

La armonía en *Iberia* de Isaac Albéniz como síntesis de procesos tonales y modales

Manuel Martínez Burgos

EL PRESENTE artículo es fruto de mi tesis doctoral,¹ donde estudié la armonía de la obra pianística de madurez de Isaac Albéniz. Comprobé que Albéniz emplea una sintaxis armónica en la que se dan cita elementos procedentes de la tonalidad y de la modalidad. La ausencia de estudios de este tipo hasta la fecha había creado un vacío en la pedagogía de la composición ya que las técnicas creativas de la llamada "Generación de los Maestros" (Albéniz, Granados, Falla, Turina...) carecían de método alguno para poder ser transmitidas. Así, escuchábamos a musicólogos y expertos hablar de la gran inspiración de Falla o de la "raza" de Albéniz, pero todo ello era inútil a la hora de sentarse frente al piano e intentar introducir las técnicas de estos maestros en una obra propia. Lejos de querer ser valuarte de aquellas encendidas defensas de la música española que tan vacuas se han demostrado, espero que mi pequeña aportación sirva para una mejor comprensión técnica de una tradición musical, la hispánica, cuya riqueza artística guarda preciados tesoros. Precisamente, por esta razón es para mi un honor participar en un libro dedicado a uno de los musicólogos, D. Ismael Fernández de la Cuesta, que más y mejor han trabajado

para que se transmita esta cultura hispánica con criterio riguroso y científico.

EL CONCEPTO DE SÍNTESIS DE PROCESOS TONALES Y MODALES

La idea de síntesis de elementos varios en la creación no es nada novedosa. De hecho, si admitimos la idea platónica de educación como mimesis es difícil imaginar obra artística alguna que no beba de fuentes diversas. En el caso de Albéniz comprobaremos que su técnica armónica no obedece a criterios caprichosos procedentes de un arrebato intuitivo y desorganizado, sino que, por el contrario, emplea sistemáticamente la amalgama de elementos tonales y modales. Es evidente que mucha otra música ha empleado la síntesis tonal-modal. El propio Renacimiento es una muestra de ello: mientras que el desarrollo general de la frase melódica se suele ajustar a alguno de los antiguos modos, el proceso cadencial, sobre todo en el último Renacimiento, introduce la sensible en la cadencia sostenida la cual será el germen de la cadencia perfecta tonal. También podríamos hablar prolijamente de los corales modales de Bach, de la Sexta Napolitana en el Clasicismo, de la tonalidad bimodal del Romanticismo... Todo ello no es más que la materialización en otros contextos de la idea que aquí desarrollo. Para una correcta comprensión de la misma es preciso, de una parte, no caer

¹ Martínez Burgos, Manuel: *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. UMI, Ann Arbor, 2005. [Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid en junio de 2004].

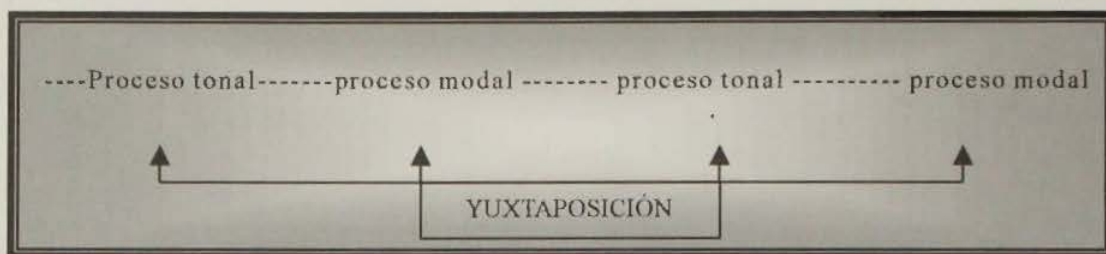


Fig. 1. Síntesis de yuxtaposición.

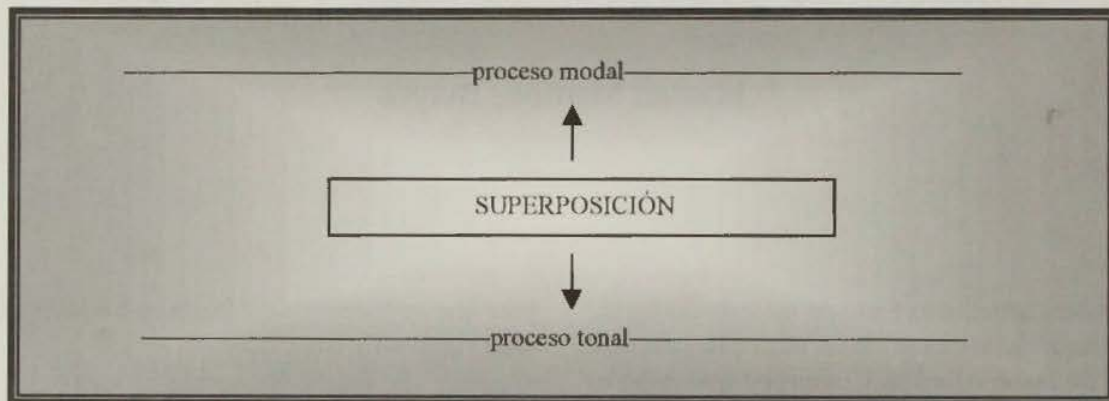


Fig. 2. Síntesis de superposición tonal-modal.

en el dualismo de la oposición tonal-modal, de otra, saber identificar con precisión qué procesos son tonales y cuáles modales. A este respecto podemos resumir el concepto de tonalidad acudiendo al reputado criterio de Schoenberg:

“La tonalidad es una posibilidad formal —brotada de la esencia misma de la materia sonora— de alcanzar una cierta totalización gracias a un cierto sentido unitario. Para alcanzar este objetivo [...] es preciso que la dependencia de la fundamental de dicha tonalidad (la tónica) pueda ser advertida sin dificultad.”²

También Chailley explica con precisión el concepto de tonalidad:

“TONALITE CLASSIQUE: Conception limitative de la tonalité dans laquelle les rapports de sons avec la tonique sont exclusivement définis par les fonctions qu'ils occu-

pent dans les deux modes majeur et mineur, analysables par rapport à la basse fondamentale et aux accords construits sur chaque degré.”³

Por otra parte, la modalidad ha ocupado un largo periodo de la historia de la música por lo que la significación que nos interesa en Albéniz se circunscribe al uso que hicieron los compositores de finales del siglo XIX y principios del XX de los modos antiguos. Nos apoyamos en la erudición de Willi Apel para definir modalidad:

“The term is generally used with reference to harmonic and melodic formations based on the church modes in contradistinction to those based on the major and minor modes (Tonality). In particular, it is used to denote the occurrence of modal idioms in the prevailing tonal music of the 19th and 20th centuries. This phenomenon may be traced back to three different sources: (a) the

² Arnold Schoenberg: *Tratado de Armonía* trad. y pról. de Ramón Barce. Madrid, Real Musical, 1974, p. 26. [Trad. de la 3ª edición definitiva: *Harmonielehre*. Viena, Universal Edition, 1922.]

³ Jacques Chailley: *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 107. [Nueva edición enteramente refundida del *Traité historique d'analyse musicale*. Paris, Alphonse Leduc, 1955.]

desire to imitate the tonal language of 16th-century sacred music; (b) the influence of Slavic or other folk song which shows modal features; (c) the antagonism against the system of classical harmony."⁴

En esta definición Apel ya advierte el uso "antagónico" de la modalidad "contra" la tonalidad. La observación de esta contraposición tonal-modal en Albéniz me ha llevado a establecer tres tipologías básicas que se ajustan con notable precisión a la realidad musical que pretendemos analizar: la síntesis tonal-modal de yuxtaposición, la síntesis tonal-modal de superposición y la síntesis tonal-modal de integración.

Síntesis tonal-modal de yuxtaposición

Tipología de síntesis de procesos tonales y modales que consiste en la aparición de segmentos formales tonales y modales (semifrase, frase, etc) adosados entre sí en el tiempo. (Véase fig. 1)

Síntesis tonal-modal de superposición

Tipología de síntesis de procesos tonales y modales que consiste en la polifocalidad sobre un foco tonal y otro modal. El caso típico en Albéniz consiste en la polifocalidad armónico-melódica donde el foco armónico es tonal y el foco melódico modal. La síntesis de superposición tonal-modal implica polifocalidad pero la polifocalidad no tiene por qué implicar superposición tonal-modal si los dos focos coexistentes son de igual signo. (Véase fig. 2)

Síntesis tonal-modal de integración

Tipología de síntesis de procesos tonales y modales. Se produce cuando en una unidad temporal psicológica aparecen procesos o elementos procedentes de la tonalidad y la modalidad integrados en un discurso armónico unitario. A diferencia de la síntesis de yuxtaposición, en la integración percibimos el total de la unidad temporal psicológica (semifrase, frase, etc) como un todo compacto no seccionado.

SÍNTESIS DE PROCESOS TONALES Y MODALES POR YUXTAPOSICIÓN

Esta fórmula de síntesis tonal-modal es la más común. Como ya sabemos, consiste en la sucesión de segmentos temporales de carácter tonal con otros de ascendencia modal o viceversa.

En "El Puerto" se produce uno de los casos más singulares de síntesis de yuxtaposición. Ésta se realiza a gran escala entre el tema 1º y el 2º. Aunque analizaremos las implicaciones formales en otro epígrafe, es conveniente señalar la estrategia de acercamiento del segmento tonal inicial (Introducción, cs. 1-10) hasta los segmentos modales de las subsecciones a3 (cs. 41-54) y a4 (cs. 55-74).⁵ La aproximación desde la tonalidad a la modalidad es paulatina. Así, la Introducción presenta una clara tonalidad; a1 (cs. 11-24) es también tonal a excepción de un compás; a2 (cs. 25-40) es tonal y modal a partes iguales; a3 (cs. 41-54) es ya plenamente modal pero intervienen dos modalidades; finalmente, a4 (cs. 55-74) es modal con una sola modalidad. En la figura 3 apreciamos esta gradual transición, que supone uno de los ejemplos más sofisticados de transformación gradual de los esquemas tonales en modales. La persistencia del mismo foco armónico (*reb*) durante todo el proceso suscita una sensación sonora de estatismo, que convierte la síntesis de yuxtaposición en principal medio de variación armónica.

