |          |
|                              | Introducción   | : A             | B    | Coda :   |
|                              | Orquesta       | <i>Kilian</i>   | Coro | Orquesta |
|                              | Sol M<br>< I > |                 |      |          |

Nos encontramos ante una canción en la que *Kilian* se burla de *Max*. Con este significado no tiene sentido que la música conduzca hacia puntos culminantes. Asimismo, formalmente nos encontramos ante un *lied* estrófico: se realizan en total tres repeticiones con la misma música. En caso de situar un punto culminante, este tipo de estructura conlleva un problema: el punto sería reiterativo y perdería su efecto.

### 4.3.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |                | P. M. E. | Parámetros      |  |   |           |                          |                | Factores     |            |                |
|-------------------|--------|----------------|----------|-----------------|--|---|-----------|--------------------------|----------------|--------------|------------|----------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad      |          | Armonía         | Melodía  | Ritmo                                   | Matiz     | Textura                  | Timbre         | Localización | Frecuencia | Texto / Acción |
| A                 | 107    | Sol M<br>< I > | Frase    | <sup>b</sup> VI | - Rg.: mib5, prácticamente nota más aguda.<br>- Mvto. intv.: conjunto precedido de disjuncto<br>- Contorno: ascenso y descenso continuado. | Valor prolongado.<br><br>Contra-tiempo. | <i>ff</i> | Cambio de Ml. ac. a Mfc. | Sin relevancia | 4/5          | Único      | Burla          |

Lischke (1988b) señala como recurso utilizado por Weber para que, como expresión de la arrogancia del vencedor, el canto resulte lo más exasperante posible, el ascenso melódico pretencioso al final de los dos primeros versos (“*König*”, “*wenig*”), llevándolo más allá en el tercero, realzándolo con un fuerte apoyo en un semitono cromático –el mib5 en *Mosje!*– (p. 37).

Con respecto a la armonía, este mib5 sin armonizar supone una nota cromática *nueva* y única –puede exceptuarse el do# del compás 107, que aunque no corresponda a un acorde diatónico, corresponde a una dominante de la dominante, armonía muy habitual en una tonalidad–.

En cuanto a la melodía, el mib5 es la nota más aguda hasta el momento de *Kilian*. En la escena únicamente es superada por sendos mi5 en los compases 106 y 108, siendo este último resolución del mib5 del compás 107.

Rítmicamente recibe un tratamiento especial; frente a la situación en tiempo fuerte de las notas realzadas de los dos primeros versos (cc. 103 y 105), se encuentra situada en el

cuarto tiempo, prolongada mediante un calderón. Supone una diferenciación frente a los dos versos anteriores.

Obsérvese la gradación en el tratamiento; en el primer verso de los tres considerados, la armonía es I y la nota melódica re5; en el segundo la armonía es V y la nota mi5, más aguda; en el tercero la armonía es cromática producida por el cromatismo de la nota melódica, y el tratamiento métrico y rítmico en todo el compás se ha modificado. La primera vez tiene una cierta intensidad; la segunda vez está realzada; la tercera, difiere y está altamente potenciada<sup>205</sup>.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.                |                                 |                |                  |     |                |                    |   |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|---------|--------|-----------------------------|---------------------------------|----------------|------------------|-----|----------------|--------------------|---|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.                 |                                 |                |                  |     | Dte. sec.      |                    |   |                  |      |                |   |                 |       |
| Sección | Compás | V <sup>7</sup> <sub>+</sub> | V <sup>(6)</sup> <sub>(4)</sub> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7 <sub>+</sub> | (6) <sub>(4)</sub> | N | 6 <sup>o</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I     |
| A       | 107    |                             |                                 |                |                  |     |                |                    |   |                  |      |                | <sup>b</sup> VI                                       |                 |       |

En el compás 107 encontramos una única nota, “mi b”, sin armonización. En la tonalidad de Sol M esta nota implica un <sup>b</sup>VI, pero en ese momento se está flexionando hacia la tonalidad de la dominante mediante el H y en ese contexto (Re M), esa nota “mi b” implica un grado napolitano: <sup>b</sup>II. A su vez, podría considerarse como la novena menor de un acorde de dominante, que en el siguiente compás se convertiría en novena mayor –con este sentido de novena menor de dominante es utilizada claramente, al existir una armonización, en la escena 13.1, compases 14 y 15–. Nos hemos decidido por la interpretación como <sup>b</sup>VI por la frecuencia con la que utiliza en otros números esta sexta nota de la escala –alterada descendentemente en modo mayor, diatónica en modo menor–; véase por ejemplo el número 6, compás 21, el número 16, compases 250-251 o, con un tratamiento un tanto diferente, el número 11, compases 38 y 44.

205 Con respecto a los procedimientos en el estilo de Beethoven, Desportes y Bernaud (1979) indican: “una vez está bien, la segunda vez está mejor. Modificar la tercera vez” (p. 14).

#### 4.3.4. Resultados del análisis

La situación dramática de la escena –burla hiriente pero jovial– y la estructura formal musical no conllevan la creación de un punto culminante. La estructura de *lied* estrófico, con repeticiones sucesivas de idéntica música para las distintas estrofas del texto, invalidarían en su reiteración el impacto de un punto culminante. Encontraremos un tratamiento idéntico en otros números con estructura de *lied* estrófico (nº 4 Lied, *Caspar*; nº 5 Volkslied) o con estructura formal reexpositiva (nº 3.1, *Walzer*).

Existe un punto de máxima expresividad –evidentemente repetido tres veces– sobre una armonía tratada con una cierta ambigüedad: un  $^bVI$  con implicaciones de  $^bII$ , con a su vez la posibilidad de interpretarse como novena menor de dominante. En cualquiera de las interpretaciones, el parámetro armónico es decisivo, ya que es la única vez que en esta escena –y en este número– aparece este tipo de colorido armónico. Obsérvese igualmente que, en cuanto a su localización dentro del número, realiza su aparición al final de éste.

En cualquiera de sus tres posibles consideraciones, el acorde evocado se correspondería con la selección considerada en la hipótesis.

Existe coordinación con el resto de parámetros: la armonía coincide con nota aguda, matiz *ff*, duración mayor de la nota y modificaciones rítmicas.



#### 4.4. N° 3.1 Walzer

Tras unas últimas palabras de ánimo de *Cuno* y *Kilian* hacia *Max*, los campesinos se unen en una alegre y despreocupada danza.

##### 4.4.1. Estructura formal

TABLA 1 Esquema formal general.

|              |   |   |   |           |
|--------------|---|---|---|-----------|
| Introducción | : A :                                     | : A' :                                    | : A :                                     | Coda      |
| cc. 1-4      | cc. 5-12                                  | cc. 13-20                                 | cc. 21-28                                 | cc. 29-57 |
| 4            | : 4 + 4 :                                 | : 4 + 4 :                                 | : 4 + 4 :                                 | 29        |
|              | I I V I <sup>3</sup> I I V I <sup>8</sup> | I I V I <sup>3</sup> I I V I <sup>8</sup> | I I V I <sup>3</sup> I I V I <sup>8</sup> |           |
| Re M<br><I>  |   | La M<br><V>                               | Re M<br><I>                               |           |

Un vals en la mejor tradición de los *länder* germánicos, con un único tema con estructura fraseológica de período<sup>206</sup> basado en la estructura armónica indicada en la cuarta fila de la tabla<sup>207</sup>. El cuerpo de la pieza se completa con una introducción imitando el tradicional bordón campesino<sup>208</sup>, y una coda, en la que sobre la alternancia de los grados V y I, se diluye el tema, finalizando con un acorde de I en primera inversión, que facilita la continuación fluida a la segunda escena de este número.

El tema se ha anticipado al final de la escena 1.1 –compases 55 a 58–, comprimido métricamente allí consecuentemente con la excitación final que en ese momento se pretende transmitir; se presenta con una métrica más amplia aquí –corcheas– en concordancia con el carácter de la danza.

Armónicamente, toda esta escena está construida utilizando únicamente los grados V y I.

206 Según la taxología de Kühn (1987) se trataría de un “período con semifrases de tipo frase”.

207 Estructura armónica que ha sido tratada en el apartado 2.2.

208 Un conocido ejemplo de imitación del bordón de los instrumentos folclóricos se encuentra en el inicio del *Finale* de la sinfonía 104 de J. Haydn.

TABLA 2 Esquema formal específico.

|         |       |            | <b>3.1 Walzer</b>   |  |
|---------|-------|------------|---|--|
| Intr.   | c. 1  | Re M < I > |   |  |
| : A :   | c. 5  |            | <i>(Kilian nimmt eine der Frauen und tanzt; die andern folgen.)</i> | <i>(Kilian coge a una de las muchachas y baila; los demás le siguen.)</i>    |
| : A ' : | c. 13 | La M < V > | <i>(Die meisten drehen sich tanzend in den Schenkgiebel.)</i>       | <i>(La mayoría dan vueltas bailando, frente a la entrada de la taberna.)</i> |
| : A :   | c. 21 | Re M < I > | <i>(Die übrigen zerstreuen sich außerhalb desselben.)</i>           | <i>(Los demás se dispersan por los alrededores.)</i>                         |
| Coda    | c. 29 |            | <i>(Es ist ganz düster geworden.)</i>                               | <i>(Se ha hecho ya muy de noche.)</i>  |

#### 4.4.2. Determinación de los puntos de estudio

El Vals contiene tensiones a nivel de frase, careciendo sin embargo de puntos culminantes.

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |   |                  | 3.1 Walzer    |   |
|---------|---|------------------|---------------|---|
| Sección | Compás                                    | Ac. Tn.          |               |   |
| Intr.   | c. 1                                      | Re M<br>< I >    |               | V? I  |
| : A :   | c. 5<br>c. 5<br>c. 6<br>c. 9<br>c. 10     | I<br>I<br>I<br>I |               | I I V I <sup>3</sup> ' I I V I <sup>8</sup> |
| : A' :  | c. 13<br>c. 13<br>c. 14<br>c. 17<br>c. 18 | I<br>I<br>I<br>I | La M<br>< V > | I I V I <sup>3</sup> ' I I V I <sup>8</sup> |
| : A :   | c. 21<br>c. 21<br>c. 22<br>c. 23<br>c. 24 | I<br>I<br>I<br>I | Re M<br>< I > | I I V I <sup>3</sup> ' I I V I <sup>8</sup> |
| Coda    | c. 29                                     |                  |               | Alternancia de V – I                        |

Aunque aparezcan reflejados un total de doce puntos, se trata del mismo suceso repetido este número de veces. El tema se basa en un motivo de un compás basado en el arpeggio del acorde de I, con el añadido de una apoyatura superior; la repetición del motivo en la estructura de la frase, y la de ésta en la pieza, es la causa de la reaparición de este momento.

La ausencia de puntos culminantes es debida a varias razones:

– Planificación de las situaciones dramáticas de la obra. El sentido de la escena es el de romper con la tensión dramática existente; conseguir variedad y que no exista un ambiente de dramatismo continuado. Es un momento de calma entre dos escenas de

tensión: la que acaba de tener *Max* y la siguiente. La función de esta pieza es la de dar un respiro entre dos números muy tensos.

– Musicalmente es una danza popular; en este momento, en la representación operística se baila. Los personajes que realizan la danza son campesinos, aspecto que de nuevo contribuye a disminuir el contenido dramático en la acción de la ópera.

– Contenido armónico: Como hemos indicado, toda la pieza está configurada con dos únicos grados, V y I –excepcionalmente hemos incluido en la tabla 3 una columna adicional en la que queda reflejada esta situación–. Las frases que forman el cuerpo del número presentan un período basado en la estructura armónica I I V I; la Introducción comienza con la nota “la”, que si bien aisladamente puede entenderse que representa la fundamental del grado V, inmediatamente toma el significado de quinta del grado I; la Coda es una alternancia de V y I. La consecuencia es que en esta escena no hay presencia de ningún acorde significativo.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

| Puntos culminantes de número | Ø             |   |   |   |       |       |       |
|------------------------------|---------------|---|---|---|-------|-------|-------|
| Sección                      |               |   |   |   |       |       |       |
| Frase                        |               | ↑ ↑                                       | ↑ ↑                                       | ↑ ↑                                       | ↑ ↑   | ↑ ↑   | ↑ ↑   |
| Acorde                       |               | I I                                       | I I                                       | I I                                       | I I   | I I   | I I   |
| Compás                       |               | 5 6                                       | 9 10                                      | 13 14                                     | 17 18 | 21 22 | 23 24 |
|                              | Intr.         | : A :                                     | : A' :                                    | : A :                                     |       |       | Coda  |
|                              |               | I I V I <sup>3</sup> I I V I <sup>8</sup> | I I V I <sup>3</sup> I I V I <sup>8</sup> | I I V I <sup>3</sup> I I V I <sup>8</sup> |       |       |       |
|                              | Re M<br>< I > | La M<br>< V >                             |   | Re M<br>< I >                             |       |       |       |

Puede entenderse como más expresiva la sección central A' con respecto a las dos extremas A; esta acentuación viene dada, por una parte, por el sentido armónico, al encontrarse en el tono del V grado. A su vez, se realiza la transposición de la melodía una quinta más aguda.

#### 4.4.3. Relación entre armonía, parámetros y factores.

Dada la similitud entre los puntos observados debido a la estructura de período del tema, en las tablas 5 y 6 se reflejan únicamente el primer punto de cada sección.

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |               | P. M. E. | Parámetros |  |                    |                             |         |                 | Factores         |            |                |
|-------------------|--------|---------------|----------|------------|--|--------------------|-----------------------------|---------|-----------------|------------------|------------|----------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad     |          | Armonía    | Melodía  | Ritmo              | Matiz                       | Textura | Timbre          | Localización     | Frecuencia | Texto / Acción |
| A                 | 5      | Re M<br>< I > | Frase    | I          | - Rg.: si 5, nota más aguda de la sección.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: inicio agudo con descenso moderado. | Similar al entorno |                             | Ml. ac. | Sin relevancia. | Inicio de frase. | Rp.        | Danza          |
| A'                | 13     | La M<br>< V > | Frase    | I          | - Rg: fa6, nota más aguda de la escena.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: inicio agudo con descenso moderado.    | Similar al entorno | <i>ff</i><br>toda la escena | Ml. ac. | Sin relevancia. | Inicio de frase. | Rp.        |                |
| A                 | 21     | Re M<br>< I > | Frase    | I          | = c. 5   | = c. 5             |                             | = c. 5  | = c. 5          | = c. 5           | = c. 5     |                |

La expresividad de los puntos viene dada, por una parte, por la nota melódica de cada frase –si5, fa#6–, las más agudas de la frase, de su respectiva sección, y por lo tanto, de la pieza. Por otra, por la connotación armónica de dichas notas; en todos los casos se trata de apoyaturas.

Obsérvese en cuanto a la instrumentación, fuera de los puntos seleccionados, el redoble del timbal en el grado V –compases 7 y 11, por ejemplo–. Este redoble desaparece en la sección central por la utilización en la época de únicamente dos

timbales, afinados en las fundamentales de los grados I y V de la tonalidad principal. A su vez, existe redoble sobre el grado I en el segundo compás de la segunda semifrase – compás 10–, pero no en la primera, impulsando a la frase hacia su conclusión.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.    |                     |                |                  |     |           |        |   |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|---------|--------|-----------------|---------------------|----------------|------------------|-----|-----------|--------|---|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.     |                     |                |                  |     | Dte. sec. |        |   |                  |      |                |   |                 |       |
| Sección | Compás | V <sup>7+</sup> | V <sup>(6)(4)</sup> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7+        | (6)(4) | N | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I     |
| A       | 5      |                 |                     |                |                  |     |           |        |   |                  |      |                |   |                 | I     |
| A'      | 13     |                 |                     |                |                  |     |           |        |   |                  |      |                |   |                 | I     |
| A       | 21     |                 |                     |                |                  |     |           |        |   |                  |      |                |   |                 | I     |

El único grado sobre el que se produce intensificaciones es el I.

#### 4.4.4. Resultados del análisis

La escena carece de puntos culminantes, así como de acordes significativos. Esta correspondencia apunta hacia una correlación entre ambos hechos, confirmando la hipótesis principal.

La estructura tripartita A A' A de la pieza, basada en único tema conlleva que, de existir un punto culminante, éste se escucharía seis veces, dada la existencia de repeticiones de cada una de las secciones –indicadas con los pertinentes signos de dobles barras de repetición–. El resultado sería, evidentemente, excesivamente reiterativo.

En los puntos de mayor expresividad a nivel de frase el parámetro melódico –notas si<sup>5</sup>, fa#<sup>6</sup>– actúa dirigiéndose hacia un extremo. Del mismo modo, la sección central, al estar transportada una quinta ascendente, implica la presentación de la melodía en un registro más agudo.

En estos puntos de expresividad, los parámetros actúan combinadamente. La nota más aguda –parámetro melódico– es a su vez una apoyatura –parámetro armónico–. La sección central –más aguda– se encuentra en el tono del V grado –tensión armónica–.

La situación de los puntos melódicos más agudos al principio de la frase conlleva la carencia del tipo de acumulación de tensión que se genera cuando los parámetros actúan en sus componentes más extremos hacia el final de la dimensión.

El compositor es consciente la tensión tonal del grado V; en la instrumentación, con el timbal realiza un redoble sobre ese grado.



#### 4.5. N° 4 Lied, Caspar: “Hier im ird’schen Jammertal”

Momentos antes de proponer a *Max* el trato fatal, *Caspar* revela en la taberna, entre brindis, con un canto agresivo (“*Allegro feroce, ma non troppo presto*”), su personalidad psicológica y moral.

##### 4.5.1. Estructura formal

Un segundo *lied* estrófico, con tres versos divididos en dos estrofas. La subdivisión en secciones de la pieza viene determinada por la estructura del texto.

TABLA 1 Esquema formal general.

|               |                 |          |               |               |
|---------------|-----------------|----------|---------------|---------------|
| Intr.         | : A             | Puente   | B             | Coda :        |
| Instr.        | <i>Caspar</i>   | Instr.   | <i>Caspar</i> | Instr.        |
| cc. 1-4       | cc. 5-13        | c. 14-15 | cc. 16-17     | cc. 28-31     |
| si m<br>< I > | Re M<br>< III > |          |               | si m<br>< I > |

TABLA 2 Esquema formal específico.

|       |       |              | Nº 4. Lied <i>Caspar</i>  |  |
|-------|-------|--------------|---|--|
| Intr. | c. 1  | si m < I >   |   |  |
| A1    | c. 5  | Re M < III > | CASPAR<br>Hier im ird'schen Jammertal<br>wär' doch nichts als Plack und Qual,<br>trüg' der Stock nicht Trauben: | CASPAR<br>En este valle de lágrimas<br>no habría más que penas y tormentos,<br>si no fuera por la viña:      |
| Pte.  | c. 14 |              |   |  |
| B1    | c. 16 |              | darum bis zum letzten Hauch<br>setz ich auf Gott Bacchus' Bauch<br><b>meinen</b> festen Glauben!                | por lo tanto, hasta mi último aliento,<br>me abrazo al vientre de Baco!<br>¡esa es <b>mi</b> firme creencia! |
| Coda  | c. 28 | si m < I >   |   |  |
| A2    |       | Re M < III > | Eins ist eins und drei sind drei!<br>Drum addiert noch zweierlei<br>zu dem Saft der Reben:                      | ¡Uno es uno y tres son tres!<br>Y ya puestos sumémosle además dos<br>al zumo de las viñas:                   |
| Pte.  |       |              |   |  |
| B2    |       |              | Kartenspiel und Würfellust<br>und ein Kind mit runder Brust<br><b>hilft</b> zum ew'gen Leben!                   | el juego de cartas y dados<br>y una muchacha de redondo pecho<br><b>ayudan</b> a la vida eterna!             |
| Coda  |       | si m < I >   |   |  |
| A3    |       | Re M < III > | Ohne dies Trifolium<br>gibt's kein wahres Gaudium<br>seit dem ersten Übel.                                      | Sin este trío<br>no hay verdadera diversión<br>desde el pecado original.                                     |
| Pte.  |       |              |   |  |
| B3    |       |              | Fläschchen sein mein ABC,<br>Würfel, Karte, Katherle<br><b>meine</b> Bilderfibel!                               | La botella es mi ABC,<br>dados, cartas, Catalina,<br><b>¡mi</b> Biblia!                                      |
| Coda  |       | si m < I >   |   |  |

Cada uno de los versos comienza en si m, realiza una semicadencia en el V grado para finalizar en la tonalidad del relativo mayor. Un pasaje instrumental conduce de regreso a la tonalidad inicial.

#### 4.5.2. Determinación de los puntos de estudio.

Al igual que se ha realizado en el anterior *lied* de *Kilian* –apartado 4.3– la localización de los puntos de estudio se refleja en un esquema que agrupa las repeticiones del *lied* estrófico. El único punto expresivo se repetirá tres veces.

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |                |         | Nº 4. Lied <i>Caspar</i>  |           |
|---------|----------------|---------|---|-----------|
| Sección | Compás         | Ac. Tn. |   |           |
| Intr.   | c. 1           |         | si m<br>< I >   |           |
| : A     | c. 5           |         | CASPAR<br>Hier im ird'schen Jammertal<br>wär' doch nichts als Plack und Qual,<br>trüg' der Stock nicht Trauben: |           |
| Pte.    | c. 14          |         |   |           |
| B<br>:  | c. 16<br>c. 24 | I       | darum bis zum letzten Hauch<br>setz ich auf Gott Bacchus' Bauch<br><b>meinen</b> festen Glauben!                | <b>mi</b> |
| Coda    | c. 28          |         | si m<br>< I >   |           |

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |               |                 |        |               |               |
|------------------------------|---------------|-----------------|--------|---------------|---------------|
| Puntos culminantes de número |               |                 |        | Ø             |               |
| Sección                      |               |                 |        |               |               |
| Frase                        |               |                 |        | ↑             |               |
| Acorde                       |               |                 |        | I             |               |
| Compás                       |               |                 |        | c. 24         |               |
|                              | Intr.         | : A             | Pte.   | B             | Coda :        |
|                              | Instr.        | <i>Caspar</i>   | Instr. | <i>Caspar</i> | Instr.        |
|                              | si m<br>< I > | Re M<br>< III > |        |               | si m<br>< I > |

El momento de mayor expresividad se produce en la dimensión de frase. Como se ha indicado en los apartados 4.3 y 4.4, las repeticiones de la estructura formal invalidarían el efecto de un punto culminante.

### 4.5.3. Relación entre armonía, parámetros y factores.

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |                 | P. M. E. | Parámetros |  |                          |  |  |                                    | Factores     |  |  |
|-------------------|--------|-----------------|----------|------------|--|--------------------------|--|--|------------------------------------|--------------|--|--|
| Sección           | Compás | Tonalidad       |          | Armonía    | Melodía  | Ritmo                    | Matiz  | Textura                                | Timbre                             | Localización | Frecuencia                             | Texto / Acción   |
| B                 | 24     | Re M<br>< III > | Frase    | I          | - Rg.:<br>re4.<br>- Mvto.<br>intv.:<br>disjunto,<br>tercera<br>menor.<br><br>- Ct.: punto elevado en una<br>frase con contorno<br>cambiante. | Valor<br>prolong<br>ado. | <i>f</i> ,<br>desde<br>cc.<br>anterio-<br>res. | Hmf.<br>Aumen<br>-to<br>densi-<br>dad. | Cambio<br>de<br>registro<br>instr. | 3/4          | Único,<br>prepara-<br>do por<br>c. 20) | General:<br>exalta-<br>ción de la<br>vida<br>disoluta. |

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.                   |                                    |                |                  |     |           |                       |   |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|---------|--------|--------------------------------|------------------------------------|----------------|------------------|-----|-----------|-----------------------|---|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.                    |                                    |                |                  |     | Dte. sec. |                       |   |                  |      |                |   |                 |       |
| Sección | Compás | <sup>7</sup><br>V <sup>+</sup> | <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7<br>+    | <sup>(6)</sup><br>(4) | N | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I     |
| B       | 24     |                                |                                    |                |                  |     |           |                       |   |                  |      |                |   |                 | I     |

La intensificación realizada en la dimensión de frase se produce sobre el grado I, pero, recordemos, de una tonalidad diferente a la principal.

#### 4.5.4. Resultados del análisis

La realización de una intensificación sobre el grado I no está recogida en la hipótesis; sin embargo, este grado I no lo es de la tonalidad principal, lo cual incluye una variable más en el estudio: la producción de intensificaciones en grado I en una tonalidad diferente de la principal. En propiedad, la intensificación no correspondería al grado utilizado, sino al cambio de centro tonal realizado.

Otro aspecto que puede considerarse sobre la aparición de este grado I es el de que se trata de una intensificación a nivel de frase, en un número en el que no existen puntos culminantes. Puede plantearse por tanto si la existencia de intensificaciones sobre el grado I puede realizarse en los casos en los que no se produzcan otras sobre otros grados, y en un nivel de dimensión pequeño –frase –.

El comportamiento de parámetros y factores contempla aspectos relacionados con el planteamiento de este estudio –duración de la nota, localización al final de la frase–; sin embargo, el aspecto más evidente es realizado por un elemento que queda fuera de las delimitaciones de este trabajo. Por una cuestión posiblemente técnica referida a las posibilidades de un cantante, el cambio hacia el registro agudo es asignado a los instrumentos, en este caso los de cuerda, principalmente violines –de re5 en c. 20 a fa6 en c. 24, más de una octava más aguda– y violas –de re4 en c. 20 a re5 en c. 24–.

Se ha indicado anteriormente que la estructura formal del número como *lied* estrófico condiciona la no realización de puntos culminantes.

## Acto II

### 4.6. N° 6 Duett, *Ännchen, Agathe*: “*Schelm! Halt! fest!*”

Primer número de este segundo acto. El primer acto ha finalizado con el Aria de *Caspar*, recreación anticipada de su triunfo. Ha conseguido convencer a *Max* para que recurra a la brujería, con lo que quedará atrapado por los poderes de las tinieblas –“la red del infierno te envuelve” canta *Caspar*–. El número es una exaltación del mal y deja una sensación final tenebrosa. Weber coloca como contraste para iniciar el segundo acto este dúo, apoyado en un apacible compás de 6/8, tranquilamente ondulante y de reminiscencias bucólicas, con la presencia de la intervención desenfadada de *Ännchen* y, a pesar de su preocupación, la dulzura de *Agathe*.

Existe otro contraste estudiado. Es el primer número con protagonistas femeninas. Todos los números anteriores de la ópera, excepto los corales, han estado protagonizados, tanto en solos como en conjunto, por voces masculinas. Además de oponerse al registro del bajo de la última intervención masculina de *Caspar*, esta aparición de voces femeninas aporta un ambiente de suavidad.

#### 4.6.1. Estructura formal

El número consta de tres secciones, sin relación temática entre ellas. La tercera a su vez es divisible en tres subsecciones.

TABLA 1 Esquema formal general.

| A             |                  |               | B                 | C             |           |            |
|---------------|------------------|---------------|-------------------|---------------|-----------|------------|
|               |                  |               |                   | c1<br>Solo    | c2<br>Dúo | c3<br>Coda |
| cc. 1-54      |                  |               | cc. 54-80         | cc. 80-149    |           |            |
| La M<br>< I > | do# m<br>< III > | Mi M<br>< V > | sol# m<br>< VII > | La M<br>< I > |           |            |

El decurso tonal está en concordancia con el planteamiento formal: la primera sección incluye una cierta variedad tonal. La tonalidad de sol # m, la más alejada en este número de la tonalidad principal, La M, está situada en la sección central (se llega a ella

sin embargo con naturalidad: sol# m con respecto a la tonalidad de Mi M con la que comienza esta sección es la tonalidad del III grado). La tercera sección, con el objeto de recuperar la estabilidad tonal se mantiene en la tonalidad principal.

