



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

Tema con variaciones (1999) de Andrés Alén:
análisis performativo

ADRIAN ALVAREZ GÁLVEZ

Tutor:

Carlos José Villar Taboada

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

CURSO ACADÉMICO 2023 / 2024

Tema con variaciones (1999)
de Andrés Alén



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

Tema con variaciones (1999) de Andrés Alén:
análisis performativo

ADRIAN ALVAREZ GÁLVEZ

Tutor:

Carlos José Villar Taboada

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

CURSO ACADÉMICO 2023 / 2024

RESUMEN

Desde incipientes trabajos teóricos hasta propuestas sistematizadas y con enfoques transdisciplinarios, el análisis musical ha mostrado potencialidades para atender las inquietudes del músico intérprete, compositor o investigador, en torno a cómo realizar acústicamente una obra de tradición escrita, ahí cuando la comprensión del texto notado es un problema y la intuición para resolverlo resulta insuficiente. La pesquisa asume la herencia de estudios sobre la *performance* musical del siglo XX: tanto los exiguos basados en la partitura y con enfoque prescriptivo, hasta los más recientes, que, reconociendo la pluralidad de la interpretación, se enfocan en el documento sonoro, en tanto fuente legítima de acceso a la música. Bajo la categoría «análisis performativo», se asume una perspectiva metodológica que relaciona interpretaciones de ambas tipologías documentales sobre la ejecución de una pieza del repertorio musical contemporáneo cubano: *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, de 1999, de Andrés Alén (1950). El trabajo inicia con una exégesis teórica en torno a los términos «ejecución», «interpretación» y «*performance*». Después avanza en dos etapas: la primera consiste en un estudio paramétrico de la partitura, que se enfoca en la evaluación de la duración y la altura. La segunda, es un análisis performativo, en el que, partiendo de las limitaciones que impone la estructura de la obra y sus factores inherentes, se plantean soluciones de *performance* que son puestas en diálogo con las propuestas individuales de cuatro intérpretes, entre los que se encuentra el propio autor. Para ello se aplican los modelos teóricos de Eugene Narmour (1988) y Wallace Berry (1989), así como observaciones de los registros sonoros a través del *software* Sonic Visualiser. Este ejercicio se asume bajo la premisa de que la obra musical es susceptible de ser codificada e interpretada constantemente por los actores que intervienen en su ciclo vital: el compositor, el ejecutante y el oyente.

Palabras clave: *performance*; análisis performativo; Andrés Alén (1950); tema con variaciones

ABSTRACT

From incipient theoretical works, to developed proposals and with a focus on transdisciplinarity, musical analysis has shown to be effective in addressing the concerns of performers, composers and musicologists related to how to realize acoustically a work of music written tradition, there when the comprehension of notated text in the score is a problem and the intuition to solve it is unsatisfactory. The research assumes the 20th century heritage of music performance studies both, the scarcely focused on the score and the latest ones, facing the sound documents and recognizing the plurality of music interpretation. Under the category “performative analysis”, the study takes a methodological approach which involves both interpretations of these two types of documents regarding the execution of a piece of contemporary Cuban music repertoire: *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, (Theme and Variations on a Silvio Rodríguez’s theme), 1999, by Andrés Alén. The paper starts with a terminological exegesis about "execution", "interpretation" and "performance". It then proceeds in two stages: the first consists of a parametric study of the score, focusing on the evaluation of duration and pitch. The second is a performative analysis, in which, starting from the limitations imposed by the structure of the work and its inherent factors, they are proposed performance solutions which are take into a dialogue with the individual proposals of four performers, including the author himself. For this purpose, they are applied the theoretical models of Eugene Narmour (1988) and Wallace Berry (1989) as well as they are made observations of the sound recordings through Sonic Visualiser software. This exercise is assumed under the premise that the musical work is susceptible of being constantly codified and interpreted by the actors involved in its life cycle: the composer, the performer and the listener.

Keywords: performance; performative analysis; Andrés Alén (1950); theme and variations

A mi madre.

A Lunita, que con su lectura en el futuro se enamore del fenómeno musical.

A mi familia toda, de Cárdenas y La Habana, tesoros míos del Caribe.

Al músico creador, intérprete y oyente crítico.

«Music goes beyond logic, it is translogical»

Nils-Göran Sundin, *Musical Interpretation in Performance*

Índice

Listado de ejemplos musicales.....	xvii
Lista de tablas.....	xix
Lista de ilustraciones.....	xix
INTRODUCCIÓN.....	1
Justificación	1
Hipótesis y objetivos.....	3
Estado de la cuestión.....	4
Metodología y fuentes.....	9
Marco teórico	11
Estructura del trabajo	15
 CAPÍTULO 1.....	 17
1.1.- Definición de términos	18
1.2.- Marco teórico.....	24
1.2.1.- La influencia de la <i>performance</i> sobre la estructura en la mente del oyente: la propuesta teórica de Eugene Narmour (1988).....	26
1.2.2.- La estructura y sus ‘líneas’ de continuidad: la perspectiva de Wallace Berry (1989).....	33
1.2.3.- Análisis paramétrico (conceptos y nociones básicas).....	39
1.3.- Metodología analítica	49
1.3.1.- Etapa 1: Análisis paramétrico sobre la partitura.....	49
1.3.2.- Etapa2: Análisis performativo desde la partitura y el sonido.....	49

CAPÍTULO 2

2.1.-Andrés Alén y su producción pianística.....	55
2.1.1.- Rasgos estilísticos generales.....	63
2.2.- «La Vida», canción de Silvio Rodríguez.....	66
2.3.- Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez).....	70
2.4.- «Tema».....	75
2.5.- «Variación I».....	81
2.6.- «Variación II».....	87
2.7.- «Variación III».....	92
2.8.- «Variación IV».....	96
2.9.- «Variación V».....	101
2.10.- «Variación VI».....	106
2.11.- «Variación VII»:.....	110
2.12.- «Variación VIII».....	114
2.13.- «Variación IX».....	119
2.14. «Variación X».	122

CAPÍTULO 3129

3.1.- Ocurrencias motivicas e interacciones texturales.....	129
3.2.- El ‘problema’ de la repetición.....	135
3.3.- Tempo vs. Dinámica.....	138
3.4.- La dinámica cuando no está indicada.....	143
3.5.- El carácter.....	147

CONCLUSIONES151

FUENTES DOCUMENTALES157

BIBLIOGRAFÍA157

Listado de ejemplos musicales

- Ejemplo 2.1.** Inicio (cc. 1-8) de «Tema» (Sección A)-p. 75
- Ejemplo 2.2.** Inicio (cc. 1-8) de «Tema», reducción armónica-p. 76
- Ejemplo 2.3.** Sección B (cc. 9-16) de «Tema»-p.76
- Ejemplo 2.4.** Sección B (cc. 9-16) de «Tema», reducción armónica-p. 77
- Ejemplo 2.5.** Sección B (cc. 9-16) de «Tema», cifrado popular-p.77
- Ejemplo 2.6.** Sección A (cc. 2-6), m.i., radiografía de las voces. -p.78
- Ejemplo 2.7.** Melodía de «Tema» con relación al texto de «La Vida»-p.79
- Ejemplo 2.8.** Motivos (izquierda) e incisos (derecha) en «Tema»-p. 80
- Ejemplo 2.9.** Periodo A (cc. 1-4) y B (cc. 5-8) en sección A de «Tema»-p.80
- Ejemplo 2.10.** Reducción armónica, «Variación I»-p.82
- Ejemplo 2.11.** Interpretación alternativa de los cc.34-35, sección B, «Variación I»-p.83
- Ejemplo 2.12.** Análisis motivico en la m.i., «Variación I»-p.84
- Ejemplo 2.13.** Relaciones entre la melodía de «Tema» y «Variación I»-p.85
- Ejemplo 2.14.** Relaciones motivicas entre el «Tema» y la m.d.-m.i., de la «Variación 1»p.85
- Ejemplo 2.15.** Incisos y motivos, secciones A, A' y B, de la «Variación I»p.86
- Ejemplo 2.16.** Frases rítmicas en la «Variación I»-p.86
- Ejemplo 2.17.** La frase como «ritmo» y como «idea», Sección A (cc. 28-29), «Variación I»-p.87
- Ejemplo 2.18.** Sucesiones de novena, Ejemplo 3-29. En *Armonía del siglo XX*. (1985), V. Persichetti-p.88
- Ejemplo 2.19.** Reducción armónica, «Variación II»-p.89
- Ejemplo 2.20.** Relaciones melódicas entre el «Tema» y la «Variación II»-p.90
- Ejemplo 2.21.** Incisos en la «Variación II»-p.91
- Ejemplo 2.22.** Análisis fraseológico en la «Variación II»-p.91
- Ejemplo 2.23.** Reducción armónica «Variación III»-p.93
- Ejemplo 2.24.** «Sujeto» de la fuga a tres voces, «Variación III»-.93.
- Ejemplo 2.25.** Relaciones melódicas entre el «Tema» y la «Variación III»-p.95
- Ejemplo 2.26.** Incisos principales en la estructura de la «Variación III»-p.95
- Ejemplo 2.27.** Reducción armónica, «Variación IV»-p.98

Ejemplo 2.28. Comparativa intervalos melódicos, «Tema», «Variación I» y «Variación IV»-p.99

Ejemplo 2.29. Incisos y motivos «Variación IV»-p.99

Ejemplo 2.30. Análisis fraseológico comparativo «Variación IV» y «Variación I»-p.100

Ejemplo 2.31. Reducción armónica «Variación V»-p.102

Ejemplo 2.32. Relaciones melódicas, «Tema» y «Variación V»-p.103

Ejemplo 2.33. Obtención de la voz superior, melodía de sección A en «Variación V»-p.103

Ejemplo 2.34. Obtención de la voz inferior, melodía de sección A en «Variación V»-p.103

Ejemplo 2.35. Trayectoria para obtener la melodía de la «Variación V»-p.104

Ejemplo 2.36. Relaciones melódicas, sección B, «Tema» y «Variación V»-p.104

Ejemplo 2.37. Obtención de la primera semi frase (sección B), «Variación V»-p.104

Ejemplo 2.38. Obtención de la segunda semi frase (sección B), «Variación V»-p.105

Ejemplo 2.39. Incisos y motivos de las secciones A-A' y B, «Variación V»-p.105

Ejemplo 2.40. Inicio de «So What», Miles Davis (1959)-p.107

Ejemplo 2.41. Reducción armónica, inicio de «Variación VI»-p.107

Ejemplo 2.42. Relaciones melódicas, «Tema» y «Variación VI», sección B' (c. 178)-p.108

Ejemplo 2.43. Reducción armónica, sección A (cc. 171-177), «Variación VI»-p.109

Ejemplo 2.44. Análisis de frases sección A (cc. 158-164), cc. 171-176), «Variación VI»-p.110

Ejemplo 2.45. Reducción armónica, sección A (cc. 214-222), «Variación VII»-p.111

Ejemplo 2.46. Reducción armónica, sección A' (cc. 223-235), «Variación VII»-p.112

Ejemplo 2.47. Relaciones melódicas entre «Tema» y «Variación VII»-p.113

Ejemplo 2.48. Análisis de acentos en el ritmo y la métrica en «Variación VII»-p.114

Ejemplo 2.49. Reducción armónica sección A, «Variación VIII»-p.115

Ejemplo 2.50. Relaciones melódicas entre el «Tema» y la «Variación VIII»-p.116

Ejemplo 2.51. Reducción armónica, sección B (cc. 286-295), «Variación VIII»-p.117

Ejemplo 2.52. «Un módulo acompañante al piano en cha-cha-chá» en Orovio (1981, 132)-p.118

Ejemplo 2.53. «Piano Montuno» (m.d.) y «Bass Tumbao», (m.i.), en Campos (1996, 11)-p.118

Ejemplo 2.54. Reducción armónica, «Variación VII»-pp.118-119

Ejemplo 2.55. Relaciones melódicas, «Tema» y «Variación IX»-p.121

Ejemplo 2.56. Reducción armónica «Variación X»-p.125

Ejemplo 2.57. Relaciones interválicas entre incisos (cc.387-391), «Variación X»-p.126

Ejemplo 3.1. Síntesis melódico-armónica de la sección (A), en la «Variación I».-p.132

Ejemplo 3.2. Propuesta performativa del pasaje final (sección A y A'), «Variación II»-p.136

Ejemplo 3.3. Gráfico de síntesis melódica (cc. 64-71), «Variación 3»-p.141

Ejemplo 3.4. Gráfico de síntesis melódico-armónica «Variación IV»-p.145

Lista de tablas

Tabla 1.1. Tránsito de tonalidades mayores hacia los grados de segunda y tercera vecindad

Tabla 1.2. Tránsito de tonalidades menores hacia los grados de segunda y tercera vecindad

Tabla 2.1: Estructura de «Tema con Variaciones»

Tabla 2.2: Esquema formal de «Tema con Variaciones»

Lista de ilustraciones

Ilustración 1.1: Colores de las tonalidades participantes en los procesos armónicos

Ilustración 1.2. Convención IPN para la denominación de las notas musicales

Ilustración 3.1. Inicio de c. 29. Sección A. «Variación I», espectrograma, Andrés Alén

Ilustración 3.2. Inicio de c. 29. Sección A. «Variación I». espectrograma William Villaverde

Ilustración 3.3. Sección A (cc. 28-29), «Variación I», espectrograma Kemal Gekić

Ilustración 3.4. Propuesta performativa de Kemal Gekic (cc. 208-210), «Variación VI»

Ilustración 3.5. Diferencias de tempo (izquierda) y dinámica (derecha) entre las interpretaciones de Gekic y Alén de la «Variación VI».

Ilustración 3.6. Relaciones dinámicas (α , β , γ), sección A. «Variación IV»,

Ilustración 3.7. Propuesta performativa de Andrés Alén (cc. 237-241), «Variación VIII»

Ilustración 3.8. Propuesta performativa de Kema Gekić (cc. 237-241), «Variación VIII»

Agradecimientos

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a la Universidad de Valladolid (UVa) y al Banco Santander por brindarme la oportunidad de cursar el Máster en Música Hispana, como parte del programa Iberoamérica+Asia en este curso 2023-2024.

A todo el equipo de relaciones internacionales de la Universidad de Valladolid, en especial a la querida Esmeralda, que me ha acompañado en la distancia desde los momentos difíciles en los que preparaba el viaje.

Agradezco a los profesores Jon Peruarena e Iván Iglesias Iglesias que apostasen por mí, por su cálido recibimiento en España, así como por sus enseñanzas, no solo en el actual programa, sino dentro del Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música en La Habana (2022-2023).

A mi padre-tutor, el Dr. Carlos José Villar Taboada por confiar en mí desde el minuto «cero», por brindarme la oportunidad de hacer este proyecto bajo su tutela, por las ingentes horas dedicadas a la revisión y asesoramiento personal, por ayudarme a preparar empeños futuros y, sobre todo, por el cariño y el afecto especial que profesa a quienes tenemos el privilegio de ser sus discípulos.

A la Dra. Susana Moreno por todo el apoyo brindado desde los primeros momentos, por su amabilidad y lucidez.

A la Dra. Maria Victoria Cavia, «Mariví», como me he acostumbrado a decirle, por asumir un rol de madre autoproclamado conmigo, por protegerme, velar por mí en momentos difíciles y por su lucidez extrema para que encaminara el proyecto en los momentos germinales.

Al Dr. Enrique Cámara de Landa, por todo, no solo lo hecho mientras realizaba este proyecto, sino lo que sigue haciendo en pro de ayudarme: cada consejo, cada bibliografía acertada, cada carta de recomendación y gesto incalculable de cariño expreso y actitud paternal.

A todos mis profesores, en general, del programa de Máster en Música Hispana de la Universidad de Valladolid (UVA): a Agueda Pedrero (Aguechu), a María Soterraña (Sote), a Carlos Gutiérrez, a Julia Escribano, así como a los profesores de la Universidad de Salamanca (USAL), Judith Helvia, Alberto Hernández, Ana Lombardía, Matilde Olarte y María Palacios. A todos por sus enseñanzas, por su cálida acogida en sendas casas de altos estudios.

A mi familia de Cuba toda, mi tesoro más grande, en especial a mi mamá, mi papá y mi hermano, por su fuerza inspiradora, por ser mi sostén vital.

A Olavo Alén por todo el apoyo brindado desde que estaba en Cuba, por sus consejos, por su mediación fundamental para que se realizara este proyecto, y por instarme a seguir superándome con el alemán.

A Andrés Alén por su música extraordinaria, por darme la oportunidad de estudiar su obra, por su apoyo en cada momento, por sus lúcidas apreciaciones, por sus risas y anécdotas ocurrentes y por ser una persona en extremo servicial.

A las Dras. Victoria Elí Rodríguez, Miriam Escudero y María Antonia Virgili Blanquet por el apoyo brindado a lo largo de este tiempo.

A la Dra. Marta María Rodríguez Cuervo por su cariño y actitud maternal desde que puse un pie en España, así como por sus lúcidas sugerencias para este proyecto.

A Lourdes Rodríguez, por sus enseñanzas, por sus revisiones, por su cariño expreso.

A la Dra. María Nagore Ferrer, quien me honra con su apoyo brindado a lo largo de este tiempo, así como por su marcada voluntad de acompañarme en los proyectos venideros.

A mi maestra de armonía y análisis *ad eternum* «Iliana Zaida García García», por la obra profundamente exegética con que nos ha legado a las jóvenes generaciones de músicos, musicólogos y teóricos cubanos.

A Ana Casanova, a María Elena Vinuesa, a Laura Vilar, a todas las musicólogas que han dejado su huella en mi pensamiento para que pudiera madurar con esta propuesta.

A mis amigos del Máster en Música Hispana, compañeros de batallas epistemológicas, metodológicas y teóricas de todo tipo, en especial a Irene por cada consejo, por su apoyo incondicional y afecto, así como a Nacho, quien ha estado impulsándome a terminar el proyecto, por sus tardes de «concierto y cañas». A mis amigas cubanas Claudita y Karla..

A quienes están en la distancia, a quienes me acompañan en el corazón, a todos, gracias.

Abreviaciones

<i>b</i>	bemol
c.	compás
cc.	compases
ed.	editor/edición
<i>et al.</i>	y otros autores
n.º	número
<i>op.</i>	<i>opus</i>
p.	página
pp.	páginas
s.a.	sin año
vol.	volumen

INTRODUCCIÓN

El título de este Trabajo de Fin de Máster es: «*Tema con variaciones* (1999) de Andrés Alén: análisis performativo». Se refiere a la obra para piano solo *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, escrita en 1999, por Andrés Alén Rodríguez (1950). Este autor es uno de los músicos cubanos contemporáneos más versátiles y completos, por su desempeño como pianista concertista, jazzista, arreglista, compositor y pedagogo. Si bien dentro de la historiografía en general no se ha profundizado en sus nexos con otros creadores, algunas referencias (Pérez 2002, 38; Ramírez 2009, 2), coinciden en ubicarlo cercano a una generación cuyos miembros coinciden cronológicamente, tienen similares trayectorias artísticas, y, sobre todo, se caracterizan por una producción pianística que, sin renunciar a los procedimientos académicos, está conectada a la tradición oral.¹

La investigación se inserta en el marco de los estudios teóricos de la música y, específicamente, en la subdisciplina que se dedica al análisis de la interpretación/análisis interpretativo (*analysis and performance/performing analysis*). En ella se reúnen dos áreas que han logrado cierto grado de reconciliación en los últimos años (Dahl 2017, 121), y donde se produce un diálogo fructífero entre los ejecutantes y los teóricos de la música. La categoría que se propone es «análisis performativo», una adaptación del término anterior que concibe a la interpretación como un acto de construcción de sentido.

Justificación

Desde las escuelas de música, los conservatorios y las universidades se ha generado históricamente un corpus documental de trabajos que abordan el análisis musical de una obra en concreto y, como resultado, arriban a ‘sugerencias’ para la *performance*. Pero, desde finales del pasado siglo —especialmente a partir del interés, primero, de las propias casas

¹ Esta información es ampliada en el capítulo 2.

discográficas y, posteriormente, de la academia—,² se han generado análisis sobre interpretaciones preservadas en grabaciones sonoras de diferentes soportes. En este tipo de trabajos prima, sobre todo, la voluntad de reconocer la ‘pluralidad’ en la historia de la interpretación musical. El estudio de estos materiales permite identificar las tendencias y los rasgos estilísticos que han marcado los cánones interpretativos del momento de su creación, así como los elementos expresivos que los ejecutantes introducen a la ejecución y que no figuran en la notación musical. La mayoría de los trabajos se polarizan al acercarse a este objeto: bien se orientan al análisis de la partitura con cuestionamientos del proceso de creación, o bien al estudio de la grabación sonora, donde se prescinde de la forma preexistente de la obra. Sin embargo, a mi juicio, no se han abordado con suficiencia las relaciones que se pueden establecer entre unos resultados y otros. La novedad de una investigación como este descansa sobre la posibilidad de hacer dialogar los resultados obtenidos por el análisis de ambas fuentes, necesario por las escasas referencias directas sobre una metodología específica que aborde el fenómeno interpretativo desde la visión del autor y del intérprete.

Otro tema que se debe mencionar es la pertinencia de la obra seleccionada para esta investigación: *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, a partir de la canción «La vida», incluida por el trovador cubano Silvio Rodríguez Domínguez (1946) en su álbum *Rodríguez* (1994). Este tema con variaciones constituye el segundo de los que compuso Andrés Alén durante la década de los noventa, tras *Tema con variaciones (sobre un tema de Pablo Milanés)*, de 1993, inspirado en «El breve espacio en que no estás», correspondiente al disco *Comienzo y final de una verde mañana* (1984) de Pablo Milanés (1943-2022). Tanto en esa obra como en la más reciente, objeto del trabajo, el autor explota al máximo sus competencias técnicas para la variación sobre los temas y las progresiones armónicas fundamentales que sustentan las canciones populares en las que se inspira.

El repertorio pianístico de Andrés Alén ha recibido una estimada acogida en el ámbito de la música académica en Cuba. La gran mayoría de sus propuestas son del agrado del colectivo de estudiantes y profesores. Estos la insertan en el repertorio de música nacional de estudio y, en menor medida, aparecen presentadas en conciertos. El estilo de estas obras, técnicamente virtuosas, de un marcado formalismo y con el espíritu sandunguero a partir de sus materiales —que se relacionan con la música popular y tradicional cubana—, las convierten

² Un ejemplo del interés académico en las grabaciones como objeto de estudio es el trabajo de Gottschewski (1996).

en un objeto interesante de estudio. Sus «temas con variaciones», inspirados en canciones del movimiento de la nueva trova, son de enorme atractivo para la audiencia y, en mi caso, me han cautivado desde mis primeros años de estudio en el piano.

Otro elemento significativo es mi contacto directo con el compositor, que me facilita la localización de las fuentes documentales para el trabajo: la partitura y las grabaciones sonoras. Esto favorece después el diálogo que busco plantear entre los resultados alcanzados y así contrastar diversas visiones analíticas sobre la música. El interés de un análisis performativo sobre esta obra se sustenta, sobre todo, en la gran variedad de ‘lecturas’ que existen sobre la misma y entre las que se incluye la del propio Andrés Alén, que es un pianista de sólida formación. Esta circunstancia permite contrastar las decisiones performativas a las que arribe un analista estudioso de la obra con las versiones de los instrumentistas que la han grabado y, en particular, con la del compositor.

Una cuestión que debe mencionarse es que la forma de tema con variaciones ocupa un lugar importante dentro del catálogo de su creador, pues además de las ya citadas, tiene otras similares –como el *Tema con variaciones (para saxofón alto y piano)*, de 1978, y el *Tema con variaciones para trompeta en La y orquesta de cámara* (al estilo barroco), 1986–, así como el primer movimiento de su *Cuarteto de saxofones*, de 1988 (I. «Tema con variaciones», al que siguen: II. «Letanía», III. «Coral» y IV. «Unísono»). De ahí que parte de los resultados alcanzados en el análisis sean susceptibles de aplicarse a otras piezas similares (al menos como hipótesis de estudio). Otro elemento que puede resultar atractivo para aplicar un análisis performativo a *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)* es que, por inspirarse en una canción popular, se puede abordar, por ejemplo, cómo el autor codifica el espíritu literario del texto y qué implicaciones tiene esto a la hora de que el ejecutante tenga que manejar ciertos medios expresivos, como, por ejemplo, la agógica.

Hipótesis y objetivos

Exploro la hipótesis de que las implicaciones para la *performance* obtenidas del análisis musical de *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)* de Andrés Alén relativas a la intensidad dinámica y a las duraciones de los sonidos se corresponden con las decisiones performativas de algunos intérpretes/ejecutantes, registradas en documentos sonoros. Esto conduce a la siguiente pregunta: ¿cómo se relacionan las decisiones performativas expuestas por el análisis de este *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)* con las

identificadas en las grabaciones de esta obra? Del interrogante anterior se desprende que el objetivo general es identificar qué relaciones existen entre las decisiones performativas puestas al descubierto mediante el análisis y las propuestas por los intérpretes de las grabaciones. De manera más concreta, defino como objetivos específicos:

- 1.-Sistematizar los referentes teóricos y conceptuales de ejecución, interpretación, *performance* y análisis performativo
- 2.- Analizar la partitura en el plano estructural (objetivo)
- 3.- Analizar las decisiones performativas de diferentes intérpretes (a partir de las grabaciones existentes), con relación a las limitaciones que impone la estructura de la obra

Estado de la cuestión

El tema propuesto se puede considerar novedoso, pertinente y útil en tanto propone una metodología y un espacio de indagación que no ha sido suficientemente abordado desde la investigación musicológica. En plena correspondencia con este planteamiento está la constatación de que –a partir de una breve indagación acerca de los trabajos de fin de grado y máster llevados a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (UVa)– no he podido identificar numerosas referencias directas de este tipo de trabajo. Pero existen algunos títulos que resultan muy útiles como propuestas indirectas: «Diálogo crítico sobre el texto musical: semiótica y práctica performativa en *Lamento* y *Prelúdio* de Edson Zamprónha» (Fernández Vega 2016); «Análisis estilístico de diferentes propuestas interpretativas sobre obras de Miguel Yuste Moreno» (Garrán Espeso 2016); «Estrategias compositivas en *Dos Danzas Cubanas* (1948) y *Guajira* (1956) de Harold Gramatges» (Alonso Mendoza 2020); o «Análisis de la *Rapsodia Portuguesa* (1937-1940) de Ernesto Halffter: Historia, folklore y vanguardia» (García Ruiz 2022).

En el caso cubano, he localizado tesis de diplomatura realizadas desde la Universidad de las Artes, ISA y el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, dentro del programa de Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. Se enmarcan en el campo de la musicología y resultan relevantes para contextualizar y esclarecer el objeto de estudio. De alguna forma, fungen de referente: algunas se vinculan al autor del repertorio objeto de estudio y otras al punto de vista metodológico porque aplican el análisis musical a obras específicas, aunque, hasta el momento, he comprobado que sus propósitos centrales no se han volcado en lo que para este trabajo se entiende como «análisis performativo». Figuran en este

grupo algunas tan lejanas en el tiempo como «Aproximaciones al problema de lo nacional e internacional en la obra de los compositores cubanos. Análisis de las obras: *Serenata* de Harold Gramatges, *Punto y Tonada* de Carlos Fariñas» (Rodríguez Cuervo 1984); «Primer acercamiento a la obra musical de Juan Piñera y Jorge López Martín» (Corredera Saborit 1987); «Historia y análisis de la canción de Silvio Rodríguez» (Díaz Pérez de Alejo 1989); y otras un poco más cercanas, como «*Ebbo*: Estudio analítico de una obra de Louis Aguirre» (Morales Flores 2005); «Aproximación al problema del valor artístico en la interpretación musical. Análisis del valor» (Jiménez Alonso 2008) y «Procesos de síntesis en la interpretación pianística: Rolando Luna y Harold López- Nussa» (Sureda Sánchez 2010).

También he podido localizar cuatro trabajos de particular importancia para este estudio, dos de ellos del programa de licenciatura en musicología de la Universidad de las Artes, ISA: «Los procesos de síntesis de la música cubana en la creación pianística de los años noventa» (Pérez Hernández 2002), que estudia una generación de autores con rasgos estilísticos similares, entre quienes se incluye a Andrés Alén y donde la obra paradigmática es el propio *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*; y «En-torno al proceso de síntesis musical en la individualidad de Andrés Alén» (Ramírez García 2009), que aborda, de un modo general, el estilo de este creador. Los dos restantes son: una tesina de nivel medio de música: «Dos temas a un disco» (Ortega Rodríguez 2003), que hace una análisis general de los dos *Temas con variaciones, (sobre un tema de Pablo Milanés) y (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*; y la tesis de Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana): «Siete Sonatas cubanas para flauta (1961-2012): pautas para una interpretación históricamente informada» (González Núñez 2017), la cual ofrece una metodología interesante para mi estudio, pues su autora alterna sus competencias como intérprete de ese repertorio con las opiniones de los compositores que lo crearon. Asimismo, existen dos investigaciones que no han podido consultarse, pero que conviene mencionar: «Estudio del proceso creativo de Andrés Alén desde su rol de arreglista y compositor» (Ramírez García 2019) y «The solo piano music of Andrés Alén: An Annotated bibliography and performance guide» (Villaverde 2011).

Este proyecto se enmarca en un área emergente en la musicología en España desde hace varios años: el estudio de la interpretación musical a partir de los documentos de música grabada (grabaciones sonoras y videgrabaciones). Entre las tesis doctorales que se han realizado en esta línea están: «Tonal description of music audio signals» (Gómez Gutiérrez 2006), «Music complexity: a multi-faceted description of audio content» (Streich 2006) y

«Expressivity-aware tempo transformations of music performances using case based reasoning» (Grachten 2006), realizadas en el Department of Technology de la Universitat Pompeu Fabra [Barcelona]. También he valorado tesis doctorales como «El legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso» (Pérez Sánchez 2013) y las más recientes «Enrico Caruso y su estela: historia y análisis de la interpretación del tenor lírico y lirico-spinto de la escuela italiana de canto a través de la fonografía en el primer cuarto del siglo XX» (Anadón Mamés 2015), «Creating Musical Structure through Performance: A re-interpretation of Brahms's cello Sonatas» (Llorens Martín 2018). Cabe resaltar, además, estudios emergentes que han sido expuestos en el I Seminario de Interpretación Artística en Música e Interpretación Musical (2024) de la Universidad Complutense de Madrid (UCM): entre ellos: «Problemas de tempo y compás en la interpretación de la polifonía renacentista en la primera mitad del siglo XX: el caso de Victoria reinterpretado por Manuel de Falla», por Ruiz Montes; «Traditional Japanese Aesthetics as an Interpretive Tool: A Multidisciplinary Approach to Tōru Takemitsu's *Folios*», por Begines-Ruiz; «Music and Rhetoric in the Preludes from Johann Sebastian Bach's suites For Solo Cello. Performance Analysis through Sound Recordings», de Martínez Escamilla; y «From Text to Sounds: Tempo and Phrase Delineation in Manuel de Falla's Recording of his Four Spanish Pieces», por Romero Valencia.

También a nivel internacional es un ámbito emergente, pero la pretensión de relacionar todos esos trabajos escapa al alcance de este estudio. Destacan, en el norte de Europa, aquellos salientes del Centre for Music Performance Studies (Universidad de Cambridge, Reino Unido), que cuentan con la tutela especial de John Rink y Nicholas Cook, así como, en el área germanoparlante, el trabajo reciente de Loesch, Wolf y Ertelt (2022). En cualquier caso, quedaría aún muchísimo por comentar, pues el panorama abarca también producciones que, en los últimos años, se realizan bajo la línea «investigación artística» en los conservatorios superiores de música y en las universidades. Esto es solo un segmento del amplio espectro que se está desarrollando en España y otros países del continente. Estas investigaciones que se auxilian del documento sonoro permiten identificar las tradiciones interpretativas que se han acercado a los repertorios, así como determinar cuáles han predominado y han integrado el canon performativo en cada momento.

No obstante, la evolución de los estudios en torno a la interpretación y la *performance* ha tenido un recorrido marcado por las tendencias estructuralistas y, más recientemente, las semióticas. La «crisis de fundamentos de la opción positivista», planteada por Cureses y Aviñoa (2001, 171) está vinculada con la «unidireccionalidad» que, según Cook (2001, 240),

ha caracterizado una buena parte de los estudios sobre análisis de la interpretación/análisis performativo. En su artículo «Analysing Performance and Performance Analysis», que hace un recorrido sobre las perspectivas que han guiado la evolución de estos estudios, el musicólogo británico ejerce una fuerte crítica en torno a las versiones autoritarias, sesgadas por la herencia positivista de la musicología histórica y que tienen su más clara expresión en la idea del creador ‘genio’ y de la ‘obra canónica’. De ellas deriva la postura según la cual la función principal del intérprete es hacer ‘justicia’ a las ideas codificadas por el autor en la partitura mediante un análisis musical profundo del discurso, evitando distorsionar su perfección a partir de procedimientos aberrantes. Este hecho se aprecia con mayor claridad cuando Cook se refiere a las palabras de Narmour (1988, 333) en su artículo «On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation», en relación con las propuestas de algunos directores de orquesta, donde este enuncia directamente: «Sometimes conductors do utterly inexplicable things that make no sense at all».³ Los planteamientos de Cook (2001, 241) al respecto exponen fisuras en este tipo de pensamiento:

[...] theory, it seems, is not committed to understanding performers in the way it is to understanding composers. (Have you ever heard a theorist say, 'Sometimes composers do utterly inexplicable things that make no sense at all?') The assumption that theory exerts some kind of hegemony over performance is so entrenched that Narmour simply doesn't consider the possibility that the failure to understand what a performer does might be a reflection on the theory rather than on the performance.⁴

Al referirse a la disciplina del «análisis de la interpretación» o «análisis interpretativo/performativo» como sub-rama de la teoría musical y punto de encuentro entre intérpretes y teóricos, como lo define Dahl (2017, 121), deben tomarse en cuenta las competencias en disciplinas como teoría, armonía y lenguaje musical que supone, a la vez que exige conocer la práctica performativa de cerca. Cook (2001) señala, respecto a los años

³ Traducción propia: «Algunas veces los directores [de orquesta] hacen cosas completamente inexplicables que no tienen ningún sentido».

⁴ Traducción propia: «[...] la teoría, parece, no está comprometida con entender a los intérpretes de la misma forma en la que está para entender a los compositores (¿Has escuchado alguna vez a un teórico decir: “a veces los compositores hacen absolutamente cosas inexplicables que no tienen ningún sentido”?). La asunción de que la teoría ejerce una especie de hegemonía sobre la interpretación está tan afianzada que Narmour simplemente no considera la posibilidad de que el fallo en entender lo que los intérpretes hacen podría ser un reflejo de la teoría en lugar de la interpretación».

ochenta, una primera etapa de autores (Clarke 1988, Shaffer y Todd 1984; Narmour 1988; Lerdahl 1988 y Berry, 1989) que conciben un discurso unidireccional y establecen que los intérpretes tienen mucho que aprender de la teoría musical para hacer justicia a las ideas codificadas del compositor en la partitura. En ellas se escribe la historia de la música sin los intérpretes. Estas posturas «[...] eliminate the musician as an individual and replace him or her by a theory whose input is some kind of musical text and whose ultimate output is an aesthetic judgement (Cook 2001, 242)».⁵ Narmour (1988) y Berry (1989), constituyen precisamente referentes fundamentales en este estudio. A sabiendas de las limitaciones de sus perspectivas (de corte estructuralista), he decidido aplicar sus conceptos por su utilidad instrumental, sin incurrir en lecturas prescriptivas.

Hacia finales de los noventa se aprecian otros puntos de vista renovadores, como los formulados por Rosenwald (1993, 52-65) o Lester (1995, 197-216), para quienes la música existe tanto en la partitura del compositor como en sus múltiples interpretaciones. Ambos tienen la responsabilidad de la creación y/o el mantenimiento de un determinado repertorio. Se da entonces un «discurso recíproco» (Cook 2001, 245) entre teóricos e intérpretes. Un caso interesante para el análisis performativo es «On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's *Bagatelles Op. 126*, Nos. 2 and 5», de Janet Schmalfeldt (1985). En este trabajo, la autora intercala su propio discurso: se produce un altercado entre la Schmalfeldt teórica y la Schmalfeldt intérprete. Sin embargo, en vez de potenciarse un diálogo renovador, se produce una contraposición en la que, vence la perspectiva del analista.

Un elemento que caló profundamente en el modo de percibir el objeto de este Trabajo de Fin de Máster y que señalan los autores consultados es que, a la partitura, como a cualquier obra creativa, se accede mediante múltiples entradas, sin que ninguna pueda declararse como principal. Cook (2001, 252) propone una «performative epistemology of music theory»⁶ que establezca que el análisis sea verdadero «a través de» y no «para la» experiencia. Desde este enfoque, el análisis no supone una ayuda para la percepción, ni para la memoria de esta, sino que es, en sí mismo, un acto de percepción. El eje central de la crítica a los estudios de la *performance* o del análisis performativo/interpretativo, está en la idea de la limitación ‘lingüística’ de los sistemas de análisis teóricos aplicados a la música; o a la ausencia de

⁵ Traducción propia: [estas posturas] «eliminan el músico como individuo, una teoría cuya entrada es un tipo de texto musical y cuya salida en última instancia es un juicio estético».

⁶ Traducción propia: «epistemología performativa de la teoría musical»

categorías para circunscribir o definir la *Aufführungspraxis* (la práctica musical), que es, por sí misma, muy compleja. Las limitaciones de esos modelos, en tanto herramientas de búsqueda —aunque, también, de construcción— de significados sobre la realidad, redundan en juicios estéticos que niegan la existencia a todo aquello para lo que carecen de explicación, a la vez que configuran un imaginario que regula cómo se debe componer, comunicar/representar y escuchar la música, algo que Cook (2001, 256) no vacila en nombrar como una especie de «fundamentalismo» que, para él, no es menos peligroso que aquel bien conocido en el ámbito de la religión. Este estudio asume una «perspectiva performativa del análisis» en la que el lenguaje musical no es monolítico, sino que extrae su significación de las numerosas representaciones alternativas de la música. Cada ‘lectura’ concibe al sonido como un objeto diferente, pues capta aspectos específicos de la experiencia real o potencial de la música.

La indagación en fenómenos musicales recientes, ampliamente documentados a través de partituras, grabaciones o críticas/reseñas, conduce, al siguiente cuestionamiento filosófico: ¿qué es la música: un objeto preexistente, definitivo y unidireccionalmente transmitido?; ¿o, por el contrario, un constructo dinámico, transversal, que configuran los agentes que participan en su devenir histórico (el autor, el intérprete y el oyente)?

Metodología y fuentes

En general, utilizo Chicago como sistema de citación en todo el trabajo. La bibliografía se ha utilizado con fines documentales y para apoyar argumentos, sobre todo del marco teórico. Asimismo, he indagado en los buscadores académicos especializados (JSTOR, Dialnet, WorldCat, Teseo y Google Académico) para obtener tesis de referencia, así como artículos en revistas académicas. Otra cuestión relevante es que, a lo largo del trabajo, se han utilizado las comillas simples (‘ ’) para resaltar expresiones o palabras que no hayan sido citadas de otras fuentes, pues para estos últimos casos se utilizan las angulares o españolas (« »), en correspondencia con las normas académicas vigentes. También se han presentado notas al pie para exponer las traducciones al español de los textos que figuran en otros idiomas, todas, salvo que se indique lo contrario, realizadas por el autor.

En cuanto a cuestiones específicas como los ejemplos musicales, abundantes en el capítulo 2, y el 3 he de señalar que, a menos que se mencione algo diferente, provienen de la propia obra. En su realización se ha utilizado el *software* Sibelius (versión 8.2.0), aunque también se extraen fragmentos de la partitura. Este programa, además, ha servido de

herramienta en el análisis de aspectos como la textura (a través de la ‘radiografía’ de las voces), la melodía (mediante recursos automáticos de imitación por movimiento directo y contrario) y la armonía popular (a partir de su propuesta de cifrados). A lo largo del capítulo 2 aparecen colores en los ejemplos con el propósito de resaltar diversas cuestiones: la similitud en materiales melódicos (en cuyo caso, solo las notas comunes se marcan con el mismo color), las notas ornamentales o que funcionan como pedal en las reducciones armónicas, las voces dentro de un pasaje específico, o las tonalidades participantes en la progresión y sus respectivos cifrados, entre otras funciones declaradas en el capítulo 1. Debe añadirse que, en los gráficos de dirección o síntesis melódica, así como en las reducciones de la armonía, se utilizan generalmente las notas sin plicas, pues la duración, para esos esquemas, es irrelevante. Solo cuando se requiere hacer una marcación de alguna nota o acorde específicos se añade la plica, en cuyo caso la cabeza de la nota aparece también con unas dimensiones diferentes. Este último procedimiento, evidente en el análisis de la línea discursiva de la melodía, se usa para diferenciar los sonidos fundamentales de la armonía, o puntos de reposo, de aquellos elaborados y subsidiarios. Aparecen otros signos como flechas, líneas discontinuas, resaltados de marcador digital, para trazar el recorrido melódico, indicar la generación con acentos de una métrica distinta a la escrita y resaltar puntos climáticos.

De igual manera, se indican mediante las letras A y B los puntos de compresión «capital» y «caudal», respectivamente, que provienen de la metodología de análisis fraseológico de Vega (1941, 44). Las letras iniciales mayúsculas también son denominadores para las secciones en las cuales puede dividirse la obra. Asimismo, aparecen tablas e incipits para presentar aspectos generales de la forma musical y gráficos para elementos de análisis en las grabaciones. Estos últimos, focalizados en los parámetros de tempo y dinámica, se han realizado a través del *software* Sonic Visualiser (versión 3.3). Para ampliar estos aspectos, así como para conocer el sistema de denominación de las notas e intervalos, véase el apartado metodológico en el capítulo 1.

Con relación al primer objetivo, este se ocupa de sistematizar referentes teóricos y conceptuales sobre la interpretación musical como fenómeno. Se hace referencia al conflicto terminológico entre ejecución, interpretación y *performance* y se abordan propuestas metodológicas específicas de análisis paramétrico y performativo que sustentan todo el trabajo. El segundo, se ocupa de analizar musicalmente el *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*. Con el propósito comprender la estructura a un nivel más profundo, junto con el estudio exhaustivo de la altura y la duración, se aportan elementos de su contexto de

creación y los rasgos estilísticos del compositor. El tercer objetivo se orienta hacia un análisis performativo, cuya meta es la articular soluciones de performance desde la estructura, con las propuestas individuales de los intérpretes, que se han registrado en grabaciones sonoras.

En cuanto a las fuentes, se ha empleado la partitura para piano solo proporcionada por el autor y editada por él mismo. También se tienen diversas grabaciones discográficas de la composición, en este caso el CD *Pianoforte* (2001) con la que el propio Andrés estrenó la obra, bajo el sello Unicornio de Producciones Abdala. Además, también han grabado la pieza dos alumnos suyos: Yamilé Cruz Montero, en el CD *Piano Cubano*, de la productora Naxos Records (2017),⁷ y William Villaverde, en el CD *Cuban Memoirs* de Delos Production (2018),⁸ ambos disponibles íntegramente en YouTube. Además, se ha identificado otra grabación que resulta interesante para el estudio del pianista croata-estadounidense Kemal Gekić, en su CD *In contrasts* de Alm Records (2015),⁹ producido en Japón y que está disponible también en YouTube. La procedencia cultural y formativa de este pianista, ajena al contexto cubano, en primera instancia, genera expectativas de diferenciación respecto a las decisiones que han tomado el resto de los intérpretes de la obra.

Marco teórico

Los cimientos de una exégesis sobre análisis performativo, de o para la *performance*, se encuentran en la indagación terminológica, puesto que existen diversos vocablos que designan la acción dentro de la práctica musical: ejecución, interpretación, *performance* y adoptar uno u otro delimitará las perspectivas desde las cuales estudiarla. En ese empeño se vuelca la primera parte del capítulo 1 en su apartado teórico, cuyo punto de partida es el conflicto semántico, de carácter histórico, entre esos términos, que surge de la complejidad de la música misma.

Un dilema estético relativo al tiempo se encuentra al caracterizar al fenómeno musical: una melodía parece un ente existente mientras suene, durante la vibración de sus tonos en el aire. Cuando estos se van desvaneciendo, ella desaparece de la realidad material, aunque eso no descarta que perviva en nuestra mente como una reminiscencia progresivamente más

⁷ Disponible en: <https://youtu.be/VI9l065TfMY?si=Cm9kmr0BpKgFbX8b> (Consultado el 12 de abril de 2024).

⁸ Disponible en <https://youtu.be/nqugW68QGDg?si=FS5c6k8oNOdZnHCP> (Consultado el 15 de junio de 2024).

⁹ Disponible en <https://youtu.be/EdOzCCewT4s?si=HYnh-1AhZv10-g2h> (Consultado el 21 de junio de 2024).

distante. En esta situación descrita aparecen dos nociones de tiempo: en la primera, este es experimentado, vivido y sentido a través de la experiencia; en la segunda, es una cosa representada espacialmente en nuestra mente, y responde a una forma de organización de los acontecimientos. En ambos casos parece que el tiempo está atado a una conciencia interna de su existencia. Dahlhaus (1967, 76) refleja este dilema que atraviesa a la música: «[...] is time a mere medium of processes in it? Or is time itself an occurrence, which advances from the past into the present or it approaches the present from the future? And does music situate itself ‘in time’ or does music rather have ‘time in itself’? ».¹⁰

Este conflicto es la génesis de la polémica entre la partitura y la música. Roman Ingarden (1873-1970) distinguía entre la música que suena como un objeto «real», que suena como un proceso que ocurre en el tiempo y la que está en la notación escrita, que es algo «puramente intencional», un ente repetible, contenedor de tiempo en sí misma, pero que no existe en la realidad (Dahlhaus 1967, 81). Ello significa que las características de la estructura temporal dependen del objeto: las interpretaciones solitarias o las realizaciones acústicas de una obra musical constituyen una porción de tiempo irrepetible de la realidad. Sin embargo, la duración establecida en la notación musical es algo que no pertenece al presente. No está inserta en una existencia temporal del contexto. Puede ser descrita como un contenedor de tiempo, pues designa una forma deseada de la obra, que puede ser repetida de forma más o menos idéntica en todas las ejecuciones.

Una vez aclarados estos cimientos conceptuales, la indagación teórica se orienta hacia la categoría del estudio: «análisis performativo». Esta tipología de trabajo se especializa en un ámbito donde se reconcilian la teoría y la práctica musical y su definición y su alcance han sufrido un proceso evolutivo: desde propuestas de una robusta solidez metodológica, aunque con un marcado enfoque unidireccional y prescriptivo (desde la partitura hacia la *performance*), hasta su expansión a finales del siglo XX, cuando se reconoció la ‘pluralidad’ en la interpretación musical. Bajo este manto, hay trabajos que abordan la partitura para arribar sugerencias performativas, otros donde esto se combina con el estudio de grabaciones sonoras, o los puestos más de moda en los últimos años, concentrados solo en las propuestas performativas que yacen en documentos sonoros. En virtud de esto, es posible encontrar un

¹⁰ Traducción propia: «¿Es el tiempo un mero medio para los procesos que ocurren en él, o es el tiempo mismo una ocurrencia, que avanza del pasado al presente, o aprovecha el presente desde el futuro? ¿Y la música se sitúa en el tiempo, o tiene la música en vez de eso tiempo en si misma?».

apartado específico dentro de la entrada del término *interpretation* en el diccionario *MGG* (2ª ed., vol. 4., s.v. «Interpretation»¹¹).

Este estudio propone un análisis performativo sobre dos documentos esenciales que sustentan la existencia de la obra musical: la partitura —forma preexistente y de la cual es posible extraer sugerencias performativas— y, a su vez, las grabaciones sonoras —realizaciones acústicas individuales en las que es posible identificar las decisiones del músico ejecutante—. Con este enfoque es posible ilustrar el panorama diverso de la interpretación musical para la *performance*.

Como el punto de partida es el análisis paramétrico sobre la partitura, he utilizado los conceptos y términos de diferentes autores para abordajes específicos, que se explican en el capítulo 1. Por ejemplo, en el caso de la altura, que concierne a la melodía, la armonía y el registro, utilizo como referentes conceptuales y metodológicos a Persichetti (1985), Blanquer (1989), Zamacois (1990), Lorenzo de Reizábal y Lorenzo de Reizábal (2004), García García (2017) y Díez Nieto (2014). Para el tratamiento de la forma musical, a Bas (1947), Schönberg (1989) y Kuhn (2003). Para análisis rítmico y fraseológico, a Vega (1941) y a Cooper y Meyer (1960). Para aproximaciones generales a la armonía, la textura y la métrica: Lorenzo de Reizábal y Lorenzo de Reizábal (2009).

En lo que respecta al análisis performativo se ha adoptado dos enfoques clásicos en esta materia: Narmour (1988) y Berry (1989). El primero se acerca a esta investigación porque incluye aproximaciones a las grabaciones sonoras y denota las consecuencias para el oyente de las decisiones performativas tomadas por el músico intérprete. La base teórica de esta propuesta es que la estructura de la obra se manifiesta en la mente del receptor en forma de cierres parciales o totales de los parámetros de la música (fundamentalmente armonía, ritmo y melodía). El segundo, si bien ejemplifica su trabajo solo en la partitura, explota muchísimos recursos analíticos sobre la estructura. El cimiento está en el estudio del comportamiento funcional de los elementos sintácticos de la música, con relación a los procesos de progresión o recesión que tienen lugar en el desenvolvimiento dramático de la obra. Es una perspectiva que explota especialmente la continuidad del discurso musical.

Ambos autores, aun siendo fuertemente criticados *a posteriori* por su modelo prescriptivo de análisis performativo y de marcado carácter estructuralista, establecen

¹¹ Véase capítulo 1.

conceptos y herramientas para el estudio del lenguaje musical que permiten extraer conclusiones útiles para la ejecución. Y todo esto, sobre el fundamento de que todo signo tiene implicaciones performativas. Desde esta perspectiva, composición e interpretación están interconectadas e integran una relación dialéctica compartida por los tres actores que sustentan el ciclo vital de una obra: compositor, intérprete/ejecutante y oyente.

La segunda parte del estudio se enmarca en la musicología empírica: en la aproximación a la *performance* musical desde la grabación sonora. Esta línea de investigación se originó a partir de un paulatino desplazamiento del interés académico de la partitura o de los manuscritos hacia este tipo de documentos, que existen hace poco más de cien años. Antes de la invención del fonógrafo solo era posible documentar el hecho musical desde los exiguos documentos escritos que producían compositores, intérpretes, críticos y diletantes del público. El surgimiento de las grabaciones sonoras constituye una revolución tecnológica, pues ha transformado el ciclo de vida de la música, que ahora se extiende también a producción, circulación o distribución y recepción. Gracias a estos documentos, se ha testimoniado el desempeño del músico-intérprete, lo que reivindicó su papel protagónico junto al autor en la historia de la música.

A finales del siglo pasado, desde las academias e institutos de investigación se concedió un interés creciente a las grabaciones sonoras, pues entonces se validaron como tipología documental. Este hecho, de acuerdo con Marco (1990, 14), se corresponde con la expansión de la definición misma de documento histórico. A diferencia de una *performance* en vivo, la grabación sonora soporta un contenido estable, lo que permite un análisis sistemático y comparativo de los parámetros musicales mensurables, como la frecuencia, la presión, el espectro y el tiempo, para deducir la altura, la intensidad, el timbre y la duración de los sonidos. Este trabajo permite identificar con precisión las decisiones performativas asumidas por un músico en el marco de una interpretación específica. Como consecuencia de ello, el análisis del registro sonoro posibilita arribar a conclusiones sobre los estilos de ejecución particulares de cada músico —sus manierismos y gestos interpretativos— que, en suma, permiten al investigador ubicarlo en un horizonte cultural, estético y técnico, dentro de la historia de la interpretación musical.

El análisis musical, en tanto *performance* —y con ello asumo la perspectiva performativa del análisis de Cook (2001)—, permite reconciliar la visión teórica y práctica de la música. Es fundamental para acceder a la esencia de la obra. Mientras que en el análisis de la partitura se pueden identificar posibilidades de realización para una determinada sustancia,

en la grabación sonora la orientación es de carácter descriptivo, aunque también sea más crítico cuanto más abarcador y plural sea, pues permite describir los particulares comportamientos performativos de cada músico, a la par que ilustra las múltiples desviaciones que se producen en el proceso de transformar el texto musical en sonido. La práctica musical es una existencia legítima de la obra y ello ha transformado la propia tradición de escucha. Según Clarke (2006, 219): «[...] la grabación eclipsó a la interpretación en vivo, y hoy se escucha mucha más música grabada o transmitida por los medios de comunicación, lo que repercute significativamente en las actitudes de audición».

No obstante, la grabación acarrea un problema estético del arte musical mucho más antiguo: aquel sobre interpretación y reproducción. Danuser (2009, 113) planteaba que solo cuando la comprensión de un texto musical llegó a ser una preocupación apareció el término «interpretación», atado en origen a la limitación histórica y geográfica entre el creador y el ejecutante. Sin embargo, esta definición tiene un marcado sentido hermenéutico, puesto que no podrían considerarse ‘reproducciones’ todas las ejecuciones que se realizan de la música del presente. El problema aparece al tener que decidir si la grabación, que funciona como referente para un estudio de la interpretación, debe considerarse un documento situado en el mismo nivel jerárquico que la partitura o es simplemente una reproducción de lo escrito. Rosen (2007, 176) y Mellers (1992, 221) ofrecen visiones interesantes sobre el asunto, en tanto plantean la existencia de un músico, simple reproductor de las instrucciones desde el indicativo —pero, desde luego, limitado— sistema de notación y aquel que es capaz de partir de ellas y desplegar imaginación creativa, en el marco de un arte tremendamente flexible, como es la música. Las limitaciones del sistema de notación para codificar el pensamiento musical, algunas enunciadas por Vega (1941, 28), inducen la necesidad de un acto interpretativo y no la traducción literal. Por tanto, entender al documento sonoro grabado como un mero producto derivado de la partitura no hace justicia a su verdadera función. Es una propuesta legítima, construida a partir de decisiones conscientes, o implícitas en gestos intuitivos y que se fundamentan no solo en la notación escrita, sino en otras fuentes: otros registros sonoros, interpretaciones en vivo, o fruto de un *habitus* musical configurado por la tradición familiar, pedagógica y cultural.

