

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE.

TÍTULO DEL PROGRAMA : *MÚSICA*



***ANÁLISIS MUSICAL
DE LA OBRA PARA PIANO
DE VICENTE ASENCIO***

Volumen I

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

EDUARDO MONTESINOS COMAS

Dirigida por el:

DR. D. LUIS BLANES ARQUES

Valencia, 2004

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE.**

TÍTULO DEL PROGRAMA: MÚSICA

***ANÁLISIS MUSICAL
DE LA OBRA PARA PIANO
DE VICENTE ASENCIO***

Volumen I

Volumen II: Partitura señalizada

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

EDUARDO MONTESINOS COMAS

Dirigida por el:

DR. D. LUIS BLANES ARQUES

Valencia, 2004



Vicent Asencio
(1908-1979)

VOLUMEN (o TOMO) I

ÍNDICE GENERAL

ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA PARA PIANO DE VICENTE ASENCIO

Volumen I

	Págs.
- Introducción y Objetivo.....	1
- Biografía de Vicente Asencio.....	3
- Material y Método.....	4
- Resultados del Análisis Musical.....	9
- Preludio a la Dama de Elche.....	9
- Cançó de bres.....	20
- Zapateado.....	25
- Elegía a Manuel de Falla.....	34
- Sonatina.....	40
- Tango de la casada infiel.....	46
- Danza de la casada infiel.....	57
- Danza de Alborada Burlesca.....	67
- Danses Valencianes	80
I	82
II	93
III	110
IV	119
V (Albada)	132
VI	143
VII	153
- Discusión.....	191
- Conclusiones.....	198
- Aspiraciones del autor de la tesis.....	199
- Bibliografía.....	200
- Agradecimientos.....	202
- Resumen de la tesis en los idiomas Castellano, Valenciano e Inglés	203

Volumen II

Partitura, en la que se ha señalado el análisis estructural realizado en el Volumen I.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVO

Es algo complicado determinar qué composiciones de Vicente Asencio son las que pueden integrar el catálogo definitivo de sus obras para piano. Según su viuda, la compositora Matilde Salvador, toda su producción está compuesta sobre el piano y es después cuando algunas obras las trasladaba a distintas combinaciones instrumentales.

Salvador Seguí, en el catálogo de Asencio publicado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) (1), refiriéndose a su producción pianística proporciona la siguiente relación de obras para piano (especificando el año de composición): *Aragonesa* (1934); *Andaluza* (1935); *Preludio a la Dama de Elche* (1940); *Cançó de bres* (1945); *Zapateado* (1945); *Elegía a Manuel de Falla* (1946); *Sonatina* (1946); *Romancillo a Chopin* (1949); *Tango de la casada infiel* (1950); y *Danses valencianes* (1960). La ejecución de cada una de estas composiciones oscila entre 2 y 3 minutos y medio, excepto *Aragonesa* que sobrepasa la duración de 6 y *Danses valencianes* que llega a los 24 minutos.

De esta relación Matilde Salvador indica que su marido dejó fuera de catálogo *Aragonesa*, *Andaluza* y *Romancillo a Chopin* y su voluntad era que no fueran publicadas. Por esta razón no se me han facilitado las partituras de estas composiciones para su análisis.

Así como *Tango de la casada infiel* es una danza extraída del ballet inédito *La casada infiel*, que al popularizarse el autor realizó varias versiones para distintos medios instrumentales, ocurre lo mismo con una buena parte de las obras citadas.

Vicente Asencio fue un músico importante en su época, con una sólida formación adquirida y muy preocupado en defender los valores esenciales de nuestra música valenciana. Como otros compositores valencianos contemporáneos suyos, Asencio abrió ventanas a nuevos horizontes para el futuro de nuestra música de raíz folclórica. Su hermosa e interesante producción para el piano, a pesar de haber contado también para su difusión con intérpretes de prestigio como la que compuso para guitarra, no ha logrado hasta el momento la divulgación de ésta. Por esta razón además del trato cordial que mantuve con él en la última década de su vida, han sido los motivos que me han inducido a escoger este tema para mi tesis doctoral. Con ella pretendo resaltar los valores musicales y la belleza de sus composiciones para piano, y con ello intentar que los actuales y futuros pianistas se interesen en divulgar su obra para este instrumento.

Aunque no tuve la fortuna en mi formación académica en el Conservatorio de ser discípulo de Vicente Asencio, sí que lo fui de su hermano Pascual, recibí de él unas clases particulares de Pedagogía Musical, materia ésta que no figuraba en el Plan de Estudios de la

Legislación de 1942, que me sirvieron enormemente para la preparación de las oposiciones y posteriormente obtener con éxito una plaza de Profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia, pasando desde aquel momento, mes de marzo de 1971, a ser compañero suyo de claustro.

Asencio, desde el punto de vista profesional, era un maestro muy exigente consigo mismo y con los demás, prueba de ello es que antes de aceptar impartirme las clases por mí solicitadas y aún conociendo mi formación académica y mis primeros pasos en la composición (que me había elogiado personalmente) me hizo un exhaustivo examen en todas las facetas musicales que tuve la suerte de superar.

Sin olvidar sus grandes dotes para la orquestación, su producción para el piano manifiesta ya las principales cualidades compositivas de Asencio, como son la elegancia en la línea melódica, principal preocupación del compositor, su modalismo de raíz nacionalista, con su aparente ambigüedad, y su armonía refinada y sutil con enlaces armónicos inusitados y modulaciones lejanas realizadas con rapidez que producen una gran luminosidad, que con una atenta observación se llega a encontrar su hábil planificación.

Coincidiendo con la primera fase de elaboración de esta tesis recibí el encargo del Conservatorio Profesional de Música de Valencia y del Institut Valencià de la Música de la Generalitat Valenciana, promotores de la edición de la *Obra completa para piano de Vicent Asencio* realizada por Piles Editorial de Música S. A. (2), para que me hiciera cargo de la revisión y corrección de dicha edición. No ha sido ésta una tarea fácil. En primer lugar he tenido que subsanar la ausencia de algún cambio de clave, falta de alteraciones accidentales y ligaduras expresivas que faltaban en los originales. Por otra parte Asencio realizó de las danzas catalogadas con los números I, III y VI de *Danses valencianes* varias versiones. De las dos primeras dejó constancia manuscrita, aunque se observan diferencias de una copia manuscrita a otra de la misma versión e incluso con lo que se escucha en la primera grabación, por lo que he tenido que comparar con la versión orquestal y añadir algún *ossia*. De la segunda versión de la VI no dejó constancia escrita. Siguiendo mi recomendación, dado su espléndido resultado en el teclado, *Danza de la casada infiel* y *Danza de Alborada burlesca* aunque no fueron escritas como obra para piano solo (son reducciones de orquesta por pertenecer a ballets) se ha considerado oportuno incluirlas también en esta edición.

El objetivo que me propongo en esta tesis es estudiar a fondo el estilo de composición de Asencio.

BIOGRAFÍA DE VICENTE (VICENT) ASECIO RUANO

Nació en Valencia, el 29 de octubre de 1908. Su padre, músico de profesión, le dio las primeras clases de piano y armonía, mientras que Emilio Bou le inició en el violín.

Entre 1923 y 1930 amplió en Barcelona sus estudios de armonía con Enric Morera y los de piano en la famosa Academia de Frank Marshall, discípulo de Granados. Posteriormente recibió consejos de Turina y Ernesto Halffter.

En 1932, junto a otros destacados músicos, consiguió que se creara un Conservatorio en la ciudad de Castellón. Allí enseñó armonía, composición e historia de la música. En 1934 puso en pie junto con otros cuatro compositores valencianos el colectivo Grupo de los cinco con la finalidad de defender los valores intrínsecos de nuestra música de raíz folclórica.

En 1943 se casó con su alumna y compositora Matilde Salvador con quien formó desde entonces un auténtico matrimonio musical. Asencio colaboró con ella particularmente en el terreno de la orquestación, y la de la ópera *Vinatea* se debe a su pluma.

En el año 1950, realizó estudios de dirección de orquesta en París con Eugène Bigot, gracias a una beca de la Diputación Provincial de Valencia. Cuando en 1953 el famoso bailarín Antonio estrenó su ballet *Llanto a Manuel de Falla*, Asencio dirigió la orquesta del Festival de Música y Danza de Granada. Pianistas como Luis Galve, Gonzalo Soriano, Leopoldo Querol, Lélia Gousseau y posteriormente Mario Monreal y Bartomeu Jaume han incluido en su repertorio sus composiciones. También hay que destacar de su producción sus bellas canciones para voz y piano, algunas de ellas orquestadas posteriormente. Su *Cuarteto en Fa*, en el que se aprecia un claro homenaje a la estética de Borodín, es una de sus páginas más hermosas. Pero la producción para guitarra de Asencio es la que ha tenido más amplia repercusión internacional, difundida por intérpretes de la talla de Andrés Segovia, Narciso Yepes, Alberto Ponce, David Russell, etc. y grabada en numerosos discos.

Poseía un oído armónico excepcional, y un aspecto muy importante en su sólida formación, que no figura en las biografías habituales, es su gran facilidad para reducir al piano la partitura de orquesta a primera vista. En el ambiente musical valenciano de la época era conocida la reducción que realizó del *Concierto para la mano izquierda* de Ravel acompañando al pianista Leopoldo Querol, que iba a estrenarlo en España.

Merece también un elogio su labor pedagógica como profesor en el Conservatorio de Valencia desde 1955 hasta que se jubiló aquejado de la penosa enfermedad que poco a poco le condujo a la muerte el día 3 de abril de 1979. (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9).

MATERIAL Y MÉTODO

El material a utilizar es la partitura de la obra completa para piano de Vicent (Vicente) Asencio (2) que se ha comentado en el apartado **Introducción** convenientemente señalizada con el análisis estructural y que constituye el **Volumen II** de esta tesis.

En las entrevistas realizadas por M^a Ángeles Arazo en el diario *Levante* (10), Asencio declaró: *Soy un músico actual, aunque no todas las corrientes actuales me interesan. Soy un músico tonalista (.....) no creo que a nosotros, los mediterráneos, con nuestro temperamento, nos vaya bien su estética, la del dodecafonismo, porque éste es un movimiento especialmente cerebralista y nosotros somos sustancialmente intuitivos.* 21 de enero de 1962. Y cinco años después, el 25 de mayo de 1967: *Yo soy un compositor intimista. No me gusta desbordarme; prefiero esta introspección jugosa y total en la intimidad.*

Estas reveladoras declaraciones junto a los títulos de las composiciones a analizar nos da ya una idea antes de comenzar el análisis del código utilizado por Asencio, y por tanto, de la metodología más conveniente a emplear para que los mecanismos de análisis estén relacionados con los procedimientos de composición y con ello evitar que dicho análisis se convierta en un jeroglífico.

No quiero limitarme a un análisis superficial de la partitura sino que intentaré extraer al máximo todo su contenido y encontrar una explicación académica o buscar una justificación científica desde el punto de vista musical para llegar a comprender qué procedimientos musicales conformaron el estilo de este compositor para que pudiera alcanzar los postulados estéticos que anhelaba (en este caso nacionalistas).

La metodología que voy a usar se divide en tres grandes apartados: 1º Análisis estructural. 2º Influencias folclóricas y análisis de motivos. 3º Análisis tonal – modal y armónico.

1º Análisis estructural

Una primera y atenta observación global de toda la obra para piano que se va a analizar de Asencio, me hace llegar a la conclusión que nuestro compositor es un enamorado de la pequeña forma y aunque *Danses valencianes* que agrupa seis danzas y una albada podría encuadrarse dentro de la forma *suite*, no de la barroca sino de la moderna, por separado pertenecen también a la pequeña forma.

El modelo formal adoptado por Asencio es el del *lied* con distintas estructuras, y como dice A. Bertelin (11), con el esfuerzo de alargar y renovar esta forma que hizo la escuela francesa desde la segunda mitad del siglo XIX, principalmente en el curso de la parte media, incorporando algunos procedimientos de desarrollo reservados al movimiento inicial de la *sonata* junto a algunas combinaciones que eran

patrimonio de la *variación*, que jugó un papel muy importante en la evolución del movimiento musical europeo y cuya influencia se dejó sentir también en nuestra escuela nacionalista española.

En el cuadro sinóptico que he adoptado para este apartado aparecerá un esquema de los distintos elementos que de una manera global forman el análisis estructural: Sección (o frase), Tema (o periodo), División temática (subperiodos e incisos), añadiendo la Tonalidad o Modo, y Compases (que indican el número de orden dentro de la composición de los compases que ocupa cada inciso o motivo, indicado con letras minúsculas, mientras que los periodos o temas se representarán con letras mayúsculas).

Continuando con la simbología que voy a utilizar: A) Si una letra mayúscula lleva adosada una o dos letras minúsculas, correspondientes a letras mayúsculas anteriores, indicará que ese periodo está construido con una combinación de células o incisos que pertenecen a dichas letras además de los propios de la nueva mayúscula. B) Si se trata de las minúsculas *mx*, expresará una repetición mixta de la mayúscula, es decir una combinación de elementos ya escuchados con otros nuevos o bien con una variación de los mismos. C) El signo + indica una amplificación mientras que el signo – una reducción o amputación.

Es necesario señalar la nomenclatura tan dispar empleada por los tratadistas en el análisis de la melodía. Mientras que para unos el total de una idea melódica la denominan **frase** y sus divisiones principales **periodos**, para otros es al contrario. En esta tesis se adopta la primera nomenclatura, porque en principio parece ser que predomina ésta entre los teóricos. Hay teóricos que especialmente en la división del periodo (subperiodos, incisos y células) se empeñan en estructurar cada una de estas divisiones en antecedente, propuesta o pregunta, y uno o dos consecuentes como respuesta, división estrictamente binaria o ternaria, Giulio Bas (12), por ejemplo. Para otros, como V. D'Indy (13), en cambio el periodo está dividido en un número libre de incisos que normalmente concluyen con una cadencia o reposo. Mi criterio personal es que la música es ciencia, pero principalmente es un arte y por lo tanto se resiste en ocasiones a los encorsetamientos. Comparando la música con el lenguaje hablado, una célula correspondería a una sílaba y un inciso a una palabra, pero una célula también puede desempeñar al mismo tiempo la función de inciso, tal y como ocurre en el lenguaje, en el que la sílaba **sol**, por ejemplo, puede formar parte de una palabra, **solfeo**, **soldado**, **solventar**, o bien constituir ella misma una palabra, **sol**, cuando define a la estrella que nos alumbraba o indica la 5ª nota ascendente de nuestra escala diatónica de **Do**.

2º Influencias folklóricas y análisis de motivos

En este apartado en cada una de las piezas se investigará la procedencia del material temático.

Para el análisis de motivos, que funciona como un complemento imprescindible del Análisis estructural, me valdré de pentagramas simultáneos, divididos o no según las necesidades explicativas, en varios grupos de pentagramas. Generalmente, con arreglo a los distintos casos, la lectura horizontal de los pentagramas proporciona las divisiones temáticas con su estructura celular, mientras que la lectura vertical facilita el análisis de motivos o celular ya que da el número de veces que cada célula ha sido empleada en la construcción de la frase y que constituye a su vez el análisis **paradigmático**.

La numeración de los compases facilita el seguimiento tanto dentro del mismo ejemplo como con su confrontación con la partitura en la que aparece señalado el número de compás correspondiente al comienzo de cada nuevo renglón de pentagramas.

3º Análisis tonal – modal y armónico

Cada ejemplo abarcará un Tema o Periodo, aunque en ocasiones esta extensión puede aparecer reducida o ampliada conforme a las circunstancias. En estos ejemplos la indicación de compás y los valores puestos en circulación entre dos barras de compás pueden o no ajustarse al pasaje analizado, como en los tratados de armonía al uso. Ahora bien, en cada uno de estos espacios entre las líneas divisorias se especificará el número de los compases analizados en la partitura.

En los ejemplos, normalmente el pentagrama 1º podrá ser utilizado para anotar la escala empleada en su transposición teórica, es decir, la que emplea únicamente teclas blancas o un mayor número de ellas, y en el pentagrama 2º aparecerá la transposición de dicho Modo manejada por Asencio. En los demás pentagramas, que estarán unidos por la llave, se colocará el esquema armónico perteneciente a la escala en funcionamiento con el correspondiente cifrado armónico de grados que especifica la función tonal o modal correspondiente y en el caso de doble cifra romana el proceso modulante iniciado por transformación.

Me abstengo de utilizar la nomenclatura griega o gregoriana para ciertos modos antiguos utilizados por Asencio por varias razones: 1ª, En la Edad Media diversos teóricos latinos todavía designaban con la nomenclatura griega las nuevas escalas gregorianas que progresaban por grados ascendentes a diferencia de las antiguas griegas que lo hacían en sentido descendente, por lo que el antiguo modo dorio griego pasó a denominarse frigio y el frigio, dorio etc.. 2ª, Teóricos posteriores, hasta nuestros días, han usado de manera dispar una de estas dos nomenclaturas. 3ª, Como las dos nomenclaturas utilizan para los ejemplos de estas escalas la transposición que usa exclusivamente las teclas blancas del piano, es decir sin notas alteradas por accidentes (sostenido o bemol), prefiero nombrar los distintos modos por el nombre de la nota de partida y añadirle o no como adjetivo la palabra *natural* que es la transposición del orden

interválico que emplea ese modo partiendo de una altura o nota determinada sin que tenga que valerse de teclas negras.

De estos antiguos modos tal vez sea el modo de Mi, antiguo dorio griego, el que parece que haya calado más hondo en nuestro folclore nacional, a excepción del País Vasco. Aparece en toda la costa mediterránea y sobre todo en Andalucía y Murcia. En los cantos y danzas con acompañamiento de guitarra el tetracordo inferior suele estar armonizado con una fórmula armónica estereotipada que toma cada uno de los grados que lo constituyen como fundamental del acorde, pero en el que corresponde al I grado o tónica melódica se altera ascendentemente su 3ª, Mi – sol # - si, en lugar de Mi - sol - si, siendo ésta, tal vez la primera cromatización que sufrió este modo. Esta cromatización armónica también se disparó a la melodía dando lugar a la conocida escala andaluza sobre la que se asientan muchas melodías tradicionales españolas. Su tetracordo inferior coincide con el tetracordo oriental Maqâm Hijaz Kar; aunque nuestras melodías tradicionales suelen huir, sin llegar a excluirlo, del intervalo de 2ª aumentada. Esta escala también es oriunda de otras latitudes, pues coincide con la escala karnática hindú nº 14 Vakhulabharna (14). En estadios culturales menos antiguos esta escala sufre en nuestro folclore nuevas cromatizaciones, tal vez siguiendo en cierto modo aquellas antiguas sucesiones cromáticas y enarmónicas de la música helénica (15).
Ej. 1.

Ej. 1

The musical notation for Ej. 1 is presented on two staves. The first staff shows the Mode of Mi (ancient Dorian Greek) with two tetrads: 'tetracordo superior' and 'tetracordo inferior'. The second staff shows the 'Escala Andaluza' with two fixed notes marked '(1) = sonidos fijos' and the 'tetracordo Maqâm Hijaz Kar'. The third staff shows the 'Escala Andaluza' with three notes marked with asterisks '*' and the 'Escala Española' with two notes marked with asterisks '*'.

1 Modo de Mi (antiguo Dorio griego) Escala Andaluza (1) = sonidos fijos (1)

tetracordo superior tetracordo inferior tetracordo Maqâm Hijaz Kar

3 Escala Andaluza Escala Española

* = cromatizaciones

Antes de comenzar este análisis es conveniente clarificar algunos conceptos como es el de algunas cromatizaciones en los acordes que producen las denominadas dominantes secundarias. Schönberg, en su tratado de armonía (16), dice que H. Schenker expone un *proceso de tonicalización* por el que un grado secundario siente el deseo de convertirse en tónica momentáneamente. La consecuencia de este deseo será que el grado en cuestión haya de ir precedido de una dominante. Ahora bien, en la práctica musical puede y suele ocurrir que la nueva tónica, que ha producido el proceso, no aparezca.

