

DE GRETCHEN A TRISTÁN: EL PAPEL CAMBIANTE DE LAS PROGRESIONES ARMÓNICAS EN EL SIGLO XIX *

Richard Bass

La técnica armónica del siglo XIX es descrita a menudo como una exageración o expansión de los procedimientos tonales clásicos. Algunas de las características específicas que asociamos a la música romántica son un alto grado de cromatismo, las modulaciones frecuentes entre áreas tonales con una relación lejana, las dominantes no resueltas y la tendencia a evitar las cadencias conclusivas. Las progresiones armónicas¹ se adaptan perfectamente a este estilo, tanto técnicamente, al servir como vehículo de estos recursos armónicos, como en lo conceptual, porque en el movimiento sistemático de unas alturas a otras reproduce de manera muy gráfica la búsqueda continua de fines elusivos e inalcanzables que es la encarnación del espíritu romántico. Desde movimientos enteros de Schubert o de Schumann hasta los extensos pasajes de los poemas sinfónicos de Liszt o de los dramas musicales wagnerianos, el papel de las progresiones es tan importante que sin ellas esta música sería prácticamente inimaginable.

Las progresiones destacan debido a su naturaleza básicamente esquemática antes que sintáctica. Su particular efecto se deriva de la reproducción de material según una fórmula o manera previsible que es independiente de la habitual conducción de voces asociada a las jerarquías tonales. Por esta razón, las sucesiones de acordes que resultan de la escritura secuencial están muchas veces en desacuerdo con las teorías sobre las sucesiones armónicas formuladas en los tratados de los siglos XVIII y XIX. Observando esta discrepancia, Hugo

* *From Gretchen to Tristan: The Changing Role of Harmonic Sequences in the Nineteenth Century. 19th-Century Music* XIX/3 (primavera 1996). University of California Press.

1. En la actualidad parece existir una cierta confusión terminológica a la hora de traducir, en el contexto musical, la palabra inglesa "sequence". El término equivalente más autorizado en castellano es *progresión armónica* (muy diferente del término inglés "progression", que significa sencillamente *sucesión de acordes*), aunque en nuestro idioma se ha introducido también el término "secuencia". Si bien algunos teóricos distinguen entre progresión y secuencia -sin mucho consenso-, en la presente traducción trataremos ambos términos como sinónimos. [N. del T.]

Riemann atribuye a Fétis la primera descripción de las progresiones como entidades melódicas antes que armónicas: “las progresiones [...] confunden a los teóricos porque contienen progresiones ilógicas. Fue Fétis quien les abrió los ojos: ‘Las progresiones no son [...] en realidad formaciones armónicas sino melódicas –esto es, su principio dominante no es la sucesión lógica de las armonías sino el movimiento por grados dentro de la escala-’.”²

También Ernst Kurth caracteriza “la técnica secuencial de los románticos” como un procedimiento melódico, y describe su efecto en el devenir armónico:

La progresión se desarrolla a partir del aislamiento de elementos melódicos definidos, del mismo modo que la progresión absoluta resulta de fenómenos armónicos aislados. [...] Las energías melódicas que brotan desde el fondo prevalecen sobre el principio de conexión tonal y arrastran consigo a las armonías. Las progresiones son una serie de ondulaciones que alteran la superficie armónica de la música.³

Sin embargo, puede resultar confuso considerar las progresiones como procedimientos puramente melódicos, puesto que pueden poseer también una dimensión armónica. Una progresión “armónica” significa la transposición simultánea de todas las voces en una textura homofónica o polifónica –a diferencia de la transferencia de una serie de notas desde una voz a otra, como ocurre en la imitación transpuesta, o de las transposiciones yuxtapuestas de algunas series de notas en una sola voz, lo que sería una progresión estrictamente melódica-.⁴ El aspecto lineal o melódico de una progresión armónica reside en la sucesión de transposiciones y no en el material de base.

En los manuales de armonía de finales del siglo XIX y de principios del XX, las progresiones armónicas suelen aparecer únicamente como capítulos aislados o subtemas; sólo unos pocos autores tratan de explicar el efecto característico que las progresiones producen en la armonía y en la conducción de voces. Percy Goetschius, por ejemplo, escribe que “allí donde resultan irregularidades o movimientos excepcionales [de fundamentales], éstos se conside-

2. William C. Mickelson, *Hugo Riemann's Theory of Harmony and History of Music Theory*, libro III (Lincoln, 1977); pág. 82. La cita de Mickelson procede de la obra *Riemann Harmony Simplified*, trad. H. Bewerunge (*Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den Tonalen Funktionen der Akkorde*); Londres, 1893. La cita de Riemann corresponde a la obra de François-Joseph Fétis *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* [1844] (2ª ed. París, 1853); pág. 253; véase también la obra de Riemann *Geschichte der Musiktheorie* (Leipzig, 1898); pág. 479n.

3. Ernst Kurth: *Selected Writings* (ed. y trad. Lee A. Rothfarb). Cambridge (1991); pág. 136. El pasaje citado es de Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berna (1920); págs. 334-335. Con la expresión “progresión absoluta”, Kurth se refiere al efecto concreto creado por el movimiento de una armonía a otra, efecto independiente de cualquier relación contextual entre las dos armonías o en la asociación con la tonalidad subyacente (*Selected Writings*, págs. 119-124).

4. En una progresión que sea puramente melódica, la armonía puede variar en las sucesivas exposiciones, pero no sigue el mismo patrón de transposición que la melodía; por ejemplo, véase el *Concierto para Piano núm. 21 en do K. 467* de Mozart; segundo movimiento, cc. 45-50.

ran justificados por la disposición secuencial [esto es, uniforme] de las notas".⁵ La insuficiencia general de la teoría tonal a la hora de tratar conceptualmente el papel de las progresiones parece ser la causa de que muchos autores propongan un uso restringido de éstas en la práctica compositiva. Su malestar ante las progresiones es evidente a juzgar por las reprensiones que contienen muchos de estos textos. Ludwig Bussler afirma que "por lo general, la repetición en forma secuencial debería utilizarse con gran moderación, puesto que el exceso en este punto causa monotonía y revela pobreza de ideas".⁶ George McKay llega incluso a proponer un límite en el uso de las progresiones, e indica al lector que "dentro de una forma musical no debería haber habitualmente más de tres exposiciones o, mejor dicho, una exposición y dos repeticiones de una serie secuencial".⁷

En el caso de Schönberg, su prevención hacia las progresiones da paso a un abierto desdén: "puesto que [...] poco mérito podemos detectar en esta cómoda 'adquisición de terreno', el uso desmedido [de la progresión] debe ser censurado".⁸ La postura expresada en esta afirmación refleja cómo Schönberg prefería la "variación en desarrollo" a la repetición secuencial, cuya utilización por parte de muchos de sus predecesores inmediatos consideraba abusiva. Desde esta perspectiva crítica Schönberg los compases iniciales del *Preludio a Tristán e Isolda* de Wagner:

Para hacer que sus temas pudieran recordarse, Wagner tuvo que hacer uso de progresiones y medias progresiones, es decir, repeticiones inalteradas o ligeramente alteradas, esencialmente idénticas a sus primeras apariciones excepto en ser transposiciones exactas a otros grados.

Es obvio por qué este procedimiento encierra menor mérito que la variación: la variación requiere un nuevo y especial esfuerzo. Pero el daño que este método inferior de construcción hizo al arte compositivo fue considerable. Con muy pocas excepciones, todos los seguidores e incluso los adversarios de Wagner se hicieron adeptos de esta técnica primitiva: Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss, e incluso Debussy y Puccini.⁹

Tanto Carl Dahlhaus como Walter Frisch se hacen eco de la visión schönbergiana acerca de las progresiones y la variación en desarrollo como modelos alternos y contrapuestos en

5. Percy Goetschius, *The Material Used in Musical Composition* [1889] (14ª ed. Nueva York, 1913); pág. 113. De forma similar, Ebenezer Prout (*Harmony: Its Theory and Practice*. Nueva York, 1903; pág. 51) observa que, en uno de sus ejemplos musicales, la repetición es responsable de la aparición de una tríada disminuida situada en la fundamental (vii°) con la nota sensible doblada, suceso que Prout describe como una justificable desviación respecto a "la norma".

6. Ludwig Bussler, *Musikalische Formenlehre*; trad. J. H. Cornell. Nueva York, 1883; pág. 88.

7. George F. McKay, *The Technique of Modern Harmony*. Ann Arbor, 1948; pág. 65.

8. Arnold Schönberg, *Theory of Harmony* (Harmonielehre [1911]), trad. Roy E. Carter (Berkeley y Los Angeles, 1978), pág. 283. Traducido al castellano como *Tratado de armonía* [trad. R. Barce; ed. Real Musical. Madrid, 1974].

9. Schönberg, *Criteria for the Evaluation of Music* [1946], en *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein; trad. Leo Black, Berkeley y Los Angeles [1984]; pág. 129.

la construcción de grandes estructuras a partir de un material temático cada vez menor.¹⁰ Aunque ni Dahlhaus ni Frisch abogan por una nítida distinción cualitativa entre los compositores que adoptan la mencionada secuenciación melódica del material y aquellos (especialmente Brahms) que optan por un proceso estéticamente más satisfactorio de variación en desarrollo, los dos autores parecen coincidir con Schönberg en que los compositores de finales del siglo XIX pueden en parte ser clasificados según la orientación más característica de su práctica compositiva.