El planteamiento formal está en consonancia con la consecución del punto culminante del número. La tercera sección está subdividida en tres subsecciones, con una estructura acorde a esta función: solo (presentación inicial) – dúo contrapuntístico (punto culminante) – coda (relajación final).

TABLA 2 Esquema formal específico.

|   |       |                  | Nº6. Duett <i>Ännchen, Agathe</i>  |   |
|---|-------|------------------|--|---|
|   |       |                  | <i>(Vorsaal mit zwei Seiteneingängen im Forsthaus. Hirschgeweihe und düstere Tapeten mit Jagdstücken geben ihm ein altertümliches Ansehen und bezeichnen ein ehemaliges fürstliches Waldschloß. In der Mitte ein mit Vorhängen bedeckter Ausgang, der zu einem Altan führt. Auf einer Seite Ännchens Spinnrad, auf der andren ein großer Tisch, worauf ein Lämpchen brennt und ein weißes Kleid mit grünem Bande liegt)</i>                                      | <i>(Antesala con entradas laterales en la mansión forestal. Cornamentas de ciervo y trofeos de caza le dan una apariencia de antigüedad e indican que, en tiempos pasados, fue un palacio forestal. En el centro hay una salida que conduce a un balcón. A un lado está la rueca de Ännchen, en el otro una gran mesa, sobre la que arde una lamparita y hay un vestido con una banda verde)</i>  |
| A | c. 1  | La M<br>< I >    | ÄNNCHEN<br><i>(steht auf einem Fußtritt, hat das Bild des ersten Kuno wieder aufgehängt und Hämmer den Nagel fest. Agathe bindet einen Verband von der Stirn)</i><br><br>Schelm, halt fest!<br>Ich will dich' lehren!<br>Spukereien kann man entbehren<br>In solch altem Eulennest.<br><br>AGATHE<br>Laß das Ahnenbild in Ehren!<br><br>ÄNNCHEN<br>Ei, dem alten Herrn<br>Zoll ich Achtung gern;<br>doch dem Knechte Sitte lehren,<br>kann Respekt nicht wehren. | ÄNNCHEN<br><i>(Está subida a una escalera, ha vuelto a colgar el cuadro del primer Kuno y está clavando el clavo. Agathe se quita una venda de la cabeza)</i><br><br>¡Canalla, quieres sostenerte!<br>¡Ya te enseñaré yo!<br>No queremos espectros<br>en un viejo nido de lechuzas como este.<br><br>AGATHE<br>¡Deja el cuadro del antepasado en paz!<br><br>ÄNNCHEN<br>Al anciano señor<br>le rindo homenaje con gusto;<br>pero enseñarle buenas costumbres al criado<br>no puede proporcionarle disgusto. |
|   | c. 25 | do# m<br>< III > | AGATHE<br>Sprich, wen meinst du? Welchen Knecht?   | AGATHE<br>Habla, ¿a quién te refieres? ¿A qué criado?   |
|   | c. 29 | Mi M<br>< V >    | ÄNNCHEN<br>Nun, den Nagel! Kannst du fragen?<br>Sollt' er seinen Herrn nicht tragen?<br>Ließ ihn <b>fallen</b> ! War das nicht schlecht?<br><br>AGATHE<br>Ja gewiß, das war nicht recht,<br>Gewiß, <b>gewiß</b> , gewiß, das war nicht recht.<br><br>ÄNNCHEN<br>Ließ ihn fall'n, war das nicht schlecht?<br>Gewiß, <b>gewiß</b> , gewiß, das war recht schlecht!   | ÄNNCHEN<br>¡Pues al clavo! ¿Por qué preguntas?<br>¿Acaso no debería sostener a su señor?<br>¡Dejarlo <b>caer</b> ! ¿No es esa una mala acción?<br><br>AGATHE<br>Ciertamente, no estuvo bien,<br>Claro, <b>claro</b> , no estuvo bien.<br><br>ÄNNCHEN<br>Le dejó caer, ¿no es esto una mala acción?<br>Desde luego, ¡eso estuvo muy mal!   |
|   | c. 54 |                  | AGATHE<br>Alles wird dir zum Feste,<br>alles beut dir Lachen und Scherz!<br>o! wie <b>anders</b> fühlt mein Herz!  | AGATHE<br>Todo se te vuelve fiesta,<br>¡todo te hace reír y bromear!<br>¡Oh, qué <b>diferente</b> siente mi corazón!  |
| B | c. 62 | sol#m<br><VII>   |  |   |

|         |        |               |   |   |
|---------|--------|---------------|---|---|
| C<br>c1 | c. 80  | La M<br>< I > | <p>ÄNNCHEN<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist Hochgewinn!</p> <p>Sorgen und Gram muß man verjagen!<br/>immer mit leichtem Sinn!</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[2ª- repetición de texto abreviado]<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist <b>Hochgewinn!</b></p> <p>Grillen sind mir böse Gäste!</p>  | <p>ÄNNCHEN<br/>¡Las tristezas son malos huéspedes para mí!<br/>Siempre con ánimo alegre<br/>bailar a través de la vida.<br/>¡Éste es el mayor premio!</p> <p>¡Hay que ahuyentar preocupaciones y penas!<br/>Siempre con ánimo alegre!</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[2ª- repetición de texto abreviado]</p> <p>¡Éste es el <b>mayor premio!</b></p>  |
| c2      | c. 102 |               | <p>AGATHE<br/>Wer bezwingt des Busens Schlagen?<br/>Wer der Liebe süßen Schmerz?<br/>Stets um dich, Geliebter, zagen<br/>muß dies ahnungsvolle Herz.</p> <p>ÄNNCHEN [3ª- repetición de texto]<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist Hochgewinn!</p> <p>Sorgen und Gram muß man verjagen!<br/>immer mit leichtem Sinn!</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[4ª- repetición de texto abreviado]<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist <b>Hochgewinn!</b></p> <p>AGATHE<br/>muß dies <b>ahnungsvolle</b> Herz.</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[5ª- repetición de texto abreviado]<br/><b>Grillen</b> sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin.</p> <p>ÄNNCHEN<br/>Grillen sind mir <b>böse</b> Gäste!</p> <p>AGATHE<br/><b>um</b> dich, muß es zagen<br/><b>dies</b> ahnungsvolle Herz.</p> | <p>AGATHE<br/>¿Quién aplacará el latir de mi pecho?<br/>¿Quién el dulce dolor del amor?<br/>Siempre por tí, amado,<br/>tiene que temblar este corazón lleno de<br/>/ presentimientos.</p> <p>ÄNNCHEN [3ª- repetición de texto]</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[4ª- repetición de texto abreviado]</p> <p>¡Éste es el <b>mayor premio!</b></p> <p>AGATHE<br/>este corazón lleno de <b>presentimientos.</b></p> <p>ÄNNCHEN<br/>[5ª- repetición de texto abreviado]<br/>¡Las <b>tristezas</b> son malos huéspedes para mí!</p> |
| c3      | c.129  |               | <p>ÄNNCHEN<br/>Grillen sind mir <b>böse</b> Gäste!</p> <p>AGATHE<br/><b>um</b> dich, muß es zagen<br/><b>dies</b> ahnungsvolle Herz.</p>  | <p>ÄNNCHEN<br/>... <b>malos</b> huéspedes para mí!</p> <p>AGATHE<br/><b>por</b> tí,<br/>temblar <b>este</b> corazón.</p>  |

#### 4.6.2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |                |        |                                      | Nº 6. Duett <i>Ännchen, Agathe</i>   |  |                                       |
|---------|----------------|--------|--------------------------------------|--|--|---------------------------------------|
| Sección | Compás         | Acorde | Tonalidad                            |  |  |                                       |
| A       | c. 1           |        | La M<br>< I >                        | ÄNNCHEN<br>Schelm, halt fest!<br>Ich will dich' lehren!<br>Spukereien kann man entbehren<br>In solch altem Eulennest.  |  |                                       |
|         | c. 25          |        | do# m<br>< III >                     | AGATHE<br>Laß das Ahnenbild in Ehren!<br><br>ÄNNCHEN<br>Ei, dem alten Herrn<br>Zoll ich Achtung gern;<br>doch dem Knechte Sitte lehren,<br>kann Respekt nicht wehren.  |  |                                       |
|         | c. 29          |        | Mi M<br>< V >                        | AGATHE<br>Sprich, wen meinst du? Welchen Knecht?   |  |                                       |
|         | c. 37-38       |        | F <sup>5</sup> – IV <sup>5</sup>     | {La M}   | ÄNNCHEN<br>Nun, den Nagel! Kannst du fragen?<br>Sollt' er seinen Herrn nicht tragen?<br>Ließ ihn <i>fallen</i> ! War das nicht schlecht? | ÄNNCHEN<br><br>¡Dejarlo <i>caer</i> ! |
|         |                |        |                                      | Mi M   |  |                                       |
|         | c. 45          |        | V <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> | AGATHE<br>Ja gewiß, das war nicht recht,<br>Gewiß, <i>gewiß</i> , gewiß, das war nicht recht.<br><br>ÄNNCHEN<br>Ließ ihn fall'n, war das nicht schlecht?<br>Gewiß, <i>gewiß</i> , gewiß, das war recht schlecht! | AGATHE<br><br>Claro, <i>claro</i> , no estuvo bien.  |                                       |
| c. 48   | = c. 45        |        |                                      |  |  |                                       |
| B       | c. 54<br>c. 62 |        | sol#m<br>< VII >                     | AGATHE<br>Alles wird dir zum Feste,<br>alles beut dir Lachen und Scherz!<br>o! wie <i>anders</i> fühlt mein Herz!  | AGATHE<br>¡todo te hace reír y bromear!<br>¡Oh, qué <i>diferente</i> siente mi corazón!  |                                       |
|         | c. 68          |        | <sup>b</sup> II <sup>6</sup>         |  |  |                                       |
| C<br>c1 | c. 80          |        | La M<br>< I >                        | ÄNNCHEN<br>Grillen sind mir böse Gäste!<br>immer mit leichtem Sinn<br>tanzen durchs Leben hin,<br>das nur ist Hochgewinn!  |  |                                       |
|         |                |        |                                      | Sorgen und Gram muß man verjagen!<br>immer mit leichtem Sinn!  |  |                                       |

|    |                           |  |  |   |
|----|---------------------------|--|--|---|
| c2 | c. 97-98                  | <sup>7</sup><br>F <sup>+</sup> – IV <sup>5</sup> | <p>ÄNNCHEN<br/>[2<sup>a</sup>- repetición de texto abreviado]<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist <b>Hochgewinn!</b></p> <p>Grillen sind mir böse Gäste!</p> <p>AGATHE<br/>Wer bezwingt des Busens Schlagen?<br/>Wer der Liebe süßen Schmerz?<br/>Stets um dich, Geliebter, zagen<br/>muß dies ahnungsvolle Herz.</p> <p>ÄNNCHEN [3<sup>a</sup>- repetición de texto]<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist Hochgewinn!</p> <p>Sorgen und Gram muß man verjagen!<br/>immer mit leichtem Sinn!</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[4<sup>a</sup>- repetición de texto abreviado]<br/>Grillen sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin,<br/>das nur ist <b>Hochgewinn!</b></p> | <p>ÄNNCHEN</p> <p>¡Éste es el <b>mayor premio!</b></p> <p>AGATHE<br/>¿Quién aplacará el latir de<br/>mi pecho?<br/>¿Quién el dulce dolor del<br/>amor?</p> <p>ÄNNCHEN</p> |
|    | c. 123-124                | <sup>7</sup><br>F <sup>+</sup> – IV <sup>5</sup> | <p>AGATHE<br/>muß dies <b>ahnungsvolle</b> Herz.</p> <p>ÄNNCHEN<br/>[5<sup>a</sup>- repetición de texto abreviado]<br/><b>Grillen</b> sind mir böse Gäste!<br/>immer mit leichtem Sinn<br/>tanzen durchs Leben hin.</p>  | <p>AGATHE<br/>este corazón lleno de<br/><b>presentimientos.</b></p> <p>ÄNNCHEN<br/>¡Las <b>tristezas</b> son malos<br/>huéspedes para mí!</p>                             |
| c3 | c. 129                    |  | <p>ÄNNCHEN<br/>Grillen sind mir <b>böse</b> Gäste!</p>   | <p>ÄNNCHEN<br/>... <b>malos</b> huéspedes para<br/>mí!</p>  |
|    | c. 137<br>c. 141 = c. 137 | <sup>#6</sup><br>(H) <sup>5</sup>                | <p>AGATHE<br/><b>um</b> dich, muß es zagen<br/><b>dies</b> ahnungsvolle Herz.</p>  | <p><b>por</b> tí,<br/>temblar <b>este</b> corazón...</p>  |

Se han seleccionado seis puntos de estudio. Tres de ellos (cc. 45, 48; cc. 97-98; cc.123-124) poseen características de punto culminante. Los restantes suponen intensificaciones parciales que sirven de apoyo a la configuración general de tensiones, presentando armonías que únicamente realizan su aparición en una ocasión.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |                                   |                  |                   |                |  |
|------------------------------|-----------------------------------|------------------|-------------------|----------------|--|
| Puntos culminantes de número |                                   |                  | ▲                 |                |  |
| Sección                      |                                   | ↑                |                   | ↑              | ↑  |
| Expresividad en frases       | ●                                 | ↑ ↑              |                   | ●              | ↑ ↑  |
| Acordes                      | $\text{I}^5 - \text{IV}^5$        | $\text{V}^{(6)}$ |                   | $\text{bII}^6$ | $\text{I}^7 - \text{IV}^5$ $\text{I}^7 - \text{IV}^5$ $(\text{H})^{\#6}$ |
| Compás                       | 37-38                             | 45, 48           |                   | 68             | 97-98                      137,141<br>123-124                            |
|                              |                                   |                  | c1<br>Solo        | c2<br>Dúo      | c3<br>Coda   |
|                              | A                                 |                  | B                 |                | C  |
|                              | La M do# m<br>< I > < III > < V > |                  | sol# m<br>< VII > |                | La M<br>< I >  |

Se observa la situación del punto culminante cerca del final del número, en una proporción de 4/5 (123/149).

Mediante la realización de un diagrama –figura 4.2– puede observarse la planificación del punto culminante en tres fases: preparación, apogeo y resolución. Un punto culminante previo en la primera sección, descenso que no queda desierto por la aparición de la sexta napolitana en la segunda sección, punto culminante en el centro de la tercera y descenso final apoyado en las sextas aumentadas de la última subsección. El diseño resultante es entonces el de una figura quebrada, con un ascenso y descenso realizado mediante ondas paulatinas. El descenso, al ser más breve, consta de una única onda.

|                              |              |                        |               |  |
|------------------------------|--------------|------------------------|---------------|--|
| Puntos culminantes de número |              |                        |               |  |
| Sección                      | ↑            |                        | ↑             | ↑                                      |
| Expresividad en frases       | •            | ↑ ↑                    | •             | ↑ ↑ ↑ ↑                                |
| Acordes                      | $I^5 - IV^5$ | $V^{(6)}$<br>$V^{(4)}$ | $\flat VII^6$ | $I^7 - IV^5$ $I^7 - IV^5$ $(II)^{\#5}$ |
| Compás                       | 37-38        | 45, 48                 | 68            | 97-98   123-124   137, 141             |
|                              |              |                        | c1<br>Solo    | c2<br>Dúo                              |
|                              |              |                        | c3<br>Coda    |  |
|                              | A            | B                      | C             |  |

*Figura 4.2: Esquema de la configuración de los puntos de tensión del número 6.*

Una visión más general nos presenta una figura triangular cuyo vértice superior representaría el punto culminante (figura 4.3).

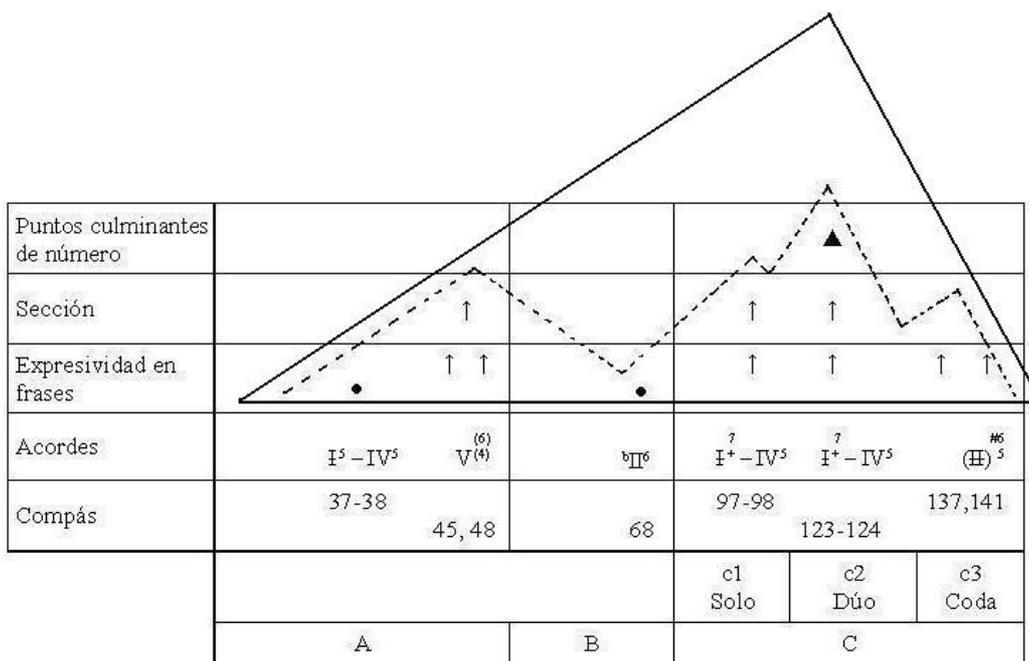


Figura 4.3: Planificación del punto culminante del número.

Observamos cómo el mismo recurso es utilizado de forma diferente, con consecuencias por tanto distintas, y en este caso además la sucesión de los dos eventos se realiza de manera inmediata. En los compases 97-98, el segundo compás es resolución de la tensión del primero; la repetición en los compases 123-124 es algo diferente. El momento culmen está en este caso en el compás 124, el segundo de ellos.

La textura ha contribuido en el punto culminante. La diferencia entre los compases 97-98 y 123-124 es que en aquellos únicamente intervenía una de las cantantes, mientras que en estos se añade la segunda protagonista, superando además en un intervalo de segunda mayor la nota del registro extremo de *Ännchen*.

La utilización de los acordes ha sido variada; se han empleado acordes de diferentes tipos.

Los acordes se han reservado hasta ese momento; se utilizan por primera vez y es la única vez que se emplean.

El dúo contrapuntístico supone a su vez mayor complejidad formal con respecto a lo anterior.

### 4.6.3. Relación entre armonía, parámetros y factores.

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |                | P. M. E. | Parámetros                           |  |                    |               |  |                  | Factores          |            |                     |
|-------------------|--------|----------------|----------|--------------------------------------|--|--------------------|---------------|--|------------------|-------------------|------------|---------------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad      |          | Armonía                              | Melodía  | Ritmo              | Matiz         | Textura                                | Timbre           | Localización      | Frecuencia | Texto / Acción      |
| A                 | 37-38  | {LaM}<br><I>   |          | I <sup>5</sup> – IV <sup>5</sup>     | - Rg: fa#5. Nota aguda.<br>- Mvto. intv.: disj.<br><br>- Ct.: nota superior final de segmento ascendente, seguida de breve segmento descendente.               | Similar al entorno | <i>f</i>      | Cambio de Ml. ac. a Hmf.               | <i>Pizzicato</i> | 4/5 de la frase.  | Único      | “caer”              |
|                   | 45     | Mi M<br><V>    | Sección  | V <sup>(6)</sup><br>V <sup>(4)</sup> | - Rg: <i>Agathe</i> sol#5, <i>Ännchen</i> mi5.<br><br>Nota aguda en las dos cantantes.<br>- Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: zona superior de segmento ascendente. | Valor prolongado   | Sin variación | Hmf. Cambio de textura. Fagot en cpto. | Fagot (en cpto.) | Final de sección. | Rp.        | Ambiente distendido |
| A                 | 48     | = 45           |          | = 45                                 |  |                    |               |  |                  | = 45              |            |                     |
| B                 | 68     | sol#m<br><VII> |          | bII <sup>6</sup>                     | - Rg: la4, no es nota aguda en el entorno.<br><br>- Mvto. intv.: conj.<br>- Ct.: sin relieve.  | Similar al entorno | Sin variación | Ml. ac.                                | Sin relevancia   | 2/3 de la frase.  | Único      | Asociado a tristeza |

| Aspectos formales |         |             | P. M. E. | Parámetros                |  |                               |  |                          |                | Factores                           |                 |   |
|-------------------|---------|-------------|----------|---------------------------|--|-------------------------------|--|--------------------------|----------------|------------------------------------|-----------------|---|
| Sección           | Compás  | Tonalidad   |          | Armonía                   | Melodía  | Ritmo                         | Matiz                                    | Textura                  | Timbre         | Localización                       | Frecuencia      | Texto / Acción  |
| c1                | 97-98   | La M<br><I> | Sección  | $\overset{7}{I^+} - IV^5$ | - Rg: sol 5, nota aguda.<br>- Mvto. intv.: disj.<br><br>- Ct.: punto superior entre segmento ascendente y segmento descendente.  | Valor prolongado muy evidente | Máximo de regulador, seguido de <i>f</i> | Cambio de Ml. ac. a Hmf. | Sin relevancia | 2/3 de la frase. Final de subsecc. | Rp. en 123      | “Mayor premio”  |
| c2                | 123-124 |             | Culm.    | $\overset{7}{I^+} - IV^5$ | - Rg: <i>Agathe</i> sol#5, <i>Ännchen</i> mi5.<br><br>Nota aguda en las dos cantantes.<br>- Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: final de segmento ascendente seguido de segmento descendente más breve.             | Valor prolongado muy evidente | Máximo de regulador                      | Ml. ac.                  | Sin relevancia | 2/3 de la frase. Final de subsecc. | Rp. antes en 97 | “Mayor premio”. Alejar tristeza. Declaración amorosa. |
| c3                | 137     |             | Frase    | $\overset{\#6}{(H)}^5$    | - Rg: <i>Agathe</i> re#5, <i>Ännchen</i> do5.<br>- Mvto. intv.:<br><br><i>Agathe</i> precedido de silencio;<br><i>Ännchen</i> conj.<br>- Ct.: zona central de segmento ligeramente ascendente y descendente. | Valor prolongado              | <i>f</i> , acento, máximo de regulador.  | Hmf.                     | Sin relevancia | Final de sección y de número.      | Rp. en 141      | “Malos” Alejar tristeza. Declaración amorosa.         |
| c3                | 141     | = 137       |          |                           |  |                               | = 137                                    |                          |                |                                    | = 137           |   |

En el compás 45, el canto transcurre por primera vez homofónicamente tras el diseño en diálogo anterior de las dos cantantes.

En los compases 97 y 123, la duración de la nota como valor prolongado está muy acentuado: blanca con puntillo precedida de semicorcheas y seguida de corcheas.

Compases 123-124: punto culminante del número. Está repitiendo la configuración de los compases 97-98, pero en esta ocasión la intensificación es mayor: intervienen las dos cantantes, y se ha producido un incremento en la instrumentación.

Acerca de la importancia del texto, obsérvese que en la palabra *Hochgewinn* [mayor premio] es sobre la que, en el compás 123, se realiza el punto culminante del número; con anterioridad ha hecho su aparición como momento de intensificación en el compás 97 y, aunque vuelve a repetirse dentro de la estrofa a la que pertenece, esta palabra en concreto no vuelve a ser utilizada.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.    |                     |                |                  |     |                   |        |                 |                        |      | Función Sbdte.   |   |                              | Fn.T. |
|---------|--------|-----------------|---------------------|----------------|------------------|-----|-------------------|--------|-----------------|------------------------|------|------------------|---|------------------------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.     |                     |                |                  |     | Dte. sec.         |        |                 |                        |      |                  |   |                              |       |
| Sección | Compás | V <sup>7+</sup> | V <sup>(6)(4)</sup> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7 <sup>+</sup>    | (6)(4) | N               | 6 <sup>a</sup> A       | (-V) | II<br>IV<br>VI   | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br>bVI | <sup>b</sup> II              | I     |
| A       | 37-38  |                 |                     |                |                  |     |                   |        | I <sup>5-</sup> |                        |      | -IV <sup>5</sup> |   |                              |       |
|         | 45     |                 | V <sup>(6)(4)</sup> |                |                  |     |                   |        |                 |                        |      |                  |   |                              |       |
|         | 48     |                 | = 45                |                |                  |     |                   |        |                 |                        |      |                  |   |                              |       |
| B       | 68     |                 |                     |                |                  |     |                   |        |                 |                        |      |                  |   | <sup>b</sup> II <sup>6</sup> |       |
| C       | c1     | 97-98           |                     |                |                  |     | I <sup>7+</sup> - |        |                 |                        |      | -IV <sup>5</sup> |   |                              |       |
|         | c2     | 123-124         |                     |                |                  |     | I <sup>7+</sup> - |        |                 |                        |      | -IV <sup>5</sup> |   |                              |       |
|         | c3     | 137             |                     |                |                  |     |                   |        |                 |                        |      |                  |   |                              |       |
|         |        | 141             |                     |                |                  |     |                   |        |                 | #6<br>(H) <sup>5</sup> |      |                  |   |                              |       |
|         |        |                 |                     |                |                  |     |                   |        |                 | = 137                  |      |                  |   |                              |       |

En el compás 37, la configuración interválica del I es de acorde tríada; sin embargo, su función en este caso no es la de reposo, sino la de servir de impulso hacia el IV, por lo que su clasificación es la de dominante secundaria. La ratificación de lo que acabamos de exponer se encuentra en la utilización similar que se realiza en los compases 97-98 y 123-124. Es también por esta razón por la que los compases 37 y 38, inscritos en un entorno de Mi M, se ha considerado conveniente considerarlos en la tonalidad de La M.

#### **4.6.4 Resultados del análisis**

En el compás 68 se encuentra una sexta napolitana, siendo la única vez que es utilizada esta sonoridad en este número. En la observación de los factores puede comprobarse el cumplimiento tradicional del empleo de este acorde – véase 2.1.1, página 40–; en oposición a la alegría de *Ännchen*, el corazón de *Agathe* siente diferente.

Existen cuatro acordes diferentes en los puntos de expresividad; excepto en un caso, ninguno de ellos se repite, en cada punto hay un acorde distinto. No sólo se da esta circunstancia, sino que no aparecen en otros pasajes del número; únicamente se han utilizado en estos puntos.



## Acto III

### 4.7. N° 11 Entre-Act

El tercer acto se inicia con este número orquestal marcado por una vitalidad plena, poderosa, que hace desaparecer las lúgubres sensaciones del tenebroso final del acto anterior. Este contraste es necesario dentro de la organización dramática de la obra, para que se disuelva el ambiente creado y de esta manera realzar la tragedia planteada en el inicio del número final.

#### 4.7.1. Estructura formal

Número constituido por cinco secciones, anticipa varios de los temas del n° 15 *Jägerchor*, del que en su práctica totalidad se nutre. En la presentación del análisis del n° 15 se realizarán indicaciones más detalladas.

TABLA 1 Esquema formal general.

| A             | B         | A'        | C         | D         | Coda      |
|---------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| cc. 1-19      | cc. 19-34 | cc. 35-50 | cc. 51-74 | cc. 75-84 | cc. 84-94 |
| Re M<br>< I > |           |           |           |           |           |

Como ya se ha indicado anteriormente, en los números instrumentales presentamos, al igual que en los números con intervención vocal, el esquema formal específico en disposición vertical.