Estructura del trabajo

En correspondencia con los objetivos trazados en la metodología, he propuesto la siguiente estructura:

Capítulo 1: Marco teórico y metodología

Capítulo 2: Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez): contexto de creación y análisis paramétrico

Capítulo 3: Análisis de propuestas performativas desde la partitura y el sonido

CAPÍTULO 1:

Marco teórico y metodología

Este trabajo se inicia con una revisión profunda sobre los términos que en el título se invocan, en especial la categoría «análisis performativo». Para ello se parte de la exégesis sobre cómo el lenguaje influye en la comprensión misma de la música y cómo eso se relaciona con la existencia de numerosos vocablos para referirse, en teoría, a lo mismo; en español: «ejecución», «interpretación» y «*performance*». Para arribar a conclusiones sólidas en el aspecto performativo, es imprescindible conocer a fondo los acontecimientos que se desenvuelven dentro de la obra. Por ello se utilizan diferentes autores para aproximaciones al estudio de la forma «tema con variaciones», de la armonía y del lenguaje del siglo XXI, así como el de la métrica y el ritmo. De igual manera, la especificidad de este ámbito de acción demanda una mirada exploratoria sobre otros empeños de esta índole que se han desarrollado desde el siglo pasado. Entre ellos, el estudio se inclina sobre Narmour (1988) y Berry (1989), con la consideración de que sus limitaciones y su carácter prescriptivo no van en detrimento de las potencialidades de sus conceptos y herramientas de aplicación. Entre ellos las nociones de efecto de cierre, carácter acumulativo, contra acumulativo, implicaciones de la melodía, continuidad, procesos de progresión, recesión, entre otros, así como los análisis de efectos de cierre por parámetro (ritmo, progresión armónica y melodía), gráficos de dirección y síntesis melódica, o aquellos de evaluación de los procesos rítmicos respecto a la armonía. Estos recursos ofrecen una base consustancial sobre la que sustentar cualquier reflexión o decisión en torno a cómo realizar acústicamente un pasaje o incluso toda una sección en un fragmento de música anotado; especialmente, con elementos que no aparecen indicados por el compositor en la partitura. Una vez abordados los autores fundamentales en esta línea investigación y problematizados sus enfoques analíticos, se presentan el marco metodológico y el protocolo que se ha aplicado en el trabajo.

1.1.- Definición de términos

Uno de los primeros problemas de esta investigación es etimológico: se encuentra en el uso indistinto que suelen tener los términos «interpretativo» y «performativo» cuando se refieren a la práctica musical. Sin embargo, entre ellos existen algunas diferencias que pueden llevar a caminos de indagación diferentes. Sobre esto resultan esclarecedoras las posturas de Levy (1995, 150-169) y Shaffer (1995, 17-38). Ambos se refieren a la *performer's musical understanding*¹² y su influencia en el resultado que se escucha en la ejecución. Levy (1995, 151) incluso no solo reconoce que cada *performance* es una interpretación, sino que, al igual que Cook (2001, 253), sostiene que cada interpretación es también una *performance*, un constructo que se manifiesta de forma sonora, en la propia ejecución o a modo de críticas o instrucciones para la ejecución. El rol del músico en la conversión del texto notado al sonido es fundamental, de acuerdo con Shaffer (1995, 18): «the task of the performer is to interpret the structure of a piece of music and choose a character in terms of a patterning of timing, dynamics, timbre, and articulation, that sympathetically conveys that structure».¹³

No obstante, de un modo u otro, estas categorías están íntimamente relacionadas con la ejecución. Este curso lógico racional conlleva entonces el reconocimiento de una tríada terminológica que adolece de un conflicto histórico y que, semánticamente, está conectada a la práctica musical, aunque desde diferentes perspectivas. Sobre esta cuestión problemática, Danuser (2009, 104) ofrece una exégesis profunda que parte del origen y del alcance de estos términos, condicionados histórica¹⁴ y culturalmente:

Unsere musikalischen Erfahrungen, unser Hören, auch die Sprache, in der wir uns über Gehörtes verständigen, hängen ab von begrifflichen Konstellationen, welche überhaupt Kommunikation und Erkenntnis kulturell allererst möglich machen. Die drei aufgerufenen Begriffe — Exekution (Aufführung/ Ausführung), Interpretation, Performance —, obwohl im Diskurs alle scheinbar auf dasselbe Phänomen bezogen

¹² Traducción propia: «comprensión musical del ejecutante».

¹³ Traducción propia: «La tarea del *performer* (ejecutante o músico) es interpretar la estructura de la música y seleccionar un carácter en términos de patrones de tiempo, dinámica, timbre, articulación que sistemáticamente conduzca esa estructura».

¹⁴ *Exekution* (*Aufführung/Ausführung*) —«ejecución» (*performance*/ejecución)— existe desde el siglo XVIII; *Interpretation* —«interpretación»— desde el siglo XIX; y *performance* desde la segunda mitad del siglo XX. (Danuser 2009, 105).

sind (nämlich: die Klangdarstellung von Musik), bedeuten doch recht Unterschiedliches, führen auch sehr verschiedene historische Reichweiten, Tiefen und Traditionen mit sich.¹⁵

Una consecuencia de esta complejidad conceptual es que los juicios de valor respecto a la representación sonora de una obra (que responden a criterios culturales) pueden divergir mucho en cuanto a la apreciación de esta desde la arista de la ejecución, la interpretación y la *performance*. De ese modo, una representación sonora calificada como una «ejecución» bien lograda, puede ser poco satisfactoria vista como «interpretación»; o, por el contrario, una buena interpretación puede ser considerada por algunos como una «ejecución» excesivamente refinada o poco directa; y desproporciones similares pueden aparecer al compararlas con el aspecto «performativo». El punto de partida de este autor es que existe relatividad en el significado de la práctica musical en sí misma. Dos situaciones lo reflejan. La primera es que puede existir música sin que se escuche un sonido del todo; esto implicaría su forma preexistente o manifestación imaginaria en la mente de los compositores y que luego queda como testimonio en el texto notado. La segunda es que, desde la invención de los instrumentos de grabación del sonido en el siglo XIX, puede haber música sin que intervenga la acción humana en el momento. Tanto la posibilidad de una existencia metafísica del sonido, como su reproductibilidad material, desafían las capacidades semánticas de estos términos.

Otra idea de especial relevancia en este acápite, como plantea Danuser (2009, 106), es que la transformación sonora de la música sobre la base de un texto notado es un acto diferente al de improvisar, pues está sujeta a reglas prefijadas: «aufführen kann man nicht Musik, sondern nur musikalische Werke».¹⁶ Desde esta postura, el concepto de ejecución, tal y como se entiende hoy día, surge con la «obra musical», que es consecuencia del proceso evolutivo de la música hasta convertirse en arte. Ello supuso su emancipación progresiva de los criterios funcionales que marcaban su rol social. Diversas culturas dentro del continente europeo durante el XVIII asumieron terminologías para referirse a la práctica musical. Los germanos,

¹⁵ Traducción propia: «Nuestras experiencias musicales, nuestra audición y el lenguaje en el que nos ponemos de acuerdo (comunicamos) sobre lo que escuchamos, se sustenta en constelaciones abstractas, las cuales en realidad hacen posible culturalmente, en primer lugar, la comunicación y el conocimiento. Los tres términos convocados —ejecución (representación o realización), interpretación, *performance*—, aunque en el discurso casi siempre son referidos al mismo fenómeno (es decir: a la representación o exposición sonora de la música), significan cosas muy distintas, guiadas por muy diferentes alcances históricos, profundidades y tradiciones».

¹⁶ Traducción propia: «no es la música la que puede ser ejecutada, sino las obras musicales».

por ejemplo, se apropiaron del término *exécution* (proveniente del francés) y crearon otros para referirse de igual manera a la realización sonora de la música. Sin embargo, su precisión descriptiva, en el sentido semántico, resulta muy útil para los propósitos de esta investigación.

El genérico en alemán *Exekution* es entendido desde el binomio *Aufführung/Ausführung* (Ejecución/ *Performance*). Aunque con diferencias de alcance, Danuser (2009, 112) plantea que el primero designa la representación sonora de la música (el acto de hacerla perceptible o sensible para un receptor) y a él se asocia otro término de marcado sesgo histórico: *Aufführungspraxis* («práctica de la ejecución»), que indica que la música para ser ejecutada es un texto del pasado, divorciada de su momento de composición y cuyo significado no es inmediatamente aparente y realizable. Esta definición ha suscitado el uso del término dentro del movimiento de música antigua. *Ausführung*, por su parte, comprende no solo la realización sonora, sino que se orienta a evaluar la afinación de los instrumentos, la disposición y proporción de los músicos en escena (elementos más cercanos a lo que se entiende dentro de la *performance*, como se verá más adelante).

En otro horizonte lingüístico, vinculado a la hermenéutica, se encuentra el vocablo interpretación, que presupone que el texto de una obra musical es algo que no se comprende y que necesita explicación. Su origen se encuentra en la separación histórica y geográfica entre el compositor y el ejecutante. El proceso de transformación a sonido del texto notado necesita la traducción y la explicación de la obra codificada en la partitura y, a su vez, todo proceso interpretativo de un texto resulta en otro texto: la grabación sonora o el análisis escrito, ambos productos de la interpretación.

[...] der Text des Werkes, [...] hat allen - vielleicht trügerischen, nichtsdestotrotz gegebenen - Anschein des Selbstverständlichen verloren und bedarf, als wäre er eine Hieroglyphenschrift, der Deutung. Erst wenn das "Verstehen" von Musik zu einem Problem geworden ist, kann "Interpretation" aufkommen - seit Mitte des 19. Ja. (Danuser 2009, 113) ¹⁷

Por su parte, el término de origen anglosajón *performance*, o *performance practice* intenta reflejar los campos de significado cubiertos bajo los términos *Aufführung*, *Ausführung*

¹⁷ Traducción propia: «El texto de la obra [...] ha perdido su apariencia de algo en sí mismo evidente, una apariencia que no existe y que necesita explicación como si fuera una cuerda de jeroglíficos. Solo cuando la comprensión de la música ha llegado a ser un problema puede ocurrir la interpretación, como lo lleva haciendo desde mediados del siglo XIX».

y *Aufführungspraxis*. Señala Danuser (2009, 120) que la forma preexistente (o forma imaginaria de la música) que reside en el acto de leerla o analizarla, no es objeto de lo performativo. La *performance* implica, además de su realización sonora, su componente visual, perceptible por otros sentidos acompañados de la audición. Y es un fenómeno que no es exclusivo del campo musical, sino que atañe también a otras áreas del arte contemporáneo. Deviene entonces una *Performance-Kultur* (cultura de la *performance*). La «'Performance' spielen sich aufregende Grenzdurchbrechungen ab, die die Linien zwischen Avantgarde, E-Musik und Pop Kunst öffnen» (Danuser 2009, 121).¹⁸ Uno de los rasgos que caracteriza a la música en ese marco es su desconexión con el texto u obra de origen: «Wenn Musik einen Stellenwert in einer Kultur des Performativen anstrebt, ist ihr Ort innerhalb einer Geschichte der Komposition, auch der Interpretation völlig gleichgültig geworden» (Danuser 2009, 122).¹⁹ La *performance* convierte a la música en un arte 'vivo', que permanece únicamente en su presentación y cuyos beneficios mayores no pueden reemplazarse por los que proporciona su posterior reproducción. Conviene reflexionar en torno al papel de la experiencia que ofrece la *performance* dentro de la historia de la escucha en la interpretación, con la atmósfera y la inmediatez estética de su propuesta.

De particular importancia en este sentido resulta el binomio «análisis interpretativo», que, salvo escasas referencias en español (donde figura como «análisis de la interpretación»), aparece con mucha más frecuencia en su variante anglosajona (como *interpretive analysis* o *music performance analysis*) o, en alemán (con el vocablo *Interpretationsanalyse*). En la mayoría de los casos, estas categorías se refieren a los estudios sobre la práctica interpretativa musical desde las grabaciones sonoras, con un marcado sesgo comparativo. Sin embargo, también engloban trabajos que, desde el campo de la teoría, se han inclinado hacia las implicaciones performativas que expone el análisis musical y de los que son ejemplares los estudios de Eugene Narmour (1988), Wallace Berry (1989) y Hermann Danuser (1992).

A pesar de que los términos ya mencionados aparecen indistintamente en investigaciones de finales del siglo pasado (sobre todo en alemán e inglés), su definición, con

¹⁸ Traducción propia: «La *performance* envuelve excitantes traspasos de fronteras que cruzan de un salto las barreras entre la música de vanguardia, el pop, la música de arte, entre otros».

¹⁹ Traducción propia: «Una vez que la música aspira a un estatus en una cultura de la *performance* o cultura performativa, su lugar en la historia de la composición y la interpretación ha llegado a ser completamente irrelevante».

las acepciones ya mencionadas, solo ha podido localizarse en el diccionario *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, MGG* (Danuser 1996, 1053-1069). En esta obra de referencia aparece el vocablo *Interpretationsanalyse*. La entrada plantea que es ‘ambiguo’ y que puede inicialmente referirse a «un texto presente en una partitura que será analizada con miras a una futura interpretación ideal». Más adelante se menciona que el análisis interpretativo constituye una teoría especial de la *performance*/ interpretación y que está determinado en detalle para las propias obras musicales. Este, de acuerdo con Danuser (1996, 1053), es «el significado más antiguo, más cercano e investigado históricamente del término».

En la entrada aparece la diferencia entre una «teoría general de la interpretación» (*allgemeine Vortragslehre*) y una «teoría especial de la interpretación» (*spezielle Vortragslehre*). Es en esta última donde aparece el «análisis interpretativo» como subdisciplina. La pertinencia del estudio de las implicaciones interpretativas que se derivan del análisis de una obra está fundamentada en la estrecha relación que existe entre la teoría de la interpretación y el análisis de la composición. Este tema fue presentada por Adorno (1963, 175) en *Der Getreue Korreptitor, Lehrschriften zur musikalischen praxis*:

[Das] Verhältnis von Komposition und Interpretation ist nicht einfach das von Schichten, die aufeinander sich aufbauen, sondern eines von dialektischer Wechselwirkung. Interpretationsfragen des Typus, wie eine schwierige oder gar rätselhafte Stelle durch ihre sinnliche Erscheinung sinnvoll werden kann, führen ebenso in Kompositionsfragen hinein, wie umgekehrt die Erörterung eigentlicher Kompositionsprobleme, solche der Formstruktur oder des thematischen Zusammenhangs, Interpretationsanweisungen liefern, indem sie dazu anhalten, das, was unter der klanglichen Fassade geschieht, in der Interpretation ans Licht zu rücken [...].²⁰

Por otra parte, en el *MGG* aparece otra acepción para el término «análisis interpretativo»: los estudios sobre interpretaciones musicales recogidas como grabaciones en soportes tecnológicos de diverso tipo. La complejidad de un objeto como este radicó en los

²⁰ Traducción propia: «[La] relación entre composición e interpretación no es simplemente de capas que se superponen una encima de otra, sino que es una interacción dialéctica. Las preguntas de interpretación de tipo, cómo un pasaje difícil o incluso enigmático puede cobrar sentido a través de su apariencia sensorial conducen a preguntas de composición, del mismo modo que, a la inversa, la discusión de problemas compositivos reales, como los de la estructura formal o el contexto temático, conducen a instrucciones interpretativas al fomentarse lo que está sucediendo bajo la fachada sonora, al sacar a la luz la interpretación [...]».

criterios sobre su definición y alcance. Uno de los dilemas puestos sobre el tapete por Cook (2001, 246) es el relativo a interpretación y representación/ comunicación, delimitado por los términos anglosajones *interpretation* y *performance*. Al citar a Dunsby, Cook (2001, 246) define la diferencia entre comprender la estructura interna de una obra y presentarla, en términos de lo que denomina:

A rather simple distinction, one which is often overlooked, between interpretation and performance. A particular analysis may well lead to the conviction that a particular kind of interpretation is essential, but how to convey that interpretation to the listener in performance is a different matter.²¹

A la problemática etimológica de los términos se suman otras que se relacionan directamente con la naturaleza misma del análisis, visto por Cook (2001, 247) como un acto performativo. Para ello, se apoya en una idea de Rosenwald sobre este tópico en el ámbito del lenguaje: «we do not know the original, he says; “do not and cannot know it in se, and ... come to know it precisely by means of reflecting on its translations” ». ²² Para él, analizar la música es un acto de percepción donde se borran los horizontes entre encontrar y construir el significado. Esta idea es fundamental, porque legitima al documento sonoro —a las representaciones de una pieza musical— como fuente de significado y de acceso a la propia música, pues, al ser un objeto susceptible de investigación, levanta un campo de estudio: la historia de la interpretación. Tras el vínculo entre análisis y *performance* subyace, entonces, la inconmensurabilidad entre el acto de entender, comprender o escribir la música y el acto de ejecutarla, dos procesos que emplean diferentes mecanismos de percepción y de acción.

Dado el conflicto histórico entre los términos de interpretación y *performance*, bajo la categoría «análisis interpretativo» han aparecido numerosos trabajos que abordan problemas de índole performativa, ya sea desde el estudio de relaciones estructurales en la partitura con el propósito de arribar a sugerencias útiles para el músico intérprete o desde el abordaje de diferentes propuestas de *performance* de una obra para establecer semejanzas, diferencias y,

²¹ Traducción propia: «[...] a una bastante simple distinción, una que es a menudo pasada por alto, entre interpretación y *performance*/ representación. Un análisis puede bien llevar a la convicción de que un particular tipo de interpretación es esencial, pero cómo conducir esa interpretación al oyente en la representación es un asunto diferente».

²² Traducción propia: «[...] Es decir que no conocemos el original, dice; “no lo conocemos y no podemos conocerlo en sí mismo, y ... llegamos a conocerlo precisamente por medio de los reflejos en sus traducciones”».

en última instancia, contribuir al universo semántico que soportan los signos musicales. Estas definiciones de análisis interpretativo son perfectamente válidas para el análisis performativo. En este resumen de la exégesis considero oportuno presentar una definición que es una de las primeras en reconciliar la teoría y la práctica en la investigación de la *performance* musical. Se trata de la ofrecida por Berry (1989) al referirse a estos estudios, que para él constituyen un examen sistemático y racional de la música mediante incursiones demostrables al interior de su estructura. El análisis performativo es aquel que, habiendo asumido el conocimiento intuitivo empírico, se cuestiona cómo «[...] in very precise terms and carefully defined circumstances, a structural relation exposed in analysis can be illuminated in the inflections of an edifying performance» (Berry, 1989, X)²³.

La definición presentada no contempla la relación en sentido inverso: cómo las inflexiones de una *performance* pueden ayudar a entender relaciones estructurales que pueden pasar desapercibidas en un análisis. A pesar de ser una visión prescriptiva y reducida, a partir de ella es posible construir un concepto más amplio de análisis performativo, aquel que se cuestiona, en términos precisos y circunstancias definidas:

- las relaciones estructurales dentro de una obra, expuestas por el análisis sobre la partitura y que pueden ser iluminadas en la *performance* y
- las decisiones performativas de un músico intérprete, expuestas por la *performance* y que iluminan relaciones estructurales potenciales en la partitura.

1.2.- Marco teórico

El análisis musical, en su concepto más amplio, no solo permite el estudio de las estructuras que conforman una determinada obra, buscando la cohesión de los elementos que la integran (*Grove Music Online* s. v. «Analysis»), sino que, además, posibilita que se puedan establecer relaciones entre esos elementos y sus implicaciones para la ejecución de la obra, con consecuencias perceptibles, por lo tanto, para el oyente. En ese sistema comunicativo regido en una jerarquía de tres —como denomina Narmour (1988, 318) cuando integra al autor, al ejecutante y al oyente—, la obra musical puede concebirse como un discurso o un mensaje

²³ Se cuestiona «[...] en términos precisos y circunstancias definidas, las relaciones estructurales dentro de una obra que son expuestas por el análisis y que pueden ser iluminadas [—según sus propias palabras—] en las inflexiones de una *performance* edificante».

susceptible de codificarse e interpretarse constantemente. El análisis musical, en tanto herramienta de investigación, permite estudiar las implicaciones performativas de la obra existente en la fuente escrita (partitura) y relacionarlas con las decisiones interpretativas del ejecutante, materializadas en la *performance*, que es otra forma en la que la propia obra se manifiesta. En esta relación dialéctica que implica la codificación y decodificación del discurso musical, al pasar de un agente otro —por ejemplo, del compositor al ejecutante—, las múltiples ‘interpretaciones’ encuentran y, a la vez, construyen, el significado de la música.

Uno de los aspectos que dificultan cualquier empeño del estudio científico de la práctica performativa de obras musicales es la concepción —generalizada dentro del campo artístico y fuera de este— de que el éxito de la propuesta sonora es fruto del ‘talento’ del músico. Este último se entiende como un conocimiento profundamente intuitivo e intransferible o como una cualidad innata, que se valora más cuanto menor sea el esfuerzo mental o físico que suponga para el músico el logro del resultado propuesto. Bajo este manto, parecería que el cuestionamiento sobre los procesos que ocurren en la interacción del ejecutante con la obra anotada, desde su lectura inicial hasta la propuesta performativa final, no tiene lugar, sentido o utilidad. Sin embargo, abrazo la idea de Mantel (2010, 19), muy atractiva a efectos de este trabajo, de que «[...] ist Intuition jedoch immer das Resultat intensiver geistiger und emotionaler Beschäftigung. Lernprozesse müssen aber der Intuition vorausgegangen sein; sie sind die Voraussetzung für das Glücksgefühl der als Geschenk, als Gabe, als Begabung erlebten Intuition».²⁴

Desde esta perspectiva, asumida también por Berry (1989, IX), los intérpretes actúan casi siempre desde ese conocimiento empírico y asimilado a niveles subconscientes. Sin embargo, la intuición no deja de ser el resultado de procesos previos de evaluación de la conciencia y de la absorción de referentes culturales del medio de interacción del sujeto. Los estudios en torno a cómo las decisiones interpretativas o performativas siguen al análisis de la estructura, permanecen como interés secundario de los teóricos y ejecutantes, dada la extendida opinión de las bases ‘intuitivas’ de la *performance* en oposición a las decisiones articuladas y derivadas del análisis serio. Esto no deja de ser un proceso selectivo que, para Meyer (1973, 29), es un acto analítico aun cuando haya sido intuitivo o poco sistemático. Por tanto, la acción

²⁴ Traducción propia: «la intuición es siempre el resultado de una intensa labor intelectual y emocional [...] los procesos de aprendizaje tienen que haber precedido a la intuición; son la condición necesaria para la sensación de felicidad que genera la intuición experimentada como regalo, como don, como talento [...]».

interpretativa está integrada a la performativa, existen consecuencias de la interpretación para la *performance* y cada decisión que se manifiesta en esta última, a su vez, responde a una forma particular de la primera.²⁵ La complejidad que supone abordar desde la investigación la práctica performativa musical se debe, en parte, a su resistencia para ser descrita, desentrañada o aquilatada a través del lenguaje.

1.2.1.- La influencia de la *performance* sobre la estructura en la mente del oyente: la propuesta teórica de Eugene Narmour (1988)

Narmour (1988) es uno de los autores medulares del siglo pasado en lo que respecta al análisis performativo. Para Cook (2001, 241), pertenece a la vertiente prescriptiva y monolítica dentro de los estudios que vinculan el análisis y la *performance*. Su postura parte de que toda buena aproximación teórica tiene un fin explicativo, que busca «illuminate the various syntactic meanings inherent in a given music relationship»²⁶ (Narmour 1988, 317). En ella se sustenta la responsabilidad del intérprete con el compositor y el oyente, pues diferentes interpretaciones alteran la percepción de este último sobre la obra:

[...] the study of music theory should enable performers to determine not only how individual musical artworks are structured and how they fit into some stylistic scheme of history but should also endow performers with the means to discover how different interpretations alter the listener's perception and understanding of living works of art (Narmour, 1988, 317).²⁷

Este autor establece razones de por qué una interpretación puede ser ‘buena’ o ‘mala’ desde un punto de vista analítico y describe cómo la ejecución de un pasaje de música dado, de una u otra forma, puede suponer una diferencia significativa sobre la experiencia del oyente. Es interesante su propuesta por ser una teoría con un marcado enfoque reivindicativo de la recepción dentro del ciclo vital de una obra, entendido como una «triarchical interrelationship

²⁵ Esto introduce el debate polémico de si la música habla por sí misma o siempre existe por medio un acto interpretativo (Taruskin, 1982, 338-349).

²⁶ Traducción propia: «iluminar significados sintácticos inherentes en una relación musical dada».

²⁷ Traducción propia: «El estudio de la teoría de la música debería capacitar a los intérpretes a determinar no solo cómo las piezas musicales individuales están estructuradas y cómo encajan en algún esquema estilístico de la historia, sino que también debería dotarlos con los medios para descubrir cómo diferentes interpretaciones alteran la percepción y el entendimiento del oyente de una obra artística en vivo».

among composer, performer, and listener».²⁸ El músico ejecutante asume en sentido inverso los tres roles dentro de este proceso, pues es también oyente y, luego, al arribar a una propuesta performativa, deviene coautor de la obra. Esto ocurre porque la partitura es un mapa del recorrido sintáctico de la música. Pero, en este lenguaje, limitado, no pueden codificarse los procesos acústicos que tienen lugar en la realización sonora. En el caso de los oyentes, estos completan la interpretación de la música a partir de sus propias expectativas cognitivas y de sus experiencias o aprendizajes idiosincráticos con un estilo o lenguaje. Este proceso está marcado por la propuesta que puede ofrecer el intérprete y por las decisiones performativas que la sustentan:

[...] Consequently, for performers to discharge faithfully their aesthetic responsibilities, they must give considerable attention not only to their understanding of the composer's demands and desires but also to the sensibilities of the audience for whom they make music (Narmour, 1988, 318).²⁹

Sobre esta premisa, la postura de este autor respecto a la responsabilidad del intérprete cuando ejecuta la música es incluso más firme³⁰ que la de Berry (1989). La relación entre el análisis y la estructura constituye un elemento de marcada influencia en la *performance*: pueden seguir consecuencias negativas, según su postura, si determinadas relaciones orgánicas no son delineadas en la ejecución. Su trabajo se orienta hacia la búsqueda de ‘continuidades’, por ejemplo: ‘continuidades motivicas’, ‘armónicas’, o ‘melódicas’, entre otras. Comentando el *Intermezzo Op. 118, no. 1* de Brahms, Narmour (1988, 319) identifica un motivo de cuatro notas (**do-sib-la-mi**), acompañado de otro similar, aunque con solo tres en la voz superior, que se desdobra con este y, a partir de él, explica las consecuencias negativas que tiene para la

²⁸ Traducción propia: «una interrelación triárquica [jerarquía de tres], entre compositor, ejecutante/intérprete y oyente».

²⁹ Traducción propia: «[...] consecuentemente, para que los intérpretes descarguen fielmente sus responsabilidades estéticas, deben prestar una considerable atención no solo a su entendimiento de las demandas y deseos del compositor, sino también a las sensibilidades de la audiencia para la cual ellos hacen la música».

³⁰ Esa firmeza se manifiesta en los cuestionamientos que según él debe hacerse todo músico intérprete: «what are the implications of this passage for the listener if I perform the music like this? What perceptually follows from my presenting these notes in this particular way as opposed to another special way? » (Narmour 1988, 318). Traducción propia: «¿Cuáles son las implicaciones de este pasaje para el oyente si ejecuto la música de esta forma? ¿Qué es lo que perceptualmente ocurre a partir de mi presentación de estas notas en esta manera particular en oposición a otra forma especial?».

comprensión del material posterior en la obra que ese motivo no sea correctamente identificado o que cualquier otra conexión lineal pase desapercibida.³¹ Desde su enfoque, estas fallas interpretativas tienen consecuencias sintácticas para el oyente, porque le impiden comprender la naturaleza y la función de los pasajes subsiguientes derivados de este. Otro de sus ejemplos se enfoca en los momentos de retransición en obras basadas en la estructura de la sonata. A través de ellos se refiere a una de las principales funciones estético-perceptivas: prolongar la expectación del oyente sin permitirle saber dónde ocurrirá exactamente el retorno a la tónica (esto es aplicable, sobre todo, en la forma sonata y en otras piezas donde, específicamente, se mezcla el clímax preparatorio de la dominante con la recapitulación en la tónica):

[...] since in a dovetailed retransition the repetition leads the listener on, keeping him or her from knowing exactly when the recapitulation will occur, it follows that the performer must do nothing to let the cat out of the bag. That is, the performer must not telegraph musical clues to the listener allowing him or her to predict the exact arrival of the end of the retransition and the beginning of the recapitulation (Narmour, 1988, 322).³²

Los intérpretes, de acuerdo con este autor, deben añadir *crescendi* (y alteraciones de tiempo) juiciosamente para cumplir sus responsabilidades con el compositor y con el oyente, algo que solo puede lograrse si este entiende teórica y analíticamente cómo en una obra la función se relaciona con la estructura y la forma. Su propuesta se sustenta, sobre todo, en la idea del cierre (*closure*). Para Narmour (1988, 325), la estructura es percibida en la mente del oyente como resultado de los múltiples cierres (*closures*) que ocurren en todos los niveles de la música, desde las partículas más simples: desde motivos, en su concepción, hasta los niveles más grandes de la estructura de la obra. Asimismo, sustenta que cada uno de los parámetros del discurso musical (armonía, melodía, ritmo, dinámica, tesitura, timbre, tempo, métrica,

³¹ En el caso mencionado, Narmour (1988, 319) basa su identificación en la agrupación de las notas en diferentes registros, la localización de puntos de reposo a partir de las duraciones de las notas (este motivo en la voz interna culmina en una nota negra, sin la oportuna sensación de cierre o reposo, el cual se halla en la nota del compás que le sigue), así como su interpretación de los acentos agregados por el compositor.

³² Traducción propia: «[...] ya que en una transición mezclada la repetición guía adelante al oyente, impidiéndole saber exactamente a él o ella cuándo ocurrirá la recapitulación, se desprende que el intérprete no debe hacer nada que deje al descubierto al “gato de la maleta”. Eso es que el intérprete no debe telegrafiar pistas musicales al oyente, permitiéndole a él o ella saber cuándo es la llegada exacta del final de la retransición y el comienzo de la recapitulación».

textura, entre otros) poseen sus propios significados internos de cierre, los cuales no tienen que coincidir necesariamente.

Para este autor (Narmour 1988, 326), la armonía, es una progresión sintáctica horizontal de relaciones interválicas donde se produce el cierre (sinónimo aquí de estructura), cuando la disonancia se mueve a la consonancia (por ejemplo, en armonía tonal, en las relaciones de tipo dominante-tónica, V-I); mientras que el reverso de esta situación crea una progresión ‘no cerrada’. En lo que respecta al ritmo, el cierre ocurre cuando una duración relativamente corta se mueve a otra más larga (por ejemplo, un negra que se mueve a una blanca con puntillo: en un movimiento acumulativo); mientras que el reverso de esto crea un efecto abierto, un ‘debilitamiento’ de la estructura: un movimiento contra-acumulativo (Narmour 1988, 326).

Desde su perspectiva, un alto grado de cierre y, por ende, de estabilidad estructural, existe cuando ocurre una progresión armónica transita de una disonancia a una consonancia y, a su vez, está congruentemente puesta respecto a un ritmo de carácter acumulativo; o, por el contrario, cuando hay un movimiento desde una función estable a otra inestable en un ritmo contra-acumulativo. No obstante, considerando que generalmente no se producen estas congruencias, toca al intérprete, por medio de sus decisiones performativas, compensar estos efectos de la composición: «Suffice it to say [...] that the manipulation of rhythm, of durational patterning, is one of the chief means performers have at their disposal to alter the meaning of parametric interrelationships» (Narmour 1988, 327).³³

Por medio de la ejecución de algunas notas ligeramente más largas o más cortas, los músicos incrementan o disminuyen su efecto acumulativo o contra-acumulativo y ello hace posible un ‘universo’ de estética musical. Por ejemplo, en el caso de las cadencias femeninas, donde una disonancia es resuelta en una relación rítmica contra-acumulativa, los intérpretes pueden disminuir el efecto de la notación escrita al estirar un poco más ese último acorde. De esa forma, la relación entre el análisis de la armonía y el ritmo es fundamental no solo para entender cuál es el efecto de un pasaje, «but also why it must be played a certain way» (Narmour 1988, 328).³⁴ En lo que respecta a la melodía, la propuesta de este autor contempla un espectro aún más variado de hipótesis. En ella los factores de cierre son más complejos de

³³ Traducción propia: «Suficiente es decir [...] que la manipulación del ritmo, del patrón de duración, es uno de los significados principales que los ejecutantes/intérpretes tienen a su disposición para alterar el significado de las interrelaciones paramétricas de la música».

³⁴ Traducción propia: «sino [para saber] por qué debe ser ejecutado de una forma determinada».

organizar, ya que constituye una relación horizontal que es atravesada por el ritmo y la armonía. La primera idea que se plantea es que, con la posible excepción del salto de octava: «the larger a melodic interval is, the more implicative it is; and the smaller a melodic interval is, the less implicative is» (Narmour, 1988, 328).³⁵

La segunda idea que se maneja en esta perspectiva es que pequeños intervalos implican una continuación en la misma dirección (principio que se relaciona con la ley de continuación de la Gestalt); mientras que intervalos grandes, implican una inversión de la dirección. De ese modo, una serie de segundas ascendentes, como una escala, sugiere al oyente una continuidad en esa misma dirección, mientras que un salto implica que la melodía cambiará de curso (movimiento contrario). La armonía y el ritmo pueden actuar para reforzar esa implicación y, por tanto, el efecto de ‘apertura’ (*nonclosural*) de una línea melódica, o pueden actuar para contradecirla. De acuerdo con esta teoría, las incongruencias entre tales parámetros ofrecen posibilidades estéticas diversas para una melodía. Por ejemplo, un salto de sexta mayor, aun siendo implicatorio (*implicative*), puede afectarse si la armonía se mueve de la disonancia a la consonancia (V-I) y el ritmo es acumulativo: ambos parámetros, armonía y ritmo con efecto cerrado, conspiran entonces para que el salto también ‘cierre’ la melodía. Las modificaciones de estos aspectos pueden producir diferentes efectos de tipo estructural y estético.

Otro de los aportes fundamentales del modelo teórico de Narmour (1988, 331) para este trabajo es que, dentro del análisis performativo, incluye el estudio de las grabaciones musicales como fuente para reforzar y comparar los argumentos que previamente extrae del estudio de la estructura plasmada en la partitura. Se contraponen las decisiones interpretativas de los músicos, registradas en las grabaciones sonoras, con la ‘partitura anotada’, a la que arriba según este tipo de estudio. Su trabajo abarca un campo donde la forma preexistente de la música y su realización acústica, son necesarias, aunque es reprobable cómo se condenan aquellos comportamientos performativos que salen de las conclusiones lógicas a las que él arriba como teórico. De esa forma, menciona las diferencias que supone para el oyente escuchar una interpretación del inicio de la obertura *The Messiah* HWV 56, de G. F. Händel con un puntillo o con un doble puntillo: «Performing the overture with the “correct” double-dotted rhythms

³⁵ Traducción propia: «cuanto más largo es un intervalo melódico, más implicatorio es; y cuanto más corto, menos implicatorio». Originalmente en inglés, el término *implicative* se refiere, de acuerdo con el autor, a la cualidad de abierto (*nonclosural*) de un intervalo: más implicatorio es más ‘abierto’ y menos implicatorio, más ‘cerrado’.

endows the music with an implicative and structural vitality unmatched in the unmusicological, spurious version».³⁶

En su perspectiva teórica, se aprecia lo importante que es la identificación analítica de las líneas motívicas para permitir al oyente hacer una ‘correcta’ interconexión entre los eventos melódicos, o cómo el uso de dinámicas incorrectas y de cambios de tempo pueden debilitar la función dramática o sorpresiva de la recapitulación en la forma Allegro de sonata o rondó, hasta cómo un cambio de las relaciones rítmicas escritas afecta a la implicación melódica y armónica: la interpretación que realiza el músico de la forma, la dinámica, la función, los ritmos y el resto de los parámetros «alter the listener’s perceptions and expectations, and thus his or her aesthetic experiences» (Narmour, 1988, 331).³⁷ *The science of unique subtlety* («La ciencia de la sutileza única»), es el subtítulo con el que el autor vuelca su propuesta hacia la contraposición de las decisiones performativas de algunos músicos en un pasaje de la escena I, acto II de *Der Rosenklavier*, op. 59, de Richard Strauss. Las propuestas de estos intérpretes dialogan con la partitura anotada a la que el teórico ha arribado, tras un profundo análisis de la estructura y donde se aplican los principios de cierre o apertura que afectan a la armonía, el ritmo y la melodía. Las palabras «wie himmlische, nicht irdische» («cuán celestial, no terrenal») de la soprano, se acompañan en la notación con parámetros que refuerzan la belleza de un momento en que el oyente es transportado fuera del mundo material. Según Narmour (1988, 332), esta composición logra su efecto estético ‘de otro mundo’ porque prácticamente cada acontecimiento melódico es, de algún modo, inesperado y abierto.³⁸

Según este autor, el aparato cognitivo del oyente está prefijado a los acontecimientos que tienen o que pueden ocurrir y cualquier cosa que se salga de ese marco se percibirá como algo inesperado. Al ocurrir, por ejemplo, un salto en un ritmo acumulativo y bajo el efecto de un tempo *un poco allargando*, se incrementa el efecto de cierre, por lo que el oyente espera en

³⁶ Traducción propia: «Interpretar la obertura con el “correcto” ritmo de doble puntillo dota a la música con una vitalidad implicatoria y estructural inigualada en la versión espuria y no musicológica».

³⁷ Traducción propia: «alteran las expectativas y percepciones del oyente, y de ese modo, sus experiencias estéticas».

³⁸ En la notación escrita por Strauss, del pasaje, (cc. 1-3), se contradicen tendencias naturales del movimiento dinámico según la dirección de los intervalos: en un movimiento ascendente aparece un decrescendo cuando, por lo general, son coincidentes. También se aprecia dentro de esa atmósfera ‘tenue’, una nota en una posición elevada de la tesitura de la soprano, en un punto climático que contribuye a la idea ‘celestial’ del momento.

todo momento el reverso de ese salto. Sin embargo, tal como se presenta en el caso del pasaje mencionado de *Der Rosenklavier* de Strauss, el cambio sorpresivo en la dirección de la melodía (cc. 1-3) con la nota (si) hacia arriba y no hacia abajo —como el salto de sexta mayor implica, su posición métrica sincopada y ‘suspendida’ en el tiempo, y el hecho de ser una nota disonante (si) respecto al acorde de Fa#M, aumenta el efecto inesperado que esa sola nota produce.

Las decisiones interpretativas en torno a casos así o a pasajes similares se sustentan bajo los criterios de compensación de la estructura. Recuértese que desde esta teoría el intérprete tiene la responsabilidad de modificar el efecto abierto o cerrado de los parámetros que constituyen el fragmento musical para equilibrarlos y lograr un mayor cierre. Esto quiere decir, por ejemplo, que es muy eficiente la ‘reducción dinámica’ en un paso —inesperado— hacia una nota más aguda después de un salto, porque esa acción incrementa el carácter afectivo del pasaje en un sentido estético. Incrementar la duración de la nota que protagoniza ese cambio de dirección de la melodía —para reducir de esa forma su contenido contra-acumulativo (abierto)—, es también muy efectivo para ayudar a la sensación de cierre. Asimismo, después de un estiramiento del tempo, es necesario recuperar el pulso. Narmour (1988, 334) menciona que esto es fundamental para cumplir de alguna manera con las expectativas del oyente. En todo momento el equilibrio entre el manejo de los medios expresivos para recrear el efecto de ‘cierre’ es un recurso indispensable en una ejecución musical competente.

El modelo teórico de este autor aspira a lograr «an analytically justifiable recreative interpretation» (Narmour 1988, 334),³⁹ pero su profundo carácter prescriptivo, lo hizo objeto de numerosas críticas. No obstante, los criterios que utiliza para analizar el comportamiento de los parámetros musicales son útiles para arribar soluciones performativas desde la partitura. Por ello su trabajo es uno de los pilares fundamentales de esta investigación.

Analytical theory is crucial in the planning, executing, and evaluation of musical performances. We see that what performers do crucially affects structure, not to mention the perceived aesthetic of the score. In order to fulfill their artistic responsibilities both to the composer and to the listener, performers, as co-creators, thus must acquire theoretical and analytical competence so as not only to know how to interpret, but what difference one interpretation versus another makes. To be sure, analysis is an intellectual assault on an artwork. But performers can never plumb the

³⁹ Traducción propia: «una interpretación recreativa justificada analíticamente».

aesthetic depth of a great work without an intense scrutiny of its parametric elements
(Narmour 1988, 340).⁴⁰

Estas ideas reflejan el cometido del análisis musical dentro de la formación del intérprete. No es solo una herramienta, sino una fuente de soluciones a sus inquietudes performativas, ahí cuando la intuición o el ‘mapa’ dejado por el autor resultan insuficientes.

1.2.2.- La estructura y sus ‘líneas’ de continuidad: la perspectiva de Wallace Berry (1989)

Este autor propone una plataforma teórica sólida desde la cual enmarcar el alcance de este tipo de investigación o análisis, aunque el término performativo no sea mencionado explícitamente en ningún momento. La corriente a la cual se adscribe el trabajo de Berry —la misma a la que se suma el de Narmour (1988), ya comentado— considera que la estructura musical es una fuente inmanente de significados y respuestas a cuestiones pragmáticas de tempo, articulación y dinámica, entre otros elementos susceptibles de ser sometidos a sutiles detalles en la ejecución por el músico que se enfrenta a la partitura.

El análisis sobre el papel se asume como base para tomar decisiones durante el montaje de la obra y contempla que una interpretación de algún parámetro o relación estructural se cumple en más de una manera en su realización durante la *performance*. Bajo el término «intervención», Berry (1989, X) designa cualquier acción realizada por el intérprete que trascienda la estricta representación sonora de los elementos notados en la partitura. Entre los aspectos sobre los que ese tipo de análisis se enfoca están: la continuidad de líneas importantes dentro la ejecución (fundamentalmente las líneas melódicas); la interacción entre elementos texturales, por ejemplo los materiales primarios (temas, períodos motivicos) y secundarios (de carácter elaborativo); el establecimiento de funciones tonales y armónicas; las soluciones a las ambigüedades sobre la ejecución de notas de adorno y del tempo; así como aborda relaciones

⁴⁰ Traducción propia: «La teoría analítica es crucial en el planear la ejecución, y evaluación de las interpretaciones musicales. Para cumplir con sus responsabilidades artísticas con el compositor y con el oyente, los intérpretes, en tanto, coautores, deben adquirir competencias teóricas y analíticas de forma tal que no solamente sepan cómo interpretar, sino lo que diferencia una interpretación de lo que hagan otras. Una idea fundamental es que los intérpretes no pueden nunca dilucidar la profundidad estética de una obra de arte sin un intenso escrutinio de sus elementos paramétricos».

que requieren una conciencia mayor: por ejemplo, el reconocimiento de procesos de «progresión» y «recesión» dentro de la estructura.⁴¹

El análisis performativo genera, simultáneamente, preguntas y respuestas —o «intervenciones»— sobre la ejecución que admite un determinado pasaje de música notada. Estos resultados se extraen a partir del estudio de la estructura de la obra, donde se conectan las fases de composición e interpretación. No obstante, la utilidad práctica que históricamente se ha atribuido a este tipo de enfoque no está tanto en presentar el abanico infinito de posibilidades de interpretación —y, por ende, de ejecución— de los materiales musicales, sino en excluir aquellos comportamientos que puedan oscurecer las relaciones orgánicas de la estructura concebida por el autor y que, por esa razón, tengan consecuencias directas para el oyente. Las propuestas performativas de cualquier instrumentista o de un director están sustentadas en decisiones sobre el manejo de los medios expresivos de la música, por lo que una idea que comparto con este autor es que el grado de conciencia que tengan los músicos sobre las implicaciones para la ejecución de una determinada relación estructural o proceso es fundamental para hacer —y, sobre todo, para ‘no hacer’— determinadas cosas en la realización acústica de una pieza dada.

Otro tema mencionado es la necesidad de que el intérprete evite la redundancia, dado que la repetición directa, aunque pone en relieve algunos materiales, ofrece la oportunidad de realizar otras dimensiones de la misma sustancia. Esto se pone en marcha en obras de estructura ternaria donde la primera sección y la última son idénticas (A, B, A’). La propuesta de Berry (1989, 21) pone especial énfasis en las relaciones de tipo motivico, las similitudes que se pueden identificar entre ellos, así como las modificaciones que estos pueden experimentar a lo largo de la obra a partir de procedimientos elaborativos de composición (imitación, inversión, retrogradación, entre otros). Estos elementos pueden ser identificados a partir del análisis de las distancias interválicas y su dirección (ascendente o descendente).

Los contrastes tonales, los cambios de registro, la recurrencia de fórmulas rítmicas, así como las modificaciones de tempo, están entre los elementos que, para este enfoque analítico, deben identificarse funcionalmente según su posición dentro de la estructura. Esto se refiere a su ubicación en la línea temporal de la obra, en procesos de progresión: avance hacia puntos climáticos melódicos, puntos cadenciales, momentos de aumentación rítmica, enriquecimiento

⁴¹ Con el término ‘progresión’ se refiere a procesos que ocurren a lo largo de la obra para conducir a un punto climático y con ‘recesión’ aquellos que suceden al mismo y que implican la conclusión de una idea.

textural y clímax dinámico; o de recesión: zonas de descenso melódico, momentos de resolución consonante, recuperación de registros iniciales, disminución y desaceleración rítmica, simplificación de la textura o *diminuendos* dinámicos. Un punto para considerar es la transformación o reiteración de materiales expuestos al inicio, así como el énfasis sobre una nota en la textura, por su importancia en el recorrido armónico y rítmico de un pasaje.

En lo que respecta al análisis melódico y las implicaciones de este en la *performance*, Berry (1989, 51) propone dos perspectivas válidas. La primera evalúa «the piece's relatively fundamental material as distinct from that which is subsidiary and parenthetically elaborative»,⁴² y con ello es posible arribar a una esencia temática, con una sinopsis melódica y armónica. La segunda considera la sección del desarrollo de una obra como un 'área de orientación' desde la cual se pueden interpretar todos los eventos que la rodean. Existen en este sentido contextos de disonancia activa, de prominencia registral, que pueden coincidir con puntos de proyección dramática y dinámica, en relación con procesos de progresión y recesión. El clímax melódico es fundamental en la forma expresiva de una pieza, pues en él ocurre, por lo general, un proceso de aceleración rítmica. Se denota la existencia de mutaciones abruptas en la textura, como el doblaje de una melodía o su enriquecimiento con la introducción de una nueva voz motivica, rasgos que pueden servir para identificar los momentos de importancia climática y que requieren una clara delineación en la propuesta performativa.⁴³

En lo que concierne a los procesos rítmicos, este enfoque se concentra en las secciones de desarrollo. Ahí se hace referencia a la excesiva regularidad en que puede incurrir un intérprete si pone demasiado énfasis sobre los acentos métricos, «except where barline events function critically in a vital structural process and the judicious urging of the metric impulse will reinforce that process»⁴⁴ (Berry 1989, 58). Ello supone identificar la meta objetiva del

⁴² Traducción propia: La primera evalúa «el material relativamente fundamental de la pieza como distinto de aquel que es secundario o parentéticamente elaborativo». Con el término elaborativo se refiere, sobre todo, a la utilización de notas vecinas inferiores o superiores que desvían momentáneamente el curso desde el que parte y hacia el que se dirige la melodía.

⁴³ La clara delineación se refiere a que la propuesta debe caracterizarse por la realización medida de las voces y pasajes, a pesar de estar insertadas en atmósferas de urgencia.

⁴⁴ Traducción mía: «Excepto cuando los eventos de la línea divisoria funcionan críticamente en un proceso vital estructural y donde la atmósfera de urgencia puede ser reforzada por los impulsos métricos».

progreso o recesión que determina la aceleración en la frecuencia de acentos hasta ese punto —o la consecuente desaceleración desde ahí mismo—.

De igual manera, son muy interesantes sus ideas en torno a las soluciones performativas que se derivan del estudio de las relaciones armónicas. Se ponen en el centro de atención la tónica, el examen de su presentación, ampliación y, aún más importante, su evasión, que resulta en pasajes de mayor movilidad y alejamiento tonal. También son importantes las relaciones enarmónicas de pivote, que aumentan la ambigüedad tonal, así como el proceso de «tonicalización» de un acorde. Se hace referencia a la simplificación de las progresiones armónicas en función de relaciones de dominante-tónica (una propuesta similar en espíritu a la *Urlinie* de Schenker, 1933) y que se vuelca en la búsqueda de la continuidad tonal. Berry (1989, 65) alude a continuidades demostrables a través de la estructura, que conllevan sutiles decisiones de articulación y de tempo, «to make the continuities clear to the listener».⁴⁵ Cuando el ejecutante considera una pieza como una unidad compacta, facilita entonces juicios con los que se concibe una narrativa donde cada acontecimiento prepara su consecuencia lógica:

The details of an interpretation are conditioned by a grasp of broad lines and of whole. This is a most critical point of relation between analysis and performance, between the cognizance of large-scale structural functions and continuities [...] and reasoned decisions of interpretation. The awareness of deep structure can guide a performer's conduct through a piece, affording a rational perspective, that can ultimately become intuitive in the interpretive realization (Berry, 1989, 65).⁴⁶

En su propuesta se plantea que, dado que los componentes del discurso musical pueden verse y proyectarse de muchísimas formas, las opciones son inevitables, por lo que cualquier *performance* ‘reflexionada’ de la música expondrá elementos particulares y líneas estructurales por encima de otras que coexisten en el mismo segmento analizado.⁴⁷ Corresponde al intérprete

⁴⁵ Traducción propia: «dejar claras las continuidades al oyente».

⁴⁶ Traducción propia: «Los detalles de una interpretación están condicionados por la comprensión de las grandes líneas y del conjunto. Este es un punto más crítico de la relación entre análisis e interpretación, entre el conocimiento de las funciones y continuidades estructurales a gran escala [...] y las decisiones razonadas de interpretación. La conciencia de las estructuras profundas puede guiar la conducta del intérprete a lo largo de una obra, proporcionándole una perspectiva racional que, en última instancia, puede llegar a ser intuitiva en la realización interpretativa de la obra».

⁴⁷ Por ejemplo, menciona la importancia de destacar o mitigar algunas notas sobre su papel en la estructura. Sus ejemplos lo ilustran: «[...] in a structure in which tonic delay and evasion are an aesthetic premise, such early,

decidir si se justifica una atención deliberada, por ejemplo, sobre un elemento motivico —o no— y en ese empeño debe evitar sobrecargar su conciencia —y la del oyente— con proyecciones que compliquen de forma poco natural la textura. En relación con esto, Berry (1989, 76) establece un principio:

Motivic occurrences that are abundant and explicit make their point without intervention, whereas those that are most deeply embedded in texture and underlaying structure often may not be projected even slightly without distorting imperative continuities.⁴⁸

A veces, la notación del compositor parece dar cuenta de relaciones estructurales que puede exponer el análisis, como las notas pedales en voces interiores. Sin embargo, es muy común encontrar obras donde algunos pasajes similares son explicitados de esta forma, mientras que otros de naturaleza semejante parecen pasar desapercibidos. Estas aparentes incongruencias pueden ser resueltas por la actitud del intérprete al proyectar tales continuidades, planteamiento que está en consonancia con el modelo teórico anterior. Una posible referencia motivica suena persuasiva y, por ende, de importancia para la *performance* en vista de su formulación rítmica (diferente al resto de las notas que la acompañan), su exposición registral particular (en zonas distantes de la tesitura del instrumento) y su inflexión dinámica de la manera en que es anotada por el autor. Asimismo, el tempo con el que se aproxima puede realzarla y eso suscita la realización de «ajustes» que compensen el comportamiento: por ejemplo, si está acelerando, mediante un *poco rittardando*.⁴⁹

explicit tonal references as the melodic descent between the first and the fifth scale degrees in the first phrase [...] or the V [...], into which there is a slight, local crescendo, might be etched prudently [...] Thus the interpretation both enhances tonal indecision (by underscoring the dominant) and mitigates it (by affirming the reference to B-flat) ». Traducción propia: «[...] en una estructura en la que el retraso y la evasión de la tónica son una premisa estética, tales referencias tempranas y explícitas, como el descenso melódico entre el primer y el quinto grados en la primera frase [...] o en la repetición de la dominante [...], podrían grabarse prudentemente proyectándolos. Así, la interpretación realza a la vez la indecisión tonal (subrayando la dominante) y la mitiga (afirmando la referencia a la tónica)». Véase ejemplos 3.5 y 3.11 a en Berry (1989, 63-66).

⁴⁸ Traducción propia: «las ocurrencias motivicas que son abundantes y explícitas hacen su punto sin intervención, mientras que aquellas que están más profundamente arraigadas en la textura y la estructura subyacente, a menudo no pueden proyectarse, ni siquiera ligeramente sin distorsionar las continuidades imperativas».