El tratamiento que da Schenker a las progresiones es tan desdeñoso como el de Schönberg, pero por razones diferentes. Para Schenker, las progresiones constituyen uno de los procedimientos de prolongación más triviales. En el análisis schenkeriano, las progresiones están basadas en un esquema de patrones interválicos que se repiten (aunque no todos los patrones de este tipo son desarrollados como progresiones armónicas). Estas progresiones son rápidamente absorbidas por la conducción de voces del primer plano y están representados en el plano medio como prolongaciones de *stufen* particulares, o como un simple paso intermedio de la conducción de voces entre ellos.¹¹ Esta rápida forma de despachar las progresiones impide cualquier examen detallado de sus funciones armónicas internas e imposibilita al analista, al menos implícitamente, encontrar en una progresión algún contenido motivico significativo al que se pueda atribuir un papel estructural mediante paralelismos en niveles más profundos:

Si el patrón interválico lineal cumple alguna función armónica, ésta es la de conector de armonías: en otras palabras, la importancia armónica (en el caso de que la haya) reside en dónde comienza el patrón y dónde termina [...] Estos patrones, por bellos e interesantes que puedan ser intrínsecamente, nunca actúan como constituyentes primarios de la estructura sino que siempre están al servicio de algún elemento musical de mayor envergadura.¹²

Como resultado de esta historia de olvido, inocente o no, los manuales modernos sobre armonía tratan las progresiones casi exclusivamente como una técnica divorciada de otros aspectos del proceso y la estructura musicales.¹³ No existe ni una terminología fijada y cohe-

10. Carl Dahlhaus, *Issues in Composition*, en *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*; trad. Mary Whittall, Berkeley y Los Angeles [1980]; págs. 45-52. Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley y Los Angeles [1984]; págs. 27-28.

11. William Rothstein (*Phrase Rhythm in Tonal Music*; Nueva York [1989], págs. 75-77) incluye un ejemplo de una progresión de la *Sinfonía núm. 42* (II movt.) de Haydn -cc. 77-96- que realiza un paso en la conducción de voces y a la vez actúa como expansión interna de la frase. Su análisis surge en respuesta al tratamiento de Koch de la progresión como mecanismo utilizado para la expansión de la frase y que es funcionalmente equivalente a la repetición literal -una visión que, como muestra Rothstein, es demasiado simplista-.

12. Allen Forte y Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*. Nueva York, 1982, pág.100. Traducido al castellano como *Introducción al análisis schenkeriano* [ed. Labor. Barcelona, 1992].

13. Entre los textos de armonía de uso generalizado hoy, la discusión más a fondo sobre las progresiones, su uso y sus funciones armónicas asociadas se encuentra en el libro de Walter Piston *Harmony* [rev. Mark DeVoto, 5ª ed.]. Nueva York, 1987; págs. 315-327.

rente que se adecue al análisis en profundidad de los pasajes secuenciales ni tampoco un consenso general en una clasificación de tipos de progresiones, ni siquiera sobre qué es lo que constituye una progresión propiamente dicha. Considerando en general la música cromática del siglo XIX, Daniel Harrison escribe que “a medida que se reaviva el interés por esta música, esta empresa inacabada –acometer de manera satisfactoria cuando no decisiva sus técnicas y estructuras– cobra mayor urgencia.”¹⁴ Las progresiones se cuentan entre los procedimientos armónicos que aún no han recibido un tratamiento apropiado.

En las siguientes deliberaciones presento un método analítico que facilita un estudio más detallado de las progresiones armónicas. Este procedimiento hace hincapié en la gran riqueza y variedad de las técnicas secuenciales, especialmente tal como son empleadas en la música del siglo XIX, así como en la relación entre progresiones y otros aspectos del discurso musical. Aunque no aspiro a comparar y valorar los distintos principios compositivos (por ejemplo, progresión frente a variación en desarrollo), sí sostengo que las progresiones armónicas tienen mayor interés y –potencialmente– importancia estructural de lo que se considera generalmente: sostengo, pues, que se las ha descartado siempre demasiado rápido como invenciones poco afortunadas de mentes musicales inferiores.

DEFINICIONES Y APLICACIONES BÁSICAS:

Modelos del siglo XVIII

Una progresión armónica consta de dos componentes básicos: un patrón, o el material que es expuesto en diferentes niveles de altura, y una proyección, que es el patrón transpositivo (es decir, las relaciones de dirección e intervalo) según el cual se dispone el conjunto de las exposiciones.¹⁵ En este estudio, se entenderá que un “patrón” consta de un mínimo de dos armonías diferentes, puesto que los pasajes que constan de una única construcción armónica utilizada en diferentes niveles de transposición (por ejemplo, acordes de sexta o acordes paralelos de séptima disminuida) no son por sí mismos secuenciales.¹⁶ Por lo tanto, si hablamos de

14. Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago, 1994; pág. 5.

15. Esta aplicación del término “patrón” [“*pattern*”] es bastante común; aparece por lo menos ya en 1903, en Prout, *Harmony* (pág. 50), y más recientemente en Piston, *Harmony* (págs. 315-316). Por mi parte, adopto el término “proyección” [“*projection*”] a falta de un término de mayor aceptación; procede de Howard Hanson, *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale* (Nueva York, 1960); aunque Hanson emplea las proyecciones interválicas para construir grupos de notas, el procedimiento que describe guarda un estrecho paralelismo con el que se utiliza para producir una serie de exposiciones transpuestas en una progresión.

16. Schönberg (*Theory of Harmony*, pág. 283) también incluye en su definición de progresión la condición de que el patrón inicial (“progresión”) debe contener al menos dos acordes.

la existencia de una progresión basada en el ciclo de quintas, esto no se debe a la regularidad del movimiento básico, sino a que en esta clase de sucesión las armonías están emparejadas de forma que establecen un patrón que es repetido en una proyección descendente por grados conjuntos. Aunque algunos autores reservan el término progresión a los pasajes que contienen un total de al menos tres exposiciones de un patrón, bastan dos exposiciones para aportar la información básica que necesitamos para definir el patrón y la proyección, así que aquí trataremos estos pasajes como progresiones.¹⁷

En la música tonal las progresiones suelen dividirse en dos tipos: progresiones “literales”, basadas en una transposición exacta del patrón, y progresiones “unitónicas”, que mantienen en las sucesivas exposiciones la categoría pero no necesariamente la extensión de los intervalos del patrón. Estas distinciones son útiles como primera forma de clasificación, pero hay también subdivisiones y excepciones destacables dentro de las categorías que pueden en algunos casos confundirnos en la diferenciación entre tipos. Lo poco sistemático de la terminología se acentúa cuando este sistema de clasificación es combinado con otro en el que las progresiones se dividen en modulantes y no modulantes. Ebenezer Prout, por ejemplo, describe una progresión unitonal como aquella que presenta alteraciones en el patrón de forma que “la música permanece todo el tiempo en la misma tonalidad”, y define una progresión modulante como aquella progresión tonal que comienza en una tonalidad y termina en otra; una tercera categoría corresponde a las progresiones literales.¹⁸ Por el contrario, Walter Piston divide las progresiones simplemente en progresiones de tipo modulante y progresiones de tipo no modulante, de tal manera que la transposición propia o exacta se asocia directamente a una progresión modulante.¹⁹ La mayoría de los autores adoptan esta división dual, más genérica, como hace Kurth, quien habla de las progresiones literales o “extratonales” (“*aussertonale*”) como progresiones “mecánicas”, porque la melodía y los acordes están simplemente transportados sin sufrir modificación alguna, mientras que en la progresión unitónica las relaciones interválicas relativas deben experimentar ciertas modificaciones para ajustarse a la

17. En *Elie Siegmeister, Harmony and Melody*, vol. II, Belmont, 1977; pág. 103; y William Christ et al., *Materials and Structure of Music* (3ª ed.; Englewood Cliffs, 1980); pág. 321, los autores admiten las progresiones que constan de sólo dos exposiciones de un patrón, en tanto que Piston, en *Harmony* (pág. 317) afirma que “hay un acuerdo general en que una única transposición de un patrón no constituye plenamente una progresión completa”, y se refiere a tales pasajes como “medias progresiones” [“semisequences”]. Condiciones similares a las de Piston aparecen en varias otras fuentes, incluyendo la obra de Roger Sessions *Harmonic Practice* (Nueva York, 1951; pág. 216) y mucho antes (a finales del siglo dieciocho), la de Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 vols. Leipzig, 1782-93; trad. inglesa de Nancy Kovaleff Baker, *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody*, Sections 3 and 4 (New Haven, 1983); pág. 43.

18. Prout, *Harmony*; págs. 50-51. Como ejemplo de progresión modulante, el autor incluye un pasaje de un coral de Johann Schop.

19. Piston, *Harmony*, págs. 318-323.

tonalidad imperante.²⁰

Las conclusiones que podemos extraer de estas representativas descripciones son, en primer lugar, que las progresiones unitónicas contienen alteraciones en las exposiciones subsiguientes del patrón para evitar la modulación y, en segundo lugar, que las progresiones literales consisten exclusivamente en una transposición exacta y modulan siempre. Aunque, como muestra Prout, una progresión unitónica puede modular ocasionalmente, ambas conclusiones resultan razonables (si bien demasiado simplistas) en relación con la música del siglo XVIII. Sin embargo, ninguna de las dos afirmaciones resulta cierta si la aplicamos a la práctica decimonónica.