TABLA 2 Esquema formal específico.

|      |       |            | <b>11. Entre-act</b>                     |  |
|------|-------|------------|--|--|
| A    | c. 1  | Re M < I > |  |  |
| B    | c. 19 |            | Tema del <i>Jägerchor</i> 1              |  |
| A'   | c. 35 |            |  |  |
| C    | c. 51 |            | Tema del <i>Jägerchor</i> 2              |  |
| D    | c. 75 |            | Tema del <i>Jägerchor</i> 3 (de la Coda) |  |
| Coda | c. 84 |            |  |  |

#### 4.7.2. Determinación de los puntos de estudio

El planteamiento dramático de este número es el de ofrecer una alegría exultante después del tenebroso final del acto II, momento más oscuro de la obra. Es un contraste con esta situación, y su significado también es el de generar un contraste ante la resolución con planteamiento trágico que acontecerá en el final de este acto III.

Anticipa tres de los cuatro temas del nº 15 *Jägerchor*. Existe con éste un paralelismo con la situación dramática: funcionar como contraste con puntos de tensión dramática.

No puede decirse que exista un punto culminante en este número –en el sentido de momento en donde resuelve una tensión acumulada–. Lo que encontramos es un punto de máxima expresividad melódica. Este momento más intenso del número se encuentra en el compás 77, en la última sección antes de la coda, y se repite al hacerlo la melodía –es una frase con dos semifrases similares– en el compás 81.

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |                         |                          | 11. Entre-Act                            |
|---------|-------------------------|--------------------------|--|
| Sección | Compás                  | Ac. Tn                   |  |
| A       | c. 1                    | Re M<br>< I >            |  |
| B       | c. 19                   |                          | Tema del <i>Jägerchor</i> 1              |
| A'      | c. 35                   |                          |  |
| C       | c. 51                   |                          | Tema del <i>Jägerchor</i> 2              |
| D       | c. 75<br>c. 77<br>c. 81 | V <sup>(6)</sup><br>= 77 | Tema del <i>Jägerchor</i> 3 (de la Coda) |
| Coda    | c. 84                   |                          |  |

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |            |   |    |   |                  |      |
|------------------------------|------------|---|----|---|------------------|------|
| Puntos culminantes de número |            |   |    |   | ∅                |      |
| Sección                      |            |   |    |   |                  |      |
| Frase                        |            |   |    |   | ↑ ↑              |      |
| Acorde                       |            |   |    |   | V <sup>(6)</sup> |      |
| Compás                       |            |   |    |   | 77<br>81         |      |
|                              | A          | B | A' | C | D                | Coda |
|                              | Re M < I > |   |    |   |                  |      |

Un único punto máximo de expresividad que se repite, cercano al final del número.

### 4.7.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |               |               | P. M. E. | Parámetros       |  |                  |        |         |                            | Factores                        |                       |                |
|-------------------|---------------|---------------|----------|------------------|--|------------------|--------|---------|----------------------------|---------------------------------|-----------------------|----------------|
| Sección           | Compás        | Tonalidad     |          | Armonía          | Melodía  | Ritmo            | Matíz  | Textura | Timbre                     | Localización                    | Frecuencia            | Texto / Acción |
| D                 | c. 77         | Re M<br>< I > | Frase    | V <sup>(6)</sup> | - Rg.: fa6<br>Nota aguda.<br>Más aguda que entorno.<br>- Mvto. inv.: disjunto.<br><br>- Ct.: punto superior tras ascenso paulatino, con rápido descenso. | Valor prolongado | Acento | Ml. ac. | <i>Tutti</i> excepto tpas. | 3/4.<br>Además, final de número | Única vez, rp. en 81. | [Sin texto]    |
|                   | c. 81<br>= 77 |               | Frase    |                  |  |                  |        |         |                            |                                 |                       |                |

Timbre: la primera vez la densidad orquestal es algo menor, reservándose el *tutti* completo para la segunda.

Localización: por una parte, a nivel de semifrase, el acorde se encuentra a 3/4 de ésta –compás 3 de una semifrase de cuatro compases–. La importancia sin embargo en este caso es que además está en la última frase del número.

Frecuencia: el fa6, como nota melódica, de por sí es también empleado económicamente, ya que, exceptuando el compás 97 –penúltimo de la escena– es aquí únicamente donde es utilizado.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.    |                     |                          |                  |     |           |        |   |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|---------|--------|-----------------|---------------------|--------------------------|------------------|-----|-----------|--------|---|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|         |        | Ac. de Dte.     |                     |                          |                  |     | Dte. sec. |        |   |                  |      |                |   |                 |       |
| Sección | Compás | V <sup>7+</sup> | V <sup>(6)(4)</sup> | V <sup>N</sup>           | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7+        | (6)(4) | N | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I     |
| D       | c. 77  |                 |                     | V <sup>(6)</sup>         |                  |     |           |        |   |                  |      |                |   |                 |       |
|         | c. 81  |                 |                     | V <sup>(6)</sup><br>= 77 |                  |     |           |        |   |                  |      |                |   |                 |       |

#### 4.7.4. Resultados del análisis

El acorde que realiza la intensificación es un V grado, con sexta sustituyendo a la quinta. Está englobado en los contemplados por la hipótesis, es un acorde de dominante, con además un elemento añadido importante.

La primera y única vez que realiza su aparición es en este punto. Supone un incremento de tensión con respecto al conjunto anterior. Por otra parte, se encuentra situado al final del número.

Asimismo, puede observarse en ese momento la actuación coordinada de los parámetros. Resaltemos entre ellos la nota aguda de la melodía y que en la repetición de la semifrase ha aumentado la densidad orquestal. El compositor ha reservado las trompas para el *tutti* final.

#### 4.8. N° 12 Cavatine, *Agathe*: “*Und ob die Wolke sich verhülle*”

Primera intervención de *Agathe* tras el trío del número 9, en el que finalmente *Max* parte hacia la Garganta del Lobo ante la angustia de la protagonista. Atrás queda también el final del Acto II con su siniestro ritual. Como hemos visto, el acto III se ha iniciado con un vital *Entre-Act* desbordante de entusiasmo. *Agathe* protagoniza ahora este momento de calma y sosiego, elevando confiada su voz al altísimo. A su vez, el descenso de la tensión dramática es necesario como contraste preparatorio de la escena final. Todos los números de este acto, excepto naturalmente el último, tienen esta finalidad. La emoción preponderante es la de calma, tranquilidad y confiada devoción.

##### 4.8.1. Estructura formal

Forma tripartita, con tres intervenciones de la solista articuladas por breves pasajes instrumentales. En la primera sección pueden observarse a su vez dos subsecciones; la repetición de la segunda de ellas, con cambios en la instrumentación, conforma la tercera sección.

TABLA 1 Esquema formal general.

| A<br>Exposición |          |           | B  | A'<br>Reexposición |
|-----------------|----------|-----------|--|--------------------|
| Intr.           | a1       | a2        | B  | a2'                |
| cc. 1-6         | cc. 7-16 | cc. 17-33 | cc. 34-48  | cc. 49-66          |
| La b M<br>< I > |          |           | Mi b M<br>< V ><br><br>{Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >} | La b M<br>< I >    |

TABLA 2 Esquema formal específico.

|            |                    |  | 12. Cavatine <i>Agathe</i>  |  |
|------------|--------------------|--|---|--|
|            |                    |  | <i>(Agathens Stübchen, altertümlich, doch niedlich verziert. An einer Stelle ein kleiner Hausaltar, worauf in einem Blumentopf ein Strauß weißer Rosen, von dem durchs Fenster hereinfliegenden Sonnenstrahl beleuchtet)</i>                                      | <i>(Dormitorio de Agathe. Anticuo, pero adornado de una forma encantadora. Un pequeño altar, sobre él, en un florero, un ramo de rosas blancas iluminadas por un rayo de sol)</i>    |
| A<br>Intr. | c. 1               | La b M<br>< I >  | AGATHE<br><i>(bräutlich und blendend weißt, mit grünem Bande, gekleidet, kniet an dem Altar)</i>  | AGATHE<br><i>(Vestida de novia, de blanco con una banda verde, está arrodillada ante el altar)</i>   |
| a1         | c. 7               |  | Und ob die Wolke sie verhülle,<br>die Sonne bleibt am Himmelszelt;<br>es waltet dort ein heil'ger Wille,<br>nicht blindem Zufall dient die Welt!  | Aunque las nubes lo oculten,<br>el sol permanece en el firmamento;<br>allí gobierna una Voluntad Divina,<br>¡el mundo no sirve a un azar ciego!                                      |
| a2         | c.17               |  | Das Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt aller Wesen liebend wahr!<br><br>[Repetición de texto]<br>Das Auge, ewig rein und <b>klar</b> ,<br>nimmt <b>aller</b> Wesen liebend wahr!  | La mirada eternamente pura y clara<br>¡mira con amor sobre todas las criaturas!<br><br>La mirada eternamente pura y <b>clara</b><br>¡mira con amor sobre <b>todas</b> las criaturas! |
| B          | c. 34<br><br>c. 42 | Mi b M<br>< V ><br><br>{Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >} | Für mich auch wird der Vater sorgen,<br>dem kindlich Herz und Sinn vertraut,<br>und wär' dies auch mein letzter Morgen,<br>rief' mich sein <b>Vaterwort</b> als Braut:  | También el Padre cuida de mí,<br>y en Él confío con corazón y mente de niña,<br>y aunque ésta fuera mi última mañana<br>y me llamara su <b>paternal</b> palabra                      |
| A'<br>a2'  | c. 49              | La b M<br>< I >  | Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr!<br><br>[Repetición de texto]<br>Sein Auge, ewig rein und <b>klar</b> ,<br>nimmt <b>meiner</b> auch mit Liebe wahr!<br><br>Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr! | su mirada eternamente pura y clara,<br>¡velaría por mí con amor!<br><br>su mirada eternamente pura y <b>clara</b> ,<br>¡velaría por <b>mí</b> con amor!                              |

Compás 42: la tonalidad de Dob M es < <sup>b</sup>III > respecto de la tonalidad principal La b M, pero es < <sup>b</sup>VI > con respecto a la tonalidad de la sección B, Mi b M. Por ello puede modular con facilidad, y al mismo tiempo situarse en el punto más alejado tonalmente del tono principal para colocar justo en este pasaje un momento de intensificación armónica (compás 45).

## 4.8.2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|            |                    |                       | 12. Cavatine <i>Agathe</i>                               |  |                        |
|------------|--------------------|-----------------------|--|--|------------------------|
| Sección    | Compás             | Acorde                | Tonalidad  |  |                        |
| A<br>Intr. | c. 1               |                       | La b M<br>< I >  |  |                        |
| a1         | c. 7               |                       |  | AGATHE<br>Und ob die Wolke sie verhülle,<br>die Sonne bleibt am Himmelszelt;<br>es waltet dort ein heil'ger Wille,<br>nicht blindem Zufall dient die Welt!                 |                        |
| a2         | c. 17              |                       |  | Das Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt aller Wesen liebend wahr!   |                        |
|            | c. 23<br>c. 24     | HH <sup>5</sup><br>VI |  | [Repetición de texto]<br>Das Auge, ewig rein und <b>klar</b> ,<br>nimmt <b>aller</b> Wesen liebend wahr!   | <b>clara<br/>todas</b> |
| B          | c. 34<br><br>c. 42 |                       | Mi b M<br>< V ><br><br>{Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >} | Für mich auch wird der Vater sorgen,<br>dem kindlich Herz und Sinn vertraut,<br><br>und wär' dies auch mein letzter Morgen,<br>rief' mich sein <b>Vaterwort</b> als Braut: | <b>paternal</b>        |
| A'<br>a2'  | c. 49              |                       | La b M<br>< I >  | Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr!  |                        |
|            | c. 55<br>c. 56     | HH <sup>5</sup><br>VI |  | [Repetición de texto]<br>Sein Auge, ewig rein und <b>klar</b> ,<br>nimmt <b>meiner</b> auch mit Liebe wahr!  | <b>clara<br/>mí</b>    |
|            |                    |                       |  | Sein Auge, ewig rein und klar,<br>nimmt meiner auch mit Liebe wahr!  |                        |

Existen claramente puntos en los que se intensifica la expresividad, uno en cada una de las secciones, lo que muestra la clara planificación del compositor. Al tener el número una estructura reexpositiva, el tercer punto es igual al primero, con leves

cambios en la instrumentación. Esta estructura reexpositiva está a su vez de acuerdo con la calma que genera esta pieza –finaliza igual que comienza–, objetivo de este número.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |                               |    |    |   |                               |
|------------------------------|-------------------------------|----|----|---|-------------------------------|
| Puntos culminantes de número | ▲                             |    |    |   | ▲                             |
| Sección                      | ↑                             |    |    | ↑   | ↑                             |
| Frase                        | ↑ ↑                           |    |    | ↑   | ↑ ↑                           |
| Acordes                      | $\text{H}^{\sharp} \text{VI}$ |    |    | <sup>(#6)</sup><br><sup>7 (#4) 7</sup><br>$\text{V}^{+(\#2)^+}$ | $\text{H}^{\sharp} \text{VI}$ |
| Compás                       | c. 23, 24                     |    |    | c. 45   | c. 55, 56                     |
|                              | A                             |    |    | B   | A'                            |
|                              | Intr.                         | a1 | a2 | B   | a2'                           |
|                              | La b M < I >                  |    |    | Mi b M <V><br>{Dob M}<br>{< <sup>b</sup> III >}                 | La b M < I >                  |

### 4.8.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |                              | P. M. E.        | Parámetros  |   |   |                     |                      |  | Factores                                   |                      |                            |       |
|-------------------|--------|------------------------------|-----------------|---|---|---|---------------------|----------------------|--|--|----------------------|----------------------------|-------|
| Sección           | Compás | Tonalidad                    |                 | Armonía   | Melodía   | Ritmo   | Matiz               | Textura              | Timbre                                     | Localización                               | Frecuencia           | Texto / Acción             |       |
| A                 | a2     | c. 23<br>c. 24               | La b M<br>< I > | Frase   | III <sup>5</sup>  | - Rg.: mi5.<br>- Mvto. intv.: disjuncto<br>- Ct.: final de segmento ascendente. | Valor prolongado.   | Máximo de regulador. | Hmf.                                       | Sin relevancia.                            | Último c. de semifr. | Único                      | Clara |
|                   | Culm.  |                              |                 | VI  | - Rg.: la5, nota más aguda.<br>- Mvto. intv.: disjuncto<br>- Ct.: punto superior entre segmento ascendente y descendente. | Valor prolongado.   | [Sin indicación]    | Hmf.                 | Sin relevancia.                            | Final de sección                           | Único excepto reexp. | Confianza en la divinidad. |       |
| B                 | c. 45  | Dob M<br>< <sup>b</sup> III> | Frase           | V <sup>(#6)</sup><br>7 <sup>(#4)</sup> 7<br>+ (#2)+ | - Rg.: do5.<br>- Mvto. intv.: conjunto.<br>- Ct.: punto superior de segmento sin relieves                                 | Similar al entorno.   | Máximo de regulador | Hmf.                 | Sin relevancia                             | Final de frase. Final de sección           | Único                | Confianza en la divinidad. |       |
| A'                | a2'    | c. 55<br>c. 56               | La b M<br>< I > | Frase   | = 23  | = 23  | = 23                | = 23                 | = 23                                       | Añadido de violines con respecto a la exp. | = 23                 | = 23                       | = 23  |
|                   | Culm.  |                              |                 | = 24  | = 24  | = 24  | = 24                | = 24                 | Añadido de violines con respecto a la exp. | Final de número                            | Único excepto exp.   | = 24                       |       |

Obsérvese el empleo de la instrumentación para incrementar el interés en la tercera sección sin modificarla con respecto a la exposición. La adición de los violines refuerza sin alterar la situación precedente.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|           |        | Función Dte.                            |                     |                |                  |     |           |        |                          |                  |      | Función Sbdte. |   |                 | Fn.T. |
|-----------|--------|---|---------------------|----------------|------------------|-----|-----------|--------|--------------------------|------------------|------|----------------|---|-----------------|-------|
|           |        | Ac. de Dte.                             |                     |                |                  |     | Dte. sec. |        |                          |                  |      |                |   |                 |       |
| Sección   | Compás | V <sup>7+</sup>                         | V <sup>(6)(4)</sup> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7+        | (6)(4) | N                        | 6 <sup>a</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV <sup>m</sup><br>VI <sup>b</sup> | <sup>b</sup> II | I     |
| A<br>a2   | 23     |   |                     |                |                  |     |           |        | III <sup>5</sup>         |                  |      |                |   |                 |       |
|           | 24     |   |                     |                |                  |     |           |        |                          |                  |      | VI             |   |                 |       |
| B         | 45     | (#6)<br>7 (#4) 7<br>V <sup>+(#2)+</sup> |                     |                |                  |     |           |        |                          |                  |      |                |   |                 |       |
| A'<br>a2' | 55     |   |                     |                |                  |     |           |        | = 23<br>III <sup>5</sup> |                  |      |                |   |                 |       |
|           | 56     |   |                     |                |                  |     |           |        |                          |                  |      | = 24<br>VI     |   |                 |       |

En el compás 45 encontramos una construcción compleja, el empleo de un acorde de séptima de dominante enriquecido con una séptima disminuída.

Queremos resaltar una vez más el énfasis que toman los acordes mediante su restricción en el resto de la pieza. La configuración acórdica del compás 45 acontece únicamente en este número. La sucesión III – VI es asimismo única, sin presentarse en otros lugares que no sean los puntos culminantes.

#### 4.8.4. Resultados del análisis

El grado V del compás 45 entraría en la consideración de la hipótesis. Además de ser la única vez que se emplea con esta configuración enriquecida con una séptima disminuída, se encuentra en el punto de máximo alejamiento tonal en relación con la tonalidad principal –Dob M respecto de Lab M–. Sin embargo, los puntos culminantes del número se encuentran sobre un VI grado, situación que en principio no está en concordancia con la hipótesis. En este caso nos encontramos con un acorde con función de subdominante, además diatónico. Consideremos sin embargo, en primer lugar, que este VI grado está precedido de su dominante secundaria  $\text{III}^5$ , que de por sí significa un incremento de la intensidad; en segundo lugar, que este VI grado no había hecho su aparición antes de emplearse como punto culminante, y únicamente vuelve a emplearse una vez más en el número, en el compás 31, con un significado muy diferente: en tiempo débil y como acorde de paso hacia un IV. Por último, la sucesión  $\text{III}^5 - \text{VI}$  únicamente es utilizada en estos puntos. Si observamos además el parámetro del registro y la localización de los puntos, concluiremos, en definitiva, que los elementos musicales han sido coordinados para dotar a este grado de las características de punto culminante.

Por otra parte, cabe considerar que el número es la representación de una oración en la que Agathe expresa su confianza en una fuerza superior bondadosa. El significado de la expresividad no es el de crear tensión dramática, o llegar a un máximo de exaltación, sino expresar este sentimiento a la vez íntimo y trascendente. En este sentido puede encontrarse un paralelismo en el “Amén” final de las obras litúrgicas, habitualmente armonizado con una cadencia plagal.



## Nº 13 Romanze und Arie *Ännchen*

El número está configurado en dos escenas claramente diferenciadas:

**13.1 Romanze** *Ännchen* “*Einst träumte meiner sel'gen Base*”

**13.2 Arie** *Ännchen* “*Trübe Augen*”

### 4.9. Nº 13.1 Romanze, *Ännchen*: “*Einst träumte meiner sel'gen Base*”

El número 13 está dividido en dos escenas, en las que la alegre *Ännchen* intenta calmar las preocupaciones de *Agathe*. En esta primera escena, narra una historia pretendidamente terrorífica, con desenlace humorístico. La acumulación de acordes de séptima disminuía está en consonancia con el aire de parodia de la situación. Weber, que conoce bien las implicaciones de este acorde –es un recurso utilizado tradicionalmente en la ópera cuando hace su aparición el malvado– lo utiliza conscientemente con una abundancia excesiva. Como compositor está sobreactuando, para recalcar ese aire de falsedad que tiene la historia que narra *Ännchen*.

#### 4.9.1. Estructura formal

No existe una estructuración en diferentes secciones que contrasten entre sí, o que contenga algún tipo de reexposición más o menos variada. El único momento en el que podría considerarse una cesura se da en los compases 20-22, cuando la protagonista interrumpe la narración de la historia para realizar una especificación sobre el relato; pero la continuación de éste en el c. 23 no supone como se ha dicho ni contraste con lo precedente ni repetición variada. No hay tampoco contrastes tonales importantes; la única desviación del tono inicial de sol menor es una flexión temporal hacia su relativo, Sib M. La finalización en el homónimo mayor está en relación con el desenlace de la historia, donde toda la acumulación de tensión se resuelve de manera cómica. Puede considerarse por tanto esta escena configurada en una única sección, que avanza a partir de las diferentes estrofas de la cantante. Los compases finales (43 y ss.) con una última *cadenza* de *Ännchen* sirven tanto de coda como de encadenamiento hacia la siguiente escena de este número.

TABLA 1 Esquema formal general.

| Sección única  |                   |                | Coda            |
|----------------|-------------------|----------------|-----------------|
| cc. 1-43       |                   |                | cc. 43-51       |
| sol m<br>< I > | Si b M<br>< III > | sol m<br>< I > | Sol M<br>< IM > |

TABLA 2 Esquema formal específico

|       |                   |  | 13.1 Romanze <i>Ännchen</i>   |   |
|-------|-------------------|--|---|---|
| c. 1  | sol m<br>< I >    | [Introducción orquestal]   |   |   |
| c. 11 | Si b M<br>< III > | ÄNNCHEN<br>Einst träumte meiner sel'gen Base,<br>die Kammertür eröffne sich,<br>und kreideweiß ward ihre <b>Nase</b> ,<br>denn näher, furchtbar näher schlich  |   | Una vez soñaba una difunta tía,<br>que la puerta de su cámara se abría,<br>y blanca como la pared se volvió su <b>nariz</b> ,<br>pues cerca, espantosamente cerca, se<br>/ deslizaba  |
| c.19  | sol m<br>< I >    | ein Ungeheuer<br>mit Augen wie Feuer,<br>mit klirrender Kette.<br>Es nahte dem Bette,<br>in welchem sie schlief,   |   | un monstruo<br>con ojos como de fuego,<br>con cadenas chirriantes<br>se acercaba a la cama,<br>en la que dormía.  |
| c.19  | sol m<br>< I >    | ich meine die Base<br>mit kreidiger Nase,<br><br>und <b>stöhnte</b> , ach! so hohl!<br>Und <b>ächzte</b> , ach! so tief!<br>Sie kreuzte sich, rief<br>nach manchem Angst- und Stoßgebet:<br><b>Susanne, Margareth! Susanne! Margareth!</b> |   | Me refiero a mi tía<br>con la nariz blanca como la pared,<br><br>y ella se <b>quejaba</b> , ¡ay! ¡de una manera tan<br>/ honda!<br>y <b>gemía</b> , ¡ay! ¡tan profundamente!<br>Se santiguaba y gritaba<br>después de muchos rezos y jaculatorias:<br><b>¡Susana, Margarita! ¡Susana!</b><br><b>¡Margarita!</b> |
| c. 41 | Sol M<br>< IM >   | Und sie kamen mit Licht,<br>und, denke nur, und Erschrick mir nur nicht!<br>Und, graust mir doch! Und,<br>der <b>Geist</b> war:<br>Nero, der Kettenhund!   |   | Y vinieron con una luz<br>y, ¡no vayas a asustarte!<br>y, ¡me horrorizo tan sólo de recordarlo! y,<br>el <b>fantasma</b> era:<br>¡Nero, el perro guardián!  |
| c. 43 |                   | <i>(Agathe wendet sich unwillig ab)</i><br><br>Du zürnest mir?<br>Doch kannst du wähen, Ich fühlte nicht mit<br>dir?<br><br>Nur ziemen einer Braut nicht Tränen!   | <i>(Agathe se vuelve indignada)</i><br><br>¿Te has enojado conmigo?<br>¿Acaso puedes suponer, que no sufro<br>contigo?<br><br>¡No convienen las lágrimas a una novia! |   |

## 4.9.2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |                                    |   |                            | <b>13.1 Romanze Ännchen</b>   |  |
|---------|------------------------------------|---|----------------------------|---|--|
| Sección | Compás                             | Ac.                                     | Tn.                        |   |  |
|         | c. 1                               |   | sol m<br>< I >             | [Introducción orquestal]  |  |
|         | <b>c. 3</b>                        | $(V)^7$                                 |                            | ÄNNCHEN<br>Einst träumte meiner sel'gen Base,<br>die Kammertür eröffne sich,<br>und kreideweiß ward ihre <b>Nase</b> ,<br>denn näher, furchtbar näher schlich                             |  |
|         | <b>c. 11</b>                       | $V(6_4)$                                | Si b M<br>< III >          | ein Ungeheuer<br>mit Augen wie Feuer,<br>mit klirrender Kette.<br>Es nahte dem Bette,<br>in welchem sie schlief,  |  |
|         | c. 19                              |   | sol m<br>< I >             | ich meine die Base<br>mit kreidiger Nase,   |  |
|         | <b>c. 23-24</b><br><b>c. 25-26</b> | $(V)^{+4} (V)^{3-} (V)^{+2}$<br>= 23-24 |                            | und <b>stöhnte</b> , ach! so hohl!<br>Und <b>ächzte</b> , ach! so tief!<br>Sie kreuzte sich, rief<br>nach manchem Angst- und Stoßgebet:<br><b>Susanne, Margareth! Susanne! Margareth!</b> |  |
|         | <b>c. 29-31</b>                    | $I - IV^6_4 ' I - I$                    |                            | Und sie kamen mit Licht,<br>und, denke nur, und Erschrick mir nur nicht!<br>Und, graust mir doch! Und,<br>der <b>Geist</b> war:<br>Nero, der Kettenhund!                                  |  |
|         | c. 41                              | <b>c. 40</b>                            | $(H)^7$<br>Sol M<br>< IM > | <b>fantasma</b>   |  |
|         |                                    |   |                            | <i>(Agathe wendet sich unwillig ab)</i><br><br>Du zürnest mir?<br>Doch kannst du wöhnen, Ich fühlte nicht mit<br>dir?<br>Nur ziemen einer Braut nicht Tränen!                             |  |

Compás 3: Weber utiliza la estructura armónica I – I – V – I ya señalada y muy presente en esta ópera, en esta ocasión bajo la variante I – I – (V) – I.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |                  |                               |                                |  |                  |
|------------------------------|------------------|-------------------------------|--------------------------------|--|------------------|
| Puntos culminantes de número |                  |                               |                                |  | ▲                |
| Sección                      | ↑                |                               |                                |  | ↑                |
| Frase                        | ↑                | ↑                             | ↑ ↑                            | ↑ ↑ ↑ ↑                                  | ↑                |
| Acorde                       | (V) <sup>7</sup> | V <sup>(6)</sup> <sub>4</sub> | (V) <sup>+4</sup> <sub>3</sub> | I – IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> – I – I | (H) <sup>7</sup> |
| Compás                       | 5                | 11                            | 23,25                          | 29–31                                    | 40               |
|                              | Sección única    |                               |                                |  | Coda             |
|                              | sol m<br>< I >   | Sib M<br>< III >              | sol m<br>< I >                 | Sol M<br>< I M >                         |                  |

Obsérvese de nuevo la forma de pirámide con ondas paulatinas de ascenso. En este caso, no hay descenso amortiguado por la abrupta resolución del equívoco.