En "Fête-Dieu à Séville" nos encontramos con una coyuntura donde un segmento marcadamente modal se yuxtapone a otro de gran intensidad tonal. Se obtiene así un efecto de contraste entre la sección A' (cs. 191-214) y las secciones T-B'/b'1' (cs. 215-238). En la primera aparecen los focos *do#* frigio mayor, *fa#* frigio mayor, *la* eólico y *mi* eólico, mientras que en T-B' (cs. 215-222) y b'1' (cs. 223-238) la relación dominante-tónica instaaura una rotunda tonalidad sobre *si* mayor.

El efecto de yuxtaposición se acentúa ya que el segmento modal (A') es muy variable en cuanto al foco, que cambia con frecuencia, y a la tipología modal, primero frigio mayor luego eólico. Por el contrario, T-B' y b'1' presentan un único foco. Se logra así una mayor oposición tonal-modal.

⁵ Véase la descripción formal de los diferentes números de *Iberia* en el Apéndice. En el mismo figuran las grandes secciones con letras mayúsculas. Las letras minúsculas que aquí utilizamos corresponden a subsecciones. Así, a1 es subsección de A, c3 de C, a'1 de A', etc...

⁴ *Harvard Dictionary of Music*. Fifth printing. Cambridge, Massachusetts, Harvard U. Press, 1947, p. 451. [First printing 1944.]

Tonal	Tonal menos el >VII	Tonal y modal	Modal con dos modos
			Modal con un sólo modo

Fig. 3. "El Puerto" de *Iberia*. Síntesis de yuxtaposición con transición paulatina. Intro (cs. 1–10), a1 (cs. 11–24), a2 (cs. 25–40), a3 (cs. 41–54), a4 (cs. 55–74), a5 (cs. 75–82).

Fig. 4. "Fête-Dieu à Séville" de *Iberia*. Síntesis de yuxtaposición entre A' (cs. 191–214) y T-B' (215–222), b'1 (cs. 223–238).

"Rondeña" presenta un curioso lance en sus compases finales. Tras un predominio modal a lo largo de la segunda parte de la coda (cs. 255–261), Albéniz plantea una cadencia perfecta para cerrar la obra. La cualidad tonal resolutive de la cadencia perfecta y sus connotaciones estilísticas suponen un varapalo a la modalidad anterior que se ve súbitamente truncada. Este golpe de efecto en la clausura de la obra representa un uso de la síntesis de yuxtaposición como efecto dramático. Se produce una anulación del >7° como valuarte modal del mixolidio con la inclu-

sión de la sensible como triunfadora terminal de la lucha tonal-modal. La figura 5 esquematiza nuestras palabras.

El tema a1 (cs. 1–9) de "Almería" adquiere una notable coherencia gracias a la síntesis de yuxtaposición. En la primera semifrase del mismo (cs. 1–5) el contenido melódico se ubica en un modo de *sol* mayor. Durante la segunda semifrase (cs. 6–9) Albéniz plantea una adaptación del mismo material armónico y melódico a *sol* frigio mayor. El resultado es de una gran lógica, ya que la segunda semifrase

Fig. 5. "Rondeña" de *Iberia*. Coda (cs. 255–261).

Fig. 6. "Almería" de *Iberia*. Tema 1ª (cs. 1–9).

supone una rearmonización modal de la primera semifrase tonal. La síntesis de yuxtaposición tonal-modal articula el discurso en las pequeñas dimensiones. Sirve de puntuación de la prosodia musical.

En la realización armónica del tema, la dominante de la primera semifrase se ve sustituida por el $>II$ en la segunda. Es congruente la equiparación de la dominante en el modo mayor como punto tensivo, con el $>II$ en el frigio.

En "Triana" la polifocalidad reinante —que constituye síntesis de superposición— se ve reforzada con la yuxtaposición. La subsección a1 (cs. 9–29) se fundamenta en una síntesis de superposición de *fa*# menor en la armonía con *do*# frigio en la melodía. Este último foco aparece en la subsección siguiente (a2, cs. 30–47) como centro modal. Así, la modalidad que antes era objeto de un tratamiento melódico por polifocalidad, luego se contrapone como síntesis de yuxtaposición. La unidad armónica queda de esta forma muy fortalecida. (Véase fig. 7)

Por otra parte, el propio centro *do*# es objeto de una nueva síntesis de yuxtaposición ya que tras el frigio mayor inicial de a2 hallamos un modo mayor. Por último, un nuevo *do*# frigio entra en juego como cierre de la subsección a2. La yuxtaposición de segmentos tonales y modales es la base de la sintaxis armónico-estructural de toda la sección A. El siguiente esquema muestra cómo el foco melódico *do*# frigio comprendido en la polifocalidad tonal de a1, se convierte durante a2 en centro modal, luego tonal y, para terminar, nuevamente modal. (Véase fig. 8)

La síntesis de yuxtaposición que contiene "El polo" en su comienzo, suaviza el contraste entre el segmento tonal y el modal con un sutil recurso. Entre los compases 1–7 tiene vigencia *fa* menor eólico, mientras que desde el 8 al 16 se impone *fa* menor tonal. La habitual oposición entre el segmento modal y el tonal se mitiga debido al uso de acordes con sonidos añadidos que perfilan morfologías similares en ambos casos. La disonancia empaña tanto las relaciones

The musical score for "Triana" by Iberia is presented in two systems. The first system shows the Intro (measures 1-8) and section A (measures 9-29). The Intro features a complex rhythmic pattern with a 4-measure repeat (x4) and a 3-measure repeat (x3). Section A begins with a 3-measure repeat (x3) and a 2-measure repeat (x2). The second system shows section a2 (measures 30-47), which includes a 2-measure repeat (x2) and a 3-measure repeat (x3). Chord symbols are provided below the staves: *fa#m* polifoc *do#fri* for the Intro and section A, and *do#friM* for section a2. The key signature is two sharps (F# and C#).

Fig. 7. "Triana" de Iberia. Intro (cs. 1-8), sección A, a1 (cs. 9-29), a2 (cs. 30-47).

The diagram illustrates the synthesis of tonal-modal juxtaposition during section A. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The staff is divided into four measures. Above the staff, the text "polifocalidad armónico-melódica" is written. Below the staff, the text "a1" and "a2" are written above the first and second measures, respectively. The text "el foco melódico pasa a foco armónico" is written above the second measure. Below the staff, the chord symbols *fa#m*, *do#fri M*, *do# M*, and *do#fri M* are written. Below the chord symbols, the terms "TONAL" and "MODAL" are written. The first measure is labeled "TONAL" and the second measure is labeled "MODAL". The third and fourth measures are labeled "TONAL" and "MODAL" respectively. A bracket spans the first two measures, and another bracket spans the last two measures.

Fig. 8. "Triana" de Iberia. Esquema de la síntesis de yuxtaposición tonal-modal durante la sección A (cs. 9-47).

The musical score for "El polo" by Iberia shows the Intro (measures 1-16). The score is written in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The Intro features a complex rhythmic pattern with a 7-measure repeat (x7) and a 5-measure repeat (x5). The score is divided into two segments: "Segmento modal" (measures 1-10) and "Segmento tonal" (measures 11-16). A box labeled "Acorde transitorio contiene el >7º y la sensible" is placed between the two segments, indicating the transition from the modal segment to the tonal segment.

Fig. 9. "El polo" de Iberia. Cs. 1-16.

tonales, que pierden fuerza en su sentido resolutivo dominante-tónica, como las modales. En el punto de unión de los dos segmentos (c. 8) Albéniz introduce un acorde que contiene tanto el $>7^{\circ}$, expresión de la modalidad eólica, como la sensible, valuarte de la tonalidad. (Véase fig. 9)

En "Lavapiés" la sección A es objeto de un sofisticado proceso de síntesis de yuxtaposición tonal-modal. Las subsecciones a1 (cs. 1-21) y a2 (cs. 22-37) son plenamente tonales; a3 (cs. 38-53) se sitúa en un punto cercano a la síntesis de integración; finalmente, a4 (cs. 54-69) representa un sistema absolutamente modal. Se produce una auténtica modulación progresiva que conduce el discurso armónico del lenguaje tonal al modal, pasando por un punto intermedio. Se evita así la síntesis de yuxtaposición abrupta en aras de procedimientos más complejos.

Las subsecciones a1 y a2 quedan centradas en *reb* mayor; a3 se sitúa en *fa* menor pero contiene inflexiones modales; a4 está en *do* frigio mayor. En la próxima figura señalamos los acordes de inflexión

modal en *fa* menor, artífices de la transición gradual del segmento tonal al modal.

Además, la siguiente sección B conforma yuxtaposición con a4 lo que una vez más confirma la trascendencia de este proceso de síntesis tonal-modal como organizador de la forma musical. (Véase fig. 10)

La sección A (cs. 1-57) de "Málaga" ocasiona una constante alternancia de segmentos modales y tonales. Dado lo sistemático de la misma se convierte en auténtica fuente de ordenación estructural, por lo que trataremos este punto en el epígrafe dedicado a las implicaciones formales de la síntesis tonal-modal.

En "Eritaña" encontramos la acción de la yuxtaposición tonal-modal en la construcción de la primera sección.

Tras establecer *mib* mayor, en la parte central (cs. 13-14) de la subsección a1 (cs. 1-18) aparece *mib* mixolidio. Finalmente, regresa nuevamente a *mib* mayor. Así, se crea un arco tensivo donde el segmento modal sirve para conducir la música al punto álgido del arco formal en el compás 15. El retorno de *mib* mayor cierra la subsección. (Véase fig. 11)

The image shows a musical score for the piece "Lavapiés" from Isaac Albéniz's "Iberia". The score is divided into two main sections, A and B. Section A is further divided into sub-sections a1, a2, a3, and a4. Section B is divided into sub-sections b1 and b2. The score is written for piano and includes chord symbols: *rebM* (rebor mayor), *fa m* (fa menor), *do frM* (do frigio mayor), and *labM* (la menor mayor). There are also markings for *x2* (second ending) and *x3* (third ending). The score is presented in a grand staff format with treble and bass clefs.

Fig. 10. "Lavapiés" de Iberia. a1 (1-21), a2 (cs. 22-37), a3 (cs. 38-53), a4 (cs. 54-69), b1 (cs. 70-77).

Fig. 11. "Eritaña" de *Iberia*. Subsección al (cs. 1-18).