El primer movimiento del *Cuarteto con piano en mi bemol K. 493* de Mozart contiene progresiones típicamente representativas del clasicismo y que ofrecen un contexto claro en la preparación del análisis de progresiones más elaboradas del siguiente siglo. Los fragmentos de la partitura del ejemplo 1a muestran los patrones de dos progresiones que tienen lugar en la sección del desarrollo (cc. 128-40 y 140-43); el ejemplo 1b es una reducción armónica de esa parte del movimiento. La primera secuencia utiliza una transposición exacta en segundas mayores descendentes a lo largo de tres exposiciones del patrón (indicadas por corchetes). Comenzando por *re menor*, que llega en el c. 128 como armonía convertida en tónica de la anterior sucesión no secuencial, las exposiciones convierten en tónica *do menor*, *si bemol menor*, y *la bemol menor*. La armonía que oímos en la parte fuerte del c. 140 implica una continuación de la progresión, pero está alterada (*la bemol mayor* en lugar de *la bemol menor*) para formar una conexión funcional (IV) con la segunda progresión, que es unitónica y completamente diatónica en *mi bemol mayor*. La armonía de *la bemol mayor*, aunque interrumpe el patrón mediante una alteración, puede no obstante ser incluida en la progresión como comienzo de una cuarta exposición del patrón, pues conserva la proyección al descender tonos enteros. Esta reconciliación funcional entre el final de una progresión literal y la sucesión armónica no modulante siguiente es en el siglo XVIII la única forma típica de alterar progresiones literales.²¹ La continuidad de la progresión es reforzada asimismo por las funciones compartidas de las armonías que inician las diferentes exposiciones del modelo: I de *re menor* se convierte en II de *do*, a lo cual sigue un cambio de modo, de tal forma que I de *do menor* pasa a ser en I de *si bemol*, y así sucesivamente. La característica que distingue este pasaje como una versión del siglo XVIII de una progresión literal es que, a pesar de su naturaleza moduladora, el pasaje está dirigido a un fin tonal específico: la restauración de *mi bemol*

20. Kurth, *Selected Writings*; pág.136.

21. Una mención de esta clase de conexión funcional se encuentra en el trabajo de Stanley Chapple *Language of Harmony*. Nueva York, 1941; pág. 65: "una progresión puede ser interrumpida en cualquier momento resolviendo el último acorde de una manera normal y no secuencial".

QUODLIBET

mayor. Su función no es, como en las progresiones del siglo XIX, expandir la gama de relaciones tonales a través de las cuales se desarrolla el material temático, sino producir un medio eficiente para el transporte armónico necesario.

Ejemplo 1a Mozart, Cuarteto con piano K. 493. Primer movimiento; progresiones del desarrollo

128 Patrones

140

Ejemplo 1b Reducción armónica, cc. 128-143.

128 132 136 140 142

[rec: i] sec. 2^M sec. 2^M sec. 2^M sec. 2^M [unitonal] [unitonal]

do: ii ii⁰ 4 vii⁰ 7 ii⁰ 7 V⁸⁻⁷ i la: ii ii⁰ 4 vii⁰ 7 ii⁰ 7 V⁸⁻⁷ I [unitonal] [unitonal]

si: ii ii⁰ 4 vii⁰ 7 ii⁰ 7 V⁸⁻⁷ i mi: IV vii⁰ 7 iii vi⁷ ii V⁷ I

La segunda progresión del ejemplo 1 es una sucesión más común correspondiente al círculo de quintas y basada en un modelo interválico 10-7. Se basa en una transposición tonal, pero se asemeja a la progresión precedente en el hecho de concluir también con una cuarta exposición parcial del patrón. Aquí, sin embargo (en el c. 143), la llegada de la armonía de tónica proporciona una mayor sensación de finalización.

Mozart, Cuarteto con piano K. 493. Primer movimiento; patrón secuencial y reducción armónica, cc. 172-175

Ejemplo 2

172

(etc.)

[unitonal]

[unitonal]

[unitonal]

mi: I do: v7 i fa: v7 i la: v7 i fa: v7 i

vi IV ii

Una tercera progresión, que aparece en el pasaje de transición que conduce al segundo tema en la recapitulación, difiere de las mostradas en el ejemplo precedente. Esta progresión, representada en el ejemplo 2, es fundamentalmente unitonal, pero no estrictamente diatónica como la sucesión según el círculo de quintas que vimos en los cc. 140-43. La progresión convierte en tónica respectivamente a *do menor*, *la bemol mayor*, y *fa menor* mediante la interpolación de dominantes secundarias; pero debido a que estas armonías convertidas en tónica son diatónicas en *mi bemol*, esta tonalidad sirve como “ancla” tonal de la sucesión armónica en conjunto.²² Los elementos cromáticos se limitan a enfatizar una armonía “local” diferente

22. Kurth, *Selected Writings*, pág. 139n. Rothfarb señala que Kurth reconoce dos niveles de función armónica en un pasaje de Wagner, denominando a las armonías locales tonalidades “internas” y a las anclas armónicas “pilares básicos de control” (término de Rothfarb).

dentro de cada exposición del patrón. Es la presencia de una o más anclas tonales y no las alteraciones interválicas *per se* lo que define cualquier progresión, ya sea modulante o no modulante; con tal de que las armonías locales no estén unidas dentro de un marco tonal mayor, pueden aparecer otras alteraciones (como dominantes secundarias) aunque no estén introducidas específicamente para evitar una modulación.

Ejemplo 3

Beethoven, Sonata para piano op. 10 núm. 1. Primer movimiento; armonía y conducción de voces, cc. 34-36

c. 34 38 42 45 46

la: V^2 I^6 vii^0_6 I fa: V^2 i^6 vii^0_6 i re: V^2 I^6 vii^0_6 I (si: V^2 i^6 vii^0_6 i) mi: +6 V

la: I vi IV (II)
si: VII v III (I)

mi: IV^6 +6 V

La clase de progresión tonal modulante que describe Prout se distingue por la presencia de dos anclas tonales, una que regula el comienzo de la sucesión y otra que se ocupa del resto de ella. El ejemplo 3 -la transición que precede al segundo tema en el primer movimiento de la *Sonata en do menor op. 10 núm. 1* de Beethoven- ilustra una circunstancia especial en la que una progresión modulante es interrumpida antes de llegar a la tonalidad de la segunda ancla. Esta progresión no es literal, ya que las armonías locales alternan entre modos mayores y menores (*la bemol, fa, re bemol*). La proyección es también irregular: el movimiento es primero de una tercera menor y después de una tercera mayor. La sucesión acordal está regida por una modulación implícita de *la bemol* (al comienzo de la transición) a *si bemol menor* en la que todas las armonías locales son diatónicas; pero en lugar de aparecer una cuarta exposición del patrón que llegase a la armonía de anclaje *si bemol menor* (el segmento entre paréntesis en el ejemplo 3), la progresión continúa con una sexta aumentada (*do-la*, c. 45) que introduce *si bemol mayor* como preparación en la dominante del segundo tema del movimiento, en *mi bemol*. Las anclas tonales de la progresión -*la bemol mayor* y *si bemol menor*-

están englobadas bajo el movimiento estructural más extenso que va desde *do menor* hasta su relativo mayor, y la progresión entera es absorbida en una serie más extensa de décimas.²³

Cualquier falta de uniformidad tanto en el patrón como en la proyección de las progresiones tonales clásicas suele ser atribuible a un ancla tonal, independientemente de cualquier modulación global o de las conversiones en tónica de las armonías locales dentro de las exposiciones individuales del patrón. Una progresión literal, por el contrario, no está influida por un ancla tonal y, por tanto, tiende a no contener ninguna de las alteraciones del patrón o de la proyección, excepto allí donde se da un cambio que interrumpe la progresión para crear una unión funcional con un pasaje que cuente con un centro tonal más estable (como en el final de la primera secuencia en el ejemplo 1, c. 140).

Las progresiones y las innovaciones del siglo XIX

Estas versiones de las progresiones literales y unitónicas que había concebido el clasicismo son utilizadas en la práctica armónica del siglo XIX, pero también se incorporan alteraciones de los patrones y proyecciones de las progresiones literales (lo que denomino progresiones “no literales”) y otras irregularidades en las progresiones tonales que no proceden directamente de la influencia de un ancla tonal. Lo que queda de este estudio trata en primer lugar las posibilidades ampliadas que se dan en el siglo XIX en la construcción de progresiones, pero también, y especialmente, las motivaciones musicales de las progresiones que están alteradas por razones distintas de la simple intención de “permanecer en la tonalidad”. Examinaremos por qué las alteraciones específicas ocurren allí donde lo hacen, así como las conexiones entre los elementos alterados y otros sucesos musicales en las mismas piezas.

Una característica de esta nueva orientación en la escritura secuencial es la pluralidad o ambigüedad de las funciones dentro de los patrones. En algunas de estas progresiones, existe un desfase en la correspondencia entre las exposiciones de los patrones y las funciones dentro de las regiones armónicas locales. Esto significa, entre otras cosas, que se hace posible interrumpir una progresión en cualquier punto del patrón, y no simplemente alterando la resolución del acorde final en una exposición (como en los cc. 139-40 del ejemplo 1).