Schönberg (16) expone, por otra parte, la tendencia del bajo a imponer sus armónicos superiores convirtiendo con ello: 1º un acorde perfecto menor en mayor (re - fa - la = re - fa # - la); 2º un acorde perfecto mayor en cuatríada de 7ª de dominante (do - mi - sol = do - mi - sol- si b), etc.. En los dos casos, los nuevos sonidos serían extraños a la escala diatónica si las fundamentales de estos acordes estuvieran por ejemplo en el contexto de Do M., y además la constitución del segundo acorde únicamente se puede encontrar tomando como fundamental el V de la escala mayor. Este autor da también la explicación psicológica, tantas veces mencionada, de que los acordes que son posibles para el V grado también son viables para el II, como dominante de la dominante, y, por el principio de la imitación, igualmente lo son para otros grados. La constitución del denominado acorde de 7ª de dominante, es decir, su especie y en este caso de 1ª especie, también puede edificarse sobre el IV grado de la escala menor melódica ascendente, por lo que su función en el contexto de la tonalidad sería la de subdominante en lugar de la función de dominante, ya que la función de un acorde depende principalmente de la función que desempeña el grado que le sirve de base, o fundamental, independientemente de su constitución.

En ocasiones, por economizar alteraciones accidentales y números en el cifrado del bajo armónico, utilizaré el cifrado tradicional del acorde de 7ª de dominante para acordes que tienen su constitución pero no su función y que deben de ser clasificados únicamente como de 1ª especie.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS MUSICAL

Preludio a la Dama de Elche

Esta composición del año 1940 fue premiada en el concurso convocado por la Revista de Radio Nacional de España, en donde se publicó. Lo estrenó el propio autor en el Teatro Principal de Castellón el 24 de abril de ese mismo año, en el acto organizado por la Sociedad Castellonense de Cultura. Posteriormente, Asencio realizó la orquestación que estrenó la Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por José Manuel Izquierdo el 4-6-1940 en el Teatro Principal de Castellón.

Preludio a la Dama de Elche, es una pieza dedicada al famoso busto ibero encontrado en las inmediaciones de esta localidad alicantina. Tal vez sea esta composición la más interesante y personal de nuestro compositor, ya que para evocar el primitivismo inherente a esta escultura, realizada por un magnífico artista anónimo, Asencio se aparta de los procedimientos folclóricos habituales. Utiliza unos motivos melódicos cortos simultáneos, algunos celulares, en el ámbito del tetracordo (a_1 , melódico) y la 3ª menor (b_1 y b_2 , melódico – armónico acompañante), a los que sigue una superposición de dos líneas melódicas prácticamente bitónicas, o de dos únicos sonidos, y a la vez homófonas con una escritura polifónica inspirada en el *organum* medieval (c_1). Desde el punto de vista modal, es el modo de **Mi**, escala eptáfona más antigua de nuestra civilización mediterránea, el que rige principalmente en esta obra.

1) Análisis estructural

Sección	Tema	División temática (o Frase)(o Periodo) (Incisos y células)	Tonalidad o Modo	Compases
1ª	A/B	b_1, b_1, a_2, b_2, b_2 $a_1 \quad x \quad x \quad x \quad x$	Modo de Mi (con elementos cromáticos)	2, 3, 4, 5, 6 1-2
	C	c_1, c_2	Modo de Mi	7-10, 10-11
	B	b_1, b_{1+} x	Escalonamiento 61 21 11	12, 13-15
	2ª	Dac	$c_1 a_{1/4} c_1 a_{1/4}, c_1 a_{1/4}$ $a_1 \quad a_1$	Bimodal y modulante
	D _{1ac}	$a_{1/1}, a_2 a_2, a_{1/1} a_{1/1}, c_1 c_{1/2}, c_1 c_1$	Bimodal y modul.	22, 23, 24, 25-26
	D _{2ac}	$a_{1/1} x, x x, x+$	Modul. hacia el V	27, 28, 29
3ª	B	b_2, b_2, b_2 $x \quad x$	Modo de Mi (con elementos cromáticos)	30, 31, 32
	Ea	$a_{1/1-} a_{1/1-}, e_1, e_{1-}, e_2$	Modul. hacia Sol M.	33,34-35,35-36,37
	A/B	$a_1 \quad x$ b_1, b_1	Sol M. Modo de Mi Escalonamiento 61 21 21	38 40-41 39, 40

Todo el material temático de la obra se expone en los periodos A/B y C de la Sección 1ª. En el periodo siguiente, B, se escucha este tema aislado sin la función de contramotivo acompañante del tema principal A que desempeñaba en el periodo 1º. Únicamente aparece el motivo b_1 que es amplificado en su repetición.

La Sección 2ª, del compás 16 al 29, constituye un elaborado desarrollo del material temático correspondiente a los temas A y C. Nótese en los compases 16 y 17 de la partitura la combinación que se produce entre el inciso **a**₁ con las células *c*₁, *a*_{1/4} e *y*.

La Sección 3ª, del compás 30 al final, no se trata de una reexposición siguiendo las normas tradicionales. Como R. Schumann en el primer tiempo de su primera sinfonía, Asencio inicia la reexposición con el tema B, en este caso motivo **b**₂, acompañado por el motivo *x* de armonía disuelta con arpegiado descendente. Le sigue un periodo central nuevo, **Ea**, del compás 32 al 37, finalizando con una repetición parcial del periodo 1º, es decir de su primer Subperiodo, de la Sección 1ª.

Como ya se ha indicado más arriba se seguirá el análisis estructural en la partitura señalizada.

2) Análisis de motivos

El inciso **a**₁, cuyo ámbito corresponde al del antiguo tetracordo superior griego lidio con la sucesión descendente semitono - tono - tono, compases 1 y 2, junto al inciso **a**₂, compás 4, constituyen la línea melódica principal del Periodo **A/B**. En el compás 2, superpuesto al final del inciso **a**₁, aparece el motivo **b**₁, principalmente de aspecto armónico, que se repite en el compás 3. Este motivo **b**₁ consta de tres acordes: **1**, **2**, **3**. El motivo **b**₂, nuevo semblante de **b**₁, está integrado por una nueva agregación armónica, **4**, seguida de las numeradas **1** y **2** de **b**₁, escuchándose dos veces en los compases 5 y 6, la segunda vez una 8ª alta. De los compases 3 al 7 un nuevo motivo acompañante, *x*, esta vez de armonía disuelta o arpegiada, se escucha cuatro veces. Este último motivo, *x*, tiene apariencia de motivo pedal o de soldadura entre la repetición de motivos o la conducción a uno nuevo.

El Periodo (o Tema) **C**, del compás 7 al 11, tiene dos divisiones temáticas: **c**₁, principal, y **c**₂, complementaria. Exceptuando su final, **c**₁, es una especie de variación isomélica (repetición de una misma sucesión de sonidos con distinto ritmo) de un motivo a la vez bitónico, biarmónico y poliacordal. El inciso **c**₂, exceptuando su comienzo, repite el elemento celular anterior.

A partir de la Sección 2ª el inciso **a**₁ aparece seccionado por el compositor en cuatro células: *a*_{1/1}, *a*_{1/2}, *a*_{1/3} y *a*_{1/4}. Igualmente la división temática **c**₁ quedará reducida a la célula **c**₁ presentada con armonía compacta o disuelta, y, prácticamente con estos dos únicos elementos junto a las células armónicas *y* e *z* construirá el desarrollo temático.

Su Periodo 1º **Dac** puede subdividirse en un subperiodo, del compás 16 al 18, y del compás 19 al 21 su repetición mixta, ya que su último compás es distinto. Comienza con el inciso **a**₁ trasladado al tetracordo frigio griego. Le sucede en el compás 17 la célula **c**₁ arpegiada seguida de la célula *a*_{1/4} acompañada de la célula armónica *y*. Se repiten estas dos últimas células en el compás 18 con la única diferencia que la

estas dos últimas células en el compás 18 con la única diferencia que la célula c_1 se escucha 8ª baja y compacta. En el compás 21 se sustituyen las anteriores células por la célula armónica z .

El Periodo **D₁ac** (2º), del compás 22 al 26, comienza con una variante isorrítmica (distinta sucesión melódica con idéntico ritmo) de la célula $a_{1/1}$. En el compás siguiente, 23, la mano izquierda ejecuta dos veces el inciso a_2 con disminución de valores acompañado de la célula armónica z de manera arpegiada. Todos estos incisos están separados por un acorde *sf*. En el compás 24, último del primer subperiodo, se oye dos veces la variante isorrítmica del compás 22 con disminución de valores con una escritura homofónica que imita la utilizada en la de c_1 de la Exposición. El 2º subperiodo es una nueva variante de la célula c_1 .

El Periodo **D₂ac**, del compás 27 al 29, vuelve a repetir la célula $a_{1/1}$ en su forma original trasladada esta vez al tetracordo frigio seguida de la célula x , cuya repetición alternando su distinta presentación, disuelta o compacta, concluye con unos glissandos en el compás 29 que nos conducen a la Reexposición.

Aunque el Periodo **Ea**, 2º de la Sección 3ª, del compás 33 al 37, es de nueva factura intervienen en su construcción las células: $a_{1/1}$ - (amputada), $a_{1/2}$ y $a_{1/3}$ (sin el mordente).

Para completar este apartado, además de haber seguido este análisis en la partitura señalizada, que pertenece al Volumen II de esta tesis, véase además el análisis paradigmático de los motivos del tema **A** y del aspecto melódico del **C** en los ejemplos 2 y 3.

Ej. 2

The musical score for Example 2 consists of six staves. The first staff is in bass clef and contains a melodic line with annotations: 'tetracordo lidio' (with notes t, t, s), 'células', and 'inciso a¹ (compases 1 y 2)'. Below this staff are labels for 'a^{1/1}', 'a^{1/2}', 'a^{1/3}', and 'a^{1/4}'. A legend indicates 't = tono' and 's = semitono'. The second staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with annotations: 'tetracordo frigio' (with notes s, t), '(variante isorrítmica)', and 'c. 17 y 18, 18 y 19'. The third staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with annotations: 'c. (compás o compases) 16 y 17, 19 y 20', '(variante isorrítmica) (con disminución de valores)', 'c. 22', 'c. 35', 'c. 37', and 'c. 20 y 21'. The fourth staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with annotations: 'c. 38 y 39', 'c. 24', and 'c. 36'. The fifth staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with annotations: 'c. 24' and 'c. 27 (con disminución de valores)'. The sixth staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with annotations: 'c. 33 (célula amputada)'.

Ej. 3

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The left system consists of three staves: the top two are grand staff notation (treble and bass clefs) with annotations 'célula c¹' and 'c. 7 y 8'; the bottom staff is a single treble clef staff with annotations 'c. 17 y 20 (arpegiada, 8ª alta)' and 'c. 18 (compacta, 8ª baja)'. The right system also consists of three staves: the top two are grand staff notation with annotations 'célula c¹', 'c. 7 y 8 (modificación rítmica)', and 'c. 25 c¹/₂'; the bottom staff is a single treble clef staff with annotations 'c. 25 8va', 'c. 26 8va', and 'c. 26'.

3) Análisis tonal - modal y armónico

Este preludio está en el modo de **Mi**, pero, a diferencia de otras composiciones de Asencio, alejado de cualquier variante de índole folclórica.

Sección 1ª (del compás 1 al 15)

El inciso **a**₁ al emplear únicamente los sonidos del tetracordo lidio provoca un equívoco modal. Este equívoco desaparece en parte gracias a la nota pedal de tónica del inicio del compás 3.

El modo de **Mi** se manifiesta en el periodo **C**, del compás 7 al 11, al estar construido todo su edificio sonoro exclusivamente sobre los sonidos de este modo, con ausencia total de elementos cromáticos, y teniendo como cimiento una larga pedal de tónica.

Si consideramos los sonidos **do #** y **si b** como un VI< grado (alterado ascendentemente) y un V> grado (alterado descendentemente) respectivamente, tanto el periodo **A/B** como el periodo **B** pueden considerarse como dentro del modo de **Mi** con elementos cromáticos o bien con acordes de préstamo de otras tonalidades.

Otra interpretación sería la de considerar los elementos cromáticos identificados, que se hallan en los motivos armónicos **b**₁ y **b**₂, junto a los demás sonidos que intervienen en el pasaje como pertenecientes todos a una misma entidad. Esta situación conduciría a tener que emplear el sistema de Costère (17) para analizar estos dos periodos extremos.

El marco donde se agrupan los sonidos que pertenecen a una misma entidad sonora bajo la forma de una sucesión de intervalos encerrados en una octava es el **escalonamiento**. Dentro de nuestro sistema de 12 sonidos dentro de la 8ª, Costère clasifica 351 escalonamientos. Al escoger una tónica y constituir una escala modal que partiendo de ella recorra todos los sonidos del escalonamiento hasta su repetición una 8ª superior tendremos el **modo**, con un total de 2048 modos dentro del sistema.

Las fuerzas que rigen la organización de los sonidos son dos: La **resonancia**, basada en el fenómeno físico armónico, y el **glissamiento** o tendencia de un sonido a resolver en el más próximo. De ahí que todos los sonidos que intervienen en un escalonamiento no tengan todos el mismo peso específico o **valor cardinal**. Por lo que las cuatro notas cardinales de un sonido son las que están a distancia de 5ª justa y de 2ª menor, ambas por intervalo ascendente y descendente, de dicho sonido. De hecho a cada uno de los sonidos del escalonamiento se suman el número de sus notas cardinales que forman parte junto con él del mismo, aunque ésta no es exactamente la manera con que Costère realiza la operación para asignar el valor cardinal a cada sonido del escalonamiento. Este teórico indica en cada escalonamiento tanto el valor cardinal de los sonidos intrínsecos como de los extrínsecos. No obstante, por medio de ciertos procedimientos de reforzamiento pueden modificarse estos valores cardinales.

El motivo armónico **b₁** pertenece al escalonamiento n ° 323 clasificado 61 21 11, y **b₂** al n ° 243 clasificado 41 21 11 11. Ambos están catalogados como tonalmente estables y politonales. En estos dos escalonamientos el sonido con mayor valor cardinal es el **do**, valor cardinal **5**, máximo, mientras que el **mí** tiene **4**. En el escalonamiento diatónico por excelencia, el de las teclas blancas del piano al que pertenece el modo de **Mi**, n ° 39, clasificado 21 11 21 11 11 y catalogado como tonalmente estable, politonal y tónico, los valores cardinales de los sonidos **do** y **mi** se igualan a la cifra **4** mientras que los restantes cinco sonidos encuentran su uniformidad en la cifra **3**. Por esta razón el acorde perfecto mayor edificado sobre la nota **do** tiene un valor cardinal (4 + 4 + 3 =) **11**, en tanto que el perfecto menor construido sobre la nota **mi** su valor cardinal es tan solo de (4 + 3 + 3 =) **10**.

De lo anteriormente expuesto se deduce que en el periodo **A/B** se produce una modulación del primer escalonamiento mencionado al segundo. El periodo **C** está íntegramente en el escalonamiento diatónico y modo de **Mi**. En el último periodo de esta Sección, **B**, se vuelve al primer escalonamiento.

El reforzamiento del sonido **mi** por medio de la nota pedal y de la célula *x*, de la que este sonido es su base armónica, hace que el sonido con mayor valor cardinal en los dos primeros escalonamientos, **do**, quede debilitado a favor de aquél, y aún más si cabe en el escalonamiento diatónico.

En cambio en el último periodo a partir de b_{1+} , del compás 12 al 15, desaparecen la nota pedal en 8ª y la célula x , y aunque la línea melódica superior refuerza la nota **mi**, la fundamental armónica del acorde al que pertenece es la nota **do**, por lo que se pone de manifiesto la condición de politonal con que se cataloga este escalonamiento. **Ej. 4.**

Ej. 4

Periodo C

Escalonamiento (nº 39, diatónico) 21 11 21 11 11

() valor cardinal de los sonidos extrínsecos

I
(tónica melódica y armónica)

Motivo b^2

Escalonamiento (nº 243) 41 21 11 11

VI<

I

Motivo b^3

Escalonamiento (nº 323) 61 21 11

VI< VI
(tónica armónica en b^{1+})

V>

I
(tónica melódica en b^{1+})

3
+ 4
VI 2

Los cuatro acordes que integran los motivos **b** numerados *1, 2, 3*, para b_1 , y *4, 1, 2*, para b_2 , pueden tener varias interpretaciones:

1, acorde de 9ª de 1ª especie, con idéntica constitución que el de 9ª M. (mayor) de dominante, en 2ª inversión. Ahora bien, la disposición no habitual formando un intervalo armónico de 5ª justa entre la 5ª del acorde, nota del bajo, y la 9ª del mismo dan la impresión de un poliacorde, acorde perfecto mayor sobre la fundamental **la** superpuesta a un acorde de 5ª vacía sobre la fundamental **mi**.

2, acorde de cinco sonidos por cuartas justas partiendo del **la**; o acorde de 9ª sobre la nota **sol** como fundamental con 4ª sustitutiva de la 3ª; o acorde de 11ª, sin 9ª, teniendo al **re** como fundamental; o bien un poliacorde, tríada perfecto menor sobre una 4ª justa.

3, acorde de 9ª de 1ª especie sobre fundamental **do**, sonido de mayor valor cardinal, en 3ª inversión.

4, es una transposición un tono descendente de la agregación armónica **I**, pero sin la 7ª que proporcionaba la línea melódica de **a1**.

Toda agregación armónica puede codificarse teóricamente de la manera siguiente: Por terceras superpuestas, por cuartas superpuestas, y por segundas superpuestas. Dentro de la clasificación tradicional se incluyen las notas añadidas al acorde o las notas sustitutivas de algunos de sus componentes. Cuando existe una definida agrupación de diferentes unidades acordales simultáneas adheridas al mismo centro tonal o a polos tonales distintos pueden clasificarse como poliacordes. Por último, cuando difícilmente se puede encontrar una de estas justificaciones teóricas, Persichetti (18) emplea para encuadrar estas agregaciones armónicas inclasificables el término de *armonía compuesta*, y otros como Gervais (19) en su tesis doctoral las denomina *música de intervalos*.

La agregación armónica arpegiada que constituye la célula **x** puede clasificarse como un acorde de 11ª edificado por terceras superpuestas sobre la nota fundamental **mi**, o bien, según la teoría de Persichetti, en un acorde por cuartas teniendo como base o fundamental la nota **fa**. Debido a la clara segmentación también puede encasillarse como un poliacorde: **mi - si - fa**, por quintas, y **la - re - sol**, por cuartas.

Desde mi punto de vista, la explicación más lógica para el subperiodo de escritura homofónica **c1** es la siguiente: Dos líneas melódicas simultáneas, la que ejecuta la mano derecha reforzada con una 5ª y una 8ª (acorde de 5ª vacía) y la que ejecuta la mano izquierda, célula armónica **y**, con dos intervalos armónicos de 5ª (acorde tríada por quintas), ambas quintas son justas en el primer acorde mientras que en el segundo acorde la primera 5ª es disminuida y la segunda es justa. Ambas líneas imitan en parte la escritura polifónica primitiva medieval del *organum*. Esta escritura poliacordal finaliza en el último acorde del compás 10 sustituyéndose en la línea polifónica superior la 5ª por la 4ª vacía, célula armónica **z**, perteneciente ya al subperiodo **c2**. Todo el subperiodo **c1** ha sido sostenido modalmente por una pedal de tónica en el registro grave del piano.

El inciso **c2** representa una afirmación del modo de **Mi**. Tenemos la sucesión de fundamentales sobre los grados siguientes: II, sensible descendente, acorde de 9ª con 7ª M. (mayor) **sus 4**, es decir con 4ª sustitutiva de la 3ª, o bien con apoyatura sin resolver; I, acorde de 9ª; IV, antigua dominante del modo, con 6ª m. (menor) añadida, o bien acorde de 7ª en 1ª inversión sobre el II, finalizando con la repetición del acorde de tónica.

Sección 2ª (del compás 16 al 29)

Hasta el compás 20 todos los sonidos pertenecen al escalonamiento de teclas blancas cuya modulación se ha producido en el compás 16. Puede interpretarse este Periodo *Dac*, exceptuando el último compás, 21, como perteneciente al modo de **Mi**, considerando que el inciso **a₁** como los seccionamientos celulares han sido trasladados a otros grados. El pedal de tónica en el compás 16 así lo manifiesta, apoyado además por la sucesión de fundamentales IV (**la**) - I (**mi**) (acordes por quintas) ejecutada por la mano izquierda entre el compás 16 y el tiempo de dar del 17.

Este periodo, 1º del Desarrollo temático, está impregnado de un cierto colosalismo poliarmónico que ya se apuntaba en la sección anterior. Al poliacorde de redondas de los compases 17 y 20, final del inciso **a₁**, se le superponen en primer lugar la célula poliacordal **c₁**, arpegiada, seguida de la célula **a_{1/4}** sostenida por un intervalo armónico de 4ª justa y acompañada por la célula armónica **y**. Esta última célula se repite con idéntica ubicación en el compás 18. Aparece en la segunda mitad de los compases 16 y 19, ejecutado por la mano izquierda, un acorde por quintas justas, de la misma constitución que el primer acorde de **y**, sobre el IV grado. Este mismo grado seguido del VII grado, como fundamentales, hacen que se produzca una variante armónica de **c₁** en el compás 18.