SÍNTESIS DE PROCESOS TONALES Y MODALES POR SUPERPOSICIÓN

Una de las tipologías de síntesis más originales es la de superposición. Consiste en la aparición simultánea de dos estratos musicales. Uno de ellos será de tendencia tonal mientras que otro obedecerá a condicionantes modales. El uso de la referida superposición suele conjugar una melodía modal que es sostenida por una armonía tonal. Para entender el concepto de síntesis de superposición es necesario hacer una abstracción de la melodía y realizar un análisis aislado de la misma. De igual manera se debe segregar la armonía. La síntesis de superposición implica un alto grado de polifocalidad. No obstante, ésta puede ser producto de dos tonalidades o dos modalidades sincrónicas por lo que no habría síntesis tonal-modal.

El segundo tema de "Évocation" tiene un especial comportamiento armónico. La síntesis de superposición acarrea una inhabilitación del foco armónico *dob* mayor como relativo de la tonalidad principal *lab* menor en el esquema estructural de la pieza. Las constantes resoluciones de la melodía en *solb* suscitan un efecto de modo mixolidio. Por otra parte, aunque se escuchan resoluciones dominante-tónica

durante toda la subsección b1 (cs. 55-74), el centro *dob* no consigue imponerse a una implacable pedal de *solb*. Si analizamos la melodía de los compases 55-74 de forma aislada, comprobamos que responde a un modo mixolidio (véase la figura 12). Sin embargo, el análisis de la armonía en el mismo fragmento presenta una sintaxis que podríamos ubicar en *dob* mayor. Aunque la pedal inferior de *solb* nos hace asociar la melodía al foco armónico, el análisis armónico en *dob* mayor muestra cómo Albéniz emplea los grados tonales básicos de esta tonalidad durante b1. Toda la subsección b1 se sustenta sobre I-IV-V (véase análisis de grados en la figura 13). La síntesis de superposición tonal-modal adquiere aquí un formato singular ya que el foco armónico presenta una pedal inferior coincidente con el foco melódico. Establece así una relación de 5ª entre el foco armónico (*dob*) y el melódico (*solb*).

"Rondeña" exhibe un caso particular de síntesis de superposición durante los compases 17-28. El tema 1º presenta una yuxtaposición de segmentos tonales y modales que se suceden rápidamente. Aunque la yuxtaposición se produce de forma efectiva —ya que el contexto armónico total refleja un cambio de la tonalidad de *re* mayor a la modalidad de *re* mixolidio— el resultado sonoro es más sutil. Lo cierto es

Fig. 12. "Évocation" de *Iberia*: cs. 55-74.

La modalidad se ve afianzada gracias a la insistencia sobre el tetracordo descendente frigio, *fa#-mi-re-do#*. Veamos su configuración melódica en la figura 15.

La pedal inferior de *fa#* supone una contrapartida al foco melódico superior. Albéniz elabora una armonía muy cromatizada donde el foco *fa#* se ve difuminado. No obstante, el efecto de síntesis de superposición se mantiene gracias a la acción de la pedal de *fa#*.

La polifocalidad puede tener un efecto fugaz. Tal es caso de "El Albaicín" entre los compases 245-263, donde no hay una auténtica síntesis ya que los dos focos implicados son modales. Esto ocurre igualmente en "El polo" donde se presenta momentáneamente una evocación de polifocalidad en el compás 93. Ésta luego desaparece durante el desarrollo melódico del 3er segmento temático (cs. 93-110).

Sin embargo, en "Lavapiés" la polifocalidad sí implica síntesis de superposición. El tema 1º introduce varios giros que sugieren un mixolidio en *lab*. Entretanto la armonía se fundamenta en *reb* mayor. Como la melodía no comienza en *lab*, la polifocalidad se origina en la parte central y final del tema. Queda el comienzo del mismo exento de la sensación de doble foco, por lo que la síntesis de superposición se introduce de manera casi imperceptible durante la evo-

lución del vuelo melódico. En la figura 17 marcamos los giros mixolidios sobre *lab*.

Sin embargo la armonía se aferra con firmeza a los grados tonales básicos de *reb* mayor (Fig. 18).

Para concluir este epígrafe podemos establecer la siguiente relación entre la armonía y la melodía en la configuración genérica de la síntesis de superposición tonal-modal en la *Iberia* de Isaac Albéniz (Fig. 19).

En efecto, en la síntesis de superposición existe una tendencia en las tonalidades mayores a focalizar la melodía en el 5º para producir un modo mixolidio. Ejemplo paradigmático de esto es el tema inaugural de "Lavapiés". En cuanto a las tonalidades menores la focalización melódica en el 5º suscita un modo frigio. En este caso, se suele aprovechar para jugar con la doble función del V como centro frigio mayor y como dominante. Es común que surjan en estos casos ciertas fluctuaciones del 3º del centro frigio que puede aparecer como >3º. Hemos visto muestras de esta configuración en los compases iniciales de "Triana".

Como se puede deducir de la figura 19, la polifocalidad implícita en todo proceso de síntesis de superposición pocas veces llega a producir disonancias entre notas diferentemente alteradas. Albéniz

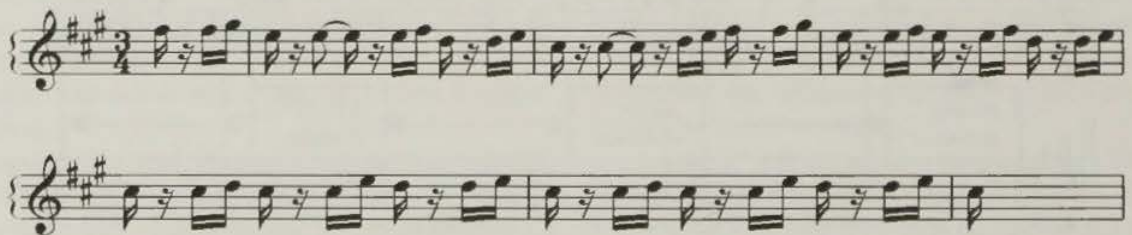


Fig. 15. "Triana" de *Iberia*. Melodía de los cs. 1-6.

Intro

Puntos de apoyo de *fa#* menor

fa#m/polifoc do#fri

Fig. 16. "Triana" de *Iberia*. Introducción, cs. 1-6.



Fig. 17. "Lavapiés" de Iberia. Tema 1º, cs. 2-13.

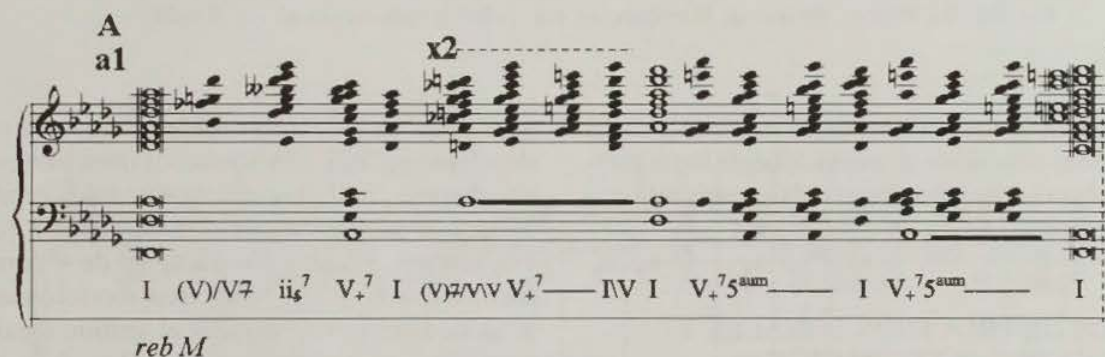


Fig. 18. "Lavapiés" de Iberia. Subsección al (cs. 1-21).



Fig. 19. Configuración genérica de la síntesis de superposición tonal-modal en Iberia de Isaac Albéniz.

plantea una polifocalidad "suave" donde el foco armónico y el melódico contienen el mismo conjunto de sonidos.

La síntesis de superposición tonal-modal es un recurso armónico de gran originalidad ya que consigue amalgamar procesos melódicos modales y armónicos

tonales. Su presencia en la *Iberia* es habitual. La importancia de este recurso radica en la construcción temática. Por tanto, suele ser catalizador en las pequeñas dimensiones de la relación entre la melodía, donde aflora el sentido popular y modal, y la armonía, donde se observa la aplicación de los modernos

The musical score for "El Puerto" is presented in two systems. The first system, labeled "Intro", covers measures 1-10 and is marked with a repeat sign and "x3----". The second system, labeled "A al", covers measures 11-24 and is marked with a repeat sign and "x2---". The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The bass line is marked "rebM". Below the staves, Roman numerals indicate the chord progression: Intro: I V I iv I V; A al: I V I >VII I V I V.

Fig. 20. "El Puerto" de *Iberia*. Introducción (cs. 1-10) y subsección al (cs. 11-24).

recursos de la época. La síntesis de superposición es pues un claro exponente de cómo Albéniz logra plasmar su máxima: "hay que hacer música española con acento universal".⁶

SÍNTESIS DE PROCESOS TONALES Y MODALES POR INTEGRACIÓN

Denominamos así a aquellas conformaciones sintácticas donde se integran, en un mismo segmento temporal psicológico (frase-período), aspectos procedentes tanto de la tonalidad como de la modalidad. Se trata de uno de los procesos de síntesis más sofisticados.

En la introducción y la subsección al de "El Puerto" se integran elementos de *reb* mayor con elementos con connotaciones modales como el $>7^{\circ}$ (del mixolidio) o el *iv* menor. En la figura 20 se pueden apreciar los aspectos tonales y modales.

La primera subsección de "Fête-Dieu à Séville" tiene en su esencia síntesis de elementos tonales y modales. Dado el conocido tema popular de la "tarara", Albéniz efectúa en el mismo una ligera transformación: omite sistemáticamente la sensible dejando el $>7^{\circ}$. Esto confiere un sabor modal eólico a la melodía, al tiempo que aflora un carácter frigio debido en las conclusiones sobre el 5° (cs. 15 y 23). Por otro lado, la armonización basada en una cons-

tante pedal de *fa#*, sí da cabida no sólo a la sensible sino también a la relación tonal dominante-tónica. No obstante, hallamos muchos acordes cromáticos donde conviven alteraciones dobles de la 7^{a} (cs. 12 y 17), la 3^{a} (cs. 12, 19 y 23) y acordes de 4^{a} aumentada añadida (cs. 17 y 20). Todas estas morfologías armónicas no hacen sino empañar el sentido tonal armónico subrayando el diatonismo y el modalismo de la melodía. Al estar la melodía y la armonía exagerando los factores modales-diatónicos y tonales-cromáticos respectivamente, se crea una especie de oposición superpuesta entre ambas. Ésta no es sino una evidencia más de la amalgama modal-tonal que caracteriza la técnica armónica de Albéniz.