23. Una sucesión similar de armonías locales se da en una progresión que se escucha al comienzo de la sección del desarrollo en la *Sinfonía núm. 5* (movt. I) de Schubert. Aquí la sucesión armónica desde la introducción del movimiento (I-VI-II6/5-V en *mi bemol*) es reexpuesta en una proyección de terceras descendentes (*reb, sib, solb, mi♭*), que conduce a un pasaje en *mi bemol menor* que sucede inmediatamente a la progresión. El cambio en los modos mayor y menor, así como la alternancia entre terceras mayores y menores en la proyección mantienen el vínculo diatónico entre las armonías locales: *mi bemol menor* se convierte finalmente en ancla, pero todas las armonías convertidas en tónicas están diatónicamente relacionadas con las demás.

Ejemplo 4

Schubert, Sonata para Piano D. 157. Tercer movimiento; armonía y conducción de voces, cc. 89-101

c. 89 93 97 99 101
 8 10 8 10 8 10
 S.C. S.C. S.C.
 [↓2ª M] [↓2ª M]
 si: I (+67) sol: viiº7 I +6 V
 la: viiº7 I (+67)

Un breve pasaje de una de las primeras sonatas para piano de Schubert ilustra este punto. El trío del tercer movimiento de la *Sonata en mi D. 157* está en *sol mayor*. La segunda sección cambia a *si mayor*, y el retorno a *sol* se consigue mediante la progresión secuencial representada en el ejemplo 4. Las voces exteriores evolucionan por grados conjuntos según un patrón descendente que alterna octavas y décimas, mientras las voces interiores descienden cromáticamente en terceras paralelas hasta la “tercera” (segunda aumentada) *si \flat -do \sharp* en el c. 99. Todas las exposiciones comienzan con su armonía local (*si*, *la* o *sol*), que es seguida por una sucesión cromática (señalada “s.c.”) hacia un acorde de séptima que contiene una sexta aumentada. Sin embargo, un ascenso cromático inmediato del bajo en las dos primeras exposiciones transforma la sonoridad en una séptima disminuida que funciona como un acorde de sensible hasta la siguiente armonía local (*la* o *sol*). Se trata de una progresión literal, pero las agrupaciones funcionales dentro de la sucesión armónica global (indicadas mediante llaves en el ejemplo 4) no están sincronizadas con el patrón, ya que el último acorde de cada exposición pertenece funcionalmente a la armonía local que inicia la siguiente exposición. La tercera materializa finalmente las implicaciones de la sexta aumentada, resolviéndola en la dominante de *sol*, que interrumpe la progresión y establece el regreso del material inicial del trío. Esta unión con *sol mayor* no sólo incluye el acorde inicial de una cuarta exposición potencial del patrón, sino que reinterpreta la relación funcional entre dos de las tres armonías.

Las progresiones armónicamente más extravagantes eluden por completo las armonías locales; en lugar de ellas se basan exclusivamente en la lógica esquemática de la transposición literal, precisamente el recurso que Schönberg encontraba tan lamentable. Sin embargo, estas progresiones sí dejan en la regularidad de su proyección transpositiva un margen para la inclusión aparentemente “natural” de un espectro más amplio de asociaciones armónicas. El ejemplo 5 –una reducción de un pasaje del movimiento “*Infierno*” (letra O) de la *Sinfonía “Dante”* de Liszt– es una progresión literal no alterada con tres exposiciones de un patrón de dos acordes.

Liszt, Sinfonía "Dante" ("Infierno"): reducción armónica, letra O

Ejemplo 5

tonos enteros: si fa re b sol mi b la

[↑2ª M] [↑2ª M]

El movimiento armónico tiene lugar por tritonos en el patrón, y mediante una tercera cromática desde el final de una exposición hasta el comienzo de la siguiente (la proyección tiene lugar en tonos enteros ascendentes). Este pasaje no tiene propiedades funcionales, y produce en el bajo una colección completa de notas de la escala de tonos. Se asemeja a unas progresiones cíclicas que dividiesen la octava simétricamente en segundas mayores, pero se diferencia en que reordena las armonías dentro de la sucesión. Los pasajes basados en divisiones de la octava estrictamente ordenadas requieren bien la intervención de armonías funcionales, o bien ajustes en la conducción de voces que perturben la coherencia transpositiva con el fin de evitar un paralelismo no deseado.

Chopin, Concierto para piano op. 21: reducción armónica, cc. 229-235.

Ejemplo 6

a)

tonos enteros: do (V7) si b (V7) la b (V7) sol b (etc.) Sol b (7)

Liszt, Estudio de concierto núm. 3 "Un suspiro": final opcional

b)

3ª mayores
tonos enteros: re b (do b) si bb (sol) fa (mi b) re b (etc.)

Divisiones simétricas de la octava mediante tonos enteros

Estos modelos más típicos de divisiones de la octava mediante tonos enteros están ilustrados en el ejemplo 6. El primer gráfico está basado en los cc. 229-235 del primer movimiento del *Concierto para piano op. 21* de Chopin, y muestra una proyección de tríadas en tonos enteros, cada una de las cuales está adornada por su propia armonía de séptima dominante. Aunque este pasaje es secuencial, la séptima dominante que se añade para formar el patrón es extraña al ciclo y sirve en su lugar para romper el movimiento paralelo de una tríada hacia la siguiente en el descenso en tonos enteros. El segundo diagrama presenta el final opcional del *Estudio de concierto* núm. 3 “*Un sospiro*” de Liszt, que proyecta una escala de tonos enteros únicamente en la línea del bajo; las divisiones armónicas emplean terceras mayores, pero las voces altas avanzan en movimiento contrario al bajo para evitar movimientos paralelos en la conducción de voces.²⁴

Las progresiones “cuasi cíclicas” similares a las de la *Sinfonía “Dante”* son habituales en las obras de Liszt. Un caso especialmente llamativo aparece en los cc. 48-55 del ejemplo 7, una reducción del *Concierto para piano en mi bemol*. En este pasaje, dos progresiones literales solapadas producen una serie de tríadas mayores y menores construidas en cada nota del agregado excepto *si b*. Habiéndose establecido anteriormente como armonía dominante, su ausencia en este momento impide toda insinuación de un retorno a la tonalidad principal. El fragmento concluye con otra sucesión que es no es secuencial pero que, sin embargo, está concebida conforme a un esquema. Empieza y acaba con una armonía de séptima disminuida que se resuelve a continuación en *fa#*, fortaleciendo la orientación hacia *fa sostenido menor* implícita en el comienzo y en el final del pasaje secuencial; las armonías interiores son también en su totalidad séptimas disminuidas. Éstas resultan de la confluencia de una proyección cromática ascendente en las voces superiores con una proyección descendente de tonos enteros en el bajo.

Ejemplo 7

Liszt, Concierto para piano en mi bemol: reducción armónica, cc. 48-61

c. 48 50 52 54 55 59 61

24. Para análisis teóricos más específicos sobre ciclos de este tipo, véanse los trabajos de Gregory Proctor *Technical Bases of Nineteenth-Century Chromatic Tonality: A Study in Chromaticism* (tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1978), y de Harald Manfred Krebs *Third Relation and Dominant in Late 18th- and Early 19th-Century Music* (tesis doctoral, Universidad de Yale, 1980).

Existe una clase de alteración que se deriva de una situación en la que el compositor se ve obligado a escoger entre primacía armónica y primacía melódica a la hora de establecer un ancla tonal. Este particular tipo de cromatismo figura entre los indicios más tempranos del modo revisado y ampliado de tratar las progresiones que es característico en la composición del siglo XIX. La reducción de un pasaje de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert que ofrecemos en el ejemplo 8a muestra una sucesión ascendente por grados conjuntos en la que las notas estructurales de la melodía (*la, si^b, do, re*) son diatónicas en el anclaje tonal *fa mayor*, pero la progresión incluye la armonía local no diatónica de *la bemol*.²⁵ La versión hipotética ofrecida en el ejemplo 8b sustituye este *bIII* por *la menor* para producir una serie puramente diatónica de armonías locales. Haciendo esto, sin embargo, se introduce necesariamente una nota cromática (*si^b*) en la progresión melódica por grados conjuntos. Estas notas caen en las partes fuertes de compás e inician todas las exposiciones del patrón en la progresión. Ambas versiones incluyen elementos de cromatismo, pero la de Schubert conserva la diatonía de las notas melódicas estructurales a pesar de la inclusión de la armonía de *la bemol mayor* mediante la mezcla de modos, dando prioridad de este modo al aspecto lineal de la progresión.