### 4.9.3. Relación entre armonía, parámetros y factores.

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |           |                  | P. M. E. | Parámetros                            |  |                               |                     |         |                        | Factores                                   |            |                |
|-------------------|-----------|------------------|----------|---------------------------------------|--|-------------------------------|---------------------|---------|------------------------|--|------------|----------------|
| Sección           | Compás    | Tonalidad        |          | Armonía                               | Melodía  | Ritmo                         | Matiz               | Textura | Timbre                 | Localización                               | Frecuencia | Texto / Acción |
| Única             | c. 3      | sol m<br>< I >   | Frase    | (V) <sup>2</sup>                      | - Rg: mib 4.<br>Nota aguda<br>-Mvto.<br>intv.: conj.                           | Valor prolongado              | Máximo de regulador | Ml. ac. | Sin relevancia         | 3/4 de la frase.                           | Único      | [Sin texto]    |
|                   | c. 11     | Sib M<br>< III > | Frase    | V <sup>(6 4)</sup>                    | - Rg: re 4<br>Nota aguda<br>-Mvto.<br>intv.: conj.                             | Valor prolongado              | <i>fp</i>           | Ml. ac. | Sin relevancia         | Zona central del consecuente de una frase. | Único      | Pánico         |
|                   | cc. 23-24 |                  | Frase    | (V) <sup>+4</sup> - (V) <sup>+2</sup> | - Rg: mib 4.<br>Nota aguda<br>-Mvto.<br>intv.: conj.<br>precedido de silencio. | Levemente superior al entorno | <i>fp</i>           | Ml. ac. | Flautas doblan melodía | Inicio de frase.                           | Rp.        | “quejaba”      |
|                   | cc. 25-26 |                  |          |                                       |  |                               | = cc. 23-24         |         |                        | = cc. 23-24                                |            | “ge-mía”       |



TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.    |                          |                |                  |   |           |            |   |                  |      | Función Sbdte. |  |                 | Fn.T.  |
|---------|--------|-----------------|--------------------------|----------------|------------------|---|-----------|------------|---|------------------|------|----------------|--|-----------------|--|
|         |        | Ac. de Dte.     |                          |                |                  |   | Dte. sec. |            |   |                  |      |                |  |                 |  |
| Sección | Compás | V <sup>7+</sup> | V <sup>(6)<br/>(4)</sup> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V)   | 7<br>+    | (6)<br>(4) | N | 6 <sup>o</sup> A | (-V) | II<br>IV<br>VI | II <sup>o</sup><br>IV m<br><sup>b</sup> VI | <sup>b</sup> II | I  |
|         | c. 3   |                 |                          |                |                  | (V) <sup>2</sup>                                      |           |            |   |                  |      |                |  |                 |  |
|         | c. 11  |                 | V <sup>(6)<br/>(4)</sup> |                |                  |   |           |            |   |                  |      |                |  |                 |  |
|         | 23-24  |                 |                          |                |                  | (V) <sup>+4</sup><br><sup>3</sup> - (V) <sup>+2</sup> |           |            |   |                  |      |                |  |                 |  |
|         | 25-26  |                 |                          |                |                  | = c. 23-24  |           |            |   |                  |      |                |  |                 |  |
|         | 29-31  |                 |                          |                |                  |   |           |            |   |                  |      |                |  |                 | I <sup>5</sup> - IV <sup>6</sup> <sub>4</sub><br>I <sup>5</sup> - I <sup>5</sup> |
|         | 40     |                 |                          |                |                  |   |           |            |   | (H) <sup>2</sup> |      |                |  |                 |  |

Además de en los lugares referidos, la presencia de acordes de séptima disminuída es muy numerosa a lo largo de toda la escena.

#### 4.9.4. Resultados del análisis

Para esta parodia de una escena terrorífica, Weber ha utilizado con profusión uno de los acordes previstos en este trabajo: el acorde de séptima disminuída que, además de en los puntos reseñados, aparece asimismo en los compases 14 y siguientes.

Tras varios acordes de séptima disminuída sobre un (V), el punto culminante es de nuevo una séptima disminuída pero sobre un grado diferente, (H). Se cumple de nuevo la proposición de ser un elemento nuevo –primera y única vez que aparece– así como la de ser un acorde más tenso que los anteriores.

Sin embargo, aparecen puntos de intensificación sobre los grados I y IV<sup>6</sup><sub>4</sub>, ciertamente con carácter exclamativo.

Por otra parte, al igual que en las escenas anteriores, puede observarse que los parámetros actúan coordinadamente.

Puede observarse de nuevo la forma piramidal apoyada en ondas hacia el punto culminante.

#### 4.10. N°13.2 Arie, Ännchen: “Trübe Augen”

El relato humorístico de *Ännchen* no tranquiliza a *Agathe*. Aquélla intenta de nuevo alejar sus preocupaciones, darle ánimos e infundirle esperanza.

##### 4.10.1. Estructura formal

Estructura tripartita, con reexposición modificada.

TABLA 1 Esquema formal general.

| A               | B               | A'              |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| cc. 52-80       | cc. 80-115      | cc. 116-169     |
| Mi b M<br>< I > | Si b M<br>< V > | Mi b M<br>< I > |

TABLA 2 Esquema formal específico.

|    |        |                 | 13.2 Arie <i>Ännchen</i>  |  |
|----|--------|-----------------|---|--|
| A  | c. 52  | Mi b M<br>< I > | ÄNNCHEN<br>Trübe Augen, Liebchen, taugen<br>einem holden Bräutchen nicht.   | Los ojos tristes, querida,<br>no convienen a una bella novia.  |
| B  | c. 80  | Si b M<br>< V > | Daß durch Blicke Sie erquicke<br>und beglücke und bestricke,<br>alles um sich <b>her</b> entzücke,<br>das ist ihre schönste, schönste Pflicht.<br><br>das ist <b>ihre</b> schönste, schönste Pflicht.<br><br>Laß in öden Mauern Büberinnen trauern,<br>dir winkt ros'ger Hoffnung <b>Licht!</b> | Que con su mirada recree,<br>haga feliz y cautive<br>a todo lo que haya a <b>su</b> alrededor,<br>¡Ese es su más bello, su más bello deber!<br><br>¡Ese es <b>su</b> más bello, su más bello deber!<br><br>Deja que en las desiertas celdas<br>/ hagan penitencia las pecadoras.<br>¡A ti te llama la rosada <b>luz</b> de la esperanza! |
| A' | c. 116 | Mi b M<br>< I > | Schon entzündet sind die Kerzen<br>zum Verein getreuer Herzen!<br>Schon entzündet sind die Kerzen<br>dir winkt ros'ger Hoffnung Licht!<br><br><b>Holde</b> Freundin, zage nicht!<br><br>Holde Freundin, Holde, <b>zage</b> nicht!<br>[repetición de texto, enunciándose en total<br>seis veces] | ¡Ya están encendidas las velas<br>para unir a dos leales corazones!<br>¡Ya están encendidas las velas<br>¡A ti te llama la rosada luz de la esperanza!<br><br>¡ <b>Bella</b> amiga, no vaciles!<br><br>¡Bella amiga, no vaciles!   |

#### 4.10.2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |             |   | 13.2 Arie <i>Ännchen</i>   |         |
|---------|-------------|---|--|---------|
| Sección | Compás      | Ac. Tn.   |  |         |
| A       | c. 52       | Mi b M<br>< I >                                   | ÄNNCHEN<br>Trübe Augen, Liebchen, taugen<br>einem holden Bräutchen nicht.  |         |
| B       | c. 80       | Si b M<br>< V >                                   | Daß durch Blicke Sie erquicke<br>und beglücke und bestricke,<br>alles um sich <i>her</i> entzücke,<br>das ist ihre schönste, schönste Pflicht, | su      |
|         | c. 87       | $\forall \text{H}^+$ <sup>7</sup>                 |  | su      |
|         | c. 95       | $(\text{H})^{\text{+6}} - \text{V}^{\text{(6)4}}$ | das ist <i>ihre</i> schönste, schönste Pflicht.  | su      |
|         | c. 115      | $\text{V}^{\text{7- (6)5 +-}}$                    | Laß in öden Mauern Büberinnen trauern,<br>dir winkt ros'ger Hoffnung <i>Licht!</i>   | luz     |
| A'      | c. 116      | Mi b M<br>< I >                                   | Schon entzündet sind die Kerzen<br>zum Verein getreuer Herzen!<br>Schon entzündet sind die Kerzen<br>dir winkt ros'ger Hoffnung Licht!         |         |
|         | c. 128      | I   | <i>Holde</i> Freundin, zage nicht!<br>[repetición de texto, enunciándose en total<br>seis veces]   | Bella   |
|         | c. 135, 137 | F <sup>+</sup>                                    | <i>Holde</i> Freundin, <i>Holde</i> , zage nicht!  |         |
|         | c. 145, 147 | = 135,137   |  |         |
|         | c. 153      | $\text{V}^{\text{7+}}$                            | Holde Freundin, <i>zage</i> nicht!   | vaciles |
|         | c. 161      | IV <sup>(9)8</sup>                                | <i>Holde</i> Freundin, zage nicht!   |         |
|         | c. 163      | $\text{V}^{\text{7- (6)5 +-}}$                    | Holde Freundin, <i>zage</i> nicht!   |         |
|         | c. 165      | $\text{V}^{\text{7+}}$                            | Holde Freundin, <i>zage</i> nicht!   |         |

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |              |   |  |
|------------------------------|--------------|---|--|
| Puntos culminantes de número |              |   | ▲  |
| Sección                      |              | ↑   | ↑    ↑    ↑    ↑   |
| Frase                        |              | ↑    ↑    ↑   | ↑    ↑    ↑    ↑    ↑    ↑    ↑  |
| Acorde                       |              | $\text{VI}^{\overset{7}{+}} \text{(H)}^{\overset{+6}{5}} \text{V}^{\overset{7}{(6)_{+}}}$ | I    F <sup>+</sup> F <sup>+</sup> V <sup>+</sup> IV <sup>(9)8</sup> V <sup>(6)_{+}</sup> V <sup>+</sup> |
| Compás                       |              | 87 95    115  | 128, 135, 145, <b>153</b> , 161, 163, 165<br>137, 147  |
|                              | A            | B   | A'   |
|                              | Mi b M < I > | Si b M < V >  | Mi b M < I >   |

De nuevo puede observarse una conformación piramidal con ondulaciones ascendentes y descendentes en la planificación del punto culminante.

### 4.10.3. Relación entre armonía, parámetros y factores.

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |        |                 | P. M. E. | Parámetros  |   |                    |                  |              |                          | Factores               |            |                                |
|-------------------|--------|-----------------|----------|---|---|--------------------|------------------|--------------|--------------------------|------------------------|------------|--------------------------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad       |          | Armonía   | Melodía   | Ritmo              | Matíz            | Textura      | Timbre                   | Localización           | Frecuencia | Texto / Acción                 |
| A                 |        |                 |          |   |   |                    |                  |              |                          |                        |            |                                |
| B                 | c. 87  | Si b M<br>< V > | Frase    | $\forall \text{I}^7 +$                            | - Rg.: sol5, nota más aguda del entorno.  | Valor prolongado   | <i>fp</i>        | Hmf., cambio | Aumento volumen tímbrico | 4/5 de la frase.       | Único      | Tranquilizar, infundir ánimos. |
|                   | c. 95  |                 | Sección  | $(\text{H})^{+6} \text{S} - \text{V}^{(6)}_{(4)}$ | - Rg.: sib5, nota más aguda del entorno.  | Similar al entorno | <i>f</i>         | Hmf.         | Sin relevancia           | Inicio segunda semifr. | Único      | Infundir ánimos.               |
|                   | c. 115 |                 | Frase    | $\text{V}^{7-}_{(6)5+}$                           | - Rg.: sol5, nota más aguda del entorno.  | Valor prolongado   | [Sin indicación] | Hmf.         | Sin relevancia           | Último c. de la frase. | Único      | “Luz”. Esperanza.              |
|                   |        |                 |          |   | - Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: final segmento ondulante con rápido descenso.      |                    |                  |              |                          |                        |            |                                |
|                   |        |                 |          |   | - Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: Inicio segmento ascendente con descenso paulatino. |                    |                  |              |                          |                        |            |                                |
|                   |        |                 |          |   | - Mvto. intv.: conj.<br>- Ct.: final segmento ascendente.                         |                    |                  |              |                          |                        |            |                                |

| Aspectos formales |             |                | P. M. E. | Parámetros         |  |                    |                  |              |                          | Factores                       |            |                                 |
|-------------------|-------------|----------------|----------|--------------------|--|--------------------|------------------|--------------|--------------------------|--------------------------------|------------|---------------------------------|
| Sección           | Compás      | Tonalidad      |          | Armonía            | Melodía  | Ritmo              | Matiz            | Textura      | Timbre                   | Localización                   | Frecuencia | Texto / Acción                  |
| A'                | c. 128      | Mi bM<br>< I > | Sección  | I                  | - Rg.: sol5, nota más aguda del entorno.   | Valor prolongado   | <i>f</i>         | Hmf., cambio | Aumento volumen tímbrico | Inicio segunda semifr.         | Único      | Ánimo<br><br>y<br><br>esperanza |
|                   | c. 135, 137 |                | Frase    | F <sup>+</sup>     | - Rg.: si4.<br>- Mvto. intv.: disj.  | Similar al entorno | [Sin indicación] | MI. ac.      | Sin relevancia           | Zona central semifr.           | Rp.        |                                 |
|                   | c. 145, 147 |                | Frase    | = 135, 137         |  |                    |                  |              |                          | =135, 137                      |            |                                 |
|                   | c. 153      |                | Culm.    | V <sup>7+</sup>    | - Rg.: sib5, nota más aguda del entorno.   | Valor prolongado   | [Sin indicación] | MI. ac.      | Sin relevancia           | 2/3 de la frase, final secc.   | Único      |                                 |
|                   | c. 161      |                | Sección  | IV <sup>(9)8</sup> | - Rg.: sib5, nota más aguda del entorno.   | Similar al entorno | <i>f</i>         | MI. ac.      | Aumento volumen tímbrico | 2/3 de la frase, final número. | Único      |                                 |
|                   |             |                |          |                    | - Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: tras segmento ascendente, inicio de segmento descendente. |                    |                  |              |                          |                                |            |                                 |
|                   |             |                |          |                    | - Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: segmento estable.   |                    |                  |              |                          |                                |            |                                 |
|                   |             |                |          |                    | - Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: final segmento ascendente, seguido de rápido descenso.    |                    |                  |              |                          |                                |            |                                 |
|                   |             |                |          |                    | - Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: zona central entre segmento ascendente y descendente.     |                    |                  |              |                          |                                |            |                                 |

| Aspectos formales |        |           | P. M. E. | Parámetros  |  |                    |           |         |                          | Factores                          |            |                |
|-------------------|--------|-----------|----------|---|--|--------------------|-----------|---------|--------------------------|-----------------------------------|------------|----------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad |          | Armonía   | Melodía  | Ritmo              | Matiz     | Textura | Timbre                   | Localización                      | Frecuencia | Texto / Acción |
|                   | c. 163 |           | Frase    | $\begin{matrix} 7 - \\ (6) 5 \\ V + - \end{matrix}$ | - Rg.: sol5.<br>- Mvto. intv.: disj.<br><br>- Ct.: elevación en segmento descendente.                                    | Similar al entorno | <i>f</i>  | Ml. ac. | Sin relevancia           |                                   | Único      |                |
|                   | c. 165 |           | Sección  | $\begin{matrix} 7 \\ V + \end{matrix}$              | - Rg.: sib5, nota más aguda del entorno.<br>- Mvto. intv.: disj.<br>- Ct.: zona central entre rápido ascenso y descenso. | Similar al entorno | <i>ff</i> | Ml. ac. | Aumento volumen tímbrico | 4/5 de la frase, final de número. | Único      |                |

En el compás 95, el punto máximo está en el acorde de séptima disminuía, que progresa en su conducción habitual hacia un V con cuarta y sexta de apoyatura, con el que se mantiene una parte de la tensión creada.

En las intensificaciones del compás 135 y sus repeticiones en los compases 137, 145 y 147, se produce una alteración en la acentuación prosódica del texto.

El sib 5, nota más aguda del registro, participa en cuatro momentos de intensificación, entre ellos el punto culminante de la escena, realizando su intervención cada vez con un tratamiento diferente; en concreto, es empleado sobre tres armonías diferentes.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

| Sección | Compás      | Función Dte.    |                     |                                  |      |     |                 |                |   |      |   | Función Sbdte.     |                    |     | Fn.T. |
|---------|-------------|-----------------|---------------------|----------------------------------|------|-----|-----------------|----------------|---|------|---|--------------------|--------------------|-----|-------|
|         |             | Ac. de Dte.     |                     |                                  |      |     | Dte. sec.       |                |   |      |   | II<br>IV<br>VI     | II°<br>IV m<br>bVI | bII |       |
|         |             | V <sup>7+</sup> | V <sup>(6)(4)</sup> | V <sup>N</sup>                   | 6ª A | (V) | 7<br>+          | (6)<br>(4)     | N | 6º A | (-V)                                    |                    |                    |     |       |
| B       | 87          |                 |                     |                                  |      |     | V <sup>7+</sup> |                |   |      |   |                    |                    |     |       |
|         | 95          |                 |                     |                                  |      |     |                 |                |   |      | (H) <sup>+6</sup> - V <sup>(6)(4)</sup> |                    |                    |     |       |
|         | 115         |                 |                     | V <sup>7-<br/>(6)5<br/>+ -</sup> |      |     |                 |                |   |      |   |                    |                    |     |       |
| A'      | 128         |                 |                     |                                  |      |     |                 |                |   |      |   |                    |                    |     | I     |
|         | 135,<br>137 |                 |                     |                                  |      |     |                 | F <sup>+</sup> |   |      |   |                    |                    |     |       |
|         | 145,<br>147 |                 |                     |                                  |      |     |                 | = 135,<br>137  |   |      |   |                    |                    |     |       |
|         | 153         | V <sup>7+</sup> |                     |                                  |      |     |                 |                |   |      |   |                    |                    |     |       |
|         | 161         |                 |                     |                                  |      |     |                 |                |   |      |   | IV <sup>(9)8</sup> |                    |     |       |
|         | 163         |                 |                     | V <sup>7-<br/>(6)5<br/>+ -</sup> |      |     |                 |                |   |      |   |                    |                    |     |       |
|         | 165         | V <sup>7+</sup> |                     |                                  |      |     |                 |                |   |      |   |                    |                    |     |       |

#### 4.10.4. Resultados del análisis

En el compás 95, la tensión de la séptima disminuída es resuelta parcialmente y al mismo tiempo mantenida mediante la cuarta y sexta de apoyatura que le sigue en el compás siguiente.

El grado I del compás 129 presenta un carácter exclamativo; la creación de tensión en este punto está realizada por el resto de parámetros: nota aguda de duración amplia, precedida de pausa y alcanzada por movimiento disjunto, así como por el matiz dinámico *forte*.

El acorde de quinta aumentada del compás 135 y sus repeticiones, suponen una intensificación expresiva de la frase, sin creación ni dirección hacia una culminación.

El máximo expresivo del compás 161 se realiza sobre un acorde de subdominante; sin embargo, recibe un tratamiento muy especial: la nota más aguda del registro, sib 5, es a su vez una apoyatura –pertenece a la categoría de nota melódica más tensa, véase el apartado 2.1.1, p. 42– estando precedida, al mismo tiempo, de su dominante secundaria I. Como tipo de punto de intensificación es nuevo en la escena y único; los restantes momentos de intensificación se realizan sobre otros acordes.

Los acordes de los puntos de expresividad mayoritariamente han sido utilizados por primera vez en dichos puntos (c. 95, c. 115, 135 y ss., c. 161).

El punto culminante de la escena se realiza sobre un V grado con séptima de dominante. En él intervienen coordinadamente los demás parámetros –nota aguda, siendo la de mayor duración de todo el número–; el sib 5 sobre el que se realiza es utilizado cuatro veces en la escena, siempre –y únicamente– en los momentos de intensificación, pero en las otras dos intervenciones su duración, si bien prolongada es menor que en este punto.

Por último, reseñar que encontramos de nuevo una estructura piramidal configurada alrededor –no únicamente en su ascenso, sino también en su descenso– del punto culminante.

#### 4.11. N° 15 Jägerchor

Número de alegría clara, sencilla y directa, desbordante de vitalidad, justo antes de la precipitación de los acontecimientos en el número final.

##### 4.11.1. Estructura formal

Tres temas melódicos diferentes a cargo del coro, enmarcados por una introducción y coda instrumentales. Excepto la introducción, se repite todo el número cambiando únicamente el texto de la segunda estrofa.

TABLA 1 Esquema formal general.

| Introducción Instrumental | Sección central Coro |                                     |                                 | Coda Instrumental : |
|---------------------------|----------------------|-------------------------------------|---------------------------------|---------------------|
|                           | : A                  | B                                   | C                               |                     |
| cc. 1-8                   | : cc. 9-24           | cc. 25-40                           | cc. 41-66                       | cc. 67-77 :         |
| 4 + 4                     | : 4 + 4 / 4 + 4      | 8 / 8<br>(4+4) / (4+4)              | 2' 12 / 12<br>(4+4+4) / (4+4+4) | 4 + 4' 4 :          |
| Re M<br>< I >             |                      | Re M<br>< I ><br>{La M}<br>{< V > } |                                 |                     |

Fila 3: indica la distribución, según el número de compases, de frases y semifrases.

TABLA 2 Esquema formal específico.

|       |       |   | 15. Jägerchor  |  |
|-------|-------|---|--|--|
|       |       |   | <p><i>(Eine romantisch schöne Gegend. An einer Seite die fürstlichen Jagdzelte, worin vornehme Gäste und Hofleute, alle Brüche auf den Hüten, bankettieren. Auf der andern Seite sind Jäger und Treibleute gelagert, welche gleichfalls schmausen; hinter ihren Hirsche. Eber und anderes erlegtes Wildpret in Haufen aufgetürmt)</i></p> <p><i>(Ottokar im Hauptzelt an der Tafel; am untersten Platz Kuno. Max, in Kunos Nähe, doch außerhalb, auf seine Büchse gestützt. Auf der entgegengesetzten Seite Kaspar, hinter einem Baum lauschend)</i></p> | <p><i>(Un paraje romántico y bello. En un lado la tienda de caza del príncipe, donde se celebra un banquete, al que asisten huéspedes distinguidos y cortesanos, todos con plumas en el sombrero. En el otro lado se encuentran acampados cazadores y ojeadores; detrás de ellos ciervos, jabalíes y otros animales salvajes, como botín de caza.)</i></p> <p><i>(Ottokar, sentado a la mesa; en el último lugar Kuno. Max cerca de Kuno, pero ya fuera y apoyándose en su escopeta. En el lado opuesto Kaspar detrás de un árbol espiando.)</i></p> |
| Intr. | c. 1  | Re M<br>< I >                               | [Instrumental]   |  |
|       |       |   | JÄGERCHOR  | CAZADORES  |
| A     | c. 9  |   | Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?<br>wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?<br>Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,<br>den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich,   | ¿Qué puede igualar en la tierra al placer de la caza?<br>¿Qué colma más la copa de la vida?<br>Ocultarse hasta esperar el toque del cuerno,<br>perseguir al ciervo por espesuras y estanques,  |
| B     | c. 25 |   | ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,<br>Erstarkt die Glieder und würzet das Mahl.<br>Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,<br>Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!  | es una alegría principesca, un placer para el hombre,<br>fortalece los miembros y sazona la comida.<br>Cuando los bosques nos rodean,<br>brilla con más alegría y libertad la copa de la vida!   |
| C     | c. 41 |   | Jo-ho! Tralala!  | ¡Jo-ho! ¡Tralala!  |
| Coda  | c. 67 |   | [Instrumental]   |  |
| A     |       |   | Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen,<br>wie labend am Tage ihr Dunkel uns kühlt.<br>Den blutigen Wolf und den Eber zu fällen,<br>der gierig die grünenden Saaten durchwühlt,   | Diana es experta en iluminar la noche<br>y refrescar el día con su fresca sombra.<br>Abatir al sanguinario lobo y al jabalí,<br>que ávidamente revuelve las tiernas siembras,  |
| B     |       | <i>Repite desde el c. 9 hasta el final.</i> | ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,<br>Erstarkt die Glieder und würzet das Mahl.<br>Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,<br>Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!  | es alegría principesca, un placer para el hombre,<br>fortalece los miembros y sazona la comida.<br>Cuando los bosques nos rodean<br>brilla con más alegría y libertad la copa de la vida!  |
| C     |       |   | Jo-ho! Tralala!  | ¡Jo-ho! ¡Tralala!  |
| Coda  |       |   | [Instrumental]   |  |

#### 4.11.2. Determinación de los puntos de estudio

El planteamiento dramático de este número es de ofrecer un contraste ante el desenlace en apariencia trágico que va a acontecer. Desborda por tanto de alegría exultante, como ya ocurrió en el nº 11 *Entre-Act*, en el que se utilizaron tres temas de este número.

No sólo es el número anterior al *Finale*, a su vez es el momento justo anterior al concurso de tiro, alrededor del cual ha estado girando todo el tiempo el drama de la ópera. En cuanto finalice el número musical, a continuación la acción siguiente será el momento en que *Max*, finalmente, habrá de realizar el disparo fatídico. Es el punto de máxima alegría justo antes del punto dramático culminante de la obra; recurso habitual en el género dramático, de anteponer al momento de máxima desgracia otro de máxima felicidad.

Al igual que en el número 11, no puede decirse sin embargo que exista un punto culminante de número, en el sentido de resolución de una tensión acumulada. Cada uno de los temas expresa alegría, y el último de todos, en la Coda, presenta un punto de máxima expresividad con respecto a los anteriores.

Los momentos expresivos de las melodías tienen más que ver con aspectos melódicos, como notas agudas, que con aspectos armónicos referidos a acordes. La excepción es el último tema, que presenta, además de la nota más aguda (fa6) un acorde de dominante con un elemento de tensión que no había aparecido hasta ahora: acorde con sexta en sustitución de la quinta.

La razón de la expresividad conseguida con este acorde la podemos encontrar observando la configuración armónica total del número: excepto un  $\mathbb{H}^{(6)}_4$  en el compás 15 con función estructural –potenciar la semicadencia en V–, el resto de acordes son I, V y en una ocasión (compás 32), un IV.

Asimismo, la ausencia de acordes de tensión corrobora la hipótesis planteada: cuando no existen puntos culminantes, no hacen su aparición estos acordes. Weber como compositor, previniendo la configuración del final cercano, no los utiliza en este número.

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|         |                                  |  | 15. Jägerchor   |
|---------|----------------------------------|--|---|
| Sección | Compás                           | Ac.  | Tonalidad   |
| Intr.   | c. 1                             |  | Re M<br>< I >   |
| A       | c. 9                             |  | [Instrumental]<br><br>JÄGERCHOR<br><br>Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?<br>wem sprudelt der Becher des Lebens so reich?<br>Beim Klänge der Hörner im Grünen zu liegen,<br>den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich, |
| B       | c. 25                            |  | ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,<br>Erstarket die Glieder und würzet das Mahl.<br>Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,<br>Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!  |
| C       | c. 41                            |  | Jo-ho! Tralala!   |
| Coda    | c. 67                            | c. 69 V <sup>(6)</sup><br>c. 73 V <sup>(6)</sup> = c. 69 | [Instrumental]  |
| A       |                                  |  | Diana ist kundig, die Nacht zu erhellen,<br>wie labend am Tage ihr Dunkel uns kühlt.<br>Den blutigen Wolf und den Eber zu fällen,<br>der gierig die grünenden Saaten durchwühlt,  |
| B       |                                  |  | ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen,<br>Erstarket die Glieder und würzet das Mahl.<br>Wenn Wälder und Felsen uns hallend umfängen,<br>Tönt freier und freud'ger der volle Pokal!  |
| C       |                                  |  | Jo-ho! Tralala!   |
| Coda    | <i>Repetición</i><br>cc. 69 y 73 | <i>Repetición</i><br>cc. 69 y 73                         | [Instrumental]  |

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                              |               |     |   |   |                  |
|------------------------------|---------------|-----|---|---|------------------|
| Puntos culminantes de número |               |     |   |   | ∅                |
| Sección                      |               |     |   |   |                  |
| Frase                        |               |     |   |   | ↑ ↑              |
| Acorde                       |               |     |   |   | V <sup>(6)</sup> |
| Compás                       |               |     |   |   | 69 73            |
|                              | Intr.         | : A | B | C | Coda :           |
|                              | Re M<br>< I > |     |   |   |                  |

Dentro de la alegría desbordante del número, no existe sin embargo una dirección hacia un punto culminante. Cada frase es expuesta fresca y clara, siendo todas simétricas. En la coda final resalta un momento, repetido al hacerlo la semifrase; estos dos ejemplos debemos considerarlos como un único caso, ya que la repetición en esta ocasión se debe a la construcción del tema –que ha sido anticipado de forma idéntica en el número 11–, constituido por dos semifrases similares con distinto final, suspensivo en la primera, conclusivo en la segunda.