Otra interpretación de este pasaje de la composición sería la de considerar que el inciso **a₁** ha sido trasladado al tetracordo inferior frigio griego (**sol - fa - mi - re**), modo natural de **Re**, y, por lo tanto, se produce una bimodalidad dentro del mismo escalonamiento. El pedal de tónica, **mi**, y el acorde por quintas (justa y disminuida) sobre dicho grado en los compases 16, 17, 19 y 20, justifican esta nueva interpretación analítica. La serie de acordes perfectos mayores y menores del inciso **a₁** debe de ser considerada únicamente como un fortalecimiento sonoro de la línea melódica, ya reforzada en octavas, que constituye un procedimiento habitual utilizado por Debussy, Stravinsky, y otros compositores del siglo XX.

Persichetti (**18**), en su tratado ya citado, reconoce únicamente la constitución de los acordes por cuartas, que por otra parte pueden ser colocados cómodamente por quintas como los construidos por terceras pueden ser colocados por sextas. No obstante, la insistencia de Asencio en esta obra por la disposición por quintas me hace reflexionar que la nota más grave de esta colocación debe de ser considerada como fundamental y admitir la construcción por quintas. Aparecen tres acordes tríadas que se pueden construir con este intervalo, y los califico como pertenecientes a las especies siguientes: 1ª, con dos quintas justas; 2ª, con una 5ª justa y otra disminuida; 3ª, con una 5ª disminuida y otra justa. Las señaladas como de 1ª y 3ª especie están presentes en la célula armónica **y**. La señalada como de 2ª especie aparece en los tres primeros sonidos de la célula armónica **x**. Especialmente las agregaciones calificadas de 1ª y 2ª especie, que cuentan

con una 5ª justa en la base, me parece lógico admitir la construcción del acorde por quintas superpuestas, ya que el sonido generador de una 5ª justa es el más grave de dicho intervalo y sigue siendo el mismo por más que se invierta y se convierta en una 4ª justa, aunque de hecho en la escala de los sonidos armónicos o concomitantes se encuentre a una distancia de intervalo compuesto de 12ª derivado del simple de 5ª.

En el compás 21 al poliacorde en figura de redonda, derivado de una transposición del primer poliacorde de *c₁*, se le superponen una sucesión de arpeggios basados en la célula armónica *z*, repetidos el 1º y el 2º, que comienzan con un acorde de 5ª vacía *o*, en el grupo 3º por un acorde por quintas que he clasificado anteriormente como de 1ª especie.

A partir del compás 21 desaparece la nota **fa**, que es sustituida por el **fa #**, por lo que el escalonamiento diatónico por excelencia de teclas blancas es transportado una 5ª justa ascendente. En el argot clásico diríamos que se modula a la tonalidad de Sol M. o de Mi m. con un sostenido en la armadura. A esta transposición del escalonamiento pertenece todo el subperiodo 1º, del compás 22 al 24, del Periodo D_{1ac}. Este pasaje es ambiguo desde el punto de vista modal, elección dentro del escalonamiento de una tónica. Pueden considerarse las opciones siguientes: A), Tono de **La** modo (natural) de **Re**; apoya esta opción el giro melódico de la célula *a_{1/1}* en los compases 22 y 24 que evoluciona alrededor del **la** dentro de la transposición del antiguo tetracordo frigio inferior. B), Tono de **Mi** modo de **La**; el último acorde del compás 22, acorde estable de 9ª con 6ª sustitutiva de su 7ª edificado sobre fundamental **mi**, además del movimiento melódico del bajo que partiendo de la tónica **mi** finaliza en su dominante **si** dos veces consecutivas en el compás 24 parecen favorecer esta interpretación. C), Las dos opciones anteriores pueden considerarse simultáneamente en el compás 24 produciéndose una bimodalidad.

En el compás 22 la célula *a_{1/1}* es acompañada por un acorde de 5ª vacía que se amplifica luego a uno de 1ª especie seguido de otro sobre la nota fundamental **sol**, seguido del acorde estable antes mencionado sobre la nota fundamental **mi**. La célula armónica *z* se emplea en el compás siguiente para acompañar dos veces consecutivas la disminución del inciso *a₂*. Utilizar en parte el procedimiento de escritura empleado en el inciso *c₁* para presentar la disminución de la célula *a_{1/1}* en el compás 24, es una valiosa muestra de la fantasía vertida por Asencio en esta composición, aunque aquí exceptuando la 1ª agregación armónica las otras tres pueden analizarse por la construcción clásica de terceras superpuestas: Acordes de 9ª sobre las fundamentales **sol** y **la**, y de 7ª sobre fundamental **si**, ya que la nota **do** de la línea melódica principal (ejecutada por la mano derecha y doblada en parte a la 8ª) que coincide con este último acorde funciona como una apoyatura.

En el 2º subperiodo, compases 25 y 26, la nueva variante arpegiada de la célula *c₁* aparece cuatro veces, como ya se ha observado en el Ej. 3. La 1ª y la 4ª vez sustituyendo de la célula armónica *y* el 2º acorde

por otro perfecto menor en 2ª inversión. En la 2ª y 3ª vez en cambio la sustitución del acorde por quintas de 3ª especie se efectúa por otro acorde de 1ª especie, con repetición de ellos en la 2ª y en progresión modulante la 3ª vez. Todo este subperiodo, en el que llegan a estar presentes todos los sonidos de la escala cromática, es modulante y su último poliacorde, que podría también clasificarse como un único acorde de 9ª en 2ª inversión sin 7ª facilita la vuelta al escalonamiento de teclas blancas en el que comienza el Periodo D_{2ac} en el compás siguiente. **Ej. 5.**

Ej. 5

Escalonamiento (nº 39, diatónico) 21 11 21 11 11 Bimodalidad del com-

Modo de Mi

Transposición 5ª justa ascendente (a partir del compás 21)

pás 16 al 20)

3 **Modo de Re** **Modo de La**

t s t t s t

superior tetracordos inferior

Tono de La, Modo de Re **Tono de Mi, Modo de La**

(Opción 1ª) (Opción 2ª)

t s t t s t

superior tetracordos inferior V #9

(Del compás 22 al 24) (Opción 3ª : Bimodalidad) I 6/5

c. 22

célula	Acorde (disposición o colocación)	Acorde por 5ª Especies:	(acorde que absorbe todos los sonidos del c. 23)
armónica x	(por 3ªs) (por 4ªs) (poliacorde)	1ª 2ª 3ª	
	I 9 (¿II?) I 5 (por 5ªs)	y x y	#9 7 #5 4/3
		células	V

Se vuelve a escuchar, en el compás 27, la célula a₁₁₁ en el tetracordo frigio como en el comienzo de esta sección central, pero aún más reforzada, y su final se hace coincidir con la entrada de la célula armónica x arpegiada seguida de una transposición de la misma en forma compacta sobre el V grado en el compás siguiente. Sigue una repetición de esta alternancia de la célula x, finalizando con unos glissandos que forman

una especie de cadencia perfecta melódica, II - V - I, de claras reminiscencias tonales, ya que el II grado está a distancia de tono de la tónica y pierde con ello la principal característica que da color al modo de **Mi**.

Sección 3ª (del compás 30 al final)

Todo lo que se ha explicado sobre el motivo **b**₂ sirve para este Periodo B de la Reexposición, del compás 30 al 32, con la única diferencia que las repeticiones, una más que en la Exposición, se realizan hacia el registro grave y el arpegiado de **x** es descendente.

El Periodo Ea, del compás 33 al 37, es modulante, dibujándose armónicamente poco a poco la tonalidad de Sol M. con una semicadencia en su dominante en el compás 36: II, acorde de 9ª en 4ª inversión, V acorde de 9ª sin 7ª.

En el compás 33 tenemos un poliacorde, de 5ª vacía sobre I (**mi**) y tríada perfecto mayor sobre el II (**fa**), seguido de un acorde de 9ª m., sin 3ª, sobre la nota **sol** como fundamental, acorde ya extraño al escalonamiento, cuya sucesión se repite.

A partir del compás 34 la línea melódica inmersa en el modo de **Re** evoluciona con sus dos tetracordos reforzada a la 5ª (que produce una bitonalidad que facilita la modulación hacia Sol M.) y a la 8ª hasta el tiempo 3º del compás siguiente. Esta línea melódica es acompañada por tres acordes por quintas de 2ª especie edificados sobre las notas **re**, **sol** y **mi**, y otro de 1ª especie sobre la nota **re**. El compás 35 puede ser analizado con la armonía tonal por terceras dentro de la tonalidad de Sol M. con la sucesión de fundamentales que pertenecen a los grados siguientes: III, acorde de 7ª en estado fundamental; II, acorde de 9ª en 4ª inversión; y V, acorde de 9ª en estado fundamental sin 7ª. Esta sucesión armónica se repite formando la semicadencia especificada más arriba.

En el compás 37 se produce una breve letanía armónica, que consiste en ir cambiando la armonía a un giro melódico repetido, o pedal. En este caso con acordes de 5ª vacía ejecutados por la mano izquierda sobre los grados I, VI, V y IV, este último puede analizarse como de subdominante menor de Sol M..

El Periodo A/B, del compás 38 al final, reexpone el inciso **a**₁ en su transposición original provocando el reforzamiento acordal del mismo una clara afirmación de la tonalidad de Sol M.. La vuelta del motivo **b**₁ hace pasar el discurso musical por el escalonamiento en el que estaba ubicado el mismo. Finalmente la última aparición de **x** nos facilita la entrada en el escalonamiento de teclas blancas y el modo de Mi, concluyendo con un acorde de 9ª que imita la disposición poliarmónica de **c**₁.

Cançó de Bres

En el año 1945 compuso Asencio esta canción de cuna para dedicarla a su hija de corta edad.

1) Análisis estructural

Frase ternaria (Lied ternario)

Periodo	Subperiodo	Incisos	Tonalidad	Compases
		b ₁ (Introducción)	V de Mi M.	1-2
A	a/1	a ₁ , a _{1mx}	De I a V de Mi M.	3-4, 5-6
	a/2	a ₂ , a _{2mx}	De I a I de Mi M.	7-8, 9-10
	a/3	a ₃ , a _{3mx}	De II a I de Mi M.	11-12, 13-14
Bi		b ₂₊ , b ₁ , b ₂₊	Modulante - a V(Mi M.)	15-17, 17-18, 18-20
A	a/1	a ₁ , a _{1mx}	De I a V de Mi M.	21-22, 23-24
	a/2	a ₂ , a _{2mx}	De I a I de Mi M.	25-26, 27-28
	a/3	a ₃ , a _{3mx}	De II a I de Mi M.	29-30, 31-32
		b ₁ (Coda)	Mi M. (Cadencia imperfecta)	33-34

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

Esta composición es en realidad una exquisita armonización de la canción de cuna *El noi de la mare*, que pertenece al más difundido repertorio del folclore catalán. Asencio alterna este motivo popular, que también es muy conocido y permanece tan vivo aún en tierras de Castellón como en Cataluña, glosándolo con otro de invención propia.

En lugar de repetir dos veces el Subperiodo **a/2**, como hace la tonada folclórica, Asencio lo sustituye por una nueva variante isorrítmica, **a₃**, y añade un breve periodo central **Bi** extraído del inciso **b₁** de la Introducción (el inciso **b₂** es una variante amplificada del mismo), ambos de creación personal. De esta manera convierte la frase de primaria con un único periodo y cuatro subperiodos, **A** (**a₁**, **a₂**, **a₂**, **a₂**), en ternaria con tres periodos con las divisiones que se han visto ya en el análisis estructural, siendo el periodo 3º una repetición o reexposición del periodo 1º en un registro una 8ª más alta, mejorando con todo ello sustancialmente esta bella y pegadiza melodía. Las ligeras diferencias en esta repetición no se encuentran en la línea melódica.

De hecho el periodo **A** tiene un esquema rítmico muy simple: Un inciso, **a₁**, anacrúsico con terminación femenina, que se repite, **a_{1mx}**, igualmente anacrúsico pero cambiando la terminación por masculina, formando un subperiodo, seguido de una (versión original) o dos (versión

del compositor) variantes isorrítmicas, que como ya he apuntado más arriba es el procedimiento de repetir un mismo ritmo con distinta sucesión melódica.

Rítmicamente, por su ubicación dentro del compás, Asencio convierte todos los incisos del periodo **A** de anacrúsicos en téticos. Este cambio tal vez podría justificarse en los dos primeros incisos por la ascendente sucesión melódica de la mediante **sol #** hacia su tónica **mi**, compases 3 y 4, pero no obstante el último tiempo del inciso forma una terminación femenina cuya colocación lógica es en un tiempo fuerte del compás y no en un 2º tiempo que es un tiempo débil. Asencio ve pues el ictus o acento en la tónica **mi** en lugar de en el **do #** negra, que debe de considerarse una apoyatura del **si** corchea, y favorece esta interpretación rítmica con una armonización en la que el **do #** en lugar de ser considerado como apoyatura, nota extraña, es la 3ª del acorde.

En rigor el compás más idóneo para esta melodía, que concuerda con la teoría de que el compás es la sucesión de valores de duración entre dos acentos de la misma importancia, es el compás de **12/8**, comenzando los incisos en el 2º tiempo, en lugar del compás de **6/8**. Además la obstinada repetición de un solo esquema rítmico que ocupa cuatro tiempos así lo aconseja. Con ello, los incisos pasarían a clasificarse como acéfalos o procatalécticos ya que comenzarían casi inmediatamente después del ictus inicial, aunque algunos teóricos los confunden con los anacrúsicos tal vez porque en esencia podrían considerarse como una amplificación o prolongación del tiempo de alzar en detrimento del de dar.

Véase el análisis realizado en la tonada de procedencia en el ejemplo siguiente y compáreselo con el efectuado en la partitura. **Ej. 6**.

Ej. 6 **El noi de la mare** **Cataluña**

Periodo A **Frase primaria**

Subperiodo a/1

Andante *tiernamente*

inciso a¹ (anacrúsico con terminación femenina) ictus inciso a¹ mx (anacrúsico con terminación masculina) ictus

¿Qué li - da rem an' el Noi de la Ma - re? ¿qué li da - rem que li sá - pi - ga

(Esquema rítmico único)

Subperiodo a/2

inciso a² inciso a² mx (1)

5 bo? Pan - ses i fi - gues i nous i o - li - ves, pan - ses i fi - gues i mel i ma -

(1) sonido que cambia en la versión de Asencio

9 **Subperíodo a/2**
inciso a² inciso a² mx
9 tò. Tan - ta - ran - tan ta - ran - tan ta - ran - tan - ta tan - ta - ran - tan ta - ran - tan ta - ran ta Tan - ta - ran -

14 **Subperíodo a/2**
inciso a² inciso a² mx+
14 tan - ta - ran - tan - ta - ran - tan - ta tan - ta - ran - tan ta - ran - tan ta - ran - tan.

Compás aconsejado para la tonada folclórica

a. r. = acento rítmico
a. m. = acento métrico
(1)
a. r. a. r. a. r. a. r. etc.
a. m. a. m. a. m. a. m. a. m.

(1) Cuando la sucesión melódica aparenta un desdoblamiento del acorde algunos teóricos no consideran esta terminación como femenina.

2) Análisis tonal y armónico

Al más puro lenguaje tonal clásico pertenece esta nana catalana. La tonalidad es la de **Mi M.** sin ninguna modulación y manteniéndose en un absoluto diatonismo. El subperíodo **a₁** parte de la tónica, si consideramos al III grado como 3^a del acorde de tónica, para finalizar con un reposo en la dominante, y el subperíodo **a₂** repite el mismo punto de partida y finaliza en la tónica.

La versión del compositor no añade nada sustancial en este aspecto. Prepara, en los dos primeros compases de introducción, la entrada del periodo principal **A** con el acorde básico de dominante adornado con unas armonías de floreo. El periodo secundario y central **B** es modulante, dibujándose tenuemente las tonalidades de Si M., Sol # m. y Do # m., pero sin llegar a puerto ninguna de ellas; para concluir con una semicadencia en la dominante de la tonalidad principal.

En virtud de la armonización que Asencio efectúa a esta tonada absolutamente diatónica la tonalidad se amplía a los 12 grados de la escala cromática. La totalidad de estos 12 grados aparecen como nota

fundamental de los acordes utilizados por el compositor en la armonización del periodo **A**, sumados los empleados en su exposición y su reexposición; además de aparecer los 5 grados cromáticos como cromatizaciones en el interior de los distintos acordes debido en gran parte al *proceso de tonicalización* ya expuesto en la página 7 de esta tesis.

En esta armonización vuelve a ponerse de manifiesto la tendencia de Asencio por los movimientos paralelos de las voces, especialmente el del intervalo armónico de 5ª justa formado por la fundamental del acorde y su 5ª, y en menor medida con la 3ª y la 7ª (2º tiempo del compás 1), todo ello en el registro grave del acorde. También se aprecia la predilección por la disposición por cuartas de un acorde clasificado en realidad por terceras (compás 2).

Todo ello da como resultado un uso libre de la disonancia. En ocasiones duplica una de estas denominadas disonancias en detrimento de la presencia de otra nota más grave dentro de la constitución del acorde, como ocurre en el 2º tiempo de los compases 3 y 21 en que aparece su 7ª duplicada y en cambio su 5ª está ausente.

Cuando en el acompañamiento se presenta el acorde desdoblado suele darse en primer lugar el bajo o raíz seguido del cuerpo del acorde o resto de notas constitutivas del mismo, pero también es habitual invertir este orden. Este desdoblamiento realizado en su expresión máxima, es decir de manera arpegiada, puede comenzarse por la voz más grave o bajo de la armonía, por la más aguda, o bien por una intermedia como puede observarse del compás 11 al 14 y del compás 29 al 32 de esta partitura.

En el ejemplo que sigue se presenta el esquema armónico de la armonización realizada por Asencio que incluye, además de las escalas, la línea del bajo con el cifrado armónico correspondiente. **Ej. 7.**

Ej. 7

Tonalidad de Mi M. (Mayor)

Diatónica Cromática

Esquema armónico

(sus) = sustitutiva (añd) = añadida

c. 21

c. 24

Semicadencia

Detailed description of the musical notation: The example shows two scales: Diatónica (C major) and Cromática (C major chromatic). Below is an 'Esquema armónico' (harmonic scheme) for measures 21-24. Measure 21: I (9/7), V+ (6/sus), IV (5/6), I (6/5), V+ (6/añd), A (c. 3). Measure 22: I (7), IV+ (9/7), II (7), IV+ (9/7), I (7), III (7), VI (7), III> (7/11), V+2 (7/6). Measure 23: A (Repetición 8ª alta). Measure 24: III> (11/7), V-4 (9/7/sus), Semicadencia.

7 I⁷ V⁴ II³ VI⁵ VII⁺ V³ II³ V⁺ I⁵ II⁺ V³ VII⁺ VI⁺

(#)6 9 11 (#)6 (#)6 9 9 (#)6 9 9

h5 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6 (añd) 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cadencia perfecta

Cadencia rota

c. 28

(1) enarmonía

(2) apoyatura sin resolver o elisión

13 II⁺ V³ VII⁺ I^{#7} VI⁹ II⁹ V³ VII⁵ I³ III[>] IV⁶ VI⁷

(#)6 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

h5 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cadencia

(II de Si M.)

melódicamente Si M.

(de Sol# m.)

18 (Si M.) V³ VI[>] V⁺ VII⁺ V⁺

(#)6 7 (#)6 9 9

h5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Coda

(Mi M.)

(de Mi M.)

Semicadencia

(de Do# m.)

(3) con 6ª sustitutiva de la 5ª

c. 33

Cadencia imperfecta

Zapateado

Fue compuesto en el año 1945 para el pianista alicantino Gonzalo Soriano, extraordinario artista muy admirado por Asencio. Soriano lo estrenó en el Palau de la Música de Barcelona el 5 de mayo de 1946. Lo editó Piles y lo grabó Luis Galve en 1951. Está orquestado y también transcrito para violín y piano.

La forma dada por Asencio a esta danza, que exige del danzante un peculiar taconeo, corresponde a la del tiempo 1º de sonata clásica abreviada. La estructura de la misma contiene una exposición sin puente entre los temas A y B, únicamente se aprecia una breve transición melódica entre ambos. Carece de la sección central de desarrollo temático y en la recapitulación el tema B queda reducido a un tercio de su extensión.