⁴⁹ La compensación, la búsqueda del equilibrio en la *performance* es una idea fuertemente arraigada en estos modelos analíticos, puesto que ayudan al funcionamiento orgánico de la estructura de la obra.

Uno de los momentos significativos en la elaboración de la propuesta performativa es establecer los matices y sutiles cambios que se pueden producir en la dinámica de un pasaje. Esto implica definir desde el inicio un marco dinámico de la obra y decidir cuáles son los compases que pueden experimentar cambios respecto a los procesos de progresión y recesión que ocurren a lo largo de la forma. La localización del punto climático ayuda a conducir el proceso de graduación dinámica de los momentos que le anteceden y le suceden. Llegar a esta conclusión sobre la zona crítica de una pieza es reconocer que existen en ella los correspondientes procesos de intensificación inherentes a los elementos estructurales: melodía, disonancia armónica, ritmo y textura. Este enfoque posibilita que se consideren matices dinámicos superficiales distintos a los indicados por el compositor siempre y cuando entren en conexión con los procesos cadenciales y formales a los que pueden contribuir.

Un problema al que, por lo general, se enfrenta el intérprete, es la elección del tempo. Aunque el significado literal de las indicaciones del compositor en este ámbito (por ejemplo: *Allegretto*, *Adagio*, *Presto agitato*, entre otras) pueden proporcionar una idea general sobre este y el carácter, el estudio de la estructura apunta hacia pistas más claras. Para Berry (1989, 80) los procesos analizados en el interior de la obra son los que indican los límites razonablemente aplicables para rápido o lento: «The experienced, sensitive performer's intuitive sense of what tempo "feels" right is by no means irrelevant; it is only inadequate, leaving a margin of uncertainty in which we must invoke analysis as a path to confirmation and resolution».⁵⁰ En ese ámbito es posible identificar soluciones: pasajes de sencillez textural admiten tiempos más movidos, en tanto no se ve afectada la claridad; pero, por el contrario, momentos cuyo contenido rítmico es muy activo exigen un tempo relativamente suave. La clave para esta elección es identificar los extremos: aquellos demasiado lentos o rápidos como para exponer los elementos estructurales que han sido evaluados y que desean proyectarse en la ejecución.

Ambos autores, Narmour y Berry, apuestan por un músico intérprete/ejecutante reflexivo, capaz de reconocer las implicaciones expresivas de la estructura de la obra a la que se enfrenten y que sean competentes para decidir cuáles exponer o no en la *performance*, en correspondencia con sus responsabilidades estéticas con el compositor y con el oyente.

⁵⁰ Traducción propia: «El sentido intuitivo experimentado y sensible del ejecutante de qué tiempo "se siente" correcto no es en absoluto irrelevante, solo es insuficiente, y deja un margen de incertidumbre en el que debemos recurrir al análisis como vía de confirmación y resolución».

1.2.3.- Análisis paramétrico (conceptos y nociones básicas)

En este apartado es oportuna una aproximación a la forma variaciones, para lograr una comprensión holística de la estructura. A nivel terminológico, las entradas correspondientes a ‘variaciones’, muestran que son una forma musical donde un mismo tema se repite con algunas modificaciones en cada reexposición. Su adaptabilidad permite que sea utilizada en propuestas tanto vacuas como en formas más elaboradas dentro de la música instrumental (Sisman 2001):

A form founded on repetition, and as such an outgrowth of a fundamental musical and rhetorical principle, in which a discrete theme is repeated several or many times with various modifications [...] A theme for variations, rarely shorter than eight or longer than 32 bars, may be a melody, a bass line, a harmonic progression or a complex of such elements [...] When the theme is a self-contained sectional structure, such as a small two reprise form, its repetitions result in a strophic form in which some elements of the theme change and others remain the same; this is known as ‘theme and variations’.⁵¹

En tanto género basado en la repetición de algunos elementos y la modificación de otros, ha sufrido históricamente críticas por una excesiva orientación al contenido melódico y hacia lo ‘familiar’ y ‘reconocible’, en detrimento de técnicas de elaboración más complejas para el oyente. A ello se suma que la *variatio delectat*, convirtió a este tipo de obras en un instrumento de espectacularización al servicio de los virtuosos, a finales del XVIII y principios del XIX. Como estructura, la variación tiene un carácter inherentemente paratáctico: es una iteración de elementos en una serie lineal comparable al estilo entrecortado en la oratoria. Queda entonces a criterio del compositor la búsqueda de recursos para aprovechar las ventajas de la repetición, así como para mitigar sus efectos. Dentro de su estudio, conviene indagar en las motivaciones que pueden estar detrás del número de variaciones,⁵² la variabilidad de

⁵¹ Traducción propia: «Una forma basada en la repetición y, como tal, consecuencia de un principio musical y retórico fundamental, en el que un tema discreto se repite varias o muchas veces con diversas modificaciones. [...] Un tema para variaciones, rara vez de menos de ocho o más de 32 compases, puede ser una melodía, una línea de bajo, una progresión armónica o un complejo de dichos elementos. [...] Cuando el tema es una estructura seccional autónoma, como una pequeña forma de dos repeticiones, estas dan como resultado una forma estrófica en la que algunos elementos del tema cambian y otros permanecen iguales; esto se conoce como “tema y variaciones”».

⁵² De acuerdo con Schönberg (1989, 198), el número de variaciones viene determinado por el tipo de pieza, si es independiente se espera una cantidad mayor de estas que si es un movimiento dentro de una obra cíclica.

recursos que emplea el autor para extraer nuevas artistas del material primigenio, así como la articulación del cierre. Aunque todos los parámetros musicales, en principio, pueden modificarse para cumplir el cometido de la variación, en general se han consolidado dentro de la música occidental algunas tipologías que pueden ser reconocidas para este estudio (Rhys 2008, 1054): variaciones sobre un canto firme o una melodía invariable; variaciones sobre un *ostinato* o bajo fijo; variaciones sobre una armonía fija; variaciones melódicas (por lo general implica la ornamentación del tema); variaciones formales (la forma de la frase que constituye material temático permanece intacta); variaciones de carácter (el tema es modificado a partir de diferentes géneros y tipos de carácter); variaciones en fantasía (se modifican radicalmente todos los parámetros); y variaciones seriales.

En la construcción de esta forma, la relativa sencillez del esquema armónico de fondo constituye uno de los rasgos esenciales. El tema, de igual manera, debe ser simple, pues «el oyente ha de retenerlo en la memoria para poder relacionarlo con las variaciones [...] tiene que gustarle, para que mantenga su interés en lo que viene después; está planteado con sencillez para no anticipar nada de su posterior desarrollo y es discreto para no disputar su importancia con las variaciones» (Kuhn 2003, 223). Es esencial identificar un «motivo de variación», el cual debe contener los sonidos principales del tema y, dependiendo de sus cualidades inherentes, será más o menos susceptible de modificarse en elaboraciones adicionales, como cadencias, contrastes y subdivisiones (Schönberg 1989, 201). El contrapunto resulta de utilidad para ese cometido, pues permite establecer las posibilidades y las limitaciones de los materiales de inicio. Dentro de la estructura «Tema con variaciones», la variación es «forma»; pero, a la vez, es un «principio»⁵³ de composición.

En el estudio de la armonía de *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)* resulta esencial la aplicación de algunas nociones de música tonal y también de los lenguajes

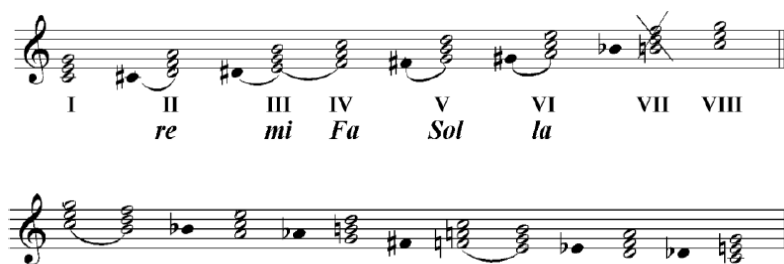
⁵³ La definición de Guillot (1978, 240) se orienta en ese camino: «[la variation] consiste à exploiter une structure de base, la transformant lors de chaque nouvelle apparition, dans sa courbe mélodique, sa tonalité, son mode, son harmonisation, etc. Ces métamorphoses peuvent soit entretenir vis-à-vis du modèle initial une ressemblance plus ou moins distinctement perceptible par l'auditeur, soit, tirant substance d'une ou des composantes de cette structure, en transcender le prétexte dans des pages quasi autonomes. Traducción propia: «La variación consiste en explotar una estructura básica, transformándola en cada nueva aparición, en su curva melódica, su tonalidad, su modo, su armonización, etc. Estas metamorfosis pueden mantener una semejanza con el modelo inicial más o menos claramente perceptible para el oyente o, extrayendo sustancia de uno o más componentes de esta estructura, trascender el pretexto en páginas casi autónomas».

del XX. Coexisten principios de construcción gobernantes en el diatonismo con un cromatismo en su máxima expresión, donde se pueden tipificar: acordes alterados (de subdominantes y dominantes), contactos tonales cromáticos, modulaciones enarmónicas, elipsis y cadencias rotas, entre otros. La descripción y el análisis de estos fenómenos se realiza de acuerdo con Benward y Saker (2008, 287) y García García (2011, 56 y 2017, 195)

Los acordes alterados parten de los sonidos inestables de la tonalidad, susceptibles de ser ascendidos o rebajados. Para Benward y Saker (2008, 288), «secondary dominants are called altered chords because they contain nondiatonic tones — tones that are not found in the prevailing key [...] they resolve to their temporary tonic [...] the chord to which the secondary dominant progress is called a tonicized chord». ⁵⁴ Este proceso de «tonicalización» responde para García García (2017, 244) al fenómeno de la «modulación cromática, contactos o inflexiones», que «ocurren durante el desarrollo del material musical y, a veces, en puntos terminales de una frase, como en la semicadencia. Por su relativa breve estancia en un “nuevo terreno”, no constituyen un riesgo para la “hegemonía” de la tonalidad principal, sino más bien una amplificación de su mismo proceso armónico, que se ensancha al enfatizar cada función como una tónica de manera simultánea». Lorenzo de Reizábal (2004, 100), que la denomina «modulación diatónica intratonal», establece que son muy breves, a veces constituyen el espacio de un solo enlace armónico: V-I de la tonalidad nueva. No obstante, por la utilidad práctica, así como especificidad de la definición, en este trabajo se asume la perspectiva de García García (2017, 247), al denominarla «modulación cromática», en la que el acorde pierde su función en la tonalidad de inicio y esta «no devendrá jerárquica mientras no se reafirme en la cadencia perfecta de un final de período o sección». Este rasgo lo distingue de la modulación categórica, que necesita un establecimiento definitivo en la cadencia. Esta autora plantea que no solo las dominantes secundarias pueden utilizarse para ‘coquetear’ con otros tonos, sino que las subdominantes pueden cumplir esos propósitos, máxime cuando las dominantes de las dominantes (V/V) asumen esta función dentro de los procesos cadenciales.⁵⁵ Esto se produce al ascender o rebajar los grados de la tonalidad:

⁵⁴ Traducción propia: «las dominantes secundarias son denominadas acordes alterados, porque contienen tonos no diatónicos — tonos que no son encontrados en la tonalidad que prevalece [...] resuelven a su tónica temporal [...] el acorde hacia el cual progresan se denomina “acorde tonicalizado”»

⁵⁵ Esta autora denomina estas estructuras de acuerdo con la nomenclatura utilizada en las escuelas soviéticas, por ejemplo, el acorde del segundo grado con su tercera ascendida: II^{#3}, es denominado «DD», que significa: doble dominante, o dominante de la dominante (V/V). De igual manera, para el cuarto grado con su fundamental



Ejemplo 1.1. Inter dominantes e inter subdominantes a partir de la «cromatización» en DoM (García García 2017, 247)

Un concepto desarrollado por García García (2011, 68; 2017, 298) es el «grado de vecindad», que supone la cercanía existente entre las tonalidades: «el primer grado de vecindad supone aquellas tonalidades cuyas tónicas se encuentran en las tríadas mayores y menores que componen una tonalidad [...] tienen de 0 a 1 alteración de diferencia en su armadura en el orden de los sostenidos y de los bemoles». Desde esta perspectiva, por ejemplo, en Do Mayor estarían SolM y mim (con un sostenido más), FaM y rem (con un bemol más), así como la relativa menor, la m (con la misma armadura). También se incluye el homónimo menor o tono paralelo, dom (con tres bemoles más) y su correspondiente sobre el cuarto grado IV^{b3} , ivm. Los «contactos o inflexiones» se encuentran en este primer nivel de relaciones, lo cual ha llevado al término de modulación «intratonal». Asimismo, García García (2011, 262) distingue otras tipologías de este fenómeno: «modulación diatónico-funcional», «sintáctica» y las «modulaciones diatónicas al segundo y tercer grado de vecindad». Con la primera se refiere al proceso de tránsito definitivo hacia las tonalidades de dominante y subdominante. Ello implica la realización de una cadencia. La segunda, que también puede denominarse «directa», está determinada por la propia sintaxis, como es común en las secuencias con carácter modulante (por ejemplo: dos frases bien delimitadas que ostentan un esquema armónico similar, pero en tonalidades diferentes, sin apego al intervalo de diferencia entre cada segmento). En el caso de las «modulaciones diatónicas al segundo y tercer grado de vecindad», su identificación parte de la noción previa de «segundo» grado de vecindad, que proviene de Rimski Korsakov (1923,

ascendida: $IV^{\#1}$, que deviene acorde de sensible de la dominante: vii°/V o vii°/V , nombradas «DD_(VII)». Esto se aplica también a las triples dominantes: dominante de la dominante, de la dominante ($V/V/V$), denominadas en ese sistema: «DDD», así como las dobles subdominantes: subdominante de la subdominante de una tonalidad (IV/IV o iv/iv), que aparece en Ortega (2003, 25) como «DS», aun cuando sería más lógico «SS». En todo caso, por una cuestión operativa se ha decidido utilizar la nomenclatura de (Bernard y Saker 2008, 287), que será explicada en el próximo epígrafe.

85). Desde esta perspectiva en el segundo grado se incluirían aquellos tonos que tienen al menos un acorde común, aun cuando sea el «armónico» (triada del IV^{b3} menor, ivm para tonalidades mayores; y el V_{arm.}, V para las menores). Con ello se incluye un espectro amplio de tonos: desde dos alteraciones de diferencia, hasta cinco en algunos casos. Por ejemplo, en DoM, las tonalidades del segundo grado de vecindad, mayores y menores son: ReM, La M, MiM, SiM, SibM, MibM, LabM, RebM, sim, solm, sibm. Con ello, y sumando las ya mencionadas en el primer grado, se tiene un total de 18, quedan solo cinco que son del tercer grado y por tanto «lejanas»: Fa#M, fa#m, do#m, sol#m, y re#m, casi todas menores. Este sistema se aplica también para las tonalidades menores.

Las siguientes tablas constituyen un extracto de García García (2017, 299-301), e ilustran los acordes comunes entre las tonalidades a las cuales se puede transitar. Las que aparecen indicadas en blanco constituyen las de «tercera vecindad». Con las letras C, A, E y c, a y e se identifican los nombres de las tonalidades: las mayúsculas para las mayores y las minúsculas para las menores. Así, C es «Do Mayor» y c, «do menor». Aparecen «H» y «h» para identificar, de acuerdo con la nomenclatura alemana, SiM y sim, pues SibM y sibm aparecen con B y b respectivamente. Con los sufijos «is» se indican los sostenidos y «es» los bemoles, que son modificados a «s» para evitar choques entre las vocales. De igual manera se indica «arm» y «nat» como subíndices de los acordes, los cuales se refieren a los términos «armónico» y «natural».

(Mayor a Mayor)				(Mayor a menor)			
2#	3#	4#	5#	2#	3#	4#	5#
C ---- D (G) V = IV (e) III = II	C ---- A (d) II = IV _{arm}	C ---- E (a) VI = IV _{arm}	C ---- H (e) III = IV _{arm}	C ---- h (G) V = VI (e) III = IV	C ---- fis —	C ---- cis —	C ---- gis —
2b	3b	4b	5b	2b	3b	4b	5b
C ---- B (F) IV = V (d) II = III	C ---- Es (f) IV _{arm} = II	C ---- As (f) IV _{arm} = VI	C ---- Des (f) IV _{arm} = III	C ---- g (F) IV = VII (d) II = V _{nat}	C ---- c (vecina)	C ---- f (vecina)	C ---- b (F) IV = V _{arm} (f) IV _{arm} = V _{nat}

Tabla 1.1. Tránsito de tonalidades mayores hacia los grados de segunda y tercera vecindad

(menor a menor)

(menor a Mayor)

2#	3#	4#	5#	2#	3#	4#	5#
a --- h (G) VII = VI (e) V _{nat} = IV	a ---- fis (E) V _{arm} = VII _{nat}	a ---- cis (E) V _{arm} = III	a ---- gis (E) V _{arm} = VI	a ---- D (G) VII _{nat} = IV (e) V _{nat} = II	a ---- A (vecina)	a ---- E (vecina)	a ---- H (E) V _{arm} = IV (e) V _{nat} = IV _{arm}
2b	3b	4b	5b	2b	3b	4b	5b
a ---- g (F) VI = VII _{nat} (d) IV = V _{nat}	a ---- c (G) VII _{nat} = V _{arm}	a ---- f (C) III = V _{arm}	a ---- b (F) VI = V _{arm}	a ---- B (F) VI = V (d) IV = III	a ---- Es —	a ---- As —	a ---- Des —

Tabla 1.2. Tránsito de tonalidades menores hacia los grados de segunda y tercera vecindad

Otro de los fenómenos que se manifiestan como parte del cromatismo son las «elipsis». De acuerdo a García García (2017, 259):

[...] la modulación cromática en su connotación más extendida comprende aquellas especiales circunstancias en que, trascendiendo los meros contactos o “desviaciones” tonales, el material musical se desarrolla mediante un cromatismo exacerbado en pasajes donde se suceden acordes, a veces sin resolución-en algunos casos cadenas elípticas- o sin una determinada conformación dentro de la tonalidad vigente.

Este tipo de procedimiento, muy común en la música de los siglos XIX y XX, resulta en una transición abrupta de una tonalidad a otra mediante entidades que no necesariamente develan el centro, denominadas *vagierende Akkorde* («acordes errantes») por Schönberg (1922, 301). Como menciona García García (2017, 343), «los giros elípticos o elipsis son aquellas progresiones de acordes inestables que no resuelven, sino que conducen a otro acorde también inestable». Se utilizan las séptimas de dominante (V^7), los disminuidos (vii^{o7} , ii^{o2}), así como el ii y algunas dominantes secundarias del grupo de acordes alterados.

Otras definiciones importantes son las variantes del estilo polifónico, que se aplican a la «Variación III» y que, según Diez Nieto (2014, 95), «se divide en tres clases según el grado de estabilidad de los principios de la polifonía o escritura contrapuntística, al ser aplicada a la invención, la fuga y el canon». En ese orden se incrementa el rigor temático, la invención es la más libre de ellas, aun cuando está influida por el «motivo», las «imitaciones» (o frecuentes citas del motivo), la «asociación contrapuntística» y «los episodios». Más que constituir una forma contrapuntística, solo está «sujeta a condiciones contrapuntísticas» (Diez Nieto 2014,

106). Este rasgo la diferencia de la fuga, donde la estructura es mucho más estricta y cada acontecimiento está perfectamente establecido:

En lo que respecta al análisis armónico a partir de la factura, se ha utilizado la tipología de Zamacois (1990, 332-333): si las notas del acorde son atacadas simultáneamente, se clasifica como «armonía compacta» «sólida» o acordes «en bloque», «plegada»; si se ejecutan sucesivamente, en «disuelta» o «líquida» o «arpegiada»; si ocurre por la sucesión de intervalos armónicos, se denomina «acorde roto» o «fragmentado» y cuando se produce una mixtura de las dos anteriores no se utiliza un término en específico. También se usa excepcionalmente, el término «doblaje colorístico» (García García 2017, 32) para indicar la duplicación, triplicación o añadidura de cualquier elemento a una o varias voces de la armonía; y «figuraciones armónicas» o «figuraciones melódicas» para indicar la cualidad de la «armonía líquida».

Para cuestiones generales de los lenguajes del siglo XX («acordes por cuartas y quintas consecutivas», «poliacordes», «acordes de novena, oncena, trecena», «clusters», «acordes con notas añadidas», «politonalidad», «escritura pandiatónica», entre otros), según aparezcan en el análisis de las variaciones, se utilizan los conceptos de Persichetti (1985).

Para el análisis de aspectos melódicos y de ritmo y métrica en general se han utilizado las definiciones de Lorenzo de Reizábal (2004) y Blanquer (1989). En cuanto a la melodía Lorenzo de Reizábal (2004, 14) propone parámetros de utilidad descriptiva: clasificación tonal o atonal en correspondencia con la organización escalística, identificación de modulaciones, características del perfil melódico.⁵⁶ De igual manera, resultan útiles sus nociones de «punto de inflexión» y «punto culminante». El primero, entendido como distancias interválicas significativas dentro de un conjunto y de marcado carácter expresivo; y el segundo, como «el sonido más agudo de la melodía» y que solo es abordado en una única ocasión en el transcurso de la misma. Constituye este un punto de organización para el resto de los acontecimientos musicales. También se utilizan sus nociones de repetición de giros melódicos: imitaciones y estructura «pregunta-respuesta». La primera se refiere a «repeticiones de un breve diseño melódico tomado como modelo» (Lorenzo de Reizábal 2004, 20) y pueden ser de diferentes tipos: «por movimiento directo» (cuando los intervalos de la imitación son idénticos en cuanto a cantidad y dirección respecto al original), «por movimiento contrario» (cuando se encuentran

⁵⁶ Respecto a esto las autoras distinguen cuatro tipos: «ondulado» para cuando predominan los intervalos conjuntos, «quebrado» cuando son disjuntos, «heterogéneo o mixto», que se sobreentiende y «discontinuo» cuando existen abundantes puntos de reposo. (Lorenzo de Reizábal 2004, 16-17).

Sujeto de Fuga de J.S. Bach (1685-1750)

MODELO

Mov. Directo

Mov. Contrario

Mov. Retrógrado

Mov. Retrógrado Contrario

Mov. Directo y Aumentación

Mov. Directo y Disminución

En este punto conviene reflexionar sobre algunas definiciones que pueden resultar problemáticas dentro del análisis formal, como son las relativas a «inciso», «motivo», «período» y «frase». En cuanto al primero, Blanquer (1989, 23) plantea que es la equivalencia del pie rítmico y «se encuentra en el espacio que separa un compás de otro, o bien camina entre la línea divisoria». Para este autor es la unidad más pequeña en la cual puede dividirse el pensamiento musical. Para la mayoría de los autores consultados Vega (1941), Bas (1947), Cooper y Meyer (1963), Blanquer (1989), y Lorenzo de Reizábal (2004) y, el pie rítmico es la unidad de dos momentos fundamentales: un tiempo débil, «arsis» o «alzar», y un tiempo fuerte,

«tesis» o «dar». Respecto al «motivo», no existe un consenso sobre su definición: Bas (1947, 51), plantea que el «inciso» y el «motivo» son exactamente lo mismo: «nacen del pie rítmico simple: por cuya razón el uno como el otro comprenden un solo alzar, con su respectivo dar sucesivo». Sin embargo, Lorenzo de Reizábal (2004, 51) establece que «cuando la célula rítmica más pequeña contiene dos acentos fuertes o ictus (abarca los tiempos fuertes de dos compases consecutivos) se denomina motivo».

La longitud que este autor identifica para ellos es la que indica Blanquer (1989, 23), para el «inciso», es decir que ocupan un tiempo fuerte y uno débil, ya sea dentro de un mismo compás o entre la línea divisoria. En lo que respecta al «período», existen diferentes definiciones. Aquí se procura utilizar la de Blanquer (1989, 24), que lo identifica como «la parte más reducida de la frase musical» y organismo superior al «inciso» (aunque a los efectos del trabajo se utilizará mucho más el término «semifrase») y serán considerados sinónimos. Aun cuando autores como Bas (1947, 65) aluden al período como una unidad que comprende varias frases, se utiliza la definición de Blanquer, puesto que resulta más útil dentro del análisis del ritmo y se desestima el estudio de la frase desde la otra perspectiva.

Para el análisis de la frase y el pensamiento musical, resulta de gran utilidad el trabajo de Vega (1941, 14), pues este se plantea como una alternativa para el estudio de las limitaciones de la notación musical en el proceso de codificar las ideas musicales, en especial las que parecen estar sujetas a leyes de forma. Además de su nomenclatura de marcada científicidad («pie», «dipodia» «tripodia», «tetrapodia»: dos notas con su tiempo fuerte y débil, dos pies, tres pies, cuatro pies, etc.), con su subdivisión «binaria» y «ternaria», presenta una noción de puntos de compresión dentro de una frase musical A, «punto capital», que se corresponde con el «dar» o «tesis», y B, «punto caudal», que lo hace con el «alzar» o «arsis». Antes de entrar en ellos cabe plantear lo que es la frase para Vega (1941, 73), este distingue «la frase como idea» y «la frase como ritmo»:

[...] las frases y los versos son relativamente conclusivos en diverso grado. Una frase musical puede expresar todo lo que tiene que expresar como frase, dentro de los términos rítmicos de la frase. Siempre necesitará el complemento de las frases siguientes para develar íntegramente el pensamiento, pero a veces la frase misma, que es parte del período, rebasa el cuerpo material-métrico diríamos- y se extiende hasta el segundo cuerpo, de modo que es casi una frase como idea en dos frases como ritmo.

Esto difiere en buena medida del resto de autores, Vega (1941, 72) sustenta una metodología de análisis fraseológico por estrofas, por lo que la extensión de la frase queda limitada en muchas ocasiones a lo que se ha planteado como «período o semifrase». Esta herramienta sirve a los propósitos de esta investigación, en tanto permite identificar con mayor éxito las distorsiones que se producen en los acentos de las ideas musicales, en especial cuando existe una métrica «real» que difiere de la que está anotada por el compositor. Otra cuestión importante en el proceso de identificar puntos de compresión es entender qué es el acento:

While we cannot stipulate precisely what makes a tone seem accented, we can define accent in terms of its operation within the musical context and point out many of its characteristics. In order for a tone to appear accented it must be set off from other tones of the series in some way. If all notes are alike, there will be no accents. At the same time, however, the accented tone must be similar and near enough to other tones of the series that it can be related to these [...] accent is a relational concept [...] An accent, then is a stimulus (in a series of stimuli) which is marked for consciousness in some way. It is set off from other stimuli because of differences in duration, intensity, pitch, timbre, etc. But in a sense so are the unaccented beats thus distinguished (Cooper y Meyer 1963, 8).⁵⁷

A partir de estas nociones se desarrolla el trabajo con relación al ritmo, la métrica y las frases musicales. Se pone énfasis en el comportamiento de los acentos a lo largo de la línea dramática, ya sea por su desplazamiento mediante la articulación o el fraseo, así como por los procesos de *crescendo* o *diminuendo* que se pueden producir al acercarlos o distanciarlos.

⁵⁷ Traducción propia: «Ya que no podemos estipular precisamente qué es lo que hace que un tono parezca acentuado, podemos definir el acento en términos de su operación dentro de un pasaje musical y puntualizar muchas de sus características. Para que un tono parezca acentuado, debe ponerse en marcha (destacar) de algún modo. Si todas las notas son iguales, no habrá acentos. Al mismo tiempo, sin embargo, el tono acentuado debe ser lo suficientemente cercano a otros para poder ser relacionado con ellos [...] el acento es un concepto relacional [...] Solo puede haber acentos si existen tiempos débiles o viceversa. Un acento es entonces un estímulo (en una serie de estímulos), que es marcado conscientemente de algún modo. Es destacado de otros debido a su duración, intensidad, altura, timbre. Pero de una forma que los pulsos no acentuados pueden distinguirse.

1.3.- Metodología analítica

Anteriormente fueron adelantados los aspectos de la metodología general del trabajo, en este caso lo que concierne al sistema de citas, la utilización de tablas y los esquemas para la descripción de parámetros morfosintácticos de la música, el apoyo en softwares para la confección de ejemplo musicales (Finale) y para el análisis sobre las grabaciones sonoras (Sonic Visualiser), así como aspectos generales.

Una vez presentados los modelos teóricos para el abordaje del análisis performativo sobre el *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)* de Andrés Alén y los conceptos fundamentales que sustentan el trabajo paramétrico, procedo a presentar la metodología específica. La investigación transcurre en dos etapas: análisis paramétrico sobre la partitura y análisis performativo desde el papel y las grabaciones sonoras (en tanto realizaciones acústicas definitivas, propuestas performativas indexicales del conjunto de decisiones asumidas por el músico intérprete).

1.3.1.- Etapa 1: Análisis paramétrico sobre la partitura

En este primer momento se analiza el comportamiento de los dos siguientes parámetros en la obra objeto de estudio: altura (que incluye todo lo relativo a melodía y armonía) y duración (métrica y ritmo). Además, se comprende un abordaje general de la forma, sobre todo para identificar los segmentos más pequeños (incisos o motivos) y los más grandes de la estructura. Asimismo, se incluyen informaciones en general del contexto de creación de la obra y el estilo del compositor.

1.3.2.- Etapa2: Análisis performativo desde la partitura y el sonido

En esta se propone un ejercicio reflexivo sobre la *performance* en momentos específicos (casos en algunas obras del ciclo), mediante el diálogo entre decisiones performativas que provienen del estudio de la partitura y aquellas que, como propuestas individuales, han acometido diferentes intérpretes en el transcurso de la historia de la recepción de la obra. Entre ellos se encuentra el propio autor. En el primer momento se aplican de manera combinada los conceptos y herramientas analíticas propuestos por Narmour (1988) y Berry (1989). Sobre la base del primero se identifican los efectos de cierre en los parámetros altura (melodía y armonía) y duración (ritmo). El trabajo radica en describir las congruencias o incongruencias que puedan existir entre ellos, en momentos puntuales. Se identifican los puntos climáticos de

altura (melódicos, y armónicos), de duración (rítmicos), de intensidad (dinámicos) y tímbricos (puntos culminantes de registro), con el propósito de localizar los procesos de progresión y recesión dentro de la estructura de la obra.

Luego se prosigue al análisis de las problemáticas de *performance* tratadas, mediante la exploración de las propuestas de los intérpretes. Se identifican similitudes o diferencias entre las decisiones asumidas por cada uno con relación a pasajes específicos extraídos de la única versión notada que existe de la obra. Las descripciones se realizan aterrizando a cuestiones que el análisis performativo sobre la partitura despierta. El orden de presentación de estas propuestas no es sistemático, responde al propósito ilustrativo, según sea el caso.

En el análisis de estos documentos de música grabada, se han utilizado extractos de la capa de espectrograma que permite realizar el software Sonic Visualiser. Sobre ella se indican en algunos casos cuadrantes de algún color, las diferencias que se producen entre una propuesta y otra. En la evaluación comparativa de las propuestas de tempo y dinámica, se han utilizado las herramientas de uso gratuito de The Mazurka Project, disponibles en: <http://mazurka.org.uk/>.

Entre ellas está Dyn-a-matic que ha sido utilizado para la extracción de datos de dinámica específicos en fragmentos temporales que se han delimitado; y Scale Plot Generator, con el cual se han generado gráficos de correlación de tempo y dinámica en binomios (Andrés-William, Yamilé-Kémal, entre otros). Estas se encuentran disponibles en: <http://mazurka.org.uk/software/online/dynamic/> y <http://www.mazurka.org.uk/software/online/scape/>

También se han utilizado el Paint para editar los gráficos de intensidad y tempo, así como Microsoft Excel para el vaciado de datos y la creación de gráficos descriptivos del comportamiento de las variables dinámica y agógica.

En cuanto al resto de ejemplos musicales que se han confeccionado a partir de la partitura y que son abundantes en el capítulo 2 y el 3, es válido señalar que constituyen: reducciones armónicas, resúmenes de incisos, motivos (células rítmicas), esquemas de relaciones melódicas y análisis fraseológico, así como gráficos de dirección y síntesis melódica, con estudio de métrica y los acentos. Establezco algunas especificaciones sobre esta cuestión: la demarcación de acontecimientos o eventos en distintos pasajes es resaltada mediante el sistema compás y número (c. 1, cc. 2-4). Las secciones en las que se delimitó la obra (véase tabla 2.2) se indican con letra inicial mayúscula: A, B, C. Cuando sean versiones

idénticas o cercanas se añade el apóstrofe ('). De esa manera, en un esquema ternario donde la primera y la última parte son iguales se indica: A-B-A'. Las tonalidades, como se ha visto a lo largo de este capítulo, se denominan con el sistema de solmización e indicando su modo como «Mayor/M» o «menor/m»; por ejemplo, se mencionan «Re Mayor» o «ReM» y «si menor» o «sim». Los gráficos de dirección y síntesis melódica utilizan colores para diferenciar sus elementos: verde, para los bajos fundamentales del acorde y azul u otros colores para diferenciar las voces que sobre ellos se mueven, en cuyo caso se especifica). En algunos momentos se utilizan flechas que indican el curso melódico o un resaltado que corresponde al color de la voz de estudio. En las reducciones armónicas, dependiendo de su propósito, aparecen las notas sin plicas (en cuyo caso solo se refiere a su carácter funcional dentro de la progresión) o con figuraciones diferentes a las originales en la partitura, pues su objetivo es ilustrar el comportamiento del ritmo armónico. En estos casos se utiliza el color rojo para las notas que se consideran ornamentales, y verde para las que funcionan como «pedales», sobre los que se desenvuelven otras estructuras. Asimismo, se indican también las tonalidades que participan y los cifrados, los cuales se corresponden en función del color que se les indique. El siguiente gráfico muestra qué color corresponde a cada tonalidad:

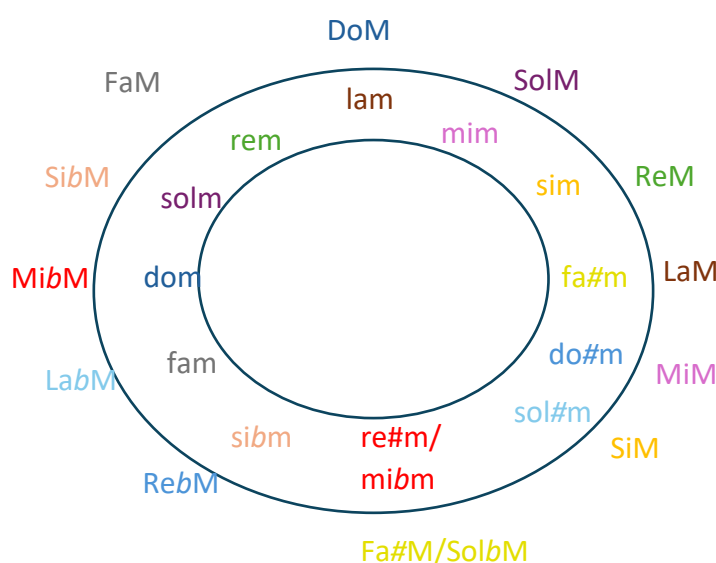


Ilustración 1.1. Colores de las tonalidades participantes en los procesos armónicos

Para la denominación de los intervalos, se sigue el sistema de número ordinal más sigla estándar: M (mayor), m (menor), aum (aumentado), dis (disminuido) y J (justo), así 7ª m es «séptima menor», 7ª M es «séptima Mayor», 2ª aum es «segunda aumentada» y 5ª J, «quinta justa». Esta denominación se aplica además al plural: «7ªs M» es equivalente a «séptimas

mayores». Esta nomenclatura se aplica en función del análisis de música tonal, como el caso de la obra objeto de estudio. Los movimientos interválicos, la sugerencia de centros tonales, o su efecto en los acordes, hacen que esta denominación sea práctica y útil a los acontecimientos descritos. Asimismo, ha sido conveniente la utilización de las siglas m.d. y m.i. para designar mano derecha y mano izquierda respectivamente, ya que, tratándose de música para piano solo, es una rápida manera de localizar los acontecimientos. Para nombrar las notas musicales y su localización en el registro, este TFM adopta la convención International Pitch Notation (IPN), también conocida como Scientific Pitch Notation o American Standard Pitch Notation (ASPN). Propuesta por Young (1939), con la siguiente denominación de los sonidos:

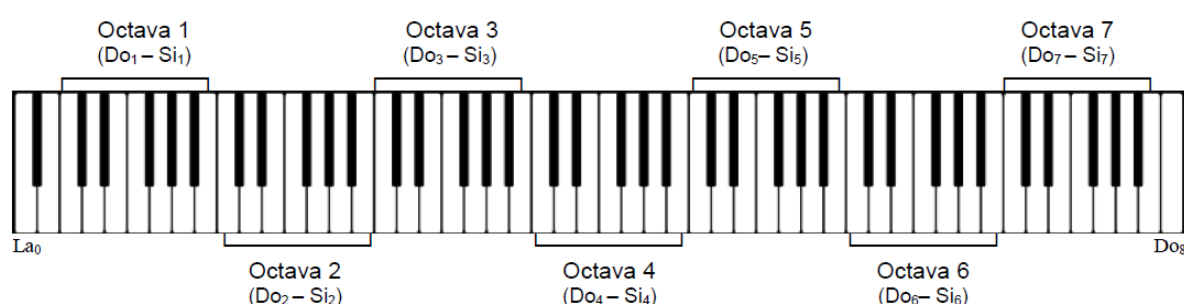


Ilustración 1.2. Convención IPN para la denominación de las notas musicales

La denominación de las notas sigue el siguiente patrón: se indican en cursiva y con el correspondiente superíndice a su ubicación en el sistema IPN; por ejemplo: *la*⁴ se refiere a la nota *la* del registro central del teclado, cuya afinación es 440 Hz (hertzios). Este superíndice será utilizado solo en momentos donde quiera resaltarse el registro de las notas, o donde puedan generarse confusiones por la existencia de homónimas en diferentes zonas del teclado. Para indicar en el análisis armónico notas individuales que forman parte de una línea melódica fundamental se utiliza la nomenclatura de Heinrich Schenker (1969) con acentos circunflejos, por ejemplo: $\hat{5}$, ello se refiere a notas individuales de acuerdo con el grado, en este caso es el quinto de la tonalidad que se trate.

Para cifrar los acordes se utiliza una nomenclatura establecida (Benward y Saker 2008, 78) que permite una fácil traducción de los elementos esenciales en el análisis armónico, además de que tiene una gran aplicación en el contexto internacional. Dentro de ella los acordes fundamentales (tríadas mayores y menores) se indican según los números romanos, mayúsculas para las tríadas mayores (I, IV, V) y minúsculas para los menores (ii, iii). En el caso del acorde del séptimo grado, que corresponde en las tonalidades mayores con la tríada disminuida, de «sensible», se indica vii°, donde (°) se refiere a su cualidad de disminuido. Para los acordes

aumentados se indica el símbolo +; por ejemplo, la tríada de tercer grado en la variante armónica de lam: es III^+ . De igual manera se indican los acordes de séptima más importantes (V^7 , ii^7 , $\text{vii}^{\circ 7}$ y $\text{vii}^{7/}$) y las séptimas secundarias (I^7 , iii^7 , vi^7 , IV^7)., estos son ejemplos en tonalidades mayores, pues en las menores es diferente, en cuyo caso se indicará. También se señalan las inversiones de los acordes mediante los numerales convencionales: para las tríadas fundamentales, por ejemplo, si es la tríada mayor del I: I^6 es la primera inversión, I^6_4 , segunda inversión (Benward y Saker 2008, 79). Si son séptimas: V^6_5 , primera inversión, V^4_3 , segunda inversión y V^2 , para la tercera inversión (Benward y Saker 2008, 80). En caso de que el acorde de séptima sobre la sensible se realice en una escala mayor (disminuido menor), se indica $\text{vii}^{\circ 7}$. En el caso de los acordes alterados (inter dominantes e intersubdominantes), se indicará mediante el *slash* / la relación que tienen: V/V/V se traduce en «dominante de la dominante, de la dominante»; lo mismo que si se presenta alguna inversión o un acorde de séptima: por ejemplo, V^7/iii es el «acorde de séptima de dominante del iii de la tonalidad» y $\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$ es la «séptima de sensible de la dominante» (Benward y Saker 2008, 79). En el caso de acordes con notas añadidas, comunes en la producción de Andrés Alén (1999), se indican mediante el índice (^{ADD}); y las omisiones mediante (^{OMIT}), indicando al lado mediante números arábigos qué grados de la tonalidad son añadidos u omitidos; por ejemplo: $\text{V}^{\text{ADD } 4}$ es un acorde de V con la cuarta añadida y $\text{V}^9 \text{ OMIT } 3,5,7$ se refiere a un acorde de novena de dominante al que se le han omitido su tercera, su quinta y su séptima, respectivamente. Las inversiones de los acordes de novena solamente se presentarán en el caso de aquellas de dominante (V^9), de modo que I^9 no indica necesariamente que el bajo del acorde esté en la tónica. En el caso de procesos cadenciales, el iii^6 equivale al $\text{V}^{\text{ADD } 6} \text{ OMIT } 5$. Algunos acordes (como el cuarto grado con tercera descendida en tonalidades mayores), se indican iv o ivm , el quinto grado ascendido en tonalidades menores V y el quinto grado natural de las escalas menores v o vm .

El uso del *b* (bemol) delante de un cifrado en número romano indica que se descienden la fundamental y la quinta de dicho acorde: por ejemplo, el napolitano, que se forma con el segundo grado descendido) se indica bii . Lo mismo ocurre con el sexto descendido en el modo mayor, bvi . Si el ejemplo analizado lo aconseja, se indica el cifrado equivalente en el sistema de García García (2017), lo cual se señalará. Para el análisis de procesos armónicos donde se dificulta la identificación de un centro tonal o este se pierde con frecuencia (algo típico del lenguaje que aparece en la «Variación VI»), se indica el cifrado que se emplea en la armonía popular, especialmente en los acordes de suspensión ($\text{C}^{\text{sus } 9}$), los híbridos (C/D), así como las

oncenas y treceñas (C^{11} , C^{13}). Esto se realiza a partir de la nomenclatura de Díaz González (2003, 17-35).

Los ejemplos de análisis fraseológico, basados en la metodología de Vega (1941, 50), indican con la mayúscula **A**, el punto capital y con la **B**, el punto caudal, así como líneas discontinuas para delimitar las subdivisiones internas del ritmo.

CAPÍTULO 2

Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez): contexto de creación y análisis paramétrico

2.1.-Andrés Alén y su producción pianística

En el ámbito musical contemporáneo de Cuba se distinguen algunos autores que, sin renunciar a los procedimientos compositivos de la academia, han puesto su mira en la tradición popular y el folklore. Entre estos, destaca, por su versatilidad y desempeño, Andrés Alén Rodríguez (1950). Este fenómeno Pérez (2002, 38) lo ha identificado, como una «nueva área de creación», localizada en la década de los noventa y en donde, junto a este compositor, están José María Vitier (1954), Ernán López-Nussa (1958) e Hilario Durán (1953). Para la autora el nexo común entre ellos está en:

Un lenguaje que constituye una síntesis de lo popular, lo culto y lo jazzístico sin que por ello se adscriba completamente a una de estas áreas [...]. Sus creadores mantienen una relación con las músicas populares y por lo tanto con el gusto estético de las colectividades, no obstante, esta relación no es de subordinación, sino de asimilación. (Pérez 2002, 38)

En el caso de Andrés Alén, estos rasgos se manifiestan también en otras áreas, como su música sinfónica, de cámara y coral. Ello es el resultado, de acuerdo con Ramírez (2009, 7), de las particulares circunstancias de entrelazamiento entre la tradición oral y letrada en las cuales se ha desenvuelto su vida personal y profesional, que han dotado a su obra de una marcada individualidad. No obstante, hay que resaltar que, a su vez, tanto él, como la gran mayoría de los artistas cubanos, han heredado el rasgo de la síntesis, fruto de la integración de las diversas matrices culturales a la que condujeron los procesos histórico-sociales acontecidos en Latinoamérica y el Caribe. Tanto este autor como el resto de los artistas de su ‘generación’ que son mencionados —entre quienes se incluyen, además, los intérpretes, como Iliana Bautista (1947) o Jorge Luis Prats (1956)— tienen algunas similitudes en cuanto a formación y trayectoria. En casi todos los casos, su enseñanza musical se inició en el contexto germinal

del sistema implementado por el gobierno revolucionario cubano, en la Escuela Nacional de Arte (ENA). Luego, completaron el nivel superior en el extranjero (principalmente en países del bloque socialista) y, a su regreso, tuvieron el encargo de fundar el Instituto Superior de Arte (hoy, Universidad de las Artes, ISA), en La Habana, con el que se iniciaron los estudios superiores de música en Cuba. Todos, de una forma u otra, han contribuido al sistema de enseñanza artística con su desempeño profesional en el ámbito de la pedagogía, la creación o la interpretación. La red de contactos de este autor incluye artistas del área académica y popular de la música cubana. En el caso del área académica, además de los ya mencionados, están las directoras de coro Alina Orraca (1957) y Carmen Rosa López (1960), la pianista Carmen Collado (1942) y el violinista Alfredo Muñoz (1949-2024). Respecto al área popular, sus vínculos se han forjado tanto en el espacio del jazz —con artistas como Arturo Sandoval (1949, trompetista), Jorge Reyes (1951, contrabajista), Hilario Durán (1953, pianista), Miguel Villafruela (1955, saxofonista), Jorge Luis Valdés ‘Chicoy’ (1955, guitarrista) y los percusionistas Ernesto Simpson (1964) y Enrique Plá (1949)—, como con cantautores de la música tradicional —por ejemplo, la ‘diva’ del filin cubano⁵⁸ Omara Portuondo (1930)— y ha estado inmerso dentro del movimiento de la Nueva Trova, a partir de sus colaboraciones con Silvio Rodríguez (1946) y Miriam Ramos (1946).

Sus contactos personales delatan sus incursiones simultáneas en el mundo letrado y oral, algo que se manifiesta desde la propia infancia del compositor. Una realidad que denota Ramírez (2009, 18) es la espontaneidad con la cual comienza en la música, pues aun cuando su padre Osvaldo Alén (1915-1982), era pianista, director de coros, organista y ‘repertorista’ de cantantes con sólida formación, nunca le fue impuesto el estudio sistemático de alguna disciplina en particular. Junto a este, su madre también estimuló el desarrollo de habilidades musicales propias del sistema oral, en especial, la reproducción o imitación casi instantánea de melodías escuchadas de la radio, o del repertorio que ensayaba su padre. Gracias a ellos conoció

⁵⁸ El término «filin» es una adaptación gráfica de la palabra inglesa *feeling* que significa sentimiento. Se trata de un género del complejo de la cancionística cubana que surgió en la década del 40 del siglo pasado. A nivel melódico el filin «abandona la quietud del diatonismo para abordar la aventura cromática. Armónicamente, se amplía la ruta en el enlace de acordes tonales y se escuchan también acordes disonantes [...] hay una gran flexibilidad interpretativa, pues la canción, más que cantarse, se dice, de lo que resulta un estilo coloquial y un fraseo con *rubato* sin que la métrica se convierta en algo estricto [...]» (Eli y Gómez 2009, 109). Alguno de sus cultivadores han sido José Antonio Méndez García, César Portillo de la Luz, Ángel Díaz, Níco Rojas, Luis Yáñez, Niño Rivera, Rosendo Ruiz Quevedo.

tempranamente referentes notables de la cancionística y el piano cubano (Ernesto Lecuona, Bola de Nieve, Elena Burke y Omara Portuondo). Un acontecimiento importante en el proceso de síntesis de su estilo musical es que desde 1955 hasta 1961 residió junto a su familia en la ciudad de Nueva York. En esta urbe conoció a numerosos músicos del ámbito popular, tanto de Cuba, como de México, Puerto Rico y otras regiones de América Latina. Gracias a esto entró en contacto, aunque de manera pasiva, con géneros como la salsa y el jazz latino.

En 1962, de vuelta al país y con doce años, Andrés Alén ingresó en la, entonces recientemente creada, Escuela Nacional de Arte (ENA). En este centro estudió piano con Margot Díaz y Cecilio Tiele. Esto significó su entrada en el mundo académico de la música y su primer contacto con el repertorio de la música culta. Como resultado, comenzó a desarrollar otras habilidades⁵⁹ que son naturales en el sistema letrado, en especial la capacidad de análisis y traducción sintáctica de la partitura como proceso previo a la ejecución. Sin embargo, el vínculo con la música popular y tradicional en su contexto de formación oficial no fue interrumpido. Al contrario, se incentivó mediante la creación de una Orquesta Charanga. Esta fértil —aunque de corta vida— agrupación, estuvo integrada por este y por otros jóvenes que devendrían luego músicos excelentes del ámbito popular cubano (Joaquín Betancourt, Adalberto Álvarez, Emiliano Salvador, Jorge Luis Cortés, Enrique Platt y Arturo Sandoval) y fungió como espacio de experimentación. En ella se mezclaban diversos géneros de la música popular y tradicional cubana,⁶⁰ con los procedimientos y las habilidades que sus miembros estaban adquiriendo en la academia, así como también otros elementos de carácter foráneo que estaban ejerciendo una fuerte influencia en el panorama cultural: sobre todo, el jazz y el rock. Esto fue fundamental en el proceso de síntesis creativa de Andrés Alén entre los mundos letrado y oral en sus roles de pianista intérprete, arreglista y compositor; aunque, según Ramírez (2009, 24), esa aún es una fase «latente/inconsciente». De esta época es su *Danzón Legrand* (1968), escrito para los Carnavales de Camagüey y reconocido por el autor como «la obra de su

⁵⁹ Córdova (2005, 62) menciona entre ellas: «capacidad de adaptación desde edades tempranas a la vida académica, flexibilidad para modificar su conducta y asimilar órdenes o instrucciones; capacidad de autorregulación; capacidad para mantener la constancia; capacidad para la crítica, autocrítica y autoevaluación de los propios resultados».

⁶⁰ La Escuela Nacional de Arte (ENA) aunó a jóvenes estudiantes de todo el país, ello posibilitó procesos de integración interesantes en el sentido artístico. Cada uno de los miembros de agrupaciones como la Orquesta Charanga, aportaba un conocimiento diferente en correspondencia a sus particulares nexos, generalmente tempranos, con las músicas de tradición oral de sus contextos geográficos y culturales de procedencia.

juventud» (Ramírez 2009, 23). Esta pieza, también fue una deuda con el compositor y pianista francés Michel Legrand (1932-2019), al que conoció por la música de los filmes *Los paraguas de Cherburgo* (1964) y *Las señoritas de Rochefort* (1967). Es una de las piezas más conocidas de su catálogo y ha sido trascrita a diversos formatos instrumentales (Giro 2009, 34-35).

Después de graduarse de la ENA con excelentes resultados en 1970, inició su trabajo como profesor de piano en la Escuela Provincial de Arte de Pinar del Río, como parte de su servicio social. En este momento, tras realizar un postgrado con el pianista y profesor soviético Vitali Dotsenko, obtuvo una beca para cursar estudios de nivel superior en la Unión Soviética (URSS). Es entonces cuando, en 1973, ingresa —por exámenes de oposición— al Conservatorio Piotr Ilich Tchaikovski de Moscú, en la clase de Lev Nikolaevich Vlasenko. Su estancia allí consolidó su técnica instrumental y su formación desde los postulados de la ‘escuela rusa’ de piano. Ello le permitió tomar conciencia de sus competencias respecto a los pianistas europeos y este acto introspectivo lo lleva a definir uno de los rasgos singulares de la identidad musical cubana, ya mencionado: la síntesis. Una de sus manifestaciones más interesantes se halla en la postura del compositor ante el constante cuestionamiento, en el ámbito pianístico nacional, sobre la existencia de una ‘escuela de piano’ definida. Sobre esto refiere el propio Alén:

Si hay algo de cubano en lo que nosotros hacemos en la enseñanza del piano es precisamente el punto de vista desde el cual miramos la música [...] Lo interesante de nosotros es el ajiaco, tocamos poniendo todo lo que nos parece que está bien, y punto.⁶¹ Considero esa una muy buena solución que da resultados a veces casi mágicos. Habría que añadir el ingrediente de la música popular la cual, además del papel que juega en Cuba, tiene una lista enorme de grandes pianistas (Alén 2002, 12).

En 1976 concluyó sus estudios en esta institución y regresó a Cuba, donde despliega definitivamente su carrera profesional como intérprete y retomó su labor docente. Durante casi una década desarrolló una intensa vida como pianista del ámbito académico, con numerosos conciertos y giras nacionales e internacionales. Ejemplo de ello fueron sus presentaciones junto a las Orquestas Sinfónicas de Matanzas, Santiago de Cuba, la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), así como sus invitaciones para tocar con algunas de Polonia y Checoslovaquia (actual

⁶¹ La influencia de la música popular y tradicional, así como del jazz, es notable incluso en la forma de tocar y entender el repertorio canónico europeo en el país.

República Checa), cuyas estancias combinaba con la impartición de clases magistrales. De igual manera, su desempeño cada vez más reconocido, lo llevó a tomar parte en importantes certámenes internacionales, como el Concurso Internacional Federico Chopin de Varsovia (Polonia) en 1980 y luego en 1982 el Ludwig van Beethoven de Teplice (Checoslovaquia). A ello se suman festivales como el de la Primavera de Praga (1981), sus recitales por Alemania y la Unión Soviética (1982) y su gira por la India (1984), según se consta en la bibliografía de referencia (Giro 2009, 34-35).