### 4.11.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |               |               | P. M. E. | Parámetros       |   |                  |        |         |                           | Factores                                   |                          |                |
|-------------------|---------------|---------------|----------|------------------|---|------------------|--------|---------|---------------------------|--|--------------------------|----------------|
| Sección           | Compás        | Tonalidad     |          | Armonía          | Melodía   | Ritmo            | Matíz  | Textura | Timbre                    | Localización                               | Frecuencia               | Texto / Acción |
| Coda              | c. 69         | Re M<br>< I > | Frase    | V <sup>(6)</sup> | - Rg.: fa6<br>Nota aguda.<br>Más aguda que entorno.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br><br>- Ct.: punto superior tras ascenso paulatino, con rápido descenso. | Valor prolongado | Acento | Ml. ac. | <i>Tutti</i> excepto tps. | 3/4 de la frase; es además final de número | Única vez, rp. en c. 73. | [Sin texto]    |
|                   | c. 73<br>= 69 | Frase         | = 69     |                  |   |                  |        |         |                           |  |                          | = 69           |

Dado el paralelismo existente entre este número y el 11 por el empleo del mismo tema, las observaciones que podemos realizar a esta relación entre armonía, parámetros y factores son idénticas a las realizadas en aquel número. Véase por tanto 4.7.4.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

|         |        | Función Dte.   |                                 |                          |                  |     |           |     |   |                  | Función Sbdte. |    |                 | Fn.T.           |   |
|---------|--------|----------------|---------------------------------|--------------------------|------------------|-----|-----------|-----|---|------------------|----------------|----|-----------------|-----------------|---|
|         |        | Ac. de Dte.    |                                 |                          |                  |     | Dte. sec. |     |   |                  |                |    |                 |                 |   |
| Sección | Compás | V <sup>7</sup> | V <sup>(6)</sup> <sub>(4)</sub> | V <sup>N</sup>           | 6 <sup>a</sup> A | (V) | 7         | (6) | N | 6 <sup>o</sup> A | (-V)           | II | II <sup>o</sup> | <sup>b</sup> II | I |
|         |        |                |                                 |                          |                  |     |           |     |   |                  |                | IV | IV <sup>m</sup> |                 |   |
|         |        |                |                                 |                          |                  |     |           |     |   |                  |                | VI | <sup>b</sup> VI |                 |   |
|         | c. 69  |                |                                 | V <sup>(6)</sup>         |                  |     |           |     |   |                  |                |    |                 |                 |   |
|         | c. 73  |                |                                 | V <sup>(6)</sup><br>= 69 |                  |     |           |     |   |                  |                |    |                 |                 |   |

El V<sup>(6)</sup> es el único momento de mayor intensidad; obsérvese en la página siguiente en la que se presenta la configuración armónica del número, la ausencia de acordes significativos. Cada uno de los temas está construido con armonías básicas y esenciales. Entre ellas, resalta el acorde seleccionado.

Introducción

cc. 1 – 8      4 + 4

I – I – V – I ' I – I – V – I

Re M < I >

||:

A

'Was gleicht . . . '      cc. 9 – 24      4 + 4 / 4 + 4

I – I – V – I ' I – I – H<sup>(6)</sup><sub>4</sub> +<sup>7</sup> – V

I – I – V – I ' I – I – H<sup>(6)</sup><sub>4</sub> +<sup>7</sup> – V

B

'Ist fürstliche . . . '      cc. 25 – 40      8 (4+4) / 8 (4+4)

VI – II – Vm – I ' VI – II – Vm – I

{La M} {< V > }

I | IV – I | V | I ' I | IV – I | V | I |

Re M < I >

C

'Joho . . . '      cc. 41 – 66      2 ' 12 (4+4+4) / 12 (4+4+4)

V | V

I | I | V | V ' I | I | V | V ' I – V | I – V | I | V |

I | I | V | V ' I | I | V | V ' I – V | I – V | I | I |

Coda instrumental

cc. 67 – 77      4 + 4 ' el-4

I | I | V<sup>(6)</sup> | I ' I | I | V<sup>(6)</sup> | I ' V | I – V | I | I |

:||

#### **4.11.4. Resultados del análisis**

Sobre el acorde que realiza la intensificación, un V grado con sexta sustituyendo a la quinta, así como la manera de proceder, han sido comentadas al abordar el n° 11 *Entre-Act*, que, como hemos indicado, anticipa este tema; véase 4.7.4.



#### **4.12. N° 16 Finale**

Tras el disparo fatídico, en rápida sucesión se produce el desenlace de la ópera. *Agathe* y *Caspar* yacen en el suelo; la primera se recupera, sólo ha sufrido un desmayo; es *Caspar* quien está herido de muerte. Interviene el príncipe *Ottokar* que presidía la prueba, inquiriendo por lo sucedido. *Max* revela su culpa y es condenado a renunciar a *Agathe* y al destierro permanente. Realiza su entrada el Eremita a quien todos, inclusive el príncipe, respetan. Intercede por *Max*, quien finalmente por su culpa cumplirá un año de destierro, finalizado el cual podrá contraer matrimonio con *Agathe*. El Coro se une a los protagonistas en la celebración del desenlace feliz de los acontecimientos.

##### **4.12.1 Estructura formal**

Se ha dividido este amplio número en seis escenas, siguiendo los criterios teatrales de situación, personajes y acción, división que, a su vez, como puede comprobarse, Weber respeta, diseñando cambios importantes en cada uno de estos momentos en la configuración musical. Dos de las escenas están a su vez subdivididas en cuadros. Escenas y cuadros tienen su propia estructura formal musical, que se refleja en el esquema formal específico. La división de este número en escenas puede verse también en el apartado 3.3.3 “Conformación y características de la ópera”.

Si bien la división en escenas implicaría un estudio separado para cada una de ellas, hemos optado por una presentación conjunta con objeto de revelar una planificación general hacia el punto culminante del acto y de la ópera.

TABLA 1 Esquema formal general.

| 16.1         | 16.2               | 16.3  | 16.4           |                                   | 16.5   | 16.6            |
|--------------|--------------------|---|----------------|-----------------------------------|--|-----------------|
| <i>Chor</i>  | <i>Agathe Chor</i> | <i>Caspar</i>                                 | <i>Ottokar</i> |                                   | <i>Eremit</i>  | [Protagonistas] |
| cc. 1-40     | c. 41-95           | cc. 96-131                                    | cc. 132-209    |                                   | cc. 210-363  | c. 364-422      |
|              |                    |   | 16.4.1         | 16.4.3                            | 16.5.1   | 16.5.3          |
|              |                    |   | 16.4.2         |                                   | 16.5.2   |                 |
| do m<br><Im> | Do M<br><I>        | Do M<br><I><br>{Re b M}<br>< <sup>b</sup> II> | la m<br><VI>   | Sol M la m sol m<br><V> <VI> <Vm> | MibM si m Si M<br>< <sup>b</sup> III> <VIIIm> <VIIM> | Do M<br><I>     |

Las escenas 16.4 y 16.5 se encuentran divididas en cuadros; este seccionamiento puede observarse de manera más concreta en el esquema formal específico. La longitud de este número ha imposibilitado reflejar todos los cambios de centro tonal pasajeros, los cuales sí han sido incluidos en las correspondientes tablas 2 y 3.

El *Finale* evoluciona desde do m hasta Do M, como representación simbólica del transcurso desde los ámbitos del mal hacia la zona del bien; diseño que se había anticipado en la obertura, que realiza este mismo recorrido. Se ha determinado Do M como tonalidad principal del número no sólo por ser el tono en el que finaliza, sino también por el ámbito que ocupa –en do m se encuentra únicamente la primera escena, evocándose sin llegar a fijarse en las intervenciones de *Caspar*– así como por la importancia de la tonalidad de la m en la cuarta escena. El empleo de la tonalidad lejana de Si M en la penúltima escena fue resaltado por Leibowitz –véase el apartado 2.2–. Por otra parte, señalar la utilización de sol m en el final de la escena 16.4 como tonalidad previa para regionalizar fácilmente a Mib M, tono en el que se desarrollará la escena del Eremita, simbólicamente asociada por Weber a la divinidad –véase apartado 2.2–.

Reflejamos en el esquema formal específico la subdivisión de las escenas más amplias en cuadros, así como la estructura formal musical interna en los más relevantes.

La longitud del número y las diferentes acciones implican una gran cantidad de texto. En pro de una claridad de la presentación, tanto en el esquema formal específico –tabla 2– como en la localización de los puntos de estudio –tabla 3–, en este número indicamos únicamente las primeras frases concernientes a cada una de las subdivisiones.

TABLA 2 Esquema formal específico.

|        |        |  | Nº 16. Finale   |   |
|--------|--------|--|---|---|
| 16.1   | c. 1   | do m < Im >                                | <i>Chor</i> “Schaut, o schaut!”<br><b>Schaut, o schaut!</b>   | “Mirad, oh mirad!”<br><b>Mirad, oh mirad!</b>   |
| 16.2   | c. 41  | Do M < I >                                 | <i>Agathe</i> “Wo bin ich?”   | “¿Dónde estoy?”   |
| A      | c. 44  |  | <i>Chor</i> “Preis und Dank!”<br>Preis und <b>Dank!</b>   | “Gracias y alabanzas!”<br><b>Gracias!</b>   |
| B1     | c. 58  |  | <i>Caspar</i> “Ich sah den Klausner”<br>der <b>Himmel</b> slegt!<br><b>es ist um mich</b> geschehn! | “He visto al Ermitaño”<br>¡El <b>cielo</b> ha vencido!<br>¡Es <b>mi</b> fin!                                |
| B2     | c. 73  |  | <i>Agathe</i> “Ich atme noch”   | “Aún respiro”   |
| A'     | c. 88  | Do M < I >                                 | <i>Chor</i> “Preis und Dank!”   | “Gracias y alabanzas!”  |
| 16.3   | c. 96  |  | <i>Caspar</i> “Du, Samiel, schon hier?”<br>Ich <b>trotze</b> dem Verderben!                         | Tú, Samiel, ¿ya aquí?<br><b>Desafío</b> la condenación  |
| 16.4   |        | la m < VI >                                | <i>Ottokar</i> “Nur du kannst”<br><b>Freikugeln</b> sind's  | [La confesión de Max]<br>Solamente tú puedes<br><b>Son balas encantadas</b>                                 |
| 16.4.1 | c. 132 |  | <i>Ottokar</i> “So eile mein Gebiet”<br>Nie, nie, empfängst du <b>diese reine</b><br>Hand!          | [La furia de Ottokar]<br>Apresúrate mis dominios<br>nunca recibirás <b>esta</b> mano <b>pura</b>            |
| 16.4.2 | c. 160 |  |   |   |
| 16.4.3 | c. 185 | Sol M < V ><br>la m < VI ><br>sol m < Vm > | <i>Cuno</i> “Er war sonst stets getreu”   | [La súplica del perdón]<br>Constantemente fue fiel  |
| 16.5   |        | Mib M < <sup>b</sup> III >                 | <i>Eremit</i> “Wer legt auf ihn?”   | “¿Quién lanza sobre él?”  |
| 16.5.1 | c. 210 |  | do m < Im >   | Leidenschaft <b>umflicht</b><br><b>Wer</b> höb'den ersten Stein<br>Wer griff' in <b>seinen</b> Busen nicht? |
|        | c. 238 | Mib M < <sup>b</sup> III >                 |   |   |
|        | c. 244 |  |   |   |
| 16.5.2 | c. 257 | si m < VIIIm >                             | <i>Eremit</i> “Doch sonst stets rein”   | “Pero que siempre ha sido<br>puro”  |
|        | c. 265 | mi m < IIIIm >                             |   |   |
|        | c. 272 | si m < VIIIm >                             |   |   |
|        | c. 288 | mi m < IIIIm >                             |   |   |
|        | c. 295 | si m < VIIIm >                             |   |   |

|               |        |             | N° 16. Finale   |  |
|---------------|--------|-------------|---|--|
| <b>16.5.3</b> | c. 297 | Si M <VIIM> | <i>Max</i> “Die Zukunft”                                  | “El futuro”  |
|               | c. 352 |             | <i>Eremit</i> “Doch jetzt”                                | “Y ahora”  |
| <b>16.6</b>   | c. 364 | Do M <I >   | <i>Chor</i> “Ja!, lasst uns”                              | “Si, elevemos”   |
| Intr.         | c. 368 |             |   |  |
| A             | c. 376 |             | [Protagonistas] “Der Rein ist von Herzen”                 | “El puro de corazón”   |
| B             | c. 383 |             | <b>fest</b> der Milde des Vaters vertraun                 | confiemos <b>firmemente</b> en la bondad del Padre               |
| C             | c. 396 |             |   |  |
| A'            | c. 402 |             | darf <b>kindlich</b> der Milde des <b>Vaters</b> vertraun | puede como un <b>niño</b> en la bondad del <b>Padre</b> confiar. |

#### 4.12.2. Determinación de los puntos de estudio

TABLA 3 Localización de los puntos de estudio.

|                                    |  |   | Nº 16. Finale   |   |
|------------------------------------|--|---|---|---|
| Sección                            | Compás   | Ac. Tn.   |   |   |
| 16.1                               | c. 1<br>c. 2-3   | do m<br>< Im ><br>(V) <sup>+6</sup> <sub>5</sub>  | <i>Chor</i> “Schaut, o schaut!”<br><i>Schaut, o schaut!</i>   | “Mirad, oh mirad!”<br><b>Mirad!</b>   |
| 16.2                               | c. 41<br>A c. 44<br>c. 55<br>B1 c. 58<br>c. 64<br>c. 66<br>B2 c. 73<br>A' c. 88<br>c. 92 | Do M<br>< I ><br>IV<br><sup>bII</sup> <sub>6</sub><br>(H) <sup>7</sup><br>Do M<br>< I ><br>IV (=55)   | <i>Agathe</i> “Wo bin ich?”<br><i>Chor</i> “Preis und Dank!”<br>Preis und <b>Dank!</b><br><i>Caspar</i> “Ich sah den Klausner”<br>der <i>Himmel</i> slegt!<br><b>es ist um mich</b> geschehn!<br><i>Agathe</i> “Ich atme noch”<br><i>Chor</i> “Preis und Dank!” | “¿Dónde estoy?”<br>“Gracias y alabanzas!”<br><b>Gracias!</b><br>“He visto al Ermitaño”<br>¡El <b>cielo</b> ha vencido!<br>¡Es <b>mi</b> fin!<br>“Aún respiro”<br>“Gracias y alabanzas!”   |
| 16.3                               | c. 96<br>c. 103<br>c. 110-111  | <sup>bVI</sup> <sub>7+</sub><br><sup>bII</sup><br>V( <sup>b6</sup> <sub>4</sub> ) – V <sup>7+</sup>   | <i>Caspar</i> “Du, Samiel, schon hier?”<br>Ich <b>trotze</b> dem Verderben!<br>[sin texto]  | Tú, Samiel, ¿ya aquí?<br><b>Desafío</b> la condenación  |
| 16.4<br>16.4.1<br>16.4.2<br>16.4.3 | c. 132<br>c. 155<br>c. 160<br>c. 167<br>c. 185   | la m<br>< VI ><br>V( <sup>6</sup> <sub>4</sub> )<br>V( <sup>6</sup> <sub>4</sub> ) – V <sup>7+</sup><br>Sol M<br>< V ><br>la m<br>< VI ><br>sol m<br>< Vm > | <i>Ottokar</i> “Nur du kannst”<br><b>Freikugeln</b> sind's<br><i>Ottokar</i> “So eile mein Gebiet”<br>Nie, nie, empfängst du <b>diese reine</b><br>Hand!<br><i>Cuno</i> “Er war sonst stets getreu”   | [La confesión de Max]<br>Solamente tú puedes<br>Son <b>balas encantadas</b><br>[La furia de Ottokar]<br>Apresúrate mis dominios<br>nunca recibirás <b>esta</b> mano <b>pura</b><br>[La súplica del perdón]<br>Constantemente fue fiel |

|                              |   |   | Nº 16. Finale  |   |  |
|------------------------------|---|---|--|---|--|
| Sección                      | Compás  | Ac. Tn.   |  |   |  |
| <b>16.5</b><br><b>16.5.1</b> | c. 210  | Mib M<br>< <sup>b</sup> III >   | <i>Eremit</i>  | “Wer legt auf ihn?”   | “¿Quién lanza sobre él?”                           |
|                              | c. 238  | do m<br>< Im >  |  |   |  |
|                              | c. 244  | Mib M<br>< <sup>b</sup> III >   |  |   |  |
|                              | <b>c. 245</b><br><b>c. 246</b><br><b>c. 249</b> | (V) <sup>+2</sup><br>V( <sup>b6</sup> <sub>4</sub> )<br><sup>b</sup> VI <sup>6</sup> <sub>4</sub> | Leidenschaft <b>umflicht</b><br><i>Wer</i> höb'den ersten Stein<br><br>Wer griff in <b>seinen</b> Busen nicht? | La pasión <b>los conquistó</b><br><b>Quién</b> arrojaría la primera piedra<br><br>Quién no <b>se</b> golpearía el pecho |  |
| <b>16.5.2</b>                | c. 257  | si m<br><VIIIm>   | <i>Eremit</i>  | “Doch sonst stets rein”   | “Pero que siempre ha sido puro”                    |
|                              | c. 265  | mi m<br><IIIIm>   |  |   |  |
|                              | c. 272  | si m<br><VIIIm>   |  |   |  |
|                              | c. 288  | mi m<br><IIIIm>   |  |   |  |
|                              | c. 295  | si m<br><VIIIm>   |  |   |  |
| <b>16.5.3</b>                | c. 297  | Si M<br><VIIM>  | <i>Max</i>   | “Die Zukunft”   | “El futuro”  |
|                              | c. 352  |   | <i>Eremit</i>  | “Doch jetzt”  | “Y ahora”  |
| <b>16.6</b>                  | c. 364  | Do M<br>< I >   | <i>Chor</i>  | “Ja!, lasst uns”  | “Sí, elevemos”                                     |
| Intr.                        | c. 368  |   |  |   |  |
| A                            | c. 376  |   |  | [Protagonistas] “Der Rein ist von Herzen”   | “El puro de corazón”                               |
| B                            | c. 383  |   |  |   |  |
|                              | <b>c. 391</b>                                   | II  |  | <b>fest</b> der Milde des Vaters vertraun   | confiemos <b>firmemente</b> en la bondad del Padre |
| C                            | c. 396  |   |  |   |  |
| A'                           | c. 402  |   |  |   |  |
|                              | <b>c. 406</b>                                   | V <sup>7</sup> <sub>+</sub>   |  | darf <b>kindlich</b> der Milde  | puede como un <b>niño</b> en la bondad             |
|                              | <b>c. 409-410</b>                               | (H) <sup>5</sup> – II <sup>5</sup>  |  | des <b>Vaters</b> vertraun  | del <b>Padre</b> confiar.                          |

Un estudio individualizado de cada una de las escenas revelaría la existencia de más puntos de intensificación. Como se ha indicado, en aras de presentar una visión global que muestre el punto hacia donde tiende el número, se han seleccionado los principales momentos en cada una de las escenas.

En el compás 409, para la determinación del grado sobre el que se configura el acorde, se considera el re # de la partitura enharmonización de un mi b, con un resultado tonalmente más lógico que si no se realizara esta enharmonización.

Los compases 102 a 104 también admiten la interpretación de que se produzca una flexión a Re b M; en este caso, si bien el cifrado de grados diferiría del aquí presentado, no cambiaría la interpretación en su consideración respecto de la expresividad: Re b M es la tonalidad del grado napolitano de Do M.

TABLA 4 Gradación de los puntos expresivos.

|                 |                |  |   |                                  |   |  |
|-----------------|----------------|--|---|----------------------------------|---|--|
| Pts. culm. núm. |                |  |   |                                  |   | ▲  |
| Sección         |                | ↑      ↑                                 | ↑   |                                  | ↑   | ↑      ↑                                       |
| Frase           | ↑              | ↑   ↑   ↑   ↑                            | ↑   ↑   | ↑   ↑                            | ↑   ↑   ↑   | ↑   ↑   ↑                                      |
| Acorde          | $(V)^{+6}_5$   | $IV^5 \text{ } ^bII^6 (\text{H})^7 IV^5$ | $^bVI^7 + (b6) \text{ } ^7$<br>$^bII \text{ } V^{(4)-} V^+$ | $V^{(6)} \text{ } V^{(6)} - V^7$ | $(V)^{+2} V^{(b6_4)} \text{ } ^bVI^6_4$             | $II \text{ } V^7 + (\text{H})^{+6}_5 - II^6_5$ |
| Compás          | 2-3            | 55 64 66 92                              | 103 110-111   | 155 167                          | 245 246 249   | 391 406 409-410                                |
|                 | 16.1           | 16.2                                     | 16.3  | 16.4                             | 16.5  | 16.6   |
|                 | do m<br>< Im > | Do M<br>< I >                            |   | la m<br>< VI >                   | MibM      SiM<br>< <sup>b</sup> III >      < VIIM > | Do M<br>< I >                                  |

Por cuestiones de dificultad tipográfica, en la tabla correspondiente a este número se indican únicamente las tonalidades principales.

No existe ningún punto más elevado que el del compás 410 con anterioridad a éste. Con sus diferentes variaciones en las dimensiones formales menores, todo el número en su planteamiento global está diseñado para que este último punto destaque sobre los demás.

En la organización general del número puede observarse la similitud con el crecimiento por ondas en dirección hacia el punto culminante considerada en números anteriores.

### 4.12.3. Relación entre armonía, parámetros y factores

TABLA 5 Relación entre armonía, parámetros y factores.

| Aspectos formales |               |                | P. M. E. | Parámetros                                       |   |  |           |         |                              | Factores                   |            |   |
|-------------------|---------------|----------------|----------|--|---|--|-----------|---------|------------------------------|----------------------------|------------|---|
| Sección           | Compás        | Tonalidad      |          | Armonía  | Melodía   | Ritmo                                      | Matiz     | Textura | Timbre                       | Localización               | Frecuencia | Texto / Acción  |
| 16.1              | c. 2-3        | do m<br>< Im > | Frase    | (V) <sup>+6</sup> <sub>5</sub>                   | - Rg.: fa5, nota más aguda del entorno.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: punto superior en el inicio de frase.   | Valor prolongado.                          | <i>ff</i> | Hmf.    | Registro agudo viento-madera | I<br>Inicio                | Único      | Espanto   |
| 16.2              | A c. 55       | Do M<br>< I >  | Culm.    | IV <sup>5</sup>                                  | - Rg.: la5, nota más aguda de la sección.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: punto superior en el segmento final de un grupo de frases.                                    | Valor prolongado                           | <i>ff</i> | Hmf.    | <i>Tutti</i>                 | Final de sección.          | Único      | Agradecimiento religioso  |
|                   | B1 c. 64      |                | Frase    | <sup>b</sup> II <sup>6</sup>                     | - Rg.: reb4, nota más aguda de la frase.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: punto superior en el segmento final de la frase.   | Valor prolongado                           | <i>f</i>  | Ml. ac. | Sin relevancia.              | 2/3 de la frase.           | Único      | Derrota final.  |
|                   | c. 66         |                | Frase    | (H) <sup>7</sup>                                 | - Rg.: do3, si2.<br>- Mvto. intv.: conjunto.<br>- Ct.: sin relieve.   | Similar al entorno                         | <i>f</i>  | Ml. ac. | Sin relevancia.              | 4/5 de la frase.           | Único      | Derrota final.  |
|                   | A' c. 92 = 55 | = 55           | = 55     | = 55   | = 55  | = 55                                       | = 55      | = 55    | Solistas y viento            | = 55                       | = 55       | = 55  |
| 16.3              | c. 103        | Do M<br>< I >  | Frase    | <sup>b</sup> VI <sup>7+</sup><br><sup>b</sup> II | - Rg.: do3, mib 3.<br>- Mvto. intv.: conjunto.<br>- Ct.: sin relieve.<br><br>En un entorno con abundancia de 7, el acorde que produzca la tensión ha de ser realmente fuerte. | Ligeramente prolongado respecto al entorno | <i>ff</i> | Ml. ac. | Sin relevancia               | Parte media de la subsecc. | Único      | “Desafío la condena- ción”<br><br>↙<br>No puede haber mayor maldición que realizarla al cielo en el momento de la muerte. |

| Aspectos formales |             |              | P. M. E.      | Parámetros               |   |                    |                                   |                            |                                  | Factores                        |            |   |
|-------------------|-------------|--------------|---------------|--------------------------|---|--------------------|-----------------------------------|----------------------------|----------------------------------|---------------------------------|------------|---|
| Sección           | Compás      | Tonalidad    |               | Armonía                  | Melodía   | Ritmo              | Matiz                             | Textura                    | Timbre                           | Localización                    | Frecuencia | Texto / Acción                                  |
|                   | c. 110-111  |              | Sección       | $V^{(b^6_4)} - V^{7_+}$  | - Rg.: sol 3.<br>- Mvto. intv.: conjunto.<br>- Ct.: nota aguda final de segmento ascendente.  | Valor prolongado   | <i>ff</i>                         | Hmf.                       | Aumento volumen tímbrico         | Final de frase y cuadro         | Único      | Muerte del malvado y su maldición.              |
| <b>16.4</b>       |             |              |               |                          |   |                    |                                   |                            |                                  |                                 |            |   |
| <b>16.4.1</b>     | c. 155      | la m <VI>    | Frase         | $V^{(6_4)}$              | - Rg.: mi4.<br>- Mvto. intv.: conjunto, precedido de pausa.<br>- Ct.: nota aguda final de segmento ascendente.                            | Valor prolongado   | <i>f</i>                          | Hmf., cambio               | Aumento volumen tímbrico         | Final de frase y cuadro         | Único      | “Son balas encantadas”. Revelación de misterio. |
| <b>16.4.2</b>     | c. 167      | la m <VI>    | Frase         | $V^{(6_4)} - V^{7_+}$    | - Rg.: mi4.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: nota aguda final de segmento ascendente.  | Valor prolongado.  | <i>ff</i>                         | Ml. ac.                    | Sin relevancia                   | 4/5 de la frase.                | Único      | Sentencia a la desgracia.                       |
| <b>16.5</b>       |             |              |               |                          |   |                    |                                   |                            |                                  |                                 |            |   |
| <b>16.5.1</b>     | c. 245, 246 | Mi b M <III> | Frase Sección | $(V)^{+2} - V^{(b^6_4)}$ | - Rg.: re3, mi3.<br>- Mvto. intv.: conjunto.<br>- Ct.: nota aguda entre segmento paulatino ascendente y segmento con descenso progresivo. | Valor prolongado.  | Máximo de regulador.<br><i>ff</i> | Ml. ac., Sin cambio a Hmf. | Sin relevancia.                  | Parte media del cuadro          | Único      | Justificación de la culpa.                      |
|                   | c. 249      |              | Frase         | $bVI^{6_4}$              | - Rg.: mi4.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: nota aguda entre segmento ascendente y segmento descendente.                            | Similar al entorno | <i>ff</i>                         | Hmf.                       | Sin relevancia                   | Final del cuadro                | Único      | Comprensión                                     |
| <b>16.6</b>       |             |              |               |                          |   |                    |                                   |                            |                                  |                                 |            |   |
| B                 | c. 391      | Do M <I>     | Sección       | II                       | - Rg.: la6, nota más aguda.<br>- Mvto. intv.: disjunto<br>- Ct.: final de segmento ascendente seguido de segmento descendente.            | Valor prolongado   | <i>ff</i> Acen-to                 | Ml. ac.                    | Refuerzo tras compás en silencio | 3/4 de la frase. Final sección. | Único      | Confianza en la divinidad                       |

| Aspectos formales |        |           | P. M. E. | Parámetros                   |   |  |           |         |              | Factores              |            |                            |
|-------------------|--------|-----------|----------|------------------------------|---|--|-----------|---------|--------------|-----------------------|------------|----------------------------|
| Sección           | Compás | Tonalidad |          | Armonía                      | Melodía   | Ritmo                                    | Matiz     | Textura | Timbre       | Localización          | Frecuencia | Texto / Acción             |
| A'                | c. 406 |           | Frase    | V <sup>7+</sup>              | - Rg.: sol 6. nota más aguda del entorno.<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: final de primer segmento ascendente.    | Valor más prolongado que los anteriores  | <i>ff</i> | Ml. ac. | <i>Tutti</i> | Final escena y ópera  | Único      | Confianza en la divinidad  |
|                   | c. 410 |           | Culm.    | II <sup>6</sup> <sub>5</sub> | - Rg.: la6<br>- Mvto. intv.: disjunto.<br>- Ct.: final de segundo segmento ascendente, seguido de segmento descendente. | Valor más prolongado que los anteriores. | <i>ff</i> | Ml. ac. | <i>Tutti</i> | Final escena y ópera. | Único      | Confianza en la divinidad. |

En los compases 55 y 92, tan importante como la creación de tensión que se produce sobre el grado IV es su resolución en el acorde siguiente –no reflejado en las tablas–, un V(<sup>6</sup><sub>4</sub>) con la conducción habitual subsiguiente hacia la configuración de séptima de dominante. No puede aislarse su comportamiento de intensificación de la resolución de ésta. Nos encontramos ante el funcionamiento, no de un acorde, sino de un conjunto –en este caso, dos– de acordes.