La escritura pianística recuerda por su claridad a la del Padre Soler y la de Domenico Scarlatti, por lo que esta pieza debe de encuadrarse dentro de una estética neoclásica.

1) Análisis estructural

Sección	Pdo.	Incisos	Tonalidad o Modo	Compases
1ª Expos.				
Tema A	A	a ₁ , a ₁ , a ₂ , a ₂ a ₃ , a ₃ , a ₂ , a ₂ a ₄ , a ₄ , a ₃ , a ₃ a ₅ (transición)	Tono de Do #, modo de Re Tono de Do #, modos de La y Re Tono de Do #, modos de Re y La Modulante	1-2, 2-4, 4, 5 6-7, 7-9, 9, 10 11-12, 13-14, 15-16, 16-18 18-20
Tema B	B	(x+ b ₁), b ₁ , b ₁ , b ₂ , x+	Tono de Si, modo de Mi	20-22, 22-23, 23-24, 24-26, 26-28
	B ₁	b ₃ (= a ₄ -), b _{3mx} , b ₄ , b ₄	Tono de Mi, modo de Re	29-30, 31-32, 33-35, 36-39
	B ₂	b ₅ , b ₆ , b ₆ , b ₅ , b ₆ , b ₆ , x+	Modulación a Si m., Tono de Mi (bimodal) a V de Do # m.	39-40, 41, 42, 43-44, 45, 46,47,48-49
2ª Reexp.				
Tema A	A	a ₁ , a ₁ , a ₂ , a ₂ a ₃ , a ₃ , a ₂ , a ₂ a ₄ , a ₄ , a ₃ , a ₃ a ₅ (transición)	Tono de Do #, modo de Re Tono de Do #, modos de La y Re Tono de Do #, modos de Re y La Modulante	50-51, 51-52, 53, 54 55-56, 56-58, 58, 59 60-61, 62-63, 64-65, 65-67 67-69
Tema B	B+	(x+ b ₁), b ₁ , b ₁ , b ₂ , x+mx x+	Tono de Sol #, modo de Mi Tono de Do #, modo de La	69-71, 71-72, 72-73, 73-75, 76-78 79-82

En la reexposición el tema A no aparece señalado en la partitura, puesto que se trata de una simple repetición. Del periodo B+, que se muestra transportado al tono principal y amplificado, únicamente han sido señalizadas las modificaciones introducidas por el autor.

2) Análisis de motivos

Asencio emplea patrones o fórmulas rítmicas que son habituales en esta danza, como por ejemplo es el patrón empleado en el inciso **a**₂ y **b**₆, compases 4 y 41, funcionando este último como una variante del primero.

Junto a los incisos o motivos señalados anteriormente con una extensión de dos tiempos encuadrados métricamente en el compás de 6/8, se aprecian otros cuya extensión correspondería a un compás de 9/8 como son los incisos **a**₁, **a**₃ y **b**₅, asociados a otros incisos de notable extensión. En el inciso **a**₃, compases 6 y 7, el compositor escribe un acento cada tres corcheas, por lo que desde el punto de vista exclusivo de la acentuación podría estar encuadrado en el interior de tres compases de 3/8. En el **sol** corchea del inicio del compás 24 se produce una yuxtaposición entre el final de la última repetición del inciso **b**₁ y el comienzo del inciso **b**₂, y ocurre lo mismo en el compás 73. Todo lo anteriormente expuesto pone de manifiesto que esta danza se mueve dentro de una libertad y asimetría rítmica.

En el inciso **b**₃ se aprecian algunas células melódicas del inciso **a**₄ en su elaboración lo que da como resultado un amago de construcción cíclica.

El repiqueteo característico de esta danza, que se plasma en el taconeo, viene dado por la célula **x**. Esta célula tiene a su cargo varios cometidos: 1º Introduce el tema B, se une y forma parte de su primer inciso **b**₁, del compás 20 al 22. 2º Con una breve ornamentación y una amplificación constituye el último inciso, **x**₊, del periodo **B**, compases 27 y 28, y del periodo **B**₂, compases 48 y 49, sirviendo además en este último periodo de transición tonal. 3º Desempeña la función de motivo de acompañamiento en los compases 35 y 36, pertenecientes al periodo **B**₁; repitiendo esta misma función en los compases 40, 43 y 44, pertenecientes al periodo **B**₂. 4º En la reexposición, del compás 76 al 78, aparece amplificado con una escala descendente que traslada el repiqueteo del registro agudo al grave ejecutándose el mismo combinado con las dos manos del pianista (como ya había sido realizado en los compases 48 y 49), siendo repetido finalmente a cargo de la mano izquierda. **Ej. 8.**

Ej. 8

Incisos:

de 6 corcheas

(1) Con una colocación más apropiada dentro del compás se aprecia mejor su clasificación de "anacrúsico con terminación femenina", coincidiendo el acento rítmico (a. r.) con el métrico (a. m.).

acéfalo con terminación masculina

de 9 corcheas

anacrúsico con terminación femenina

de 12 corcheas

de 18 corcheas

células melódicas

células melódicas

células melódicas

células melódicas

3) Análisis tonal – modal y armónico

La armadura empleada en esta composición para el tema A es la común para las tonalidades de Mi M. o su relativo Do # m. La mano izquierda ejecuta en el primer compás un giro de claro desdoblamiento arpegiado del acorde perfecto menor sobre la nota fundamental **do #** con un **re #** como nota de paso seguido de un intervalo armónico de 7^a m. sobre fundamental **sol #**. Este fragmento vuelve a repetirse para finalizar en el dar del compás 4 con un intervalo armónico de 5^a justa sobre fundamental **do #**. Esta sucesión, I-V-I-V-I, de inequívoca procedencia tonal conduce a escoger ya desde el comienzo la tonalidad de **Do # m.** como tonalidad sensible en todo el tema A, tanto desde el punto de vista melódico como principal.

Esta primera impresión desaparece de inmediato cuando se observa la insistencia de Asencio en evitar sistemáticamente el VII< o sensible en todo el tema A, tanto desde el punto de vista melódico como

armónico, y que fue uno de los principales elementos que empleó el sistema tonal clásico para afianzarse y destruir el antiguo sistema modal gregoriano.

Todo el tema A está en el tono de **Do #**, pero en dos modos distintos. El inciso **a₁** con su acompañamiento hay que ubicarlo en el modo de **Re** escala defectiva con ausencia de su VII grado. El inciso **a₂** completa toda la escala melódicamente, pero al desaparecer los grados III y VI del discurso resulta ambiguo modalmente, aunque debido a esta característica facilita la modulación al modo de **La** en que se desenvuelven los fragmentos en que aparece el inciso **a₃**. La repetición en otros grados del inciso **a₂**, compases 9 y 10, nos devuelve el modo Re en que también está situado el inciso **a₄**, del compás 11 al 14, aunque aquí este modo aparece con todos sus grados. Una escala multioctava que abarca los modos de Re y La, que Asencio emplea para construir el inciso **a₅**, nos conduce al tema B.

En general es algo complicado el análisis armónico en esta composición. Junto a acordes de transparente trazo edificados por terceras, cuartas o incluso (como ya se dijo, no aceptados universalmente) por quintas superpuestas, se encuentran otros que incluso sumando melodía y armonía acompañante no están claramente dibujados, por lo que habrían de definirse como *música de intervalos*. Ej. 9.

Ej. 9

Tema A (de los compases 1 al 20 y del 50 al 69)

Modo de Re (escala defectiva) Modo de La

Tono de Do #, modo de Re Tono de Do#, modo de La

a¹ a¹ a² a² a³ a³

ap. = apoyatura n.p. fl. fl. ap. n.p.
 n.p. = nota de paso
 fl. = floreo

I V⁷ I V⁷ I^{sus 4} IV⁹ V⁷ I⁷ V II² V

(sin 3ª y 5ª) (sin 3ª y 5ª) (por 5ª) (sin 3ª) (sin 5ª)

Modo de Re

Tono de Do \sharp , modo de Re

a^2 a^2 a^4 a^4
 n.p. n.p. ap. ap. ap. an. ap. ap. an.
 ap. ap. ap. (1) (1)
 I V⁷ I⁰ V⁷ sus 4 I⁰ V⁷ sus 4 I⁰ V⁷ sus 6 I V⁷ I V⁷ I V⁷
 (sin 3^a) (sin 3^a) an. = anticipación
 (1) la resolución de las apoyaturas en el acorde siguiente

Modo de La **Modo de Re** **Modo de La**

Tono de Do \sharp , modo de La **Escala multiocava de Do \sharp**

a^3 n.p. ap. ap. n.p. ap. a^5 n.p. n.p. n.p.
 n.p. n.p. n.p.
 ap. ap. ap. n.p. n.p.
 I⁷ V II² V I V⁷ I
 (sin 3^a) (sin 3^a) (sin 5^a) (sin 3^a) c. 20 c. 69

El tema B parece asentado en un principio en la tonalidad de Mi m., cuando siguiendo los preceptos clásicos debiera haber sido la tonalidad de Mi M., su relativo mayor. El grado de parentesco entre el tema A y el B viene dado porque su tónica **mi** es la 3ª del acorde de tónica del tema 1º, **do # mi sol #**.

Cuando fue introducido el antiguo modo dorio griego o modo de **Mi** en el sistema tonal se produjo una confusión, ya que el tetracordo inferior de esta escala (la-sol-fa-mi) coincide con el tetracordo superior de nuestra escala menor, además de pertenecer los dos modos al mismo escalonamiento de teclas blancas, por lo que la nota **mi** cedió su función de antigua tónica a la nota **la** y se convirtió en su dominante. Debido a este hecho en la música andaluza suele producirse una equivalencia singular entre tónica y dominante por lo que indistintamente se escuchan cualquiera de estos dos grados como fundamental del acorde final, produciendo un equívoco modal.

El periodo **B**, del compás 21 al 28, puede tener dos interpretaciones: Tono de Mi modo de La, o bien Tono de Si modo de Mi, ya que estas dos interpretaciones pertenecen al mismo escalonamiento. Al circular y finalizar la melodía más bien en sentido descendente del **si** agudo al **si** grave opto en principio por la segunda interpretación.

Aunque los incisos señalados **b₄**, compases 33 a 39 pertenecientes al periodo **B₁**, también presentan una línea melódica que parece circular igualmente dentro de una escala de **Si** ascendente y descendente con un reposo intermedio en la nota **mi** y uno final en la nota **si**, el acorde con que está armonizado el reposo final de este periodo es el de tónica del tono de **Mi** modo de **Re** debido a la alteración ascendente de su VI< grado, **do #**, por lo que todo el periodo debe de estar encuadrado en esta modalidad.

Una breve modulación a la tonalidad de Sí m. parece esbozarse del final del compás 39 al compás 42, correspondiente al periodo **B₂**, para regresar al tono de Mi con un efecto armónico bimodal en el compás 44 que simultáneamente se escuchan el VI y VI<, finalizando en los compases 48 y 49 con una mediantes mayor que por transformación se convierte en la dominante de la tonalidad principal preparando tonalmente la entrada de la reexposición.

Del aspecto armónico es interesante destacar lo siguiente: 1º Los tres primeros compases del periodo B están armonizados con la dominante tonal, **sol #**, del tema A como acorde de préstamo, acorde que no apareció en la armonización de dicho tema. 2º Aunque algunos acordes se analizarán como acordes por terceras superpuestas, algunos con notas sustitutivas o añadidas, podrían ser analizados por superposición de cuartas. 3º Se hace necesario destacar una disposición armónica bastante difundida en la música del siglo XX que consiste en añadir una 3ª, como sombrero, a un acorde tríada construido por cuartas superpuestas. Esta peculiar

disposición aparece en los compases 27 y 35, aunque el análisis corresponderá a la construcción por terceras superpuestas. 4º Solamente un número reducido de acordes serán clasificados como pertenecientes a la construcción por cuartas.

En la reexposición el periodo B, del compás 69 al 75, se muestra como una copia exacta transportada a la altura del tono principal, por lo que el tono de Si, modo de Mi será aquí tono de Sol #, modo de Mi. En el compás 76 la 5ª de la fundamental del acorde aparece con una alteración descendente.

El inciso x+ se muestra en los compases 79 y 80 como una breve pedal de dominante finalizando esta rítmica pieza con un acorde de 5ª vacía con 6ª añadida edificado sobre la tónica principal. **Ej. 10**

Ej. 10 Tema B (del compás 21 al 49)

Modo de Mi

Tono de Si, modo de Mi

() = cromatizaciones en la armonía

(9ª m.)

ap. es.

c. 21 (enar. n.p. monia)

es. = escapada

VI< 6 III sus 4 IV sus 4 I sus 4 II 5

Modo de Re

Tono de Mi, modo de Re

ap. fl. ap. ap. ap. ap. fl. fl. ap.

ap. c. 27 c. 28

IV 5 I #9 I (con 2ª añadida) I #10 V 10 I #13 V 10

(5ª vacía) I #3 I 4 I 4 I 4

13 n.p. n.p. ap. ap. fl. (bimodal y modulante) (7ª) n.p. n.p. n.p. n.p.

c. 33 c. 35

V III 7 6 4 2 III 10 7 4 2 II 4 III 6 4 2 VI> 7 4 2 (4ª aumentada añadida) III 7 6 4 2

Tonalidad de Si m.

18

18 3 ap. n.p. ap. ap. c. 39 c. 42

18 7 #6 (6ª añadida) I 3 7 VI 5 #5 I sus 4 III 3 7 5 #5 I sus 4 III 3

II (de Si m.)

Modo de La (escala defectiva)

24

24 Tono de Mi, modo de La

24 VI (de Mi) c. 44 ap. ap. ap. c. 49

(bimodal y modulante) II (de Si m.) VI< (de Mi) IV 9 IV 9 V III< V (de Do#)

Modo de Mi

Tono de Sol #, modo de Mi

IV 5 (acorde de 5ª vacía) I #3 9 5 7 6 4 2 I V (de Do#)

Modo de La

Tono de Do #, modo de La

V (Pedal de dominante) III 6 5 I 6/5 (5ª vacía con 6ª añadida)

Elegía a Manuel de Falla

Fue creada en el año 1946 pocos días después de la muerte de Falla y su estreno se realizó el 12 de diciembre del mismo año por Ernesto Montserrat en Utrecht (Holanda). Esta elegía forma la sección central del ballet *Llanto a Manuel de Falla* que, encargado por Antonio, se estrenó en el Festival de Música de Granada el 20-6-1953. Independientemente del ballet, la Elegía ha sido interpretada muchas veces por diversas orquestas.

Esta breve y conmovedora pieza muestra su admiración por el compositor gaditano y es una de las que más se ajustan a la pequeña forma tan practicada por Asencio.

En la Sección 1ª se exponen tres micro-temas de la manera siguiente: **A - B, B₁ - A - C**.

La corta Sección 2ª que funciona como una especie de micro-desarrollo, del compás 16 al 20, da paso inmediato a una repetición abreviada de la Sección 1ª ya que no aparece el periodo **B₁** y la repetición de **A**.

Una de las cotas más expresivas logradas por Asencio la encontramos en esta partitura. A la serena melancolía del tema **A** se le opone el grito desgarrador de los acordes del periodo 1º del tema **B**, y en especial, en el último acorde de la composición. Es un acorde de 7ª menor con 5ª disminuida edificado sobre la tónica **mi**, acorde inestable que acrecienta la sensación de que el dolor por la muerte del maestro venerado no ha concluido y sigue latente.

1) Análisis estructural

Sección Tema (o Frase) (o Periodo)	División temática (Incisos)	Tonalidad o Modo	Compases	
1ª	A	a, a, a _{mx} ,	Tono de Mi, modo de La	1, 2, 3
	B	b ₁ , b ₂	Modulante sobre pedal de I	4-5, 6-7
	B ₁	b _{1mx} , b _{2mx}	Modulante con regreso al tono principal	8-9, 9-10
	A	a, a, a _{mx}	Tono de Mi, modo de La	10, 11, 12
	Ca	c ₁ , c ₂	Modulante sobre pedal de tónica	
2ª	Dac	d ₁ , d ₂ , d _{2mx} , d ₃	Tono de Do, modo de Re; Modo de Mi	16-17, 18, 19, 20
3ª	A	a, a, a _{mx} ,	Tono de Mi, modo de La	21, 22, 23
	B	b ₁ , b ₂	Modulante sobre pedal de I	24-25, 26-27
	Ca	c _{1mx} , c ₂	Tono de Mi, modo de La	

2) Análisis de motivos

El tema A contiene un solo inciso, **a**, que se escucha tres veces: La 1ª y 2ª vez son idénticos, pero la 3ª vez se escucha acortado, **amx**, no en su duración aunque sí en la exclusión de sus dos últimos sonidos.

Si se observa la señalización añadida al primer compás de esta partitura se verá como el inciso **a**, que es un inciso generatriz, funciona como un pequeño filón del que el compositor extrae *seis células* cuya construcción y comportamiento es el siguiente:

a₁, se obtiene eliminando (de los 8 sonidos que contiene el inciso) los sonidos 2 y 7 e igualando las duraciones de todos exceptuando el primer y último sonido (cada sonido que integra esta célula lleva un asterisco en el compás 1). Es utilizada transportada para elaborar en los compases 16 y 17 el inciso **d₁**.

a₂, es la cabeza del inciso, el tresillo de semicorcheas. Repetida tres veces doblando los valores y transportada es el inciso **c₁** del compás 13.

a₃, es la misma que la anterior añadiéndole el 4º sonido del inciso. Junto a ella y doblando las figuras de duración elaboran con su unión el inciso **c_{1mx}** en el compás 28.

a₄, es la cola del inciso, sus cuatro últimos sonidos. Transportada, además de modificar las duraciones y con ello la acentuación rítmica sirve para confeccionar el inciso **d₃** en el compás 20.

a₅, es el inciso amputado en sus dos últimos sonidos. Transportada y unificando sus duraciones se emplea para fabricar en el compás 18 el inciso **d₂**. Doblando la duración de la 4ª nota y eliminando su 5ª nota, que funciona como una especie de floreo melódico, es el inciso **d_{2mx}** del compás siguiente.

a₆, se obtiene eliminando los tres primeros sonidos del inciso y aumentando las duraciones de los dos sonidos siguientes, trasladada a otros grados de la escala. Es utilizada para acompañar el inciso **a** reforzándolo.

En el tema B, aunque cuenta con una línea melódica principal doblada a la 8ª casi en su totalidad, la armonía tiene una importancia capital como elemento expresivo unido a ella.

El periodo **B**, del compás 4 al 7, está constituido por dos incisos, **b₁** y **b₂**. El periodo **B₁** es una contracción del anterior con incisos yuxtapuestos inclusive con la primera semicorchea del compás 10 perteneciente ya a la repetición del tema A. En este último periodo el inciso **b_{1mx}** se presenta ornamentado a modo de escala defectiva (véase las notas señaladas con asterisco en los incisos **b₁** y **b_{1mx}** en la Sección 1ª). La

última nota, en este caso acorde, del inciso **b_{1mx}**, compás 9, debido a la yuxtaposición de incisos es a su vez comienzo del inciso **b_{2mx}**.

El pedal de tónica adornado con mordente que hace su aparición en el compás 4 y que finaliza la composición, elemento rítmico-armónico acompañante **x**, se convierte en generatriz dada la importancia que adquiere en sus frecuentes apariciones en el grado principal y en otros grados de la escala.

El inciso **c₂**, de marcado carácter armónico, cierra la Sección 1^a y la 3^a, presentándose por movimiento contrario en esta última sección.

3) Análisis tonal – modal y armónico

El tema A hay que ubicarlo dentro del Tono de Mi, modo de La. No hay acordes definidos en su armonización sino como he comentado anteriormente un reforzamiento de la línea melódica a distancia del intervalo de 4^a descendente a partir de la 4^a nota de la melodía principal sobre un pedal de tónica.

El tema B es modulante con regreso al tono principal.

Su periodo **B**, del compás 4 al 7, parece anunciar la tonalidad de Re m., pero en el último compás se decanta por el modo mayor con cadencia plagal. No obstante el pedal de I del tono principal en sus tres primeros compases produce un amago de bitonalidad. Además el primer acorde del compás 6 es un acorde más bien perteneciente a la tonalidad de Mi M. edificado sobre su III grado y principalmente debido a esta circunstancia se desprende una cierta ambigüedad en la modulación a Re M..