La labor pedagógica de Andrés Alén se intensificó con su regreso a la ENA, donde fue nombrado jefe de la Cátedra de Piano en 1979. De igual manera, entre 1982 y 1989 se incorporó al claustro del recién creado Instituto Superior de Arte (ISA, hoy Universidad de las Artes), en las especialidades de piano complementario y música de cámara. Asimismo, se desempeñó como asesor nacional para la enseñanza del piano (1982-1989), con lo cual encabezó diversos procesos de perfeccionamiento en los programas de estudio. Su proyección pedagógica no solo se enfocó en las habilidades imprescindibles que debe adquirir el músico en el sistema académico como parte de su especialidad, sino que abarcaba una visión integral de la enseñanza. Ramírez (2009, 28) resalta que podía enviar a sus alumnos de piano a «estudiar percusión para lograr una mayor independencia rítmica e indicándoles ejercicios para desarrollar el oído armónico y para aprender a acompañarse con el piano, pues, según él mismo expresa: “ese tipo de cosas les hacen entender mejor la música”».

En esta época (1976-1988), su intensa actividad como concertista y pedagogo disminuyó su capacidad creativa. Las escasas obras del momento (sus *Preludios #1, #2 y #3*, de 1979, 1981 y 1982, respectivamente, para piano; o algunas obras de cámara, como el *Tema con variaciones y fuga*, para saxofón alto y piano, de 1978, constituían encargos de colegas, alumnos y personas de su entorno profesional. Entre ellas estaba María Dolores Novás, quien más tarde se convertiría en su esposa. El cometido de estas creaciones dentro del espacio académico condicionó, sin dudas, su elección de los géneros y formatos. El preludio, la sonata o los temas con variaciones, sobre los que vuelca elementos «estilísticos-entonativos» (Ramírez 2009, 31) de la música popular cubana, develan no solo la predilección del autor por las formas canónicas del sistema musical de tradición escrita,⁶² o la integración del mundo oral

⁶² «Yo creo que las formas clásicas no existen por gusto, son muy ingeniosas, incluso yo he llegado a la conclusión que han funcionado durante tantos siglos y siguen funcionando precisamente por lo ingeniosas que son[...] son puro sentido común. Me encanta la forma concierto, sonata, tema con variaciones, preludio, cuarteto, porque me gusta a mis ideas darle una forma. Yo pienso que muchas brillantes ideas se han perdido por no tener una buena

y letrado, sino que constituyen una respuesta a la necesidad inherente del músico académico en el contexto cubano, ante la escasez de un repertorio nacional ⁶³ que explote estos recursos compositivos y cuya morfología responda a las exigencias técnicas y expresivas de la enseñanza especializada. ⁶⁴

Sus vínculos con la esfera popular desde su regreso a Cuba en 1976, especialmente en el ámbito jazzístico, se han materializado a través del saxofonista Miguel Villafruela (1955), con quien grabó en 1978 su *Tema con variaciones y fuga*, para saxofón alto y piano. ⁶⁵ En 1987 aparece su *Sonata*, originalmente escrita para clarinete y piano (según Alén en González 2017, 61), pero adaptada para saxofón alto. ⁶⁶ Asimismo, está el *Cuarteto de Saxofones* (1988), compuesto para cuarteto con saxofones soprano, alto, tenor y bajo, en cuatro movimientos (I.- «Tema y Variaciones», II.- «Letanía», III.- «Coral» y IV.- «Unísono»). En 1994, pensada para un formato similar, pero con coro, está *Tres piezas para coro y cuarteto de saxofones*—con sus movimientos «Lo perenne (Animato)», «Interludio (Adagio)», «Lo eterno (Allegro)»—.

Un hecho importante en la carrera de Andrés Alén en el ámbito popular fue que en 1987 se vinculó al grupo del trompetista Arturo Sandoval. Esto lo hizo adentrarse en una etapa de

forma, incluso hay quien dice que el verdadero arte es la forma, o sea, tú puedes tener una idea, pero lo que hace que sea arte es la forma en que tú lo dices o lo expresas» (Alén en Ramírez 2009, 31).

⁶³ «Nosotros vivimos en un continente donde no hay tanta sinfonía ni tanto concierto. [...] entonces me parece interesante decir: voy a hacer una sonata con una temática cubana, eso me parece realmente un reto» (Alén en Ramírez 2009, 31).

⁶⁴ La música cubana, incluso hoy día sigue ocupando un lugar subsidiario dentro del repertorio docente, y la mayor parte del tiempo queda relegada a la ‘obra de libre elección’.

⁶⁵ Existen diferencias en torno a dónde localizar esta fuente. Según Villafruela (2006), está en el álbum *Saxofonista* (EGREM CD 0588) y en *Compositores cubanos. Andrés Alén. Volumen 1* (EGREM CD 0561), s.a. De acuerdo con Pérez Gómez (2011), se presentó en la VIII Jornada de Música contemporánea de la UNEAC, en la Casa de la Música “Alejandro García Caturla”, con Miguel Villafruela (saxofón) y Elisa Pedroso (piano), el 4 de octubre de 1985. También CMBF Radio Musical Nacional (C10-1915): Miguel Villafruela y Andrés Alén. Así como aparece en las producciones, EGREM (LD 3722): *Brigada Hermanos Saíz. Jóvenes Músicos de Cuba 4. Música para instrumentos de viento*, de 1978 y EGREM (LD 4158): *Miguel Villafruela* (s.a.) por Miguel Villafruela y Elisa Pedroso.

⁶⁶ En el catálogo de Villafruela (2006) esta obra aparece en el ya mencionado *CD Compositores Cubanos. Andrés Alén*, así como en el álbum *Saxofones por América* (1993). De acuerdo con Alén (en González 2017, 61), también se encuentra en la producción EGREM (LD 4505): *Saxofón del siglo* (1988) con la participación de Miguel Villafruela (sax S.) y Andrés Alén (pf.).

mayor versatilidad, pues incursionó en el arreglo, además de ejercer como teclista. Ahí tocaba junto a músicos ya nombrados, como Hilario Durán, Jorge Reyes, Jorge Luis Chicoy, Ernesto Simpson y Enrique Platt. Todavía estuvo desempeñándose hasta 1996, aunque desde 1990, tras la salida de Arturo Sandoval, la agrupación adoptó el nombre de *Perspectiva*. Este espacio, adscrito a la tendencia del jazz latino, constituye una fase de desarrollo superior de su ejercicio interpretativo y de su creación en la tradición oral. Dentro de este proyecto, participó en los principales festivales de jazz en Europa, América Latina y el Caribe, compartió escenario con artistas de la talla de Dizzie Gillespie, Roy Hargrove y Ron Blake, y grabó algunos discos (*Perspectiva Tiembla Tierra*, en 1990 y *Cubaneando más o menos; Fra Fra Son*; y *Perspectiva*, estos últimos en 1996). Su prestigio como arreglista creció notablemente y ello lo llevó a realizar colaboraciones con otros músicos del ámbito popular, como Omara Portuondo (con la que produjo el disco *Pensamiento*, de 1991) y con Silvio Rodríguez y Miriam Ramos (con los cuales realizó una gira por Argentina en 1995).

Esta época en la que el compositor abandonó los puestos que ocupaba en el aparato institucional de la enseñanza artística fue fructífera para sus procesos creativos. El encargo, motor que lo impulsaba en este ejercicio anteriormente, pasó a involucrar entonces no solo a artistas del espacio académico, sino también a los del área popular. De igual manera, este incentivo, comenzó a ser desplazado por su interés artístico individual. Se expandió su creación hacia la música coral, la orquesta sinfónica y los quintetos de jazz. Su aproximación al mundo coral ocurre, primero, a través de su padre, Osvaldo Alén y en este momento, por la coyuntura de su hija Alicia, quien, como estudiante de dirección coral, le solicitaba obras para sus exámenes. Además, a ello se sumaba el encargo de sus colegas las directoras de coro Alina Orraca y Carmen Rosa López. En ese momento su rol de compositor fue simultaneado y, en ocasiones, superado por el de arreglista, pero siempre con una marcada inclinación hacia la música de tradición oral.

Hacia finales de los noventa y principios del 2000, Andrés Alén entra como intérprete en el Centro Nacional de Música de Concierto (institución estatal que funge como agencia de representación artística para los músicos del ámbito académico). Es protagonista en numerosas producciones discográficas, como el disco *Estás Conmigo* (1998), que realizó junto a la cantante Miriam Ramos y que constituyó un homenaje a Bola de Nieve (Ignacio Jacinto Villa Fernández: 1911-1971), donde, además, asumió el papel de arreglista para los temas presentados. Su álbum *Pianoforte* (1999) incluye casi toda su obra pianística hasta el momento, con sus seis primeros *Preludios* y sus dos *Temas con variaciones*, inspirados en canciones del

Movimiento de la Nueva Trova: en 1993, *Tema con variaciones (sobre un tema de Pablo Milanés)*, y en 1999, *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*. Asimismo, en el año 2000 se adentró en la esfera de la música infantil a través de la producción *Andrés Alén, Canciones de Navidad*, en colaboración con el coro *Diminuto*. En este proyecto realizó arreglos a trece canciones de navidad y villancicos con diferentes géneros de la música popular cubana y latinoamericana. Resulta interesante también, en su labor como intérprete, evidenciada a través del fonograma *Chopin 4 Ballades, 3 Nocturnes*, con música del célebre compositor polaco. En este momento, su quehacer profesional se diversifica aún más, pues se estrena como productor musical, con el disco *Miradas Furtivas* del dúo *Pro Música*, integrado por el violinista Alfredo Muñoz y la pianista María Victoria del Collado. En este se incluyeron algunas obras del propio Andrés, como *Danzón Legrand*, de 1968, su *Tema con variaciones y fuga* de 1978 y su *Sonata para flauta y piano*, de 1982. Todas ellas fueron transcritas para el formato de la agrupación y en este ejercicio Alfredo Muñoz asumió las partes de violín. Resulta curioso que en esta producción el otro compositor representado, José María Vitier, sea integrante de esa «nueva área de creación en la música cubana» de finales de los noventa, que Pérez (2002, 38) reconoce por su particular modo de síntesis entre lo popular y tradicional; lo jazzístico y lo culto.

Esta etapa (1997-2005) se caracteriza por el predominio de la música para piano solo, con varias composiciones junto al ya mencionado *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, de 1999: *Revelaciones, ¡Qué confusión de tonos!, Estudio, Tres maneras de decir lo mismo* (1. «Monodía», 2. «Coral» y 3. «Relieve»), *Pequeño momento musical cubano*, todas estas de 2003; o sus más recientes *Contradanzas-Intervalos* (1. «Segundas», 2. «Terceras», 3. «Cuartas», 4. «Quintas», 5. «Sextas», 6. «Séptimas» y 7. «Octavas»), de 2010. Siguiendo la tradición de otros compositores, en algunas obras —*Homenaje a Scriabin* (2002) y *Homenaje a Cervantes* (s. a)— se halla una clara intención de rendir tributo a autores del canon universal y cubano. Ramírez (2009, 54) distingue un hecho interesante dentro de la cristalización del proceso de síntesis que ha tenido lugar en la individualidad creativa de Andrés Alén: su relación con los títulos de las obras. Hasta ese momento, había seguido la premisa de que «la música es un lenguaje abstracto, que no puede decir ningún pensamiento concreto» y las denominaciones eran genéricas (*Preludio, Suite Coral, o Sonata*), por lo que no «predisponen al oyente hacia lo que se va a escuchar». Pero por estos años aparecen títulos que develan intenciones de índole estética o un más profundo proceso de toma de conciencia sobre el sentido de la obra, como sucede en *Contrafuguetta*, para flauta y piano (mezcla de la fuguetta

y la contradanza) o *¡Qué confusión de tonos!*, basado en la concepción pantonal que tiene de la armonía: «[...] es un chiste, yo estoy jugando, porque cambio de tono donde tú no lo esperas» (Alén en Ramírez 2009, 54). Actualmente, este autor reside en Madrid (España) y se mantiene como profesor activo en la Escuela Música Creativa y en la Universidad Alfonso X el Sabio, en la especialidad de piano básico.

No menos importante ha sido su desempeño como pedagogo: varias generaciones de pianistas se han formado bajo su égida y manifestando esa condición característica de nuestra identidad musical que tiene junto a muchos otros artistas cubanos: la capacidad para desenvolverse con igual mérito en el repertorio de la música culta más estilizado y en aquel más cercano a las raíces folklóricas o a las masas populares.

2.1.1.- Rasgos estilísticos generales

En torno a los rasgos de su creación, su estilo es contemporáneo, aunque, como he mencionado, utiliza estructuras formales de la tradición académica. De igual manera, emplea en algunos momentos la politonalidad y el polimodalismo. Pérez (2002, 41) denota la recurrencia del esquema formal ternario, predominante en la obra analizada en este TFM, «entendida más como una esencia que como un patrón rígido formal». Esto proviene, sin dudas del sistema letrado y refiere la asimilación que ha tenido de estos esquemas. Ramírez (2009, 35) plantea el contraste que logra el autor con las partes B respecto a las A, algo que se manifiesta ya sea mediante una métrica diferente, con la «polifonización» progresiva de un pasaje originalmente homófono, o el «tematismo» (mediante una propuesta variada del material temático de A o la inserción de alguno nuevo). La autora menciona el tránsito de su estilo creativo desde una primera etapa que mantiene una mayor simetría entre las partes o la jerarquía de un elemento melódico definido sobre un relieve de fondo (un acompañamiento), algo que aparece en sus *Preludios #1, #2 y #3*.

Otra característica importante de su creación es, que, en el sentido armónico, se mantiene en el ámbito de la tonalidad. A lo largo de su carrera ha evitado la esfera experimental y las tendencias que siguieron otros compositores cubanos en la segunda mitad del XX (como Juan Blanco (1919-2008), Carlos Fariñas (1934-2002) o Juan Piñera (1949), entre otros). No obstante, de acuerdo con Ramírez (2009, 36), el propio autor define su armonía en el mundo

«pandiatónico».⁶⁷ En esa vertiente cualquier sonido de la tonalidad es válido para formar los miembros de los acordes. Esto se manifiesta a veces en la conducción de las voces mediante «armonía paralela» (como aparece en la «Variación VI» analizada en este TFM) o a través de recursos que oscurecen el sentido tonal (los pedales armónicos o las elipsis), fenómeno este que es típico del cromatismo, así como el uso de las dominantes naturales para los tonos menores y resoluciones atípicas, que sugieren simultáneamente dos o más tonalidades (como el proceso cadencial ampliado del cc. 34-35 de la «Variación I» en el ejemplo 2.11). En algunos momentos, el autor genera poliacordes y usa estructuras típicas de los lenguajes del siglo XX, por ejemplo, los acordes por cuartas y quintas consecutivas. Por ello, «una misma progresión armónica puede ser analizada de múltiples maneras» (Alén en Ramírez 2009, 36).

Las creaciones de Andrés Alén en los años noventa (como el *Preludio #4*, de 1992, o sus dos *Temas con variaciones*) están marcadas por su vínculo directo con el jazz, su trabajo como arreglista y su rol de intérprete, que fueron simultaneados en las esferas popular y culta. Su experiencia con el arreglo es determinante en las tandas de variaciones, por cuanto le valió para apropiarse de esos temas de la cancionística cubana y transformarlos sin que perdiesen su hálito original ni el discurso melódico ni el concepto armónico de base.

El *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, como muchas otras obras de este compositor, es prueba de un lenguaje que, aunque de «armonía audaz» (Gómez y Alén 1999, 256), se mantiene inserta en el convencionalismo: «[...] Haciendo arreglos aprendes maravilla, porque primero te tienes que aprender la canción, entonces tú tienes que transcribirla, quiere decir que la sacas de oído y te la tienes que aprender bien [...]. Por un

⁶⁷ De acuerdo con Slonimsky (1949, XXIV), el «pandiatonicismo» es «the use of all seven tones of a given tonality in free melodic or harmonic array» (Traducción propia: es «el uso de todos los siete tonos de una tonalidad dada de una manera libre en lo melódico o en lo armónico»). Y sigue: «Pandiatonicism is the technique of free use of all seven notes of the diatonic scale in melodic, contrapuntal and harmonic combinations, with the bass, the fifth from the bass, and the tenth from the bass determining the prevalent harmony. The chords are built in tertian harmony in the lower strata, in quartal harmony in the higher tones. The fourth from the bass is avoided, and cadential pandiatonic formations favor the inclusion of the second, sixth and seventh from the bass» (Traducción propia: «Pandiatonicismo es la técnica del uso libre de cualquiera de las siete notas de la escala diatónica en la melodía, combinaciones armónicas y de contrapunto, con el bajo, la quinta desde el bajo, y la décima desde el bajo determinando la armonía prevaleciente. Los acordes son contruidos en armonías por tercera en los estratos inferiores, en armonía de cuartas en los tonos superiores. La cuarta desde el bajo es evitada y las formaciones cadenciales pandiatónicas favorecen la inclusión de la segunda, sexta y séptima desde el bajo»).

minuto te tienes que poner en la posición del compositor [...] y después quién eres tú y qué vas a hacer» (Alén en Ramírez 2009, 42).

En el *Preludio#4* por ejemplo, el elemento melódico pasa desapercibido, hay una presencia notable de la factura «acordal», pero sin ninguna jerarquía entre las voces. Ello es indicativo de su interés paulatino en las relaciones horizontales de la música, algo que también se manifiesta en la presencia de música coral por este momento. Su experiencia jazzística posiblemente reforzó su concepción «pantonal»⁶⁸ (Ramírez 2009, 48) y, como resultado, se manifiesta una obra donde se desdibujan los límites tonales a partir de movimientos contrarios en las voces o de cromatismos frecuentes, en una suerte de ejercicio improvisado. Asimismo, otro rasgo que se manifiesta en esta obra y que forma parte de la mayoría de los autores de esta generación, es la recreación del ‘uso’ del piano en diferentes géneros de la música popular cubana mediante un material estilizado. En este caso, la configuración rítmica de la obra asume

⁶⁸ Ramírez (2009, 48) parece estar mezclando dos conceptos que son distintos: «pandiatonicismo» y «pantonalidad». El primero, como se mencionó en la página anterior, planteado por Slonimsky (1949, XXIV), se refiere al uso indistinto de los siete tonos de una tonalidad en cualquiera de sus estructuras acordales. El segundo, procede de Réti (1958, 61): «And all these tonics and harmonies overlap, sounding almost simultaneously, like rays reflected from a set of mirrors —truly this is ‘pantonalidad’ [...] There are two types of musical lines to be found in music, which at first glance might seem to be of the same order, that is, both seem to be atonal. Yet of these two types, the one is conceived in a spirit of unconditional tonical non-relationship, while the other is conceived in a spirit of, so to speak, indirect tonality— that is, tonality which does not appear on the surface but is created by the ear singling out hidden relationships between various points of a melodic or contrapuntal web». Traducción propia: «Y todos estas tónicas y armonías se solapan, sonando casi simultáneamente, como rayos reflejados desde un grupo de espejos —verdaderamente esto es ‘pantonalidad’ [...]. Hay dos tipos de líneas musicales que se pueden encontrar en la música, las cuales a primera vista podrían parecer ser del mismo orden, es decir, ambas parecen ser atonales. Sin embargo, de estos dos tipos, la primera es concebida en un espíritu de relación no tónica, mientras la otra tiene un espíritu de, un decir, tonalidad indirecta— eso es, tonalidad que no aparece en la superficie, pero que es creada por el oído destacando relaciones escondidas entre los varios puntos de una conexión melódica o contrapuntística». Este término se ha asociado a otros, como «atonal tonality» («tonalidad atonal»), «fluctuating harmonies» («armonías fluctuantes»), «movable tonics» («tónicas movibles») y «tonics of different types» («tónicas de diferentes tipos»), de acuerdo a Réti (1958, 69). La obra de Andrés Alén manifiesta ambos conceptos, pues desde su inclinación hacia el jazz y la música popular, con el uso de la armonía modal, armonía paralela y armonías en espejo, se aprecian pasajes «pantonales»: la «Variación VI» del *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, comienza con una secuencia en armonía paralela, donde las líneas melódicas individuales develan su carácter «pantonal». De igual manera, la «Variación V» o la «Variación X» de la mencionada obra, con un marcado carácter cantáble, muestran estructuras «pandiatónicas», por las frecuentes sextas, séptimas y novenas que son añadidas a los miembros superiores del acorde.

un carácter «entonativo», evoca el acompañamiento pianístico de movilidad libre, distintivo dentro de la cancionística cubana y específicamente en el filin. Este gesto compositivo es un indicio de las relaciones interpersonales que el compositor estaba gestando en este momento con los trovadores, cantantes y artistas en general del ámbito popular. Ramírez (2009, 56) distingue a partir de *Preludio#5* y *Preludio#6* la presencia evidente de la música popular bailable, que es estilizada a partir de los recursos propios del preludio como género: pasajes escalísticos, octavas, elementos formales del danzón y un pasaje improvisado con ritmo del son montuno. Además de las síncopas típicas, hay un tratamiento de carácter «sonero» en el piano: explotación de la sección central, los «tumbaos» en zonas extremas del registro y la delimitación mediante los «bloques» (pasajes de acordes homorrítmicos en dinámica *forte*, algo que curiosamente se manifiesta en la sección B de la «Variación VIII» del *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*. Esta última etapa que la autora distingue dentro de su evolución artística es interesante por cuanto el compositor está escribiendo para el pianista, cuyos intereses individuales como intérprete pasa a satisfacer. Se produce una integración interesante de los mundos oral y letrado en su producción para piano. Es notable que este hecho se manifiesta en muchos otros artistas de esta generación donde lo culto, lo popular y lo jazzístico, aparecen como un todo integral.

2.2.- «La Vida», canción de Silvio Rodríguez

Como se ha mencionado, *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*, de 1999, está basado en la canción «La Vida» del álbum *Rodríguez*, de 1994. El trovador Silvio Rodríguez Domínguez (1946) es reconocido junto a Pablo Milanés (1943-2022), como el principal representante del Movimiento de la Nueva Trova, agrupación institucional que surgió en 1972 con el propósito de aunar a jóvenes creadores de toda la isla que se propusieron renovar la cancionística cubana. Esta se diferencia de la Nueva Trova como corriente estética, la cual aparece desde antes, en el contexto germinal del proceso revolucionario.

En general es un movimiento bastante heterogéneo y donde son muy marcadas las individualidades entre sus creadores-intérpretes, así como los medios sonoros empleados, que pueden ir desde la guitarra a solo (como el caso de la canción «La vida»), hasta conjuntos instrumentales con percusión, piano, bajo, y donde está muy definido el rol del solista y el del acompañamiento. Conviene en este punto delimitar algunas características musicales de este género dentro del complejo de la canción. De acuerdo con Eli y Gómez (2009, 114), «la línea

melódica es muy libre, en ocasiones presenta un trazo quebrado, con grandes desplazamientos interválicos, tanto ascendentes como descendentes». Esto resulta interesante, pues, como se verá después, la configuración interválica de la «Variación V» y la «Variación X», con marcado carácter *cantábile*, parece evocar este rasgo entonativo de la Nueva Trova. En cuanto a la armonía, se utilizan todo tipo de construcciones. A veces se mezclan giros modales y progresiones por tonos enteros o cromáticas, indicativas de la influencia que el género recibe de la música popular y tradicional cubana, y también de la foránea, especialmente el jazz y el rock. Esto se hace evidente también en los diseños rítmicos, la mayoría caracterizadores de la música cubana, y presentados de manera tanto directa como elaborada.

Las temáticas de estas creaciones son muy variadas, aunque Eli y Gómez (2009, 115) distinguen tres vertientes. La primera, romántica, con «lirismo des individualizado», cuenta con un ejemplo paradigmático en *El breve espacio en que no estás*, de Pablo Milanés: curiosamente, Andrés Alén la escogió para su primer *Tema con variaciones* (1994). La segunda temática es política y adopta un tono épico, en un intento de rendir homenaje a hechos y personajes relevantes de la historia cubana, como *El Mayor*, de Silvio Rodríguez. La tercera temática que identifican las autoras es la humorística, que rescata el género de la guaracha y procura satirizar los hábitos nocivos de la sociedad, ya sean los heredados del pasado, como los emergentes en el momento de su creación. El estilo de las canciones de Alejandro García Villalón (conocido como Virulo), es un ejemplo en ese sentido.

En el aspecto formal, varía notablemente la dimensión de las canciones, desde 16 a 48 compases o más. Uno de los elementos distintivos del género es el alto grado de elaboración del texto, con un valor apreciable desde el punto de vista poético. Sin embargo, esto surge como resultado de un todo integral, pues a nivel micro de la estructura, se combina o alterna el lenguaje coloquial con otro plagado de metáforas simbolistas o vanguardistas. Los autores recurren a la vida cotidiana, el recuerdo del pasado, los amores de adolescencia, el trabajo, el sentimiento patriótico, los problemas sociales, o constelaciones que son presentadas en abstracto: la vida y la muerte, así como se manifiesta una idea implícita de autoconciencia, del papel del sujeto en el presente y el futuro, del ‘sentido’ del momento histórico.

En el álbum *Rodríguez*, publicado en 1994 en España y Chile, reza el siguiente texto: «Dedico este trabajo a la memoria de mi padre, Dagoberto Rodríguez, nacido en Vereda Nueva en 1923, pensador, campesino, tallador de diamantes, quien descansó en La Habana en 1994 luego de hacerme ver que “la vida es bella y en colores”. Silvio Rodríguez. La Habana, octubre de 1994». Lo interesante es que esta obra se enmarca en el centro de una

trilogía inaugurada con Silvio (1992) y concluida con Domínguez (1996), que dedica a su madre y a sus «Domínguez de la loma» (la familia materna). En este compendio, el autor retoma la tradición trovadoresca por antonomasia y se acompaña solo de la guitarra.

Dentro de Rodríguez, «La vida» cierra el ciclo de canciones. Una vez leída la dedicatoria, parecería ser una reflexión introspectiva para dar conclusión a las inquietudes que plantea el resto del conjunto: «Escaramujo», «El problema», «Casiopea», «Flores nocturnas», «Canción de Navidad», «Ando como hormiguita», «Debo», «Tocando fondo», «Desnuda y con sombrilla» y «Del sueño a la poesía». A continuación, se presenta el texto:

«La vida»

La vida de un pájaro en vuelo,	(9 A)
la vida de un amanecer,	(9 B)
la vida de un crío,	(6 c)
de un bosque y de un río,	(6c)
la vida me ha hecho saber.	(9 B)

La vida del sordo y del ciego,
la vida que no sabe hablar,
la del triste loco,
la que sabe a poco,
la vida me ha hecho soñar.

La vida voraz que se enreda,	(9 A)
la vida que sale a jugar,	(9 B)
la vida consciente que queda,	(9 A)
la vida que late en el mar.	(9 B)

La vida que brota de un muerto,
la vida que no se murió,
la de los desiertos,
la de un libro abierto,
la vida me ha hecho cual yo.
La vida que alumbra en el trueno,
la vida final de un adiós,

la vida goteando de un seno,
la vida secreta de un dios.

La vida que pende de todo,
la vida de cada emoción,
la vida en exceso,
la vida de un beso,
la vida me ha hecho canción.⁶⁹

El texto se compone por seis estrofas, de las cuales cuatro están formadas por cinco versos y dos por cuatro. Sin embargo, la estructura métrica de los primeros no se ajusta a los patrones típicos de la quintilla (cinco versos de arte menor) o del quinteto (cinco versos de arte mayor). En vez de eso, se aprecia una combinación de ambos (tres versos eneasílabos y dos hexasílabos). Se aprecia en ese caso rima consonante, pero el primer verso es libre: A-B-c-c-B. En lo que respecta a las dos estrofas de cuatro versos se aprecia homogeneidad: estos últimos son de arte mayor (eneasílabos), con lo cual se trata de un cuarteto, y tienen rima consonante, estructurada de la forma A-B-A-B. La canción comienza con una especie de interludio instrumental con pasajes en imitación libre, en el que es interesante su inicio con el intervalo de 5 dis. (*do#-sol*) y la progresión vii^{o7}-ii-IV-V⁹, ya que se trata de un proceso cadencial que prepara el inicio en la tónica I. Las cuatro estrofas de cinco versos siguen el cauce de la misma melodía, mientras que las dos restantes se mueven con otro material, véase el ejemplo 2.8. Es interesante que el autor juega con las distancias interválicas en función de la expresividad o el carácter semántico del texto. Por ejemplo, en el primer verso («La vida de un pájaro en vuelo») el inicio está marcado por la 5ª J; en el segundo («la vida de un amanecer»), de marcado significado poético por lo que representa, se refuerza musicalmente con un intervalo de 7ª M, justo en la sílaba «de un». Lo que continúa es una expansión interválica que busca cerrar la idea, con una 5ª J: «la vida de un crío» y «de un bosque y de un río», y con una 6ª M, «la vida me ha hecho saber». La canción propone un nivel de reflexividad que escapa de las clasificaciones «romántica», «histórica» o «humorística» presentadas para la Nueva Trova. Es un ejercicio introspectivo sobre el significado de la vida en todas sus dimensiones y que se refuerza a nivel sintáctico mediante una figura retórica: la anáfora. Se parte de una acuciosa

⁶⁹ El texto corresponde a la transcripción que Silvio Rodríguez ha publicado en su blog personal: <https://www.zurrondelaprendiz.com/canciones/la-vida>.

observación de su presencia en la realidad, en ocasiones de manera directa y, a veces, sugerida, mediante expresiones de marcado carácter poético. Es una especie de exégesis sobre la noción de la vida como ser ‘vivo’ [«un pájaro en vuelo», «un crío», «un sordo», «un ciego», «que no sabe hablar» (un mudo), «un triste loco», «que sale a jugar» (indefinido)]; como proceso temporal [«de un amanecer», «que brota de un muerto» (la muerte), «que no se murió» (la vida), «que alumbra en el trueno», «final de un adiós», «de cada emoción», «la vida de un beso»]; como algo subyacente en un medio [«un bosque» «un río», «la de los desiertos», «la de un libro abierto»]. También aparecen otras ideas de carácter denotativo: formas de vivir, «la vida en exceso», rasgos, como su ‘fragilidad’: «goteando de un seno», «que pende de todo»; así como su existencia en las formas imaginativas: «la vida secreta de un dios». Se produce entonces un ciclo de observación y reflexión en el que el autor cobra conciencia de cómo la vida lo ha afectado: «me ha hecho saber», «me ha hecho soñar». «me ha hecho cual yo» y «me ha hecho canción», con un hálito de agradecimiento, que está presente en la propia dedicatoria del álbum al cual pertenece.

2.3.- Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)

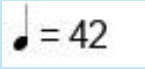
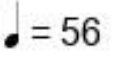
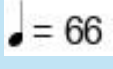
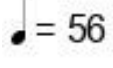
Andrés Alén ha procurado captar la esencia melódica, armónica y rítmica de la pieza de Silvio Rodríguez para poder elaborarla como tema con variaciones; en general, con una gran diversidad de recursos compositivos: desde cierta tendencia a la polifonía textural (la mayoría presenta una escritura a tres o cuatro partes) —a pesar de que en su forma primigenia los temas son homofónicos—, a una gran variedad en el color armónico por los frecuentes cromatismos, disonancias, súbitos cambios de modalidad o resoluciones atípicas que responden al estilo individual del compositor. Resultan también reseñables la explotación tímbrica de los registros del piano y la volatilidad del material rítmico, que, en no pocas ocasiones, se orienta hacia patrones de la música popularailable cubana: de habanera, cha-cha-chá y son montuno.

Se aprecia cierto «poliestilismo» en la medida que el tema es transformado hacia su horizonte estético de destino, a veces bastante lejano uno de otro, pues confluyen curiosamente el jazz, la música barroca, la contradanza, la música popularailable, o la canción. Esto apunta a una tipología particular dentro de la variación: las «características», en las cuales «individual numbers take on the character of different dance pieces, national styles or programmatic

associations» (*Grove Music Online* s.v. «Variations»).⁷⁰ Es esta obra un ejemplo magistral del proceso de síntesis que ha sufrido el estilo creativo del autor a lo largo de su vida profesional en diferentes escenas, como pianista ‘concertista’ y como pianista ‘charanguero’, o en su doble rol de compositor y arreglista.

A nivel morfológico, la obra manifiesta la asimilación que su creador ha experimentado de la tradición musical. Ortega (2003, 5) establece para esta una estructura funcional interesante: con una exposición temática, extendida hasta las tres primeras variaciones, luego un primer bloque de desarrollo de la cuarta a la sexta, un segundo bloque de desarrollo de la séptima a la novena, más la coda que representa la décima variación.

Antes de presentar mi opinión al respecto, presento a continuación un cuadro resumen indicando tonalidad, métrica, agógica y materiales temáticos.

	Tonalidad	Tempo	Métrica	Material temático
Tema	Re Mayor		6/8	
Variación I	Re Mayor		4/4	
Variación II	Re Mayor		4/4	
Variación III	Re Mayor		6/8	

⁷⁰ Traducción propia: «los números individuales adquieren carácter de diferentes piezas de danzas, estilos nacionales o asociaciones programáticas».

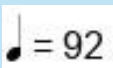
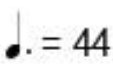
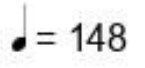
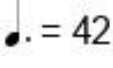
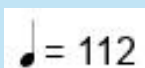
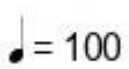
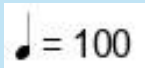
Variación IV	Re Mayor		2/4	
Variación V	Re Mayor		6/8	
Variación VI	Modo dórico		4/4	
Variación VII	re menor		6/8	
Variación VIII	Re Mayor		2/4	
Variación IX	Re Mayor		2/4	
Variación X	Re Mayor		4/4	

Tabla 2.1: Estructura de «Tema con Variaciones»

Inmediatamente después de la última variación vuelve a aparecer el tema en su variante primigenia, pero sin la sección B. Es como si la estructura ternaria que prevalece en las obras fuese una manifestación a nivel celular de un organismo que es eminentemente ternario. Como resultado se produce un efecto retórico de perífrasis o circunloquio, cuyo mérito está precisamente en las diversas maneras de decir ‘lo mismo’. La tabla 2.1 refleja un punto en el

cual se produce un clímax en el tempo, ubicado en la «Variación VI», que coincide con la primera modificación tonal y con el cambio de lenguaje hacia la armonía paralela y el jazz. Sin embargo, justo antes de esta, la «Variación V» es un punto importante dentro de la estructura, no solo por su posición estratégica ‘central’, sino porque devela un recurso compositivo típico de las secciones de desarrollo de la obra: la imitación por movimiento contrario del material temático inicial. Esta técnica, frecuente en la fuga y otros géneros de la música polifónica, recuerda a un procedimiento similar que aparece en la «Variación XVIII» de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* en lam, op. 43 de Rachmaninoff. Es, sin dudas, el centro lírico de la obra. Coincido con Ortega (2003, 5) en que el desarrollo comienza a partir de la «Variación IV» pues desde ella se inicia el alejamiento de la zona temática. Sin embargo, considero para el mismo una organización binomial más coherente a nivel de tonalidades: la «IV» y la «V» constituyen el primer momento del desarrollo, la «VI» y la «VII» el más lejano desde el inicio, en especial esta última, en donde se torna más lastimoso el carácter del tema (completamente menor) con su final inesperado (el acorde alterado de sexta menor vim, que contacta con un tono de tercera vecindad: RebM). Lo que ocurre tras esto sigue formando parte del desarrollo, pero es más cercano al tema. La «variación IX» es un momento de gran virtuosismo, que, aunque morfológicamente no pueda considerarse una *cadenza*, cumple una función transitiva, pues prepara la coda de la «X». Por tanto, se podría organizar: exposición temática («I», «II» y «III»), desarrollo [(«IV», «V»), («VI», «VII»), («VIII» y «IX»)] y coda («X»). En cuanto a la forma en general, la mayoría de las variaciones presentan un esquema ternario (A-B-A’) donde, en correspondencia con la tradición, se repite el material inicial y se produce un contraste en la sección central. A modo de resumen se presenta el tratamiento general de la forma en la siguiente tabla:

	Esquema	Secciones				
Tema	Ternario A-B-A’	A (cc. 1-8)	B (cc. 9-16)	A’ (cc. 17-25)		
Variación I	Ternario A-B-A’	A (cc. 26-29)	B (cc. 30-35)	A’ (cc. 36-40)		

Variación II	Ternario A-B-A'	A (cc. 41-44)	B (cc. 45-50)	A' (cc. 51-55)		
Variación III	A-B-C-D-E	A Exposición (cc. 56-64)	B Episodio (cc. 64-66)	C Sección 1 (cc. 67-71)	D Sección 2 (cc.72-75)	E Coda (cc. 75-78)
Variación IV	Ternario A-B-A'	A (cc. 79-95)	B (cc. 96-108)	A' (cc.109-127)		
Variación V	Ternario A-B-A'	A (cc. 128-137)	B (cc. 138-145)	A' (cc.146-157)		
Variación VI	Ternario A-B-A'	A (cc. 158-177)	B (cc. 178-193)	A' (cc. 194-213)		
Variación VII	Ternario A-A'	A (cc. 214-222)	A' (cc. 223-236)			
Variación VIII	Binario A-B	A (cc. 237-269)	B (cc. 270-324)			
Variación IX	Ternario A-B-A'	A (cc. 325-357)	B (cc. 358-366)	A' (cc. 367-386)		
Variación X	Binaria A-A'	A (cc. 387-404)	A' (cc.404-417)			

Tema	Binario A-A'	A (cc. 418-426)	A' (cc. 427-432)			
------	-----------------	--------------------	---------------------	--	--	--

Tabla 2.2: Esquema formal de «Tema con variaciones»

El propósito de esta tabla es ser una guía a la hora de localizar los acontecimientos que se describen durante este capítulo y el siguiente.

2.4.- «Tema»

Como mencioné en el anterior capítulo, en este apartado se abordó el comportamiento de la altura (armonía, melodía) y la duración (métrica, ritmo) en las diferentes partes de la obra para asentar las bases del análisis performativo. En esa dirección es fundamental entonces el estudio de la armonía, pues constituye la base sobre la que se realiza la variación en tanto forma. Este estudio ha procurado ser exhaustivo en la identificación de los acordes que constituyen la obra en lo estructural y en lo funcional. Para una organización correcta, se han identificado las secciones de acuerdo con las semejanzas y las diferencias que ostentan sus materiales. El «tema» se estructura en tres secciones: A (cc. 1-8), B (cc. 9-16) y A' (cc. 17-25), que corresponden a la forma estrófica de la canción. El ejemplo 2.1 lo muestra a continuación:

TEMA CON VARIACIONES
(sobre un tema de Silvio Rodríguez)

1

TEMA $\text{♩} = 42$ Andrés Alén - Silvio Rodríguez

Ejemplo 2.1. Inicio (cc. 1-8) de «Tema» (Sección A)

Después de la introducción de la melodía en ReM, dentro de una textura homofónica y un movimiento por consonancias, se despliega una progresión que no se aleja demasiado de su centro tonal, salvo por el leve contacto con su relativa sim, que se avista en el c. 4. El siguiente ejemplo permite apreciar con claridad este hecho:⁷¹

ReM: V⁷ I I V vi vi vi iii IV ii V⁹ I

sim: V⁷ vi

Ejemplo 2.2. Inicio (cc. 1-8) de «Tema», reducción armónica

La segunda sección es la que despliega un movimiento más activo de la armonía, aunque dentro de los límites de ReM. Aparece una modulación en la que concursa la dominante de la nueva tonalidad: a fa#m (cc. 9-10) y una «modulación cromática/contactos/inflexiones» (cc. 14-15). Su rasgo principal es que se produce en el marco de las tonalidades del primer grado de vecindad.

cedez a tempo

Ejemplo 2.3. Sección B (cc. 9-16) de «Tema»

⁷¹ Al tratarse de armonía «disuelta» o «líquida», como señala Zamacois (1990, 332), se aplica su regla 429, que establece que: «para analizar una armonía *disuelta*, hay que proceder a *solidificarla*, lo cual se realiza *disponiendo en columna todas sus notas*-eliminando las repeticiones-por orden *de altura*, sea el que sea el de sucesión en que aparecen en el despliegue».

Es interesante la «modulación cromática», pues se manifiesta en la forma de giros elípticos con el séptimo grado alterado: VII^{#5}-bVII. Estos acordes son: la dominante menor del tercer grado en ReM: fa#m (v/iii) y la subdominante de la subdominante (IV/IV). Los cambios de tono ocurren en correspondencia con la variedad de los materiales en la estructura formal, por lo que pueden tratarse además como modulaciones sintácticas (García García 2017, 292).

ReM:
fa#m: I V⁶ ii V⁷ I⁷ vi v/iii IV/IV V⁷
(VII,^{#5}) (VII,^{b1})

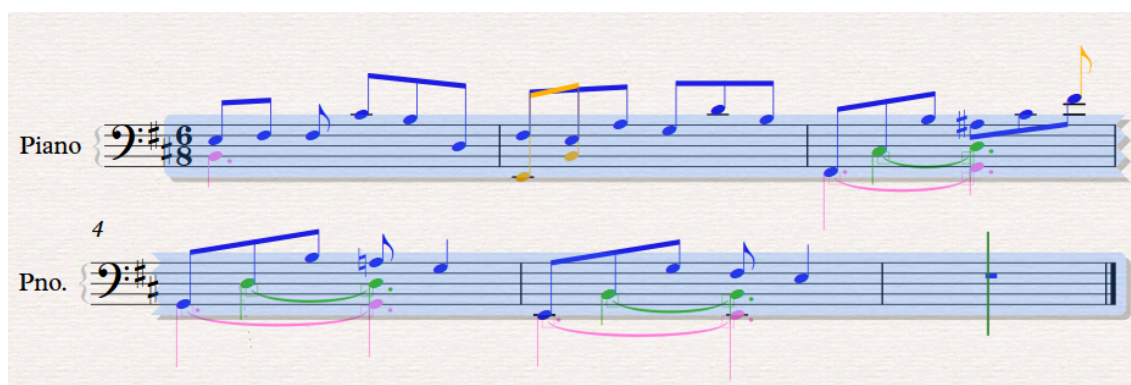
Ejemplo 2.4. Sección B (cc. 9-16) de «Tema», reducción armónica

Se han indicado en **negrita** los acordes de la elipsis a partir del cifrado de García García (2017, 327). Resulta interesante que se utilice sobre la mayoría de las funciones, séptimas, novenas y oncenas. Esto se observa en casi todas las variaciones: es un elemento idiomático del compositor y se relaciona con el «pandiatonicismo». Esta técnica, que puede tratarse de un elemento ornamental en este caso (y el cifrado anterior devela esta consideración), en otros indicará miembros reales del acorde. Esto delata la procedencia de la progresión, posiblemente asociada al jazz y a la música popular. A continuación, se muestra la progresión armónica del ejemplo 2.4 con el cifrado que prevalece en la armonía popular, en el que se pondera el acorde como estructura, sin aterrizar en sus relaciones funcionales con alguna tonalidad en específico. Esta nomenclatura tiene un fin práctico: la rápida ejecución de los acordes. Se ha indicado NE (para nota escalística), de acuerdo con Díaz (2003, 179).

Fm₉-C#/E#-Em-A₇^(ADD4)-D₉^(sus.4)-D^Δ_(OMIT3)^(ADD9)-D^Δ^(ADD5)/C#-Bm^(sus.4)-Bm₉^(OMIT3)-Bm₉⁷-C#m₉-C#m₇^(OMIT5)-C₉-C^Δ₆-A₇/C#-**NE**-A₇

Ejemplo 2.5. Sección B (cc. 9-16) de «Tema», cifrado popular

Un elemento armónico de interés en la m.i. es la frecuencia del intervalo de 5ª J: *si-fa#* (c. 2), *mi-si* (c. 3), *fa#-do#* (c. 4), *sol-re* (c. 5) y *mi-si* (c. 6). Lo interesante de estos seis compases es que, aunque desde el punto de vista rítmico difieren, con excepción del c. 3, funcionan como notas pedales. En ese cometido el Sibelius mediante los colores que asigna a las voces, funciona como una especie de radiografía de la textura y expone sus relaciones internas, que son poco reconocibles a simple vista.



Ejemplo 2.6. Sección A (cc. 2-6), m.i., radiografía de las voces.

La melodía de la obra es tonal y se organiza en torno a los grados V, I y vi de ReM. Su ámbito de tesitura es desde *fa#³* hasta *fa#⁵*. En este última se ubica el punto culminante *fa#⁵* (c. 3). Es notable que este sea abordado justo antes de la semicadencia, en contacto con la dominante de sim. Se aprecia un gran contraste entre el material melódico correspondiente a la sección A y a la B. En la primera, aunque aparecen saltos de inflexión interesantes: 5ª J, 7ª M y 6ª M, predominan los intervallos conjuntos. Debido a esta alternancia, puede tratarse de una melodía vocal con perfil «heterogéneo o mixto» (Lorenzo de Reizábal 2004, 16). En la segunda, la distancia interválica no supera la tercera que, de acuerdo con García García (2017, 85), se considera un movimiento conjunto, por lo que, en este caso, se trata de un «perfil ondulado». Un intervalo generador o significativo es la 5ª J, que no solo se presenta en el inicio del primer motivo y de los incisos subsiguientes, sino que aparece en la izquierda, generando armonías sostenidas o de pedal. Otra cuestión que se debe mencionar son los momentos de reposo melódicos, que están sugeridos por relaciones cadenciales entre la dominante o la sensible con la tónica ($\hat{5}-\hat{1}$ o $\hat{7}-\hat{1}$). Entre los más relevantes están la cadencia V⁹-I (cc.7-8) que cierra la sección A y ii-V⁷-I (cc. 11-12), que constituye la semicadencia de la frase de la sección B. Por último, también es interesante la progresión: v/iii-IV/IV-V⁷ (también como VII₇^(#5)-VII₇^{b1}-V₇), que cierra esta parte y prepara la recapitulación de A'. Es llamativo que el compositor utiliza la imitación por movimiento directo para generar el

discurso, a partir de la raíz del motivo, el inciso: *la-mi-re-fa#-mi-re*. Este se estructura con la sucesión interválica: 5ª J-2ª M-3ª M-2ª M- 2ª M. La repetición de este breve diseño no se realiza exactamente como el original, sino que es una secuencia diatónica descendente. Algo que se aprecia también a nivel de semifrases y en la sección B:

La vi da deun pá ja roen vue lo - .

La vi da deun a ma ne cer - .

La vi da deun críi o, deun bos quey deun ríi o,

La vi da meha he chi sa ber - .

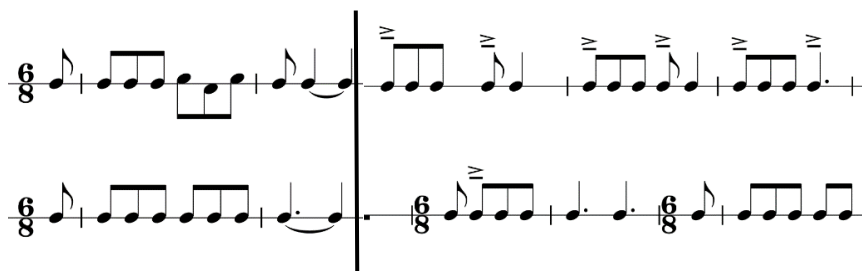
La vi da vo raz que seen re da - , la vi da que sa lea ju gar - ,

la vi da cons cien tee que que da, — la vi da que la teen el mar - .

Ejemplo 2.7. Melodía de «Tema» con relación al texto de «La Vida»

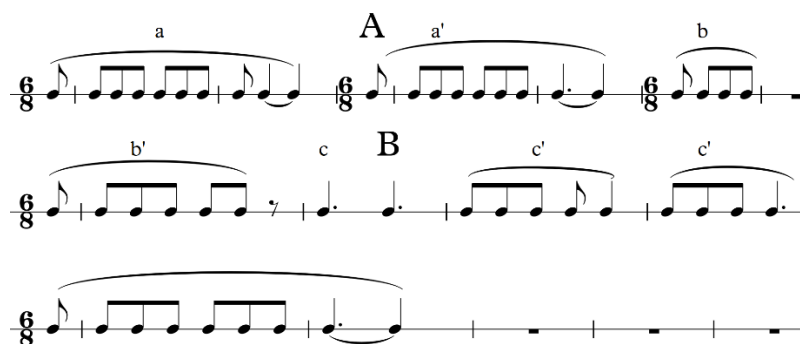
Se han señalado en verde tres notas que son las que originalmente entona Silvio Rodríguez, pero que Andrés Alén no utiliza, quizás para cambiar la modalidad menor que genera ese descenso del acorde de tónica de *fa#m* (iii de *ReM*).

En cuanto al ritmo, resalta el comienzo «anacrúsico» de los incisos y motivos, con predominio de los pies: pírrico  y  yambo. También es interesante que el compositor seleccione el **6/8** para que la melodía instrumental se acerque al estilo libre e improvisado de la canción en el género de la Nueva Trova. Un estudio pormenorizado de las células rítmicas permite agrupar el contenido en motivos e incisos:



Ejemplo 2.8. Motivos (izquierda) e incisos (derecha) en «Tema»

En algunos casos, se ha indicado con un acento y un *tenuto* la «tesis». Téngase en cuenta que en un compás 6/8 agrupado como dipodia ternaria existe un acento principal en el primer grupo y un acento secundario en el segundo. Es evidente que los motivos se diferencian en cuanto a su carácter final: el primero es femenino y el segundo masculino. A partir de la propuesta de Ponsoda (1989, 24) se han identificado en la sección A, dos períodos (A-B), que corresponden a las dos semifrases, y en B otros dos períodos (A'-A'), mientras que la tercera sección es una repetición exacta de A.



Ejemplo 2.9. Periodo A (cc. 1-4) y B (cc. 5-8) en sección A de «Tema»

Se clasifican con letras minúsculas los motivos e incisos identificados y con letras mayúsculas los períodos dentro de la sección A (A-B). La obra es isométrica y algunos pasajes (por ejemplo: c.1, 13) presentan homorritmia en ambas manos. De igual forma, son isorrítmicas e isómelas las semifrases de la segunda sección (B). El compás escrito y el que es sugerido por el ritmo interno coinciden. Esto es fundamental, porque hay casos en los que la métrica anotada no se corresponde con la agrupación rítmica de los pies y esto es importante para la *performance*. En este tipo de análisis ha sido fundamental la aplicación de los principios de organización estrófica propuestos por Vega (1941, 72), así como los acentos de compresión: punto capital (A) y caudal (B) que se corresponden a los términos griegos «arsis» y «tesis».

2.5.- «Variación I»

Esta primera entrega es muy cercana al «Tema», no solo desde el punto de vista de la forma y la armonía, sino por el contenido temático, que conserva el registro, las distancias y la dirección interválica. Sin embargo, la sección central presenta una actividad armónica más inestable que en la obra anterior. Salta a la vista la armonía «líquida o disuelta», expresada mediante «figuraciones armónicas» en los pasajes de la m. i. La métrica nueva (4/4), subdividida en semicorcheas, favorece un mayor movimiento de las notas. Las ornamentaciones, frecuentes no solo en este material de acompañamiento, sino también en la melodía desdoblada a intervalos de sexta en la m.i., generan sonoridades de novena, oncená y trecena. Como apunta Persichetti (1985, 82), en este caso, el fondo armónico no es, «[...] sino un acorde más pequeño con la adición de sonidos ornamentales». Estos procedimientos se visualizan a lo largo de toda la pieza, y además de ser elementos de carácter improvisado, pueden tener un correlato con la naturaleza popular o jazzística de los materiales.

En la armonía popular existen formaciones de este tipo, unidas a los acordes sustitutos («sus 4», «sus 2») o a las armonías sobre bajos alternativos (por ejemplo, C₇/F), que complican el análisis funcional, especialmente en este tipo de factura. Por esa razón, en el estudio se ha asumido que solo se estiman las novenas, oncenás y trecenas como miembros del acorde, cuando, prevaleciendo el contexto armónico tradicional, constituyan estructuras sistematizadas en la práctica común, como las dominantes de novena o trecena (V⁹, V¹³). También se consideran las séptimas y las novenas secundarias cuando se presentan en bloques de acordes imposibles de separar.⁷² Así como cuando forman parte de un proceso secuencial (ya sea modulante o «intratonal»), en el que concurren estructuras similares sobre diferentes grados y donde se puede identificar una progresión originaria.

⁷² Solo cuando el propio lenguaje de la variación lo expone claramente, se consideran ornamentales o notas extrañas las que aparezcan en acordes presentados en bloque o «sólidos», sobre todo, cuando «hay una relación armónica definida por los acordes básicos, o está previamente establecida por acordes sin sonidos añadidos» (Persichetti 1985, 117). Entran en este caso las notas pedales (cc. 34-35).