Ejemplo 8

Schubert, *Gretchen am Spinnrade*; cc. 54-60

c. 54 56 58 60

a) Sucesión armónica original

sol: V⁷ i la: V I Si: V⁷ I

Fa: I ii b iii IV

b) Versión hipotética

sol: V⁷ i la: V⁷ i Si: V⁷ I

Fa: I ii iii IV

La progresión de *Gretchen am Spinnrade* contiene elementos tanto de progresión literal como de progresión unitonal, pero las alteraciones en el patrón (por ejemplo, armonías locales mayores frente a menores), la proyección irregular (tonos enteros frente a semitonos),

25. La última armonía de la progresión, *si bemol mayor*, instauro un retorno a la tonalidad principal de la canción (*re menor*) y la reexposición de la copla que comienza en el c. 74.

e incluso la presencia de una armonía local no diatónica son atribuibles a la influencia de un ancla tonal. Estas alteraciones resultan potencialmente interesantes como ilustraciones de la técnica armónica; asimismo, pueden ser reveladoras en cuanto a la manera de afrontar los problemas de conducción de voces planteados por los elementos cromáticos de la progresión. Aparecen, sin embargo, algunas clases de progresiones más enigmáticas, en las que las alteraciones no pueden ser explicadas simplemente mediante la relación con un ancla tonal; estas progresiones se hacen cada vez más frecuentes en las obras de los compositores de finales del siglo XIX. Las irregularidades en estas progresiones son el resultado de motivaciones que se dan de manera única en la estructura musical-contextual de una determinada pieza. Del mismo modo que la naturaleza esquemática de las progresiones armónicas generalmente sirve como elemento perturbador en las sucesiones que definen la tonalidad, los efectos de tender un arco sobre las estructuras tonales y motivicas pueden extenderse hasta perturbar las propias progresiones. Se hace posible, así, plantear la dicotomía entre las progresiones concebidas esquemáticamente y las funciones armónicas y motivicas basadas en la sintaxis como una suerte de interacción dinámica *yin-yang* en la que cada fuerza ejerce una influencia sobre la otra dando lugar a un proceso de continua transformación entre las dos. Los análisis que siguen tratan en detalle cuatro de estas progresiones irregulares de motivación singular, en un intento de ilustrar este aspecto de la composición en el siglo XIX. Estos ejemplos no representan tipos generales, sino que pretenden demostrar diversas relaciones entre las progresiones y otros aspectos del diseño musical.

**Schubert, Sonata para piano en la menor D. 537, Mvto. II:
progresión tonal y motivo de la conducción de voces**

El primer segmento temático de este movimiento, mostrado en el ejemplo 9a, es una pequeña estructura binaria en la que el comienzo de la segunda parte (cc. 9-12) es una progresión unitónica alterada. La armonía en estos compases es una progresión del ciclo de quintas basada en un patrón interválico 10-8, como muestran la versión hipotética y el esquema de la conducción de voces en el ejemplo 9b. La segunda exposición del patrón en la progresión de Schubert difiere de esta versión “normalizada” en dos importantes aspectos: en primer lugar, el gesto melódico *mi-fa#-sol#* en el c. 12 sustituye la línea descendente del c. 10; en segundo lugar, la línea del bajo introduce la dominante un tiempo antes (al principio de la exposición melódica del c. 11), presenta la tercera de la tríada tónica cuando se espera la fundamental (c. 12, primera parte), y después asciende hasta *la#* para formar una séptima frente al *sol#* de la melodía.

Ejemplo 9 Schubert, Sonata para piano D. 537. Segundo movimiento
Allegretto quasi Andantino
legato

a) Versión original, cc. 1-16

b) Versión hipotética y conducción de voces, cc. 9-12

Armonía y conducción de voces: versión original, cc. 1-16

c.

La motivación de estas alteraciones no obedece a una intención de “permanecer en la tonalidad”, y también es más profunda que un simple deseo de evitar la duplicación exacta de los intervallos diatónicos en la exposición transportada. Estos cambios provocan una situación en la conducción de voces en la que *sol#* suplanta al *mi* anticipatorio en ambas voces al final de la exposición o cerca del mismo. Debido a que las notas correspondientes en el patrón original son *fa#*, estos cambios significan que el poderoso movimiento $\hat{2}\hat{1}$ de *fa#* a *mi* (señalado

por corchetes en el ejemplo 9b) es claramente eludido en favor del ascenso en un tono de $\hat{2}$ a $\hat{3}$. Los asteriscos en el ejemplo 9c, un esbozo de la versión original, destacan diversos movimientos de *fa* \sharp a *sol* \sharp que dominan y, de hecho, caracterizan al tema en su totalidad. El único momento en el que $\hat{2}$ sí desciende a $\hat{1}$ es en la cadencia final (cc. 15-16), después de un ascenso inesperado hasta $\hat{3}$ en la cadencia del c. 8. Incluso la cadencia final está delineada con la figura $\hat{2}\hat{3}$ como parte de una figura *échappée* ornamentada en el c. 15. La progresión alterada refuerza este motivo de la conducción de voces y lo hace con mayor intensidad que ninguna otra circunstancia: frustra la sensación de anticipación engendrada por la progresión, y afecta tanto al bajo como a la melodía. Por lo tanto, la progresión no interfiere en este caso en el carácter tonal del tema; en lugar de esto, un motivo asociado a la estructura tonal penetra en la propia progresión.²⁶

**Liszt, *Liebestraum* núm. 3:
progresión “no literal” como sinopsis musical**

Hay una progresión en la coda (cc. 77-80) de este famoso nocturno que está basada en la idea melódica que abre la pieza (ejemplo 10a). La segunda exposición del patrón está claramente concebida como una transposición literal, una segunda mayor por debajo de la primera, pero contiene dos alteraciones. La primera supone el empleo de *do* en lugar de *do* \flat como nota vecina de *si* \flat en la voz superior, ajuste que conserva la diatonía de la melodía en *la bemol mayor* (como en el anterior pasaje de *Gretchen am Spinnrade*). La otra alteración es a primera vista más desconcertante: la voz inferior desciende de *sol* \flat a *mi* \flat pasando por *fa* \flat , en lugar del *fa* \natural que correspondería al *sol* \natural de la primera exposición, con lo que la segunda armonía del c. 79 es transformada en una construcción de sexta aumentada.²⁷ La explicación de esta clara anomalía se encuentra en las conexiones entre este pasaje y otros dos acontecimientos de la pieza, lo que afirma el papel de la coda como expresión de síntesis. En concreto, estos acontecimientos son relativos a la presentación de las apariciones inicial y final del tema principal. Su última aparición, representada por la reducción armónica del ejemplo 10b (cc. 67-76), es en sí misma secuencial, porque la parte de la frase que contiene la cuarta melódica

26. Schubert volvió a utilizar este tema en la tardía *Sonata en la mayor* D. 959 (1828), pero recompuso la primera mitad de tal modo que no ponía tanto énfasis en el movimiento $\hat{2}\hat{3}$. En particular, la cadencia del c. 8 está reescrita como una cadencia perfecta retardada, de tal modo que el motivo $\hat{2}\hat{3}$ no es afirmado hasta la segunda mitad del tema, que comienza con la progresión.

27. La otra única diferencia entre los patrones de las dos exposiciones es la sustitución enarmónica de *la* por *si* \flat en el tenor, c. 80; la grafía está motivada por la resolución no funcional de ese acorde como la llamada séptima disminuida con nota común en una sexta napolitana enarmónica (esto es, *la mayor* en primera inversión).

ascendente está transportada dos veces en una proyección descendente en tonos enteros. La segunda exposición del patrón es una transposición exacta, pero el acorde final de la tercera exposición está alterado de tal manera que constituye un vínculo funcional (una séptima sobre supertónica) con la cadencia estructural en *la bemol*.

Liszt, *Liebstraum* núm. 3
cantando *espress.*

Ejemplo 10

Partitura,
cc. 77-80

a)

Reducción armónica, cc. 67-76

b)

la b: I V^3/vi vi $vii^0_{3/ii}$ $vii^0_7 - 0^7/V$ sol b: $vii^0_{3/ii}$ $vii^0_7 - 0^7/V$ fa b: $vii^0_{3/ii}$ la b: ii^7 0^7 V^7 I

Tema inicial y reducción armónica, cc. 1-12

c)

cf. c. 77

cf. c. 79

La proyección en una segunda mayor descendente en los cc. 77-80 incluye una referencia a la progresión precedente, y así lleva a cabo el tipo de confirmación cadencial típica de las codas. El “extraño” *fa b* del c. 79, sin embargo, remite a la presentación dual del tema en los cc. 1-12, ilustrados en el ejemplo 10c (el verdadero registro de la melodía está una octava más abajo, en una voz interior). La segunda frase, que empieza en el c. 7, es una intensificación melódica y armónica de la primera: introduce el dramático salto en una cuarta que vuelve en la frase cadencial de los cc. 67-76 y en la coda; inserta además la nota de paso *sol b* en la

línea del bajo del c. 8 para crear el mismo tipo de construcción que la que vemos en el punto correspondiente de la progresión en el c. 79. La progresión de la coda emplea las dos versiones, cromática y diatónica, de la segunda nota del bajo en la progresión, pero las presenta en exposiciones distintas. Aunque la segunda exposición de la coda está un tono por debajo del pasaje similar del c. 7, la referencia es inconfundible, especialmente a la luz de que en ninguna otra parte de la pieza tiene lugar una versión similar y más grave de esa nota del bajo.²⁸ El *sol*^b es omitido en las dos frases cuando vuelven a la tónica en el c. 61, y la segunda frase de la recapitulación es la que se disuelve dentro de la parte secuencial del pasaje mostrado en el ejemplo 10b. El esperado regreso de *sol*^b es pospuesto y, desde este momento, sólo es representado por *fa*[#] en el c. 79. La nota alterada del bajo en esta progresión recuerda por tanto no sólo a *sol*^b como intensificación armónica de la progresión inicial en la segunda frase de la pieza, sino también al patrón de transposición de la frase cadencial, donde está ausente el anticipado *sol*^b. En este repertorio, las inflexiones cromáticas como el *fa*^b del c. 79 son consideradas normalmente simples adornos armónicos, pero el tratamiento de la coda en esta pieza indica un interés más reflexivo por el papel de las progresiones en la estructura musical –papel potenciado por la incorporación de las referencias cruzadas de carácter motivico–.