En "El Puerto" la síntesis tonal-modal del tema 2° es de una gran singularidad. Si bien la alternancia tónica-dominante asegura las fundamentales tonales, la tónica se torna menor o introduce rasgos modales. Por su parte, la dominante se ve desplazada por un $>vii7(6)$ que aporta energía modal.

Como podemos observar en la figura 22 los acordes que contienen el *sib* introducen inflexiones frigias, mientras que la relación V_+^7-I muestra tendencias tonales. La síntesis de elementos tonales y modales se produce durante un largo período de tiempo e integra tanto al modo frigio como a la tonalidad mayor.

A diferencia del ejemplo anterior los procesos de integración pueden ser efímeros y manifestarse en un breve espacio de 2 compases. Ocurre de este modo en "Triana" en los compases 44 y 45. En la figura 23 distinguimos un $>II$, que pertenece al frigio, y un *V*,

⁶ Citado por Victor Ruiz Albéniz: *Isaac Albéniz*. Madrid, Comisaría General de la Música, 1948, p. 102.

Intro a1 a2

fa#m fa#m/eoi *fa#eol/tonal*

Fig. 21. "Fête-Dieu à Séville" de *Iberia*. Introducción (cs. 1-7) y subsecciones a1 (cs. 8-25) y a2 (cs. 24-39). La m simboliza los acordes modales.

A" C c2

c1

laM inflex fri *laM inflex fri* *laM inflex fri*

Acordes de ascendencia frigia pues incluyen el >2°

Fig. 22. "Rondeña" de *Iberia*. Sección A" (cs. 93-102), subsecciones c1 (cs. 103-118) y c2 (cs. 119-134).

x2-----

do#M / fri

Fig. 23. "Triana" de *Iberia*. Cs. 44-45.

resolución a tónica (c.53). Ocurre de igual forma en el compás 54, el 57, y el 61. No obstante, la inclusión del $>7^{\circ}$ el compás 62 vuelve a truncar las expectativas tonales, tornándolas modales. Se produce una ensambladura entre dos tipologías de acordes —una de origen tonal y otra modal— en una simbiosis sublime. En la figura 26 comprobamos cómo la convivencia de elementos tonales y modales está integrada en una unidad temporal con total naturalidad. Los aspectos modales y tonales no sólo se adscriben a parámetros puramente armónicos sino también melódicos como el floreo modal del compás 51. Todo ello demuestra que la síntesis de elementos tonales y modales afecta a la propia esencia el discurso musical.

En “Málaga” los procesos de síntesis de integración pueden parecer complejos debido a la notación enarmónica. En la subsección c2 (cs. 106–133) Albéniz emplea el foco *fa#* como alternativa modal frigia al foco mayor tonal *solb* mayor. Esto es lógico ya que el frigio sobre *solb* provocaría alteraciones

dobles. Así, encontramos acordes procedentes del frigio —con el *solb* como $>2^{\circ}$ grado característico— y del mayor, como la dominante. (Véase fig. 27)

En la síntesis de integración de los compases 28–40 de “Jerez” participan dos modalidades, la mixolidia y la frigia, frente a la tonalidad mayor.

El modo mixolidio se manifiesta en el $v7$, el $>VII$ y el I_+^7 . El modo frigio hace lo propio mediante el $>II_+^7$. La tonalidad se esconde tras el $>VI_+^7$ que se escucha como una dominante secundaria de la dominante (recordemos que un $>VI_+^7$ equivale a un (V/V_+^7)). (Véase fig. 28)

“Eritaña” encierra en su subsección b'2 (cs. 121–134) una gran integración de acordes modales y tonales. El color modal surge en los compases 121–122 con un v_7^7 de *mib*. Este acorde manifiesta, al resolver a *mib* mayor, un frigio mayor. Sin embargo, la pronta intervención de la dominante suscita relaciones tonales (c. 122). Luego (cs. 123–124), otro nuevo giro modal anula la tonalidad ya que se alternan el $>VII$ y el I. Enseguida otra nueva relación tonal aparece: una

Fig. 26. “El polo” de Iberia. Cs. 48–53.

Fig. 27. “Málaga” de Iberia. Subsección c2 (cs. 106–133). La “m” simboliza acordes modales y la “t” acordes tonales.

I $\text{v7} > \text{VI.}^7 \text{v7}$ I(6) $\text{v7} > \text{VI.}^7 \text{I.}^7$ $> \text{II.}^7 \text{I.}^7$ (v)v7 $> \text{VII}$ I $\text{VII.}^7 > \text{VII.}^7$ mixturas ——— I
 t m t m t m t m m m t m t m m

la M/mix/fri *mi fri M*

Fig. 28. "Jerez" de Iberia. Subsección a3 (cs. 28–48). La "m" simboliza acordes modales y la "t" acordes tonales.

v7 I V.^7 I $> \text{VII}$ V/IV.^7 iv 17 $> \text{vii}$ (V) 7 I v I v I
 m t m t t t m t m m

mib integración M/mixo

Fig. 29. "Eritaña" de Iberia. Subsección b'2, cs. 121–128. La "m" simboliza acordes modales y la "t" acordes tonales.

dominante secundaria del IV que resuelve a la subdominante menor (c. 125). El último pulso del compás 125 aporta un breve color frigio con la inclusión de *fab* ($>2^\circ$) en forma de nota de paso. Este color continúa en el compás siguiente con un $>\text{vii}$, pero da paso a la dominante, que resuelve habitualmente. La relación dominante-tónica sólo subsiste un pulso, ya que en el compás 127 otro acorde modal entra en juego rescatando el modo mixolidio: se trata del *v*, que se alterna con el I en dos ocasiones (cs. 127–128). Podemos comprobar cómo los acordes de ascendencia tonal y modal se suceden con tal premura que se produce una integración de los mismos en el contexto del discurso musical. (Véase fig. 29)

Como conclusión al estudio particular de la síntesis de integración tonal-modal se pueden determinar las características principales de esta tipología.

1) La síntesis se origina siempre sobre una misma nota como foco armónico tonal modal.

2) Si el foco armónico es mayor existe una tendencia a:

2.1) Empleo de la síntesis de integración con el mixolidio mediante la anulación de la sensible con el $>7^\circ$. El resto de grados permanecen igual.

2.2) Utilización de elementos de integración del frigio mayor con la inclusión del $>2^\circ$. Se puede introducir el $>7^\circ$ o mantener la sensible para originar un frigio con sensible.⁷

3) Si el foco armónico es menor tonal existe una tendencia a:

3.1) Uso del frigio, donde la inserción del $>2^\circ$ anula la tonalidad menor.

3.2) Uso del eólico como alternativa de integración modal a la tonalidad menor. El $>7^\circ$ neutraliza la sensible.

⁷ Llamo frigio con sensible al frigio que tiene en lugar del $>7^\circ$ el 7° , esto es, la sensible.

PROCESOS MELÓDICOS

Análisis tonal 1°	>7°	>6°	5°
Análisis modal 4°	>3°	>2°	1°

Análisis tonal i	>VII	>VI	V
Análisis modal iv	>III	>II	I

PROCESOS ARMÓNICOS

Fig. 30. Síntesis por doble función de la dominante del modo menor como centro frigio mayor.

4) Es más común que aparezcan elementos modales sobre esquemas tonales previamente establecidos que el caso contrario.

5) La introducción de elementos modales puede ser sintáctica, esto es, los rasgos modales son notas reales de un acorde, pero también pueden ser notas extrañas. En este último caso las apoyaturas juegan un importante papel de color modal. Igualmente floreos, notas de paso, etc son usados como catalizadores modales.

SÍNTESIS POR DOBLE FUNCIÓN DE LA DOMINANTE DEL MODO MENOR COMO CENTRO FRIGIO MAYOR

La doble vertiente de la dominante del modo menor como centro frigio mayor es uno de los recursos de síntesis que primero afloran en la producción compositiva de Albéniz. Aunque ya han surgido varias circunstancias que nos han obligado a explicar cómo opera este procedimiento armónico, el esquema de la fig. 30 muestra su funcionamiento.

La estructura interválica que rodea a la dominante del menor es la misma que la del centro frigio mayor. Esta circunstancia es aprovechada por Albéniz para crear un efecto frigio sobre la dominante del modo

menor. Así, una semicadencia a la dominante en el modo menor (i->VII->VI-V) "suena" exactamente igual que una cadencia frigia mayor (iv->III->II-I) sobre el mismo punto. Además, el uso de la dominante de la dominante como 6ª aumentada, algo habitual en el modo menor, puede ser también interpretada como un (V)₂⁷ en el frigio con sensible. Entonces ¿cuál es la diferencia entre la versión tonal y la modal del entramado de acordes que muestra la figura anterior? Ninguna y todas. La auténtica respuesta hemos de buscarla en la percepción musical como producto de una convención social. Así, la definición de tonalidad que Chailley toma del Congreso Internacional de Musicología de Colonia de 1958, nos conduce a un terreno donde entran en juego valores culturales, sociológicos y psicológicos:

"TONALITÉ: Mode de perception musical selon lequell tous les sons sont compris, à une échelle d'observation donnée, par rapport à une finale conclusive unique, réelle ou virtuelle."⁸

Parece evidente que si Albéniz está jugando con el "modo de percepción musical" la interpretación de los dos casos anteriores depende del oyente. En el supuesto de que éste tenga una cultura musical familiarizada con el modo frigio entenderá la versión

⁸ Jacques Chailley: *Traité historique d'analyse harmonique...* op. cit., p. 107.

modal. Si por el contrario su instrucción musical procede del campo de la tonalidad percibirá un esquema tonal. Albéniz, gran maestro de la armonía, logra “inventar” la armonía de la escuela española de finales del siglo XIX y principios del XX.