En el compás 8, perteneciente al periodo **B₁**, se produce una sucesión armónica paralela de seis acordes tríadas, los tres primeros perfectos mayores y los tres siguientes perfectos menores, apareciendo redobladas a la 8^a las voces que llevan la 3^a y la 5^a. La voz que lleva la 3^a forma una escala defectiva o exacordal de la tonalidad de Re M., con ausencia de la sensible. Las otras dos voces, que llevan la 5^a y la fundamental, forman las únicas dos escalas de tonos enteros (modo a transposiciones limitadas). Con ello tenemos una politonalidad, tres tonos, y una bimodalidad, dos modos, simultánea. El 2^o acorde del compás 9 funciona al mismo tiempo como acorde de tónica de Re M. y como VII grado del tono principal, modulación por transformación. **Ej. 11.**

Ej. 11

Tema A
Modo de La

Tema B
B

Tono de Mi, modo de La

Escala mixta de Re (m. - M.)

(Música de intervallos)

(Música de intervallos)

(Música de intervallos)

Pedal de I

() = cromatizaciones

fl.

7 7 7 #7 7

b 5 b 6 b 5 #5 b 6 #3 2

VI> IV VI> IV< IV 2 I #3

x

8vb

Tema A
Modo de La

B¹

Escala de Re M.
(defectiva o exacordal)

Tono de Mi, modo de La

Escala exátona
(1/2 tono alto)

fl.

a a mx

(Música de intervallos)

Escala exátona

(Música de intervallos)

(1) (2)

(1) acordes P.M.
(2) acordes P.m.

7 7 #3

b 5 b 5 #3

VI> I (de Re M.)

VII (del tono principal)

Pedal de I

Al pasar del tema A al Ca, compás 13, se produce un cambio de modo únicamente ya que se conserva la misma nota como tónica, Mi,

pero distribuyendo los intervalos en lugar de como se efectúa en el modo de La a como se lleva a cabo en el modo de Mi. Se tiene pues en el inciso **c**₁ el modo de Mi en su transposición original (y teórica) dentro del escalonamiento de teclas blancas, aunque al no aparecer el VII grado la escala es defectiva.

En la simultaneidad de la célula **a**₂ con la célula **x** (pedal de I) del inciso **c**₁ se pueden codificar acordes con las 3 opciones armónicas siguientes: 1. I (con doble apoyatura) – IV; 2. II (con 7^a y sin 5^a) – I – IV; 3. II (con 7^a y doble nota de paso intermedia). Ahora bien, tanto en este caso como el que ya se ha especificado en el tema A y en los incisos contruidos por células de este último tal vez sea más acertado considerarlo como *música de intervalos*, como ocurría en *Zapateado*.

El inciso **c**₂, compases 14 y 15, modula al tono de Do, modo de Re, dentro de una escala defectiva, con el enlace armónico I - II (acorde de color del modo) que produce una semicadencia en dicho II grado. Otra vez vuelve a producirse una bitonalidad por el insistente pedal de I del tono principal.

En el inciso **d**₁, compases 16 y 17, la escala a la que pertenecía la mencionada semicadencia aparece completa con sus siete grados. La serie de acordes tríadas funciona como un reforzamiento de la línea melódica. Los tres compases siguientes están dentro del modo de Mi con todos sus grados.

La vuelta del tema A, del compás 21 al 23, nos vuelve a imponer súbitamente el modo de La. Con más suavidad se pasa del final del periodo **B**, Re M., a la reexposición del tema **Ca**, tono principal, puesto que se evita la sensible (**do #**) de aquél, nota incompatible para establecer una relación entre las dos escalas. Si en el inciso **c**_{1mx}, compás 28, se establece la correspondencia con su primera aparición en la Sección 1^a, compás 13, hay que ubicarlo en el tono de Si, modo de Mi (escala defectiva), aunque tal vez sea más lógico considerar a dicho grado en vez de tónica de Si como V del tono de Mi, modo de La (ambos modos pertenecen al mismo escalonamiento), escala completa si incluimos el primer acorde del compás siguiente. Este acorde tiene doble función como IV grado de Mi y II de Sol.

Si se establece la correspondencia del inciso **c**₂ en el final de la Sección 1^a, compases 14 y 15, con su repetición por movimiento contrario en los dos últimos compases de la obra se estará dentro de la misma escala transportada una 5^a justa ascendente al tono de **Sol**. Como ocurría allí el pedal de tónica del tono principal provocaba una bitonalidad, aunque aquí el acorde de tónica de esta escala puede y de hecho constituye un acorde de 7^a con la alteración cromática descendente de su 5^a sobre el pedal, cuya función expresiva ya se ha especificado en el último párrafo de la página 34 antes del análisis estructural. **Ej. 12.**

Ej. 12

Tema A
Modo de La

Tema C^a
Modo de Mi
(escala defectiva o exacordal)

Modo de Re
(escala defectiva o exacordal)

Tono de Mi, modo de La (Tono de Mi), modo de Mi

Tono de Do, modo de Re

ap. n.p.

ap. n.p.

(3 opciones armónicas)

1 2 3

6 4 6

5 4 2 5 4 2

I IV II I IV II

I^{b3} II^{b3} (bitonalidad)

Semicadencia

Pedal de I

(repetición del compás 10 al 12)

c.13

c. 14 y 15

D^{ac}
Modo de Re

Modo de Mi

Tema A
Modo de La

Tono de Do, modo de Re

(Tono de Mi), modo de Mi

Tono de Mi, modo de La

ap.

ap.

(reforzamiento con acordes perfectos M. y m.)

(música de intervallos)

c. 16 y 17

Del c. 18 al 20

I⁵ VII⁵

(repetición del c. 21 al 23)

Periodo B

Tema C^a
Modo de La

Modo de Re

o Modo de Mi (idéntico escalonamiento)

(escala defectiva o exacordal)

Tono de Re, escala mixta m. - M.

Tono de Mi, modo de La

Tono de Sol, modo de Re

o Tono de Si, modo de Mi (por analogía con C¹)

c¹ mx n.p.

c² (movimiento contrario)

Cadencia

(repetición del c. 24 al 27)

c. 27

c. 28

I (de Re)

n.p.

II I^{b3} (de Sol)

(bitonalidad)

VII (de Mi) II² V⁵ IV

c. 29 y 30

I^{b5} (de Mi)

Sonatina

Compuesta en el año 1946 como homenaje a Domenico Scarlatti, aunque también se interpretó en un concierto de homenaje al Padre Antonio Soler. De forma bipartita presenta una clara escritura clavecinística. Fue estrenada por Ernesto Montserrat en Madrid, el 4 - 4 - 1950. También, en versión para guitarra, está integrada en la *Suite de homenajes*.

Tomando como modelo las sonatas en un movimiento de este autor su forma no es la de sonata clásica bitemática, sino que hay que incluirla dentro del tipo binario de suite barroca monotemática dividida en dos partes o secciones que incluyen una repetición, por lo que su estructura real es **A A - A₁ A₁**. Siguiendo este patrón en su estructura más básica, Asencio parte de la tonalidad principal, **La M.**, en su parte o Sección 1^a, conduciendo el discurso musical al tono de la dominante, **Mi M.**, en el que concluye esta sección. La Sección 2^a, que es una consecuencia temática de la anterior sin ningún contraste, parte de esta tonalidad (en este caso con distinto modo) para regresar a la tonalidad principal.

La Sección 1^a, **A**, está integrada por cinco cortos periodos de cuatro compases cada uno, exceptuando el 2^o, con la distribución siguiente: **a₁** (4), **a₂** (6), **a₃** (4), **a₄** (4) y **a₁** (4, repetición exacta en el tono de la dominante).

La Sección 2^a, **A₁**, es una copia de la anterior con la excepción de intercalar un periodo asimétrico entre los que eran periodo 2^o y 3^o en la sección anterior con la distribución siguiente: **a₁** (4), **a₂** (6), **a₅** (5), **a₃** (4), **a₄** (4), y **a₁** (4, ejecutado una 8^a alta).

A pesar de la inclusión del periodo asimétrico hay que considerar esta pieza como de forma binaria simétrica pues esta 2^a parte no es significativamente más extensa. Más aún que *Zapateado* hay que encuadrar esta breve pieza dentro de una estética neoclásica.

1) Análisis estructural

Sec.	Pdo.	Incisos	Tonalidad o Modo	Compases
A	a₁	a₁, a₁, a₁₊	La M.	1, 2, 3-4
	a₂	a_{2/1}, a_{2/2}, a_{2/2}	La M.	5-6, 6-8, 8-10
	a₃	a₃, a_{3mx1}	Modulante	11-12, 13-14
	a₄	a_{3mx2}, a_{2/1+}	Modulante	15-16, 17-18
	a₁	a₁, a₁, a₁₊	Mi M.	19, 20, 21-22
A/1	a₁	a₁, a₁, a₁₊	Tono de Mi, modo de Re	23, 24, 25-26
	a_{2mx}	a_{3mx1}, a_{2/2}, a_{2/2}	Tono de La, modo de Sol	27-28, 28-30, 30-32
	a₅	a_{2/1}, a₁, a₁, a₁₊	Tono de Do #, modo de Re	33-34, 34, 35, 36-37
	a₃	a₃, a_{3mx1}	Modulante	38-39, 40-41
	a₄	a_{3mx2}, a_{2/1+}	Modulante	42-43, 44-45
	a₁	a₁, a₁, a₁₊	La M.	46, 47, 48-49

2) Análisis de motivos

El primer inciso \mathbf{a}_1 , compás 1, contiene las dos células generatrices de toda la composición: \mathbf{x} (su cabeza), y sobre todo, \mathbf{y} (su cola). En su tercera aparición, compás 3, la célula \mathbf{x} se presenta además en dirección ascendente, \mathbf{x}_{da} . La célula \mathbf{y} en el compás 2 se muestra ornamentada con un semitrino al intervalo de 2ª superior y en la repetición que sigue amplificada para finalizar el periodo.

La célula \mathbf{x} , integrada por dos sonidos que forman un intervalo de 3ª M. descendente, \mathbf{x}_1 , funciona como cola o cabeza del inciso que en una voz intermedia acompaña en todas sus apariciones al inciso \mathbf{a}_1 . Por aumentación de valores, \mathbf{x}_{v+} , surge en el acompañamiento armónico de los compases 15 y 42. Se muestra modificando la especie de su intervalo, que pasa a ser de 3ª m., \mathbf{x}_2 , acompañando al inciso $\mathbf{a}_{2/2}$ (compases 7, 9, 29 y 31), y al inciso \mathbf{a}_1 al comienzo de la Sección 2ª. En este último inciso, del compás 23 la 25, se cambia su calificación numérica ampliándose al intervalo de 5ª justa descendente y en los compases 34 y 35 se transforma en un intervalo de 4ª justa ascendente, quedando por tanto exclusivamente su fisonomía rítmica, \mathbf{x}_r .

La célula \mathbf{y} , ornamentada o sin ornamentar, es generadora de los demás incisos de la línea melódica principal ($\mathbf{a}_{2/1}$, $\mathbf{a}_{2/2}$, \mathbf{a}_3 , \mathbf{a}_{3mx1} , \mathbf{a}_{3mx2} y $\mathbf{a}_{2/1+}$). Está construida por una sucesión de tres notas dentro del intervalo numérico de 3ª tanto en sentido descendente como ascendente y presenta las siguientes variantes: s (semitono) – t (tono), \mathbf{y}_{1d} e \mathbf{y}_{1a} ; t – s, \mathbf{y}_{2d} e \mathbf{y}_{2a} , (ámbito de 3ª m.); t – t, \mathbf{y}_{3d} e \mathbf{y}_{3a} (ámbito de 3ª M.). Asencio elabora los incisos mencionados con múltiples combinaciones: Repitiendo la célula en la misma altura o en otros grados de la escala, sin ornamentación y con ornamentación, en forma de escala ascendente y descendente, amputada y amplificada. Con todos estos recursos consigue magistralmente la unidad dentro de la variedad.

Aunque algunos incisos son anacrúsicos al añadirle una anacrusa a la célula \mathbf{y} , todos los periodos son téticos con terminación masculina. Obsérvese todo lo expuesto anteriormente en la partitura señalizada.

2) Análisis tonal – modal y armónico

El plan tonal sigue el esquema expuesto a grandes rasgos en el 2º párrafo de este capítulo de la manera siguiente:

Sección 1ª. - Tanto el periodo \mathbf{a}_1 , de I a I, como el periodo \mathbf{a}_2 , de I a V, permanecen en la tonalidad principal de La M..

En el periodo \mathbf{a}_3 se inicia una modulación, con acordes en función de subdominante y el de dominante, hacia la tonalidad de Fa # m. que tiene su confirmación en los compases 15 y 16. Ahora bien, la alteración descendente del II grado, **sol becuadro**, y la alteración ascendente

de la mediente, **la #**, en el acorde de tónica unido al característico enlace armónico **II> - I** además de escucharse el VII grado sin sensibilizar, obliga a especificar que la escala empleada no es otra que nuestra **Escala Andaluza**. En el compás 17 el acorde de la nueva tonalidad aparece sin la alteración de la mediente, que unido a escucharse un **re #** en la línea melódica seguido de la nota **mí** sin alterar obliga a asignar una doble función al acorde de tónica de Fa # como II grado de Mi M., tonalidad ésta que es el objetivo final de este sencillo, pero colorista, proceso modulante que concluye en el primer tiempo del compás 19, concluyendo esta sección con una cadencia plagal.

Sección 2ª. - Parte de este tono, **Mi**, pero el modo ha cambiado al modo de Re. Si se tiene en cuenta la fuerza tonal que proporciona esa especie de nota pedal de I en el periodo **a₁** se puede establecer por similitud, aunque no obligatoriamente, que el periodo **a_{2mx}** está instalado en el tono de La, modo de Sol. En ambos modos dentro de las transposiciones mencionadas todos los sonidos son comunes.

En el compás 33 se escucha entre armonía y melodía toda la escala menor melódica de la tonalidad de La m. y súbitamente en el compás siguiente de este periodo añadido, **a₅**, se modula un poco bruscamente al tono de Do #, modo de Re.

Los periodos **a₃** y **a₄** que le siguen copian con exactitud el proceso modulante seguido en la anterior sección pero dirigido esta vez hacia la tonalidad principal, es decir, que es una simple repetición transportada de todo el material, del compás 11 al 21 allí y del compás 38 al 49 aquí. **Ej. 13**.

Ej. 13

SECCIÓN 1ª A

Tonalidad de La M.

I⁵ II² I⁵ II² I⁵

(puede, o no, considerarse nota pedal)

6

V⁶ V⁷⁺ VI² V⁵ V⁷⁺ VI² V⁵ VI⁵ IV⁷ (de Fa #m.)

IV II (de La M.)

12

Tonalidad de Fa # m.
Escala armónica

V⁶ II⁵ IV³ V⁶ IV⁶ II⁶

16

Tono de Fa #
Escala Andaluza

Tonalidad de Mi M.

I⁴ II^{b3} V⁷⁺ I⁵ II² (de Mi M.)

I (de Fa #)

SECCIÓN 2ª A/1

20

Modo de Re

Tono de Mi, modo de Re

I⁵ II² I⁵ II² I⁵ I^{b3} II² I^{b3} II²

Cadencia plagal

Modo de Sol

Tono de La, modo de Sol

25

25

25

6
4

I 4 3 II 2 I 4 3 IV 6 I 5 II 2

Tonalidad de La m.
Escala melódica

30

30

30

6
4

I 5 I II 2 I 5 I 4 3 II 5

Modo de Re

Tono de Do#, modo de Re

34

34

34

#6
#4

I 5 II #2 I 5 II #2 I 5 II #2 I 5

38

Tonalidad de Si m.
Escala armónica

38

VI⁵ IV⁷ V⁶ II³ IV⁷ V⁶

42

Tono de Si, Escala Andaluza

Tonalidad de La M.

42

IV⁶ II⁶ I⁴ II³ (de La M.) V⁷⁺

I (de Sí)

46

46

I⁵ II² I⁵ II² I⁵ II² I⁵

Cadencia plagal

Tango de la casada infiel

Fue compuesto en el año 1950 como Homenaje a García Lorca para formar parte de un ballet. Está orquestado. La transcripción para guitarra se incluye en la *Suite de homenajes* y hay también transcripción para violonchelo y piano, realizada a petición de Gaspar Cassadó.

El ritmo de esta danza, alejado del denominado tango argentino y de su estética, es una variante de la conocida canción y danza cubana del siglo XIX denominada *habanera*.

Se podría estructurar esta composición en 5 secciones o frases (A - B - A - B - A) y una 6ª con carácter de coda, pero por el plan tonal planificado por el compositor lo más lógico es dividir la pieza en 3 secciones más la sección de coda. La Sección 1ª contiene dos temas: A (en la tonalidad principal) y B (en un tono vecino). La Sección 2ª basada principalmente en el tema A comienza en el tono de la dominante con un breve proceso modulante de regreso a la tonalidad principal. La Sección 3ª, a modo de reexposición tonal, transporta el tema B al tono principal seguido del tema A igualmente en dicho tono. La Coda, basada en la Introducción y un fragmento de A, reafirma la tonalidad principal apagándose el matiz dinámico la fuerza rítmica y el movimiento.

1) Análisis estructural

Sec.	Tema	Div. temática	Tonalidad o Modo	Compases
1ª	I	(introducción)	Fa # m.	1-2
	A	a1, a2, a1-	Fa # m.. Modulante	3-9, 10-15, 16-19
	Ba	b1, b1, b1- a1- (enlace)	Tono de La, modo de Mi Modulante	20-23, 24-27, 28-29 30-32
2ª	Amx1	a1-, a3, a4	Do # m.. Modulante	33-36, 37-40, 41-44
3ª	Bamx	b1, b1, b2, b3 b4 (enlace)	Fa # m. Tono de Fa #, modo de La	45-48,49-52,53-57,58-61 62-63
	Amx2	a1-, b3mx, y+	Fa #, escala andaluza	64-67, 68-70. 71-73
4ª	Coda	Imx, a1-, c/I+	Tono de Fa #, modo de Mi	73-76, 77-80, 80-86

2) Análisis de motivos

En los tres primeros compases se exponen las tres células que van a generar toda la composición. Cada una de ellas tiene distintas funciones, y en especial las denominadas x y z innumerables variantes isorrítmicas en las que a su esquema rítmico que permanece inmutable se le van adaptando distintas fórmulas melódicas o armónicas.

A medida que va avanzando este análisis véase la partitura señalizada en que se muestra este análisis de motivos, aunque en la presente señalización ya no están indicadas las repeticiones inmediatas en idéntica transposición.

La célula x en la división temática a_1 está constituida por dos sonidos que forman un intervalo de 2^a M. (reforzados armónicamente y con un repiqueteo del primero) descendente, x_{1d} , y posteriormente en las divisiones a_3 y a_4 también ascendente, x_{1a} ; todas estas divisiones temáticas pertenecen al tema A en sus diversas apariciones. En los compases 39 y 41 se producen dos variantes más pero sin transcendencia en el conjunto. El empleo simultáneo de estos dos aspectos de la célula se produce en el compás 42.

En la división temática a_2 esta célula se presenta con un aspecto de armonía arpegiada descendente, x_{2d} , compases 10 y 12, y ascendente, x_{2a} , compases 11 y 13. Con estos aspectos de la célula se construye casi toda esta división temática e incluso en los compases 14 y 15 se acompaña con la variante ascendente.

Esta célula exhibe dos nuevas fisonomías en la división b_1 , x_3 y x_4 , y x_{4i} (por movimiento contrario o inversión libre) en la división b_2 , compases 54 y 55. Al final de ésta y en las dos siguientes, b_3 y b_4 , dos nuevas variantes, x_5 y x_6 , tienen una función de acompañamiento, del compás 56 al 63. Unas nuevas variantes se observan del compás 66 al 69, pero ninguna se repite.

La célula y se presenta en el 2º compás con un aspecto de repiqueteo rítmico, y_r , como 2º motivo o célula de la introducción. Esta célula, condensado el repiqueteo en un solo valor (negra con puntillo) prolongado en varias ocasiones, va a ser soldada a las distintas variantes de la célula x , después de las repeticiones de ésta, para finalizar cada una de las divisiones temáticas tanto del tema A como del B. En la primera aparición de la división temática o periodo a_1 , del compás 3 al 9, la célula y se repite con una amplificación cuya anacrusa está tomada del último acorde de la célula x .