Sección 1, 3: A (cc. 26-29) A' (cc. 36-40) (cc.39-40)

ReM: I⁷ vi⁹ ii⁷ IV⁷ ii⁷ V⁹ V⁷ V⁷ I

Sim V⁷

Sección 2: B (cc.30-35)

30

ReM: $\flat$ vi⁶ (ADD9) V⁶ (ADD9) v/iii IV⁶/IV V⁷/V

fa#m: I V⁶ (ADD9) C[#] (ADD9)/G[#] B^b (ADD9)/D A^(ADD9)/C[#]

mim: I V⁶ (ADD9) B^(ADD9)/D[#] sim: I⁶ I

34

ReM: V⁷ A⁷ $\flat$ vi⁹ B^b Δ ⁹(#11)/A Bmb⁹/A A¹³ V⁶/V/V V⁷(ADD6) V⁶ $\flat$ vi⁹ V⁶/V/V V⁷(ADD6)

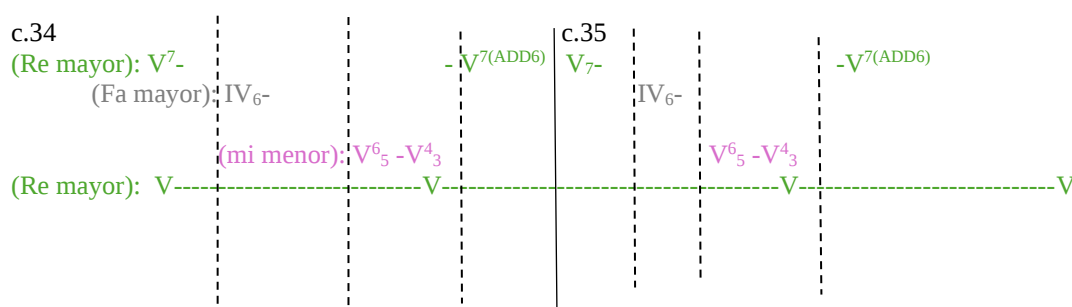
Ejemplo 2.10. Reducción armónica, «Variación I»

Se ha señalado en color verde las notas que funcionan como pedal: la^2 y la^1 que se despliegan en los cc. 34-35. Aunque predominan los acordes de tercera, resultan interesantes otros que se avistan en la sección B, cuya sonoridad está más cercana al jazz. Entre ellos, las estructuras por cuartas en la mano derecha, *re#-sol#-do#*, *do#-fa#-si*, *do-fa-sib* y *si-mi-la* (cc. 30-31) y *sol-do#-fa#* (en el c. 35), también acordes con añadidura de la novena: V⁶ (ADD9), así como la trecena de dominante: V¹³ o V⁷ (ADD6). No obstante, a pesar de esas progresiones osadas, la música se mueve dentro de un contexto tonal. Desde el c. 27 se aprecia un leve contacto con sim y luego regresa a ReM, lo que se confirma con la cadencia perfecta V⁹-V⁷-I. Los pasajes de los cc. 30-31 son secuencias modulantes, un hecho que se confirma por la repetición diatónica del diseño de la melodía a una segunda descendente en dos tonalidades

menores del primer grado de vecindad: $fa\#m$ y mim . A partir del c. 33, aun cuando parece seguirse el esquema armónico del tema, la añadidura de notas pertenecientes a otros tonos abre un espectro de posibilidades analíticas. La variabilidad en la interpretación de estas armonías se debe a la imprecisión funcional que genera la presencia de solo uno o dos acordes (tónica o subdominante en este caso), típicas del fenómeno de la modulación cromática y que necesitan de otras entidades para definirse en un ámbito tonal concreto (García García 2011, 89). Por ejemplo, el v/iii , es I^7 de $do\#m$ y es el séptimo de ReM con la quinta ascendida: $VII_7^{\#5}$; y el vi^7 de $SolM$ es el ii^7 de ReM . En los acordes del ejemplo 2.10 (sección B, c. 33) del análisis armónico se ha decidido considerar este fenómeno en su relación al centro ReM , no obstante, otras interpretaciones, son plausibles.

Los cc. 34-35, correspondientes a la cadencia, presentan una interesante progresión armónica: la presencia de la nota la (el quinto grado, V de ReM), complejiza la textura y puede dar la sensación de «poliacordes» o acordes con notas añadidas. Con relación a los primeros Persichetti (1985, 137) plantea que «son la combinación simultánea de dos o más acordes de diferentes áreas armónicas y sus segmentos son considerados como unidades acordales». Son estructuras de tres o más sonidos que son fácilmente separables, dadas estas condiciones, descarto la interpretación en ese sentido, por lo que me decanto a considerarlos como acordes con notas añadidas. En el cifrado del ejemplo 2.10 se aprecian las novenas que se suman al movimiento cromático del vi^6_5 , en su paso hacia el V . Primero es un acorde bvi^9 y luego se convierte en $V^7_{65}/V/V$, primera inversión de la novena de dominante de la dominante, de la dominante para ReM , sobre el pedal del quinto grado V . Se aprecia en este momento una «deceptive cadence» («cadencia de engaño»), que se expande en una especie de giro auxiliar con la dominante y donde la triple dominante de Re mayor, $V^7_{65}/V/V$, funciona como subdominante alterada para el V^{13} o $V^7(ADD6)$.

Otra manera de interpretar el pasaje de los cc. 34-35 es, considerando aun el pedal sobre el quinto grado, que se presenten modulaciones cromáticas con tonos dentro del primer grado de vecindad:



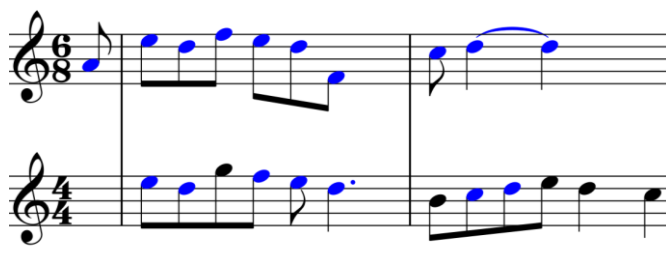
Ejemplo 2.11. Interpretación alternativa de los cc.34-35, sección B, «Variación I»

Se aprecia una riqueza cromática en tales progresiones muy superior al tema principal y el ritmo armónico lo demuestra, por los cambios que se producen al final del c. 31: con el $V^6(ADD9)$ de *mim* y el $bvi^6(ADD9)$, $V^6(ADD9)$, ambos de ReM. Esto ocurre también en los cc. 34-35, donde la armonía cambia a tiempo de negra, mientras que en el resto es en blancas.

En cuanto a la melodía, es notable su presencia en la m.d, desdoblada en intervalos de sexta, sin embargo, se sugieren otras líneas en el material de la m.i., que adquieren un carácter motivico por su movimiento interválico sobre un diseño de notas pedales (véase el ejemplo 2.12). En el c. 26 está: *re-la-mi-la-si-la-do-la* y luego en el c. 28 y el primer tiempo del c. 29: *sol-re-la-re-si-re-do-re*, *mi-si-fa#-si-sol-si-la-si* y *la-mi-si-mi-re-mi-do-mi*, respectivamente. Otra cuestión es que la melodía es tonal, pues sus sonidos están organizados en torno al *re* ($\hat{1}$) y son visibles algunas relaciones sensible-tónica directas ($\hat{7}-\hat{1}$), por ejemplo, en el c. 27, o indirectas de dominante-tónica ($\hat{5}-\hat{1}$), en el extremo de la voz superior (cc. 28-29: *la-sol-sol-mi-sol-fa#-mi-re*). El ámbito de tesitura varía en correspondencia con la sección: en la primera y la tercera (A, A'), es bastante contenido, poco más de una octava: re^4 hasta la^5 ; en la segunda (B), desde si^3 hasta la^6 . Este contraste se aprecia también en las distancias entre los sonidos, pues en A-A' predominan los intervallos conjuntos (las segundas), aunque se aprecia una expansión progresiva hacia puntos más distantes del registro, protagonizada por la segunda y la tercera nota del «inciso a», que es imitado a diferentes alturas (véase el ejemplo 2.17): c. 26 (*re-sol/fa#-si*, 4ª J), c. 28 (*si-fa#/re-la*, 5ª J) y c. 29 (*si-la/re-do#* 7ª m/M). Las notas extremas de este último intervalo constituyen el punto culminante en la sección A. En la B, aparecen con mayor frecuencia las 4ªs J y ello se aprecia en la factura «disuelta» y «en bloque». Los saltos son más afirmativos en los cc. 34-35, en ellos aparece el punto culminante y se alcanza el momento de prominencia registral.

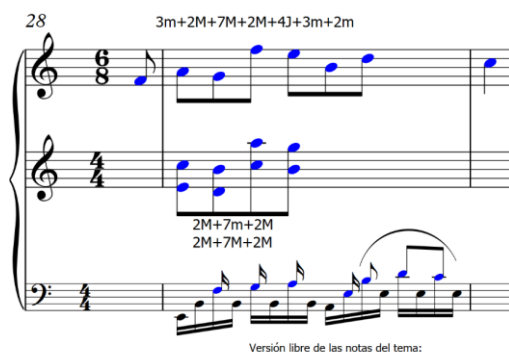
Ejemplo 2.12. Análisis motivico en la m.i., «Variación I»

En la imagen se aprecian las líneas motívicas sobre notas pedales, que se han señalado en color naranja. De ellas, solo las tres últimas (**si-re-do#**) han sido indicadas por el autor. En la sección A los materiales de la m.i. tienen un ámbito de tesitura: desde *re*² hasta *mi*⁴. Es importante el c. 29, pues es un punto de prominencia registral: se produce la máxima extensión entre la nota más grave y el punto melódico agudo, que coincide con la candencia. Resulta interesante que este mismo lugar climático en la m.d. se presenta antes (último tiempo del c. 28). En lo que respecta a la sección B, la tesitura para la m.i. es mucho mayor (desde *la*¹ hasta *do*⁴) y el momento más atractivo para el análisis del registro es, con diferencia, el c. 35 que también desarrolla un proceso cadencial. La melodía de la m.d. es una propuesta variada del tema, pues aparece la primera semifrase de manera ornamentada, pero sin la anacrusis característica:



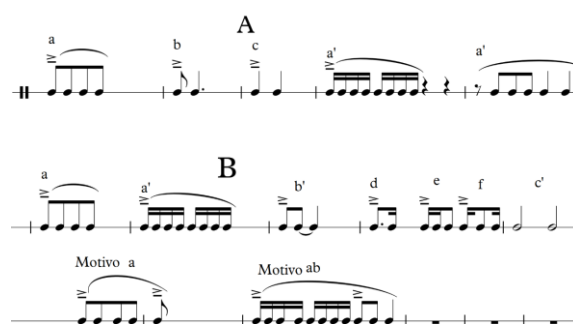
Ejemplo 2.13. Relaciones entre la melodía de «Tema» y «Variación I»

En azul se señalan las notas comunes a ambas melodías. Aunque no aparece de manera directa la segunda semifrase del «Tema», sí que se muestran incisos que mantienen algunos elementos de su estructura interválica: 3^a m-2^a **M-7^a** **M-2^a** **M-4^a** J-3^a m-2^a m (marcados en negrita) y lo más interesante es que en la m.i. aparece el final correspondiente a esa estructura, con sus notas originales (c. 29): **si-re-do#**. Estos materiales intentan realizar una versión libre del tema, un gesto que puede reconocerse al considerar como notas pedales a los diseños que le anteceden (véase ejemplo 2.14).



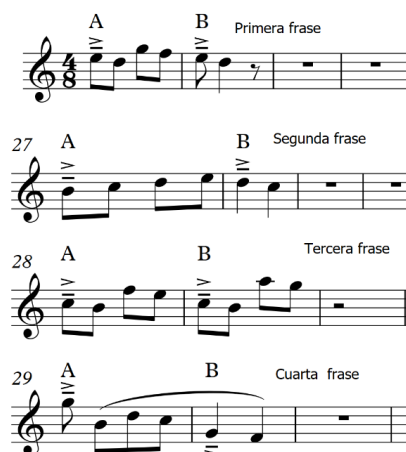
Ejemplo 2.14. Relaciones motívicas entre el «Tema» y la m.d.-m.i., de la «Variación 1»

Entre los incisos y el motivo de la sección A se produce un efecto de «pregunta-respuesta». Estos, son más evidentes a partir del método de análisis en verso propuesto por Vega (1941, 72), véase ejemplo 2.16. En cuanto al ritmo, es notable el contraste de esta obra con relación al «Tema», algo que se manifiesta en el carácter tético del comienzo de los incisos y motivos, y con el predominio del pie pírrico  Un estudio pormenorizado de las células rítmicas, sus puntos de apoyo y configuración, permite agrupar el contenido en incisos y motivos (véase ejemplo 2.15). A partir de ello ha sido posible identificar tres secciones con esquema ternario A-B-A', más dispares por la altura, que, por la duración, pues los materiales son isorrítmicos y no se aprecian cambios notables en la acentuación. Sin embargo, existen procesos de aceleración rítmica en correspondencia con el desenvolvimiento armónico (por ejemplo, en el c. 29, 30 o en los cc. 34-35), que se manifiesta por la subdivisión del ritmo en unidades de un tiempo, diferentes a la agrupación binaria del resto de la obra.



Ejemplo 2.15. Incisos y motivos, secciones A, A' y B, de la «Variación I»

Una cuestión que salta a la vista es la agrupación en dipodias binarias de las ideas musicales. Ello genera una sensación métrica diferente al 4/4 indicado por el autor: la hace más cercana al 4/8. Esto se pone en relieve al tomar en cuenta los puntos de tensión y relajación (A-B) que en ellos se producen, mediante su superposición en forma estrófica:



Ejemplo 2.16. Frases rítmicas en la «Variación I»

Salta a la vista, además, que se integra la tercera frase rítmica al punto caudal de la cuarta y, de ese modo, se genera una sensación acéfala para ella. Para esclarecer esto resulta útil la distinción que establece Vega (1941, 73) entre la «frase como idea» y la «frase como ritmo», ya presentadas en el capítulo 1. Esta «acefalía artificial» sería más evidente si, en lugar de mantener las notas *sol*⁵ y *si*⁴, mediante ligadura de ‘expresión’, se indicara una de ‘prolongación’. Analizadas a fondo, estas notas de la melodía del c. 29 pertenecen a la cauda anterior. Sin embargo, están prestadas a encabezar el compás y ese hecho está reforzado por el bajo *la*, para el cual *sol*⁵ y *si*⁴ son su séptima y novena respectivamente. Lo que no considero en este caso, es que las últimas notas de la melodía del c. 28 sean anacrusis de la siguiente, pues son el punto resolutivo de ese «inciso». De esta manera, como «idea» se extiende una frase entre los cc. 28-29, pero como «ritmo», aparecen dos que se pueden delimitar:



Ejemplo 2.17. La frase como «ritmo» y como «idea», Sección A (cc. 28-29), «Variación I»

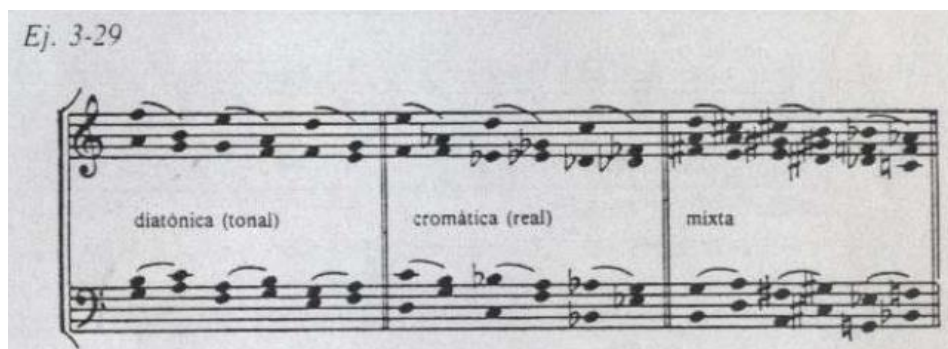
Esta cuestión razonada de la forma en la que se organiza el pensamiento musical es de gran importancia en el momento que el intérprete necesita tomar decisiones de fraseo.

2.6.- «Variación II»

Al igual que la mayoría de las obras del ciclo, esta mantiene el esquema ternario (A-B-A') y la parte central constituye el momento más interesante desde el punto de vista armónico. No obstante, aparece una novedad: el autor modifica la secuencia modulante de la obra anterior, de *fa*#m-mim, por una elipsis con acordes de novena. La factura es más «pesada»,⁷³ sobre todo, en la m.d., en la que aparecen «acordes fragmentados» (Zamacois 1990, 333). Se escuchan nuevamente las sonoridades de novena, oncenaria y trecena, pero, en lo que respecta a las primeras, ya en este momento aparecen definidas como miembros del acorde. Si antes su presentación progresiva abría la posibilidad de considerarlas ornamentos, ahora su

⁷³ Sobre este tema refiere Persichetti (1985, 80): «El incremento del peso armónico de las novenas a menudo presenta el problema de la inmovilidad. Esto puede salvarse por el mero toque de la novena con una voz moviéndose desde una tríada o acorde de séptima».

posicionamiento «en bloque», indica su presencia indubitable dentro de la progresión que se despliega: diatónica en las secciones A-A' y cromática en la B. Este procedimiento, de acuerdo con Persichetti (1985, 79), constituye uno de los usos más efectivos de esta «entidad acordal». Asimismo, no faltan otras estructuras típicas de los lenguajes del siglo XX; por ejemplo, los acordes por cuartas (uno en el c. 42) y por quintas consecutivas (cc. 41-42 y cc. 45-49) en la m.i. Los acontecimientos armónicos no son simultáneos en todos los casos, por ejemplo, en el c. 55 la resolución a la tónica (I), se produce más rápido en la m.d. que en la m.i. Este tipo de gestos son favorecidos por la «figuración armónica» dentro de la factura «disuelta».



Ejemplo 2.18. Sucesiones de novena, Ejemplo 3-29. En *Armonía del siglo XX*. (1985), V. Persichetti

A continuación, se presenta la síntesis armónica de esta obra:

Sección 1, 3: A (cc. 41-44) y A' (cc. 51-54) c.55

Piano

Re mayor: I⁹ VI⁹ ii⁹ IV ii⁷ V⁹ I I

si menor: V⁷

Sección 2: B (cc.45-50)

45

Pno.

ReM: I⁹ VI⁹

fa#m: I⁹ DoM: IV⁹ mim: I⁹ do#m: V⁷ I

SbM: IV⁹

47

ReM: $V^7/III/i$ $V^9(ADD4)$

do#m: V^6 DoM: I^9 FaM: V^2

Ejemplo 2.19. Reducción armónica, «Variación II»

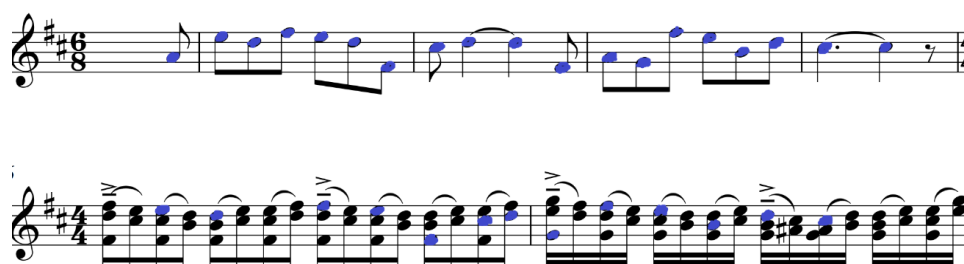
Otro de los eventos armónicos relevantes es el del acorde final del c. 47, que está ascendido cromáticamente y que puede interpretarse como una cadencia de la primera inversión del acorde de dominante de novena (V^7_{65}) hacia el I^9 de do#m. Tanto en el «Tema, como en la «Variación I» este pasaje de sonoridad similar no quedaba definido hacia un centro tonal diferente a ReM, pues faltaba otro acorde que definiera esas relaciones. Aquí no cabe la menor duda gracias a la cadencia perfecta (dominante-tónica) que se produce. Asimismo, se aprecian entidades funcionales de inter subdominante e inter dominante:⁷⁴ IV^9 de DoM, que es el *biii* de ReM y que pudiera considerarse su triple subdominante: $IV/IV/IV$. También se encuentra el $V^2/III/i$, que es la dominante del tercer grado en la homónima menor de ReM: rem (también puede denominarse $bVII_7$ o VII_7^{b1}). Estos constituyen acordes de transición y más allá de las tonalidades lejanas que contienen, su particularidad es que representan el fenómeno de la modulación cromática en su máxima expresión.

Una vez analizados los cimientos, se prosigue hacia los elementos visibles en la superficie. Se presenta una melodía enriquecida en su textura, pues tiene tres voces que se desplazan en movimiento directo. Las superiores experimentan una precipitación y actividad mayor y la inferior, de aparición intermitente, parece adquirir una función de fondo armónico. La presencia de relaciones sensible-tónica ($\hat{7}-\hat{1}$) desde los primeros compases, aunque oscurecidas por el activo movimiento de la melodía, sugiere el carácter tonal de los materiales. Respecto al estudio de la interválica, predominan los movimientos conjuntos (segundas), por lo que en esta el carácter vocal es mucho más pronunciado que en la variación anterior. Este hecho tiene consecuencias directas en la ejecución, pues demandará un intérprete capaz de

García García (2017, 248) denomina como «inter subdominante» e «inter dominante» a aquellos acordes que dentro de la tonalidad al ascenderse o rebajarse sugieren otros tonos. El sinónimo común de estos términos es: subdominantes y dominantes alteradas, por ejemplo: V/V , IV/IV , entre otros.

clarificar las líneas con una actitud más firme por parte de los dedos exteriores de la m.d. A pesar de los procesos elaborativos por los que ha pasado, es posible aún reconocer en esta obra los materiales del «Tema». La melodía desdoblada sobre notas pedales contiene algunos sonidos de la primera semifrase de este:

fa#-mi-mi-re-re-mi-mi-fa#-fa#-mi-mi-re-re-mi-mi-fa#
sol-fa#-fa#-mi-mi-re-re-mi-re-do#-do#-re-re-mi-mi-sol



Ejemplo 2.20. Relaciones melódicas entre el «Tema» y la «Variación II»

A diferencia de la pieza anterior y de algunas que se abordan más adelante, en esta el momento de mayor amplitud registral se encuentra en las secciones temáticas: A y A', especialmente los c. 44 y 54, que coinciden con la cadencia perfecta, ii^7-V^9-I , de la frase inicial y final. Resulta llamativo la utilización de la «variación armónica» como recurso compositivo: puesta en relieve en la progresión I^9-vi^9 que tiene lugar sobre el mismo «inciso» en el c. 41. También está aquella del c. 47, donde se mantienen estas dos entidades, pero en donde se produce una modulación hacia una tonalidad del segundo grado de vecindad: $do\#m$, mediante el ascenso cromático de la subdominante, que deviene dominante para el nuevo tono.

La célula rítmica predominante en toda la obra es la pírrica y solo aparece un pie yambo en el c. 55 que sirve para realzar el sentido subsidiario de la 6ª M (*sol-mi*), que aborda inoportunamente al acorde de tónica. En general, prevalece la terminación femenina para los motivos. Aunque por muy poco tiempo, aparece en esta obra la primera modificación de la métrica (c. 50), pues se indica $2/4$ y su función es elongar la dominante final 'típica' de la sección B. El resto mantiene la métrica previa: $4/4$, y esto sirve a los propósitos del autor, pues favorece una pronunciada subdivisión de los acordes en su paso por los diferentes tonos, a la par que aumenta el sentimiento binario en esta etapa expositiva del ciclo. Todo esto se enfatiza con una articulación que genera acentos cada dos notas. Su propósito posiblemente sea facilitar la ejecución, que, sin este movimiento, resultaría muy difícil para los dedos (3, 4 y 5) de la m.d. El abordaje detallado de los incisos ha permitido identificar la organización ternaria de la obra,

una recurrencia que es idiomática en el autor y posiblemente derivada de su desempeño profesional en la esfera de la música de tradición escrita.



Ejemplo 2.21. Incisos en la «Variación II»

El contraste entre estas partes es mucho mayor en cuanto a altura, pues la mayoría de los materiales son isorrítmicos y no aparecen *crescendos* o *diminuendos* en las duraciones, más allá de las paradas de contención de carácter cadencial que se han mencionado (c. 50 y 55). Tampoco aparecen modificaciones en la acentuación que puedan indicar hemiolas o polirritmia. Sin embargo, a partir de los puntos de compresión de las frases se sugiere una métrica, que, aunque binaria, es menor: **4/8**. Son interesantes las anacrusis en la segunda sección, expuestas por la transformación del ritmo y reforzadas por los acentos que generan naturalmente los cambios abruptos de la armonía.

Primera frase

Segunda frase

Sexta frase

Séptima frase

Octava frase

Ejemplo 2.22. Análisis fraseológico en la «Variación II»

La ubicación de los puntos A y B expone el carácter binario de los incisos. Las anacrusis de este ejemplo son lugares de interés para el intérprete, implican un sumo cuidado sobre la dinámica con el objetivo de no estropear el efecto sorpresivo que tiene el cambio de ‘color’ armónico en esos pasajes.

2.7.- «Variación III»

La sonoridad de esta obra recuerda la forma de invención o fuga a tres voces, similares a las de J.S. Bach, que son bien conocidas por Andrés Alén, en tanto forman parte del repertorio de aprendizaje tradicional en el sistema letrado de la música. Para un abordaje más profundo de la forma se ha utilizado a Diez-Nieto (2014, 95), que define tres categorías en el estilo polifónico con relación a los procedimientos imitativos y al «rigor temático»: la invención, la fuga y el canon. Después de analizar este caso, se trata de una fuga a tres voces, pues cumple diversas condiciones: el material temático es extenso (desde los cc. 56-60) y termina definido por un efecto cadencial, se aprecia una imitación «estricta» del tema en todas las voces, y los acontecimientos sonoros se desenvuelven en correspondencia con la cronología habitual de la fuga. Su línea dramática es bien definida: el «sujeto» aparece en la tonalidad principal y luego entra la «respuesta», en la tonalidad de la dominante (en este caso en la melodía), realizado a la 5ª J. Después sigue un breve «episodio» (cc. 64-66) y varias secciones en las que se presenta el «sujeto», hasta que aparece la coda, que pone fin a la obra.

En el análisis armónico de este lenguaje hay que tomar en cuenta que se pondera la horizontalidad sobre la verticalidad de la música. Una muestra de ello son los frecuentes ornamentos que aparecen en las piezas polifónicas, notas no esenciales o ‘vecinas’ que preparan el camino para aquellas que sí forman parte del acorde. Es notoria la configuración libre en la conducción de las partes, una mezcla de diferentes procedimientos: dos notas contra una, de manera sincopada, que Diez-Nieto (2014, 59) reconoce como «quinta especie», también denominada «contrapunto florido». A continuación, se ofrecerá el esquema armónico en conjunto con la descripción narrativa del discurso característico de este estilo.

ReM: IV IV₄ V⁷ I v⁷/iii I vi V⁷/V V V⁷ I⁷ IV₄- IV₄ ii⁷

SolM: V² I⁶I⁷

69 ReM: V⁷ IV₄- I IV IV₄ V⁶ V⁶ Pedal: I I fa#m: ii⁶

75 Re mayor: V⁷ I vi⁶ V⁷ I I fa#m: V⁷ I⁶

Ejemplo 2.23. Reducción armónica «Variación III»

La primera sección o exposición de esta fuga comienza con el «sujeto», según la práctica convencional: iniciar después de un silencio y después del acento fuerte del primer tiempo del compás. En ella se produce la progresión: subdominante-dominante-tónica, IV-IV₄-V⁷(OMIT3)-I.

Ejemplo 2.24. «Sujeto» de la fuga a tres voces, «Variación III»

La «respuesta» ocurre en la 5ª J superior, sin embargo, la nota de inicio en vez de ser *re*⁵, es *mi*⁵, y esto es un ajuste tonal del modelo para no generar choques desde el punto de vista armónico, pues en el c. 60 se produce un gesto de «intención cadencial» entre la dominante menor del tercero: v⁷/iii (también VII^(#5)₇) y el I. Este procedimiento, común en la práctica convencional del contrapunto, se debe a la modulación que genera la imitación estricta, lo cual implica realizar ajustes al principio o al final de la «respuesta». El material que sucede al tema y a su correspondiente contestación, es un «contrapunto libre», pues se presenta de manera

variada en las diferentes voces. En ese sentido, la única similitud se produce entre las primeras cinco notas del que corresponde al «sujeto» y el de «la respuesta» (c. 61 y 64).

El esquema armónico refleja independencia entre la armonía de base y el movimiento melódico que se desarrolla en la esfera de dominante, como es típico en la fuga. A partir del c. 64 aparece un «episodio», que prepara la siguiente presentación del «sujeto». Este último regresa también como respuesta tonal, en la voz media, a partir de la anacrusis en la m.i. (c. 66). En los cc. 70-71 aparecen agrupaciones que simulan los *strettos* típicos de la fuga, aunque no con el material temático, que es lo habitual en esta forma. Tras esto ocurre una transfiguración del tema, la última vez que aparece completo, que coincide con el clímax. Luego se abre paso una especie de coda o *codetta* (prolongación de la cadencia), hasta su resolución final (cc. 77-78).

Resulta interesante que el «sujeto» de esta fuga a tres voces se haya generado a partir de los motivos de la segunda semi frase en la sección A del «Tema». Son idénticos, lo que en registros diferentes y solo presentan como excepción la nota con la que comienzan: *fa#* en el primero y *sol* en el segundo (véase el ejemplo 2.25). En esta variación el esquema armónico originario no es seguido en su totalidad, pues, a diferencia de las anteriores, la sección expositiva no presenta el «contacto» característico hacia *sim*. La modulación más significativa es hacia *fa#m* (c. 74). La novedad de esta entrega está dada por el tratamiento de la factura y por el material ornamentado que el compositor utiliza para recrear la sonoridad del estilo barroco. Los recursos imitativos sirven fielmente a ese propósito: son evidentes las secuencias de índole cromática y diatónica. Es interesante también la última repetición del «sujeto», pues constituye una forma libre de imitación, aunque mantiene algunas distancias interválicas. El ejemplo 2.25 ilustra estos eventos. Los colores se han utilizado con el propósito de identificar similitudes y diferencias entre el contenido temático: azul para indicar aquellas notas que son idénticas a la segunda semi frase del «Tema», verde para la imitación por movimiento directo del «sujeto», naranja y marrón en notas iniciales para señalar los ajustes tonales, rojo, para indicar similitudes de algunos intervalos, y el morado para aquellos sonidos que no guardan relación con el resto y que se presentan en la última exposición del «sujeto».

Motivos originarios

Imitación por movimiento directo cromático (Respuesta-Fuga)

Sujeto Fuga

11

Motivo originario Imitación del motivo originario por movimiento directo diatónico (Respuesta-Fuga)

18

Ejemplo 2.25. Relaciones melódicas entre el «Tema» y la «Variación III»

Esta variación tiene menos diversidad de células rítmicas en relación con el resto. No obstante, es fundamental tenerlas presente para organizar la estructura formal y jerarquizar sus elementos. Se pueden identificar cinco partes: exposición, A (cc. 56-64), episodio, B (cc. 64-66), sección 1, C (cc. 67-71), sección 2, D (cc. 72-75) y coda, E (cc. 75-78). Estas presentan similares incisos, entre ellos: pírrico (a,b,b'), troqueo (c) y anfibraco (d):

Ejemplo 2.26. Incisos principales en la estructura de la «Variación III»

Se aprecia un contraste en el carácter de los ritmos del material temático y del contrapunto libre con relación a los ictus fuertes del compás: los motivos del primero comienzan en los tiempos débiles (son «anacrúsicos») y los del segundo, con excepción del que suena simultáneamente con el tema (c. 72), son «téticos». En sus finales se aprecia mayor diversidad: el motivo formado por los dos primeros «incisos» del «sujeto» termina después del tiempo fuerte (carácter «femenino»), mientras que el segundo, correspondiente al cierre cadencial, lo hace en el ictus fuerte (carácter «masculino»). Las voces despliegan modelos isorrítmicos en función del material que presentan en cada momento del discurso: sucesiones

regulares de corcheas si es material temático, o semicorcheas si forman parte del contrapunto libre. No se avistan acentos que atenten contra la hegemonía de la métrica, sin embargo, sí que existen procesos de aceleración sugeridos por la inestabilidad de la altura, así como *diminuendos* rítmicos. Estos últimos son generados por el efecto del contrapunto sincopado («cuarta especie», de acuerdo con Diez Nieto 2014, 37), que es frecuente en las postrimerías de la sección 1 y a partir de la sección 2. En el «episodio», por el contrario, ocurre un acercamiento entre los acentos fuertes, a partir del c. 64. (véase tabla 2.2 para la localización de estos acontecimientos).

2.8.- «Variación IV»

En esta obra se indica el subtítulo: «contradanza-habanera» y el mismo se refiere magistralmente a su forma y estilo, pues la estructura ternaria evidencia un contraste de carácter voluntario en las partes A y B, como es típico en las contradanzas de la música de salón decimonónicas de Cuba. La primera parte, de 16 compases es mucho más extensa que lo que es habitual en el género dentro de la tradición (una frase de 8 compases y su repetición). Esta es de un carácter melodioso y *cantabile*, mientras la segunda es intencionalmenteailable y más movida desde el punto de vista rítmico. Sobre ello refiere Mikowsky (1988, 49) que «A pesar de las muchas variaciones ocurridas en la distribución de compases, el contraste de humor entre el carácter majestuoso de la sección introductoria y el carácter más vivo de la segunda sección, ya establecido desde la época de *San Pascual Bailón*, habría de seguir siendo un elemento importante en la estructura de la danza durante la mayor parte del siglo XIX». De esa forma, Andrés Alén se inscribe en el canon de la música cubana de salón.

La variación sigue el esquema armónico fundamental del «Tema», aunque por los propios procedimientos elaborativos que se despliegan en el material melódico, son frecuentes las ornamentaciones. Predominan las formaciones de novena y ello refuerza la función estructural que empiezan a asumir dentro del ciclo (pasan de ser meras sugerencias en la voz superior a constituirse como en el núcleo armónico como entidades que dotan de color y una sonoridad especial). En la primera sección (A) se aprecia una secuencia diatónica que pasa por el IV y ii grados de ReM y se manifiesta en diferentes puntos del registro agudo. Llamen la atención la quinta y séptima del acorde de dominante (*la-do#-mi-sol*), ubicadas como apoyatura en la melodía del c. 93, justo después que en la m.i. ha sonado ese acorde. Este fenómeno puede interpretarse como un retraso intencional de la dominante para producir un «choque» con las notas del acorde de tónica. Tómese en cuenta que la nota *sol*⁵ aparece en el c. 92 con una

duración irrisoria respecto a la función de dominante que, simultáneamente con él está sonando en la m.i. La identificación de este ‘juego’ que propicia el autor es importante para entender su lenguaje, vinculado a la tradición oral, pues las «tensiones» en la voz superior constituyen un elemento sistemático. Estas, de acuerdo a Díaz (2003, 35), constituyen «disonancias o grados superiores que involucran a la séptima mayor y a las novenas, oncenas y treceñas (tanto mayores como menores)», ubicadas sobre la nota fundamental del acorde.

En la segunda sección (B) se produce una secuencia modulante que aprovecha el característico contacto, hacia $fa\#m$ e incorpora a mim , como tonalidad definida. Luego ocurre una ampliación de la cadencia, similar a la de la «Variación I» (cc. 34-35), pero mucho más expresiva por el uso de la célula rítmica del «cinquillo cubano». De ese modo, la fundamental de la dominante V, actúa como pedal y sobre ella se desarrolla una progresión de acordes en función subdominante y dominante. Primero sucede un giro auxiliar de $IV-iii^6-IV$, luego una segunda inversión de V^9 y después un giro de paso cromático desde el ii^7 hacia la doble dominante: V/V . Lo atractivo de la progresión es que el autor utiliza un procedimiento de la armonía tradicional: el giro de paso entre el ii y sus inversiones. Este se realiza en la práctica común a través del vi^6_4 o vi^4_3 , pero en este caso se utiliza este acorde con su tercera ascendida, $VI^{4(\#3)}_3$. De esta manera, se genera una triple dominante de ReM : $V/V/V$. Estos acordes funcionan en el proceso cadencial como subdominantes junto a la doble dominante: $V/V (II^{\#3})$ y preparan la llegada a la dominante de la tonalidad en cuestión, en este caso al V^9 de ReM (c. 107). Este último acorde aparece planteado con una factura típica de la música popular cubana: «los bloques». En este caso es un elemento de carácter entonativo del son: imita los rasgueados homorrítmicos que dentro de este género delimitan las secciones. Véase que justo en ese instante culmina B y comienza la reexposición (A’).

Sección 1, 3: A (cc. 79-95) y A' (cc. 109-126)

Piano

ReM I⁹ I⁹ vi⁹ vi⁹ ii⁹ ii⁹ IV IV⁷ ii ii⁷ V V I V

sim: V V

[Secuencia diatónica]

Sección 2: B (cc. 96-108)

Pno.

ReM: fa#m: I⁹ V⁹

IV iii⁶ IV A⁹/E V II⁷ V/V/V V/V V⁹

Pedal V V V V V V

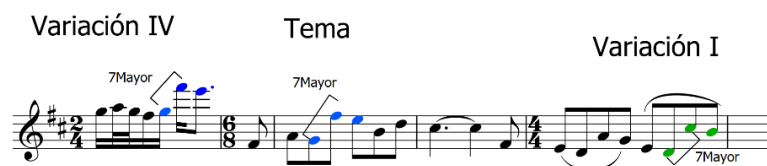
mim: I⁹ V⁹

Giro auxiliar

Ejemplo 2.27. Reducción armónica, «Variación IV»

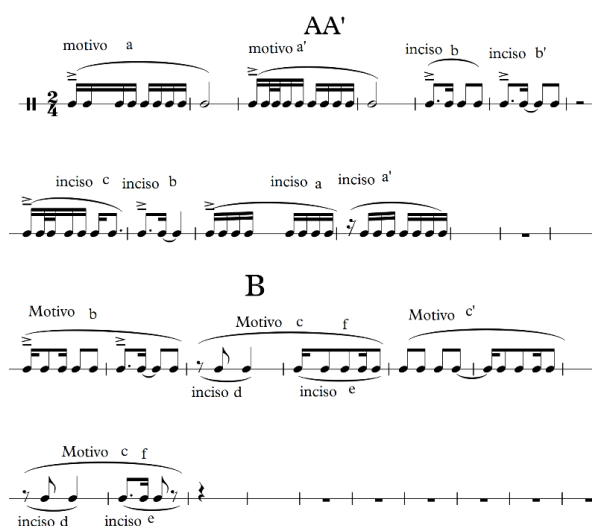
La melodía en la sección A se presenta con un alto grado de estilización y lirismo. Sin embargo, en B, esta sufre una transformación: un enriquecimiento textural y un contraste interválico entre partes conjuntas-disjuntas, así como una simplificación dentro del pasaje con el «tumbao», que debilita su sensación como discurso hablado. Las relaciones tonales son muy claras en los primeros compases, con un asentamiento tónica-dominante en su presentación. El punto climático se localiza en el c. 92, *si*⁶, sin embargo, tiene una preparación, otros puntos de inflexión que indican su ascenso progresivo, el más evidente es *sol*⁶ en el c.85, justo cuando se produce el contacto con sim. Sin embargo, existen otros, también de carácter expresivo, como los saltos que se propician en los incisos (cc. 83-84) y (87-90). Todos ellos constituyen imitaciones por movimiento directo, algunas diatónicas y otras cromáticas, y su repetición constante por diferentes puntos del registro agudo las convierten en secuencias melódicas. Su configuración interválica y su forma definida, así como su movimiento contrastante, las convierten en estructuras de carácter dialógico o de «pregunta-respuesta». Esto tiene una influencia directa en la ejecución y ese tema se aborda en el capítulo 3. El punto de mayor distancia registral se localiza justo en la cadencia (c. 93), coincidente con la apoyatura que se añade a la tónica. Aun cuando en esta entrega ya no sea posible reconocer la melodía del «Tema» en su totalidad, sí que se puede tener una reminiscencia de la primera semi frase,

gracias al intervalo de 7ª M: $sol^4-fa\sharp^5$ (c. 3), que también es utilizado en imitación directa en la «Variación I» (c. 28), en el extremo inferior de la m.d. ($re^4-do\sharp^5$).



Ejemplo 2.28. Comparativa intervalos melódicos, «Tema», «Variación I» y «Variación IV»

Uno de los aspectos en los que esta obra posee mayor riqueza es en el ritmo, por la presencia de células vinculantes a la identidad musical cubana. Entre ellas la habanera (inciso b), la conga (b'), y el cinquillo (e), véase ejemplo 2.29. El autor propone una organización de estos materiales de manera que se aprecian incisos y motivos. La mayoría de ellos tienen un inicio y un final en el ictus fuerte del compás por lo que tienen carácter «tético» y «masculino».



Ejemplo 2.29. Incisos y motivos «Variación IV»

En la sección B aparecen frecuentes modelos isorrítmicos con el patrón de la conga (c. 98 y 100) y con el cinquillo (cc. 102-106). No se aprecian hemioas o acentos diferentes a los estipulados por la métrica (2/4), pero sí son frecuentes las síncopas, que son un cliché característico de la música cubana. Resulta interesante el análisis de la organización de las ideas musicales, pues el autor sigue un diseño similar al ya presentado en la «Variación I». Dos motivos consecutivos y luego dos incisos, sin embargo, la acentuación de los pies rítmicos es diferente: en el caso anterior se presentaban dos pies de corchea con un acento en su inicio, por

ello se reconocía una organización compatible con el **4/8**. Sin embargo, en el caso actual, se produce un contraste más pronunciado entre los acentos del motivo y los de los incisos. Tienen algunas sutilezas que los hacen diferentes, entre ellos la altura (saltos más grandes) y el ritmo: (la pausa prolongada sobre *mi*⁶ y *do*⁶), que genera acentos que no son tan definidos en la «Variación I». Un análisis en los puntos de compresión permite identificar estas diferencias, así como apuntar la métrica de **2/8** que se genera por la organización de los incisos. Los pies rítmicos son diferentes: en el caso de los motivos, el punto capital y caudal coincide con los ictus fuertes de los cc. 79-80 y cc. 80-81. Sin embargo, en los cc. 83-84 se producen acentos de descanso que subdividen internamente el compás, esto ocurre de igual manera con otros pasajes (cc. 87-90).

The image displays a musical score analysis for two variations, Variación IV and Variación I. The score is organized into four systems. The first system shows Variación IV in 2/4 time and Variación I in 4/8 time. The second system continues the analysis. The third system shows Variación IV in 2/8 time and Variación I in 4/8 time. The fourth system shows Variación IV in 2/4 time and Variación I in 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with labels A and B indicating specific sections.

Ejemplo 2.30. Análisis fraseológico comparativo «Variación IV» y «Variación I»

La sección B mantiene una regularidad en los acentos que es coincidente con la métrica establecida desde el inicio. Son llamativas las subdivisiones en semicorcheas que se hacen más frecuentes en los pasajes de dominante: la primera (cc. 85-86) y la segunda (cc. 91-92), coincidentes con el contacto con *sim* y la cadencia perfecta final hacia *ReM*. Una atención especial ha de ponerse en los bajos sincopados (cc. 101-105), pues constituyen elementos idiomáticos de la música cubana que deben ser muy claros para el oyente.

2.9.- «Variación V»

Hacia la medianía de *Tema con variaciones* el autor lleva a cabo una serie de procedimientos que hacen sentir de cerca el «Tema»: recuperación de la métrica 6/8, de los incisos pírricos ternarios, así como rejuegos con las alturas de origen que convierten esta entrega en un punto de inflexión dentro del ciclo. Se mantiene la forma ternaria A-B-A', sin embargo, la reexposición en este caso, es enriquecida texturalmente en los materiales de ambas manos. Mediante ese gesto compositivo la sección se torna mucho más expresiva que su versión primaria, por el contraste que se genera entre los registros. La obra es una especie de 'parada' momentánea auxiliada de recursos de la sustancia primigenia, para abrir paso a metamorfosis más osadas en las variaciones siguientes. Aunque la armonía sigue el cauce fundamental establecido por el «Tema», se aprecian fenómenos de definición tonal con mayor claridad. Esto hace que en la segunda sección (B), ya pueda hablarse de modulación hacia *sim* o *do#m*. Estas aparecen como parte de secuencias modulantes que un inicio se sugerían en un sentido ornamental. Es interesante el cometido de estas entidades en ampliar la progresión como si fuesen parte de un giro auxiliar de dominantes, las que se ubican: una, en la postrimería del c. 140 y la otra, en el 145. De igual manera, vuelve el autor a los acordes con notas añadidas, a la transición abrupta que produce el ascenso o descenso cromático. Ello complejiza las visiones que sobre el mismo fenómeno armónico se puede tener. Un rasgo que se pone en evidencia tras el análisis de la parte B es su comportamiento con un ritmo armónico más movido: la transición de un acorde a otro sucede en un tiempo, cuando en otras partes, cada entidad ocupa todo el compás.

Sección 1: A (cc. 129-137)

ReM: I Vi ii⁷ IV⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ I⁷

sim V⁷

138 Sección 2: B (cc. 138-145)

ReM: iii I^(A006) iii V⁹ V⁷ IV/IV V⁷
 A^{9(sus4)} sim: III⁺⁷ I⁶ [I VI⁷]
 fa#m: ii^{7(A004)} V I do#m: [I⁹ VI⁷]
 Secuencias modulantes

Sección 3: A' (cc.156-157)

Re mayor: I Vi ii⁷ IV⁷ ii⁷ V⁷ I I I
 si menor: V⁷

Ejemplo 2.31. Reducción armónica «Variación V»

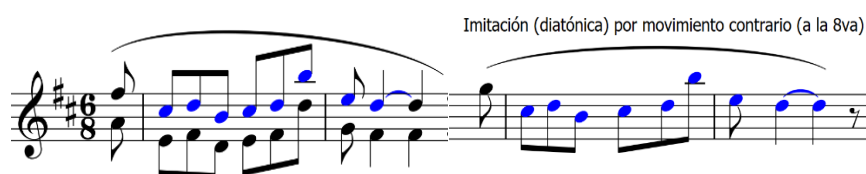
Esta entrega ostenta un material melódico bien definido y en ella son evidentes en algunos puntos las relaciones dominante-tónica (cc. 135-136), por lo que no cabe duda de su carácter tonal. El predominio de intervalos consonantes y de procedimientos típicos de la armonía tradicional, como la compensación por movimiento contrario conjunto después de un salto, en no pocos casos, define el lirismo y el carácter vocal de la melodía en todas las secciones de la obra. Salta a la vista el pasaje secuenciado ascendente (cc. 133-135) y su preparación mediante intervalos de sexta para el esperado salto de séptima (c. 134), que es el punto climático de la sección. Este último es superado luego por su homónimo a la 8ª J superior, en la reexposición (A'), gracias al sutil, pero efectivo, cambio en la dirección del intervalo final (c. 152). Es frecuente el uso de la sexta desde el inicio, pues la melodía se desdobra en este tipo de consonancia.

A continuación, se explican las singularidades de la melodía y por qué recuerda tanto a los materiales originarios. Uno de los recursos que se pueden utilizar en la composición melódica son las imitaciones por movimiento contrario. Con esta técnica los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y viceversa, pero manteniendo la amplitud:



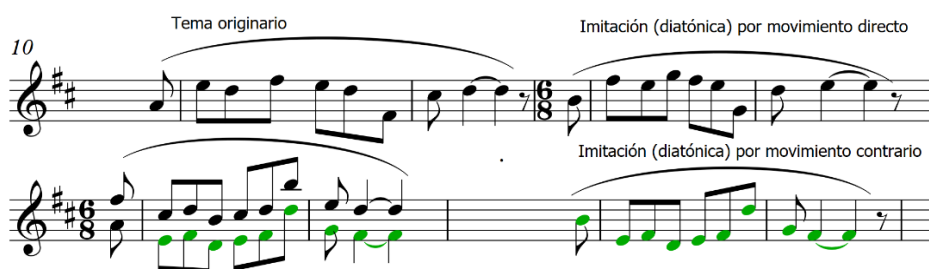
Ejemplo 2.32. Relaciones melódicas, «Tema» y «Variación V»

Si al tema originario se le realiza una imitación por movimiento directo a partir de la nota sol⁴, se obtiene la melodía de la derecha en el ejemplo 2.32. Si a esta última se le aplica la imitación por movimiento contrario a la 8^a ascendente, se obtiene la voz superior del tema de la «Variación V» con un ajuste tonal en la primera nota:



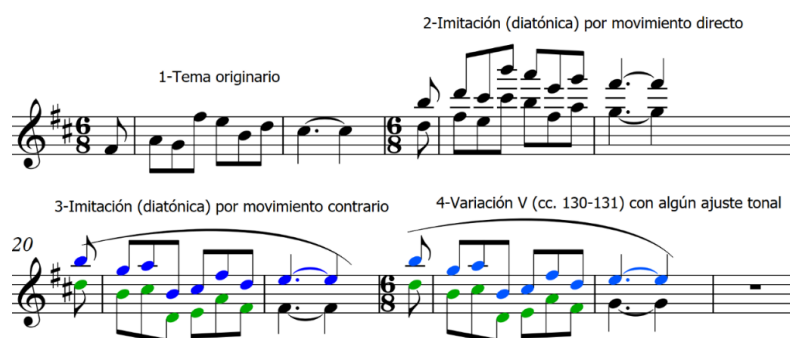
Ejemplo 2.33. Obtención de la voz superior, melodía de sección A en «Variación V»

Si a partir de la nota si⁴ se aplica el procedimiento de imitación del tema originario por movimiento directo y luego por marcha contraria, se obtiene la voz inferior. En este caso el autor también ha realizado un ajuste tonal para evitar ‘choques’ con la armonía de fondo.



Ejemplo 2.34. Obtención de la voz inferior, melodía de sección A en «Variación V»

A partir de este análisis es posible trazar el curso cronológico que ha seguido el autor en la construcción de la melodía desde los materiales de inicio hasta su imitación ascendente diatónica, su desdoblamiento en sextas, también diatónicas, (en correspondencia con las notas de la tonalidad) y su imitación contraria. Los pasos que siguió a modo de hipótesis, son indicados en la imagen con números arábigos:



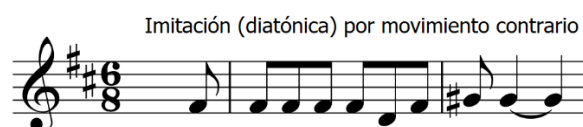
Ejemplo 2.35. Trayectoria para obtener la melodía de la «Variación V»

Esto es aplicable a todos los materiales en las secciones A y A'. En lo que respecta a la B, se realizan algunos ajustes que oscurecen mucho más el proceso, pero como parte de este análisis quedan al descubierto:



Ejemplo 2.36. Relaciones melódicas, sección B, «Tema» y «Variación V»

Al realizar primero una imitación diatónica por movimiento directo descendente con la nota *fa#* y luego, al aplicar el procedimiento de imitación por movimiento contrario se obtiene la melodía del c. 138:



Ejemplo 2.37. Obtención de la primera semifrase (sección B), «Variación V»

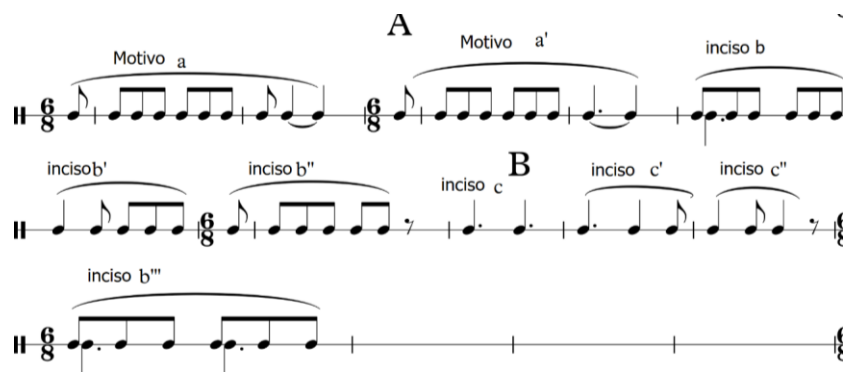
El material melódico de los cc. 140-141 es más complejo, porque añade una alteración cromática: ascenso de la tercera nota (en el ejemplo 2.39 se señala en rojo), sin embargo, la observación cuidadosa permite establecer sus relaciones con los elementos del «Tema» y trazar los momentos del procedimiento seguido para su creación:



Ejemplo 2.38. Obtención de la segunda semifrase (sección B), «Variación V»

En color azul se señalan las notas que son comunes entre el diseño que se obtiene al realizar la doble imitación (primero por movimiento directo, y luego contrario) del motivo originario y el que figura en la partitura, el cual tiene un ajuste tonal en su conclusión (señalada en color verde). Quedan demostradas tras esta reflexión las relaciones melódicas que existen entre la «Variación V» y el «Tema». Ese efecto de reminiscencia que auditivamente puede reconocerse entre los materiales de una y otra tiene una intención estética, mostrar las posibilidades expresivas de una melodía como esta, tan cuidadosamente construida.

Desde el punto de vista rítmico la obra es prácticamente idéntica al «Tema», por varios motivos: la recuperación de la métrica original 6/8, el uso de incisos (pírricos, yambo), así como la presencia de la anacrusis característica. Su orden de aparición es incluso idéntico a este y con un carácter contrastante similar respecto a su inicio y final: anacrúsico-femenino, anacrúsico-tético. De igual manera, es evidente la isorritmia en las voces que se despliegan, no se perciben hemiolas o desplazamientos del acento métrico de importancia, aunque sí existen notas con tensión como parte del desarrollo de la textura. Esto se manifiesta en aquellas que asumen un carácter pedal (cc. 131-137), u otras que realizan algún movimiento de carácter motívico como $fa^{\#3}$ - mi^3 (c. 139) en la m.i. El comportamiento de los puntos de compresión entre las ideas musicales es simple: en los motivos a y a' se ubican en los ictus fuertes respectivos de cada compás y esto es similar para los incisos b''.



Ejemplo 2.39. Incisos y motivos de las secciones A-A' y B, «Variación V»

Los comentarios que se hicieron en el epígrafe 2.4 respecto al comportamiento rítmico en el «Tema» son aplicables en casi la totalidad de esta pieza, por lo que no se ahondará en este momento para evitar caer en repeticiones innecesarias.