“Évocation” contiene una transición al tema 1^ob que se desarrolla en la dominante del menor. La doble función de la dominante sirve para presentar una variante del tema 1^o y por tanto tiene implicaciones formales. De nuevo una pedal logra establecer el foco frigio mayor. La llegada a la dominante se produce con total naturalidad pues se entiende primeramente como acorde perteneciente a *lab* menor. Sin embargo, la ausencia de resolución de *mib* a la tónica *lab* destruye poco a poco las conexiones tonales para establecer relaciones modales frigias en el foco *mib*. (Véase fig. 31)

La focalización sobre la dominante del menor es un recurso habitual en todas las piezas de *Iberia*. En “Fête-Dieu à Séville” se produce entre la subsección c3 (cs. 167–190) y A' (cs. 191–222). No obstante, hemos de recapacitar acerca de sus posibilidades. Como la configuración interválica de la dominante y el frigio mayor sólo coincide en el modo menor, la doble función suele desarrollarse en este caso. Así, la focalización sobre la dominante principal en “Rondeña” (subsección bc'1, cs. 201–216) es un caso especial ya que se instala un centro frigio adaptando la interválica de la dominante de *re* mayor al frigio. Para lograr este objetivo se recurre a la reiteración

del supuesto >vii de centro *la*, que contiene evidentes connotaciones frigias. Por otra parte, la permanencia de *re* en $\text{}^4_4$ recuerda la función dominante del foco *la* por lo que no acaba de quedar clara la función del centro armónico. Sólo al final de bc'1 se restauran las relaciones tonales con el foco *re* mayor, gracias a la intervención del sonido *do#* integrado en *la*.^{79b} (Véase fig. 32)

En “Triana” de *Iberia* la doble función llega a extenderse a la función dominante de la dominante como 6^a aumentada, que en el centro frigio contiene su grado tipificador (el >2^o). Tras la tonalidad de *fa#* mayor en b'1, *do#* frigio se insta en b'2 (cs. 118–121) gracias a *si#*.⁷ que puede ser un (V)/V₂⁷ en *fa#* o un (V)₂⁷ = >II₊⁷ en *do#*. Finalmente, en b'3 (cs. 122–125) el centro frigio adquiere fuerza e independencia. (Véase fig. 33)

La síntesis tonal-modal por doble función de la dominante como centro frigio puede llegar a convertirse en la esencia armónica de toda una pieza. Esto es lo que sucede con “El Albaicín”. La doble función se produce durante toda la pieza, y lo que es más singular, trasciende a la estructura profunda donde el peso de *fa* es más que notable. Aparentemente, el proceder de Albéniz es el habitual en el uso de la doble función de la dominante: primero se produce una estabilización en torno al eje principal (*sib* menor) durante la Introducción (cs. 51–48). A continuación en la sección A (cs. 49–68) comienza una focalización sobre la dominante de *sib*, esto es *fa*.

A a1 a2

i (V)>vii (V)/V(V) (V)/VI (V)/VI >VII >VI V=I V I >VI >vii I

labm *mibfriM*

Fig. 31. “Évocation” de *Iberia*. Subsección a1 (cs. 1–18) y a2 (cs. 19 hasta el 30).

BC' bc'1

Fig. 32. "Rondeña" de *Iberia*. Subsección bc'1 (cs. 201–216).

Fig. 33. "Triana" de *Iberia*. Sección B' (cs. 110–125): b'1 (cs. 110–117), b'2 (cs. 118–121) y b'3 (cs. 122–125).

Fig. 34. "El Albaicín" de *Iberia*. Introducción (cs. 1–48), secciones A (cs. 49–68) y B (cs. 69–98).

Hasta aquí es el esquema típico de las focalizaciones sobre la dominante del menor. Sin embargo, hay notables diferencias. El eje principal presenta rasgos modales en *i1* (subsección introductoria 1, cs. 1–32) y síntesis de superposición en *i2* (cs. 33–48), por lo que la síntesis invade todo el panorama armónico. A su vez la focalización es en este lance especialmente

larga. No solamente dura toda la sección A, sino que el foco frigio *fa* se mantiene durante la sección B (cs. 69–98). Posteriormente el peso de *fa* frigio no cesará en ningún momento durante la obra. (Véase fig. 34)

Tal y como acabamos de sugerir, la dominante menor suele presentarse después de la tónica menor para convertirse en centro frigio por focalización. En la

Sib frigio doble función frigio dominante

Fig. 35. "Málaga" de *Iberia*. Subsección b'3 (cs. 204–219).

subsección a'3 (cs. 154–169) de "Málaga" asistimos al proceso inverso. La larga pedal de *fa* sobre la que se sustenta a'3 tiene por finalidad permitir el cambio de función: I de *fa* = V de *sib*. Esto es, la tónica modal frigía se transforma en dominante de una tonalidad menor a una 4ª por encima. Para lograr este cambio de función, *fa* se estabiliza a partir del compás 162 y adquiere dos sonidos —la 9ª menor, *solb* y la 9ª mayor, *lab*— imbricados en el propio acorde (cs. 166 y 167). Esto le resta carácter de tónica modal, deja de percibirse como un centro de reposo para pasar a ostentar un carácter tensivo, como corresponde a toda dominante. Los compases finales de a'3 se aseguran de tal extremo con un singular descenso cromático de mixturas: c. 168, *fa* frigio mayor = dominante de *sib*:⁹ I [V] VIII [<IV\>] >VIII [IV\>] | VII [III\>] >VII [>III\>] I₊^{79b} de *fa* = V₊^{79b} de *sib*. La configuración de *fa* como dominante en el último compás de a'3, abre paso a *sib*. (Véase fig. 35)

Si en "Málaga" observamos una inversión de los términos de la doble función que no hace sino demostrar que el foco frigio puede tener más peso en el juego de cambio de función, en "Jerez" estamos ante una superioridad modal. En efecto, "Jerez" se centra en *mi* como foco frigio. Así, la doble función actúa sobre una función modal fuerte y no sobre una tonalidad menor como ocurre en piezas precedentes. La doble función supone un acercamiento a la tonalidad de un centro modal y no al revés. Por eso cuando el centro *mi* frigio resuelve a modo mayor se produce

en ciertos contextos un acercamiento a la función dominante de *la*. Para afianzar tal función y alejarse de la función modal, Albéniz introduce la 5ª aumentada de *mi* como acorde de dominante en el compás 27. Esto le permite acercarse a *la* mayor como nuevo centro tonal. La presencia de la 5ª aumentada suprime la complejidad frigía de *mi*. En realidad se produce un largo proceso de acercamiento de la función frigía a la función dominante que tarda 27 compases en llevarse a cabo. Inicialmente, en la subsección a1 (cs. 1–17) se produce un *mi* frigio menor que no contiene ninguna función dominante sino plenamente modal. En segundo lugar, la subsección a2 (cs. 17–27) establece un frigio mayor que se acerca más a la función tensiva de la dominante. Finalmente, el compás 27 introduce un *si*# con una direccionalidad resolutoria hacia *la* mayor. Por ello la subsección a2 supone un punto intermedio donde se percibe la doble función de *mi* como centro frigio y como dominante de *la*. (Véase fig. 36)

Como conclusión podemos establecer una pauta de comportamiento de la síntesis tonal-modal por doble función de la dominante del modo menor. Suelen aparecer las siguientes fases:

- 1) Establecimiento de la tónica menor.
- 2) Transición a la dominante de la anterior tónica. Durante la misma puede aparecer el tetracordo diatónico descendente del menor 1º->7º->6º-5º. En ocasiones la llegada a la dominante se afianza con un (V)/V₂⁷ que ya puede empezar a ser entendida como (V)₂⁷ o su enarmónico >II₊⁷ en el foco frigio.
- 3) La llegada a la dominante del tono menor se produce sin grandes contrastes armónicos, pues se escucha como un acorde plenamente tonal.

⁹ Como se trata justamente de los compases de cambio de función, damos primero el análisis en *fa*, entre corchetes el de *sib*.

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Jerez' from Isaac Albéniz's 'Iberia'. The score is divided into sections labeled 'A', 'a1', 'a2', and 'a3'. Below the staff, there is a diagram illustrating a modal transformation. It starts with 'mi fri' (mi frigio) and moves to 'mi fri M' (mi frigio mayor), which then transitions to 'la M' (la mayor). A box labeled 'Conversión en función dominante' (Conversion to dominant function) is placed below the diagram, indicating the process of the dominant function taking over the modal character.

Fig. 36. "Jerez" de *Iberia*. Subsección a2 (cs. 17-27).

4) Comienza un proceso de focalización de los agentes frigos sobre la dominante, que progresivamente pierde su cualidad tonal a favor de esquemas modales frigos.

5) La 5ª fase es variable. De un lado se puede regresar a la tónica menor a distancia de 4ª superior del foco frigio. Para lograr este fin el foco frigio mayor resuelve a la tónica menor directamente. De otro lado puede continuar la acción de la dominante hasta perder su conexión con el tono menor de procedencia.

Los casos donde la procedencia de la doble función parte de un esquema frigio previo son los menos. Tampoco es habitual encontrar una transformación del foco frigio mayor en dominante. Lo normal es el caso contrario: dada una tonalidad menor se efectúan derivaciones a la dominante como nuevo foco frigio mayor.

En general la doble función acostumbra a quedar implicada dentro de esquemas modulatorios. Incluso es frecuente que el acorde modulador sea la propia dominante del menor reconvertida en nuevo foco frigio.

En cualquiera de los casos anteriormente analizados la teoría de la doble función de la dominante del menor como centro frigio es un hecho evidente en el funcionamiento armónico de la *Iberia*. Lo más destacable de esta teoría es que Albéniz emplea un giro armónico que puede ser interpretado a un mismo tiempo desde un punto de vista modal y desde una óptica tonal. Se interpela así de forma directa a la percepción del oyente creando un conjunto sonoro donde se integran lo popular y lo universal.

IMPLICACIONES MORFOLÓGICAS DE LA SÍNTESIS TONAL-MODAL

Uno de los aspectos más relevantes de los procesos de síntesis tonal-modal es que dichos procesos afectan a distintos estratos musicales. He aquí parte de su grandeza y trascendencia. Analizaremos a continuación la acción de la síntesis tonal-modal sobre la formación del acorde, sobre la morfología armónica.