En los compases 110-111, de nuevo dos acordes inseparables. Tanto en este lugar como en el compás 155, no deja de ser interesante observar que frases con gran cantidad de acordes cromáticos –grado napolitano, séptimas disminuidas sobre dominantes secundarias, sexta aumentada– realicen su momento culmen sobre la configuración de dominante con doble apoyatura de cuarta y sexta.

Un segundo caso de acción conjunta de varios acordes puede observarse en los compases 64 a 66; entre estos dos compases, la tensión se mantiene mediante la utilización de un acorde también de séptima disminuída en el compás 65. Obsérvese la sucesión de grados resultantes y sus configuraciones: <sup>b</sup>II – (V)<sup>+4</sup><sub>3</sub> – (H)<sup>7</sup>, con el consiguiente incremento de tensión.

Ya nos hemos referido a los compases 102 a 104 en el comentario a la tabla 3. En nuestro análisis en Do M, entre estos compases puede observarse una intensa zona expresiva armónica. Enmarcado entre dos grados napolitanos en estado fundamental, Weber utiliza el acorde quizá más complejo tonalmente de toda la ópera: sobre un grado napolitano, un sexto grado rebajado como dominante secundaria.

Similar comportamiento encontramos en los compases 245 y 246; el primero de ellos, ya de por sí intenso, sirve como preparación para el segundo. A su vez, la intensificación expresiva de estos compases se ve acrecentada por el retorno a la tonalidad de Mib M tras una regionalización pasajera a do m –el pasaje comprendido entre los compases 246 a 251 pueden interpretarse en la remota tonalidad de mi b m, concepción que no modifica sustancialmente el planteamiento presentado–.

En cuanto al punto culminante del número, encontramos el mismo tratamiento, si bien el acorde sobre el que se produce es una subdominante, está precedido por uno de los acordes previstos como más tensos, una séptima disminuída sobre la dominante de la dominante.

En relación con el significado del texto, obsérvese en el compás 155 la creación de un punto culminante mediante la utilización de una cuarta y sexta de apoyatura sobre la palabra *freikugeln* [balas encantadas], motivo sobre el que gira la trama de la ópera, que es pronunciada por el protagonista, y situada exactamente sobre la sílaba *frei*, asimismo fundamental, y que forma parte del título de la ópera.

TABLA 6 Clasificación de los acordes según su función y constitución.

| Sección     | Compás      | Función Dte.                                      |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                | Función Sbdte.               |                    |                              | Fn.T. |  |
|-------------|-------------|---|---------------------------------|----------------|------------------|--------------------------------|---|------------|---|------------------|--------------------------------|------------------------------|--------------------|------------------------------|-------|--|
|             |             | Ac. de Dte.                                       |                                 |                |                  |                                | Dte. sec.   |            |   |                  |                                | II<br>IV<br>VI               | II°<br>IV m<br>bVI | bII                          |       |  |
|             |             | V <sup>7+</sup>                                   | V <sup>(6)</sup> <sub>(4)</sub> | V <sup>N</sup> | 6 <sup>a</sup> A | (V)                            | 7<br>+  | (6)<br>(4) | N | 6 <sup>a</sup> A | (-V)                           |                              |                    |                              |       |  |
| <b>16.1</b> | c. 2-3      |   |                                 |                |                  | (V) <sup>+6</sup> <sub>5</sub> |   |            |   |                  |                                |                              |                    |                              |       |  |
| <b>16.2</b> | A c. 55     |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                | IV <sup>5</sup>              |                    |                              |       |  |
|             | B1 c. 64    |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    | bII <sup>6</sup>             |       |  |
|             | c. 66       |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   | (H) <sup>7</sup> |                                |                              |                    |                              |       |  |
|             | A' c. 92    |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                | IV <sup>5</sup><br>= 55      |                    |                              |       |  |
| <b>16.3</b> | c. 103      |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    | bVI <sup>7+</sup><br>bII     |       |  |
|             | c. 110-111  | V <sup>(b6<sub>4</sub>)</sup> - V <sup>7+</sup>   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    |                              |       |  |
| <b>16.4</b> | c. 155      |   | V <sup>(6<sub>4</sub>)</sup>    |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    |                              |       |  |
|             | c. 167      | V <sup>(6<sub>4</sub>)</sup> - V <sup>7+</sup>    |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    |                              |       |  |
| <b>16.5</b> | c. 245, 246 | (V) <sup>+2</sup> - V <sup>(b6<sub>4</sub>)</sup> |                                 |                |                  |                                | (V) <sup>+2</sup> - V <sup>(b6<sub>4</sub>)</sup> |            |   |                  |                                |                              |                    |                              |       |  |
|             | c. 249      |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    | bVI <sup>6<sub>4</sub></sup> |       |  |
| <b>16.6</b> | c. 391      |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                | II                           |                    |                              |       |  |
|             | c. 406      | V <sup>7+</sup>                                   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  |                                |                              |                    |                              |       |  |
|             | c. 409-410  |   |                                 |                |                  |                                |   |            |   |                  | (H) <sup>+6</sup> <sub>5</sub> | II <sup>6</sup> <sub>5</sub> |                    |                              |       |  |

En los compases 110-111 y 167, es indisoluble la asociación de la cuarta y sexta de apoyatura con su resolución en el acorde de séptima de dominante. De igual manera, ha

sido necesario reseñar en dos casillas el conjunto de acordes de los compases 245 y 246.

La sexta menor en los compases 110 y 246 enfatiza aún más el efecto de la cuarta y sexta de apoyatura.

#### 4.12.4. Resultados del análisis

De los trece puntos estudiados, en diez de ellos los acordes situados en estos puntos coinciden con los planteados en la hipótesis; únicamente hay tres de ellos diferentes (compases 2-3, 391, 410), produciéndose sin embargo el punto culminante del número sobre uno de ellos, un  $\text{II}^6_5$  en el compás 410.

Por otra parte, puede observarse el uso restringido de estos acordes, que mayoritariamente únicamente aparecen en el punto de expresividad (cc. 2-3, c. 66, c. 103, c. 245, c. 246, c. 249, c. 409). Resulta asimismo interesante resaltar en este sentido la utilización del grado IV en el compás 55, siendo este momento la primera vez que realiza su aparición en el número; cuando con anterioridad se ha empleado una subdominante, ha sido mediante un grado VI, que asimismo puede considerarse un acorde más débil que si se hubiera utilizado un II grado –relación de fundamentales por tercera descendente del grado VI con el IV, frente a la tercera ascendente entre el II y el IV–.

Asimismo, se ha observado la actuación de acordes en conjunto difícilmente separables entre creación de tensión y resolución (cc. 55-56 y 92-93; cc. 110-111; c. 167) o creando zonas –no puntos– de intensificación (cc. 64-66; cc. 102-104; cc. 245, 246).

El crecimiento de la tensión se obtiene mediante la utilización de acordes sucesivamente más complejos y con mayor potencia en su configuración. En el compás 66, un (V) con séptima disminuída en inversión es seguido por un (H) con séptima disminuída en estado fundamental. Recuérdese un empleo similar en el punto culminante de la escena 13.1, compás 40.

Reseñemos para finalizar la ausencia de puntos expresivos sobre el grado I en todo el *Finale*.



## 5. CONCLUSIONES

Observando los resultados de los análisis de las diversas escenas y números, en los puntos culminantes, así como en los lugares en los que se realizan incrementos de tensión, puede constatar la presencia de los acordes previstos en la hipótesis. Esta aseveración puede cotejarse en la tabla 6 de cada uno de los números analizados. Recogemos a continuación los principales resultados.

|                              |                          |                                       |
|------------------------------|--------------------------|---------------------------------------|
| Nº 1.1, <i>Victoria!</i>     | $V^{(6)}_4$              | Punto culminante de escena.           |
| Nº 1.2, <i>Bauern-Marsch</i> | $V^{(6)}_4$              | Único momento reseñable de la Marcha. |
| Nº 1.3, <i>Kilian</i>        | ${}^bVI$                 | Intensificación de frase.             |
| Nº 6, Duett                  | $V^{(6)}_4$              | Máximo expresivo de sección.          |
|                              | ${}^bII^6$               | Intensificación de frase.             |
|                              | $(H)^{\#6}_5$            | Intensificación de frase.             |
| Nº 11, Entre-Act             | $V^{(6)}$                | Intensificación de frase.             |
| Nº 12, Cavatine              | $III$                    | Intensificación de frase.             |
|                              | $V^7_+$                  | Intensificación de frase.             |
| Nº 13.1, Romanze             | $(V)^7$                  | Intensificación de frase.             |
|                              | $V^{(6)}_4$              | Intensificación de frase.             |
|                              | $(V)^{+4}_3$             | Intensificación de frase.             |
|                              | $(H)^7$                  | Punto culminante de escena.           |
| Nº 13.3, Arie                | $\forall H^7_+$          | Intensificación de frase.             |
|                              | $(H)^{+6}_5$             | Máximo expresivo de sección.          |
|                              | $V^{(6)}_+$ <sup>7</sup> | Intensificación de frase.             |
|                              | $F^+$                    | Intensificación de frase.             |
|                              | $V^7_+$                  | Punto culminante de escena.           |
|                              | $V^{(6)}_+$ <sup>7</sup> | Intensificación de frase.             |
|                              | $V^7_+$                  | Máximo expresivo de sección.          |

|                         |        |   |                                    |
|-------------------------|--------|---|------------------------------------|
| Nº 15, <i>Jägerchor</i> |        | V <sup>(6)</sup>  | Intensificación de frase.          |
| Nº 16, Finale           | 16.1   | (V) <sup>+6</sup> <sub>5</sub>                              | Intensificación de frase.          |
|                         | 16.2   | <sup>b</sup> II <sup>6</sup>                                | Intensificación de frase.          |
|                         |        | (H) <sup>7</sup>  | Intensificación de frase.          |
|                         | 16.3   | <sup>b</sup> V <sup>7</sup> <sub>+</sub><br><sup>b</sup> II | Intensificación de frase.          |
|                         |        | V( <sup>b6</sup> <sub>4</sub> )–V <sup>7</sup> <sub>+</sub> | Máximo expresivo de sección.       |
|                         | 16.4.1 | V( <sup>6</sup> <sub>4</sub> )                              | Intensificación de frase.          |
|                         | 16.4.2 | V( <sup>6</sup> <sub>4</sub> )–V <sup>7</sup> <sub>+</sub>  | Intensificación de frase.          |
|                         | 16.5.1 | (V) <sup>+2</sup>   | Intensificación de frase.          |
|                         |        | V( <sup>b6</sup> <sub>4</sub> )                             | Máximo expresivo de sección.       |
|                         |        | <sup>b</sup> VI <sup>6</sup> <sub>4</sub>                   | Intensificación de frase.          |
|                         | 16.6   | V <sup>7</sup> <sub>+</sub>                                 | Intensificación de frase.          |
|                         |        | (H) <sup>+6</sup> <sub>5</sub>                              | Contribuye en el punto culminante. |

Los acordes anteriores corresponden con los planteamientos por los que fueron establecidos en la hipótesis principal: función tonal, configuración interválica y componente cromático. Puede observarse la utilización mayoritaria del grado V, en sus diferentes constituciones.

Se han observado casos en los que no es únicamente un acorde el que interviene en el momento de intensificación, sino que éste actúa conjuntamente con su resolución (1.1, cc. 49-50 y 53-54; 16.1, cc. 55-56 y 92-93; 16.3, cc. 110-111; 16.4, c. 167) o bien un segundo acorde mantiene parcialmente la tensión creada por el primero (13.2, c. 95). Asimismo, en un punto máximo el acorde interviniente puede estar precedido por otro que prepare y potencie su expresividad (13.1, cc. 23-24). De igual modo, varios acordes pueden crear una zona de intensificación (16.2, cc. 64-66; 16.3, cc. 102-104; 16.5, cc. 245, 246.) encontrándonos con un único punto, sino ante un segmento intensificado más amplio. En todos los casos que hemos reseñado, al menos uno de los acordes, o los dos, están incluidos en las categorías consideradas en la hipótesis.

De igual manera ha podido observarse la interacción conjunta de los parámetros con la armonía, la conducción de estos hacia un extremo –nota aguda, por ejemplo– así como su realce mediante los factores –tabla 5 de cada uno de los números–. Con

diferentes variantes, esta interacción está presente en todos los casos estudiados.

Por otra parte, ante el planteamiento de que en los puntos culminantes se utilizan ciertos acordes concretos, la ausencia de acordes significativos en las escenas sin puntos culminantes supone una confirmación de la hipótesis. Resulta evidente que los compositores son conscientes del efecto de ciertos acordes, y no son utilizados si el sentido o el carácter de la pieza no lo requiere. Puede comprobarse en el planteamiento de los números 3.1 *Walzer*, 4 *Lied*, 11 *Entre-Act* y 15 *Jägerchor*.

Asimismo, aun en los casos de esta ausencia de acordes significativos, los parámetros actúan combinadamente y dirigiéndose hacia un extremo (nº 3.1, nº 4, nº 11 y nº 15).

A tenor de lo anteriormente expuesto, puede afirmarse que las hipótesis han sido confirmadas por los resultados; a su vez, apuntan a que futuras investigaciones en la línea aquí presentada requerirán, por una parte, ampliar la concepción en la observación situándose en un punto de vista más global, siendo al mismo tiempo específicos en los aspectos concretos que se observen.

La investigación tenía un objetivo concreto –los acordes– pero partía de una concepción global, considerando la relación de estos con los parámetros y factores. La observación de los puntos culminantes implica una visión aún más amplia, gestáltica, en la que no son únicamente los acordes, los parámetros y los factores los agentes intervinientes. En este enfoque más amplio también lo son la organización general de varios puntos de intensificación así como la estructura formal.

A tenor de los resultados observados, puede concluirse que, de igual manera que no basta con indicar un *forte* dinámico para crear tensión, únicamente con emplear un acorde en un punto determinado será suficiente para obtenerla; no puede establecerse una relación unívoca acorde-tensión; esta existirá en la relación conjunta y coordinada con otros elementos sonoros, compositivos y estructurales para su creación.

La organización global de los puntos de intensificación a la que hemos hecho referencia incluye varios aspectos, entre ellos, afecta también a los acordes utilizados; en el principio de la ópera son diatónicos (nº 1.1, *Victoria*, nº 1.2, *Bauern-Marsch*, nº 1.3, *Kilian* y nº 3.1, *Walzer*) así como en el principio del acto III (nº 11, *Entre-Act*) y en el principio de los números y escenas (nº 3.1, *Walzer* y nº 4, *Lied*). Por otra parte, en

ausencia de puntos culminantes en los números, las intensificaciones son diatónicas (nº 3.1, *Walzer*, nº 11, *Entre-Act* y nº 15, *Jägerchor*).

Por otro lado, la hipótesis cobra una nueva dimensión al considerar el aspecto siguiente: el acorde es también un “extremo” dentro del entorno.

Asimismo, cabe añadir que, frente al carácter épico o exultante reflejado mediante la función de dominante, se ha observado en el tratamiento dado a los acordes de subdominante un comportamiento de intensificación en relación con un componente lírico o místico (nº 6, nº 12, nº 16.6).

En este estudio se han expuesto cuestiones que son del acervo común, concepciones y procedimientos de los que, tanto los autores pedagogos como los compositores son sabedores, pero que no han sido expuestas explícitamente –por ejemplo, para el incremento de tensión, el componente de un parámetro será llevado hasta un punto extremo de su actuación–.

Entre los factores, cabe destacar la reserva del acorde para los momentos de tensión, siendo en ese punto la primera vez que aparece, y asimismo la única vez que se utiliza; si aparece más veces, es párcamente en el resto de la pieza. Una forma primordial de que el punto quede resaltado se consigue presentando un elemento nuevo en la armonía (nº6, nº 11, nº 12, nº 13.1, nº 13.2, nº 15 y nº 16).

Situación que se produce con independencia de la intensidad del acorde. Ésta se determina a partir del contexto: si previamente la tensión armónica se mantiene en un nivel de articulación –acordes básicos que estructuran sintácticamente una frase–, el nuevo acorde aumenta esa tensión, sin que sea necesario que éste, por su constitución o función tonal, esté situado en un nivel extremo de tensión. Sin embargo, si en el entorno ha habido previamente tensión armónica, el nuevo acorde, en sus características, lo será aún más; así sucede por ejemplo en la escena 13.1 en la que, tras la aparición de varios acordes de séptima disminuída sobre el grado V, el punto culminante es a su vez una séptima disminuída, pero sobre la dominante de la dominante (véase también nº 16.2, cc. 64-66).

Se ha observado asimismo la localización de los momentos de intensificación hacia el final de la frase, sección, escena o número (nº 1.1, nº 6, nº 11, nº 13.1, nº 13.2, nº 15 y nº 16).

Si bien es evidente que, de haber varias intensificaciones en una pieza, estarán organizadas de manera que el punto culminante sea el más resaltado, de este estudio se desprende una planificación organizada; el ascenso paulatino en ondas, y el descenso amortiguado por un punto más, que de alguna manera mantiene o retiene una cierta tensión antes del final (nº 1.1, nº 6, nº 13.1; en el tercer caso, sin el descenso amortiguado final).

La dificultad en ciertas secciones para seleccionar los puntos de estudio lleva a una reflexión más –que por otra parte, una vez enunciada, se revela como evidente–: los compositores no diseñan una obra llana, sin relieves, con el único objetivo de dirigirse hacia una culminación climática; en el transcurso de la obra, las frases evolucionan según sus propios niveles de expresividad internos, y es en la organización de éstas, en su confluencia, en la que se tiene en cuenta que está prevista la realización, en un nivel formal superior, de un punto culminante.

Durante el transcurso de la investigación han surgido aspectos relacionados con la utilización de acordes expresivos que inicialmente no se habían considerado. Los agrupamos a continuación en tres epígrafes.

- a) Acordes no previstos en la hipótesis.
- b) Cambios de centro tonal.
- c) Relación entre intensificaciones expresivas y concepción formal.

- a) Acordes no previstos en la hipótesis.

Las funciones de tónica y subdominante habían sido descartadas por sus características tonales en el planteamiento de las hipótesis; sin embargo varios grados pertenecientes a estas funciones han hecho acto de presencia en momentos de intensificación.

En diversas ocasiones el grado I ha realizado su aparición en el momento de una intensificación. Los números y escenas en los que esta situación se ha presentado son: nº 1.1, Coro: *Victoria!*; nº 3.1, *Walzer*; nº 4, *Lied*, *Caspar*; nº 13.1, *Romanze* y nº 13.2, *Arie*.

Además de las consideraciones realizadas en los apartados correspondientes del capítulo dedicado al análisis de la ópera, recopilamos aquí las más importantes referidas a este grado.

Observando el comportamiento en estos casos, puede constatarse que –con excepción de la escena 13.2–, en todos ellos las intensificaciones se han realizado a nivel de frase, la menor de las dimensiones contempladas. En la escena citada 13.2, la totalidad de los demás parámetros intervienen y confluyen en ese punto siendo, más allá del acorde empleado, los agentes creadores de tensión. En el caso del *Walzer* y del *Lied* de *Caspar* no existen puntos culminantes en el número. En general, el objetivo es más un realce que la creación de un punto máximo, realizándose la intensificación mediante la intervención de otros parámetros. Cabe por tanto plantearse si de por sí el grado I posee características intrínsecas para la realización de intensificaciones, o si estas se producen únicamente mediante la participación de otros elementos.

A partir del ejemplo considerado en la escena 13.1, puede plantearse un nuevo matiz: el carácter exclamativo –más que expresivo– como puede constatarse a su vez por el texto. En este sentido se englobarían también los grados I de los siguientes números, no considerados en los análisis presentados:

- |         |  |                |              |
|---------|--|----------------|--------------|
| Nº 1.1  | c. 63 (final)  | I <sup>3</sup> |              |
| Nº 1.3  | c. 116   | I              |              |
|         | c. 118   | I <sup>8</sup> | Instrumental |
| Nº 4    | c. 17 (= en c. 19)   | I <sup>3</sup> |              |
| Nº 8.2  | c. 155, así como la repetición instrumental en los cc. 169 y 171 |                |              |
| Nº 13.2 | c. 128.  |                |              |

El grado IV ha intervenido en momentos de intensificación en los siguientes números y escenas: nº 1.1, Coro: *Victoria!*; nº 6, *Duett*; nº 13.1, *Romanze*; nº 13.2, *Arie* y nº 16.1, *Finale*.

En el caso del nº 1.1, al igual que el grado I utilizado en esta escena, el grado IV se encuentra al principio de la sección –de hecho, en la misma frase que el grado I citado–. La explicación del realce que produce en la frase se ha indicado ya en el apartado en el que se analiza esta escena: el carácter de apoyaturas simultáneas de las notas que lo forman.

Asimismo, el grado IV forma parte de un punto culminante en el nº 6, *Duett*, asociado a su dominante secundaria F. Los personajes son dos mujeres, siendo el primer número con solistas femeninas de la ópera; nos encontramos ante una escena lírica frente a todo el primer acto protagonizado por los personajes masculinos, situación que puede ser la determinante de el empleo de un grado con función tonal diferente a la de dominante.

Más difícil justificación presenta el ejemplo de la *Romanze* del nº 13.1. En este caso, comparte el carácter exclamativo de los grados I que le preceden y anteceden comentado anteriormente. Podemos plantear una explicación en esta circunstancia, en que su función es la de presentar una diferencia de color armónico más que propiamente un cambio de grado.

El IV grado de la escena 13.2, *Arie*, recibe un tratamiento muy especial; en una escena con varios momentos de intensificación, es el único sobre un acorde con función de subdominante, estando potenciado por la dominante secundaria que le precede, y resaltado por la intervención de la nota aguda del registro que a su vez es una apoyatura. Además, no es el punto culminante principal, sino que se encuentra situado después de éste, en la zona en la que se mantiene parcialmente y a la vez se resuelve la tensión generada.

El ejemplo de la escena 16.1 del *Finale* (compases 2-3) constituye claramente una exclamación; aunque con un carácter diferente, puede encontrarse un paralelismo con el caso observado anteriormente en el nº 13, *Romanze*.

Con respecto al grado VI, encontramos su intervención en un punto culminante en el nº 12, *Cavatine*. Se encuentra precedido por su dominante secundaria H, que de por sí supone un incremento de la intensidad. El personaje es de nuevo femenino –al igual que al considerar el grado IV–, y la escena es la de una oración, confiando en una fuerza bondadosa superior.

En las obras litúrgicas, es frecuente encontrar una conclusión en cadencia plagal (subdominante – tónica), una vez finalizado el contenido de la pieza, sobre la palabra “Amen” final. La utilización de un punto culminante sobre una subdominante refleja la apreciación de una asociación mística, de tranquila exaltación, a esta sonoridad.

El grado II ha sido utilizado en la escena 16.4 del Finale en el compás 391, precediendo y preparando el punto culminante final. Comparte con éste el carácter de alabanza y se enmarcaría junto con él en el subrayado de un componente espiritual, como ya se ha indicado con respecto al grado VI, asimismo un acorde con función de subdominante.

A continuación, se produce el punto culminante del número, que puede considerarse del acto tercero, si no de la ópera –este pasaje se ha expuesto exactamente igual, excepto por la participación vocal, en la obertura– realizándose sobre un  $\text{II}^6_5$  conduciendo hacia un máximo este enfoque de exaltación mística ya indicado. El compositor acrecienta su carácter climático haciendo que lo preceda un acorde intenso:  $(\text{H})^+6_5$ . Queremos señalar asimismo el paralelismo con la *sixte ajoutée* de Rameau –“sexta añadida”, acorde de subdominante que refuerza esa consideración al añadirsele a su configuración un intervalo de sexta–.

#### b) Cambios de centro tonal.

La sección central del n° 3.1, Walzer, resulta más expresiva debida casi exclusivamente a la regionalización en el tono de la dominante. El n° 4, Lied (*Caspar*), contiene asimismo una regionalización en el tono del relativo mayor, siendo este momento el lugar en el que se produce la intensificación. De forma similar, el n° 6, Duett, contiene en su primera sección una regionalización al grado III que supone un incremento de la expresividad respecto del entorno. Igualmente, puede observarse en el n° 13.1 el momento de la regionalización al relativo mayor, asociada a su vez a una dominante con cuarta y sexta de apoyatura.

#### c) Relación entre intensificaciones expresivas y concepción formal.

La consecución de puntos culminantes está relacionada con aspectos formales; así, en el n° 6, Duett, el punto culminante del número se ha realizado hacia el final del dúo contrapuntístico, momento que puede considerarse como el de mayor complejidad formal.

Las estructuras formales condicionan la aparición de puntos culminantes y viceversa. Las estructuras reexpositivas, como consecuencia de su propia organización formal,

excluyen la aparición de puntos culminantes. Este enunciado puede concebirse a la inversa; un compositor, ante la preparación de una pieza en cuya concepción se considere que no van a realizarse puntos culminantes, puede plantearla *a priori* con una estructura formal reexpositiva.

Este aspecto puede observarse en los tres *lieder* con estructura estrófica –nº 1.3 *Kilian*; nº 4 Lied, *Caspar* y nº 14 *Volklied*–, así como –consecuencia de su estructura tripartita A A' A– en el nº 3.1 *Walzer*.

Creemos que los resultados de la investigación aportan información relevante a aquellos que se dedican al ámbito de la interpretación, quienes, durante los años de formación, reciben importantes indicaciones –además de las vinculadas, obviamente, con la técnica– respecto a aspectos relacionados con el fraseo, tales como la realización de matizaciones adecuadas. En el trayecto hacia una interpretación coherente de una partitura, este trabajo puede, por una parte, abrir una reflexión hacia la importancia de realizar un estudio específico de los momentos más expresivos de la obra, observando qué está sucediendo en esos lugares, especialmente a nivel armónico; por otra, que supone la existencia de esos puntos en la concepción global de la obra. Contemplar ambas perspectivas será sin duda una contribución al resultado de la interpretación final de la obra.