Schumann, Sonata para piano en sol menor op. 22; Mvto. IV: progresión y diseño formal

El movimiento final de esta sonata es una forma rondó en la que la copla alterna con dos exposiciones de un episodio, como esboza el ejemplo 11. El primer episodio está en el relativo mayor (si bemol), pero su reexposición empieza en la submediante y no en la tónica, una disposición tonal que favorece terceras relaciones en lugar de la tradicional polaridad de dos tonalidades y la subsiguiente reconciliación. Sin embargo, la relación interválica entre los dos episodios, con la segunda exposición una quinta por debajo de la primera, se asemeja a la de una forma rondó-sonata convencional en modo mayor, en la que el material presentado en la dominante en el primer episodio vuelve a la tónica en el último episodio.²⁹

28. La melodía es rearmónizada en la sección intermedia, donde sucesiones armónicas similares pero no exactamente transpuestas sostienen exposiciones en *si mayor* y *mi mayor*.

29. Esquemas tonales similares aparecen de forma habitual en las obras de este periodo. Entre las formas rondó de Schumann, véase, por ejemplo, *Grillen*, perteneciente a los *Fantasiestücke* op. 12. La *Sonata para piano en do* op. 53 de Beethoven presenta una disposición análoga en el primer movimiento: el segundo tema es presentado en *mi mayor* en la exposición y regresa después en la *mayor* en la recapitulación. En estas piezas, no obstante, hay un regreso a la tónica para concluir el segundo tema. La *Sinfonía núm. 9 en do* de Schubert tiene un segundo tema que aparece primero en la *mediante (mi menor)*; es recapitulado en la *submediante (la menor)*, pero sólo después de una breve exposición del mismo material en la *tónica menor*. En el movimiento final del op. 22 de Schumann el material episódico no regresa nunca en la tónica. Otra variante de este patrón se da en su *Concert sans orchestre* op. 14 (I); véase el artículo de Linda Correll Roesner *Schumann's 'Parallel' Forms*, en *19th-Century Music* 14 (1991), págs. 268-270.

Ejemplo 11 Schumann, Sonata para piano op. 22 (último movimiento): esquema formal

c.	1	29	61	133	159	191	263	297
	A	B		A	B'		A	Coda
	(copla)	(episodio I)			(episodio II)			
	sol m.	si \flat M.	(prog.)	sol m.	mi \flat M.	(prog.)	sol m.	(mod.)

El tema del episodio (cc. 29-60) contrasta claramente con el estribillo, actuando más como una pieza de carácter independiente en un ciclo que como el segundo tema de un movimiento integrado. Tampoco experimenta ninguna evolución en el curso del movimiento. En lugar de esto, continúa con una extensa serie de progresiones modulatorias que finalmente regresa a *sol menor* para la segunda exposición la copla.³⁰

Ejemplo 12 Schumann, Sonata para piano op. 22. Último movimiento: reducción armónica, cc. 128-131 y 258-261

La vuelta a *sol menor* es realizada mediante una progresión en los cc. 128-131 que se inicia con un acorde de sexta napolitana (ejemplo 12a). El segundo episodio es, en su mayor parte, una transposición exacta del primero, pero con un cambio significativo cuya causa está relacionada con el uso del grado napolitano en la transición anterior. En la quinta inferior, el pasaje correspondiente (cc. 258-261) al final del segundo episodio empezaría con *re bemol mayor* en primera inversión, una armonía que plantea problemas considerables a la hora de regresar a *sol menor*. La solución que adopta Schumann no consiste en extender o reconstruir de manera significativa el segundo episodio, ni tampoco en alterar sus proporciones en sentido alguno (hay una correlación compás por compás entre los dos episodios). En lugar de esto, lo que se altera es la proyección de una de las progresiones: el patrón de los cc. 223-226 (basado en el gesto inicial de la copla) asciende por terceras diatónicas, en lugar de descender como en el primer episodio. El ejemplo 13 es una reducción armónica que compara los dos

30. Charles Rosen (*Sonata Forms*, Nueva York, 1988 ed. rev.; págs. 369-383) presenta un análisis minucioso del último movimiento de la *Sonata en fa sostenido menor* op. 11 de Schumann, que también recurre en su organización formal a un uso frecuente de pasajes secuenciales.

pasajes donde tiene lugar el cambio (cc. 93-104 y 223-234), una transformación que resulta en una inversión de la relación interválica entre los dos episodios. Los cc. 231-258 están una quinta por encima de los cc. 101-128 y concluyen en un acorde de *mi*^b en primera inversión, que se resuelve (después de un desdoble lineal a *do*♯) en la dominante sol menor en el c. 261 (ejemplo 12b). Esta progresión es, por tanto, funcionalmente semejante a la del final del primer episodio. Los únicos compases que se corresponden en las dos secciones episódicas y que no guardan una relación de una quinta (alta o baja) son los cc. 97-100 y 227-230 –el segundo paso en la proyección en el que las exposiciones del patrón coinciden al cruzarse–.³¹

Ejemplo 13

Schumann, Sonata para piano op. 22. Último movimiento: reducción armónica, cc. 93-104 y 223-234

93
Si b: $V^{\flat 6} - \frac{8}{5} - \frac{7}{5} - \frac{6}{4} \dots \frac{8}{4}$

223
mi b: $V^{\flat 6} - \frac{8}{5} - \frac{7}{5} - \frac{6}{4} \dots \frac{8}{4}$

97
227
Sol b: $V^{\flat 6} - \frac{8}{5} - \frac{7}{5} - \frac{6}{4} \dots \frac{8}{4}$

231
Si b: $V^{\flat 6} - \frac{8}{5} - \frac{7}{5}$
la b: $i^{\flat 6}$
re b: $ii^{\flat 6}$
VI^{♭6} V^{♭6}

101
mi b: $V^{\flat 6} - \frac{8}{5} - \frac{7}{5}$
re b: $ii^{\flat 6}$
VI^{♭6} V^{♭6}

Los pasajes secuenciales en este rondó, a pesar de sus aspectos tonales, están concebidos de forma esquemática y presentan problemas potenciales que requieren una reconciliación con las exigencias del marco tonal. El material temático y las progresiones siguientes de los dos episodios guardan sólo una relación mínima con el resto del movimiento, y esta separación es especialmente evidente en la unión entre el segundo episodio y la copla final. La solución “obvia” sería dismantelar la conclusión del pasaje secuencial para hacer los cambios cromáticos y las modificaciones en la conducción de voces necesarios para un retorno a *sol menor*, pero en lugar de esto el ajuste se da en la proyección de la progresión, de tal manera que el problema esquemático tiene una solución puramente esquemática.

31. Hay una curiosa incoherencia en otro punto de correspondencia entre los dos episodios (cc. 108 y 288). El primer episodio tiene una armonía de *fa sostenido menor*, mientras el segundo episodio (aquí una quinta más alta que el primero) tiene *re bemol mayor*. Se da un cambio a *fa sostenido mayor* en el primer episodio dos compases después; parece que por alguna razón Schumann optó por evitar el uso de *fab* en el c. 238.

El acorde de *Tristán*:**progresión armónica y contexto tonal**

La interconexión entre las proyecciones esquemáticas y los elementos tonales sintácticos es un importante aspecto de la armonía en los pasajes secuenciales, pero es un aspecto que los analistas a menudo desatienden en favor de las relaciones derivadas del contexto tonal a gran escala. Un ejemplo que señala esta omisión es el inicio del *Preludio* de *Tristán e Isolda* de Wagner, concretamente el enigmático “acorde de *Tristán*” en la parte fuerte del c. 2. No voy a mencionar aquí cada uno de los numerosos estudios sobre este pasaje ni la extensa serie de controversias que lo rodean; me limitaré a un resumen de la sucesión de los cc. 1-11 y a una breve explicación de algunas recurrentes cuestiones relativas a su estructura armónica y la conducción de voces; finalmente, propongo una amplia interpretación de sus relaciones tonales así como un contexto funcional alternativo para el acorde de *Tristán*.

Queda fuera de todo debate el hecho de que este pasaje es fundamentalmente secuencial. El patrón de los cc. 1-3 concluye en la séptima dominante de *la* (presumiblemente *la menor*, basada en la preeminencia de *fa*^b en el patrón). Es reexpuesto en transposición casi exacta (sólo difiere la primera nota) una tercera menor por encima en los cc. 5-7, moviéndose a la séptima dominante de *do*; entonces es presentada una tercera vez en los cc. 8-11. Esta presentación final empieza una tercera menor por encima de la segunda pero, debido a alteraciones más profundas en el patrón, concluye una tercera mayor por encima, en la séptima dominante de *mi*. El problema armónico fundamental que rodea al acorde de *Tristán* se centra en la tonalidad y en la función: puede tratarse de una armonía de dominante o de “predominante” plenamente formada o bien de un acorde de sexta aumentada en ciernes, en el que el *sol*[#] de la voz más alta es una apoyatura del la siguiente.³² En cambio, diversos análisis lineales se preocupan menos del papel funcional inmediato del acorde de *Tristán* que de su contexto tonal-histórico y de la extensa red de relaciones motívicadas tanto dentro del patrón como en el pasaje en su conjunto.³³

32. Para una sinopsis de diversos análisis funcionales de este acorde, véase el artículo de Charles J. Smith, *The Functional Extravagance of Chromatic Chords*, publicado en *Music Theory Spectrum* 8 (1986); pág. 136n.