En principio la morfología es el nivel musical donde la actuación de la síntesis tiene menos alcance, ya que los conceptos de tonalidad y modalidad son nociones pertenecientes a la sintaxis armónica. Empero, encontramos numerosas circunstancias donde ciertas notas añadidas al acorde contradicen su condición primigenia, bien sea ésta tonal o modal. Tal es la circunstancia de los compases 12, 19 y 23 de "Fête-Dieu à Séville", donde la dominante tonal está sometida a la interferencia de ingredientes modales. Sobre la conformación del acorde de $do\#$,⁷ dominante se imbrica un *mi*, que contradice a la sensible *mi*#. Si la sensible encarna la esfera de lo tonal, el $>7^\circ$ es representante de la modalidad. (Véase fig. 37)

En "Fête-Dieu à Séville" de *Iberia* los acordes de síntesis tonal-modal no son producto de la casualidad, sino que son consecuencia de la acción de síntesis en niveles superiores. Así, la subsección a1 (cs. 8-23) se recrea en la dualidad que provoca la melodía modal de la "tarara" con el *mi* ($>7^\circ$ de *fa*#) y la armonía tonal que requiere del empleo de la sensible *mi*#. La integración de elementos tonales y modales es tal que ésta se filtra hasta la propia estructura del

Fig. 37. "Fête-Dieu à Séville" de *Iberia*. Ejemplo de acordes de síntesis tonal-modal.

Fig. 38. "El polo" de *Iberia*. Ejemplo de acordes de síntesis tonal-modal.

acorde. No obstante, percibimos la síntesis no como un añadido postizo al acorde sino algo natural y necesario dado el contexto armónico general.

Encontramos el mismo tipo de acorde en "El polo". En los compases 8 y 46 vuelven a aparecer la sensible y el $>7^{\circ}$ integrados en una misma estructura sonora (Fig. 38).

En el caso del compás 8 la justificación del acorde hemos de buscarla en una elaborada transición en el contexto de una síntesis de yuxtaposición. Aunque se puede analizar como una dominante con una 9° aumentada, se produce una evocación de la 3° menor en un acorde mayor. En efecto $fab = mi\sharp$ funciona como sensible de la tonalidad de fa menor, mientras que mib respalda la modalidad de fa eólico, que abarcaba los 7 primeros compases. Sirve, por tanto, como puente estructural con la siguiente frase de carácter tonal. De nuevo la síntesis en las dimensiones medias suscita morfologías armónicas igualmente sintéticas.

En ciertas situaciones el uso de morfologías de síntesis tonal-modal afecta a la propia constitución de la dominante. En la *Iberia* es común el uso de un acorde de 7° de dominante con la 5° disminuida, V_+^{57} . De esta forma surge una relación de $>2^{\circ}-1^{\circ}$ entre la 5° disminuida del acorde de dominante y la tónica. Asistimos a una síntesis donde la cualidad tonal de

la relación dominante-tónica se ve alterada por los atributos modales y viceversa. El acorde de V_+^{57} tiene la facultad de integrarse como acorde de síntesis tanto en un contexto modal —aportando un color tonal debido a la sensible—, como en un pasaje tonal —donde distinguiremos un color frigio en el giro $>2^{\circ}-1^{\circ}$. Los casos más destacables del empleo de este tipo de acorde se producen en "Évocation" (cs. 21–22, 34), "Fête-Dieu à Séville" (cs. 58, 181), "Rondeña" (c. 197), "Almería" (c. 29), "Triana" (cs. 89, 97), "El Albaicín" (cs. 50 y siguientes, 214, 309, 312), "El polo" (cs. 22, 55, 68, 232), "Lavapiés" (cs. 66–67), "Málaga" (cs. 11 y siguientes, 152, 221) y "Jerez" (cs. 81, 195). Comprobamos la especial profusión de un acorde que cumple a la perfección la función de la síntesis tonal-modal en el nivel morfológico. La figura 39 subraya el elemento modal y el tonal en la configuración interválica del acorde de dominante dado un supuesto centro en do .

La filtración de la síntesis en los niveles armónicos de corte local, como es la morfología, supone una de las corroboraciones más importantes de la importancia de la amalgama de tonalidad y modalidad como recurso compositivo. La síntesis de procesos tonales y modales no sólo afecta al nivel sintáctico, sino que impregna también la dimensión morfológica en toda la *Iberia* de Isaac Albéniz.

giro frigio característico

>2° >1°

INTEGRACIÓN DE AMBOS ELEMENTOS EN EL ACORDE DE DOMINANTE

resolución tonal del tritono

Fig. 39. El acorde de V_+^{57} . Elemento modal y elemento tonal.

IMPLICACIONES FORMALES DE LA SÍNTESIS TONAL-MODAL

Uno de los carices más sobresalientes de la síntesis tonal-modal es su implicación formal. Desvelaremos ahora a un Albéniz en el que la técnica armónica en el nivel sintáctico medio tiene consecuencias en la macroforma.

La oposición tonal-modal como procedimiento de diferenciación entre el tema 1° y el 2°

La sonata clásica trató de buscar la oposición entre los dos temas mediante el cambio de carácter e incluso de tempo. Albéniz retoma esta tradición adaptándola a sus necesidades formales y estéticas. Un buen procedimiento para lograr la referida diferenciación es la oposición formal mediante la cualidad bien tonal bien modal del tema. La conducta armónica es sencilla pero efectiva: cuando el primer tema se encuentra en un ámbito tonal, Albéniz logra una contraposición estructural si entronca el segundo tema con una condición modal. Lógicamente el orden de presentación tonal-modal puede ser inverso.

En "El Puerto" el tema 1° (cs. 11-17) está armonizado en *reb* mayor pero contiene una inflexión

mixolidia en el compás 16. La preponderancia es tonal. El tema 2° es decididamente modal. En esta pieza la diferenciación tonal-modal de los temas está empañada por las inflexiones, si bien por el contrario la textura aporta un importante principio de contraste.

En la figura 40 observamos la vigencia de *reb* mayor a excepción de la inclusión del *dob* como >7°. No obstante, la armonía, férreamente asida a las funciones básicas, asegura la complejidad tonal de la frase. Sin embargo el tema 2° de "El Puerto" es enteramente modal (Fig. 41).

"El Polo" es una de las piezas donde la oposición tonal-modal es más explícita. El tema 1° está en *fa* eólico y no hay intromisiones tonales (Fig. 42).

Sin embargo el tema 2° es tonal y se centra en *lab* mayor (Fig. 43).

En "Málaga" el tema 1° evoluciona en *fa* frigio mientras que el tema 2° lo hace en *reb* mayor y *do#* menor. A pesar de la alternancia entre las tonalidades homónimas durante la exposición del tema 2°, la dicotomía modalidad-tonalidad sigue siendo el fundamento de la diferenciación temática. (Figs. 44 y 45)

Como sabemos, Albéniz emplea en muchas de las piezas de *Iberia* un tema 2° de carácter pausado y hondo, que algunos analistas denominan *copla*. Se trata de un segmento temático de vuelo amplio y

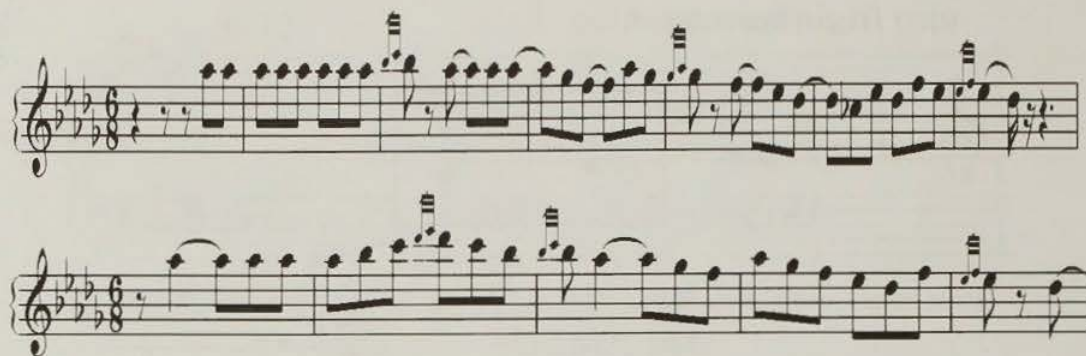


Fig. 40. "El Puerto" de *Iberia*. Tema 1º (cs. 11-17) e inicio de la variaciones del tema 1º (cs. 25-29).

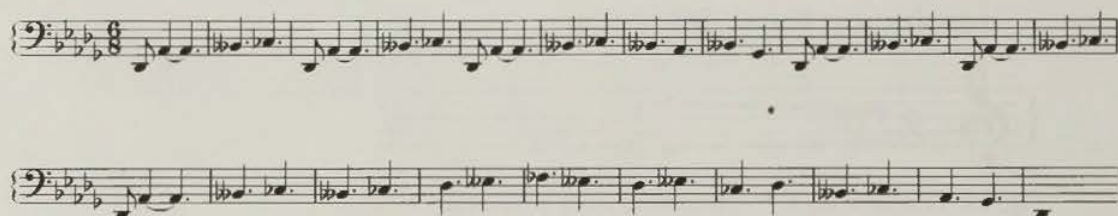


Fig. 41. "El Puerto" de *Iberia*. Tema 2º, cs. 55-75.



Fig. 42. "El Polo" de *Iberia*. Tema 1º, cs. 17-32.