En el campo de la investigación musical, pensamos que este estudio abre la visión hacia amplias vías, tanto en la vertiente musicológica como en la performativa, en la que se muestra la especial importancia de la armonía en el estudio de una obra musical y, a la vez que apunta hacia qué tipo de herramientas sería propicio desarrollar, señala diversas perspectivas desde la que abordarla. A su vez, considera la importancia de la presentación del análisis de una obra no únicamente desde la perspectiva de la cohesión y coherencia de los diferentes elementos que en ella intervienen, sino teniendo en cuenta también la expresividad.

Un planteamiento de investigación futuro, que partiera de premisas análogas y con intereses semejantes, que se propusiera obtener resultados de aplicación más generalizada, debería contar con un abanico más heterogéneo de obras, correspondiendo éstas a diferentes géneros y estilos. El tipo de lenguaje planteado en un cuarteto de cuerdas –cuatro voces en razonable igualdad de condiciones– es distinto del concebido

en una sonata para piano –instrumento polifónico y solista– el de una sinfonía –con grandes posibilidades de confrontación de conjuntos tímbricos– o, como ha sido el caso, el de una ópera.

Futuros estudios deberían considerar un espectro de acordes más amplio. Asimismo, deberían tener en cuenta una visión global, en cuanto a la interrelación de los puntos expresivos entre sí, y con el conjunto de la obra.

La presente investigación aporta un método de trabajo de profundización progresiva del análisis basándose en una sucesión de tablas en las que se han recopilado y sistematizado la información, avanzándose hacia una concreción de los resultados. Este presentación pretender objetivar el aspecto de la expresividad, habitualmente considerado como percepción subjetiva.

Otra vía que queda abierta es la sugerencia de estudiar la posibilidad de relacionar los elementos armónicos con el tipo de emoción que se pretenda generar. Como antecedente claro tenemos la relación de la sexta napolitana asociada a la tristeza. En el presente estudio se ha evidenciado la utilización de los acordes con función de subdominante con aspectos líricos o místicas. Futuras investigaciones que prosigan en esta dirección pueden observar el comportamiento de los elementos armónicos con respecto al entorno épico o lírico, y plantear la observación con respecto a emociones básicas: alegría exaltada, tragedia o acción de gracias.

Por otra parte, el carácter de planteamiento teórico de este estudio ha obviado la comprobación empírica de al menos una cuestión importante. Posiblemente ante una obra musical todo el mundo estará de acuerdo en, si solamente hay uno, cuál es su punto culminante; por otra parte, sobre todo en textos con intención divulgativa, no deja de ser frecuente encontrar en publicaciones referencias al punto culminante en el comentario de una obra. Este aspecto, sin embargo, en un estudio en el que además se introducen ciertas matizaciones respecto a esos puntos, debería ser comprobado experimentalmente con un grupo de oyentes desprejuiciados.

A tenor de lo anteriormente expuesto, planteamos la siguiente propuesta experimental, considerando siempre que las indicaciones que realizamos a continuación no tienen característica de preceptos, sino más bien de observaciones que el transcurso de la propia investigación irá determinando.

Realización de un estudio empírico estadístico que recoja entre un grupo heterogéneo de oyentes qué puntos se perciben como sobresalientes en cuanto intensificación expresiva en una obra –Cook (2003) describe un test de este tipo realizado para identificar estructuras formales tradicionales–. Téngase en cuenta que un oyente puede aprender –de hecho sería normal que así ocurriera, dada la tendencia natural de las personas hacia el aprendizaje– a distinguir qué tipo de sonoridad se espera que reconozca, perdiendo así su condición de oyente imparcial.

Tras esta prueba sensitiva, se realizará la comprobación de qué acordes y parámetros están actuando en ese momento.

En un segundo estadio, se solicitará a los participantes una descripción del tipo de emoción generada.

En esta propuesta se experimentará tanto con obras musicales sin texto como con obras basadas en él. En este caso, se comprobará la descripción de la emoción con el sentido del texto o del ambiente generado por éste.

La experimentación se realizará con obras de diferentes géneros y estilos, pertenecientes al período tonal. En una fase más avanzada se ampliará con obras no tonales, tanto de las épocas anteriores como de las posteriores. Con respecto a la intervención de los acordes, se determinará qué diferencias hay entre los utilizados en esos momentos y los del resto de la obra. A su vez, se observará cómo actúa el parámetro armónico –si el acorde que no ha acontecido hasta ese momento o si la sonoridad es diferente al entorno, por ejemplo– así como se determinará qué parámetros y factores han intervenido en ese momento; es decir, se actuará de manera similar a como se ha planteado en un entorno tonal, considerando sin embargo las características específicas del sistema armónico utilizado.

En un nivel de concreción más específico, proponemos el siguiente ejemplo práctico, pensado para una obra breve con texto como puede ser por ejemplo un *lied* de Franz Schubert.

Previamente a la audición, se realizará una reseña de qué acordes se espera que intervengan en los puntos climáticos. Seguidamente se procederá de manera similar la propuesta a continuación:

a) Se escucha la pieza completa o las estrofas seleccionadas al menos dos veces, sin realizar la lectura de la obra con la partitura. Pueden indicarse los momentos en el texto facilitado aparte o, cronometrándolo, mediante una indicación temporal.

b) Se repite la audición siguiendo la partitura, comprobando la coincidencia de las sensaciones experimentadas anteriormente, consignándose adecuadamente.

c) Comprobación analizando la partitura de los acordes y parámetros que intervienen en esos puntos.

d) Comprobación de la relación entre música y texto, tanto a nivel prosódico como semántico.

e) Se coteja los resultados con los acordes previamente considerados. Si los acordes han coincidido con los esperados, se comprueba su interacción con los parámetros. En caso de que no exista esta coincidencia, se observa a qué es debido y qué elementos han actuado en la intensificación.

La aplicación de este sistema u otro similar a un conjunto lo suficientemente amplio de obras con diferentes y cambiantes grupos de oyentes, daría como resultado un *corpus* teórico, posiblemente heterogéneo pero sistematizado, de recursos basados en los elementos armónicos para la creación de momentos de intensificación expresiva.

La determinación del punto culminante en relación con la armonía ha demostrado ser una tarea compleja, en la que deben entrar en consideración, añadidas a la observación de los acordes como entes individuales, su tratamiento y otros recursos armónicos, otros elementos, técnicas y procedimientos que a su vez incluyen factores formales y estructurales. El campo de trabajo se presenta complicado, amplio en su extensión y con dificultades en el establecimiento de una metodología. Que la empresa se presente ardua y el territorio inexplorado extenso, no debe ser causa para renunciar a su abordaje. Una sistematización, por amplia que se presente su exposición, de aquello que siempre se ha considerado perteneciente a un ámbito abstracto o subjetivo, posiblemente revelará en su organización interna, al igual que sucede en otros campos, sobrevolando toda complejidad, una realidad en un nivel superior sencilla.

Un trabajo sistemático llevado a cabo con rigor metódico podría llegar a exponer, por tanto, aquel conocimiento inmanente que los grandes compositores poseyeron, poniendo

al alcance de estudiantes e investigadores aquello que les fue revelado por talento, trabajo o tal vez por un contacto innato con capas más profundas de la realidad más allá de las cotidianas.

Colaborar en la ampliación del campo de conocimiento es, entre las tareas a la que puede dedicarse una persona, de las más satisfactorias. Si el trabajo aquí presentado realiza aportaciones, bien sea en aspectos concretos, bien como punto de partida para abrir nuevas perspectivas, habrá tenido, en definitiva, amplia compensación el esfuerzo realizado. La mayor satisfacción habrá sido haber servido de peldaño en el camino de descubrimiento de, tal como expresó el poeta, la canción que cantaban las sirenas.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1 Referencias bibliográficas

ADORNO, Th. W. (1999): “Sobre el problema del análisis musical”, en *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 13, pp. 106-119. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Música.

ALAIN, O. (1965): *L'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France.

ANDRÉS VIERGE, M. (2007): “Perspectivas educativas en la relación del análisis con la práctica interpretativa: caso práctico”, en *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 38, pp. 27-51. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Música.

AVISON, Ch. (1775): *An Essay on Musical Expression* (1ª edición, 1752). London: C. Davis.

BENT, I. (1980): “Analysis” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

BENT, I. y POPLE, A. (2001): “Analysis” en SADIE, S., (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. London: Macmillan, I, pp. 526-589.

BLAZE, F. (1821): *Dictionnaire de musique moderne*. Paris.

BOULEZ, P. (1963): *Penser la musique aujourd'hui*. (trad. al castellano: *Pensar la música hoy* (2009), Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos). Suisse: Gonthier.

BROWN, M. (2005): *Explaining Tonality. Schenkerian Theory and Beyond*. New York: University of Rochester.

BURNEY, Ch. (1957): *A general History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period* (1789), 4 vol. New York: Harcourt, Brace.

CAMPOS, R., y DONIN, N. (Dir.), (2009): *L'analyse musicale: une pratique et son histoire*. Genève: Droz.

CASELLA, A. (1924): *L'Evoluzione della musica, a traverso la storia della Cadenza Perfetta*, London: J. & W. Chester.

- CHAILLEY, J. (1951): *Traité Historique d'Analyse Musicale*. Paris: A. Leduc.
- (1977): *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. Paris: A. Leduc.
- CHORON, A. y FAYOLLE, F. (1810): *Dictionnaire historique des musiciens, artistes, amateurs, morts ou vivants*. Paris: Valade.
- COOK, N. (1987): *A guide to musical analysis*. London: Dent.
- (2003): “La forma musical y el oyente” (trad. de “Musical form and the listener” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987)), en *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 25, pp. 3-13. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Música.
- CORTOT, A. (1980): *Cours d'Interpretation* (réimpression de l'édition de Paris, 1934). Genève: Slatkine Reprints.
- DAHLHAUS, C. (1999): *La idea de la música absoluta* (trad. del original alemán: *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel: Bärenreiter). Barcelona: Idea Música.
- DEBUSSY, C. (1987): *Monsieur Croche et autres écrits*. Gallimard.
- DESPORTES, Y. (1977): *Traité d'Harmonie en Vingt Leçons*. Paris: G. Billaudot.
- DESPORTES, Y. y BERNAUD, A. (1979): *Manuel Pratique pour l'approche des styles de Bach à Ravel* (trad. al castellano: *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos de Bach a Ravel* (1995). Madrid: Real Musical). Paris: Gérard Billaudot.
- DOMMEL-DIÉNY, A. (1958): *De l'analyse harmonique à l'interprétation*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- (1965-76): *L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy. Contribution à une recherche de l'interprétation*, 18 fascículos. Paris: Delachaux et Niestlé.
- (1960): *Contrepoint et harmonie. Essai d'une méthode de culture mélodique*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- (1974): *Abrégé d'harmonie tonale*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- (1981): *L'Écriture Musicale Tonale*, 2 vol. Paris: A. Dommel-Diény.
- (1986): *L'Harmonie tonale: regards sur l'évolution du langage harmonique*. Paris: Transatlantiques.
- FÉTIS, F. J. (1844): *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris.

FISCHER-DIESKAU, D. (1990): *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (trad. del original alemán: *Töne sprechen, Worte klingen: Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (1985), Stuttgart/Munich: Deutsche Verlags-Anstalt). Paracuellos del Jarama: Turner.

FORKEL, J. N. (1777): *Über die Theorie der Musik*. Göttingen.

FUBINI, E. (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (trad. del original italiano: *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (1973), Torino: G. Einaudi). Madrid: Alianza.

GAULDIN, R. (2009): *La práctica armónica en la música tonal* (trad. del original *Harmonic practice in tonal music* (1997), Norton). Madrid: Akal.

GERVAIS, F. (1988): *Précis d'Analyse Musicale*. Paris: H. Champion.

GROUT, J. D. y PALISCA, C. V. (2001): *Historia de la música occidental* (trad. de *A Western History of Music* (1996), New York: Norton), 2 vol. Madrid: Alianza.

HAYES, W. (1753): *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*. London: J. Robinson.

HOFFMAN, M. (1980a): "Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo", en SADIE, S., (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., London: Macmillan, XVI, pp. 3-6.

— (1980b): "Weber, (Jacob) Gottfried", en SADIE, S., (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., London: Macmillan, XX, pp. 267-268.

KOECHLIN, Ch. (1928): *Traité de l'harmonie*, 3 vol. Paris: Max Eschig.

KÜHN, C.: (1987): *Formenlehre der Musik* (trad. al castellano: *Tratado de la forma musical* (1992), Barcelona: Labor). Kassel: Bärenreiter.

— (2003): *Historia de la composición musical en ejemplos comentados* (trad. del original alemán: *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen* (1998), Kassel: Bärenreiter). Barcelona: Idea Books.

LAM, B. (1983): "Ludwig van Beethoven (1770-1827)" en SIMPSON, Robert (Ed.) *La Sinfonía*, (trad. de *The Symphony* (1966)), 2 vol., Madrid: Taurus.

LARUE, J. (1989): *Análisis del estilo musical* (trad. del original *Guidelines for Style Analysis* (1970), New York: Norton). Barcelona: Labor.

— (2001): “Fundamentals considerations in style analysis” en *The Journal of Musicology*, vol. 18, nº2 (Primavera 2001), pp. 295-312, University of California Press, disponible online en <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2001.18.295>

LARUE, J., LARUE, M. G. (Ed.) y PARISI S. (Ed.), (2011): *Guidelines for Style Analysis: Expanded Second Edition with Models for Style Analysis, a Companion Text*. Harmonie Park Press.

LESTER, J. (2005): *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. (trad. del original: *Analytical approaches to Twentieth-Century Musical* (1989), New York: Norton). Madrid: Akal.

MALER, Wilhelm (1931): *Beitrag zur Harmonielehre*. München: Leuckart.

MEEUS, N. (2000): “Toward a Post-Schoenbergian Grammar of Tonal and Pre-tonal Harmonic Progressions”, en *Music Theory Online*, vol. 6.1 (enero 2000). Society for Music Theory.

MEYER, L. B. (2001): *Emoción y significado en la música* (trad. de *Emotion and meaning in music* (1956), Chicago: University of Chicago Press). Madrid: Alianza.

MICHELS, U. (1982-92): *Atlas de música* (trad. del original alemán: *Atlas zur Musik* (1977), München: Deutscher Taschenbuch), 2 vol. (i: 1982, ii: 1992). Madrid: Alianza.

MOLINA, E. (1994): *Improvisación al Piano*, vol. II, "Desarrollo de estructuras armónicas". Madrid: Real Musical.

— (2005a): *Estudios de Chopin, Análisis y Metodología de trabajo*, vol. I: Op. 10 nº 1, nº 2 y nº 3. Madrid: Enclave Creativa.

— (2005b): *Estudios de Chopin, Análisis y Metodología de trabajo*, vol. V: Op. 25 nº 1, nº 2 y nº 3. Madrid: Enclave Creativa.

— (2010): *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: El modelo de los Estudios op. 25 de Chopin*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

— (2015): *Análisis, improvisación e interpretación*. Madrid: Enclave Creativa.

MOLINA, E., CABELLO, I. y ROCA, D. (2000a): *Armonía 1*. Madrid: Real Musical.

— (2000b): *Armonía 2*. Madrid: Real Musical.

MOLINA, E., GARCÍA, J. R. y ROCA, D. (2001): *Improvisación al Piano*, vol. III, "Estructuras melódicas". Madrid: Real Musical.

MOLINA, E. y ROCA, D. (2006): *Vademecum Musical. Metodología IEM*. Madrid: Enclave Creativa.

MORGAN, P. (1980): “LaRue, (Adrian) Jan (Pieters)” enen SADIE, S., (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, 29 vol., London: Macmillan.

MOTTE, D. de la (1989): *Armonía* (trad. del original: *Harmonielehre* (1976), Kassel: Bärenreiter). Barcelona: Labor.

— (1991): *Contrapunto* (trad. del original: *Kontrapunkt* (1981), Kassel: Bärenreiter). Barcelona: Labor.

PALISCA, C. V. (2001): *Norton Anthology of Western Music*, 2 vol. New York: Norton.

PERONE, J. E. (1997): *Harmony Theory: A Bibliography*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

— (1998): *Form and Analysis Theory: A Bibliography*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

PISTON, W. (1978): *Harmony* (trad. al castellano: *Armonía* (1991), Barcelona: Labor). London: Victor Gollancz.

RAMEAU, J. Ph. (1722): *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: J. B. Ch. Ballard.

RETI, R. (1958): *Tonality in Modern Music*. New York: Collier.

RIEMANN, H. (1873): *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems*. Leipzig: Kahnt.

— (1893): *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London: Augener.

— (1889): *Anleitung zum Generalbass-Spielen* (trad. al castellano: *Bajo cifrado. Armonía práctica realizada al piano* (1927). Barcelona: Labor). Berlin: Max Hesse.

— (1894): *Musik-Lexikon*. Leipzig: Max Hesse.

— (1934): *Historia de la Música*. Barcelona: Labor.

RINK, J. (Ed.), (1995b): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (Ed.), (2006a): *La interpretación musical* (trad. del original: *Musical Performance. A guide to understanding* (2002), Cambridge: Cambridge University Press). Madrid: Alianza, Alianza Música.

— (2006b): “Análisis y (¿o?) interpretación” en RINK, J. (Ed.), *La interpretación musical* (trad. del original: “Analysis and or? performance” en *Musical Performance. A guide to understanding* (2002), Cambridge: Cambridge University Press). Madrid: Alianza, Alianza Música.

ROCA, D. (2011): “Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos”, en *Quodlibet*, nº 49, pp. 3-21. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Música.

— (2013): *El análisis auditivo y el análisis orientado a la interpretación según la metodología IEM*. Tesis Doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

ROSEN, Ch. (1986): *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven* (trad. del original: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* (1971), New York: Viking Press). Madrid: Alianza Editorial, Alianza Música.

— (1987): *Formas de sonata* (trad. del original: *Sonata Forms* (1980), New York: Norton). Barcelona: Labor.

SALZER, F. (1952): *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (1952), 2 vol., New York: Charles Boni).

SANS, J. F.: “Análisis del Estilo Musical de Jean LaRue”, en [www.academia.edu](http://www.academia.edu), recuperado por última vez el 25-10-2014.

SCHÖNBERG, A. (1922): *Harmonielehre* (trad. al castellano: *Armonía* (1979), Madrid: Real Musical). Wien: Universal-Edition.

— (1963): *El estilo y la idea* (trad. de *Style and Idea* (1950), New York: Philosophical Library). Madrid: Taurus.

— (1967): *Fundamentals of Musical Composition* (trad. al castellano: *Fundamentos de la Composición Musical* (1989), Madrid: Real Musical). London: Faber and Faber.

— (1977): *Modelos para estudiantes de composición* (trad. de *Models for Beginners in Composition* (1942), New York: G. Schirmer). Buenos Aires: Ricordi Americana.

— (1990): *Ejercicios preliminares de Contrapunto* (trad. de *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963), London: Faber and Faber). Barcelona: Labor.

— (1999): *Funciones estructurales de la armonía* (trad. de *Structural Functions of Harmony* (1954), London: Faber and Faber). Barcelona: Labor.

SPENCER, P. y TEMKO, P. M. (1988): *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. New Jersey: Prentice Hall.

THORPE DAVIE, C. (1966): *Musical Structure and Design*. New York: Dover.

TOCH, E. (1989): *La melodía* (trad. del original: *Melodielehre* (1923)). Barcelona: Labor.

— (1977): *The Shaping Forces in Music* (1/1948), (trad. al castellano: *Elementos constitutivos de la música: Armonía, Melodía, Contrapunto y Forma* (2001), Cornellá del Llobregat: Idea Books). New York: Dover

TOVEY, D. F. (1931): *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas. (Bar-to-bar Analysis)*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

— (1944): *Essays in Musical Analysis. Chamber Music*. London: Oxford University Press, Humphrey Milford.

WEBER, G. (1817–21): *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Mainz.

ZAMACOIS, J. (1945-48): *Tratado de Armonía*, 3 vol., Barcelona: Labor.



## 6.2 Referencias bibliográficas específicas sobre C. M. von Weber y

### *Der Freischütz*

ABERT, H. (1926): “Carl Maria von Weber und sein Freischütz” en *Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1926*, 33, pp. 9-29.

ADORNO, Th. W. (1964): “Bilderwelt des *Freischütz*” en *Moments Musicaux. Impromptus*, pp. 40-46, Frankfurt.

ALLROGGEN, G. (1998- ): *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke*. Mainz: Schott.

AMBROS, A. W. (1860): “Carl Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur” en *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, pp. 42-50. Leipzig: Heinrich Matthes.

BENEDICT, J. (1881): *The Great Musicians, Weber*. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.

BENT, I. (Ed.), (2005): *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRÈQUE, J.-M. (1988): “Les noces ambiguës de l'opéra et du fantastique” en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, n° 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 10-17.

CHOP, M. (1926): *Carl Maria von Weber, Der Freischütz: romantische Oper in drei Aufzügen; geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert mit zahlriechen Notenbeispielen. Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst*, 36 Bändchen. Leipzig: Philipp Reclam.

CLAUDON, F. (1985): “Un genre typique – un ouvre méconnu: Zauberoper et Robin des Bois” en *Der Freischütz*, Berlin: Deutsche Schallplatten.

CONDÉ, G. (1988): “Les aventures du Freischütz en France” en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, n° 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 114-125.

DAHLHAUS, C. (1972): “Zum libretto des *Freischütz*” en *Neue Zeitschrift für Musik* n° 133, pp. 249-251.

EINSTEIN, A. (1986): *La música en la época Romántica* (trad. de *Music in the Romantic Era* (1947), New York: Norton). Madrid: Alianza.

ELLIS, W. A. (Ed.) (1966): *Richard Wagner's Prose Works*. New York (orig. pub. London, 1898), VII, 176.

FINSCHER, L. (1983/84): “Weber's Freischütz: Conceptions and Misconceptions” en *Proceedings of the Royal Music Association*, CX, 82.

GIULIANI, E.: (1988a): “La nature à l'oeuvre” en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, nº 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 98-101.

— (1988b): “Bibliographie” en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, nº 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 178-180.

GROVE, G. (Ed.), (1878): “Weber” en *A Dictionary of Music and Musicians*, 4 vol., London: Macmillan, IV, pp. 387-429.

HEINE, H. (1822): “Briefe aus Berlin, Zweiter Brief, 16. März 1822” en *Sämliche Werke*.

HENDERSON, D. (2011): *The Freischütz Phenomenon: Opera As Cultural Mirror*. USA: Xlibris.

HENDERSON, D. y HENDERSON, A. (1990): *Carl Maria von Weber, A Guide to Research*. New York & London: Garland.

HOFFMANN, E. T. A. (1988): “A propos de la création du Freischütz” (trad. del alemán de extractos de artículos atribuidos a Hoffmann, publicados en *Vossische Zeitung*, 21.6, 26.6, 28.6, 7.7. 1821) en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, nº 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 22-25.

JÄHNS, F. W.(1871): *Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematische Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*. Berlin: Schlesinger.

KIND, F. (1843): *Freischütz-Buch*. Leipzig: G. J. Göschen.

KRAMER, H. y SPRENGER, J. (1484): *Malleus Maleficarum*.

LEIBOWITZ, R. (1957): *Histoire de l'opéra* (trad. al castellano: *Historia de la ópera* (1990), Madrid: Taurus). Paris: Buchet/Chastel.

LISCHKE, A. (1988a): “Du *Freischütz* à la *Dame de Pique*: l'infailibilité magique et ses conséquences” en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, n° 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 152-153.

— (1988b): “Le *Freischütz*. Commentaire musical et littéraire” en PAZDRO, M., (Dir.): *L'Avant-Scène Opéra*, n° 105-106. Paris: Premières Loges, pp. 31-94.

LOBE, J. Ch. (1855): “Gespräche mit Carl Maria von Weber” en *Fliegende Blätter für Musik, Wahrheit Über Tonkunst Und Tonkünstler*, 3 vol., i: pp. 27-34 (“Erstes Gespräch”); i: pp.110-122 (“Zweites Gespräch”). Leipzig: Baumgärtner.

— (1869): “Aus Gesprächen mit Carl Maria von Weber”, en *Consonanzen und Dissonanzen: Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, pp. 122-146, Leipzig: Baumgärtner.

LOEWENBERG, A. (1943): *Annals of Opera, 1597-1940*. Cambridge: Heffer & Sons.

MANETHOVÁ, E. (2007): “Cazadores mágicos y cráneos incombustibles” en Radio Praha, Espacio “Legados del Pasado”, 28/07/2007, [www.radio.cz/es/rubrica/legados](http://www.radio.cz/es/rubrica/legados), recuperado por última vez el 21/12/2014.

MERCER-TAYLOR, P. (1997): “Unification and Tonal Absolution in 'Der Freischütz'” en *Music and Letters*, P. [GB 280], lxxviii, 220-232.

MEYER, S. (2003): *Carl Maria von Weber and the Search for a German opera*. Bloomington: Indiana University Press.

MORGAN, J. (2006): Weber, Nationalism, and the *Kampf und Sieg Cantata* (1815), conferencia en American Musicological Society New England Chapter meeting, December, 2006.

— (2014): “Nature, Weber and a Revision of the French Sublime” en *Síneres, Revista de musicología*, n° 15.

NEWCOMB, A. (1995): “New Light(s) on Weber's Wolf's Glen Scene” en BAUMANN, Thomas. and McClymonds, Marita P., (Eds.): *Opera and the Enlightenment* (1995), pp. 61-88. Cambridge: Cambridge University Press.

PAZDRO, M., (Dir.), (1988): *L'Avant-Scène Opéra*, n° 105-106. Paris: Premières Loges.

TARUSKIN, R. (2005): *The Oxford History of Western Music, III. The Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.

TUSA, M. C. (2001): "Weber – (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber" en SADIE, S., (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, 29 vol., London: Macmillan, XVII, pp. 135-172.

— (2006): "Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's *Der Freischütz*" en *Journal of Interdisciplinary History* XXXVI: 3, pp. 483-506.

VEIT, J. y ZIEGLER, F.: (2007): "5. Carl Maria (Friedrich Ernst) von" en BLUME, F. (Ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Ausgabe*, 26 vol., Kassel: Bärenreiter, 17, p. 511-562.

VOM GRABEN ZUM STEIN, O. (1729): *Unterredungen von dem Reiche der Geister*. Leipzig: Walthern.

WARRACK, J. (1968): *Carl Maria von Weber*. London: Hamish Hamilton.

— (1980): "Weber – (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber" en SADIE, S., (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., London: Macmillan, XX, pp. 241-264.

— (Ed.) (1981): *Carl Maria von Weber. Writings on Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

WALTERSHAUSEN, H. W. v. (1920): *Der Freischütz: ein Versuch über die musikalische Romantik. Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen n° 3*. München: Drei Masken.

WEBER, C. M. v. (1908): *Sämtliche Schriften*. Berlin: G. Kaiser.

WEBER, M. M. (1864): *Carl Maria von Weber: Ein Lebensbild*. Leipzig.