33. William Mitchell, *The Tristan Prelude: Techniques and Structure*, en *The Music Forum*, vol. I (ed. William J. Mitchell y Felix Salzer. Nueva York [1967]; págs. 167-181), un análisis de base schenkeriana, es el punto de referencia frente al que se miden todos los estudios lineales posteriores de este pasaje. Robert Bailey (*Richard Wagner, Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, Norton Critical Score. Nueva York [1985]; págs. 126-130) reitera algunos de los hallazgos de Mitchell e identifica las conexiones motívicadas adicionales en estos compases. Forte (*New Approaches to the Linear Analysis of Music*, en *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988); págs. 324-338) también adopta el estudio de Mitchell como punto de partida. Otras conclusiones son obtenidas en el análisis de la conducción de voces realizado por John Rothgeb, *The Tristan Chord: Identity and Origin*, publicado en *Music Theory Online* 1.1 (1995); y en las respuestas de Forte, *Tristan Redux: Comments on John Rothgeb's Article on the Tristan Chord in MTO* 1.1 (publicado en *Music Theory Online* 1.2 [1995]) y de Rothstein, *The Tristan Chord in Historical Context: A Response to John Rothgeb*, en *Music Theory Online* 1.3 (1995).

En la mayoría de estos estudios se asume que el patrón inicial tiene necesariamente su base en *la menor*, independientemente de las funciones específicas de las entidades armónicas individuales dentro del mismo.³⁴ Por lo general, sin embargo, los analistas no han empleado argumentos similares para las exposiciones segunda y tercera, a pesar de que estas exposiciones concluyen con semicadencias que convierten *do* y *mi* en tónicas. Se presta más atención a la globalidad del esquema tonal, que, como apunta Robert Bailey, completa “un patrón, por implicación, de tríadas basadas en [...] el miembro primario del complejo tónico, la tríada de *la menor*”.³⁵ Las exposiciones segunda y tercera, en lugar de iniciarse con una armonía implícita (tónica o subdominante) que ayude a establecer la dominante siguiente, comienzan con saltos en sextas mayores entre las notas contenidas en la exposición anterior (*si-sol*♯ en la segunda exposición, *re-si* en la tercera).³⁶ La construcción que sustituye al acorde de *Tristán* en la tercera exposición (un aparente acorde alterado de tercera inversión) está funcionalmente aún más lejos de la séptima dominante *mi* a la que conduce.

La desintegración del patrón en las exposiciones segunda y tercera está sin duda relacionada con las implicaciones armónicas que sostienen la tonalidad *la menor* que extiende su dilatado arco, una extensa progresión lineal en la voz superior desde *sol*♯₁ en el c. 2 hasta *la*₂ en el c. 17, el despliegue de otro acorde del tipo del de *Tristán* en la voz superior (*sol*♯-*si*, *si-re*, y *re-fa*♯ en las sucesivas exposiciones), o diversas conexiones motivicas (por ejemplo, el *si-si*♭-*la-sol*♯ al comienzo de la tercera exposición, que invierte el ascenso cromático³⁷ *sol*♯-*la-la*♯-*si* de la primera exposición) propuestas en diversos análisis publicados.³⁸ Todas estas

34. Algunas excepciones son Schönberg, *Harmonielehre* (Viena, 1911; 3ª ed. 1922; págs. 308-310), que asocia el acorde de *Tristán* con *mi* bemol menor (como séptima semidisminuida supertónica); y Smith (“*Functional Extravagance*”, págs. 136-139), que identifica el acorde de *Tristán* y el *mi*⁷ siguiente como una “progresión autosuficiente” en *sol*♯ insertada en un contexto tonal diferente. La controversia acerca de las funciones del patrón inicial se extiende también a la línea inicial de violoncellos: mientras que la mayoría de los analistas consideran el gesto *la-fa-mi* del c. 1 una armonía tónica con *fa* como apoyatura, tanto Deryck Cooke (*The Language of Music*, Oxford, 1959; págs. 187-194) como Rothstein (“*The Tristan Chord in Historical Context*” [3]), describen el salto inicial como la quinta y la tercera de una tríada de *re* menor, punto de vista que podemos remontar a Mayrberger (1881); véase Robert W. Watson, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schönberg*, Ann Arbor (1985); pág. 91. Rothstein percibe la figura como una armonía subdominante, pero Cooke habla de *re* menor como de una tonalidad propia, que cede ante la menor en los cc. 2-3. Véase también Harrison, *Harmonic Function* (págs. 155-157) para la función subdominante del gesto inicial.

35. Bailey, *Prelude and Transfiguration*, pág. 126. Véase también su referencia a Edward T. Cone, *Sound and Syntax: An Introduction to Schönberg's Harmony*, publicado en *Perspectives of New Music* 13 (1974); págs. 23-24.

36. Bailey (*Prelude and Transfiguration*; pág. 128) describe el cambio de sexta menor a sexta mayor al comienzo de la segunda exposición como “un importante mecanismo de continuidad en esta unidad inicial”. También señala que la sexta mayor *si-sol*♯ “complementa a la tercera menor (*sol*♯-*si*) cromáticamente linealizada por el oboe en la frase I”. Rothgeb (*The Tristan Chord*, [16]) reitera estas observaciones.

37. El texto original reza “slide” (el término “slide” procede de *The Tristan Chord*, de Rothgeb; págs. 13-15). Su sentido literal es portamento, pero aquí parece más indicada su traducción por ascenso cromático. [N. del T.]

38. Véase especialmente Mitchell, sus gráficos de conducción de voces b y c en su ejemplo 4 (“*The Tristan Prelude*”; págs. 170-171) y el ejemplo 10 de Bailey (*Prelude and Transfiguration*; pág. 129).

observaciones, así como otras que no incluimos aquí, resultan útiles y esclarecedoras. Pero si, como asegura Bailey, “parte de la belleza inherente a la música reside en que, de hecho, puede hacer dos cosas al mismo tiempo”, el número de interpretaciones válidas en este pasaje puede ser aún mayor.³⁹

Un enfoque alternativo consiste en examinar la progresión esquemáticamente, como una progresión que es básicamente una progresión literal y que es modificada por la imposición de algunos elementos tonales y motivicos. Si dejamos a un lado temporalmente la tendencia a *la menor* del pasaje en su globalidad, incorporándola después como exégesis de los aspectos “no literales” de la progresión, llegaremos a una perspectiva diferente acerca de la progresión y del acorde de *Tristán*, que puede aportar un entendimiento más completo y multidimensional de esta música.

El ejemplo 14 identifica las exposiciones secuenciales y ofrece un análisis funcional de la versión de Wagner de los cc. 1-11 (sistema a), junto con una versión hipotética (sistema b). La sucesión hipotética presupone una progresión literal con una proyección regular en terceras menores como implica la partitura, tratándose las relaciones de tercera mayor entre los finales de las exposiciones segunda y tercera como una alteración. Además, el patrón de la progresión literal está basado en la exposición del original en los cc. 4-6 y no en la de los cc. 1-3. Esto es así por dos razones. En primer lugar, la segunda exposición es la única que no tiene rasgos propios: comparte su salto inicial de una sexta mayor con la exposición final, y el resto de ella es exactamente idéntico a la primera exposición (las notas en recuadro del sistema b indican las alteraciones de altura respecto de la versión original que serían necesarias para producir una progresión literal). En segundo lugar, el estudio de los esbozos de Wagner ha revelado que éste compuso primero la segunda exposición y basó en ella el patrón inicial.⁴⁰ El análisis que aquí ofrecemos arranca, pues, de la segunda exposición.

Ejemplo 14

Wagner, Preludio de Tristán e Isolda; cc. 1-11

a) Versión publicada.

la: i [ó iv] ? [6° aum.] V7 vii°7 do: [6° aum.]

[↑ 3ª m]

39. Bailey, *Prelude and Transfiguration*; pág. 124.

40. *Ibid.*, págs. 131-33. Bailey da cuenta paso a paso del proceso compositivo que dio forma a estos compases.

b) Versión hipotética

7 10

v7 ii⁰₂ mi: v7

[↑ 3ª m/M]

1 4

fa #: [v7] vii⁰₇ la: [6ª aum.] v7 vii⁰₇ do: [6ª aum.]