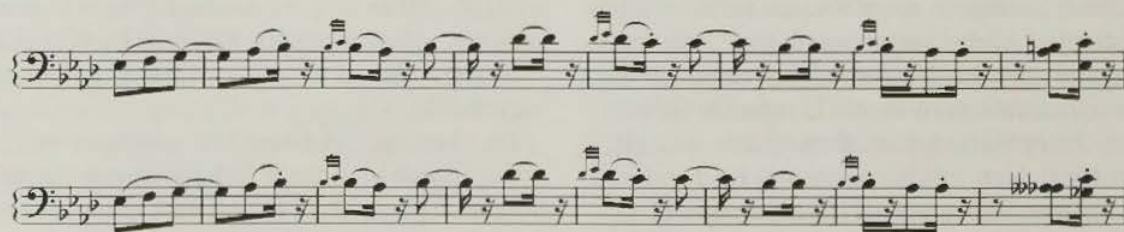
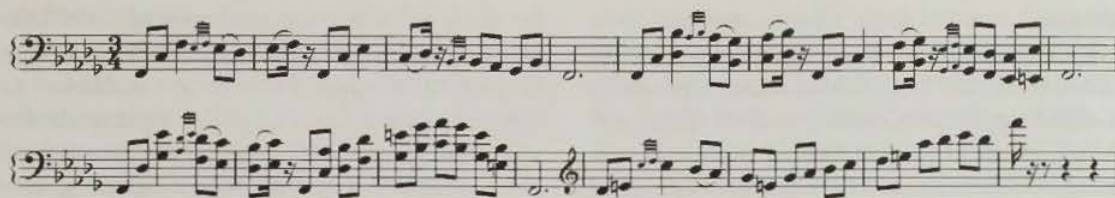
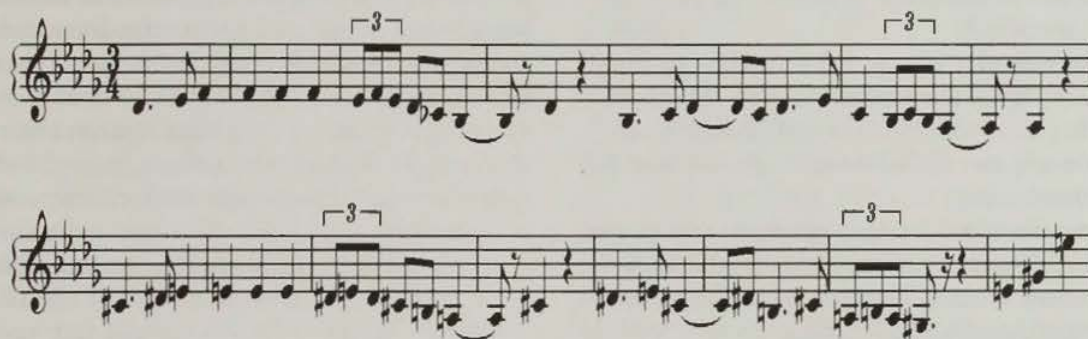


Fig. 43. "El Polo" de *Iberia*. Tema 2º, cs. 111-126.

Fig. 44. "Málaga" de *Iberia*. Tema 1º, cs. 1-16.Fig. 45. "Málaga" de *Iberia*. Tema 2º, cs. 58-73.

expresión lírica que encontramos en "Fête-Dieu à Séville" o "Almería" por citar sólo algunos casos. En estas piezas el contraste entre el tema 1º y el 2º está asegurado por el cambio de expresión e incluso de tiempo del tema 2º. Por esta razón, Albéniz recurre a la dicotomía tonal-modal cuando realmente lo requiere, esto es, en las piezas que carecen de la referida copla. La oposición temática mediante el conflicto entre la tonalidad y la modalidad no es necesaria en obras con un tema 2º en forma de copla. Así, el antagonismo tonal-modal en los temas queda restringido a composiciones donde es necesario un instrumento armónico suplementario para lograr la esperada antítesis temática.

LA SÍNTESIS DE YUXTAPOSICIÓN COMO PROCEDIMIENTO DE DELIMITACIÓN FORMAL

Si bien la yuxtaposición es un tipo de síntesis encuadrada en las dimensiones medias, puede tener connotaciones en la macroforma. Cuando la alternancia de segmentos tonales y modales se ajusta a un plan formal, la síntesis sirve para delimitar las diferentes secciones o subsecciones de una pieza. De esta forma surgen implicaciones formales en la síntesis de yuxtaposición. Veamos las más representativas.

En "Rondeña" la condición tonal o modal sirve para diferenciar la estrofa del estribillo. Éste tiene un marcado carácter tonal, en tanto que la estrofa es preferentemente modal. Así, las secciones del estribillo (A: 1-16, A': cs. 69-72, A'': cs. 93-102 y A''': cs. 149-165) se basan en una tonalidad vigorosamente afianzada en los grados tonales. En contraste, las secciones del tema 1º (B: 17-68, B': cs. 73-92 y bc'1: cs. 201-216) y del tema 2º (C: cs. 103-148 y bc'2: 217-232) son objeto de procesos de síntesis tonal-modal e incluso de largos segmentos íntegramente modales. La síntesis tonal-modal afecta a la estructura arquitectónica de la obra y es uno de sus factores constructivos.

Toda la reexposición de "Lavapiés" se basa en la alternancia de secciones tonales y modales. El procedimiento es fuente de construcción formal. Los procesos de síntesis de yuxtaposición de la reexposición pueden esquematizarse de la siguiente forma:

A' (cs. 175-186: tonalidad; cs. 187-201: doble función tonal-modal sobre *lab*) — b'1 y b'2 (tonalidad) — b'3 (cs. 233-239: modalidad; cs. 239-243: tonalidad) — Coda (cs. 244-263: modalidad; cs. 263-264: tonalidad).

Como se puede apreciar existe un constante encañamiento de tonalidad y modalidad que delimita las diferentes frases, secciones y subsecciones entre sí.

Un caso similar es "Málaga". Tanto su exposición (sección A: cs. 1-57) como su reexposición (sección A': cs. 134-169) están construidas sobre segmentos formales donde se turnan sucesivamente tonalidad y modalidad. Dado lo sistemático de la alternancia tonal-modal, el recurso armónico trasciende a la estructura profunda. La alternancia se erige en base argumental de la diferenciación formal de la obra. Veamos cómo se comporta la síntesis de yuxtaposición en la sección A:

Subsecciones a1 y a2: cs. 1-24: modal (*fa* frigio) — cs. 25-30: tonal (*solb* mayor) — cs. 31-35: modal (*solb* frigio) — cs. 36-45: tonal (*solb* mayor) — Subsección a3: cs. 46-57 modal (*fa* frigio y *reb* mixolidio).

Lo extraordinario del esquema anterior no es sólo la síntesis de yuxtaposición como fundamento de toda la primera sección, sino la relación de todos los focos entre sí. Aunque el cambio de *fa* a *solb* es brusco, éste no hace sino potenciar el acorde característico frigio de *fa*. Esta potenciación cobra vigor durante muchos compases (cs. 25-45), hasta el punto de que admite a su vez un color frigio. Se origina así un modo frigio sobre el acorde característico frigio.

Se trata del mismo concepto tradicional de dominante de la dominante aplicado a un modo frigio. Es perfectamente coherente una inflexión a *solb* ya que es la región característica frigia de *fa*. La vuelta a *fa* en el compás 46 es también razonable. Aunque el foco mixolidio sobre *reb* no aparente tener relaciones, éstas existen con *solb*. *Reb* es la dominante del acorde característico frigio *solb* por lo que su presencia ya ha quedado sugerida en la subsección a2 (cs. 25-35), donde existe una inflexión a dicho foco. Asimismo *reb* será la tonalidad escogida para la presentación del tema 2º en el modo mayor, lo cual hace que se produzca una excelente ligazón entre el final de A (cs. 1-57) y el principio de B (cs. 58-89). Las relaciones de los mencionados focos se resumen en la figura 46.

La reexposición presenta un esquema similar: Sección A' (cs. 134-169), modal (*fa* frigio) — Sección B' (cs. 170-219), tonal (*sib* mayor) — Coda (cs. 220-248), modal (cs. 220-233, *sib* frigio) tonal (cs. 234 al fin, *sib* mayor).

En definitiva, se produce un uso de la síntesis de yuxtaposición como procedimiento de delimitación formal.

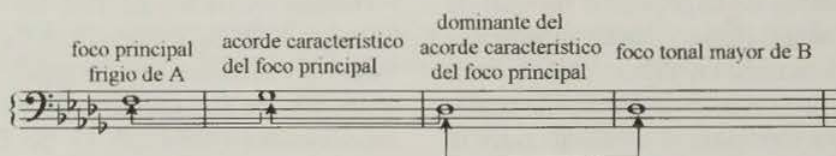


Fig. 46. "Málaga" de *Iberia*: relaciones entre los focos de las Secciones A (cs. 1-57) y B (cs. 58-89).

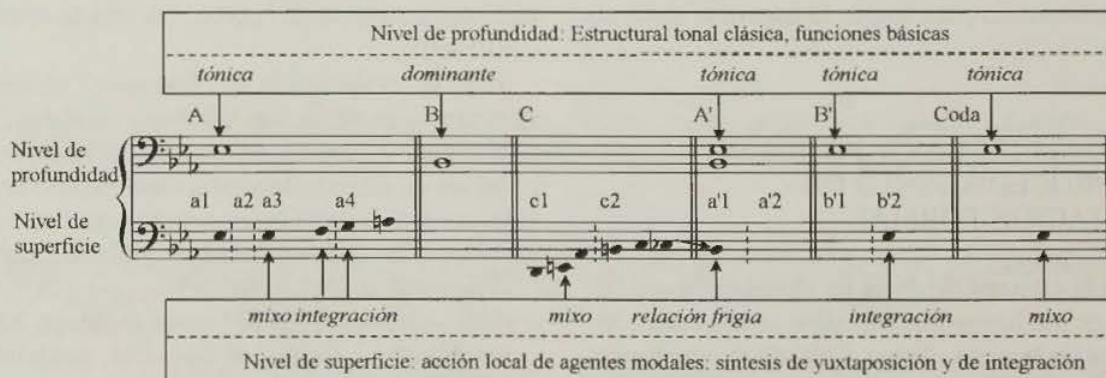


Fig. 47. "Eritaña" de *Iberia*: comportamiento diferenciado del nivel de profundidad y de superficie. Sección A (cs. 1-46), a1 (cs. 1-18), a2 (cs. 19-28), a3 (cs. 29-36), a4 (cs. 37-46); Sección B (cs. 47-59); Sección C (cs. 59-80), c1 (cs. 59-70), c2 (cs. 71-80); Sección A' (cs. 81-104), a'1 (cs. 81-95), a'2 (cs. 96-104); Sección B' (cs. 105-134), b'1 (cs. 105-120), b'2 (cs. 121-134); Coda (cs. 135-145).

“Eritaña” es una composición con un excepcional comportamiento de la tonalidad y la modalidad en los diferentes estratos musicales. En la estructura profunda prevalece la dicotomía clásica tónica-dominante; en el nivel local, la acción de agentes modales origina síntesis de yuxtaposición y de integración tonal-modal. El condicionamiento tonal del plan formal es debido a un plan compositivo muy tradicional en el cual Albéniz se sentía cómodo. La acción de ingredientes modales en el nivel local responde a un deseo desbordante de expresividad armónica e inventiva musical. Con esta estrategia el maestro se aseguraba lo que denominó “la variedad dentro de la lógica”.¹⁰ El segundo concepto está respaldado por la estructura formal; el primero por la armonía en el estrato de superficie. Este análisis del doble estrato puede quedar representado en la figura 47.

APÉNDICE: DESCRIPCIÓN FORMAL DE LOS NÚMEROS DE *IBERIA*

Evocación

7 bemoles en la armadura. Eje principal: *lab.* 3/4.