Esta última célula pierde el tresillo característico en los compases 47 y 51. Este tresillo adopta una figuración de mordente en los compases 58 y 69; es ornamentado transformándose en un quintillo de fusas en los compases 14 y 71, practicándosele además a la célula y en el compás

siguiente una amplificación con hechura de escala que concluye en el compás 73 donde comienza la Coda.

En el primer compás se expone la célula rítmico – armónica *z* con la exclusiva misión de acompañante. Esta figura de acompañamiento difiere de la empleada en la *habanera* únicamente en que el primer tiempo del compás está ocupado por los valores de corchea con puntillo y semicorchea, mientras que aquí se sustituye por una negra y una corchea que forman un tresillo. Este patrón rítmico presenta en esta danza incontables variantes isorrítmicas. No obstante se va a intentar una condensación y agrupación de las mismas sin señalar en la partitura las repeticiones idénticas o con alguna diferencia que no sea significativa.

La célula acompañante *bac* tiene la misión de llenar el vacío del fin de la división temática *b*₁ en la Sección 1ª, compases 23 y 27, ornamentándose en el tiempo 1º del compás en su segunda aparición.

Todas las divisiones temáticas tienen, si no hay mordente inicial, comienzo tético y si concluyen con la célula *y* final femenino.

3) Análisis tonal – modal y armónico

Sección 1ª

El compás 3 contiene todos los sonidos de la Escala Andaluza en el tono de Fa #. De los dos acordes que contiene este compás, el 2º es un acorde de 9ª m. con los sonidos que proporciona la escala sobre el V grado. El primer acorde, edificado sobre la tónica, es de 7ª con las dos terceras, M. y m., que proporciona esta escala con una notable y singular coincidencia en este aspecto con la conocida escala de *blues* del jazz norteamericano. En este lenguaje suele considerarse a la 3ª m., con una disposición que siempre la coloque por encima de la 3ª M., con un cifrado que la interpreta como 9ª aumentada, **sol x**, en muchos casos. Otra interpretación armónica sería la de considerarla una apoyatura sin resolver, o, como en este caso, resolviendo en el acorde siguiente.

Del compás 5 al 9 la línea melódica reforzada armónicamente con una serie de sextas mantiene la misma nomenclatura de escala pero transportada al tono de La, mientras que la mano izquierda continúa ejecutando el *ostinato* de I y V de Fa # y aunque ambas transposiciones se funden armónicamente (2º acorde en los compases 5 y 7) existen indicios de bitonalidad.

Se mantienen estos indicios de bitonalidad en la división *a*₂ que le sigue, ya que aunque el autor emplea la misma grafía integradora armónicamente en los compases 10, 12, 14 y 15, la realidad sonora es la simultaneidad sonora de un acorde perfecto mayor (P. M.) sobre fundamental **fa** encima de otro acorde perfecto menor (P. m.) sobre fundamental **fa #**. En los compases 11 y 13 se hacen coincidir a la vez las armonías arpegiadas de I y V. Todo este pasaje está dentro de la tonalidad

de Fa # m. en una escala de 7 sonidos con IV y IV< grados y ausencia del VI grado.

Si en la 1ª división temática de **a**₁ la transposición de la Escala Andaluza en el tono de La había sido reservada para la célula **y**, en su repetición abreviada, **a**₁₋, del compás 16 al 18, en la que está excluida dicha célula, aparece en este tono preparando la entrada del tema B en este mismo tono.

El tema B_a, del compás 20 al 29, efectúa su entrada en este tono, pero al ser eliminada la cromatización del III< grado tanto en la melodía como en la armonía volvemos al primitivo modo de Mi del cual deriva la Escala Andaluza. Los compases 28 y 29 pueden ser interpretados por la analogía de reposo melódico que proporciona la célula **y** dentro del mismo escalonamiento y transposición en el tono de Re, modo de La.

La misión de la repetición de **a**₁₋, del compás 30 al 32, es la de enlazar con un proceso modulante de gran luminosidad las dos secciones. En el compás 30 se modula al tono de Fa, modo de Sol (con una escala defectiva), volviendo al tono de Re, modo de La en los dos compases siguientes para súbitamente, en el compás 1º de la Sección 2ª, trasladarse al tono de Do #, escala andaluza, cuyo tono, partiendo del tono en que nos encontrábamos, está situado en el 5º círculo de quintas ascendentes. En la práctica la modulación se realiza no al 5º sino al 4º círculo de quintas ascendentes dado que el II grado de la escala andaluza está alterado cromáticamente con una alteración descendente, II>. Entre las dos escalas cambian cuatro sonidos (**do #, si becuadro, sol # y fa #**) y permanecen tres (**la, mi y fa = mi #**), por esta razón el tono de **Do #** dentro del modo de la escala andaluza necesitaría únicamente 3 # en la armadura y no 4 # que son los que necesita la tonalidad clásica de **Do # m.** La cohesión en esta modulación la proporciona el procedimiento impresionista de *letanía armónica* que ya se comentó con motivo del análisis del *Preludio a la Dama de Elche*. Ej. 14.

Ej. 14

SECCIÓN 1ª **Tema A**
Escala Andaluza (transposición teórica, ver página 7)

* = (cromatizaciones)
Tono de Fa #, Escala Andaluza
ap.(o apoyatura que resuelve en el acorde siguiente)(enarmonía)

Esquema armónico

(Ritmo de Habanera)

I $\begin{matrix} \flat 3 \\ \sharp 3 \end{matrix}$ V $\begin{matrix} \flat 9 \\ \flat 7 \\ \flat 5 \end{matrix}$ I + V $\begin{matrix} \flat 9 \\ \flat 7 \\ \flat 5 \end{matrix}$

Tono de La, Escala Andaluza

5

acorde/ap. acorde/np. acorde/fl. (enarmonia)

motivo pedal

I $\flat 3$ (bitonalidad) $\flat 9$ $\flat 7$ $\sharp 3$

Tonalidad de Fa#m.

(con IV< y sin VI)

10

(2) IV< (2)= (interpretación enarmónica, préstamo de Do M.)

(poliacordes) (bitonal)

I $\sharp 7$ $\sharp 5$ $\sharp 4$ $\flat 3$ (añadida) V $\sharp 3$ I 5 V $\sharp 3$ I $\sharp 7$ $\sharp 5$ $\sharp 4$ $\flat 3$

Tono de La, Escala Andaluza

15

(modulación enarmónica)

I $\flat 3$ $\flat 9$ $\flat 7$ + V $\flat 9$ $\flat 7$ $\flat 5$ $\flat 3$ I + V $\flat 9$ $\flat 7$ $\flat 5$ $\flat 3$

Tema B^a
Modo de Mi

18

ap. Tono de La, modo de Mi

Pedal de I

I $\flat 3$ $\flat 9$ $\flat 7$ + V $\flat 9$ $\flat 7$ $\flat 5$ $\flat 3$ II > $\flat 6$ $\flat 3$

21

np. Pedal de I

np. VII[>] $\flat 6$ II[>] $\flat 6$ VII[>] $\flat 6$

Pedal de I

28

enlace modulante
Modo de Sol (Escala defectiva)

Modo de La

Tono de Re, modo de La

Tono de Fa, modo de Sol

ap. 3 ap. 3

I (de La)

V $\flat 7$ 4 (añadida) $\flat 3$ (de Re) IV $\flat 7$ $\flat 3$ I $\flat 5$ $\flat 3$ V $\flat 5$ $\flat 3$

31

Tono de Re, modo de La

Tono de Do #, Escala Andaluza

Modulación por "Letanía armónica"

V $\flat 3$ I $\flat 3$ VII $\flat 5$ IV $\flat 3$ I $\flat 3$ 7 + V 7 8

Sección 2ª

Del compás 33 al 36 se entremezclan hábilmente el modo de Mi con el tono de Do #, escala andaluza, tono de la dominante del tono principal. Se inicia inmediatamente un proceso modulante de regreso al mismo conservándose la misma escala pero enriqueciéndola cromáticamente y transportándola al tono de La desde el compás 37 al 41. En este último compás el acorde de tónica desempeña también la función de dominante de la tonalidad de Re M. con el enlace de los grados V y VI. El acorde de tónica de los compases 43 y 44 desempeña nuevamente un doble cometido tónica de Re M. y VI grado de Fa #. La 7ª de este acorde presente en el reposo melódico y en el repiqueteo rítmico funciona como dominante ya del tono principal.

Sección 3ª

Del compás 45 al 54, en que se reexpone el tema B y comienza su ampliación, se está en el tono principal pero el modo es el de La. Se escuchan unas reminiscencias tonales con la sensibilización del VII< y el enlace armónico de V-I entre los compases 55 y 57. No obstante Asencio evita la vulgaridad de este estereotipado enlace con una 6ª, **re**, y una 4ª añadida, **si**, en el acorde de tónica, funcionando esta última nota como una apoyatura que resuelve en la mediante mayor, **la #**, en el compás 58.

Otro procedimiento bitonal se produce entre los compases 58 al 60 combinando una armonía y un diseño, presentado como un mordente de tres notas, pertenecientes a la región de la dominante de la tonalidad de Fa M. que se funde con el acorde P. M. de la tónica principal, **Fa #**. Este acorde se transforma en P. m. en el compás 61 acompañando a la célula **y**, que aparece trasladada a la Escala Andaluza en el tono de La con ausencia de su VII grado, produciendo un nuevo efecto bitonal.

Del compás 62 al 67 el tono principal se instala en el modo de Mi con un I> añadido como elemento cromático. Del compás 68 al 70 se repite el procedimiento bitonal registrado entre los compases 58 al 60, esta vez ampliando la confrontación simultánea no solo al acorde de tónica de **Fa #**. Finaliza esta sección con una escala multi-octava que comienza en el tono principal, distribuyendo la sucesión de intervalos como en el modo de Mi, continuando su descenso con el modo de Fa en su transposición original cuya tónica se enarmoniza en su conclusión con la sensible del tono principal en cuya tónica concluye.

Coda

Un fragmento de la Escala Andaluza con V y V>, siempre dentro del tono principal, impera del compás 73 al 76.

Una mezcla bitonal de fragmentos de las dos escalas, **La** y **Fa #**, ya que aparece la división **a1-** sin el refuerzo de los acordes, se escucha del compás 77 al 80.

Finaliza con una cadencia casi perfecta, ya que el ataque del acorde de tónica se realiza en estado de 2ª inversión, compases 81 y 82. Se pueden ofrecer dos interpretaciones de sucesión de fundamentales en estos dos compases: II> - I, y II> - V - I. El estado fundamental del acorde de tónica se logra a partir del compás 83 concluyendo definitivamente con una cadencia melódica en el bajo con los grados V y I.

Todas las cadencias intermedias en esta composición son más bien de carácter melódico pues las combinaciones bitonales y bimodales restan en parte fuerza conclusiva. **Ej. 15.**

Ej. 15

SECCIÓN 2ª Modo de Mi

bitonal

Tono de Do #, Escala andaluza Tono de Do #, Escala andaluza

c.33 ac/ap 3

I $\begin{matrix} \sharp 3 \\ \sharp 7 \\ \sharp 5 \\ \sharp 3 \end{matrix}$ V $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ \flat \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \sharp 3 \\ \sharp 7 \\ \sharp 5 \\ \sharp 3 \end{matrix}$ V $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ \flat \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \sharp 3 \\ \sharp 7 \\ \sharp 5 \\ \sharp 3 \end{matrix}$

Tono de La, Escala Andaluza

4 V> ap.

c.37

- 7/6 (con 6ª añadida)

I $\begin{matrix} \sharp 7 \\ \flat 5 \\ 3 \end{matrix}$ V> $\begin{matrix} \sharp 7 \\ \flat 5 \\ \sharp 3 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \sharp 7 \\ \flat 5 \\ \sharp 3 \end{matrix}$

Tonalidad de Re M.

Tono de Fa#, modo de La

(Dominante melódica de Fa#)

9

ac/ap ac./np.

c.41 c.45

I $\begin{matrix} \flat 7 \\ \flat 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} \flat 5 \\ \sharp 3 \end{matrix}$ (de La) V (de Re) VI $\sharp 5$ I 7 II $\begin{matrix} 9 \\ \flat 3 \end{matrix}$ I 5 (de Re) VI (de Fa#) I 11 (incompleto) V 7

14

c.46

I 5 ap. V 6 7 I 11 V 7 I 5 ap. V 6 np.

Fa# m., escala armónica y melódica descendente

20

c.52 c.55

(pueden considerarse poliacordes)

7 IV 11 V 7 V $\begin{matrix} 13 \\ \sharp 3 \end{matrix}$ (sin 7ª)

Región del V de Fa M.

24

(enarmonía)
(de Fa #) bitonal

I

24

ap. ap. (resolución) c.58

24 c.56

I 5/6 (6ª añadida)

I 5 7 5 3 (de la Escala Andaluza)

Tono de La,
Escala Andaluza
(defectiva)

Modo de La

29

bitonal

I (de Fa #)

Tono de Fa #, modo de La

29

ac/ap

29 c.61

I 7 3 V 5 VI 5 III 5 IV 5 VI 6 4 2 V 9 sus 4

Tono de Fa #, modo de Mi
(resolución)

Región del V de Fa M.

33

I > VII < (enarmónicos)

bitonal

Tono de Fa #, Escala Andaluza

33

(resolución)

33 c.65

VI 6 4 2 V 7 5 + I 7 V 7 5 ap. c.68

I 5 9 7/6 5 3

Escala multi-octava

Tono de Fa #, Modo de Mi

Coda

Tono de Fa #,
Escala Andaluza

V> (defectiva y con grado cromático)

Modo de Fa

(enarmonía)

c.71

c.73

(I) _____ I⁷ _____

Fragmentos de las escalas

Tono de La, escala andaluza

* * * * *

* * * *

Tono de Fa #, modo de Mi

ap. fl.

c.77

6
4
2

VI _____ bitonal

(Pedal de I y V)

I⁵₃ V^{b5} I⁵₃ V^{b5} I₃

Tono de Fa #, modo de Mi

c.81

fl.
ap.3

5

6 9
4 7

II>_{b2} V^{b5} (sin 3^a) I₄ _____ V I

Cadencia (casi) perfecta

Danza de la casada infiel

Fue compuesta el mismo año que el Tango del mismo título, 1950, y orquestada por pertenecer a un ballet. Es una reducción de orquesta para piano, pero dado su espléndido resultado sonoro en el teclado recomendé fehaciente e insistentemente que se incluyera en la edición de la obra completa para piano de este compositor.

Esta danza adopta la forma de sonata bitemática sin desarrollo. No hay puente modulante entre los dos temas. La Sección 1ª concluye con una Transición modulante para conducirnos a la Reexposición en que el tema A se repite abreviado seguido del tema B en el tono principal. El lugar que ocupaba antes la transición es ocupado ahora por la Coda que repite variada una división temática del tema A que no había sido reexpuesta.

1) Análisis estructural

Sec.	Tema	División temática	Tonalidad o Modo	Compases
1ª	A	a ₁ , a _{1mx}	Sol m. y Tono de Re,	1-8, 9-16
Exp.		a ₂ , a ₂	modo de Mi (melodía)	17-22,23-29
		a ₃ /a _{2mx} , a ₄		29-38, 39-46
	B	fac, b ₁ , b _{1mx1}	Tono de Fa, modo de Mi	47-50, 51-59, 60-67
	T	t ₁ , t ₂	Modulante	68-74, 75-80
2ª	A-	a ₁ , a _{1mx}	Sol m. y Tono de Re,	82-89, 90-97
Rxp.		a ₂ , a ₂	modo de Mi (melodía)	98-103, 104-110
	B	fac, b ₁ , b _{1mx2}	Tono de Re, modo de Mi	111-114,115-123,124-131
	Coda	a ₃ /a _{2mx} , a _{3mx}	Tono de Re, modo de Mi	139-147

3) Análisis de motivos (sígase en la partitura señalizada)

Tema A

La 1ª división temática, a₁, contiene tres células: a_{1/1}, a_{1/2} y a_{1/3}. Únicamente se repite la primera con una amplificación en su última aparición, del compás 6 al 8. Esta división se repite en otros grados, a_{1mx}, excluyendo la célula a_{1/2} y ocupando su puesto una nueva repetición de a_{1/1}. Estas dos divisiones están acompañadas por el pie o motivo rítmico - armónico de acompañamiento *tribrachis* con las dos primeras variantes principales: x₁ y su retrogradación x_{1r}.

Con un arranque melódico – armónico, compás 17, comienza la división a₂ seguido de dos incisos (en este caso por su extensión y por permitir una disección coherente más reducida, incisos más que células), a_{2/1} y a_{2/2}, que emplea un fragmento de escala correspondiente a un pentacordo ascendente y descendente. Esta última dirección melódica del pentacordo generará la segunda subdivisión interna de la división temática a₃/a_{2mx}, del compás 34 al 38, ver también el **Ej. 16**. La división a₂, que se repite 8ª baja, es acompañada

por un inciso que contiene dos células, la 2ª, y (inversión de la 1ª), generará la última división, **a**₄ (del compás 39 al 46), del tema A.

Tanto la división **a**₃ como su subdivisión **a**_{2mx} están construidas exclusivamente con la célula **a**_{3/1} y acompañadas por otro pie rítmico - armónico, **z** (*yambo*), además de una nueva variante del *tribrachys* (**x**₂). Esta última variante acompañará toda la división temática **a**₄.

Tema B

Precede a la entrada propiamente dicha del tema su fórmula o patrón único de acompañamiento, **f**_{ac}, cuya extensión real correspondería a un compás de 6/8. Este tema comparado con el anterior es breve ya que cuenta solo con dos divisiones temáticas, **b**, y su repetición en otros grados con una variante en su conclusión que no es representativa, **b**_{mx1}.

La Exposición finaliza con un episodio o transición modulante, **T**_a, del compás 68 al 80, con dos divisiones temáticas, **t**₁ y **t**_{1mx}, elaborada con las células **a**_{1/3r}, **a**_{1/3}, **a**_{1/2}, y acompañada con un nuevo patrón rítmico, **p**_{ac}, que vuelve a doblar la extensión del compás adoptado.

La Reexposición no aporta ninguna novedad significativa al respecto. De las dos divisiones temáticas del tema A que no son reexpuestas, la clasificada como **a**_{3/a}_{2mx} vuelve a aparecer sin el adorno de los trinos en la Coda; y una nueva variante de esta división, **a**_{3mx}, pone el punto final. El tema B aparece con una duplicación de la línea melódica a la doble 8ª que combina simultáneamente los registros medio y agudo, ver el **Ej. 17**; recurso tímbrico éste empleado por Albéniz en sus composiciones *Sevilla* y *Asturias*.

Ej. 16

The image displays two staves of musical notation in 3/8 time. The top staff, starting at measure 18 (c.18/23), features a melodic line with several annotations: **a**² above the first measure, **célula** above the first two measures, **(células idénticas)** above the next two measures, and **a**^{2/1} (más bien, inciso) and **a**^{2/2} below the first and second measures respectively. The bottom staff, starting at measure 34 (c.34), shows a melodic line with **(a**^{2mx}) above the first measure and **a**^{3/1} below each of the five measures. A bracket below the bottom staff is labeled **Pentacordo descendente**.

3) Análisis tonal – modal y armónico

La fundamental del acorde con que finaliza esta danza no desempeña la función de tónica si tenemos en cuenta la armadura impuesta, sino que su función sería la de dominante de la tonalidad de Sol m.. Varias teorías antiguas y actuales pueden conjugarse para encontrar una explicación lógica:

Cuando fue introducido el antiguo modo dorio griego o modo de **Mi** en el sistema tonal se produjo una confusión, ya que el tetracordo inferior de esta escala (la-sol-fa-mi) coincide con el tetracordo superior de nuestra escala menor, por lo que la nota **Mi** cedió su función de antigua tónica a la nota **La** y se convirtió en su dominante. Debido a este hecho en la música andaluza suele producirse una equivalencia singular entre tónica y dominante por lo que indistintamente se escuchan cualquiera de estos dos grados como fundamental del acorde final, produciendo un equívoco modal. Esta teoría podría salir reforzada por el hecho de que ya el antiguo sistema completo (Ametabolon) griego, cuyo centro era una escala dórica, la nota **La** o *mese* desempeñaba el papel de nota central y principal del sistema.

El modo *dorio* griego encuentra su correspondencia en el sistema modal gregoriano en el denominado *deuterus*. En su composición este modo participa de dos exacordos, el natural (do- re- mi- fa- sol - la) y el del becuadro (sol - la - si – do - re - mi), pero su cadencia final se establece en el exacordo natural, por lo que al acompañar armónicamente su cadencia final el mejor acorde conclusivo sería el perfecto menor sobre la fundamental **La**, debido a la ausencia del **si** en dicho exacordo. De ahí que la tónica melódica de este modo sea la nota **Mi**, mientras que la tónica armónica corresponda a la nota **La**.