### 6.3 Páginas web

Cambridge University Press: <http://ebooks.cambridge.org>

The Canadian Encyclopedia: [www.thecanadianencyclopedia.ca](http://www.thecanadianencyclopedia.ca)

Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGa): [weber-gesamtausgabe.de](http://weber-gesamtausgabe.de)

Deutsche National Bibliothek: [www.dnb.de](http://www.dnb.de)

Dialnet. Universidad de La Rioja: <http://dialnet.unirioja.es>

Das Goethezeitportal: Carl Maria von Weber:  
[www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/carl-maria-von-weber](http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/carl-maria-von-weber)

Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique: [www.ircam.fr](http://www.ircam.fr)

Journal Storage: [www.jstor.org](http://www.jstor.org)

Kareol: [www.kareol.es](http://www.kareol.es)

Münchener Digitalisierungs Zentrum: <http://reader.digitale-sammlungen.de>

Princeton University: [press.princeton.edu](http://press.princeton.edu)

Texas Tech University: <http://ttumusicology>

Society for Music Theory: <http://societymusictheory.org>

Société Française d'Analyse Musicale: [www.sfam.org](http://www.sfam.org)



## **ANEXOS**



## Anexo I

### Cronología de Carl María von Weber

(Eutin, 1786 – Londres, 1826)

| Fecha     |                   | Vida                                  | Composiciones  |
|-----------|-------------------|---------------------------------------|--|
| 1786      |                   | 18 de diciembre, nacimiento           |  |
| 1786-1804 |                   | <b>Infancia y adolescencia</b>        |  |
|           | 1797<br>(finales) | Alumno de M. Haydn                    |  |
|           | 1798              |                                       | <i>Die Macht der Liebe und des Weins</i> ,<br>J.Anhang 6   |
|           | 1800              |                                       | <i>Das Waldmädchen</i> , J.Anhang 1  |
|           | 1801-02           |                                       | <i>Peter Schmoll und seine<br/>Nachbarn</i> , J.8  |
|           | 1803-04           | Alumno del <i>Abbé</i> Vogler         |  |
| 1804-10   |                   | <b>Breslau, Carlsruhe y Stuttgart</b> |  |
|           | 1804              | Director de Orquesta en Breslau       |  |
|           | 1804-05           |                                       | <i>Rübezahl</i> , J.44-46  |
|           | 1808-10           |                                       | <i>Silvana</i> , J.87  |
| 1810-12   |                   | <b>Años de viaje</b>                  |  |
|           | 1810-11           |                                       | <i>Abu Hassan</i> , J.106  |
|           | 1811              |                                       | <i>Concierto para clarinete n° 1 en<br/>fa m</i> , op. 73, J.114<br><i>Concierto para clarinete n° 2 en<br/>Mi b M</i> , op. 74, J.118 |
| 1813-16   |                   | <b>Praga</b>                          |  |
|           | 1813-16           | Director de la Ópera de Praga         |  |
|           | 1815              |                                       | <i>Quinteto para clarinete en<br/>Si b M</i> , op. 34, J.182<br><i>Cantata Kampf und Sieg</i> ,<br>op. 44, J.190                       |

|         |         |  |   |
|---------|---------|--|---|
| 1817-21 |         | <b>Dresde</b>  |   |
|         | 1817-26 | Director de la Ópera de Dresde   |   |
|         | 1817    | Matrimonio con la cantante Caroline Brant (1796-1852)                  |   |
|         | 1817-21 |  | <i>Der Freischütz</i> , J.277                                 |
|         | 1819    |  | <i>Aufforderung zum Tanze: rondo brillant</i> , op. 65, J.260 |
|         | 1820-21 |  | <i>Die drei Pintos</i> , J. Anhang 5                          |
|         | 1821    |  | <i>Preciosa</i> , J.279                                       |
|         | 1822    | Nace su hijo Max Maria   |   |
|         | 1822-23 |  | <i>Euryanthe</i> , J.291                                      |
|         |         |  |   |
| 1824-26 |         | <b>Últimos años</b>  |   |
|         | 1825-26 |  | <i>Oberon</i> , J.306   |
| 1826    |         | Viaje a Londres, Covent Garden<br>5 de junio, fallecimiento en Londres |   |
|         |         |  |   |
| 1844    |         | Traslado de sus restos desde Londres a Dresde                          |   |

## Anexo II

### La época de C. M. von Weber y *Der Freischütz*

| Fecha | Música  | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad                                 |
|-------|---|---|---|
| 1781  | W. A. Mozart,<br><i>Idomeneo</i><br><br>Gewandhaus de Leipzig<br>construida, primera de las<br>grandes salas de conciertos  | Immanuel Kant<br>(1724 – 1804)<br><i>Kritik der reinen Vernunft</i><br><br>Friedrich von Schiller<br>(1759 – 1805)<br><i>Die Räuber</i>   |   |
| 1782  | Nace: N. Paganini<br><br>Heinrich Christoph Koch<br>(1749 – 1816)<br>1er vol. de <i>Versuch einer<br/>Anleitung zur<br/>Composition</i><br><br>F. J. Haydn,<br>Cuartetos op. 33<br><br>Mozart,<br><i>Die Entführung aus dem<br/>Serail</i><br><br>muere: J. C. Bach | Jean-Jacques Rousseau<br>(1712 – 1778)<br><i>Les Confessions</i><br><br>Johann Wolfgang von Goethe<br>(1749 – 1832)<br><i>Erlkönig</i>  |   |
| 1783  | muere: J. A. Hasse  |   | J.-M. y J.-É. Montgolfier,<br>primer vuelo en globo |
| 1784  | Mozart,<br>Concierto p. piano nº 17,<br>K 453<br><br>muere: W. F. Bach  | Kant,<br><i>Was ist Aufklärung?</i><br><br>Pierre-Augustin de<br>Beaumarchais<br>(1732 – 1799)<br><i>Le Mariage de Figaro</i><br><br>Jacques-Luis David<br>(1748 – 1825)<br><i>Le Serment des Horaces</i> |   |
| 1785  | Mozart,<br>Cuartetos dedicados a<br>Haydn (incluyen “de las<br>disonancias”).<br>Concierto p. piano nº 20,<br>K 466<br>Fantasía K 475   | Schiller,<br><i>An die Freude</i>   |   |

| Fecha | Música  | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad   |
|-------|---|---|---|
| 1786  | <i>Nace:</i> Carl Maria von Weber<br><br>Mozart,<br><i>Le Nozze di Figaro.</i><br>Concierto p. piano nº 24,<br>K. 491.        |   |   |
| 1787  | Mozart,<br><i>Don Giovanni</i><br><br><i>muere:</i> Ch. W. Gluck  |   |   |
| 1788  | Mozart,<br>Sinfonías 39, 40 y 41<br>("Júpiter")<br><br><i>muere:</i> C. Ph. E. Bach   | Goethe,<br><i>Egmont</i><br><br>David,<br><i>Portrait d'Antoine-<br/>Laurent Lavoisier et de sa<br/>femme</i> | Constitución de los Estados Unidos  |
| 1789  |   | William Blake<br>(1757 – 1827)<br><i>Songs of Innocence</i>   | Toma de la Bastilla, inicio de la Revolución Francesa                                       |
| 1790  | Mozart,<br><i>Così fan tutte</i>  |   |   |
|       |   |   |   |
| 1791  | <i>Nace:</i> G. Meyerbeer<br><br>Mozart,<br><i>Die Zauberflöte</i><br><i>La Clemenza di Tito</i><br><br><i>muere:</i> Mozart  |   |   |
| 1792  | <i>Nace:</i> G. Rossini<br><br>Haydn,<br>Sinfonía nº 94<br>("Sorpresa")   |   |   |
| 1793  | H. Ch. Koch,<br>3er vol. de <i>Versuch einer<br/>Anleitung zur<br/>Composition</i>  | David, <i>La Mort de Marat</i>  | Luis XVI de Francia y Maria Antonieta en la guillotina.<br>El Terror en Francia<br>(– 1794) |
| 1794  |   | Blake,<br><i>Songs of Experiencie</i>   |   |
| 1795  | Haydn,<br>Sinfonía nº 104<br>("London")<br><br>L. v. Beethoven,<br>Piano Trios op. 1<br><br>Fundado el Conservatorio de París | Gilbert Stuart<br>(1755 – 1828)<br>retratos de George Washington  |   |

| Fecha | Música   | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad   |
|-------|--|---|---|
| 1796  |  | P. S. Laplace<br>(1749 – 1827)<br><i>Exposition du système du monde</i>   | Muerte de Catalina La Grande  |
| 1797  | <i>Nace:</i> G. Donizetti;<br>F. Schubert<br><br>Haydn,<br>Cuarteto op. 76, nº 3;<br>(incluye variaciones<br>“ <i>Gott, erhalte Franz den Kaiser!</i> ”) | Friedrich Hölderlin<br>(1770 – 1843)<br><i>Hyperion</i>   |   |
| 1798  | Haydn,<br><i>Die Schöpfung</i><br><br>Beethoven,<br>Sonata op. 13 (“Patética”)   | William Wordsworth<br>(1770 – 1850)<br><i>Lyrical Ballads</i><br>Samuel Taylor Coleridge<br>(1772 – 1834)<br><i>Rime of the Ancient Mariner</i><br><br>Primera “Fantasmagoría” en París.  | Aloys Senefelder<br>(1771 – 1834) inventa la litografía<br><br>Polonia absorbida por Rusia, Prusia y Austria<br><br>Napoleón (1769 – 1821) comienza las campañas egipcias |
| 1799  | <i>Nace:</i> J. F. Halévy  | Schiller<br>Trilogía <i>Wallenstein</i><br><br>Francisco de Goya<br>(1746 – 1828)<br><i>Caprichos</i>   | Encontrada la piedra Rosetta<br><br>Finaliza la Revolución francesa.<br>Comienzo de las guerras Napoleónicas.   |
| 1800  |  | Schiller,<br><i>Maria Stuart</i><br>Johann Paul Friedrich Richter<br>(“Jean Paul”)<br>(1763 – 1825)<br><i>Titan</i><br><br>Madame de Staël<br>(1766 – 1817)<br><i>De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales</i><br><br>Goya<br><i>La Familia de Carlos IV</i> | Gran Bretaña e Irlanda anexionadas  |
|       |  |   |   |
| 1801  | <i>Nace:</i> V. Bellini<br><br>Haydn,<br><i>Die Jahreszeiten</i><br><br><i>muere:</i> D. Cimarosa<br>C. Stamitz  |   |   |

| Fecha | Música   | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad   |
|-------|--|---|---|
| 1802  |  | Friedrich von Hardenberg<br>("Novalis")<br><i>Heinrich von Ofterdingen</i>  |   |
| 1803  | <i>Nace:</i> H. Berlioz  |   |   |
| 1804  | <i>Nace:</i> M. Glinka<br><br>Beethoven,<br>3ª Sinfonía op. 55,<br>"Heroica"<br>Sonata op. 53,<br>"Waldstein"<br><br>Weber, Director de orquesta<br>en Breslau | Schiller,<br><i>Wilhelm Tell</i>  | Napoleón se corona a sí mismo emperador de Francia  |
| 1805  | Beethoven,<br>Sonata op. 57,<br>"Appassionata"<br><br><i>muere:</i> L. Boccherini  | Achim von Arnim<br>(1781 – 1831) y<br>Clemens Brentano<br>(1778 – 1842)<br><i>Des Knaben Wunderhorn</i><br>( – 1808)<br><br>François René de<br>Chateaubriand<br>(1768 – 1848)<br><i>René</i><br><br>François Gérard<br>(1770 – 1837)<br><i>Portrait de l'empereur<br/>Napoleon I<sup>er</sup> en robe de<br/>sacre</i> | Batalla de Trafalgar  |
| 1806  | Beethoven,<br>Cuartetos op. 59<br>"Razumovsky".<br>4ª Sinfonía op. 60.<br><br><i>muere:</i> J. M. Haydn<br>V. Martín y Soler                                   | David,<br><i>Le Sacre de Napoléon</i><br>( – 1807)<br><br>J. M. W. Turner<br>(1775 – 1851)<br><i>The Battle of Trafalgar</i><br>( – 1808)   | José Bonaparte (1768 – 1844),<br>rey de Nápoles<br><br>Disuelto el Sacro Imperio<br>Romano Germánico. |
| 1807  | Beethoven,<br>Obertura Coroliano   | G. W. F. Hegel<br>(1770 – 1831)<br><i>Phänomelogie des<br/>Geistes</i>  |   |
| 1808  | Beethoven,<br>5ª Sinfonía, op. 67<br>6ª Sinfonía, op. 68   | Friedrich von Schlegel<br>(1772 – 1845)<br><i>Über die Sprache and<br/>Weisheit der Indier</i><br><br>Goethe,<br><i>Faust</i> , Parte I   | José Bonaparte, rey de España   |

| Fecha | Música  | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad  |
|-------|---|---|--|
| 1809  | <p><i>Nace:</i> F. Mendelssohn</p> <p>Beethoven,<br/>Concierto p. piano nº 5,<br/>op. 73 “Emperador”</p> <p><i>muere:</i> F. J. Haydn</p>               | <p>Washington Irving<br/>(1783 – 1859)<br/><i>A History of New York</i></p> <p>August Wilhelm von Schlegel<br/>(1767 - 1845)<br/><i>Über dramatische Kunst und Literatur</i><br/>( - 1811)</p>  |  |
| 1810  | <p><i>Nace:</i> R. Schumann<br/>F.Chopin</p> <p>Beethoven,<br/>Obertura Egmont, op. 84</p>  | <p>E.T.A. Hoffmann<br/>(1776 – 1822)<br/>Ensayo sobre la 5º<br/>Sinfonía de Beethoven en<br/><i>Allgemeine musickalische Zeitung</i></p> <p>Walter Scott<br/>(1771 – 1832)<br/><i>The Lady of the Lake</i></p>  |  |
|       |   |   |  |
| 1811  | <p><i>Nace:</i> F. Liszt</p> <p>Beethoven,<br/>Trio op. 97, “Archiduke”</p> <p>Weber<br/>Abu Hassan,<br/>Concierto cl. fam,<br/>Concierto cl. Mib M</p> | <p>Jane Austen<br/>(1775 – 1817)<br/><i>Sense and Sensibility</i></p> <p>Caspar David Friedrich<br/>(1774 – 1840)<br/><i>Winterlandschaft mit Kirche</i></p>  |  |
| 1812  | <p>Beethoven,<br/>7ª Sinfonía op. 92<br/>8ª Sinfonía op. 93</p> <p><i>Gesellschaft der Musikfreunde</i> fundada en Viena</p>                            | <p>Jakob Ludwig Karl Grimm<br/>(1785 – 1863) y Wilhelm<br/>Karl Grimm (1786 – 1859)<br/><i>Kinder- und Hausmärchen</i>, vol. 1</p> <p>George Gordon, Lord Byron<br/>(1788 – 1824)<br/><i>Childe Harold's Pilgrimage</i></p> <p>Théodore Géricault<br/>(1791 – 1824)<br/><i>Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant</i></p> | <p>Napoleón invade Rusia</p> <p>Estados Unidos declara la guerra a Gran Bretaña</p> <p>Independencia de México</p> |

| Fecha | Música   | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad  |
|-------|--|---|--|
| 1813  | <p><i>Nace:</i> R. Wagner<br/>G. Verdi</p> <p>Weber, Director de la Ópera de Praga</p> <p>G. Rossini,<br/><i>Tancredi</i><br/><i>L'Italiana in Algeri</i></p> <p><i>muere:</i> A. Grétry</p>   | <p>Austen,<br/><i>Pride and Prejudice</i></p> <p>Friedrich<br/><i>Kreutz an der Ostsee</i></p>        | <p>Congreso de Viena (– 1815)</p> <p>George Stephenson desarrolla la locomotora a vapor.</p> |
| 1814  | <p>Beethoven,<br/><i>Fidelio</i></p> <p>Rossini,<br/><i>Il Turco in Italia</i></p> <p>F. Schubert,<br/><i>Gretchen am Spinnrade</i><br/>D. 118.</p> <p><i>muere:</i> J. F. Reichardt<br/><i>Abbé Vogler</i></p>  | <p>Goya,<br/><i>Fusilamientos del 3 de Mayo.</i></p>  |  |
| 1815  | <p>Schubert,<br/><i>Erlkönig</i>,<br/>D. 328.<br/><i>Heidenröslein</i>,<br/>D. 257</p>   | <p>J. y W. Grimm,<br/><i>Kinder- und Hausmärchen</i>, vol. 2</p> <p>Goya,<br/><i>Autorretrato</i></p> | <p>Tratado de Viena</p> <p>Napoleón vencido en Waterloo</p>                                  |
| 1816  | <p>Beethoven<br/>Ciclo de <i>Lieder 'An die ferne Gelichte</i>, op. 93.<br/>Sonata op. 101.</p> <p>Rossini,<br/><i>Il barbiere di Siviglia</i></p> <p>Schubert,<br/>Sinfonía nº 4, “Trágica”,<br/>D. 417.<br/>Sinfonía nº 5,<br/>D. 485.</p> <p><i>muere:</i> G. Paisiello</p> |   |  |
| 1817  | <p>Weber, Director Ópera de Dresde</p> <p><i>muere:</i> Méhul</p>  | <p>John Keats,<br/><i>Endymion</i></p>  |  |

| Fecha | Música   | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad  |
|-------|--|---|--|
| 1818  | <p><i>Nace:</i> Ch. Gounod</p> <p>Beethoven,<br/>Sonata op. 106,<br/>“Hammerklavier”</p> <p>Schubert,<br/>Sinfonía nº 6, D. 589.</p> <p>C. Loewe,<br/><i>Erlkönig</i></p>                                    | <p>Arthur Schopenhauer<br/>(1788 – 1860)<br/><i>Die Welt als Wille und<br/>Vorstellung</i></p> <p>Mary Shelley<br/>(1797 – 1851)<br/><i>Frankenstein</i></p>  |  |
| 1819  | <p><i>Nace:</i> Clara Wieck<br/>J. Offenbach</p> <p>Schubert,<br/>Quinteto en La M,<br/>“La Trucha”, D. 667.</p>   | <p>Sir Walter Scott<br/>(1771 – 1832)<br/><i>The Bride of<br/>Lammermoor</i></p> <p>Géricault,<br/><i>Le Radeau de la Méduse</i></p>  |  |
| 1820  | <p>N. Paganini,<br/>24 Caprichos</p>   | <p>Percy Bysshe Shelley<br/>(1792 – 1822)<br/><i>Prometheus Unbound</i></p> <p>Goya,<br/><i>Pinturas negras</i></p>   |  |
|       |  |   |  |
| 1821  | <p>Weber,<br/><i>Der Freischütz</i></p>  |   |  |
| 1822  | <p><i>Nace:</i> César Frank</p> <p>Beethoven,<br/>Sonata nº 31, op. 110<br/>Sonata nº 32, op. 111</p> <p>Schubert,<br/>Sinfonía nº 8,<br/>“Incompleta”,<br/>D. 759.<br/>Fantasía “Wanderer”,<br/>D. 760.</p> | <p>Heinrich Heine<br/>(1797 – 1856)<br/><i>Gedichte</i></p> <p>Friedrich Ernst<br/>Schleiermacher<br/>(1768 – 1834)<br/><i>Der Christliche Glaube</i></p> <p><i>Muere:</i> E.T.A. Hoffmann</p> <p>Thomas de Quincey<br/>(1785 - 1859)<br/><i>Confessions of an English<br/>Opium-Eater</i></p> <p>William Cullen Bryant<br/>(1794 – 1878),<br/><i>Thanatopsis</i></p> <p>Eugène Delacroix<br/>(1798 – 1863)<br/><i>La Barque de Dante</i></p> | <p>Congreso de Verona</p> <p>Grecia, Guerra de la<br/>Independencia</p> <p>Independencia de Brasil</p> |

| Fecha | Música   | Arte y Pensamiento   | Historia y Sociedad     |
|-------|--|--|-------------------------|
| 1823  | <p>Beethoven,<br/><i>Missa solemnis</i>, op. 123</p> <p>Schubert,<br/><i>Lachen und Weinen</i>,<br/>D. 777<br/><i>Die schöne Müllerin</i>,<br/>D. 795</p>  | <p>John Constable<br/>(1776 – 1837),<br/><i>Salisbury Cathedral from<br/>the Bishop's Grounds</i></p>  |                         |
| 1824  | <p><i>Nace:</i> B. Smetana<br/>A. Bruckner</p> <p>A. Reicha<br/><i>Traité de haute<br/>composition musicale</i>,<br/>describe la forma-sonata</p> <p>Beethoven,<br/>9ª Sinfonía op. 125</p> <p>Schubert,<br/>Cuarteto p cuerda en re m<br/>“La Muerte y la<br/>Doncella”, D. 810<br/>Sonata en la m<br/>“Arpeggione”, D. 821</p> |  |                         |
| 1825  | <p><i>Nace:</i> Johann Strauss II</p> <p>Beethoven,<br/>Cuarteto en la m, op. 132</p> <p>Schubert,<br/><i>Die Allmacht</i>, D. 852</p> <p><i>muere:</i> A. Salieri</p>   | <p>William Hazlitt<br/>(1778 – 1830)<br/><i>The Spirit of the Age</i></p> <p>Aleksandr Pushkin<br/>(1799 – 1837),<br/><i>Yevgeniy Onegin</i><br/>( – 1832)</p> | Nikolai I, zar de Rusia |
| 1826  | <p>Beethoven,<br/>Cuarteto op. 130<br/><i>Grosse Fugue</i> op. 133<br/>Cuarteto op. 135</p> <p>Schubert,<br/>Cuarteto en Sol M,<br/>D.887</p> <p>F. Mendelssohn,<br/><i>Ein Sommernachtstraum</i></p> <p><i>muere:</i> Weber</p>   |  |                         |
| 1827  | <p>Schubert,<br/><i>Winterreise</i>,<br/>D. 911.<br/>Impromptus op. 90,<br/>D. 899.</p>  | <p>Heine,<br/><i>Buch der Lieder</i></p> <p>Victor Hugo<br/>(1802 – 1885)<br/><i>Cromwell</i></p>  |                         |

| Fecha | Música  | Arte y Pensamiento  | Historia y Sociedad            |
|-------|---|---|--------------------------------|
| 1827  | muere: Beethoven  | Delacroix,<br><i>La Mort de Sardanapale.</i><br><i>Méphistophéles dans les airs.</i><br>J. A. D. Ingres,<br><i>Oedipe explique l'énigme du sphinx</i>   |                                |
| 1828  | Schubert,<br>Sinfonía nº 9 (“Grande”),<br>D. 944.<br>Misa en Mib M,<br>D. 950.<br>Quinteto de cuerda,<br>D. 956.<br><i>Schwanengesang</i> ,<br>D. 957.<br>Sonata p. piano en Sib M,<br>D. 960.<br><br>H. Marschner,<br><i>Der Vampyr</i><br><br>muere: Schubert | Friedrich,<br><i>Junotempel in Agrigent</i>   |                                |
| 1829  | Mendelssohn dirige la<br><i>Matthäus-Passion</i> de<br>J. S. Bach<br><br>Rossini,<br><i>Guillaume Tell</i>  |   |                                |
| 1830  | Nace: Hans von Bülow<br><br>Mendelssohn,<br>Sinfonía 5,<br>“Reformación”.<br><i>Die Hebriden.</i><br><br>H. Berlioz,<br><i>Symphonie fantastique</i><br><br>V. Bellini,<br><i>I Capuleti e i Montecchi</i>  | Adalbert von Chamisso<br>(1781 – 1838)<br><i>Frauenliebe und Leben</i><br><br>Hugo,<br><i>Hernani</i><br>Stendhal<br>(1783 – 1842)<br><i>Le rouge et le noir</i><br><br>Delacroix,<br><i>La Liberté guidant le peuple</i> | Revolución de Julio en Francia |
| 1844  | Traslado de los restos de<br>Weber desde Londres a<br>Dresde<br><br>Wagner, panegírico sobre<br><i>Der Freischütz</i> e identidad<br>alemana  |   |                                |



## Anexo III

### Índice cronológico de compositores y obras citadas

|                |  |                       |
|----------------|--|-----------------------|
| DESPREZ, J.:   | <i>Missa “Pange lingua”</i> , (ca. 1514).  |                       |
|                | – <i>Kyrie I, Kyrie II.</i>  | . . . . . 25          |
|                | – <i>Credo (Et incarnatus est).</i>  | . . . . . 128         |
| CARISSIMI, G.: | <i>Jephte</i> , (1645).  | . . . . . 49, 67      |
| SCARLATTI, A.: | <i>La Griselda</i> , (1721).   |                       |
|                | – Acto II, escena 1: <i>Mi rivedi.</i>   | . . . . . 49          |
| BACH, J. S.:   | <i>Das wohltemperierte Klavier I</i> , (1722).                                     |                       |
|                | – <i>Präludium I, C dur</i> , BWV 846.   | . . . . . 62, 63, 115 |
|                | – <i>Fuge XVI, g moll</i> , BWV 861.   | . . . . . 124         |
|                | <i>Präludium, Fugue und Allegro für Laute,</i><br><i>Es-Dur</i> , BWV 998, (1740). |                       |
|                | – <i>Preludio.</i>   | . . . . . 126         |
|                | <i>Messe in h-Moll</i> [Misa en si m] BWV 232, (ca. 1748).                         |                       |
|                | – <i>Crucifixus.</i>   | . . . . . 48          |
| HAYDN, J.:     | Cuarteto p. cuerda en Re M, Hob. III: 79, op. 76 n° 5, (1797).                     |                       |
|                | – II. Largo. Cantabile e mesto.  | . . . . . 180,181     |
|                | <i>Die Schöpfung</i> , Hob. XXI/2, (1798).   | . . . . . 128         |
|                | Sinfonía en Re M, Hob. I: 104, (1795).   |                       |
|                | – IV. Finale. Spiritoso.   | . . . . . 197         |

|  |     |
|--|-----|
| MOZART, W. A.: Sinfonía en sol m, Kv 550, (1788).            | 48  |
| 6 <i>Ländlerische Tänze</i> Kv 606, (1791).                  |     |
| – N° 1, Si b M.  | 83  |
| CHERUBINI, L.: <i>Lodoïska</i> , (1791).                     | 94  |
| BEETHOVEN, L. v.:  |     |
| <i>Deutsche Tänze</i> , WoO 42, (1796).                      |     |
| – N° 1, Fa M.  | 83  |
| – N° 6, Sol M.   | 83  |
| Sonata en Do M, op. 53, <i>Waldstein</i> , (1803-04).        |     |
| – III. Rondó. Allegretto moderato.                           | 114 |
| <i>Fidelio</i> (1805-1814).                                  | 94  |
| 7ª sinfonía, op. 92, (1811-12).                              | 55  |
| ROSSINI, G.: <i>L'italiana in Algeri</i> , (1813).           |     |
| – Obertura.  | 124 |
| SCHUBERT, F.: <i>Gretchen am Spinnrade</i> , D. 118, (1814). | 125 |
| <i>Erlkönig</i> , D. 328, (1815).                            | 127 |
| <i>Der Tod und das Mädchen</i> , D. 531, (1817).             | 59  |
| <i>Die Forelle</i> , D. 550, (1817).                         | 127 |
| <i>Die schöne Müllerin</i> D. 795, (1823).                   |     |
| – <i>Wohin?</i> , n° II.                                     | 125 |
| – <i>Der Müller und der Bach</i> , n° XIX.                   | 49  |
| <i>Winterreise</i> , D 911, (1827).                          |     |
| – <i>Gute Nacht</i> , n° 1.                                  | 127 |
| – <i>Der Lindenbaum</i> , n° 5.                              | 83  |
| Misa en Mib M, D. 950, (1828).                               |     |
| – <i>Credo</i> .   | 128 |

|              |   |         |
|--------------|---|---------|
|              | <i>Schwanengesang</i> , D. 957, (1828).                         |         |
|              | – <i>Kriegers Ahnung</i> , nº 2.                                | 55      |
|              | – <i>Ihr Bild</i> , nº 9.                                       | 127     |
|              | – <i>Die Stadt</i> , nº 11.                                     | 127     |
|              | – <i>Der Doppelgänger</i> , nº 13.                              | 124     |
| CHOPIN, F:   | 24 preludios, op. 28, (1839).                                   |         |
|              | – Preludio nº 20, do m.   | 63, 64  |
| SCHUMANN, R: | <i>Liederkreis</i> op. 39, sobre textos de Eichendorff, (1840). |         |
|              | – <i>Auf einer Burg</i> , nº VII.                               | 63, 64  |
| WAGNER, R.:  | <i>Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold</i> , (1869).         | 29      |
| LIGETI, G.:  | <i>Lux aeterna</i> ,  | 25, 115 |