Consta de 3 secciones, pero la segunda y la tercera tienen una transición que denominamos T-B y T-A' respectivamente. Sección A: cs. 1–46; T-B: cs. 47–54; Sección B: cs. 55–94; T-A': cs. 95–102; Sección A': cs. 103–136; Coda: cs. 137–153.

El Puerto

5 bemoles en la armadura. Eje principal: *reb.* 6/8.

Consta de Introducción, 3 secciones (Exposición, Desarrollo y Reexposición) y una Coda. Introducción: cs. 1–10, Sección A: cs. 11–82; Sección B: cs. 83–122; Sección A': cs. 122–170; Coda: cs. 171–187.

Fête-Dieu à Séville

Tres sostenidos hasta la sección B. Seis sostenidos desde B hasta el final. Eje principal: *fa#.* 2/4 (desde Intro hasta A''). 3/8 (A'''); 4/4 (Coda).

¹⁰ De su diario, citado por Walter Aaron Clark: *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. Oxford-Nueva York, Oxford U. Press, 1999, p. 225. [Existe una trad. al castellano: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico* / trad. Paul Silles. Madrid, Turner, 2002.] [Manuscrito en Barcelona: Museu de la Música, car. 4.]

La pieza responde a un esquema tripartito muy desarrollado: Intro (cs. 1–7), A (cs. 8–82), B (cs. 83–122), T-C (cs. 123–134), C (cs. 135–190), A' (cs. 191–214), T-B' (cs. 215–222), B' (cs. 223–254), A'' (cs. 255–286), A''' (cs. 287–339), Coda (cs. 340–369). En el cómputo de secciones observamos una reiteración de variantes de A (A'' y A''') antes de la Coda, que desequilibran la forma ternaria en sentido estricto.

Rondeña

Dos sostenidos en la armadura. Eje principal: *re.* Alternancia de 6/8 y 3/4.

Formalmente, “Rondeña” es una pieza más libre que otras anteriores. Por esta razón, hemos optado por plantear una división en secciones según iban apareciendo los diferentes materiales. El resultado es una forma donde hay un elemento que se repite a modo de un estribillo (A, A', A'' y A'''). Esto no la convierte en rondó pero evidencia la búsqueda de una coherencia estructural mediante una sección reiterativa. Sin embargo, al mismo tiempo se establece una oposición temática entre el material de B y el de C. Consta, por tanto, de las siguientes secciones: A (cs. 1–16); B (cs. 17–68); A' (cs. 69–72); B' (cs. 73–92); A'' (cs. 93–102); C (cs. 103–148); A''' (cs. 149–165); D (cs. 165–200); BC' (cs. 201–232); Coda (cs. 233–263).

Almería

Un sostenido en la armadura. Eje principal: *sol.* 6/8 + 3/4.

“Almería” consta de seis secciones. Las dos primeras están dedicadas a la exposición temática. Al contrario que otras piezas, la exposición bitemática (A y B) es aquí compleja debido a la existencia de varios temas principales en A. El desarrollo (C) da paso a una rápida reexposición en A'. Posteriormente, retorna el segundo tema (B'). La coda tiene el habitual papel de clausura. Las seis secciones aludidas son: A (cs. 1–86); B (cs. 87–152); C (cs. 153–200); A' (cs. 201–209); B' (cs. 210–245); Coda (cs. 246–263). Debido a la existencia de un grupo de tres temas principales, adoptamos la denominación a1, a2 y a3 para cada uno de los mismos.

Triana

3 sostenidos en la armadura. Eje principal: *fa#.* 3/4.

"Triana" presenta un plan formal similar al de piezas anteriores de la *Iberia*. Aunque debe su planteamiento a la forma sonata, se produce una reexposición en la dominante, típica del Albéniz de la etapa madura. El plan formal sería el siguiente: Introducción (cs. 1-8); A (cs. 9-47); B (cs. 48-65); (cs. 66-89); A' (cs. 90-109); B' (cs. 110-125); Coda (cs. 126-140).

El Albaicín

5 bemoles en la armadura. Eje: *sib.* 3/8.

A pesar de que ha sido considerada como una pieza formalmente segregada del resto de la *Iberia*, creemos que "El Albaicín" responde al mismo perfil estructural derivado de la sonata.¹¹ La derivación consiste aquí en una repetición de la exposición. Esto no es en absoluto extraño y era la fórmula habitual en el periodo Preclásico y Clásico, aunque la evolución durante el Romanticismo eliminó dicha repetición. Albéniz reitera, con variaciones, el tema 1º (A) y el 2º (B) para luego elaborar un desarrollo (C) y, finalmente, reexponer los dos temas.

El plan formal general es como sigue: Introducción (cs. 1-48); Sección A (cs. 49-68); Sección B (cs. 69-98); Sección A' (cs. 99-130); Sección B' (cs. 131-152); Sección A" (cs. 153-164); Sección C (cs. 165-228); Sección A''' (cs. 229-244); Sección B" (cs. 245-296); Coda (cs. 297-313).

El Polo

4 bemoles en la armadura. Eje: *fa.* 3/8.

"El Polo" tiene una forma en tres grandes partes que pueden ser clasificadas como exposición (introducción y secciones A y B), desarrollo (sección C) y reexposición (secciones A' y B' y coda). Las aludidas secciones se despliegan entre los siguientes compases: Introducción (cs. 1-16); Sección A (cs. 17-110); Sección B (cs. 111-158); Sección C (cs. 159-234); Sección A' (cs. 235-292); Sección B' (cs. 293-368); Coda (cs. 369-391).

¹¹ Según Paul Buck Mast: *Style and Structure in 'Iberia' by Isaac Albéniz*. Tesis doctoral, Rochester [Nueva York], U. of Rochester, Eastman School of Music, 1974, p. 282, "El Albaicín" presenta una estructura formal única.

Lavapiés

5 bemoles en la armadura. Eje principal: *reb.* 2/4.

"Lavapiés" tiene una forma tripartita que se ajusta al tipo sonata utilizado por Albéniz en la gran mayoría de las piezas de la *Iberia*. El plan formal es: Exposición (secciones A y B); Desarrollo (sección C); Reexposición (secciones A', B' y Coda). Las diferentes secciones aludidas se desenvuelven entre los siguientes compases: Sección A (cs. 1-69); Sección B (cs. 70-125); Sección C (cs. 126-174); Sección A' (cs. 175-201); Sección B' (cs. 202-243); Coda (cs. 244-264).

Málaga

5 bemoles en la armadura. Ejes principales: *sib, fa.* 3/4.

El plan formal de "Málaga" obedece al habitual diseño tripartito. Las secciones A y B pertenecen a la exposición; la sección C constituye el desarrollo y, finalmente, las secciones A' y B' funcionan como reexposición. La disposición de estas secciones es la siguiente: Sección A (cs. 1-57); Sección B (cs. 58-89); Sección C (cs. 90-133); Sección A' (cs. 134-169); Sección B' (cs. 170-219); Coda (cs. 220-248).

Jerez

Armadura sin sostenidos ni bemoles. Eje principal: *mi.* 3/4, 3/8 y alternancia de 1/4 con 2/4.

La pieza tiene una estructura en tres partes que responde a la forma sonata. Como suele ser normal en Albéniz, el desarrollo está muy cercano al carácter del tema 2º, convirtiéndose en una virtual prolongación del mismo. Las tres partes son: Exposición: Sección A (cs. 1-66) y Sección B (cs. 67-94); Desarrollo: Sección C (cs. 95-154); Reexposición: Sección A' (cs. 155-182); Sección B' (cs. 183-205); Coda (cs. 206-230).

Eritaña

3 bemoles en la armadura. Eje principal: *mib.* 3/4 con la añadidura esporádica de un pulso.

La última pieza de la suite *Iberia* guarda el formato de la sonata albeniziana ya observado en la mayoría de las piezas anteriores. En efecto, el esquema tripartito se reparte entre los siguientes compases:

Exposición: Sección A (cs. 1–46) y Sección B (cs. 47–59); Desarrollo: Sección C (cs. 59–80); Reexposición: Sección A' (cs. 81–104) y Sección B' (cs. 105–134); Coda: (cs. 135–145). El desarrollo, corto y derivado del tema 2º, así como la reexposición sobre la dominante, rasgos típicos de la *Iberia*, se verifican también en “Eritaña”.

Signos y abreviaturas empleados

I	Si el cifrado está en mayúsculas significa un acorde mayor
i	Si el cifrado está en minúsculas significa un acorde menor
>7º, >2º	grados melódicos rebajados
>VII, >II	grados armónicos rebajados
V/V, V/ii	Dominantes secundarias
(V)	Dominante sin fundamental aparente = vij5
VI, iiV	Diferentes grados sobre pedal de tónica
viiV, IVV	Diferentes grados sobre pedal de dominante
DoM	tonalidad mayor
Dom	tonalidad menor
Dór	dórico
Eól	eólico
Fri	frigio
Inflex	Inflexión/Inflexiones
Jón	jónico
Lid	lidio
Mix	mixolidio

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi (ed.): *Harvard Dictionary of Music*. Fifth printing. Cambridge, Massachusetts, Harvard U. Press, 1947. [First printing 1944.]
- CLARK, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. Oxford-Nueva York, Oxford U. Press, 1999. [ISBN: 0-19-816369-X]. (Existe una traducción al castellano: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*/trad. de Paul Silles. Madrid, Turner, 2002. [ISBN: 84-7506-506-6]).
- CHAILLEY, Jacques: *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris, Alphonse Leduc, 1977. [Nueva edición enteramente refundida del *Traité historique d'analyse musicale*. Paris, Alphonse Leduc, 1955.]
- MARTÍNEZ BURGOS, Manuel: *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. UMI, Ann Arbor, 2005. [ISBN 0-496-08169-1] [Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid en junio de 2004].
- MAST, Paul Buck: *Style and Structure in 'Iberia' by Isaac Albéniz*. Tesis doctoral, Rochester [Nueva York], U. of Rochester, Eastman School of Music, 1974.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor: *Isaac Albéniz*. Madrid, Comisaría General de la Música, 1948.
- SCHOENBERG, Arnold: *Tratado de Armonía*/trad. y pról. de Ramón Barce. Madrid, Real Musical, 1974. [ISBN: 84-387-0054-3]. [Trad. de la 3ª edición definitiva: *Harmonielehre*. Viena, Universal Edition, 1922.]