Con el apoyo de estas teorías, y con las transposiciones obligadas, se puede llegar a la conclusión de que esta danza con dos bemoles en la armadura pertenece a la tonalidad de **Sol m.**, pero con una línea melódica que circula en el modo de **Mi** transportado al tono de **Re**.

Esta clasificación se ve afianzada por el hecho de que en la cadencia final aparecen estos dos grados pivote: **Sol, I – Re, V**.

Personalmente considero, que cuando en el modo de **Mi**, con todas sus variantes folclóricas, la cadencia final o simplemente intermedia se efectúa con los grados del modo: II> (con > aunque es un grado diatónico, para diferenciarlo del II grado de la tonalidad menor clásica), **fa** (nota de color del modo o sensible descendente), y I, **mi**, el equívoco modal desaparece y la función del último acorde no es la de dominante sino la de tónica melódica y armónica. Véase del compás 124 al 131 de esta danza que ha sido clasificada en Sol m., cuyo pasaje perteneciente a la reexposición del tema B hay que considerarlo como perteneciente al tono de **Re**, modo de **Mi**, puesto que la cadencia se realiza sobre los grados II>, **mi b** (bemol), y I, **re**.

Tema A

La primera división temática, **a₁**, se debe subdividir en dos fragmentos de cuatro compases si se tienen en cuenta los sonidos puestos en activo. El primer fragmento pertenece a la escala natural o melódica descendente de Sol m., afianzando esta clasificación el exclusivo acorde de tónica que lo acompaña. En el segundo fragmento la alteración ascendente del VI grado y el mantenimiento del VII sin sensibilizar produce un cambio al modo de Re (escala defectiva) dentro del mismo tono.

La repetición mixta de esta división, **a_{1mx}**, podría interpretarse dentro de la tonalidad clásica de Sol m. con una semicadencia en su dominante, pero la división siguiente, **a₂**, melódica y armónicamente girando alrededor del **re**, aconseja interpretarla dentro del tono de Re, escala andaluza.

En los dos primeros compases de **a₂**, compases 17-18 y 23-24, con el II y el III grado alterados ascendentemente y sin alterar, ocasiona melódicamente una especie de pequeña escala multi-octava que debe encuadrarse dentro de la Escala Española en el tono de Re. Esta interpretación se afianza con la alternancia en el acompañamiento de las fundamentales I-V-I-V-I

Durante las divisiones **a₃/a₂** y **a₄**, del compás 29 al 46, al desaparecer del contexto la nota **mi becuadro** y permanecer en cambio la nota **mi b**, II grado diatónico del modo aunque se señalice como II>, el discurso musical se reintegra nuevamente a la escala andaluza conservando la misma tónica.

Tema B

Bruscamente, sin que medie proceso modulante, se ataca el nuevo tono de este tema, **Fa**. Se permanece en el mismo modo y entre ambos acordes de tónica la nota **la** es nota común.

Del compás 56 al 59, Asencio provoca una coloración bitonal armonizando el V grado de **Fa** con el acorde de préstamo de tónica del tono de **La**, uno y otro tono en el mismo modo.

La modulación al tono de Re, escala andaluza, dentro de la transición modulante, se manifiesta a partir del compás 76. El acorde disuelto, compás 81, extraído del arranque de **a₂** y perteneciente a la escala andaluza de Re es más lógico interpretarlo como dominante de la tonalidad de Sol m., ya que precede a la reexposición cuyo inicio estaba encasillado en dicha tonalidad.

El tema B es reexpuesto en el tono de Re, escala andaluza, con la coloración bitonal convenientemente transportada.

Coda

La primera división temática de la Coda está asentada en un diseño pedal de I - V que se escucha cuatro veces y sobre el que se combinan unos acordes dispuestos con un intervalo armónico de 6^a en cada mano y cambiando a uno de 4^a únicamente en la mano izquierda del compás 135 al 138. Todo este pasaje se halla inmerso dentro de la escala española en el tono de Re.

En el último tramo de la Coda, del compás 139 al 147, se produce el equívoco modal. Los sonidos que intervienen pueden ser interpretados de la manera siguiente: 1ª Como pertenecientes a la escala melódica ascendente de la tonalidad de Sol m. finalizando la composición con una semicadencia en la dominante. 2ª Adscritos a la escala española concluyendo con una cadencia perfecta seguida de la plagal. 3ª Al no aparecer todos los sonidos de la escala española también podrían estos sonidos corresponder a una de las escalas mixtas de la tonalidad de Re M.

La 3ª interpretación la desecho porque es ajena al contexto tonal y modal de esta danza. La 1ª corresponde a la armadura impuesta, pero la nota **sol** no tiene ninguna trascendencia en el conjunto de este fragmento final, mientras que esa insistente y hasta obsesiva alternancia de los sonidos **re** y **la** en la voz del bajo con su refuerzo armónico y sus dos conclusiones finales en la nota **re**, me obligan a decidirme sin ninguna duda por la 2ª interpretación.

Ej. 17 Tema A

Modo de Re (Escala defectiva)

Tonalidad de Sol m. (Escala natural)

Tono de Sol, modo de Re

(compás 1)
(compás 82 en la Reexposición)

(o poliacorde)

mp. *fl.*

I 6 (6ª sustitutiva de la 7ª) I 3/2 (con 2ª añda.) 7 I 6/5 I 2 (2ª sustitutiva de la 3ª)

Tono de Re, Escala Andaluza

fl.

IV 7/5 (de Sol)
VII 4/3 (de Re)

11 *ap.* *np.* *ap.* *ap.*

I ⁹ IV ⁵ V ^{#3}

(Semicadencia en V de Sol m.)

IV VII I

Cadenza perfecta

17 Tono de Re, Escala Española

17 (ampliación cromática de la Escala Andaluza con el II grado junto al II>)

8^{va} *np.* *np.* *np.* *fl.* *rt.*

I ⁵ V ³ I ⁵ V ⁶⁻⁸

22 (8^{va})

np. *np.* *np.* *fl.* *rt.*

I ⁵ I ^{#3} V ³ I ⁵ V ⁶⁻⁸

28 Tono de Re, Escala Andaluza

28 (compás 28)

28 (compás 109)

ap./np.

I ⁵ IV ⁵ VII ⁷ IV ^{9/3/3} I ^{#3} ⁵

Cadenza perfecta

34 *ap.* (resolución)

IV 5 VII 5 IV 7 V 9 7 I #3 V 13 8

I #3 V 13 V 13 V 13 V 13

Cadencia perfecta

Tema B
Tono de Fa, Escala Andaluza

45 (Modulación súbita por nota común)

I #3 I b 6/5 I b 6/5

51

I 7 b 6/5 I 7 b 6/5

64

Tono de La Escala Andaluza, defectiva

Tono de Fa, modo de Mi

56

56

56

I $\begin{matrix} 3 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} 3 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ II > $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

62

62

8

II > $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

68

T^a

(con 6^a sustitiva de la 4^a)

68

fl. fl. fl. np. ap./np.

II > $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ II > sus 4 (de la 5^a) VII $\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$

74

Tono de Re, Escala Andaluza

(doble anticipación ac./ant.)

74

fl. fl. np.

I $\begin{matrix} 5 \\ \text{sus } 4 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} 5 \\ \text{sus } 4 \end{matrix}$ VII (de Fa) $\begin{matrix} 5 \\ \text{(de Re)} \end{matrix}$ I $\begin{matrix} 5 \\ \#3 \end{matrix}$ V $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ I $\begin{matrix} 5 \\ \#3 \end{matrix}$

Cadencia perfecta

Tema A (Reexposición)

Tonalidad de Sol m.

(Del compás 82 al 109 son la repetición exacta de los compases 1 al 28) (acorde o disposición por 4^{as})

80

80

80

(c.81)

c.110

V 9 +

I 6 (6^a sustitutiva de la 7^a)

I 5 2

Tema B
Tono de Re, Escala Andaluza

84

84

84

c.111

I #3

I 6/5 #3

I 7 6/5 #3

Tono de Fa #, Escala Andaluza (defectiva)

(enarm.)

(duplicación de la melodía a la doble 8^a)

90

90

90

c.117

I #3

I 9 7 #5 #3

I 7 6/5 #3

Tono de Re, modo de Mi

95

c.122

95

II>

5
4 (añad.)
3

101

c.128 (duplicación de la melodía a la doble 8ª)

101

8va

(6ª)

(6ª)

6

II> 5

7

I #3

diseño Pedal V 7 5

I

(equivoco modal)
Tonalidad de Sol m.
Escala melódica ascendente

107

107

(6ª)

(4ª)

6

7

4

7

4

7

6

(por 4ªs) 7

5

6

VII 4

107

V

I

V

I

V

I #3

Tono de Re, Escala Española

Tono de Re, Escala Española

(o bien, Semicadencia en la dominante con el enlace I - V)

113

c.140

113

8va

V

I #3

V

I #3

5

5

IV 6/5

I #3

5

I #3

Cadencia plagal

Danza de Alborada burlesca

Como la danza anterior es una reducción para piano perteneciente a la partitura de orquesta del ballet del mismo título del año 1956, pero su escritura se acopla igualmente bien a la técnica pianística por lo que también recomendé que se incluyera en esta colección.

La forma adoptada es idéntica a la danza de *La casada infiel*. La diferencia estriba en que el tema B además de tener un carácter modulante, que merma su peculiar estabilidad en la nueva tonalidad, se repite en la misma tonalidad en la Sección 2ª, por lo que esta sección pierde la condición de Reexposición de la Sección 1ª y queda en una mera repetición abreviada.

El primer inciso, que se escucha tres veces, únicamente se oye una vez en el inicio de la siguiente sección. Del compás 4 hasta el compás 45, adscritos a la Sección 1ª, son repetidos con exactitud en la Sección 2ª correspondiendo a los compases 84 al 105. Están excluidos en esta última sección las dos últimas divisiones temáticas o periodos, **b**₃ y **b**₄, ocupando su lugar una nueva división a modo de Coda. Tal vez estos dos últimos periodos, por estar excluidos en la Sección 2ª y conducir el discurso hacia la región de la dominante de Fa # (tono en el que comienza la repetición) podrían ser considerados como de transición modulante.

1) Análisis estructural

Sec.	Tema	Div. temática	Tonalidad o Modo	Compases	
1ª	A	a ₁	Fa #, Escala Andaluza	1-9	
		a ₂ , a _{2mx}	Si m. y Fa #, modo de Mi	10-17, 18-24	
		a ₃	Fa #, Escala Española	24-29	
		t	Re #, modo de Mi	30-34	
	B	b ₁ , b ₂	Sol # m.. Modulante	34-41, 41-45	
		b ₃ , b ₄	Modulante	46-53, 54-62	
	2ª	A	a ₁ -	Fa #, Escala Andaluza	63-69
			a ₂ , a _{2mx}	Si m. y Fa #, modo de Mi	70-77, 78-84
a ₃			Fa #, Escala Española	84-89	
t			Re #, modo de Mi	90-95	
B		b ₁ , b ₂	Sol # m.. Modulante	95-101, 101-105	
Coda		c	Tono de Fa #, modo de Sol	106-112	

2) Análisis de motivos (seguir el análisis en la partitura)

Es interesante destacar algunas combinaciones polirrítmicas que se producen entre melodía y acompañamiento, aunque no lleguen a clasificarse totalmente como heterogéneas: En los compases 6 y 7 se contraponen un ritmo de 3/4 contra uno de 2/4. 3/4 contra 3/8, por ejemplo, en los compases 10 y 36. 6/8 (compás impuesto) contra 3/8 en el compás 12.

La composición comienza presentando el inciso **a1**. Este inciso es rítmico – armónico. El aspecto armónico lo constituye el acorde; y el rítmico, representado por el repiqueteo del mismo sonido o combinado con su 8ª, con función única de acompañante será utilizado en distintos pasajes de esta danza, entero o fragmentado en diversas células. Véanse los compases 40, 50, y del 54 al 58. Del compás 24 al 26 aunque tiene la apariencia de estar fragmentado, al combinarse con la melodía su efecto es de escucharse completo.

Junto a este motivo colaboran en la función de acompañamiento otros motivos celulares basados en los pies rítmicos ternarios griegos *tribrachis*, *yambo* y *troqueo*, señalados solamente en los compases 10, 22 y 46.

El tema A contiene tres células generatrices, **x**, **y**, y **z**, que adoptando varios aspectos servirán no solo para elaborar el mencionado tema sino también una considerable parte del tema B, la transición, y la totalidad de la Coda.

La célula **x**, integrada por tres sonidos conjuntos con un ámbito de 3ª ascendente, presenta tres variantes: 1ª, **x1**, t = tono - t, ámbito de 3ª M.. 2ª, **x2**, s = semitono - t. 3ª, **x3**, t – s; estos dos últimos con un ámbito de 3ª m.. A estas variantes hay que sumarles el movimiento contrario (m. c.) o descendente de la sucesión interválica y la disminución de valores, en lugar de negras aparecen en corcheas. En varias ocasiones la célula es ornamentada con un semitrino. Esta célula está presente en todas las divisiones temáticas de los temas A y B, en la transición y la Coda.

La célula **y**, con tres sonidos dentro de su constitución circular, presenta también tres variantes: 1ª, **y1**, intervalo de 3ª M. descendente seguido de 2ª M. ascendente. 2ª, **y2**, 3ª m. descendente seguida de 2ª m. ascendente. 3ª, **y3**, 3ª m. descendente seguida de 2ª M. ascendente; aunque esta última célula únicamente aparece en su forma retrógrada y con disminución de valores inmersa en el tema B en el compás 47. La célula **y2** hace su aparición en el compás 37, dentro del tema B, y su retrogradación con disminución de valores en el compás 42. A la célula **y1** no se le practica ninguna retrogradación, mostrándose como las otras variantes también con disminución de valores.

La célula *z*, de menor transcendencia, es melódico - armónica. Su cometido queda reducido a concluir el periodo **a₃** y la transición con una variante, *z_{mx}*. Se escucha entre los compases 49 y 50, y en el compás 51 como célula acompañante.

En el compás 5 hay una variante melódica de *x* seguida en el compás siguiente de su retrogradación inversa que se escucha por movimiento contrario en el compás 60.

El tema B solamente aporta una célula con una relativa transcendencia, **b₁**, similar al neuma gregoriano *torculus*, que en su primera aparición, compás 35, va seguida de su variante por movimiento contrario y ornamentada con el semitrino.

Todas las divisiones temáticas del tema A, la transición, y la Coda, son de comienzo tético y final femenino. Las divisiones **b₁** y **b₂** del tema B son de comienzo acéfalo y final masculino, mientras las señaladas como **b₃** y **b₄** son de comienzo tético y conclusión masculina y femenina respectivamente.

Una mirada retrospectiva sobre el conjunto de composiciones analizadas hasta este momento me conduce a la conclusión siguiente: Las células que en el análisis presente se han clasificado aquí como *x* e *y* están presentes en las composiciones anteriores; aunque allí, según el contexto, se las haya clasificado con otras letras.

En particular la célula *x*, que aparece en todas las piezas, funciona como célula generatriz en especial en *Canço de bres* (con una variante rítmica) y *Sonatina*. En estas obras y en la que se está analizando, esta célula se combina con sus variantes o con otra célula y es el motor que genera fundamentalmente estas composiciones. En cambio en el *Tango* y *Danza de la casada infiel*, ambas pertenecientes al mismo ballet, esta célula no tiene entidad de generadora como en las anteriores, por lo que no se la puede elevar a la categoría de *cíclica*. No obstante, considero que dentro del lenguaje melódico general de este creador debe de considerársela como tal. En los dos ejemplos que siguen se ofrece una breve muestra de análisis paradigmático de ésta y de la célula *y* en las composiciones en que intervienen con la nueva denominación *c/c₁* y *c/c₂* respectivamente. **Ej. 18 y 19.**

Ej. 18

Célula c/c^1 (breve análisis paradigmático)

(m. c. = movimiento contrario)
ret. = retrogradación

c/c^{1/1} t t # t t (ornamentación)

Danza de Alborada Burlesca
c. 4 m. c. o ret. (con disminución de valores) c. 13

Preludio a la Dama de Elche

Cançó de Bres
c. 3

Zapateado
c. 40

Elegía a Manuel de Falla
c. 13

Sonatina
c. 33 c. 27

Tango de la casada infiel
c. 21

Danza de la casada infiel
c. 71 c. 4

c/c^{1/2} *c/c*^{1/3}

2 s t m. c. t s m. c.

c. 18 c. 12 c. 11 c. 51

2 c. 2 c. 6

2 c. 3 c. 4 c. 9

2 c. 40 c. 33 c. 34

c. 1 c. 13

2 c. 5 c. 1 c. 17 c. 18

2 c. 53 c. 50 c. 39

2 c. 68 y 69 c. 78 c. 72

Ej. 19 Célula c/c^2 (breve análisis paradigmático)

c/c²/1 *c/c²/2* *c/c²/3*

Danza de Alborada Burlesca

Zapateado

Elegía a Manuel de Falla

3ª M. t

3ª m.

(ret.)

(ret. inv.)

(1) retrogradación inversa

c. 14

c. 21 (disminución de valores)

c. 37

c. 42

c. 47

c. 7

c. 34

c. 11

c. 12

c. 1

c. 20

c. 1

c. 20

3) Análisis tonal – modal y armónico

En esta danza se observa idéntica particularidad que se había estudiado en la danza anterior: No corresponde el acorde final con la armadura establecida. Siguiendo el criterio de las teorías que se expusieron en aquella también sería factible deducir que esta danza con dos sostenidos en la armadura corresponde a la tonalidad de **Si m.**, con una línea melódica que circula en el modo de **Mi** en este caso transportado al tono de **Fa #**, es decir, que el ámbito o la tesitura en que se mueve la melodía corresponde a la región de la dominante.

Tema A

El periodo **a₁** comienza escuchándose tres veces el acorde de 9ª m. con 3ª M. y m. simultánea sobre fundamental **fa #**. Sobre un diseño pedal cambiante de la misma fundamental alternando con su 5ª, ejecutado por la mano izquierda, la línea melódica aparece reforzada con acordes perfectos mayores y menores según los sonidos de la escala de **Fa #**, modo de **Mi**, repitiendo al final el mismo acorde del principio eliminando su 7ª y su 3ª m.. El comienzo del periodo siguiente con el acorde de tónica de Si m. provoca el singular equívoco modal ya mencionado.

Los periodos **a₂** y **a_{2mx}** en sus líneas básicas son un calco de los periodos **a₁** y **a_{1mx}** de *Danza de la casada infiel*. El primero de estos periodos hace circular la melodía en el ámbito de la región de la dominante con cadencia melódica en dicho grado mientras que el primer acorde y el

último o cadencial es siempre el de tónica. El segundo periodo utiliza la región del II grado, dominante de la dominante, con cadencia melódica en este grado de la escala y cadencia armónica en la dominante. En esta danza el final de este 2º periodo (3º de la composición) con el enlace **II> - I**, compases 23 y 24, enlace característico del modo de Mí, me hace considerar aún más que en la otra danza a la nota **fa #** como tónica de este pasaje dentro de este modo y no como dominante de Si m..

El periodo **a₃**, cuyo comienzo se halla yuxtapuesto a la conclusión del anterior, continúa en la misma escala ampliada a la variante de Escala Española inclusive con elementos cromáticos que elevan a once los sonidos puestos en juego. Los seis compases del mismo, del compás 24 al 29, tienen a la tónica **fa #** como soporte tonal y armónico funcionando como fundamental del acorde o como nota pedal. En sus dos primeros compases la célula **x₂** es reforzada con acordes de 7ª de 1ª especie en 3ª inversión y en los dos compases siguientes con otras inversiones de acordes de 7ª de la escala establecida. La célula **z** que sigue, melódicamente **II> - I**, está armonizada teniendo como fundamentales a los grados **V> - I**. En la tonalidad de Sí m. este **V>** sería considerado como acorde de 6ª napolitana (en este caso en estado fundamental) en función de subdominante seguido del acorde de **V** con semicadencia en dicho grado.