2.10.- «Variación VI»

En esta obra se produce una ruptura con el lenguaje establecido hasta el momento por el autor. Si en la «Variación I» se hicieron insinuaciones a la armonía popular y al jazz, en este caso, la sonoridad proveniente de este ámbito se manifiesta desde el propio inicio. Esta transformación también se produce en la armadura, en la que figura entonces un bemol, que pudiera ser indicativo de FaM o rem. Se escuchan «tensiones» guiadas por una línea melódica que, de manera simplificada, coincide con el descenso de las notas de la escala de ReM a partir de la quinta: *la⁴-sol⁴-fa^{#4}-mi⁴-re⁴*. Sin embargo, al observar el pasaje de los cc. 158-164, salta a la vista el movimiento de todas las voces en la misma dirección. Este procedimiento, denominado «armonía paralela o melodía acordal», de acuerdo con Persichetti (1985, 200), consiste en «el estricto movimiento paralelo en el que todos los acordes son idénticos en cuanto a construcción y el movimiento similar [...]». En este caso se realiza una transposición exacta de los intervalos originarios, esto trae como consecuencia una ruptura con los centros tonales. Entonces gobiernan los principios melódicos sobre las relaciones armónicas, pero aun así es posible identificar formaciones «acordales». Para Ortega (2003, 8) se trata de una progresión de acordes suspendidos (^{sus4}) de novena en movimiento paralelo. Este diseño, es curioso porque lo presentó Miles Davis (1926-1991) en su estándar *So What*, de 1959, el cual constituyó una de las primeras incorporaciones de la armonía modal al jazz. Su pieza está basada en la escala dórica sobre *re* y su estructura fundamental es un acorde que luego ha ganado la denominación de «acorde So What». Este de acuerdo a Levine (1995, 97), «se forma de la fundamental, onceava, séptima, tercera y quinta de un acorde de séptima menor». No obstante, la manera más práctica y lógica de analizar el mismo en este caso es como un acorde por cuartas consecutivas al que se le añade una tercera mayor y el resultado es una progresión con movimiento paralelo. Esta progresión por cuartas es indicativa de la armonía modal, hacia la cual el autor también ha puesto sus miras en su producción.



Ejemplo 2.40. Inicio de «So What», Miles Davis (1959)

La factura «disuelta» que utiliza Andrés Alén (1999) es muy similar a la que aparece en el c. 4 del ejemplo 2.40, por lo que resulta práctico para esta investigación, asumir el cifrado que aparece para este tipo de acordes. A ello sigue que las notas más graves, que hacen un movimiento descendente por el tetracordo inferior de la escala dórica en re: *sol²-fa²-mi²-re²*, constituyen la oncena del acorde.

Sección 1: A (cc. 158-164)

[Acordes por cuartas sobre armonía modal]

Dm7(add4)/G Cm7(add4)/F Bm7(add4)/E Am7(add4)/D Bm7(add4) Am7(add4)/D D9(sus4omit5) C/D

Gm7(add4)/C Am7(add4)/D D9(sus4omit5) C/D

Ejemplo 2.41. Reducción armónica, inicio de «Variación VI»

En color azul se han señalado los acordes «So What» para indicar el movimiento paralelo de las voces. Esta constituye la interpretación más apropiada para estos pasajes, dado que las unidades inferiores de la mano izquierda no logran definirse como acordes por sí mismas. Por ello se ha descartado su consideración como «estructuras poliacordales». Tanto

estos últimos, como los acordes por cuartas o quintas consecutivas, dependen de una disposición específica para preservar su sonoridad característica, si no, «pueden sonar como oncenas, treceas o acordes con sonidos añadidos» (Persichetti 1985, 95). A partir del análisis de los materiales y su organización es posible identificar una estructura ternaria: sección A (cc. 158-177), B (cc. 178-193) y la repetición idéntica de la parte inicial: A' (cc-194-213).

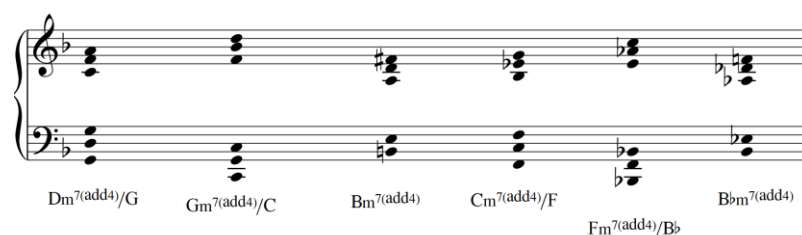
La mayor parte del tiempo la melodía queda oscurecida por la factura de acordes en bloque en la cual se integra, no es hasta la parte B que es posible reconocer la sustancia temática originaria, en este caso transportada al modo dórico y con una leve modificación de carácter tonal. (véase ejemplo 2.42). Este recurso imitativo se realiza solo en la primera parte de la semifrase del «Tema», pues el resto de los materiales no guardan relación. Respecto a la interválica, se ha mencionado que en el caso de la exposición (cc. 158-164) se producen movimientos conjuntos por 2^{as} descendentes y ascendentes, típicas de la armonía paralela «real» que se está produciendo.

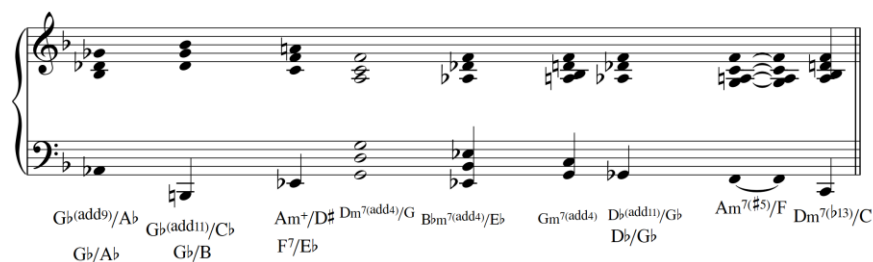


Ejemplo 2.42. Relaciones melódicas, «Tema» y «Variación VI», sección B' (c. 178)

Entre los cc. 171-172 aparecen saltos más ambiciosos: 4^{as} y 5^{as}, J, así como 6^{as} m, las cuales describen una trayectoria similar. Aunque esto ocurre solo en la m.d., pues la m.i. realiza un salto diferente al resto de las voces. Este «movimiento contrario en una voz, contra la sucesión paralela general» es, de acuerdo a Persichetti (1985, 201), un recurso para evitar la monotonía típica que puede generar el uso excesivo de la armonía paralela, también denominada por él como «armonía estática» por esa razón.

Sección 1: A (cc. 171-177)





Ejemplo 2.43. Reducción armónica, sección A (cc. 171-177), «Variación VI»

El punto culminante de la melodía se produce en la sección B (c. 189), con el acorde (Gb/B). En A y A' el punto más extremo superior se ubica en los c. 171 y 207 respectivamente, sobre un acorde por cuartas consecutivas a partir de *sol*. Otra cuestión relevante es que se aprecian algunos silencios y notas pedales que parcelan la melodía: por ejemplo, aquellos que se ubican en D^{9(SUS4OMIT5)}. También está el silencio que separa a las secciones A y B, entre la Dm^{7(b13)}/C y la exposición melódica imitada del «Tema» en modo dórico.

La obra es interesante con relación a las demás del conjunto, no solo desde el punto de vista armónico, sino en cuanto a la métrica y al ritmo. En lo que respecta a la primera: se produce polimetría horizontal, por ejemplo, en la sección A, se alternan al 4/4 (cc. 158-160, cc. 162-163, cc.165-167, cc. 169-175 y en el c. 177), el 2/4 (c. 161, c.164, c. 168) y el 5/4 (c.176). Esto ocurre de manera idéntica en la sección A'. En la segunda parte, junto al 4/4 (cc.178-180, cc. 182-191⁷⁵ y c.193), se introducen también el 2/4 (c. 181) y el 5/4 (c. 192). Los pensamientos musicales se presentan con dimensiones mayores al resto de las variaciones, pues, de entrada, el primer material de sentido indivisible es una frase de cuatro compases (cc. 158-161). Sin embargo, luego se aprecia una estructura que aun cuando es prolongada, tiene carácter motívico (cc. 162-163) y que es similar en cuanto a acentuación a la que ocurre al final de la primera frase. Un análisis en estos materiales a partir de los puntos de compresión capital y caudal, devela la irregularidad de su diseño: el «dar» ocupa más tiempos que el «alzar». Este fenómeno Vega (1941,231) lo denomina: «frase imperfecta», aquella que «tiene en su compás capital una suma de valores no igual a la suma de su compás caudal». Ello puede apreciarse en

⁷⁵ En la edición proporcionada por el compositor parece existir un error en el c.189 en el último acorde de la m.d., que debe estar escrito con una figura de negra, en tanto acorde del último tiempo en la m.i., sin embargo, aparece como una negra con puntillo.

el siguiente ejemplo. De igual manera las acentuaciones indican una organización métrica diferente a la que aparece anotada en la partitura:

Sección 1: A (cc. 158-164)

A (cc. 171-176)

Ejemplo 2.44. Análisis de frases sección A (cc. 158-164), cc. 171-176), «Variación VI»

Como se aprecia, el ritmo experimenta constantes transformaciones en la medida que la obra avanza. Ello muestra la existencia de un compás ‘escrito’ diferente al ‘real’. Las agrupaciones son: 3+3+3+3+2+3 y esa estructura de amalgama 3+2, se hace más notable a partir del c.171. Esta forma alternada ternaria y binaria de organización rítmica, genera un contraste peculiar con la métrica escrita. Se produce una abrupta aceleración rítmica hacia los cc.171-173, que coinciden con la preparación de un momento de carácter cadencial, que tiene lugar tras la pausa momentánea (c. 174). Los acontecimientos rítmicos que siguen a esto van en correspondencia con el lugar que ocupan en la línea dramática: continua la subdivisión (c. 176) y se produce un pie rítmico yambo, coincidente con el punto caudal de la frase. La mayoría de las frases tienen un inicio de carácter tético y su final, es de carácter femenino.

2.11.- «Variación VII»:

Un rasgo que salta a la vista desde el primer momento en esta pieza, es la similitud morfológica que tiene con el *Étude no. 6*, op. 10 de Chopin, por el tratamiento de la factura, y en especial, por el movimiento correspondiente a la voz tenor dentro del relieve textural. Este

Se producen eventos armónicos de gran interés que involucran al material melódico de inicio: una técnica que recuerda la «metamorfosis/transformación temática» de Liszt y Berlioz. En los cc. 214-218 se produce una secuencia modulante con el i^7 - vi^7m (VI^{7b3}) de rem que se mueve por una 2ª m descendente hacia sim. Ese sexto grado, originalmente mayor, al rebajársele su tercera, origina un contacto hacia RebM y SibM respectivamente, que son tonalidades del tercer grado de vecindad (García García 2017, 301).

Ejemplo 2.45. Reducción armónica, sección A (cc. 214-222), «Variación VII»

111

Sección 2: A' (cc. 223-235) Secuencia cromática con acordes cuatriadas aumentados, uso del Viaum como subdominante. También: VI^{7b1}

223

Pno.

229

231

rem: I^7 ReM: VI^7 sim: I^7 Si mayor: VI^7 bvi^{+7} SiM $\text{Do\#M/ReM}$ MIM SolM $\text{Sol\#M/LaM}$ FaM ReM LaM SolM

bvi^{+7} bvi^{+7} SiM-bvi^{+7} V DoM-dom: bii^6 V ReM-rem: bii^6 V

rem: I^7 I^7 I^7 I^7 $\text{I}^7(\text{OMITS})$

Ejemplo 2.46. Reducción armónica, sección A' (cc. 223-235), «Variación VII»

Son interesantes también como fenómeno armónico las secuencias modulantes (cc. 221-222) y (cc. 229-230) con la sexta napolitana y la dominante: $\text{bii}^6\text{-V}$. El uso de la modulación cromática y su expresión más acabada: «la elipsis», responde a la intención del autor de recrear esta sonoridad romántica y de tendencias estilísticas posteriores. En otra dirección, el comportamiento de la melodía se mantiene tonal, aunque la evasión de la sensible ($\hat{7}$) es un recurso recurrente desde el propio inicio. En ella se reconoce la tonalidad de rem, sin embargo, la imitación por movimiento directo a la que es sometida como parte de la secuencia modulante (cc. 214-218), así como los procesos elípticos en los que participa, provocan su tránsito a tonos más alejados en el círculo de quintas. El perfil melódico es fundamentalmente «ondulando», pues predominan los intervalos consonantes, incluso en la sección A' donde es desdoblada. En general, el material de la melodía se comporta de manera más contenido que en otras variaciones: en la sección A y A'', en un ámbito que va desde $\text{fa}^4\text{-fa}^5$ y en A' desde $\text{si}^3\text{-do}^6$. Entre los intervalos significativos están la 5ª J, frecuente entre las anacrusis y los inicios

fuertes de cada semifrase, así como las 2^{as} m (cc. 220-222) y (cc. 229-230). El punto culminante se localiza en la sección central A' (c. 223): *do*⁶. Si se observa con detenimiento lo que ocurre a partir de él, queda claro un proceso de recesión hasta la entrada del c. 227.

El material temático original recibe solo una modificación a nivel de modalidad, por ser la homónima menor de la tonalidad de inicio (rem), con 3^a m, 2^a m y 6^a M. Ello cambia el color y carácter del mismo (se torna oscuro), aun cuando se mantienen otros intervallos de su esencia (la 5^a J con la que comienza, o la 2^a m del final). Es interesante el carácter direccional de los pasajes que corresponden a la voz tenor.



Ejemplo 2.47. Relaciones melódicas entre «Tema» y «Variación VII»

En el caso de la métrica se ‘recupera’ el inicial **6/8**, a la vez que se utilizan semejantes células rítmicas, por lo que su contenido está muy cercano al «Tema». Se produce un contraste interesante entre el carácter de los materiales con contenido temático, y aquellos que aparecen dentro de los giros elípticos: los primeros, de inicio «anacrúsico» y final «femenino», los segundos, «téticos» y con final «masculino». Este último coincide con los descansos de la propia melodía antes de la cadencia. Casi toda la estructura es isorrítmica y en cuanto al comportamiento de los acentos, se aprecian algunos fenómenos que son de importancia para la ejecución: por ejemplo, a partir del c. 218 el ritmo de la melodía superior se agrupa en cuatro semicorcheas y dos (4+2). Esta forma de organización responde más a nivel métrico a un compás de **3/8** que al **6/8** anotado por el autor. A su vez, esta subdivisión es indicativa del proceso progresivo que está ocurriendo y que es diferente al que se desarrolla con los materiales de similar figuración en el inicio (cc. 214-218). A partir del c. 221 se produce un descenso rítmico: aparece una negra en el inicio del segundo tiempo y en el primero del c. 222. Este es un gesto inesperado, pues allí anteriormente aparecían figuras de menor duración. Este proceso de precipitación del ritmo y de ‘aguante’ se manifiesta también en el resto de las voces.

La intención de desvirtuar el carácter débil de estos tiempos es clara, por si quedara alguna duda, el autor indica una ligadura de articulación sobre tales notas, que contribuye al efecto de descenso que debe regir en todo el pasaje (cc. 221-222). En la segunda sección A' se

produce un efecto similar al de los cc. 219-222. Tras la ya típica agrupación de las figuras de semicorchea en la forma: 4+2, se produce una compactación de las células rítmicas, diferente a la subdivisión que con semejantes materiales ocurría en el c. 220 de la sección A. Aun cuando parecen pasajes idénticos, su acentuación difiere y ello se espera que debe hacerse notar en la *performance*.

Sección 1: A (cc. 219-222)

Sección 2: A' (cc. 227-230)

Ejemplo 2.48. Análisis de acentos en el ritmo y la métrica en «Variación VII»

La obra en su conjunto responde al comportamiento de estos parámetros: la agógica y la dinámica, están indicadas en función de estos procesos (por ejemplo, el *rallentando* y *smorzando* del final (cc. 232-234), coincidentes con la recesión.

2.12.- «Variación VIII»

Se trata de un cha-cha-chá, género de la música popular bailable cubana, que, de acuerdo a Elí y Gómez (2009, 78) constituye la última fase del desarrollo del complejo danzonero y una forma más simplificada de este, pues en él «se sustituyeron las alternancias y recurrencias propias de la forma rondó, la introducción fue más simple y abreviada, y tras la

sección expositiva se daba paso a la sección final, derivada [...] del montuno del son». En el caso de esta obra, se omite la sección introductoria, aparece la exposición repetida (A-A') y luego en la parte B, se introduce un pasaje improvisado con los rasgos del son montuno. Por ello se ha considerado una forma binaria A-B. En la armonía predomina la organización de los acordes en terceras consecutivas, especialmente como cuatríadas directas o sugeridas a partir de notas con carácter ornamental (c. 244). También son interesantes algunas resoluciones excepcionales como las de dominante sin la quinta: $V^{7(OMIT5)}$ al I^7 , durante casi toda la sección B, la izquierda y la cadencia final de esa misma parte de $V^{7(OMIT5)}$ a solo los sonidos de la tónica. El contraste entre las partes se produce también a partir de la disposición de las voces en los acordes y en los procedimientos de elaboración de la factura: A (cerrada, acordes «en bloque», predominio de la verticalidad), B (abierta, uso más activo del material melódico e incorporación de notas ornamentales, predominio de la dimensión horizontal).

El sentimiento tonal está reforzado por los frecuentes procesos cadenciales de dominante hacia la tónica. Existe una mayor cercanía hacia el esquema armónico originario, al menos en la primera parte, que la diferencia de otras obras del ciclo. Resultan interesantes los cromatismos que aparecen, que dotan de un nuevo 'color' al sonido, entre ellos la subdominante aumentada: IV^{+7} , IV^{+4}_3 (también $IV^{7(\#5)}$) y la trecena de dominante: $V^{7(ADD6)}$ (también V^{13}_7). En el ejemplo 2.49 se establece una reducción armónica para la primera sección de la obra. Con números arábigos debajo de acentos circunflejos se indica la participación de sonidos melódicos, correspondientes a los grados de la tonalidad.

Sección 1 (Cha-cha-chá): A (cc. 237-266)

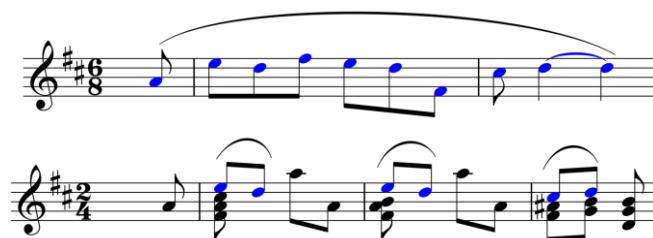
ReM: I^7 vi^7 ii^7 IV^{+7} IV^4_2 ii^7 IV^{+4}_3 IV^4_3 IV^7 IV ii^7 ii V^7 $V^{7(ADD6)}$ I^9 $\hat{5}$ $\hat{6}$ $\hat{5}$

sim: V^9 V

I^9 $\hat{5}$ $\hat{b6}$ $\hat{2}$

Ejemplo 2.49. Reducción armónica sección A, «Variación VIII»

En cuanto a la melodía, son frecuentes los gestos cadenciales de sensible-tónica y dominante tónica. En ella es fácilmente reconocible el giro inicial del «Tema», con su salto de 5ª J ascendente y 2ª M descendente como compensación, en las notas *la*⁴-*mi*⁵-*re*⁵. Sin embargo, se intercala la quinta $\hat{5}$, que realiza saltos de octava y parcela el curso natural de la misma:



Ejemplo 2.50. Relaciones melódicas entre el «Tema» y la «Variación VIII»

En el ejemplo se ha indicado con una voz diferente el resto del acorde, esto es un procedimiento ilustrativo, pues en la partitura no aparece escrito de esa forma. No obstante, con ello se toma mayor conciencia de la importancia de las notas del extremo superior. Esa similitud se presenta en casi todo el momento de la parte introductoria A y se manifiesta en su homónima correspondiente en el «Tema». Asimismo, el autor enriqueció texturalmente la «sustancia melódica» y su indicación de *staccatos* en las corcheas individuales producen un efecto de línea discontinua.

La 8ª J es un intervalo generador, pues en esta primera sección está muy representada, asume un rol de ornamento y dota de movilidad a las frases por diferentes puntos del registro. El punto culminante se ubica en la sección A, el *re*⁷, doblado (c. 247) y es abordado nuevamente en A' (c. 264). Las secciones contrastan en cuanto al ámbito de tesitura: A (*si*³-*re*⁷) con una amplitud superior a tres 8ªs J y B (*la*⁴-*si*⁶), con poco más de dos 8ªs J. Es notable la expansión interválica (cc. 244-247), como parte del proceso de progresión hacia la cadencia (c. 250). El autor recurre a la imitación por movimiento directo entre los recursos de elaboración melódica, y la sección contiene algunos casos de esto: por ejemplo, la secuencia diatónica que se produce en la línea extrema superior de la m. d. (cc. 242-243)⁷⁶ y la de idéntica clasificación mediante el IV y el ii (cc. 246-249). El 'juego' que aparece entre los registros y el contraste entre la articulación (*staccato-legato*) indicada delatan un proceso 'dialógico' entre los materiales,

⁷⁶ Aunque a nivel armónico el pasaje no se ha entendido como una secuencia diatónica, en la melodía es evidente por el uso de los mismos intervalos: 2ª M, 4ª J y la 3ª, m la primera vez, M, la segunda.

mucho más evidentes en los cc. 246-248 y cc. 250-252, por el efecto del cruzamiento de las manos y el eco de la melodía.

El ritmo armónico es estable y se produce una cesura (c. 245) que coincide con la dominante de sim. Un proceso de progresión hacia la cadencia se identifica en los cc. 246-247 y cc. 248-249. En el caso de la segunda sección se aprecia una secuencia modulante a partir de la típica progresión en la música popular y tradicional: ii-V-I (*Two-Five-One*). La escritura a partir del son montuno se torna menos clara, por la superposición de las voces, se prima la horizontalidad de la música. La 7^{as} M y m se convierten en un intervalo frecuente en la m.i., pues constituye una distancia frecuente de la música popular, especialmente en el jazz, donde prácticamente no se concibe un acorde sin la séptima.

La improvisación en este momento genera una actividad melódica más ondulada, que alcanza su punto culminante en si⁶ (c. 298), justo cuando ocurre la cadencia V⁷-I. De igual manera, se aprecian procesos elaborativos mediante «armonía disuelta», a modo de «figuraciones armónicas» (cc. 289-290) y secuencias melódicas (cc. 299-300). La sección del son montuno produce una reducción de la distancia interválica en la mayoría de los materiales, sobre todo en la m.d. Llegado este punto del ciclo se nota un cierto agotamiento de la armonía, por ello las ornamentaciones del montuno resultan ‘refrescantes’ una vez que la sonoridad de base va ya por su sexta exposición.

Ejemplo 2.51. Reducción armónica, sección B (cc. 286-295), «Variación VIII»

En lo que respecta al ritmo y la métrica, los comportamientos tienden a ser bastante homogéneos: la obra es isométrica y la mayoría de sus pasajes son homorrítmicos. En la primera sección hay una marcada presencia de los pies rítmicos anapesto (corchea-corchea-negra), incluso en el inicio, pues, aunque rítmicamente aparezcan dos corcheas, desde el punto de vista melódico es el mismo sonido en diferentes registros, por lo que constituye un momento de reposo, que luego es reafirmado (cc. 250 y 251). A partir de la sección («son montuno») aparecen pies de otra naturaleza: dáctilo, espondeo y anfibraco. El sentimiento de acentuación

en el ictus fuerte del compás (carácter tético) impregna casi todos los momentos. La anacrusis inicial del c. 237, con su aparición única tiene una función referencial: conectar el material de la exposición con aquel del «Tema». Esto es comprensible dado que se trata de una versión estilizada del cha-cha-chá. Las secciones A y B contrastan también en cuanto al ritmo y en la primera se presenta una estructura idéntica a las que aparecen en los acompañamientos al piano de este baile:



Ejemplo 2.52. «Un módulo acompañante al piano en cha-cha-chá» en Orovio (1992, 132)

Esta muestra, reconstruida a partir de una imagen similar de Orovio (1992 132) permite trazar sus vínculos con el contenido de A. Salta a la vista que en esta última los pasajes correspondientes a la m.i. se presentan con una figuración más larga (negras y corcheas). Es posible que este gesto sea un derivado del proceso de ‘estilización’, aunque es solo una hipótesis, pues el autor generalmente presenta los materiales de un modo directo (por ejemplo, en los pasajes de la m.i. de la contradanza-habanera, «Variación IV»), que fungen como elementos entonativos o referenciales de un estilo o forma particular. Lo mismo ocurre con la sección B, pues en ella la m.d. realiza el ritmo típico del «montuno» en el piano y la m.i. el «tumbao» sincopado típico del bajo, ambos provenientes del son.



Ejemplo 2.53. «Piano Montuno» (m.d.) y «Bass Tumbao», (m.i.), en Campos (1996, 11)

El acento métrico en general es correspondido por la organización de los pies rítmicos. No se aprecian desplazamientos importantes, con excepción de las hemiolas en el momento improvisado del «son montuno». Aquí la articulación indicada por el autor produce una subdivisión ternaria de los grupos, ello genera un compás artificial de $3/8$, cuya consideración es importante para las decisiones de fraseo.

2.13.- «Variación IX»

Dentro de la estructura general esta pieza ocupa un lugar conclusivo en el desarrollo, podría tratarse de un pasaje de transición entre este y la coda. Sin embargo, su profundo carácter virtuosístico y aspecto, cercano a la forma *toccata*, hace pensar en ella como un momento para el protagonismo del intérprete. Si tuviese un estilo más *ad libitum* y salvando las distancias de formato, podría pensarse su ubicación aquí como el momento de la *cadenza* en un concierto para instrumento solista y orquesta. En cuanto a su organización y lenguaje se aprecia cierto carácter homeostático, pues sus parámetros esenciales para este estudio: altura y duración, describen un comportamiento ya preestablecido por otras obras anteriores del ciclo. En ese sentido hay una recuperación del esquema ternario característico, distribuido en A (cc. 325-357), B (cc. 358-366) y A' (cc. 367-386). La progresión armónica se mantiene también, aunque presenta una mayor definición respecto a los procesos modulatorios, por ejemplo, la secuencia que pasa por *fa#m* y *mim* (cc. 359-362). El lugar que usualmente dentro de la sección de desarrollo ha ocupado el acorde de doble subdominante (IV/IV), previo a la dominante (V), en esta pieza se altera y deviene dominante para el tercer grado mayor de su tonalidad paralela: *rem*, (V/III/i), similar a como ocurre en la «Variación II».

Sección 1, 3: A (cc. 325-357) y A' (cc. 366-382)

Piano

ReM: $\hat{5}$ $I^9(OMIT1)$ I^7 I $\hat{5}$ iii^2 vi^6 vi^6 $vi^7(OMIT3)$ IV_s^6 IV_s^6 $vii^{\circ 2}$ ii^6 IV^6

266

Pno.

ReM: *sim* V $[vi^7(OMIT3) IV^{(ADD9)} vi^7(OMIT3) ii^{(ADD9)}]$ $\hat{6}$ I_4^6 $V^{(ADD4 OMIT3)}$ $V^{(ADD4 OMIT3)} I_4^6$ $V^{(ADD4 OMIT3)}$ $V^{(ADD6)}$

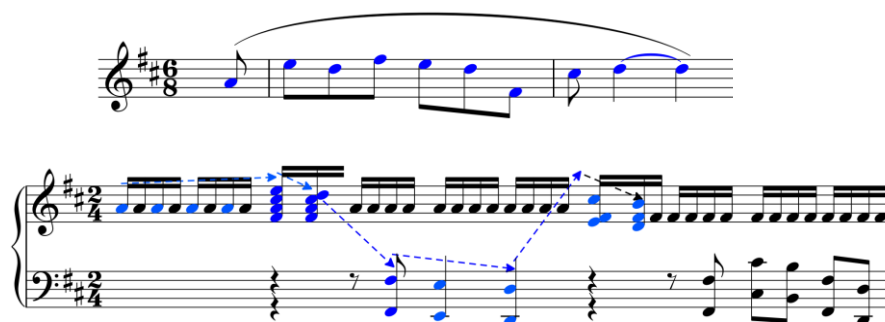
Secuencias intratonales

[illegible]

Predominan los acordes estructurados por terceras consecutivas, además de séptimas y los acordes (^{SUS4}), en los c. 339 y 380. Los procesos cadenciales identificados (cc. 340-341), (cc. 356-357) y (cc. 381-382), responden al contexto tonal. Aparecen secuencias modulantes (cc. 369-360) y (cc. 361-362) e intratonales, (cc. 335-336) y (cc. 337-338). La melodía en la m.d. es oscurecida en esta propuesta por la adición de notas inferiores, así como por las ornamentaciones. Llama la atención su diseño ‘fragmentado’ o discontinuo, indicado por la aparición intermitente de sus materiales. La morfología de la voz central, línea que vertebró toda la estructura, y su relación con el material melódico, recuerda a la *Toccata* en re menor, op. 11 de Prokófiev, pues comienza justamente con la alternancia al unísono entre la m.i y la m.d, aunque su lenguaje armónico es diferente. Esta línea presenta los intervalos fundamentales de la pieza: el unísono, que es una nota pedal constante y la 8ª J, que hace su entrada en el c. 359». Estos intervalos cumplen una función dramática, nos ubican en una posición temporal del discurso narrativo. También se alternan otros, conjuntos y disjuntos, con los que se genera un diálogo entre la melodía de la m. d. y los pasajes de la m.i., curiosamente propuestos en octava o como notas sueltas y cuyo movimiento denota su carácter motivico.

que de manera inesperada inicia la segunda sección, con un «doblaje colorístico» (melodía desdoblada en 8^{as} J). A partir de ese momento se inicia un proceso recesivo que prepara nuevamente el clímax (c.366). En otra dirección el ritmo armónico es bastante rápido pues desde el inicio los acordes cambian en duraciones de corchea o semicorchea, sin embargo, tras la primera semifrase (cc. 333-334), se torna más lento. En la parte B la armonía cambia con el compás, sin embargo, al sonar secuencias modulantes, y acordes alterados, se produce una sensación de mayor velocidad que en la sección precedente.

Son interesantes los diálogos que se producen entre la melodía de la m.d. y los materiales de la m.i., cuya movilidad y posición delatan su carácter motivico. Esto se hace evidente cuando se ponen en relación con el «Tema». Por ejemplo, la melodía principal: **la-mi-re-fa#-mi-re-fa#-do#-re**, es imitada en la «Variación IX» de forma libre, en un discurso que involucra a la m.d. y la m.i.



Ejemplo 2.55. Relaciones melódicas, «Tema» y «Variación IX»

Este aspecto devela el ‘diálogo’ que el autor conjuga entre unos materiales y otros. Relaciones similares se producen con el resto de ideas musicales:

«Tema» (1^{ra} semifrase, 2^{do} motivo.): **fa#-la-sol-fa#-mi-si-re-do**

«Var. IX» :(1^{ra} semifrase, 2^{do} motivo): **fa#-fa#-fa#-la-sol-si-si-si-fa#-mi-si-re-do#**

«Tema» (2^{da} semifrase, inciso 1): **fa#-do#- si-re-do#-si**

«Var. IX» :(2^{da} semifrase, inciso1): **fa#-do#-si-re-re-re-re**

«Tema» (2^{da} semifrase, inciso 2): **re-la- sol-si-la-sol**

«Var. IX» :(2^{da} semifrase, inciso2): **re-re-la-sol-si-si-si-si**

«Tema» (2^{da} semifrase, motivo 1): **la-fa#- mi-sol -fa#-mi fa#-re**

«Var. IX» :(2^{da} semifrase, inciso2): **si-si-fa#-mi-sol-fa#-mi-fa#-re-la-la-la**

Esto ocurre parecido con los materiales correspondientes a la segunda sección del «Tema» e involucra a los pasajes de la m.i. En ellos se imita el modelo, pero no de manera estricta. Con relación al ritmo y la métrica, se mantiene el 2/4, el cual permite una subdivisión en semicorcheas, muy beneficiosa para los propósitos de la forma. Predominan los pies rítmicos yambos y anapestos, y en el caso de los correspondientes a la m.d., también aparece el pírrico y anfíbraco. La célula básica de la m.i. (pie yambo) se localiza en los cc. 327-328, el resto de diseños que aparecen en el acompañamiento son derivaciones del mismo. En la segunda sección los pies rítmicos de la m. d y la m.i. son pírricos, a excepción del momento cadencial, donde aparece uno anfíbraco. Los motivos de la m.d. (cc. 331-332) y (cc. 355-356), son variaciones rítmicas de los del «Tema», escritos en 6/8. Se aprecia un marcado contraste en cuanto a la naturaleza de los incisos y motivos y su pertenencia a la m.d. o la m.i.: son téticos y anacrúsicos (cc. 327-330) en la primera, y acéfalos (cc. 349-352) en la segunda. Esto ocurre también en el carácter de los finales: los primeros masculinos y los últimos, femeninos. Cada una de las voces plantea modelos isorrítmicos diferentes, aunque la m.i. presenta isómelos e isorritmo debido a su carácter secuencial.

Otra cuestión interesante en este apartado es que se aprecian subdivisiones de la métrica por la presencia de acentos y signos de articulación como el *tenuto*, o el fraseo indicado por el compositor. Ello se hace evidente justo por las ligaduras de expresión de la m.i. (c. 349), en el que la ampliación del motivo genera una subdivisión ternaria. Luego aparecen no solo hemiolas, sino que los materiales de la m.i. crean un efecto polirrítmico (cc. 351-356). La sección B, sin embargo, es homorrítmica, por lo que no se aprecian en ella fenómenos de este tipo. No obstante, un tema de interés en ella es que, aun cuando se mantiene un ritmo constante, los materiales de la m.d. apuntan a un efecto recesivo (cc. 362-365), con una ligera variación final en este último compás. El clímax que se produce ahí es poco definido y no tiene mucha riqueza de efectos sonoros, salvo el movimiento contrario que se produce entre las voces. Al final de la tercera sección ocurre un decrescendo rítmico con la incorporación de pies anfíbracos a la voz tenor. A ello se suma la indicación de un *poco rit.*, en el último compás.

2.14. «Variación X».

Llega el final de las variaciones del ciclo con la coda, momento de expansión cadencial que, a modo de circunloquio, conduce el discurso nuevamente al «Tema». Aun siendo la obra de menor duración, con solo dos secciones cortas (A-A'), la riqueza armónica y melódica que

el autor despliega en ella la dote de un lirismo peculiar, de un carácter diferente a aquel que se vio con la versión en espejo o invertida del «Tema» («Variación V»). Antes de ahondar en este rasgo, conviene que se presenten algunos aspectos de la armonía. En primera instancia, llama la atención la factura de la m.i. en la modalidad de «acorde roto o fragmentado», con exiguos lugares donde se presenta «en bloque» (cc. 397-398) y (cc. 401-403). A ello se suma la añadidura de la novena en el primer acorde, un fenómeno que puede interpretarse como una entidad de novena sobre la tónica, I^9 , o como un «acorde con nota añadida», cuya «cualidad de textura ha sido modificada al agregar sonidos no propios del acorde original [...] [que] forman una o más segundas mayores o menores con cualquier miembro del acorde por tercera o cuartas» (Persichetti 1985, 111). En este caso, por la aproximación del lenguaje al estilo popular se ha considerado estimar dicha novena como integrante del acorde fundamental.

Es notable la presencia de armonías de pedal en el extremo inferior del registro grave, la mayor parte del tiempo desdoblados en intervalos que progresivamente se expanden: de 5ª J, pasa a 6ª m, de ahí a 7ª m y luego en los compases finales (cc. 413-415) se alcanza la 8ª J. Sobre ellas se despliegan progresiones de carácter cadencial que culminan en la dominante. Ese acorde de dos notas (pedal doble), funciona a veces como el bajo con la quinta del acorde, o el bajo con la tercera. No obstante, hay momentos donde el autor genera una parte superior disonante con él y su función de pedal se define mejor (c. 388). Estos pasajes dotan de direccionalidad a la música, pues siendo armonías de base sin la tercera, poseen una neutralidad que permite sostener el amplio movimiento cromático que tiene lugar (cc. 388-389) y (cc. 402-403) y que compromete a todos los materiales de la m.i. Como pasa en el resto del ciclo, el autor despliega un repertorio variopinto de acordes alterados, desde las dobles dominantes V^7/V , $V^{7(ADD6)}/V$, las dobles subdominantes: $IV^{6(ADD6)}/IV$, así como otros que abren el paso a centros tonales más alejados, por ejemplo, la dominante menor del tercer grado (v/iii), así como acordes con notas añadidas, que son vestigios de la música popular: $IV^{(ADD6)}$, $IV^{(ADD9)}$.

En la parte central de la sección A, (cc. 395-398) se produce una secuencia modulante que pasa por el V-i y V-I, de sim y SolM respectivamente. Sin embargo, ese proceso tiene su génesis en una modulación intratonal que comienza en el c. 391 y en donde el I en ReM es V para su subdominante IV, SolM. Considerando los eslabones (cc. 391-392) y (cc. 393-394) como partes del mismo proceso, entonces se obtendría una secuencia ampliada por segundas ascendentes que deviene modulante en su propio curso. Esta interpretación también es plausible, aunque no se ha señalado de esa forma en el ejemplo 2.56. Con ello todo el recorrido sería: V-I (SolM), V-I (LaM), luego V-i (sim) y V-I (SolM). Aunque ocurren varios procesos

cadenciales, existen dos de importancia medular: el de los cc. 403-404, que divide las secciones A y A' y el de vi o I-ii-V (cc. 414-417), que abre el camino para la entrada del «Tema». Las modulaciones que se producen son cromáticas, son «contactos» con tonalidades cercanas como *sim*, *SolM*, *LaM* o *fa#m*.

El ritmo armónico se mantiene constante en casi toda la obra, a un acorde por compás, sin embargo, se pueden distinguir dos momentos significativos: c. 410 y 414, donde se producen cambios de funciones en segmentos menores. El primero coincide con una semicadencia, donde se alcanza el punto culminante de la obra (*re*⁷) y el segundo se produce en la preparación de la cadencia final. Este comportamiento se corresponde con el fraseo y desenvolvimiento de la melodía. En general, predominan los acordes de tres sonidos fundamentales y los acordes de séptima. Sin embargo, hay momentos donde aparecen otras formaciones: acordes con nota añadida (c. 392) y un «cluster» (c. 400).

Resulta interesante el uso del *ivm* o *iv* (*IV*^{b3}) en el c. 412, pues impregna un ‘color’ diferente dentro de la atmósfera mayor, pues constituye la subdominante de la escala mayor primera variante (variante «armónica»). Otra cuestión es el cambio que se produce en la disposición de las voces de los acordes a partir del c. 396. Lo mismo ocurre nuevamente a partir del c. 408. La sección A' presenta los materiales melódicos con un «doblaje colorístico», sin embargo, es interesante que eso solo aparece en la voz extrema superior de la m.d. Otro fenómeno armónico de importancia es la contraposición generada entre los incisos de la obra que está explícita por la intención resolutive que el autor otorga a estos materiales: a una resolución por salto en un inciso, le sigue una por movimiento conjunto en otro, lo cual expone unos ciclos de apertura y cierre que tienen consecuencias sobre las «intervenciones» dinámicas que posibilitan estos pasajes.

Otro momento marcadamente expresivo es el c. 400, donde aparece la doble dominante (*V/V*) y cuya nota extrema superior genera una sonoridad de trecena (*V*¹³/*V* o, como aparece cifrado en el ejemplo 2.56, *V*^{7(ADD6)}). De igual manera, las notas que lo acompañan, dotan al acorde de un componente disonante mayor. En cuanto al proceso de enriquecimiento textural, este aparece también en A, en el c. 398 y en los cc. 402-403.

Sección A (cc. 387-404)

Piano

ReM: I⁹ I⁷ IV^{9(ADD9)/IV} V₃¹ I⁹ I⁹ IV^(ADD9)

Doble Pedal (ReM): V I V I V I I iii IV

Pno.

ReM: V₅⁷/V V vi I₆⁶

sim: V₅⁷ I SolM: V² I⁶

Doble Pedal (ReM): ii ii iii iii #IV V #V vi

15

Re mayor: IV⁹ V_{7(ADD9)/V IV⁵/IV V_{7(ADD9) I⁹}}

Pedal (ReM): V V V I

Sección 1, 3: A (cc. 404-417)

Pno.

ReM: I⁹ IV^{9(ADD9)/IV} V₃¹ I⁹ I⁹ IV^(ADD9) v/iii sim: V²

Doble Pedal (ReM): V V V I I Doble Pedal: ii° ii°
(sim) V V (sim)

ReM: iv I₆⁶ I₆⁶

sim: I⁶

Doble Pedal: IV V vi ii

Doble Pedal ReM: bvi V vi ii

sim: I

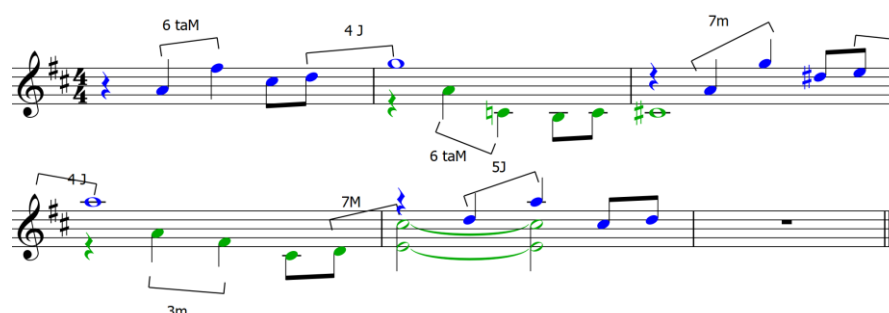
32

ii⁷ V⁹

Ejemplo 2.56. Reducción armónica «Variación X»

En este gráfico la figura redonda equivale a la duración de todo un compás y, consecuentemente, la blanca a su mitad. Este procedimiento de indicar las duraciones persigue ilustrar el comportamiento del ritmo armónico a lo largo de la obra.

En cuanto a la melodía, aun cuando aparezcan notas añadidas y armonías osadas, su desenvolvimiento se mantiene en un contexto tonal (en ReM), pues predominan los grados definitorios, tónica ($\hat{1}$) y dominante ($\hat{5}$), así como relaciones sensible-tónica ($\hat{7}-\hat{1}$). No obstante, ocurren movimientos cromáticos con ellos, como el de tránsito del $bvii-vii^{\circ}-I$. También se generan ambigüedades tonales a partir de notas cromáticas cuya función real u ornamental solo puede confirmarse después del análisis armónico. Lo curioso es que se aprecian con esas notas relaciones de sensible hacia una tónica que no es posible definir como mayor o menor, por ejemplo, $re^{\#}-mi$ (c.393), así como: $mi^{\#}-fa^{\#}$ (c. 395). En lo que respecta a la interválica, la melodía presenta movimientos disjuntos y conjuntos. Parece ser de carácter instrumental, aunque existe una marcada intención vocal por el uso frecuente las 3^{as} e intervalos más pequeños. Por esa alternancia se puede considerar para ella un perfil «heterogéneo o mixto». No obstante, los intervalos más expresivos son la 6^a M y m, la 8^a y la 5^a J. El punto culminante, re^7 , es abordado en dos ocasiones, como ocurría en la variación anterior en c. 411 y 414. El ámbito de tesitura abarca más de tres octavas (si^3-re^7). Asimismo, la melodía se encuentra agrupada en incisos de fácil identificación. Un punto de máximo carácter expresivo para ella se encuentra en el c. 396, donde se alcanza el punto más extremo del registro en la sección A.



Ejemplo 2.57. Relaciones interválicas entre incisos (cc.387-391), «Variación X»

Los incisos no se imitan exactamente como en el modelo de inicio, se conservan algunas distancias como la 6^a M, pero las restantes varían:

(Primer inciso): **6^a M asc+4^a J desc+2^a m asc+4^a J asc**

(Segundo inciso) **6^a M desc+2m desc+ 2^a m asc+2m asc**

El tercer inciso (cc. 389-390) tiene una estructura similar al primero, solo varían los dos intervalos con los que comienza:

(Primer inciso): **6^a M asc+4^a J desc+2^a m asc+4^a J asc**

(Tercer inciso): **7^a m asc+4^a dism desc+2^a m asc+4^a J asc**

El cuarto inciso (cc. 390-391), experimenta un desdoblamiento abrupto en su tesis:

(Cuarto inciso) **3m desc+4J desc+2m asc+2m asc/7m asc**

Ni este, ni el siguiente, manifiestan una estructura imitativa:

(Cuarto inciso) 3m desc+4J desc+2m asc+2m asc/7m asc

(Quinto inciso) **5J asc+6m desc+2m asc+6M asc**

Sin embargo, hasta la semicadencia (c. 396) manifiestan una estructura similar, casi estrófica, como si de rima cruzada se tratase:

(Sexto inciso) 3m desc+3M desc+2M asc+3m desc/5J (A)

(Séptimo inciso) **6M asc+6m desc+2m asc+6M asc (B)**

(Octavo inciso) 3m desc+3M desc+2M asc+3m desc (A)

(Noveno inciso) **6M asc+6m desc+2m asc+6m asc (B)**

El autor despliega procedimientos imitativos en algunos casos por movimiento directo y en otros, con versiones libres del diseño originario. Con relación al «Tema», el motivo principal de la actual propuesta (cc. 387-388), parece ser una versión contraída:

(Primer inciso) «Variación X»: **la-fa#-do#-re-sol**

«Tema»: **la-mi-re-fa#-mi-re-fa#-do#-re**

(Segundo inciso) «Variación X»: **la-do-si-do-do#**

«Tema» **fa#-la-sol-fa#-mi-si-re-do#**

Estos incisos tienen un profundo carácter expresivo por la forma en que cierran la idea, con un movimiento ‘disparado’. Este rasgo es común en la *performance* de la canción de la Nueva Trova. En ella el «dibujo de la línea melódica es muy libre [...] con grandes desplazamientos interválicos, tanto ascendentes como descendentes» (Eli y Gómez 2009, 110). La morfología de estos diseños está recreando, de ese modo, los rasgos entonativos de este género y la cualidad lírica de esta melodía es diferente a la de la «Variación V».

Con relación al ritmo y la métrica es llamativo el predominio del pie anfíbraco en el acompañamiento, una elección que quizás se deba a la factura de acordes por intervalos. En el caso de la m.d. se aprecian otras células: espondeo y dáctilo. La métrica se mantiene constante a lo largo de la obra y la presencia del compás 4/4, con el establecimiento de la organización binaria, prepara la llegada del «Tema» en 6/8. No obstante, la presencia de articulaciones sobre el patrón yámbico genera compases artificiales: se subdivide el 4/4 en compases de 4/8. Este gesto coincide con la acentuación natural de los incisos de la m.d. Estos últimos son masculinos y acéfalos en los pasajes de la m.d, con excepción del último material que es un motivo (cc. 414-415). Con relación a estos últimos, aparecen en los cc. 399-400, cc. 412-413, cc. 414-415 y c. 416-417. Existe isorritmo casi todo el tiempo en la melodía y en el material de la m.i. y el caso de la m.d, junto a este procedimiento, hay se producen isómelos. De esta forma se puede hablar de la parte A y A', como un isoperiodo.

Existe una clara intención dialógica entre los incisos a lo largo de toda la obra, y ello unido a los acentos que naturalmente se forman por las articulaciones, conllevan no solo a la división rítmica mencionada (4/8), sino que también abren las posibilidades a formas de agrupación mayores. Puede hablarse en esta pieza de un *quasi ritmo di due battute*, sobre todo en la m.d. La m.i., sin embargo, repite constantemente el mismo modelo rítmico. A partir del c. 397 se producen sínkopas en izquierda, que hablan de cierta recesión del movimiento rítmico, y más adelante (cc. 401-403), este vuelve a reducirse. Después se produce una síncopa de gran importancia, la que genera la prolongación del bajo desdoblado del ii de ReM, en el penúltimo tiempo (cc. 414-415), justo antes del V⁹. Los ejemplos del uso de la síncopa, sobre todo en B y A', responden a procesos de *diminuendos* rítmicos. Existe una estrecha relación entre la dinámica anotada por el autor y los períodos rítmicos identificados: A se manifiesta con *mf* (*mezzo forte*) casi todo el tiempo, B, que está inmerso en el proceso cadencial, presenta, *diminuendos* y *crescendos*, así como *ff* (*fortississimo*).

Una vez dejado el V⁹, curiosamente anotado en dinámica *piano* (*p*), se allana el camino para retornar al «Tema». Su última exposición se torna como una reminiscencia. Si se suelta la imaginación podría considerarse toda la obra como un ciclo de pensamientos sobre uno marcadamente obstinado. Llegado este punto de la investigación cabe preguntarse ¿cómo sacar provecho de este conocimiento para realizar una *performance* en correspondencia con sus factores inherentes? Sobre esta inquietud se vuelca el próximo capítulo.

CAPÍTULO 3:

Análisis de propuestas performativas desde la partitura y el sonido

Una vez estudiada a fondo la obra con un exhaustivo análisis paramétrico, este capítulo se vuelca hacia la problemática de partida, que es abordar cuestiones performativas a partir de las limitaciones que impone la estructura y contraponer en algunos casos esos elementos con la historia de la interpretación de la obra. Planteo una breve panorámica en este sentido, a partir de las propuestas de cuatro pianistas que la han grabado como parte de su producción discográfica. Este ejercicio se plantea como una exploración de problemáticas puntuales de performance que se derivan del estudio de la partitura y que pueden complementarse con las aproximaciones analíticas sobre los registros sonoros. que posibilita el software Sonic Visualiser.

En orden cronológico, las interpretaciones que he considerado, todas grabadas en CD (y de las que proporciono título y año de edición) son las de los siguientes pianistas, mayoritariamente cubanos: el propio compositor Andrés Alén (*Pianoforte*, 2002); el croata-estadounidense Kemal Gekić (*In Contrasts*, 2015), Yamilé Cruz Montero (*Piano Cubano*, 2017); y, más reciente, William Villaverde (*Cuban Memoirs*, 2018). Cada epígrafe se ha pensado en correspondencia con las preguntas de interpretación que surgen tras la primera lectura de la pieza y de aquellas que se derivan del análisis de sus parámetros morfosintácticos. En suma, se trata de buscar integralidad entre los resultados.

3.1.- Ocurrencias motivicas e interacciones texturales

Para comenzar esta exégesis resultan útiles dos preguntas de interpretación (*interpretive questions*): «Assuming I do not get in its way, is the motive self-evident, or does it require some deliberate projection?» (Berry 1989, 13) y «Where a texture may be interestingly complicated by an implicit, relatively disguised imitation, is it possible and desirable for the

performer to communicate this? » (Berry 1989, 30).⁷⁷ La respuesta a estas interrogantes yace en la obra y las circunstancias particulares del pasaje que se analice. No obstante, estos elementos son importantes para exponer la estructura. Narmour (1988, 320) habla incluso de las «strange syntactic consequences» («extrañas consecuencias sintácticas») que tiene para el oyente no comunicar de manera clara una conexión lineal entre secuencias de carácter motivico.

En la «Variación I», justo en el momento cadencial (V⁹-V⁷-I), en el inicio del c. 29, se aprecia este fenómeno: aparecen tres notas en la parte superior del acompañamiento de la m.i. (*si³-re⁴-do^{#4}*), que el autor ha distinguido ubicando sus plicas hacia arriba. Este gesto compositivo levanta algunas dudas respecto al balance dinámico, ya que con ese signo se puede indicar la existencia de una voz. Se ha descartado su relación con la m.d., dado que la distancia de oncena resultaría imposible de abarcar por una mano estándar. Sin embargo, no son un ente aislado: se pueden relacionar con acontecimientos melódicos circundantes a ellas y varias hipótesis son plausibles en torno a su propósito:

1.- Es un pasaje similar al de la voz desdoblada en la m.d que suena simultáneamente, pero que carece de resolución o que, en última instancia, esta ocurre con un ascenso previo hacia el *mi⁴*.⁷⁸

2.- Es una imitación libre de la secuencia diatónica precedente (m.i., c. 28) donde parece que, por un momento, el autor es consciente del carácter melódico que adquieren esas notas al moverse libremente por encima de la armonía de pedal sobre la quinta (V) del acorde.

3.- Es la parte final de la segunda semifrase del «Tema» (véase el ejemplo 2.14). Correspondería encontrar de alguna manera las notas *fa[#]-la-sol-fa[#]-mi-si-re-do[#]*, sin embargo, solo aparece explícitamente *si-re-do[#]*.⁷⁹

⁷⁷ Traducción propia: «Suponiendo que no me interpongo en su camino, ¿es el motivo evidente por sí mismo, o necesita alguna proyección deliberada?» y «Cuando una textura puede ser interesantemente complicada por una imitación implícita y disimulada, ¿es posible y deseable que el intérprete la comunique?».

⁷⁸ Téngase en cuenta que el punto de reposo melódico está en *la³* y que el intervalo descendente de quinta justa produce un efecto natural de resolución.

⁷⁹ El resto parece estar, de alguna manera, implícito en los materiales motivicos previos que aparecen en la izquierda por encima de las notas pedales: *fa[#]-sol-la-mi-si-re-do[#]*.

Estas conjeturas tienen implicaciones para la *performance*, pues indican la importancia que se dotará a estas tres notas, así como a todo el pasaje de la m.i. La primera las considera un relleno dentro de la textura homofónica y subordinada al grupo similar que se desarrolla en la m.d, por lo que no les otorga un tratamiento especial. La segunda las valora como parte de un proceso más amplio: una imitación libre dentro de una secuencia intratonal en la que las notas pedales, con la quinta (V) del acorde, aumentan el ‘carácter motivico potencial’ de las notas superiores del diseño. Desde esa perspectiva, esta ‘ocurrencia’ es una muestra del proceso de «polifonización» que se está desarrollando desde antes en la m.i. y que pasa desapercibido hasta ese momento. Las ‘tres notas’ ostentan una importancia medular, pues tienen consecuencias sobre la comprensión sintáctica de toda la sección A (cc. 26-29) y, por ende, en las ‘intervenciones’ dinámicas que con ella se pueden acometer. La última idea es menos sostenible a nivel morfológico y ponderarla implica, al igual que en la segunda hipótesis, realizar acústicamente tales notas de manera que se escuchen por encima del resto.