[↑ 3ª m]

7 9

v7 vii⁰₇ mi b: [6ª aum.] v7

[↑ 3ª m]

El análisis armónico mostrado en el ejemplo 14a señala funciones que presentan un desfase con respecto a las exposiciones del patrón. El salto inicial de la segunda exposición no sólo recoge dos notas procedentes de la séptima dominante de la del final de la primera exposición, sino que también mantiene en su transposición del acorde de *Tristán* en el c. 6 notas que pertenecen a la tonalidad de *la*. Sólo cuando el *si* de la voz superior asciende hasta *do* el acorde adopta la función de sexta aumentada en *do*; y la grafía de la nota del bajo en el c. 6 como *lab* en lugar de *sol#* refleja la tonalidad de su resolución en lugar de una pertenencia residual a *la*.⁴¹ No deja de ser bastante razonable, no obstante, escuchar al principio el acorde con *sol#* y *si*, ya que estas dos notas aparecen en los dos acordes precedentes (cc. 2 y 3); enmarcan el

41. Los compositores tienden a seguir procedimientos similares en modulaciones "enarmónicas" más típicas: cuando, por ejemplo, una séptima dominante es reinterpretada como sexta aumentada o viceversa, el acorde está normalmente escrito de modo que refleje su función en la tonalidad en la que resuelve, y no en la tonalidad en la que ha sido introducido. Consideremos, por ejemplo, el conocido final del tercer movimiento de la *Sonata op. 13 "Patética"* de Beethoven, que vuelve desde una breve conversión en tónica de *la bemol* que se dirige a *do menor* para la cadencia final: el acorde del c. 207 está escrito como una sexta aumentada en *do*, con *fa#* como nota que conduce a la dominante, y no como *v7* ó *IV* en *lab*, que requeriría *solb*.

ascenso cromático en la voz superior en los cc. 2-3 y conforman el salto de sexta mayor que inicia la segunda exposición del patrón.

Debido a la alteración del patrón, la continuación de la sucesión acordal en la tercera exposición no produce otra transposición del acorde de *Tristán* en el c. 10. La identidad funcional de este acorde no ha sido tan analizada como el acorde del c. 2, pese a ser igualmente enigmático en relación con la tonalidad de *mi* sugerida por la séptima dominante *si* que sigue.⁴² Esta sustitución del acorde de *Tristán*, sin embargo, es coherente con respecto al plan armónico global porque conserva notas procedentes de la tonalidad anterior: es el equivalente a un acorde alterado en tercera inversión de supertónica en *do*, en el que *la*^b aparece como *sol*[#], de nuevo para preparar el siguiente ascenso de la conducción de voces hasta *la*. Este acorde no está preparado ni resuelto como armonía supertónica, pero esto no nos importa aquí; los símbolos de acorde del ejemplo 14a no tienen tanto la función de definir una sucesión armónica como la de indicar agrupamientos de armonías dentro de la penumbra funcional de las séptimas dominantes de los finales de las exposiciones.

Así como la traslapación de los agrupamientos funcionales y las exposiciones del patrón secuencial presenta un contexto tonal para las armonías de los cc. 6 y 10, la misma interpretación no puede extrapolarse directamente al acorde de *Tristán* original del c. 2. Sin embargo, tal interpretación sí puede deducirse de la versión hipotética (ejemplo 14b): como progresión literal basada en una proyección en terceras menores, introduce una conversión en tónica de *fa*[#] al comienzo del pasaje. El *la* y el *fa* del comienzo no pertenecen a la tonalidad de *fa* sostenido que sugeriría una lectura del acorde de *Tristán* análoga a la del c. 6. Pero si entendemos el *la* como una alteración del patrón básico representado por la segunda exposición y el *fa* como un *mi*[#] escrito enarmónicamente (la grafía que correspondería interválicamente a la segunda exposición), la velada influencia de *fa*[#] se hace manifiesta. El uso de *la* como primera nota apunta hacia la tonalidad en la menor del preludio en su totalidad, mientras que *fa* (y no *mi*[#]) anticipa el primer momento intenso de llegada a la armonía de submediante en el c. 17.⁴³

La posibilidad de interpretar el acorde de *Tristán* como una séptima semidisminuida construida sobre *mi*[#] ha sido invariablemente despreciada como una especie de sumidero para analistas aficionados.⁴⁴ Desde la perspectiva de una orientación hacia *la menor*, con

42. Una notable excepción es el análisis de Mayrberger, que intenta explicar la sonoridad del c. 10 como confluencia de suspensiones melódicas. Véase Wason, *Viennese Harmonic Theory*; págs. 91-93.

43. Bailey (*Prelude and Transfiguration*; pág. 133) realiza también estas observaciones acerca de las funciones motivico-tonales de *la* y *fa* dentro de la tonalidad de *la menor*.

44. Véase especialmente el trabajo de Rothgeb (*The Tristan Chord*, págs. 2-6), que remonta esta lectura de *mi*[#] a Salomos Jadassohn en 1899, y comenta que esta "explicación del [acorde de *Tristán*] probablemente no necesita refutación para muchos lectores modernos". Forte (*Tristan Redux*; pág. 4) remite a *Harmonielehre* (Stuttgart, 1907; pág. 232) de Rudolph Louis y Ludwig Thuille. En este libro se indica específicamente en un ejemplo (nº 234) que no se trata de un acorde de sensible de función dominante en *fa*[#]. Forte añade que semejante interpretación "requeriría, de ser acertada, una considerable reorientación tonal" (!).

todas sus estructuras motivicas asociadas, apuntadas en diversos análisis, esta interpretación nos ilustra relativamente poco acerca del contenido musical del pasaje. Pero así como probablemente nadie escucharía el acorde de *Tristán* del c. 2 como un acorde de sensible semidisminuido en *fa*♯, este punto de vista sí puede ayudarnos a explicar el origen y la peculiar escritura del acorde como un atisbo de la progresión literal subyacente.⁴⁵ Después de todo, si Wagner emplea el *leitmotiv* en sus dramas musicales para representar ideas subconscientes que no siempre tienen lugar en el texto o en la acción escénica de forma simultánea, puede perfectamente introducir acordes con cierta filiación funcional hacia tonalidades que no se materializan. El hecho de que esta progresión literal sea desbaratada por alteraciones de concepción motivica concuerda con la interpretación más amplia del *Tristán* como saga de deseos no realizados, y se convierte en un ejemplo más de la estrecha unión que logra Wagner entre la estructura musical y el carácter dramático.

No aconsejaría que nos basáramos demasiado en la técnica compositiva a la hora de intentar definir la esencia de un estilo musical, pues la técnica se adapta para satisfacer la necesidad de nuevos modos de expresión. Sin embargo, es a menudo en los detalles de la técnica donde la evolución estilística es más visible. Los cambios que tienen lugar en las progresiones armónicas del siglo XIX suponen un caso análogo al desmoronamiento gradual de la regularidad y previsibilidad de los procedimientos tonales clásicos -proceso reflejado en el contraste entre los personajes de Gretchen y Tristán-. En *Gretchen am Spinnrade*, el pasaje secuencial (véase el ejemplo 8a) señala la aproximación al clímax, en el que la fantasía adolescente de la joven se convierte en la apariencia y el tacto de su amante, y finalmente en su beso, momento en el que ella cesa su hilar. La estructura armónica de la progresión parte hasta cierto punto de la práctica establecida, pero el contacto entre las sucesiones de acordes y la tonalidad nunca se pone en serio peligro. En *Tristán* la situación es completamente distinta: Tristán e Isolda están predestinados a sufrir las consecuencias de su pasión que todo lo consume, y la improbabilidad última de su unión es sugerida ya en el pasaje secuencial que abre el *Preludio*, en parte mediante la incorporación de elementos armónicos que son anómalos incluso en las interpretaciones más amplias de sus funciones tonales.

45. Merece la pena apuntar que, en el bosquejo previo que hizo Wagner de los cc. 1-17 (aportado en Bailey, *Prelude and Transfiguration*; pág. 131), las dos primeras exposiciones empiezan con saltos en tritonos (*si-fa* y *re-lab*, respectivamente), versión que no sólo conservaría una relación transpositiva exacta entre las dos exposiciones, sino que también se adheriría a las potencialidades funcionales mostradas en el ejemplo 14b. Este esquema apoya, por tanto, el argumento de que el cambio en los saltos iniciales llegó posteriormente como ajuste motivico independiente de las relaciones funcionales implícitas en el pasaje. Para otra perspectiva interesante sobre el origen de este pasaje, véase la obra de Charles Rosen *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass. (1995); págs. 474-475. Esta obra explora la influencia del *lied* de Liszt *Die Lorelei*: Liszt inicia un diseño con el salto en una séptima disminuida, lo que implica una armonía que también se habría obtenido del salto en un tritono contemplado originalmente por Wagner.

Si consideramos las progresiones como una especie de último recurso para compositores faltos de inspiración es porque evaluamos la práctica armónica del siglo XIX desde una perspectiva demasiado estrecha, siguiendo una serie de criterios puramente tonales. Desde luego, las progresiones pueden ser -y a veces son- utilizadas de manera mecánica, y en esos casos las desaprobaciones de Schönberg y otros pueden estar justificadas; pero las progresiones pueden también servir como aspectos integrales de la estructura armónica, motívica y formal de una pieza, como hemos demostrado en los análisis precedentes. Los procedimientos compositivos basados en proyecciones transpositivas no se emancipan por completo del control tonal hasta el siglo XX, pero en muchas obras del siglo XIX hay ya indicios de movimientos de independencia. Por esta razón, merecen especial consideración los modos en los que los compositores afrontan los problemas que surgen de su deseo de combinar las cualidades esquemáticas de las progresiones con los aspectos sintácticos de la escritura tonal. Allí donde se producen progresiones irregulares o no literales, merece la pena examinarlas desde dos perspectivas: en primer lugar, como pasajes independientes basados simplemente en la transposición, y después atendiendo a su papel dentro de estructuras tonales mayores. ■

Traducción: **Paul S. McLaney**