Finalmente, para tomar una decisión existe una herramienta analítica interesante: el diagrama de dirección o síntesis melódica de Berry (1989, 51-52), que presenta el curso principal de la melodía. Para ello, hay que distinguir las notas reales de aquellas que son subsidiarias o parentéticas (grupo donde entran las notas vecinas superiores e inferiores y el amplio conjunto de las ornamentales). En ocasiones aparecen sonidos que, por su ambigüedad, pueden cuestionarse como parte del acorde: tal es el caso de las séptimas o novenas que se forman sobre *sol* (c. 28). Después del escrutinio de estos materiales en la sección A con relación a los procesos armónicos, es posible arribar a una propuesta más o menos cercana a la siguiente:

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems show a treble and bass staff. The bass staff has blue notes and green dots indicating a melodic line. Chord symbols are written below the bass staff: Re mayor: I⁷, V_i⁹, ii⁷, Si menor: V⁷, IV⁷, ii⁷, V⁹, Pedal de tónica: I⁷, I. The treble staff has chords and some melodic lines.

Ejemplo 3.1. Síntesis melódico-armónica de la sección (A), en la «Variación I».

El ejemplo muestra el curso fundamental de la melodía. Se añade el color azul en este caso para señalar ocurrencias motivicas en la m. i. La melodía sigue la misma dirección en sus extremos desdoblados en sextas y la trama temática se mueve alrededor del *re*⁵ (extremo superior) y *fa*⁴ (extremo inferior). El movimiento secuencial de la izquierda se hace evidente, así como su ascenso escalonado a partir del final del c. 28 hacia *mi*⁴, que es su punto más agudo y el momento de prominencia registral. Con esta información me decanto por la segunda hipótesis. En una ejecución consciente de estas relaciones se esperaría escuchar las notas superiores que sobre el patrón de nota pedal se mueven en el primer y segundo tiempo de los cc. 26-27, en todo el c. 28 y en el primer tiempo del c. 29. Sería conveniente una «intervención» que contravenga el carácter aislado que el autor ha dotado a este grupo de notas (*si-re-do*[#]). Una alternativa sería realizar una resolución, pues según está planteado se queda como un elemento sin ‘cierre’. Un *crescendo* en la m.i., proyectado hacia la nota *mi*⁴ climática, es importante para establecer el significado de ese acontecimiento y a partir de él la resolución en *la*³ para fortalecer la estructura. Como apunta Narmour (1988, 325), esta última es sinónimo de ‘cierres’ (*closures*) en la mente del oyente. Ese *la*³ es la resolución natural del pasaje, pues si esta siguiera el curso de la célula desdoblada que suena con ella simultáneamente en la m.d. (*mi-sol-fa*[#]-*mi-re* y *sol-si-la-sol-fa*[#], respectivamente), su curso sería *si-re-do*[#]-*si-la*.

Lo interesante en este punto es observar qué es lo que ha ocurrido hasta el momento con ese pasaje en la historia de la interpretación de la obra. En un inicio, en la propuesta del propio autor aparecen intervenciones de agógica que no están anotadas en la partitura. En la exposición (A), este se recrea un poco más en las disonancias de las sextas sobre algunos acordes: la inicial (*sol-mi*) y la que aparece en el c. 27, justo en el V⁷ de *sim*. En toda esta parte, las pausas intencionales muy cercanas al estilo *rubato*, posibilitan una visión nítida del fraseo, el cual realiza estrictamente como está anotado en la partitura. En la repetición A', Andrés Alén exagera este gesto en casi todos los puntos. Sin embargo, lo que llama más la atención es que las tres notas de contenido motivico (*si-re-do#*) pasan desapercibidas en su ejecución y, con ello, su propuesta se torna más cercana a la primera hipótesis mencionada. No obstante, se han identificado dos registros sonoros que ofrecen visiones alternativas. En orden cronológico, está primero Kemal Gekic, quien realiza modificaciones agógicas a modo de *rubato*, semejantes a las de Alén, pero produce un contraste más marcado entre la primera parte y su repetición. En su propuesta de A se escucha de manera más independiente el grupo (*si-re-do#*). Sin embargo, es interesante que en A' se escucha con claridad el pasaje de la izquierda en el segundo tiempo (c. 26): el acorde *si-do#* y luego el grupo: *re-fa#-si-mi-re-si-fa#*. Después, en el c. 27, dentro del pasaje de sextas en la m.d., se escucha inesperadamente la línea melódica de la voz extrema inferior, *re-mi-fa#-sol-fa#-mi*, la cual se atenúa un poco en las últimas dos notas. Este gesto lo realiza para poder destacar más adelante (c. 28), la línea superior del diseño de notas pedales: *la-si-do#* y *fa#-sol-la*. Esta última nota no se escucha muy nítida porque rápidamente pasa el protagonismo a la m.d y, con ello, las tres notas (*si-re-do#*) son pasadas por alto. Lo más interesante de esta propuesta, más allá de que confirma la mayoría de las sugerencias mencionadas sobre esta cuestión, es que el intérprete juega con las posibilidades que ofrece la textura y hace más evidente la escritura contrapuntística implícita. Cada acontecimiento dinámico es, de algún modo, inesperado, lo que no solo refuerza la comprensión de la estructura por parte del oyente, sino que constituye un producto de marcado interés estético.

La segunda grabación es de William Villaverde, quien junto a Yamilé Cruz, ha recibido su formación pianística con Andrés Alén. Su ejecución es menos osada en cuanto a intervenciones de tempo con relación a las otras dos. Por ejemplo, solo alarga las duraciones en los finales del c. 27 y en el principio del c. 29, donde suenan con claridad las tres notas de carácter motivico (*si-re-do#*). Es su propuesta la que más destaca este momento, aunque no lo conecte con ningún otro elemento de la sintaxis, sino que lo realice como un ente aislado y abierto, tal y como sugiere explícitamente la notación. Además, la interpretación de Villaverde también sorprende

en la repetición A', pues destaca la voz extrema inferior de las sextas consecutivas de la m. d. Este gesto se puede apreciar cuando se aplica la capa de espectrograma en Sonic Visualiser:

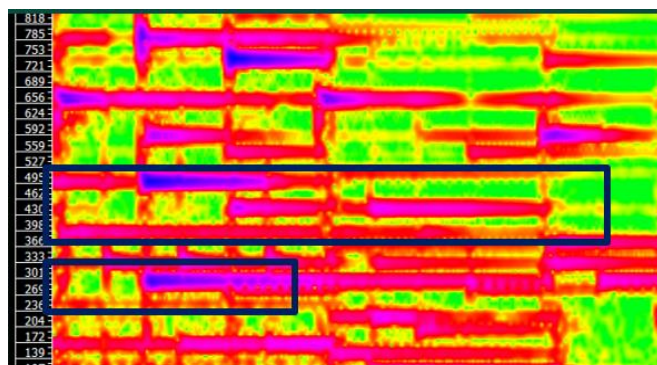


Ilustración 3.1. Inicio de c. 29. Sección A. «Variación I», espectrograma, Andrés Alén

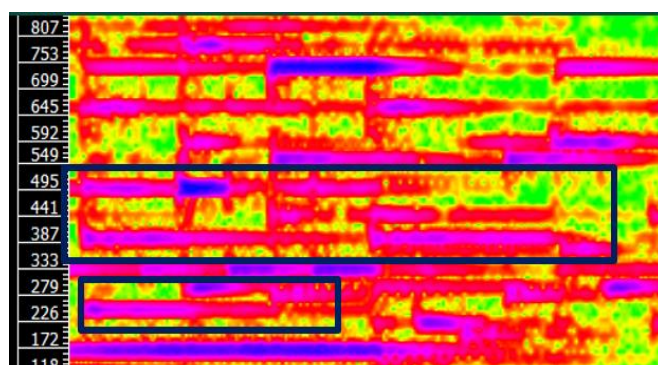


Ilustración 3.2. Inicio de c. 29. Sección A. «Variación I», espectrograma William Villaverde

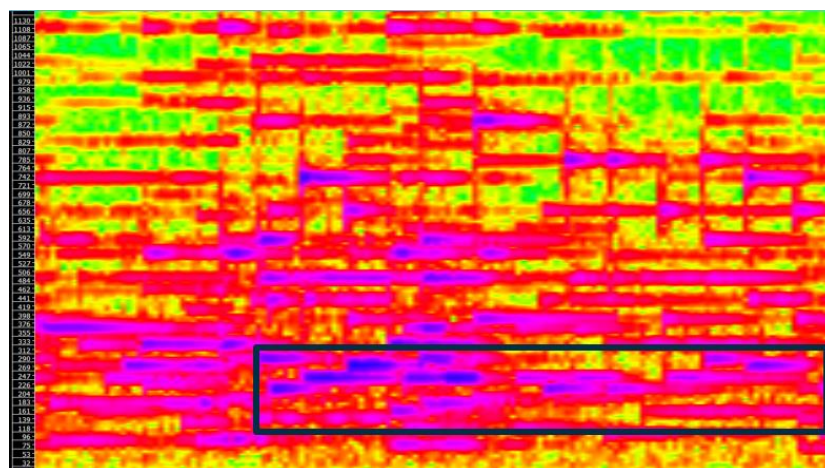


Ilustración 3.3. Sección A (cc. 28-29), «Variación I», espectrograma Kemal Gekić

Las imágenes comparan los espectrogramas de los registros de tres pianistas. La que corresponde a Villaverde presenta con mayor nitidez en la parte inferior (señalada con el rectángulo más pequeño) los sonidos *si-re-do#* (este último *do#* es más difuso). Mientras que en la parte superior se visualizan las notas correspondientes al extremo inferior de los acordes de sexta de la m. d. El espectrograma de Gekić abarca un fragmento de música mayor (cc. 28-29) y el rectángulo señala los sonidos de la m.i. Las notas escalonadas del inicio son *la, si, do#* y, un poco más adelante, aparecen por debajo, *fa#-sol-la*, que son las líneas superiores de carácter motivico desarrolladas sobre el diseño de notas pedales. Los tres sombreados azules del extremo superior derecho del rectángulo ilustran las notas *si-re-do#*, que son en este caso menos nítidas que el resto. Después de esta presentación aun no es posible plantear que la

propuesta Andrés Alén y Villaverde sean interpretaciones carentes de análisis, como tampoco sería correcto establecer que la de Gekić es «an analytically justifiable recreative interpretation» (Narmour, 1988, 334). La utilidad de estos recursos es mostrar las posibilidades que abre el fenómeno de la *performance* para la realización de cualquier material de música donde, como se ve, tienen cabida propuestas de todo tipo.

3.2.- El ‘problema’ de la repetición

Otra cuestión importante para la realización acústica de la obra es que la organización ternaria formal y la repetición directa de la primera sección (A’) implican que, admitiendo el riesgo de la redundancia, el pianista debe realizarla como un reflejo diferente del material ya expuesto. Sobre ello refiere Berry (1989, 48):

Direct repetition thus underscores basic materials and relations —motivic, tonal, and other— in relatively neutral articulations. But it offers at the same time a challenging opportunity to bring out some further dimension of substance, for example a motivic variant compatible with adopted interpretive premises and appreciable now that basic exposition has taken place.⁸⁰

En ocasiones, esta repetición está planteada no solo por el esquema formal, sino por la doble barra en la propia sección A, con lo cual se tienen tres momentos de exposición del tema. Esto requiere un sentido de creatividad por parte del intérprete, sobre todo para no caer en un ‘eufemismo interpretativo’. Máxime cuando el material sometido a la repetición es relativamente simple y fácil de recordar. Una versión más tenue o más fuerte es deseable y, sobre todo, una que proyecte algún nuevo elemento o que explote otro ángulo de escucha consistente con el sentido del todo estructural. Las variaciones segunda y sexta son ejemplos paradigmáticos del peligro que acarrea esto: ambas repiten instantáneamente los materiales de inicio que, después de una parte de desarrollo B, vuelven a aparecer. En la sexta variación esto es más acentuado, pues la armonía paralela de acordes por cuartas en modo dórico, aparece muchas más veces.

⁸⁰ Traducción propia: «La repetición de ese modo, subraya los materiales básicos y relaciones —motívicas, tonales y otras— en articulaciones relativamente neutras. Pero, al mismo tiempo, ofrece una oportunidad estimulante para poner en relieve alguna otra dimensión de la sustancia, por ejemplo, una variante motívica compatible con las premisas interpretativas adoptadas y apreciable una vez que la exposición básica ha tenido lugar».

El ámbito registral es bastante contenido y eso dificulta el contraste, que podría proporcionar soluciones a esta cuestión. El reto está entonces en lograr una interpretación que sea interesante desde el punto de vista estético. La idea de explotar diferentes ángulos de escucha es clave para evitar importunar al oyente con el mismo material. En el caso de la «Variación II», una utilización activa del pulgar de la m.d. en los cc. 43-44 permitiría destacar la línea de carácter melódico que aparece en el extremo inferior y que está oscurecida por las voces superiores. La voz media resultaría interesante, pero, aun así, inviable para este procedimiento, dado que implica al cuarto dedo la mayor parte del tiempo. Sin embargo, la m.i. ofrece posibilidades ingeniosas: por ejemplo, las notas terminales que protagonizan la expansión del registro en los cc. 43-44 y cc. 53-54: $si^3-re^4-si^3$, $si^3-sol^4-si^3$ y $la^4-sol^3-si^4$, con los intervalos: 3ª m, 6ª m y 9ª M, respectivamente, contribuyen al proceso ‘progresivo’ de la estructura y, a la vez, resultan muy expresivas. Eso puede resultar en una propuesta como la siguiente:

Ejemplo 3.2. Propuesta performativa del pasaje final (sección A y A'), «Variación II»

Se ha incluido el la^3 que antecede a la tónica por el efecto de ‘cierre’ que posibilita con el re^2 (su resolución natural a la 5ª J descendente). Asimismo, se han indicado *sforzando* (*sfz*), *tenuto* y acentos en los bajos, pues, en una progresión de carácter cerrado como IV-ii⁷-V⁹-I, y dentro de un contexto de expansión registral y direccionalidad, resulta útil para el intérprete poner en relieve las líneas de continuidad (Berry 1989, 28). De los cuatro pianistas analizados, Gekić realiza las intervenciones más osadas en tempo y dinámicas. En los cc. 53-54 destacan de manera progresiva, *in crescendo*, los bajos señalados en el ejemplo, a la par que se destacan las notas extremas de la m.i., con excepción del primer grupo ($si^3-re^4-si^3$). Es notorio que esta «intervención» se acompañe de una modificación del tempo, algo en lo que su propuesta difiere del resto. En el siguiente gráfico, los números de la parte inferior (1.1, 1.2, entre otros) indican las particiones realizadas en los tempos fuertes y los de la izquierda reflejan la variabilidad de su comportamiento respecto a los bpm (*beats per minute*). Como se ilustra, la mayoría de los

intérpretes describen un desempeño cercano, pero Gekić (línea verde) comienza con una propuesta más diferenciada que paulatinamente se va estabilizando. Hacia el final, el gráfico revela un descenso de sus parámetros que coincide con las intervenciones dinámicas que realiza. Esto tiene una explicación lógica: una mayor intensidad en la mano izquierda en esos pasajes va en detrimento de un tempo excesivamente rápido.

Es interesante que en la propuesta de Yamilé Cruz se escuchen las últimas cuatro notas del extremo superior de la m.i.: *la⁴-sol³-si⁴-la³*. Tanto ella como Kemal, han decidido explotar las posibilidades expresivas de este proceso de expansión del registro. Sin embargo, son conexiones que no necesariamente indican un pensamiento analítico de fondo. En cualquier caso, es interesante que dos de los cuatro intérpretes realicen este tipo de intervención aun cuando no son exactamente iguales.

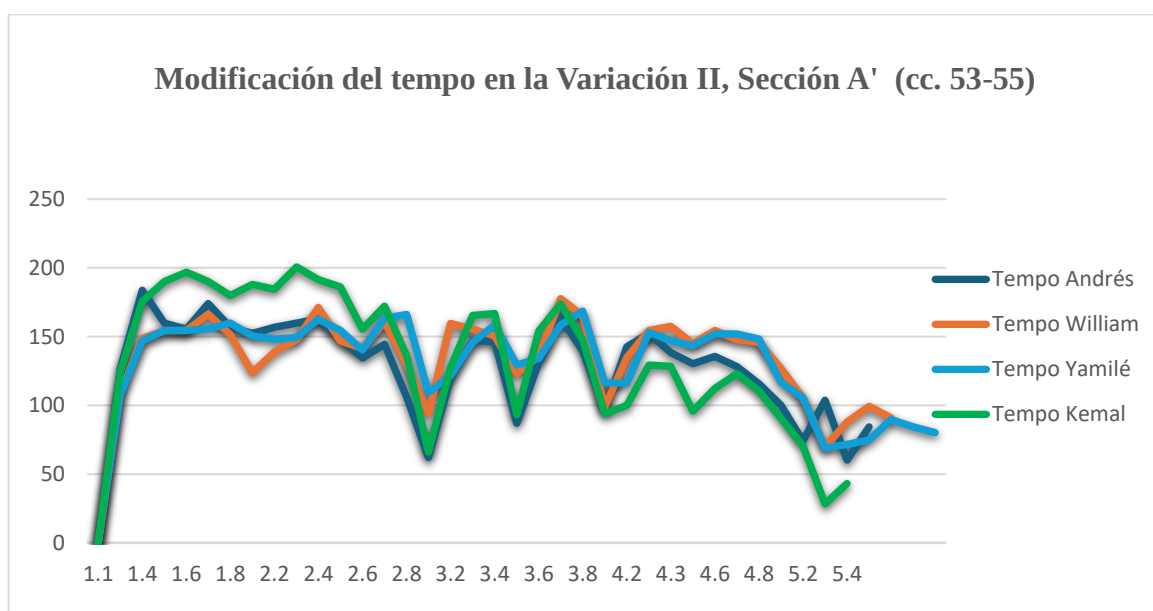


Gráfico 3.1. Diferencias de tempo en la sección A' (cc. 53-55), de la «Variación II»

Las propuestas de Alén y Villaverde resultan muy cercanas en cuanto al manejo de la dinámica. No obstante, difieren con relación al tempo, pues el de este último está más aferrado al pulso metronómico.

La «Variación VI» representa un dilema para el ejecutante reflexivo: la necesidad de mantener la identidad equilibrada del pasaje y, a su vez, el imperativo de renovarla en un contexto de repetición. Lo primero está dado por las características inherentes del material temático: planteado en un nivel dinámico tenue («misterioso» anota el autor) y, a su vez, con la estructura morfológica de un acorde de oncena con la fundamental duplicada, pero sin la

tercera, y desprovista de la 5ª, intervalo que ubica al oyente en el ámbito de la consonancia (si es justa) o la disonancia (si es disminuida). Asimismo —como fue mencionado en el capítulo 2—, las progresiones de «armonía paralela» generan monotonía, sobre todo en su variante cromática, por el mantenimiento de las distancias interválicas. Entonces, un intérprete consciente del riesgo de una ejecución descuidada en estos materiales debe indagar en la estructura para encontrar recursos que sin destruir la ‘identidad’, sean capaces de transformarla. Afortunadamente, la escritura de Andrés Alén, con tendencia a la «polifonización», ofrece un universo de posibilidades estéticas. La segunda sección (B) es interesante en ese sentido, pues presenta el material melódico mucho más explícito. A la imitación libre del motivo inicial del «Tema» en modo dórico, se suma la presentación individualizada de la línea superior de la «melodía acordal» de inicio. Este gesto compositivo confirma la importancia que tiene esta sustancia dentro de la armonía paralela.

La nueva distribución que establece el autor para los materiales correspondientes a cada mano en los cc. 178-179 ofrece una posibilidad singular para la exposición pronunciada de la línea central del material melódico de origen: $fa^4-mib^4-re^4-do^4-re^4-do^4$, la cual puede exponerse, sin demasiado esfuerzo, a partir de una disposición más activa del pulgar de la m.i. Esta «intervención» es menos probable en los cc. 158-159 por las limitaciones que la digitación impone: en la m.d., los dedos disponibles para asumir esta voz central son el segundo o el tercero. Aun cuando son ‘fuertes’ para la ejecución, su posición interior en la mano y su participación simultánea con el pulgar y el meñique, dificulta la transmisión del peso y, por tanto, se aumenta el riesgo de una proyección deficiente. La selección de líneas individuales dentro de la «melodía acordal» es una solución factible en este contexto para combatir los efectos nocivos de la repetición.

En la primera exposición del tema: cc. 158-159 las voces extremas pueden ponerse en relieve dentro de la trama textural, alternando una línea o la otra mediante los dedos exteriores de la mano. Ya en la segunda sección, tras la presentación de la melodía del «Tema» en el modo dórico, podría realizarse esta «intervención» sugerida con la m.i. La tercera sección (A’) es una versión idéntica de la primera, toca en este caso al pianista buscar recursos creativos para generar variedad. Es en estos momentos donde la intuición y la capacidad imaginativa del intérprete, además de su comprensión analítica de la obra, son imprescindibles para un resultado satisfactorio desde el punto de vista estético. Una exposición contrastante con dinámica *mezzo forte* (*mf*) del material inicial, que en ese momento va por su tercera repetición, puede ser eficiente. En su última aparición (cc. 201-206), convendría un regreso al

pianississimo (*pp*), pues aumentaría el efecto de ‘cierre’, a la par que no atenta contra los factores inherentes de la progresión. De ese modo, el efecto circunloquio, que está presente en el nivel general de la forma, podría ilustrarse a nivel micro estructural.

De las grabaciones analizadas, la de Alén y Villaverde son las más cercanas a la identidad temática de la obra en el aspecto del tempo. La de Cruz es mucho más rápida y la de Gekić expone intervenciones de todo tipo, a veces rozando lo caricaturesco, por un excesivo uso del *rubato*. Sin embargo, su propuesta no deja de ser interesante, pues, aunque no realiza exactamente la sugerencia para la dinámica que aparece en los párrafos anteriores con la «melodía acordal», en su última repetición de estos materiales (c. 209), sorprende con la firme exposición de la voz extrema inferior de los acordes correspondientes a la m.d. Este recurso puede apreciarse a partir de la aplicación de la capa de espectrograma sobre este momento de ejecución:

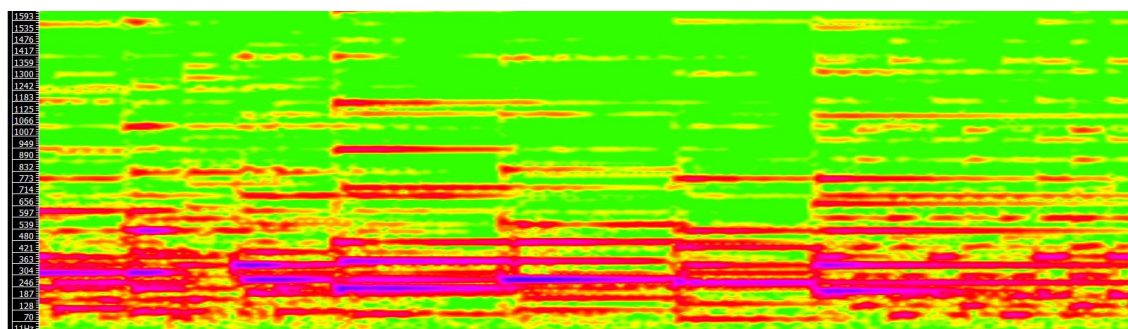


Ilustración 3.4. Propuesta performativa de Kemal Gekic (cc. 208-210), «Variación VI»

La imagen muestra en la parte central inferior, en las zonas de frecuencias (180-300 Hz), las notas correspondientes a *sib-reb-do-la*, que están marcadas en tonos más oscuros. Como puede verse hasta el momento, a veces la *performance* individual del artista puede reflejar elementos pasados desapercibidos en el análisis o que no constituyen punto de discusión; y viceversa, cuestiones interesantes desde el punto de vista analítico pueden pasar desapercibidas en la ejecución. No son elementos mutuamente dependientes.

3.3.- Tempo vs. dinámica

Uno de los obstáculos que el intérprete enfrenta a la hora de hacer una propuesta desde la partitura es el ‘¿cuánto?’. Dos cuestionamientos recurrentes en este proceso lo reflejan con claridad. Según Mantel (2006, 171), el primero es «Wie viel Veränderung kann ich mir leisten? Habe ich den ästhetischen Spielraum ausgeschöpft?» («¿cuántos cambios puedo permitirme?

¿he agotado el margen de libertad o maniobra estética?») y el segundo, «Wie viel Veränderung ist zu viel, wo ist die Grenze zur Übertreibung und Karikatur? («¿Cuántos cambios son demasiados, donde está el límite de la exageración y la caricatura?»). La experimentación es la única manera de toparse con los límites del «demasiado» y del «demasiado poco». Para agotar las posibilidades estéticas de un pasaje hay que asumir riesgos y, en el proceso creativo de la propuesta, una exageración consciente que roce con lo ‘caricaturesco’ es incluso deseable, para definirlos. Si a la práctica puramente experimental se le añade el fundamento crítico, entonces el músico está en mejores condiciones de decidir allí donde la intuición es la única fuente de respuestas de la que dispone y esta le resulta insuficiente. Con esta premisa se aborda la *performance* de la «Variación III».

En esta, una vez definida formalmente como «fuga a tres voces», se puede establecer como primera implicación, la necesidad de destacar las «respuestas» del sujeto en las diferentes voces, por encima del tejido sonoro. Esa es la intervención fundamental, y es especialmente compleja en los pasajes de mayor densidad de la textura (cc. 66-70, 71-75). La segunda sugerencia es graduar la dinámica en función de los procesos de progresión o recesión que ocurren. Por ejemplo, todo el pasaje del episodio (cc. 64-66), cumple una función preparatoria para el inicio de la primera «sección» dentro de la estructura, con lo cual cualquier intervención sobre la intensidad debe asumir ese cometido y dar paso coherente al tema en su tercera exposición.⁸¹ Y la tercera idea que deriva de la forma, es la del fomento del contraste entre las voces, no solo en cuanto a la intensidad, sino también a través de la articulación. El problema aquí es que en la notación no se trazan contradicciones aprovechables en ese sentido, pues el contrapunto libre, que es el tipo de material más susceptible dentro del repertorio barroco a intervenciones en diverso grado de *legato*, en este caso tiene un marcado carácter vocal. Sobre esto, resultan interesantes las visiones de Mikowsky (2022),⁸² pues las soluciones de fraseo, especialmente con este tipo de lenguaje, se encuentran en la naturaleza de la melodía: si un material es susceptible de cantarse con facilidad (mayor número de intervalos consonantes y carácter vocal), admite un nivel más pronunciado de *legato* y si dentro de su perfil, predominan los saltos interválicos, entonces se encuentra en el ámbito de las variantes de *non legato*.

⁸¹ Esta expectativa se sustenta en dos sucesos paramétricamente registrados: un aumento de la densidad textural por la introducción de la tercera voz en el bajo (cc. 66-67) y que el «Tema» se escucha prácticamente en su versión originaria (con la salvedad de estar a una octava inferior y la excepción de la nota de inicio).

⁸² Coloquio *El arte de tocar el piano*, impartido por el profesor Salomón Gadles Mikowsky (1936-2024), en el marco del VI Encuentro de Jóvenes Pianistas, en La Habana (2022)

Durante el «episodio» en la m.i. se producen saltos de sextas y séptimas que recuerdan un movimiento de bajo continuo, por lo que se puede sugerir este tipo de articulación en esos lugares. Esta solución, sin embargo, no es práctica en las secciones 1 y 2, pues en ellas se introduce la tercera voz y la m.i. está totalmente absorta con la repetición tema. De ese modo, el bajo tiene que asumirse con la misma articulación *legato* de este. Una vez desglosadas estas cuestiones generales, conviene aterrizar en la actividad melódica.

Sección 1 cc. 64-71 Síntesis melódica

Ejemplo 3.3. Gráfico de síntesis melódica (cc. 64-71), «Variación III»

La imagen muestra la síntesis de la melodía a partir del «episodio». Se señalan en verde las notas del bajo, en naranja el contrapunto libre que se mueve en el pasaje y en azul la segunda «respuesta» del «sujeto». El material melódico de la m.d. experimenta ciclos de apertura-cierre. Sus saltos, intercalados con movimientos conjuntos, complican el tratamiento de su dinámica, pues existe un riesgo de ‘golpear’ el inicio de cada grupo. Por ejemplo, en el c. 64 las dos últimas notas: la^5-la^4 son seguidas en el c. 66 por otro salto $sol^4-fa\sharp^5$ y la tendencia natural en la ejecución sería a acentuar ese sol^4 . Sin embargo, aunque a nivel rítmico el comportamiento de la altura produce un punto caudal en esa nota, la indicación de fraseo del autor obliga a atenuar el sonido y seguir el curso al próximo salto.

Para este tipo de lenguaje es fundamental tomar en cuenta dos tipos de dinámica: la «de inflexión» y la «de estructura». La primera es similar a las fluctuaciones de la voz en el habla

y la segunda se establece a partir del contraste de una voz con el resto dentro del relieve textural. (Ferguson 2003, 171). Un problema particular con relación a esto es cuánto afectan las intervenciones de tempo a la dinámica. Esta variación ofrece posibilidades para indagar en esa cuestión, pues los intérpretes han decidido velocidades muy dispares, aunque es posible nuclear dos binomios: Alén y Cruz, más Villaverde y Gekić. No obstante, la velocidad de este último, de un profundo cariz virtuosístico, resulta, de cierto modo, pernicioso para la presentación firme del «sujeto» y sus «respuestas». Su tratamiento en general de la dinámica, no resulta muy satisfactorio con vistas a exponer los acontecimientos que definen la forma de la fuga.

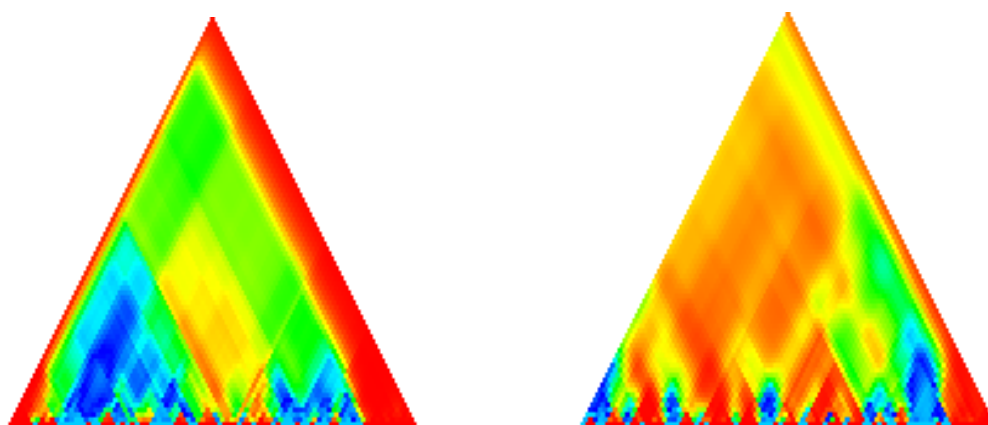


Ilustración 3.5. Diferencias de tempo (izquierda) y dinámica (derecha) entre las interpretaciones de Gekić y Alén de la «Variación VI».

En la ilustración 3.5, las zonas de color rojo señalan cuán parecidas son las dos ejecuciones y las verdes y azules los momentos de mayor diferencia. El análisis se ha concentrado en un integrante de cada binomio y saltan a la vista las disparidades. En cuanto al tempo, la zona del inicio es la parte más contrastante y con relación a la dinámica, aun cuando existen diferencias en el punto de partida, los momentos más notables ocurren al final, por el *crescendo* que realiza Kemal Gekić sobre el pasaje de la coda (cc. 75-78). Esta intervención es curiosa, dado que este es un proceso cadencial ampliado, pero de carácter recesivo y él ha decidido aumentar la intensidad en un lugar, donde, el resto de los intérpretes ha optado por su disminución. Estas decisiones performativas aparentemente ilógicas son interesantes dentro de la historia de la interpretación, pues ofrecen visiones alternas al canon interpretativo de ese momento. Aun así, intervenciones osadas sobre el tempo, que rocen en la ‘caricatura’, pueden tener consecuencias sintácticas para la comprensión de la estructura formal por parte del oyente. En la propuesta del croata-estadounidense las apariciones del «Tema» no se distinguen lo suficiente del resto de las voces, se pierde en buena medida el proceso de interacción textural

y se debilita la cualidad ‘contrapuntística’ de la obra. Por supuesto la gravedad de esta consecuencia estética depende del tipo de oyente al cual va dirigida la propuesta. Los argumentos que aquí se esgrimen van en la dirección de un tipo de receptor para el que ciertas decisiones performativas en detrimento de otras resultan experiencias auditivas diferentes.

Ha sido llamativo en este análisis que Yamilé Cruz manifiesta un *tocco non legato* sobre los bajos en figuras de corchea de la m.i (cc.64-66), que se corresponde con el carácter vocal o instrumental de los materiales. Su congruencia es fuerte, al punto de que en el c. 75, cuando ya la m.i ha dejado de presentar el «Tema», asume los bajos en corchea, con la articulación *non legato*. La grabación de Villaverde, un poco más rápida que la de Alen y la de Cruz, a pesar del tempo, mantiene intacta la claridad de los contenidos temáticos. Es ingenioso su ligero ‘aguante’ de este en las entradas de la respuesta del «sujeto», posiblemente para evitar perder su sentido dinámico originario. En todo caso, la hipótesis de que, a mayor velocidad, menos posibilidades de expresión dinámica, va en relación con la actitud del intérprete y los recursos de compensación que este diligentemente despliegue en la ejecución.

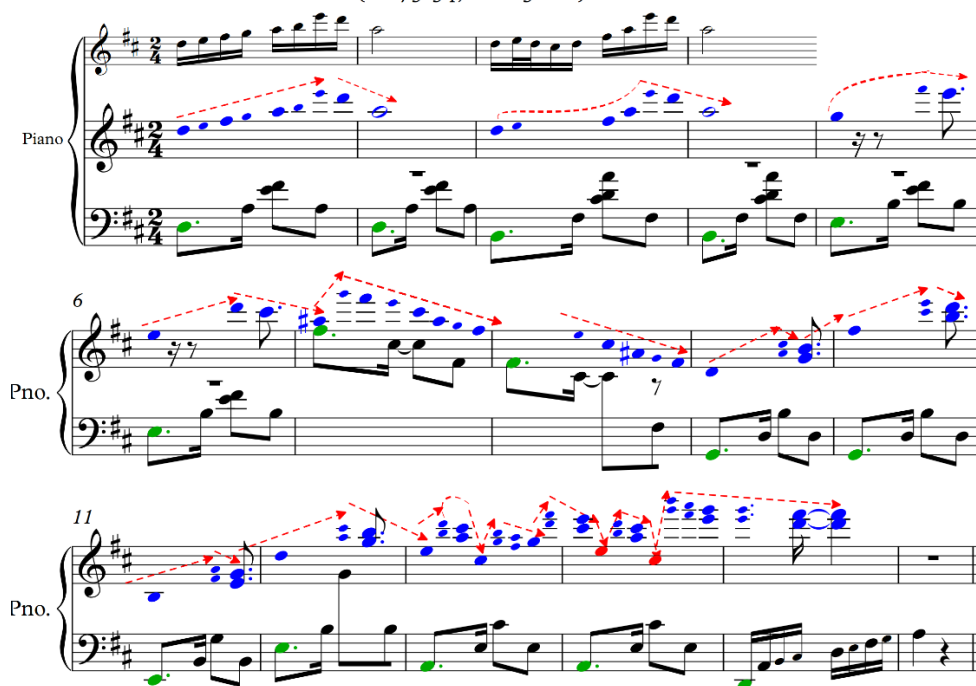
3.4.- La dinámica cuando no está indicada

Un elemento medular para el intérprete es el tratamiento de la intensidad dinámica, por cuanto es, junto al ritmo, uno de los parámetros que más influyen en la percepción de la estructura de la obra por parte del oyente. Un ejemplo paradigmático de ello es la «Variación IV», donde el autor no pone una sola indicación de este tipo. Por tanto, la pregunta que salta a la vista es ¿cómo proyectar la dinámica cuando nada es indicado? Esta es precisamente una de las *interpretive questions* que aborda Berry (1989, 19), aunque su ámbito de reflexión, estilísticamente hablando, es más distante, pues lo aplica a la música barroca, en la que es frecuente este fenómeno. Más allá de la mera intuición, la respuesta puede indagarse mediante el estudio de la textura, el comportamiento armónico y la definición funcional de los pasajes dentro del discurso dramático. Dicha pregunta resultaría una ‘catástrofe’ para el músico cuyo aprendizaje ha estado ligado o, más bien, limitado, al contenido que está explícitamente en el texto anotado. Conviene entonces una ligera reflexión sobre la dinámica, de acuerdo con Mantel (2006, 61): «Keines der für die übliche Notation abendländischer Musik zur Verfügung stehenden Zeichen (ppp bis fff, dim., cresc., dynamische Gabeln etc.) kann den genauen akustischen Verlauf eines musikalischen Gebildes wiedergeben, noch nicht einmal in rein

dynamischer Hinsicht [...]».⁸³ Desde esta perspectiva, ella simboliza e interpreta procesos energéticos musicales: está en constante movimiento, incluso cuando la fuente emisora del sonido parece ‘hierática’, como en los instrumentos de teclado. Esto ocurre porque la dinámica, además de tener una expresión ‘material’ en decibelios, es, como otros parámetros musicales, una ‘percepción’. Este caso es especial para abordar el tema porque la ausencia de indicaciones, que no quiere decir que se deba tocar sin cuidado, constituye un ámbito enriquecedor para experimentar intervenciones que puedan ser efectivas, no solo para comunicar relaciones estructurales, sino para explotar las reacciones del oyente. Los propios incisos y motivos de la «variación» indican en su dibujo melódico una «dinámica de inflexión». Como se mencionó en el capítulo 2, los incisos que se desarrollan en los cc. 83-84, cc. 87- 88 y cc. 89-90, ameritan un cuidado en su conducción para evitar la tendencia a ‘golpear’ las notas agudas del salto. Un apoyo ligero en ellas, casi *tenuto*, puede resultar provechoso para que no se desvirtúe su sentido dinámico interno. También no debe pasarse por alto que como segmento mayor («motivos») participan en una secuencia diatónica descendente. Para proseguir a otras sugerencias en este tema conviene visualizar la actividad de la línea melódica sobre la progresión armónica de fondo y con ella abalanzarse a proponer soluciones creativas de acuerdo con los límites que impone la estructura.

⁸³ Traducción propia: «Ninguno de los signos que tenemos a disposición en la notación estándar de la música occidental (desde ppp hasta fff, dim, cres., reguladores de dinámica, etcétera) puede reproducir el proceso acústico exacto de una estructura musical, ni siquiera en su sentido puramente dinámico».

Gráfico de síntesis melódico-armónica. Variación IV
Sección A-A' (cc. 79-94; cc-109-126)



Ejemplo 3.4. Gráfico de síntesis melódico-armónica «Variación IV»

Resulta evidente en el ejemplo 3.4 que la parte final de la sección A, coincidente con el punto culminante (c. 92), constituye el momento de mayor movilidad de la melodía. La lógica indica la posibilidad de un crescendo hacia ese punto. Sin embargo, a este acontecimiento le sucede otro gran interés y que puede acaparar la atención del intérprete: la colocación de una apoyatura con la quinta y séptima del acorde de dominante en el extremo superior, sobre un bajo en la tónica. Esta disonancia, que podría tratarse como una resolución retardada del material de la derecha, es muy efectiva para los propósitos expresivos de la pieza, pues posibilita un acento dinámico y una leve contención del tempo, en un lugar donde el oyente esperaría una disminución de la intensidad (como consecuencia de la realización cadencial). En este punto cabe destacar que la armonía condiciona en buena medida la dinámica:

Ein Vorhalt, eine Dissonanz verlangt eine andere, energiereichere, auffälligere Dynamik als eine Auflösung. Dies kann durch eine lautere oder längere, auf jeden Fall vor dem Hintergrund hervorgehobene, markierte Darstellung erreicht werden. Eine chromatische Basslinie kann aus harmonischen Gründen für jeden Ton eine andere Dynamik beanspruchen. Eine Modulation von C Dur nach As-Dur verlangt

eine andere Dynamik als eine Modulation von C-Dur nach E-Dur (Mantel 2006, 66)⁸⁴

Los incisos de los cc. 87-90, como parte del proceso secuencial en el que participan, se mueven por diferentes puntos del registro agudo. En este contexto, el efecto dialógico que se produce entre estos materiales, así como su ubicación estratégica, se puede reforzar dinámicamente con un contraste *forte-piano* (*fp*). Esta intervención sugeriría un efecto de eco inexistente en la notación, pero muy efectivo para lograr una propuesta estética y expresiva. En el conjunto de grabaciones analizadas para este caso, destaca por sus arriesgadas intervenciones de tempo y dinámica, como va siendo habitual, la propuesta de Kemal Gekic. Este incluye, además, una articulación staccato en las notas que acompañan al bajo en el ritmo de habanera, algo inexistente en la notación escrita. Resulta entonces interesante cuando se compara el tratamiento de la dinámica que realizan los pianistas. La del autor Alén, por ejemplo, es más cercana, sorprendentemente, a la de Gekic que a la de Villaverde. A su vez, las propuestas de estos dos últimos difieren en buena medida y eso ocurre porque el tempo de Villaverde es más lento que el de los otros dos. La versión de Cruz es la más rápida y una escucha atenta de la misma devela cierta pérdida de claridad en los adornos de los mencionados incisos (cc. 87-90). Su ejecución y la de Villaverde se encuentran en las antípodas si de tempo se trata. A continuación, se ofrecen algunas ilustraciones de los elementos descritos:

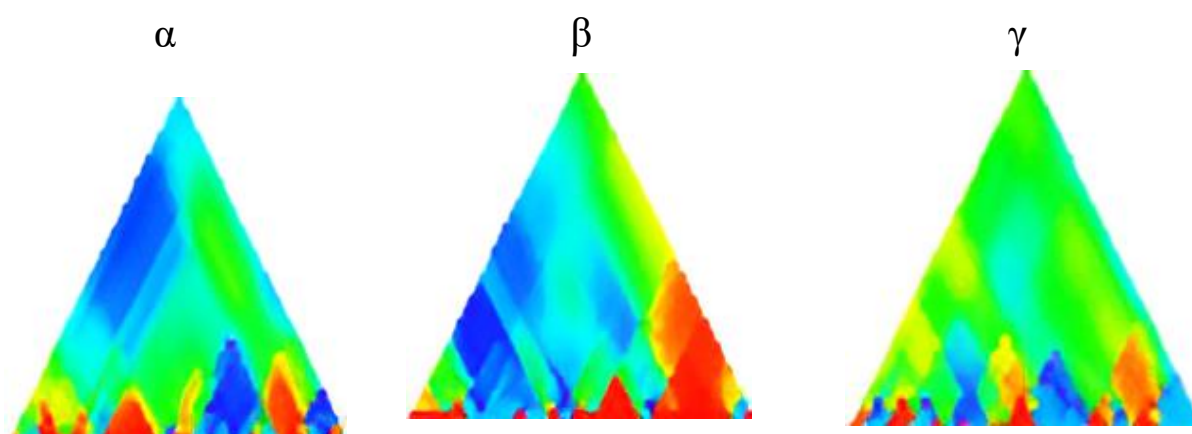


Ilustración 3.6. Relaciones dinámicas (α , β , γ), sección A. «Variación IV»,

⁸⁴ Traducción propia: «Un retardo o una disonancia exigen una dinámica diferente, más enérgica y resaltada, que una resolución. Esto puede conseguirse mediante una ejecución más fuerte o más larga, o en todo caso una que se destaque y quede remarcada sobre el fondo. Una línea cromática del bajo, puede, por razón de la armonía, requerir para cada tono una dinámica diferente. Una modulación de Do Mayor a La bemol Mayor exige una dinámica distinta de una modulación de Do Mayor a Mi Mayor».

Los gráficos ilustran las relaciones dinámicas entre tres de los cuatro intérpretes, agrupados en binomios: α (Alén- Gekić), β (Villaverde- Alén), γ (Gekić- Villaverde). Las zonas rojas indican momentos de similitud y las azules y verdes, las diferencias. A partir de esta herramienta, es posible verificar los acontecimientos detectados por el oído: las intervenciones dinámicas entre Gekić y Villaverde, son muy diferentes, incluso desde el inicio.

3.5.- El carácter

Este es quizás uno de los aspectos más problemáticos de medir en la interpretación musical, dado que es la resultante de un conjunto de parámetros. Su influencia llega al tempo, a la dinámica y al timbre el sonido. En su observación el trabajo se ha inclinado hacia una obra que se puede considerar significativa en este aspecto dentro del ciclo: el «cha-cha-chá, Variación VIII». En ella la mayor preocupación del intérprete se concentra en la precisión rítmica, pues esta es vital para que se mantenga el hálito del baile estilizado (sección A), con sus tiempos fuertes marcados, así para que sean efectivas las síncopas que conforman el momento del «son montuno» (sección B), cuyo efecto solo es percibido en un marco de amplia regularidad. El balance entonces debe estar cuidado. No deben tomarse demasiadas licencias (grandes *crescendos* o *diminuendos*), dado que se pone en riesgo el sentido de música ‘bailable’ que pondera en todo momento. Es conveniente que el intérprete asuma una actitud filológica respecto a la partitura en el proceso de creación de la propuesta performativa, pues, por ejemplo, el descuido sobre las indicaciones de articulación y sobre la continuidad del pulso, puede resultar nefasto para el carácter. La articulación en la parte A divide la melodía y la dota con los rasgos típicos del perfil instrumental. En esa dirección, no resultaría efectivo a los efectos del sentido inherente de la notación, que el intérprete asuma una actitud lírica sobre estos materiales, pues no responden morfológicamente con este sentido ni se relacionan con el contexto estético que se está recreando.

La m.i. en la sección A expone una versión aumentada del ritmo propio del acompañamiento del cha-cha-chá. Su implicación más directa para la *performance* es que el tiempo fuerte tiene que escucharse con firmeza en los inicios. La mano derecha parece estar imitando el sonido del güiro en la orquesta típica del cha-cha-chá. Según Orovio (1992, 132) este gesto compositivo resultó una modificación de Enrique Jorrín sobre el danzón-mambo, para facilitar la coordinación de los bailarines que tenían que ejecutar pasos a contratiempo

(segunda y cuarta corchea del compás 4/4). Por tanto, ese acento en los ictus fuertes de la sección A tiene una importancia estructural para la comprensión sintáctica del género. Aun así, en un contexto de marcada regularidad como este, se podrían realizar intervenciones controladas sobre la agógica para compensar el exceso de acentos. En ese sentido, considero pertinente, a modo de sugerencia, un *poco rittardando* en el acorde inicial del c. 253, con una consecuente recuperación del tempo luego.

La marcada textura homofónica en el «cha-cha-chá» limita las posibilidades de realización motívica. Sin embargo, la escritura contrapuntística del autor no deja de sugerirse incluso en esta pieza que es de otra naturaleza. Los cc. 244, 250 y 251, así como sus respectivas repeticiones (cc. 260, 266 y 267) ameritan un tratamiento dinámico diferente, pues aparecen *mi* (7̂), séptima, y *sol* (9̂), novena, de la dominante de *sim*. Estas tensiones, precedidas por un movimiento cromático en la m. i., posibilitan una realización marcada que puede resultar inesperada en el contexto del resto de acontecimientos. De igual manera, un pianista consciente de los diálogos a modo de «pregunta-respuesta» que desarrollan los incisos del cc. 246-249, podría generar un contraste dinámico que reforzaría su carácter comunicativo, ya sugerido por las distancias en los registros.

En la segunda sección, el tratamiento de la síncopa y la actitud ante el momento de improvisación resultan ser las cuestiones imperativas para el intérprete. Esta parte ofrece posibilidades para «intervenciones» dinámicas más osadas: una exposición más tenue o estableciendo contrastes entre las frases, contribuiría a reforzar el grado de estilización de la obra. Sin embargo, cualquiera de estas propuestas demandaría el mantenimiento del pulso rítmico, fundamental en este tipo de música para conservar su identidad. En definitiva, el carácter de la pieza es la sumatoria de todos sus elementos estructurales: un restringido rango dinámico, firmeza en los ritmos y elementos entonativos de la música popular cubana, tempo afirmativo y actividad melódica contenida, entre otros.

Entre las grabaciones analizadas destaca por su equilibrio de elementos, la de Andrés Alén. Esta conserva el pulso metronómico, pues, aunque se modifica en el algún punto —como es natural en la interpretación—, rápidamente se recupera. William Villaverde aumenta el tempo a 120 bpm y sigue la tendencia del anterior a conservar los tempos, por lo que a la velocidad que realiza la obra se pierde un poco hálito bailable. En el caso de Yamilé Cruz, las intervenciones agógicas son discretas. Su pulso comienza con negra a 115 bpm y, en general, lo conserva hasta las partes conclusivas. Sin embargo, la propuesta de Kemal Gekić, aun siendo más rica en intervenciones dinámicas que las restantes, las distorsiones de tempo que genera

se pueden considerar exageradas y posiblemente contraproducentes con el sentido estético más ortodoxo de la obra. Lo que distingue a la interpretación de Andrés Alén en esta pieza son los acentos del cha-cha-chá que produce, que ‘marca’ como si estuviera ‘bailando’ con el piano. Este distintivo dentro del género se conoce popularmente como «martillo». A continuación, los espectrogramas ilustran esas diferencias de la *performance*:

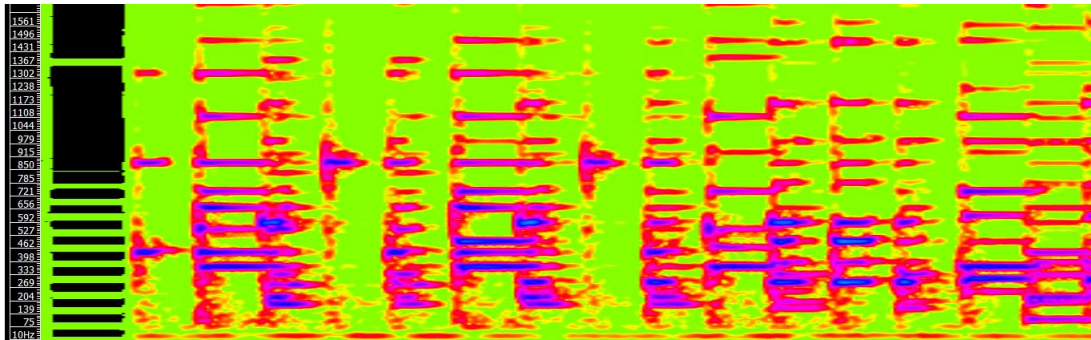


Ilustración 3.7. Propuesta performativa de Andrés Alén (cc. 237-241), «Variación VIII»

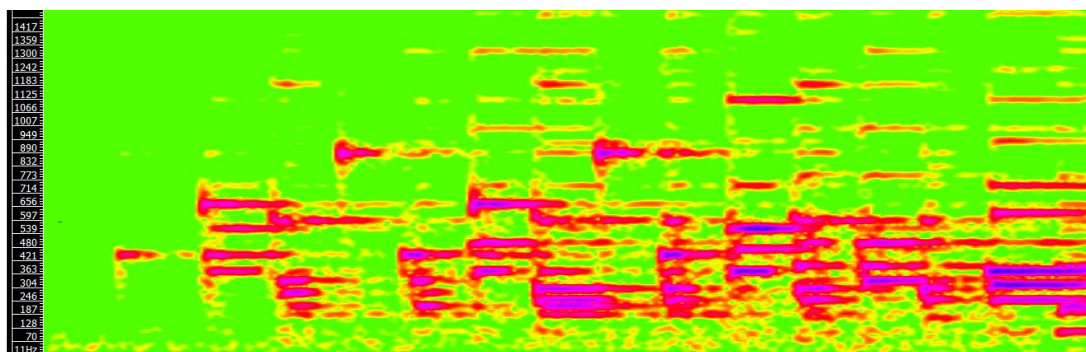


Ilustración 3.8. Propuesta performativa de Kema Gekić (cc. 237-241), «Variación VIII»

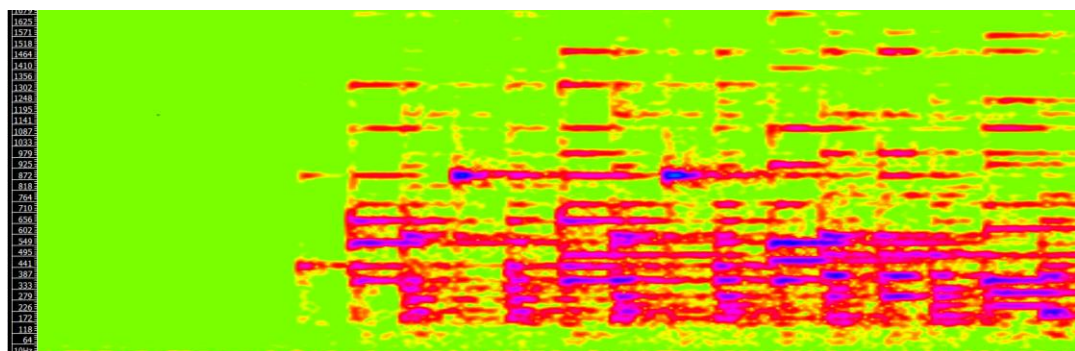


Ilustración 3.8. Propuesta performativa de Yamilé Cruz (cc. 237-241), «Variación VIII»

Los tiempos fuertes de la ejecución de Andrés son claramente más acentuados que los del resto de los intérpretes, esto se hace evidente con la capa de espectrograma aplicada a los registros sonoros. Una vez que el tempo atenta contra el carácter se pierde la esencia distintiva

del discurso, el «cha-cha-chá» y con ello el intento entonativo que del género está haciendo la estructura en conjunto con sus factores inherentes. Este es un caso distintivo de cómo el carácter puede ser expuesto a partir de decisiones específicas en la *performance* y estas sutilezas pueden aumentar su expresividad.

CONCLUSIONES

La hipótesis de partida de este trabajo era que las implicaciones para la *performance* obtenidas del análisis musical de *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)* de Andrés Alén, relativas a la intensidad dinámica y a las duraciones de los sonidos, se corresponden con las decisiones performativas de algunas intérpretes, registradas en documentos sonoros. Tras el análisis se corroboró este planteamiento en la mayoría de los casos, a través de propuestas individuales de dinámica, articulación, fraseo y tempo. Sin embargo, con esta metodología no ha sido posible dilucidar hasta qué punto esas «intervenciones» están sustentadas en un conocimiento analítico de la obra o son el producto de la intuición y de la experticia del intérprete. Se han detectado en la ejecución elementos para los que no ha sido posible hallar una explicación desde el estudio de la estructura. Indagar entonces en este aspecto requiere otros instrumentos y metodologías de investigación.

Los objetivos del trabajo eran: sistematizar los referentes teóricos y conceptuales para ejecución, interpretación, *performance* y análisis performativo; analizar la partitura en el plano estructural; y analizar las decisiones performativas de diferentes intérpretes (a partir de las grabaciones existentes), con relación a las limitaciones que impone la estructura de la obra. En el primer objetivo se pretendía cuestionar el lenguaje con el que nos comunicamos sobre la práctica musical, distinguir entre «interpretación» en el sentido hermenéutico e «interpretación» como realización acústica, así como reflexionar sobre las nociones de análisis paramétrico y análisis performativo. Esto demandó el acercamiento a perspectivas sobre armonía, melodía, métrica, ritmo, la forma «tema con variaciones», así como a metodologías específicas (Narmour 1988; Berry 1989) sobre las implicaciones explícitas, implícitas, expresivas y estructurales de la música.

Una de las reflexiones que se desprenden del capítulo 1 es que la comprensión del fenómeno musical es un problema, en primera instancia, lingüístico. Existen matices sobre la cualidad del sonido y sucesos en la práctica interpretativa para los cuales las palabras resultan insuficientes, tal como lo ha demostrado el campo emergente de la investigación artística.

Considero que este momento del estudio ha cumplido su propósito de partida. Sin embargo, han quedado temas por incluir y un ejemplo de ello son los métodos de la musicología empírica para el análisis de los registros sonoros, que fue presentado en la introducción, pero de manera breve. También reconozco que, en un inicio, no había tomado en cuenta la necesidad de explicar las nociones generales de armonía, ritmo y forma, aunque el desarrollo del trabajo suscitó que finalmente añadiese un epígrafe con estos conceptos dentro del capítulo.

El segundo objetivo proponía una incursión profunda en la obra a través de la partitura, para conocer sus características inherentes y tomar conciencia de las posibles limitaciones que su estructura imponía a la *performance*. Ello me obligó a realizar un acercamiento a cuestiones del nivel «poiético» tales como el contexto de creación, los referentes y orígenes y el lugar de la obra analizada dentro del catálogo para piano solo de Andrés Alén. La necesidad de comprender el lenguaje y estilo del compositor ameritó que sistematizara elementos de su vida personal y de sus vínculos profesionales con las instituciones y con las esferas de la música de tradición oral y escrita en Cuba en la segunda mitad del siglo XX.

Complementé el análisis paramétrico de la obra con aproximaciones desde lo literario a la canción «La Vida», de Silvio Rodríguez, con el propósito de relacionarlas desde el punto de vista expresivo. Una de las ideas esenciales que convidan a la crítica en este apartado es que el discurso sonoro, al menos en la música tonal, manifiesta procesos de «continuidad», «cierre», «progresión» y «recesión», que pueden ser identificados a nivel micro y macro de la forma. Esto se aprecia en momentos locales donde, por ejemplo, la configuración paramétrica de una nota o un pasaje resulta conflictiva con los eventos circundantes. De ello deduzco que existe una comprensión sintáctica que está dada por el grado de conocimiento que se tenga de sus elementos y de sus roles respectivos en el devenir dramático de la obra. De igual manera, el trabajo pone de relieve la ambigüedad del proceso interpretativo, que se hace evidente desde la base: el análisis armónico, con el que he explicado la escritura «pandiatónica» del compositor y sus influencias del jazz y la música popular. El capítulo ha cumplido su cometido, pues el grado de exhaustividad logrado en el estudio de la estructura ha dotado de solidez a las sugerencias performativas que se presentaron después.

El tercer objetivo está pensado como un ejercicio relacional. Por eso he presentado las limitaciones que impone la estructura a determinados pasajes y he indagado luego en las soluciones de los intérpretes. Las *interpretative questions* (preguntas interpretativas) que inician los epígrafes, además de ser problemas recurrentes en el desempeño del músico profesional, están propuestas como ejes capaces de suscitar una reflexión previa por parte del

lector. En general, el hilo argumental del capítulo propone la crítica en dos direcciones. La primera es que existen factores inherentes en la obra musical que requieren «intervenciones» específicas de dinámica y tempo en la *performance*. La segunda es que la propuesta performativa puede exponer relaciones estructurales que no están concebidas en el texto anotado. Considero que se logró el objetivo propuesto, aunque quedaron por abordarse otras problemáticas de interpretación. También, aun cuando no se aplicó esta metodología a todo el ciclo de variaciones, la selección presentada finalmente, es representativa de todo el conjunto, en tanto pertenecen a diferentes momentos: exposición, desarrollo y sección final, así como permiten ilustrar una gran diversidad de problemas de índole performativa.

Cabe resaltar que las nociones del capítulo teórico han sido muy útiles para la comprensión del objeto de estudio, destacándose: «performance», «ejecución» e «interpretación» de Danuser (2009); «cierre» e «interpretación analíticamente justificable» de Narmour (1988); «intervención», «líneas de continuidad», «progresión» «recesión» y «enriquecimiento textural» de Berry (1989), que permitieron describir los fenómenos detectados en el análisis de la partitura y de las grabaciones.

Inicialmente fue previsto utilizar la metodología de análisis performativo de Nils-Göran Sundin (1983). Sin embargo, por motivos de tiempo, no fue posible incorporarla en el apartado crítico del marco teórico ni aplicarla al objeto. Este autor presenta un sistema de variables: «intérprete (I)», «obra (w)», «la interpretación (i)», «el análisis de la obra (wa)» y «el análisis de la interpretación (ia)», que, en dependencia de cómo se conecten, pueden arrojar diferentes visiones de la *performance* musical con relación al compositor, al intérprete y al oyente. En las etapas futuras de esta investigación, pretendo aplicar en el objeto diferentes binomios: intérprete-obra, (I-w), intérprete-intérprete (I-I), intérprete-análisis de la obra (I-wa), que probablemente arrojarán resultados muy interesantes para el proyecto.

En otro orden, la metodología aplicada, por lo general, ha sido muy útil para sustentar las indagaciones del análisis. Destaca, entre ellas el establecimiento de un código de colores para ilustrar los acontecimientos armónicos y melódicos. Esta herramienta es un aporte del TFM, pues durante el transcurso de la investigación me percaté que resultaba muy difícil con la notación convencional reflejar la dirección de una voz, la identificación de los centros tonales en cada momento, así como el curso esencial de la melodía. Respecto a esto último puede considerarse la actual propuesta, una actualización de la metodología de Berry (1989, 63), pues el gráfico de dirección melódica, además de aplicar los tradicionales tamaños dispares a las, añade colores, que permite aproximaciones mucho más profundas a las interacciones en la

textura. El aporte en ese sentido está en intentar su aplicación siempre que se pueda, porque permite identificar mejor el curso melódico y jerarquiza los elementos dentro del discurso música. En este sentido, propongo que se ahonde más en este uso de una notación analítica particular, basado en el uso de colores y el tamaño de las cabezas de notas. De igual manera, otro aporte metodológico es la utilización de la capa del espectrograma en Sonic Visualiser para ilustrar diferencias en cuanto a intervenciones dinámicas, ya sean en general, en el tratamiento a las voces, o, como en el último ejemplo del epígrafe 3.5, para el carácter. La metodología de análisis fraseológico de Vega (1941), fue también relevante, en especial para ilustrar incongruencias entre la forma de organización de los pensamientos musicales y la métrica anotada por el autor. En este punto he de mencionar también, que los gráficos de correlación para el tempo y la intensidad, generados a través de Scape Plot Generator, aun siendo útiles, fueron poco prácticos respecto a la cantidad de tiempo disponible para el estudio.

La articulación de los contenidos, conforme a lo expuesto, en conclusión, es coherente con los objetivos propuestos y con la metodología. Los capítulos siguen una línea de pensamiento coherente, que abarca desde las bases conceptuales desde las que realizo el análisis y sus metodologías, pasando por el estudio paramétrico de la obra y sus factores inherentes —planteando las limitaciones que establece la estructura para la *performance*—, para, por último, aterrizar en la propuesta performativa. Como mencioné en el estado de la cuestión con respecto a las investigaciones precedentes, este estudio presenta los resultados del análisis de la partitura y los pone en diálogo con las grabaciones sonoras. Y esto es relevante, aun cuando la balanza de contenidos se haya inclinado más hacia el trabajo sobre el papel. Asimismo, se aportan elementos significativos sobre el lenguaje y el estilo compositivo de Andrés Alén, en particular su predilección por la «polifonía textural». En esta dirección, la actual propuesta se inscribe dentro de la historiografía en una línea compartida con trabajos previos (Pérez 2002; Ramírez 2008, 2019; Villaverde 2011). Como resultado global, entonces, pienso que se ha logrado la meta fundamental del estudio, que no era sino indagar en la relación entre la estructura y la *performance*.

Desde una reflexión autocrítica, pueden destacarse de esta investigación los siguientes puntos fuertes:

- 1.-La exégesis teórica, abundante y variada, para comprender el fenómeno de la *performance* musical, así como las posibilidades y limitaciones del análisis performativo.
- 2.-La metodología aplicada, que ha arrojado soluciones concretas para la ejecución.

3.- Las fuentes utilizadas, con un alto grado de fiabilidad: la partitura fue proporcionada por el autor y las grabaciones de los intérpretes están disponibles en sus canales oficiales de YouTube.

4.- Las referencias bibliográficas, diversas en cuanto a su grado de novedad y a sus tradiciones musicológicas de procedencia.

5.- El estado de la cuestión cubre un espectro amplio de investigaciones y toca el análisis performativo, el análisis paramétrico y los estudios de *performance*.

En cuanto a los puntos débiles del TFM, he de plantear que posiblemente el más problemático sea el desequilibrio de contenidos entre los capítulos 2 y 3, correspondientes al análisis paramétrico y al análisis performativo respectivamente. Cabría plantear una síntesis del primero y una ampliación del segundo, con ejemplos de todas las variaciones del ciclo. Desafortunadamente, por motivos de tiempo, esto no fue posible y en el capítulo 3 solo se han podido presentar algunos casos.

A partir de lo planteado, establezco como futura propuesta completar el análisis performativo en todas las obras del ciclo con el mismo grado de exhaustividad que fue realizado en el análisis paramétrico. Asimismo, planteo la necesidad de buscar soluciones gráficas para los eventos descritos que sean mucho más explícitas y los ilustren mejor. Una idea que abro para futuras investigaciones es verificar las posibilidades de esta metodología en el marco de la música atonal.

Al margen de los resultados alcanzados, este TFM me ha servido para acercarme desde una perspectiva crítica a la interpretación musical, a la compleja relación entre la estructura y la música. Para Rink (2024),⁸⁵ «es el intérprete el que crea la estructura a partir de sus decisiones en la *performance*». Sin embargo, tras concluir este estudio, considero que las decisiones performativas tienen un carácter bidimensional: pueden ser «estructurales» y «estructurantes». Son lo primero en tanto reproducen elementos inherentes a la identidad de la música y están paramétricamente definidos o sugeridos en la notación. Y son lo segundo, pues generan acontecimientos en la trama musical implícitos o completamente inexistentes.

Vuelvo entonces a una pregunta-génesis de este trabajo: ¿es la música un objeto preexistente, definitivo y unidireccionalmente transmitido? o, por el contrario, ¿es un

⁸⁵ Palabras en el I Seminario de Investigación Artística en Música y Estudios sobre la Interpretación Musical, Universidad Complutense de Madrid (UCM), 6/06/2024.

constructo dinámico y transversal, configurado por los agentes que participan en su devenir histórico (el autor, el intérprete y el oyente)? La investigación me ha llevado a esta respuesta: no la «música», sino las «obras musicales», son una construcción histórica, permeadas por la paradoja estética de la repetición y el contraste.

FUENTES DOCUMENTALES

- Alén Rodríguez, Andrés. 1999. *Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)*. Fondo personal de Andrés Alén Rodríguez, partitura.
- Alén Rodríguez, Andrés. 2002. «Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)». *Pianoforte*. La Habana, Unicornio, UN-CD8004.
- Cruz Montero, Yamilé. 2017. «Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)». Álbum *Piano Cubano*. Videograbación de YouTube, 15:59. Acceso el 12 de abril de 2024. <https://youtu.be/VI9l065TfMY?si=Cm9kmr0BpKgFbX8b>.
- Gekić, Kemal. 2015. «Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)». Álbum *In contrasts*. Videograbación de YouTube, 14:21. Acceso el 21 de junio de 2024. <https://youtu.be/EdOzCCewT4s?si=HYnh-1AhZv10-g2h>.
- Rodríguez Domínguez, Silvio. 1994. «La Vida». *Rodríguez*. La Habana, Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), CD-8026.
- Villaverde, William. 2018. «Tema con variaciones (sobre un tema de Silvio Rodríguez)». Álbum *Cuban Memoirs*. Videograbación de YouTube, 16:25. Acceso el 15 de junio de 2024. <https://youtu.be/nqugW68QGDg?si=FS5c6k8oNOdZnHCP>.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. 1963. *Der Getreue Korrepetitor, Lehr Schriften zur musikalischen praxis*. Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- Alén Rodríguez, Andrés. 2002. «¿Escuela Cubana de Piano?». *Clave* (2): 11-15.
- Alén Rodríguez, Olavo de Jesús. 2002. «Alén Rodríguez, Andrés». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares. Vol.1, 256. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- 2009. «Alén Herreros, Osvaldo». En *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, editado por Radamés Giro. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Alonso Mendoza, Javier. 2020. «Estrategias compositivas en *Dos Danzas Cubanas* (1948) y *Guañira* (1956) de Harold Gramatges». Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/45535>.

- Anadón Mamés, Roberto. 2015. «Enrico Caruso y su estela: historia y análisis de la interpretación del tenor lírico y lírico-spinto de la escuela italiana de canto a través de la fonografía en el primer cuarto del siglo XX». Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- Bas, Giulio. 1947. *Tratado de la forma musical*. Traducido por Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi Americana, S.A.E.C.
- Benward, Bruce, y Marilyn Saker. 2008. *Music in Theory and Practice*. 2 vols. New York: Mc. Graw-Hill.
- Berry, Wallace. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Blanquer Ponsoda, Amando. 1989. *Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico)*. Valencia: Piles Editorial de Música S. A.
- Campos, Carlos. 1996. *Salsa and Afro Cuban Montunos for Piano*. Lawndale: A.D.G. Productions.
- Clarke, Erick. 1988. «Generative principles in music performance». En *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*, editado por J. A. Sloboda, 1–26. New York: Oxford University Press.
- 2006. «Escuchar la interpretación» En *La interpretación musical*. Edición de John Rink. Traducción de Barbara Zirman. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, Nicholas. 2001. «Analysing Performance and Performance Analysis». En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 239-261. New York: Oxford University Press.
- Cooper, Grosvenor, y Leonard B. Meyer. 1963. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Córdova de la Paz, María de los Ángeles. 2005. «Música y transculturación. Culturas musicales no hegemónicas: esencia y factores de transformación. Cuba, siglos XVI al XIX». Tesis doctoral, Instituto Superior de Arte.
- Corredera Saborit, Gema María. 1987. «Primer acercamiento a la obra musical de Juan Piñera y Jorge López Martín». Trabajo Fin de Grado, Instituto Superior de Arte.

- Cureses de la Vega, Marta, y Xosé Aviñoa Pérez. 2001 «Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea en España)». *Revista Catalana de Musicologia* (1): 171-200.
- Dahl, Per. 2017. *Music and Knowledge: A performer's perspective*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Dahlhaus, Carl. 1982. *Esthetics of Music*. Traducido por William W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danuser, Hermann. 1992. *Musikalische Interpretation*. Editado por Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber Verlag.
- 1996. «Interpretation». En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, editado por Ludwig Finscher. Vol. 4, 1053-1069. Alemania: Bärenreiter-Verlag.
- 2009. «Exekution-Interpretation-Performance: zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt». *Il saggiautore musicale* (1): 103-122.
- Díaz Pérez de Alejo, Clara Amelia. 1989. «Historia y análisis de la canción de Silvio Rodríguez». Trabajo Fin de Grado, Instituto Superior de Arte.
- Díaz González, Ignacio. 2003. *Técnicas de la armonía popular moderna*. La Habana: Andante, editora musical de Cuba.
- Diez Nieto, Alfredo. 2014. *Contrapunto*. La Habana: Ediciones Cidmuc.
- Eli, Victoria Rodríguez, y Zoila Gómez García. 2009. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Ferguson, Howard. 2012. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Desde el siglo XVI al XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Vega, Miguel Ángel. 2016. «Diálogo crítico sobre el texto musical: semiótica y práctica performativa en *Lamento* y *Prelúdio* de Edson Zampronha. Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid.
- García García, Iliana Zaida. 2011. *Temas de armonía 1. De la didáctica y otros asuntos*. La Habana: Ediciones Cúpulas ISA, Universidad de las Artes.
- 2017. *Claves de armonía*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

- García Ruiz, Javier. 2022. «Análisis de la *Rapsodia Portuguesa* (1937-1940) de Ernesto Halffter: historia, folklore y vanguardia». Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/59147> .
- Garrán Espeso, Sergio. 2016. «Análisis estilístico de diferentes propuestas interpretativas sobre obras de Miguel Yuste Moreno». Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/21686> .
- Giro Almenares, Radamés. 2009. «Alén Rodríguez, Andrés». En *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, editado por Radamés Giro, 34-35. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Gómez Gutiérrez, Emilia. 2011. «Tonal Description of Music Audio Signals». Phd Thesis, Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/7537> .
- González Errasti, Aliet. 2017. «Nuevas obras del repertorio académico cubano para saxofón (1987-2017). Gestión documental y socialización artística». Trabajo de Fin de Máster, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.
- González Núñez, Niurka. 2017. «Siete Sonatas cubanas para flauta (1961-2012): pautas para una interpretación históricamente informada». Trabajo de Fin de Máster, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.
- Gottschewski, Hermann. 1996. *Die Interpretation als Kunstwerk: musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*. Laaber: Laaber Verlag.
- Grachten, Maarten. 2006. «Expressivity-aware tempo transformations of music performances using case-based reasoning». Phd Thesis, Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/7485> .
- Guillot, Pierre. 1978. « La variation ». En *La musique à travers ses formes*, editado por Aimé Agnel et al., 240-249. Paris : Librairie Larousse.
- Jiménez Alonso, Gretchen. 2008. «Aproximación al problema del valor artístico en la interpretación musical. Análisis del valor». Trabajo Fin de Grado, Universidad de las Artes, ISA.
- Korsakov, Rimski. 1923. *Tratado práctico de armonía*. Traducido por Jacobo y Miguel Ficher. Milano: Ricordi.

- Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de la forma musical*. Traducido por Luis Romano. Barcelona: Idea Books, S.A.
- Lerdahl, Fred. 1988. «Cognitive Constraints on Compositional Systems». En *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, editado por John Sloboda, 231-259. New York: Oxford University Press.
- Lester, Joel. 1995. «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation». En *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, editado por John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma (United States): Sher Music.
- Levy, Janet M. 1995. «Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices». En *The practice of Performance: studies in musical interpretation*, editado por John Rink, 150-169. Cambridge: Cambridge University Press.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. 2020. «Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa». *Quodlibet* (74) [«Monográfico Investigación, creación, acción: actualidad y perspectivas de la investigación artística en música»]: 87-116.
- Lorenzo de Reizábal, Margarita, y Arantza Lorenzo de Reizábal. 2004. *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, S.A.
- Llorens Martín, Ana. 2018. «Creating Musical Structure through Performance: A re-interpretation of Brahms's cello Sonatas». Phd Thesis, University of Cambridge. <https://doi.org/10.17863/CAM.26163>.
- Mantel, Gerhard. 2007. *Interpretation: vom Text zum Klang*. Mainz: Schott Music.
- Marco, Tomás. 1990. Prólogo a *La Fonoteca*, de Fátima Miranda Recojo, 14. Madrid: Pirámide.
- Mellers, Wilfrid. 1992. «Present and past: intermediaries and interpreters». En *Companion to contemporary musical thought*, editado por John Paynter et al., 920-930. New York: Routledge.
- Meyer, Leonard. 1973. *Explaining music: Essays and Explorations*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

- Mikowsky, Salomón Gadles. 1988. *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Morales Flores, Iván César. 2005. «Ebbo: Estudio analítico de una obra de Louis Aguirre». Trabajo de Fin de Grado, Universidad de las Artes, ISA.
- Narmour, Eugene. 1988. «On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation». En *Explorations in Music, the arts and ideas*, editado por Eugene Narmour y Ruth A. Solie, 317-341. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Orovio, Helio. 1992. *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ortega Rodríguez, Noila. 2003. «Dos temas a un disco». Trabajo de Fin de Título, Nivel Medio de Música, Escuela Nacional de Arte.
- Pérez Hernández, Mayelín. 2002. «Los procesos de síntesis de la música cubana en la producción pianística de los años noventa». Trabajo de Fin de Grado, Universidad de las Artes, ISA.
- Pérez Gómez (2011). *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)*. La Habana: Ediciones Cidmuc.
- Pérez Sánchez, Alfonso. 2013. «El legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/37549>.
- Persichetti, Vincent. 1985. *Armonía del siglo XX*. Traducido por Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical Editores.
- Ramírez García, Claudia. 2009. «En torno al proceso de síntesis musical en la individualidad de Andrés Alén». Trabajo de Fin de Grado, Universidad de las Artes, ISA (La Habana).
- 2019. «Estudio del proceso creativo de Andrés Alén desde su rol de arreglista y compositor». Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.
- Réti, Rudolph. 1958. *Tonality, Atonality, Pantonality: A study of some trends in twentieth century music*. London: Rockliff Publishing Corporation.
- Rhys, Timothy Jones. 2008. «variaciones, forma de». En *Diccionario Oxford de la Música*, editado por Alison Latham. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Rink, John. 1995. *The Practice of Performance-Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2024. *Music in Profile. Twelve Performance Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodríguez Cuervo, Marta. 1984. «Aproximaciones al problema de lo nacional e internacional en la obra de los compositores cubanos. Análisis de las obras: *Serenata* de Harold Gramatges, *Punto y Tonada* de Carlos Fariñas». Trabajo de Fin de Grado, Instituto Superior de Arte.
- Rosen, Charles. 2007. *El piano: notas y vivencias*. Traducido por Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosenwald, Lawrence. 1993. «Theory, Text-setting, and Performance». *Journal of Musicology* (2): 52-65.
- Schenker, Heinrich. 1969. *Five graphic music analysis (Fünf Urlinie-Tafeln)*. New York: Dover.
- Schmalfeldt, Janet. 1985. «On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5». *Journal of Music Theory* (29): 1-31.
- Schönberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- 1989. *Fundamentos de la composición musical*. Traducido por A. Santos. Madrid: Real Musical.
- Shaffer, L. Henry y Neil Todd. 1984. «The Interpretive Component in Musical Performance». En *Musical Perceptions*, editado por Rita Aiello y John A. Sloboda, 258-70. New York: Oxford University Press.
- 1995. «Musical Performance as Interpretation». *Psychology of Music* (23): 17-38.
- Sisman, Elaine. 2001. «Variations». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. Londres: Macmillan Publishers.
- Slonimsky, Nicolas. 1949. *Music since 1900. An Encyclopedic Survey of Modern Music*. New York: Coleman-Ross Company.
- Streich, Sebastian. 2006. «Music complexity: a multi-faceted description of audio content». Phd Thesis , Universitat Pompeu Fabra. <http://mtg.upf.edu/files/publications/sstreichPhD.pdf> .

- Sundin, Nils-Göran. 1983. *Musical Interpretation in Performance. Excerpts from Musical Interpretation Research (MIR vols.1-2)*. Växjö (Sverige): Mirage.
- Sureda Sánchez, Pedro. 2010. «Procesos de síntesis en la interpretación pianística: Rolando Luna y Harold López- Nussa». Trabajo de Fin de Grado, Universidad de las Artes, ISA (La Habana).
- Taruskin, Richard. 1982. «On letting the music speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance». *The Journal of Musicology* (3): 338-349.
- Vega, Carlos. 1941. *Danzas y canciones argentinas, tomo 2: Fraseología*. 2 vols. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Vilar Álvarez, Laura Delia. 2002. «Andrés Alén, Pianoforte». En *Salsa Cubana* (17), 32.
- Villafruela Artigas, Miguel Ángel. 2006 «El saxofón en la música docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento». Tesis doctoral, Instituto Superior de Arte.
- Villaverde, William. 2011. «The solo piano music of Andrés Alén: An Annotated bibliography and performance guide». (D.M.A. Keyboard Performance). University of Miami.
- Zamacois, Joaquín. 1990. *Tratado de Armonía*. Vol. 3, 7ª ed. Barcelona: Editorial Labor.

TEMA CON VARIACIONES

1

(sobre un tema de Silvio Rodríguez)

TEMA ♩ = 42

Andrés Alén - Silvio Rodríguez

The musical score is written for piano and tenor. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked as 42 beats per minute. The score is divided into five systems, each containing three measures. The first system starts with a piano (mp) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass. The second system includes markings for mezzo-forte (m.f.), mezzo-piano (m.p.), and mezzo-forte (m.f.) dynamics, as well as a tenor (ten.) marking. The third system also features a tenor (ten.) marking. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development. The score concludes with a final measure in the fifth system.

15 *cedez* *a tempo*

18 *m.d. m.i.*

21 *ten. ten.*

24 *rit.*

VAR.I ♩ = 56

26 *mp*

28

Red. * *Red.* * *Red.* *

30

Red. * *Red.* *

32

Red. *

ten.

34

cresc. *rit.* *ff*

36

a tempo *mp*

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

38

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

40

poco rit.

Red. *

VAR. II ♩ = 66

41

Red. * *Red.* * *Red.* *

43

8va

Red. * *Red.* * *Red.* *

45

ten.
espress

Red. * *Red.* * *Red.* *

47

Red. *

49

Red. * Red. * cedez

51

a tempo Red. *

53

8va Red. * Red. * Red. *

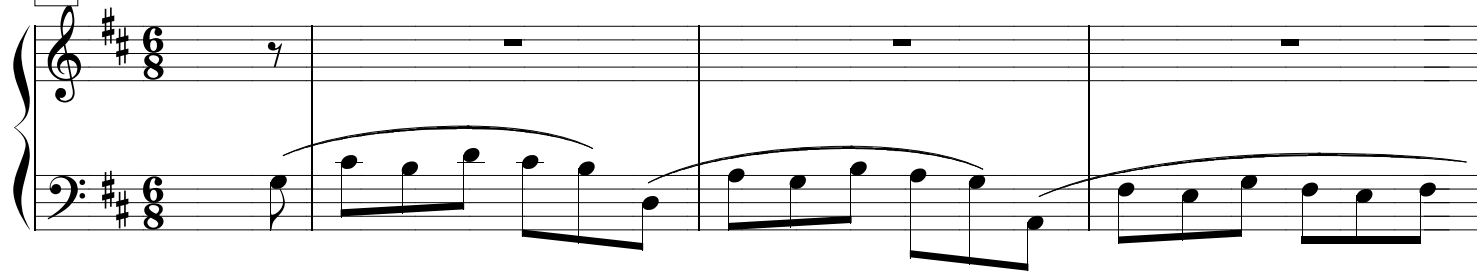
55

poco rit. Red. *

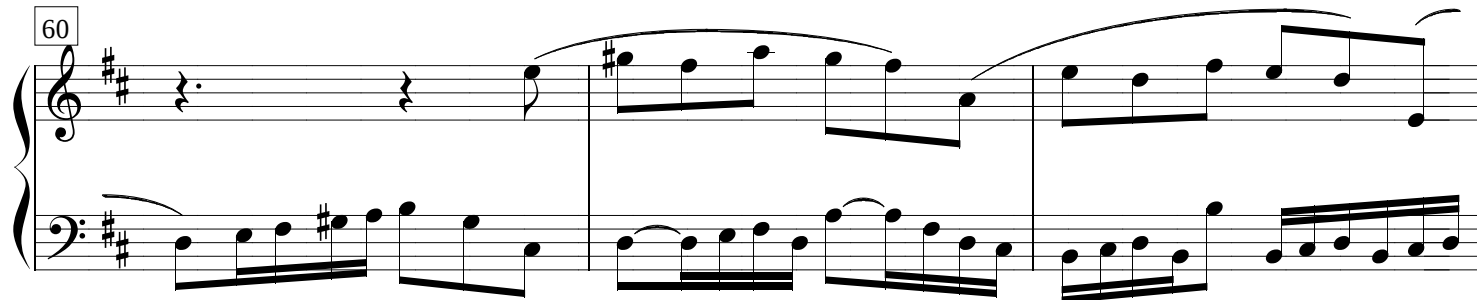
56

VAR III

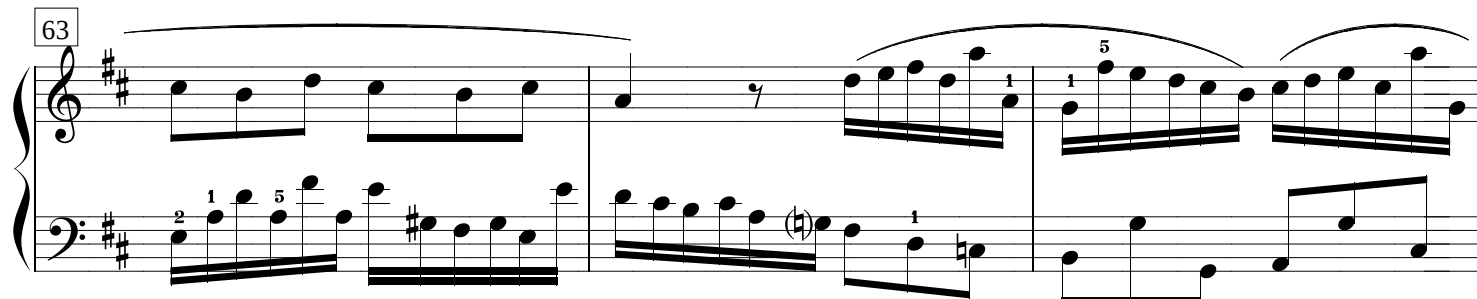
♩ = 56



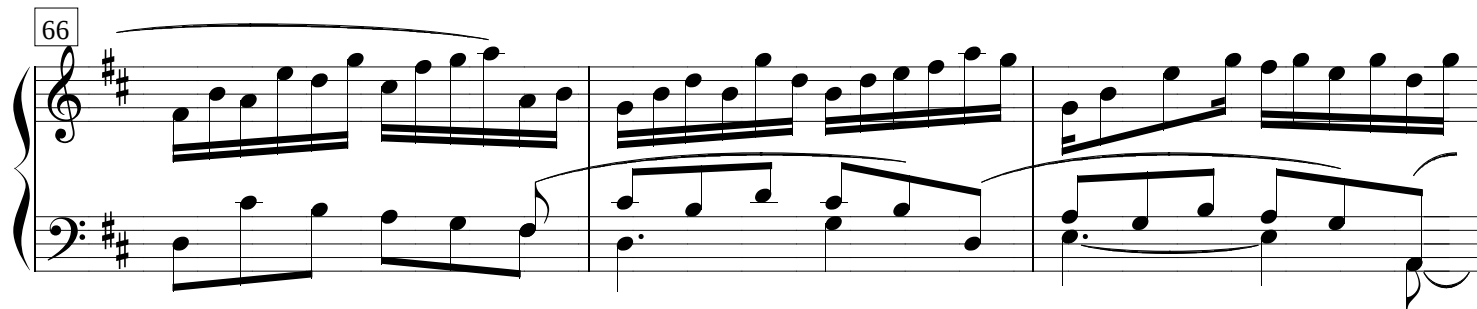
60



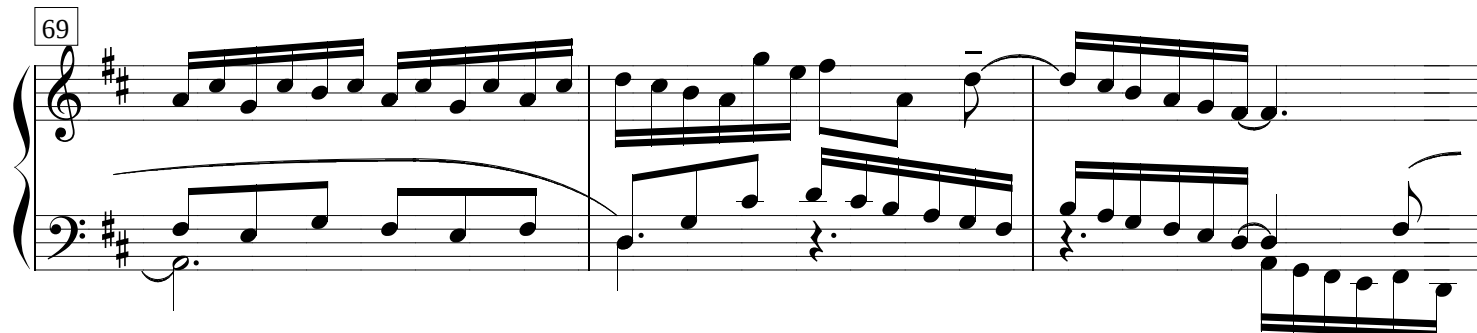
63



66



69



72

m.d. m.i.

2

75

rit.

78

2/4

2/4

VAR.IV ♩ = 92

(contradanza-habanera)

79

2/4

2/4

83

87

88 89 90

91

8^{va} 1.

92 93 94

95

2. 8^{va}

96 97 98

99

100 101 102

103

104 105 106

107

Measures 107-110 of a musical score in D major. Measure 107 features a treble staff with a half rest and eighth notes, and a bass staff with a half note and eighth notes. Measure 108 has chords in both staves. Measure 109 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 110 has a half note in the treble and eighth notes in the bass.

111

Measures 111-114 of a musical score in D major. Measure 111 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 112 has a half note in the treble and eighth notes in the bass. Measure 113 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 114 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass.

115

Measures 115-118 of a musical score in D major. Measure 115 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 116 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 117 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 118 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass.

119

Measures 119-122 of a musical score in D major. Measure 119 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 120 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 121 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 122 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. An 8va marking is present above measure 122.

123

Measures 123-126 of a musical score in D major. Measure 123 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 124 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 125 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass. Measure 126 has a long melodic line in the treble and eighth notes in the bass.

tratt. $\text{♩} = 44$

128 *mf*

131

134 1.

137 2.

140

The image shows a page of a musical score for a piano piece. The key signature is G major (two sharps) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'tratt.' (trattato) with a quarter note equal to 44 beats. The dynamics include 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into measures 128 through 140. Measures 128-130 are marked 'mf'. Measures 131-133 are marked 'Lento.' (Lento). Measures 134-136 are marked '1.' (first ending). Measures 137-139 are marked '2.' (second ending). Measure 140 is marked 'Lento.' (Lento). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

143

Led. *cres*

146

ff majestuoso *Led.*

149

rall. *Led.*

152

p *Led.*

155

ten.

rallentando

ten.

rit.

♩₁₆₀

VAR. VI ♩ = 148

158

pp (misterioso)

♩₁₆₀

162

♩₁₆₀

166

♩₁₆₀

170

♩₁₆₀

173

Measures 173-175. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/4. Measure 173 features a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 174 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 175 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

176

Measures 176-178. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/4. Measure 176 features a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 177 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 178 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

179

1.

Measures 179-183. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/4. Measure 179 features a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 180 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 181 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 182 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 183 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

184

2.

Measures 184-186. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/4. Measure 184 features a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 185 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 186 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

187

Measures 187-189. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/4. Measure 187 features a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 188 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 189 has a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

190

Measures 190-193. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 190 features a long, sweeping melodic line in the right hand, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 191-193 continue the melodic development in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

193

Measures 193-196. The piece continues in B-flat major and 4/4 time. Measure 193 shows a continuation of the melodic line in the right hand, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. Measures 194-196 feature a more complex melodic structure in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

196

Measures 196-201. The piece continues in B-flat major and 4/4 time. Measure 196 features a long, sweeping melodic line in the right hand, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 197-201 continue the melodic development in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

201

Measures 201-205. The piece continues in B-flat major and 4/4 time. Measure 201 shows a continuation of the melodic line in the right hand, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. Measures 202-205 feature a more complex melodic structure in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

205

Measures 205-208. The piece continues in B-flat major and 4/4 time. Measure 205 features a long, sweeping melodic line in the right hand, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 206-208 continue the melodic development in the right hand, with the left hand providing harmonic support.

208

Musical score for measures 208-210. Measure 208 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 209 continues with similar chords. Measure 210 has a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. A fermata is placed over the final chord in both staves.

211

Musical score for measures 211-213. Measure 211 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 212 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 213 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. A fermata is placed over the final chord in both staves.

214

VAR. VII ♩ = 42

Musical score for measures 214-216. Measure 214 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 215 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 216 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. A fermata is placed over the final chord in both staves.

217

Musical score for measures 217-219. Measure 217 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 218 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 219 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. A fermata is placed over the final chord in both staves.

220

rit. y dim.

Musical score for measures 220-222. Measure 220 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 221 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. Measure 222 features a treble staff with a whole note chord of Bb3, D4, and F4, and a bass staff with a half note chord of Bb2 and D3. A fermata is placed over the final chord in both staves.

223

a tempo

226

229

rit. y dim.

232

rallentando

smorzando

235

VAR. VIII ♩ = 112
(cha-cha-chá)

237

Measures 237-241: Treble clef melody (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). Bass clef accompaniment (D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

242

Measures 242-245: Treble clef melody (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). Bass clef accompaniment (D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

246

Measures 246-249: Treble clef melody (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). Bass clef accompaniment (D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

250

Measures 250-253: Treble clef melody (D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). Bass clef accompaniment (D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

254

Measures 254-257. Treble clef, key of D major. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

258

Measures 258-261. Treble clef, key of D major. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

262

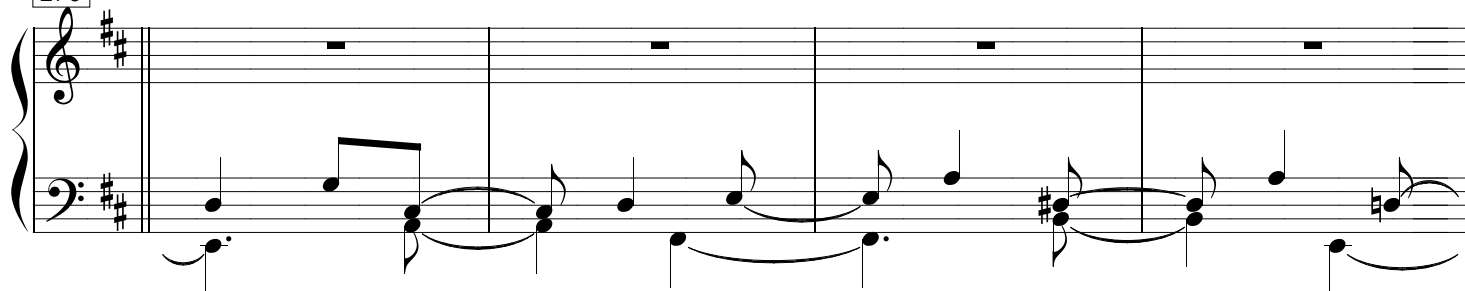
Measures 262-265. Treble clef, key of D major. The melody features some rests and beamed eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords and single notes.

266

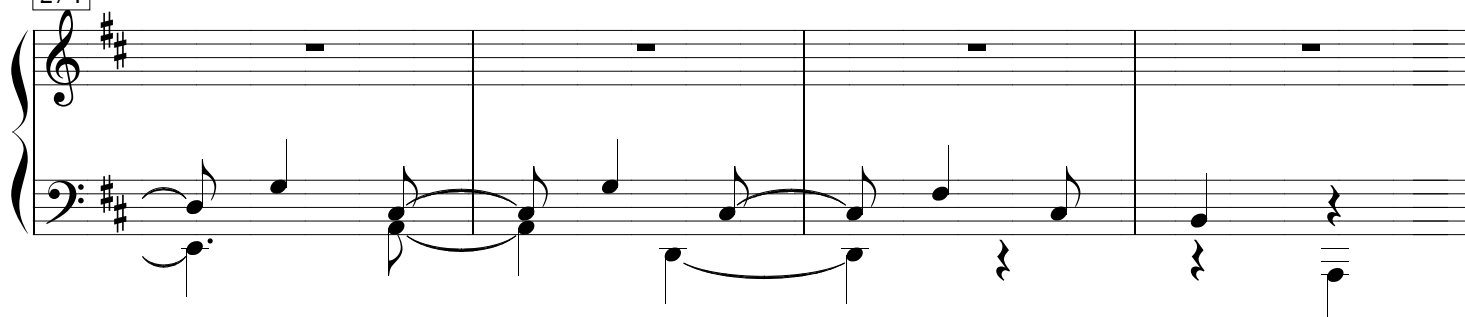
Measures 266-269. Treble clef, key of D major. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes chords and single notes.

Son Montuno

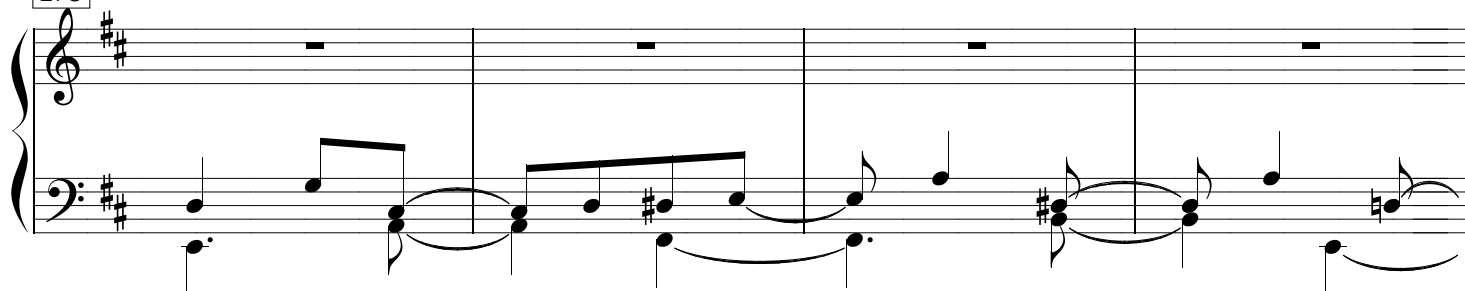
270



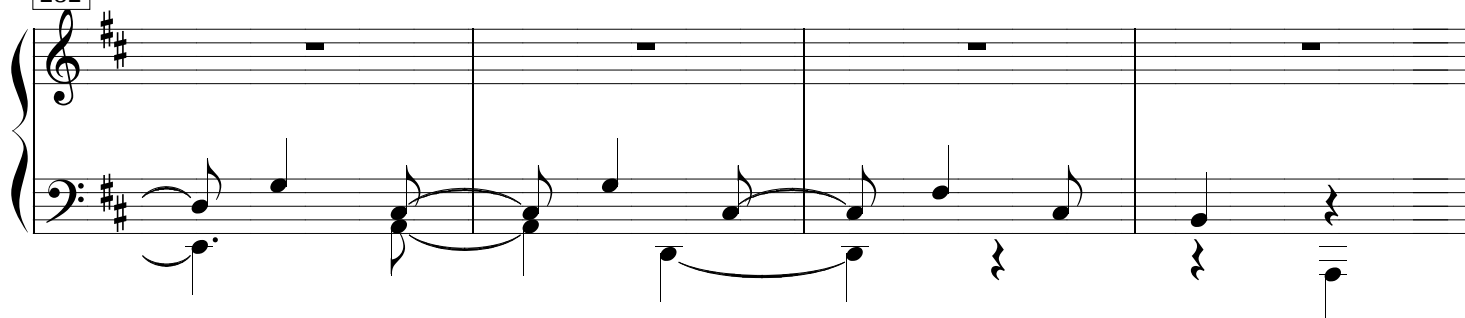
274



278



282



286

Measures 286-290. Treble clef, key of D major. Measure 286: Treble has a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) beamed together, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter rest. Bass has a half note D3, a quarter note E3, a half note F#3, and a quarter note G3. Measure 287: Treble has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, followed by a quarter note C5, a half note B4, and a quarter rest. Bass has a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note C4. Measure 288: Treble has a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) beamed together, followed by a quarter note D5, a half note C5, and a quarter rest. Bass has a half note F#3, a quarter note G3, a half note A3, and a quarter note B3. Measure 289: Treble has a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) beamed together, followed by a quarter note E5, a half note D5, and a quarter rest. Bass has a half note A3, a quarter note B3, a half note C4, and a quarter note D4. Measure 290: Treble has a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) beamed together, followed by a quarter note F#5, a half note E5, and a quarter rest. Bass has a half note B3, a quarter note C4, a half note D4, and a quarter note E4. A fermata is placed over the final measure.

290

Measures 290-294. Treble clef, key of D major. Measure 290: Treble has a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5) beamed together, followed by a quarter note G5, a half note F#5, and a quarter rest. Bass has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. Measure 291: Treble has a triplet of eighth notes (E5, F#5, G5) beamed together, followed by a quarter note A5, a half note G5, and a quarter rest. Bass has a half note C4, a quarter note D4, a half note E4, and a quarter note F#4. Measure 292: Treble has a triplet of eighth notes (F#5, G5, A5) beamed together, followed by a quarter note B5, a half note A5, and a quarter rest. Bass has a half note F#4, a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Measure 293: Treble has a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) beamed together, followed by a quarter note C6, a half note B5, and a quarter rest. Bass has a half note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note D5. Measure 294: Treble has a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) beamed together, followed by a quarter note D6, a half note C6, and a quarter rest. Bass has a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. A fermata is placed over the final measure.

294

Measures 294-298. Treble clef, key of D major. Measure 294: Treble has a triplet of eighth notes (B5, C6, D6) beamed together, followed by a quarter note E6, a half note D6, and a quarter rest. Bass has a half note C5, a quarter note D5, a half note E5, and a quarter note F#5. Measure 295: Treble has a triplet of eighth notes (C6, D6, E6) beamed together, followed by a quarter note F#6, a half note E6, and a quarter rest. Bass has a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Measure 296: Treble has a triplet of eighth notes (D6, E6, F#6) beamed together, followed by a quarter note G6, a half note F#6, and a quarter rest. Bass has a half note E5, a quarter note F#5, a half note G5, and a quarter note A5. Measure 297: Treble has a triplet of eighth notes (E6, F#6, G6) beamed together, followed by a quarter note A6, a half note G6, and a quarter rest. Bass has a half note F#5, a quarter note G5, a half note A5, and a quarter note B5. Measure 298: Treble has a triplet of eighth notes (F#6, G6, A6) beamed together, followed by a quarter note B6, a half note A6, and a quarter rest. Bass has a half note A5, a quarter note B5, a half note C6, and a quarter note D6. A fermata is placed over the final measure.

298

Measures 298-302. Treble clef, key of D major. Measure 298: Treble has a triplet of eighth notes (G6, A6, B6) beamed together, followed by a quarter note C7, a half note B6, and a quarter rest. Bass has a half note B5, a quarter note C6, a half note D6, and a quarter note E6. Measure 299: Treble has a triplet of eighth notes (A6, B6, C7) beamed together, followed by a quarter note D7, a half note C7, and a quarter rest. Bass has a half note C6, a quarter note D6, a half note E6, and a quarter note F#6. Measure 300: Treble has a triplet of eighth notes (B6, C7, D7) beamed together, followed by a quarter note E7, a half note D7, and a quarter rest. Bass has a half note D6, a quarter note E6, a half note F#6, and a quarter note G6. Measure 301: Treble has a triplet of eighth notes (C7, D7, E7) beamed together, followed by a quarter note F#7, a half note E7, and a quarter rest. Bass has a half note E6, a quarter note F#6, a half note G6, and a quarter note A6. Measure 302: Treble has a triplet of eighth notes (D7, E7, F#7) beamed together, followed by a quarter note G7, a half note F#7, and a quarter rest. Bass has a half note F#6, a quarter note G6, a half note A6, and a quarter note B6. A fermata is placed over the final measure.

302

8^{va}

p

306

8^{va}

310

8^{va}

8^{va}

314

8^{va}

8^{va}

318

8va

8va

322

8va

8va

VAR. IX

325

$\text{♩} = 100$

8va

329

sfz

8va

333

Measures 333-336. Treble clef, key of D major. Measure 333: Treble has a half note chord (D4, F#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (D3, F#3) with an accent (>) and a slur. Measure 334: Treble has a half note chord (E4, G#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (E3, G#3) with an accent (>) and a slur. Measure 335: Treble has a half note chord (F#4, A4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (F#3, A3) with an accent (>) and a slur. Measure 336: Treble has a half note chord (G#4, B4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (G#3, B3) with an accent (>) and a slur.

337

Measures 337-340. Treble clef, key of D major. Measure 337: Treble has a half note chord (D4, F#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (D3, F#3) with an accent (>) and a slur. Measure 338: Treble has a half note chord (E4, G#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (E3, G#3) with an accent (>) and a slur. Measure 339: Treble has a half note chord (F#4, A4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (F#3, A3) with an accent (>) and a slur. Measure 340: Treble has a half note chord (G#4, B4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (G#3, B3) with an accent (>) and a slur.

341

Measures 341-344. Treble clef, key of D major. Measure 341: Treble has a half note chord (D4, F#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (D3, F#3) with an accent (>) and a slur. Measure 342: Treble has a half note chord (E4, G#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (E3, G#3) with an accent (>) and a slur. Measure 343: Treble has a half note chord (F#4, A4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (F#3, A3) with an accent (>) and a slur. Measure 344: Treble has a half note chord (G#4, B4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (G#3, B3) with an accent (>) and a slur.

345

Measures 345-348. Treble clef, key of D major. Measure 345: Treble has a half note chord (D4, F#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (D3, F#3) with an accent (>) and a slur. Measure 346: Treble has a half note chord (E4, G#4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (E3, G#3) with an accent (>) and a slur. Measure 347: Treble has a half note chord (F#4, A4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (F#3, A3) with an accent (>) and a slur. Measure 348: Treble has a half note chord (G#4, B4) with an accent (>) and a slur. Bass has a half note chord (G#3, B3) with an accent (>) and a slur.

349

Measures 349-352. Treble clef: Measure 349 has a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) with an accent (>) and a slur. Measure 350 has a triplet of eighth notes (B4, C5, D5). Measure 351 has a quarter note (F#4) with an accent (>) and a slur, followed by a quarter rest. Measure 352 has a quarter note (G#4) with an accent (>) and a slur, followed by a quarter rest. Bass clef: Measure 349 has a quarter rest, followed by eighth notes (F#3, G#3, A3) with a slur. Measure 350 has eighth notes (B3, C4, D4) with a slur. Measure 351 has a quarter note (F#3) with a slur, followed by a quarter rest. Measure 352 has a quarter note (G#3) with a slur, followed by a quarter rest. A long slur connects the bass line from measure 349 to measure 352.

353

Measures 353-356. Treble clef: Measure 353 has a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) with an accent (>) and a slur. Measure 354 has a triplet of eighth notes (B4, C5, D5). Measure 355 has a quarter note (F#4) with an accent (>) and a slur, followed by a quarter rest. Measure 356 has a quarter note (G#4) with an accent (>) and a slur, followed by a quarter rest. Bass clef: Measure 353 has a quarter rest, followed by eighth notes (F#3, G#3, A3) with a slur. Measure 354 has eighth notes (B3, C4, D4) with a slur. Measure 355 has a quarter note (F#3) with a slur, followed by a quarter rest. Measure 356 has a quarter note (G#3) with a slur, followed by a quarter rest. A long slur connects the bass line from measure 353 to measure 356.

357

Measures 357-360. Treble clef: Measure 357 has a quarter note (F#4) with a slur, followed by a quarter rest. Measure 358 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Measure 359 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Measure 360 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Bass clef: Measure 357 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur. Measure 358 has a quarter rest. Measure 359 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur. Measure 360 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur.

361

Measures 361-364. Treble clef: Measure 361 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Measure 362 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Measure 363 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Measure 364 has eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5) with a slur. Bass clef: Measure 361 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur. Measure 362 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur. Measure 363 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur. Measure 364 has eighth notes (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4) with a slur.

365

sfz

Example 10-10 continues with measures 365-368. The music is in 2/4 time and D major. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including triplets and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a fermata in measure 367. A *sfz* (sforzando) marking is present in measure 365.

369

373

p

sfz

377

Violin

Piano

378

379

380

381 *sfz*

385 *poco rit.*

VAR. X ♩ = 100
387 *a tempo mf*

390

393

394

395

396

397

398

399

400

401

cresc.

402

403

404

ff *majestuoso*

405

405 406 407

408

408 409 410 cresc.

411

411 412 413 rall.

414

414 415 416 8va fff p

418 $\text{♩} = 42$

a tempo

3

421

m.d. *m.i.* *ten.*

424 *ten.*

pp

427 *rit.* *ten.* *ten.*

430

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. The first system contains a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a treble staff with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The fourth system continues the melody and accompaniment. The fifth system includes a treble staff with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The sixth system includes a treble staff with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation is dense and includes many accidentals and notes. The paper is aged and shows signs of wear, including creases and discoloration.

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. The first system contains a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a treble staff with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The fourth system continues the melody and accompaniment. The fifth system includes a treble staff with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The sixth system includes a treble staff with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation is dense and includes many accidentals and notes. The paper is aged and shows signs of wear, including creases and discoloration.