A este último acorde hay que darle la doble interpretación de **I** de **fa #** y **III** de **re #**, ambos tonos dentro del mismo modo, aunque este último tono al que se modula está fuera de la variante ampliada de la escala española por la ausencia de su **II** grado **mí #**. En este nuevo tono aparece toda la transición, del compás 30 al 34 que es una copia parcial y variada del periodo anterior. En este caso a la célula **z_{mx}** conviene darle la interpretación expuesta al final del párrafo anterior, es decir **II> - V** de la tonalidad de Sol # m., a la que se dirige el discurso musical, con todos los resortes rítmicos, melódicos y armónicos para realizar una semicadencia en su dominante.

Tema B

Otra vez se vuelve a repetir la misma fórmula en casi todo el periodo **b₁**, del compás 34 al 38, de recorrer la melodía la tésitura de la dominante con una interpretación armónica en Sol # m., concluyendo con una semicadencia en la dominante con acorde de 7ª con 5ª disminuida (**II>**) y una vez practicada la correspondiente enarmonía de la nota **sol = fa x**.

A partir del periodo **b₂** la modulación es continua. Este periodo melódicamente recorre toda la escala de Do # en el modo de Re, pero la interpretación armónica con fundamentales a partir del 2º acorde que se suceden por intervalos de 5ª justa descendente parece conducir el discurso hacia una semicadencia en la dominante de la tonalidad de Re M..

En el primer acorde, no definido y ambiguo, del periodo **b**₃, la nota **re** que le sirve de base debía de funcionar como tónica de Re M., pero debido a la insistencia de la nota **sol #** en la melodía funciona ya como IV grado de La M., tonalidad de paso. Del compás 48 al 50 pasando por Re M. el discurso se dirige a una semicadencia en la dominante de la tonalidad de Mi m., que también podría razonarse como tono de Si en el modo de Mi. En el compás 51 el acorde de tónica de Mi m. funcionará a su vez como II grado de la tonalidad de Re, modo de Sol, en que concluye esta división temática con una breve cadencia intermedia.

Sin cambiar de escalonamiento o de sonidos puestos en activo, la línea melódica con reforzamiento de acordes de 6ª favorece que la nota **la** desempeñe el papel de tónica momentánea dentro del modo de Re en los dos primeros compases del periodo **b**₄. En los tres compases siguientes, del 56 al 58, a través de un cambio de modo, La M., se favorece el acercamiento a la tonalidad que era el objetivo final de todo este proceso modulante: Tono de **Do #**, Escala Española. Del compás 58 al 62 el discurso funciona como una especie de avance temático preparando la entrada de la Sección 2ª. En estos compases tenemos también un diseño pedal cambiante de esta tónica con su 5ª, sobre el que la línea melódica aparece reforzada con acordes perfectos mayores y menores siguiendo los sonidos constitutivos de la escala en funcionamiento. El 2º acorde del compás 62, con la nota **sol** que es extraña a la escala, provoca que este acorde funcione como IV grado y que la tónica cambie su función a la de dominante de la tonalidad del comienzo de esta danza: Fa #, Escala Andaluza.

La repetición finaliza en el compás 105, correspondiente al compás 45 de la sección anterior, con una semicadencia en la dominante de la tonalidad de Re M.. No hay proceso modulante para acometer la nueva tonalidad de la Coda. Únicamente los sonidos **do #** y **mi** son notas comunes entre el último acorde y el primero de la Coda.

Clasificar la tonalidad por la armadura establecida ofrecía menos contradicciones y por lo tanto menor resistencia en la danza anterior que en la presente, ya que por lo menos su cadencia final estaba integrada por sus dos grados pivote aunque en un orden invertido.

No ocurre lo mismo en esta danza si se la clasifica como perteneciente a la tonalidad de Si m., ya que el acorde de tónica queda excluido en los últimos siete compases y en su lugar aparece en el pentagrama inferior una repetitiva alternancia de los acordes perfecto mayor y perfecto menor sobre las fundamentales **fa #** y **do #** respectivamente, concluyendo con un acorde de 9ª basado en el fenómeno de la resonancia natural sobre la fundamental **fa #**. Esta circunstancia hace que me incline en clasificar el final de esta danza como perteneciente al tono de Fa #, modo natural de Sol, antiguo *tetrardus* gregoriano, que,

según la teoría moderna del ilustre gregorianista Henri Potiron (20), tenía su base este modo en el fenómeno de los sonidos armónicos o concomitantes. Me mantengo en este criterio, a pesar de que como los sonidos de esta transposición coinciden con los de la escala de Si M., algunos se mantendrían en la anterior clasificación. **Ej. 20.**

Ej. 20

Tema A

Tono de Fa #, Escala Andaluza

(c. 3, 1ª vez) (acordes P. M. y m. de reforzamiento de la línea melódica)

(c. 63, 2ª vez)

diseño pedal cambiante de V y I

I #3 I #3 I #3

Tonalidad de Si m.
(Escala natural o melódica descendente)

tetracordo dorio inferior

a² n.p. n.p.

(ámbito de la región de la dominante)

I #3 V (de Si m.) I 5-6 II 2 I 5 IV 3

n.p. n.p.-n.p. n.p. n.p.

r. r.

fl. = floreo fl.

r. = retardo

VII 7 III 4 VII 5 I 2 IV 9 VII 4 IV 9 VII 4 I 6/5 V 7 I 5

e. = escapada
ap. = apoyatura

18 **a² mx** n.p. n.p. n.p. n.p. n.p. n.p. (ámbito de la región del II grado)

VII 9 III 5 VI 5 IV 5 VII 5 VI 5 II > (de Fa#)

Tono de Fa #, Escala Española

24 () = cromatizaciones
ac./np. = acorde de paso ac./fl. = acorde de floreo

I #3 I #3 I #3 I #3 #9 V > #5

Tono de Re #, Escala Andaluza

28 (transición)

(otra interpretación analítica del compás 24)

I #3 V > 5 III (de Re #) I x 3 Pedal de I II > +6 III +6 ant. II > +6 III +6 ant.

Tonalidad de Sol # m.

32

32

va - - - - -

Tema B

b^1

IV #3 III #6 VI #4

II > 4 V x 3 (de Sol # m.)

I x 3

35

ant./r. = anticipación - retardo

fl. ant./r. n.p. n.p. ap. n.p. n.p.

35

(enarmonías)

I 3 II 2 I #5 II > +4 V #5 x 3 III #3 II #5 I #5 IV III

40

Modo de Re

40

Tono de Do #, modo de Re (melodía)

40

b^2 ap. n.p. fl. fl. r.

40

V + III + I + IV + I #7 V (de Si m.) II 5 VII 5 V (de Re M.)

Tonalidad de La M.

Tonalidad de Re M.

45

2ª vez, salta a Coda

(c. 45, 1ª vez)
(c. 105, 2ª vez)

n.p. ap.

II 6/5 V 5 V (por 4ªs) #3 7 4 VI 6 3 7 4 IV 9 5 3 I 9 #7 5 II b3 V + 7

49

Modo de Sol

Tonalidad de Mi m.

Tono de Re, modo de Sol

n.p. ap. n.p.

ap. fl. ap. fl.

VI 5 V (de Mi m.) IV b3 VI 5 V #3 I 5 II (de Re) b6/5 I 5

53

Modo de Re

Tono de La, modo de Re

Tonalidad de La M.

V b3 I 5 I 6 V 6 I 6 II 6 I 6 V 6 I 6 (2ª añ.) II 6 4 VI 6 4 3 II 7 4 V #3/2 I 6/5 VII #3 (de Do#)

58 Tono de Do #, Escala Española

diseño pedal de I y su 5ª

Coda

Modo de Sol

62 Tono de Fa #, Escala Andaluza

62 Tono de Fa #, modo de Sol

(Tonalidad de Si M.)

ap. n.p. ap. fl. n.p.

c. 106 ap. (resolución c. 107) n.p.

VI VII \flat 3 (de Fa #)

V I #3 V #5 I #3 V #5

65

n.p. ap. ap.

ap. (apoyaturas resueltas en el acorde siguiente)

I #3 V #5 I #3 V #5 I #3 V #5 I #3 V #5 I #3 V #5 I #3 V #5

Cadencia perfecta

Danses valencianes

Esta obra podría encuadrarse dentro del aspecto formal en la moderna suite de danzas. Compuesta originalmente para piano por Asencio entre los años 1960-1964, son las escalas propias de la costa mediterránea española las que sustentan esta música. El folclore asimilado, trascendido en su quintaesencia, es lo que anima la inventiva de estas danzas donde la cita folclórica estricta, sólo se produce en *Albada* y fragmentos de la *Dansa IV*, así como en una frase de la *Dansa VI*.

Fueron estrenadas por el pianista valenciano Mario Monreal el día 23 de mayo de 1967 en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Este mismo intérprete realizó dos grabaciones de esta composición, una, en la *Antología de la Música Valenciana* (L' Ànec 1982), y la otra para Radio 2, hoy Radio Clásica, de Radio Nacional de España, con el título primitivo de *Siete danzas valencianas*. También grabó las danzas *V* y *VI* para la *Historia de la Música Valenciana*, Vol. 4 (1987-LP 507 EGT).

No obstante, la *Dansa V* (*Albada*) y la *Dansa IV*, con el título *Albada y Dansa*, o *Albada y Fandango del Cayamelar*, fueron estrenadas en el Palacio de Fonseca, de Santiago de Compostela, el 14 de septiembre de 1965, por el también pianista valenciano Perfecto García Chornet. En el año 1981 la Diputación Provincial de Valencia a través de la *Institució Alfons el Magnànim* o Instituto Valenciano de Musicología, dentro de la colección *Compositors del País Valencià* editó este extracto de la obra para que figurara como obra obligada en la primera celebración del Concurso Internacional de Piano José Iturbi. La edición la realizó Piles, Editorial de Música de Valencia.

En el año 1970, Asencio finalizó una versión orquestal de parte de esta obra con el título de *Quatre danses i una Albada* que fue estrenada el día 22 de abril de 1974 en el Teatro Principal de Valencia por la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (OSRTVE), dirigida por Enrique García Asensio, a cuyo estreno asistí personalmente. Los números I, II, III, IV y V de esta versión orquestal coinciden con los números I, II, III, V y VII de la versión pianística. La última danza, V y VII, respectivamente, difiere notablemente de una versión a otra. Esta versión orquestal ha sido también publicada por la Diputación de Valencia (21)

En el catálogo del S.G.A.E. dedicado a la obra completa de Vicente Asencio (1), incluido arreglos y orquestaciones de obras de otros compositores, aparece en la página 35 la catalogación de estas danzas de la manera siguiente: 1. *Dansa I en la menor* – 2. *Dansa II en re mayor* – 3. *Dansa III en fa sostenido menor* – 4. *Dansa IV en fa menor* – 5. *Dansa V en si mayor* – 6. *Dansa VI en fa sostenido mayor* –

7. *Dansa VII en si mayor.*

Esta catalogación editada por el S.G.A.E. no coincide con la numeración del manuscrito que es el orden en que se ha realizado tanto la edición de *Vicente Asencio, obra completa para piano* como la grabación en CD que la acompaña interpretada por el pianista Bartomeu Jaume. En el manuscrito no figura la tonalidad en ninguna de ellas, y la danza que en este catálogo figura como *V* es la *VI*. Por otra parte la *Dansa V en fa sostenido mayor* que constituye la *Albada* como la *Dansa IV en fa menor*, en la edición de nuestra Diputación no llevan número. En la grabación para Radio Clásica el orden con que son interpretadas es el siguiente: *I, II, V, VI, IV, III y VII*. Esta grabación fue realizada en vida del autor, por lo que supone una contradicción en el orden estricto en que algunas de estas danzas deben de ser ejecutadas dentro de la obra, contradicción achacable al mismo compositor.

De estas danzas existe transcripción para guitarra de la *I* (Edición Henry Lemoine-Paris) la *III, IV, V (Albada)* (Edición B. Schott's Söhne GA 617, Mainz). También hay transcripción para flauta y guitarra de la *V (Albada)* y *Dansa IV*.

I

(1ª versión y diferencias con la 2ª)

1) Análisis estructural

Sección (o Frase)	Tema (o Periodo)	División temática (Incisos)	Tonalidad o Modo	Compases	
1ª	A	a 1, a 2	La m. (modo natural)	1-3 3-5	
		a 3, a 4		5-7 7-9	
	Amx	a 1, a 2		9-11, 11-13	
		a 5, a 6		13-15, 15-17	
B	b ₁ , b ₁₊ , b ₁₊	Escalonamiento 41 31 21 (tónica Mi)	Modulante	17-18, 18-19, 19-21	
				b ₂ , b ₁₊ , b ₃ (enlace)	21-23, 23-25, 26-27
Amx		a 1, a 2	La m. (modo natural)	27-29, 29-31	
		a 5, a 6		31-33, 33-35	
2ª	C	c 1, c 2, c 3	La M.	35-37, 37-39, 39-41	
	D	d ₁ d ₁ , d ₂ d ₂	De La M. a V de Fa # m.	41-43, 43-45	
		d ₃ , d ₄	Fa # m.	46-47, 47-49	
	D	(doble barra con puntos de repetición)			
C	c 1, c 2, c 3	La M.	(función de IV-V)	49-51, 51-53, 53-55	
				c 4 (o enlace)	55- 57
3ª	A	a 1, a 2	La m. (modo natural)	57-59, 59-61	
		a 3, a 4		61-63, 63-65	
	Amx	a 1, a 2		65-67, 67-69	
		a 5 a 6		69-71, 71-73	
	B	b ₁ , b ₁ , b ₁₊	Escalonamiento 41 31 21 (tónica Mi)	Modulante	73-74, 74-75, 75-77
					b ₂ , b ₁₊ , b ₃ (enlace)
Amx	a 1, a 2	La m. (modo natural)		83-85, 85-87	
				a 5, a 6+ (amplificación con el giro pedal)	87-89, 89-94

2) Influencias folklóricas y análisis de motivos

Esta bellísima danza junto a la III, tal vez sean las dos melodías más hermosas surgidas de la pluma de Asencio. Son de auténtica creación personal. No obstante se aprecia alguna célula rítmica inspirada en la *albada valenciana*, como es su especial terminación femenina que concluye con una síncopa, célula *w*, y la anacrusa inicial, célula *y*, presentes en alguna de las otras danzas que aportan a la totalidad de la obra un cierto carácter cíclico. La célula *y*, en especial, sirve de arranque a muchos periodos e incisos. **Ej. 21.**

Ej. 21 $\text{♩} = 58$ **Albaes (Montserrat)** compás 1 compás 5

Dulzaina Voz Jo for- ma-

Dansa I (Asencio) $\text{♩} = 63$ compás 2 compás 5

célula rítmica *w* célula *y*

compás 22 compás 7

compás 36 compás 3

compás 39 compás 17

compás 40 compás 22

La escritura rítmica del inciso **a**₁, principio de la pieza, es la misma que la del inciso **c**₁, 2º tiempo del compás 35 hasta la síncopa del compás 37. Es un procedimiento propio de la isorrítmia, que consiste en utilizar un mismo esquema rítmico con sucesión melódica distinta. Más común es observar este procedimiento entre incisos de un mismo periodo: **c**₂ con **c**₂ (con movimiento melódico contrario), del compás 37 al 39, y **d**₁ con **d**₂, del compás 41 al 45.

Todos los incisos de los periodos **A**, del compás 1 al 9, y **A**_{mx}, del compás 9 al 17, tienen una persistente síncopa regular entre el tercer tercio del tiempo 1º y el primer tercio del tiempo 2º de cada compás. Igualmente, todos los incisos tienen comienzo anacrúsico alternando la terminación femenina con la masculina. **Ej. 22.**

Ej. 22

1 compás 1 síncopa síncopa

comienzo anacrúsico inciso a¹ terminación femenina, inciso a² terminación masculina

1 compás 35 Isorritmia

comienzo anacrúsico inciso c¹ terminación femenina

compás 37 célula y Isorritmia compás 41

compás 38 inciso c² compás 43 inciso d¹ inciso d¹

inciso c² (movimiento contrario) 2^a versión (frag.) inciso d² inciso d²

A diferencia de los periodos **A** y **A_{mx}**, en que los incisos tienen siempre una extensión de dos compases, en el periodo **B** su construcción es más compleja. El inciso **b₁**, 2^o tercio del 2^o tiempo del compás 17 al primer tercio del 2^o tiempo del compás siguiente, tiene una extensión de un compás, repitiéndose un grado más bajo; vuelve a repetirse en la altura inicial con una ampliación de su extensión a dos compases producida por la reiteración de su segunda célula, procedimiento éste que es habitual en el desarrollo por eliminación. El inciso **b₃**, podría considerarse como integrado por células procedentes de la célula **y** amputada. **Ej. 23.**

Ej. 23

Poco piu ♩ = 69

1 compás 17

célula *y* célula *y^{mx}* célula *y* célula *y^{mx}* célula *y* célula *y^{mx}* célula *y^{mx}* célula *y^{mx}*

inciso b¹ inciso b¹ inciso b¹⁺ (desarrollo por eliminación de la 1^a célula)

6 compás 26

y *y* *y* célula *y* (generatriz)

células amputadas célula *y* (amplificada) célula *w* (generatriz) célula *y* (amplificada) célula (no generatriz)

inciso b³ inciso a¹ inciso a²

Subperiodo 1^o

3) Análisis tonal – modal y armónico

Sección 1ª (o frase)

Tema (o periodo) A

Melódicamente el periodo **A** está en el modo natural, empleo único de teclas blancas, de La. En el periodo **A** mx, al aparecer el II> (2º grado alterado descendentemente), **si b**, en el compás 14, hay una fugaz incursión al modo de Mi, produciéndose un cambio de modo sin cambio de tono. Estos dos periodos, idénticos en su primer subperiodo, del compás 1 al 5 comparándolo con el fragmento que va del compás 9 al compás 13, por medio de la nota **fa #** (VI<, 6º grado alterado ascendentemente), que aparece en algunos acordes, produce unas coloraciones armónicas propias del modo natural de Re transportado al tono de La. En éste como en los demás casos se toma la palabra **tono** con el concepto único de altura o punto de partida. Véase exclusivamente del **Ej. 24** los dos pentagramas superiores. Como en ejemplos anteriores en el pentagrama superior aparece el modo constituido únicamente con teclas blancas o modelo teórico y en el 2º pentagrama en la transposición utilizada por el autor.

Sobre una pedal doble de I-V (tónica - dominante) que abarca del compás 2 al 5, Asencio acompaña la melodía con dos acordes por intervalos de cuartas superpuestas en los compases 2 y 3 partiendo de las notas **re** y **do** como base de los mismos. También podrían analizarse como acordes por terceras con notas añadidas o bien teniendo en cuenta el doble pedal como poliacordes. Siguen, en el compás 4 y 5, los constituidos tradicionalmente por terceras teniendo por fundamentales los grados VI y IV. Este último acorde, compás 5, en el sistema tonal clásico sería clasificado de 9ª de dominante, pero aquí, al estar dentro de un sistema modal, su función es la de subdominante (dentro del modo natural de Re transportado al tono de **La**). En el compás siguiente tenemos la misma fundamental, IV, pero al desaparecer la alteración de la tercera del acorde regresamos al modo natural de La. En el 2º subperiodo integrado por los incisos **a** 3 y **a** 4, del compás 6 al 9, la sucesión de fundamentales es la siguiente: IV-VI-V-III (en 3ª inversión) VI< -II (acorde de 9ª sin 3ª) y V (acorde de 11ª sin 3ª). Obsérvese en este 2º subperiodo la manera tan libre de enlazar los acordes que tiene Asencio, utilizando el movimiento paralelo de las voces sin tener en cuenta su recorrido más corto y la resolución tradicional de las disonancias. Para justificar esta manera de enlazar los acordes, Asencio me decía al respecto: ***Eduardo, el piano no necesita afinar como el coro, o incluso ciertos instrumentos de la orquesta.*** Por otra parte hay que decir que las normas escolásticas

vulneradas por Asencio son ya moneda corriente desde finales del siglo XIX.

Tema (o periodo) A_{mx}

En el 2º subperiodo de A_{mx}, del compás 14 al 17, aparece la sucesión de fundamentales siguiente: II_> (con 7ª alterada descendentemente en el bajo como nota extraña al modo)- VI_< - VII – I – IV. Con estos tres últimos acordes, debido a la dominante secundaria (ver explicación en la página 7) que lleva el de I, se podría contabilizar una modulación pasajera a la tonalidad de Re m., pero este último acorde sobre el IV (la nota **mi** de la voz superior funciona como una apoyatura) está sobre el intervalo armónico de 5ª **mi** - **si** que lo hace funcionar como un acorde de V con 11ª sin 3ª seguido de uno de V sobre I que resuelve como un acorde formado por apoyaturas en el propio de I estableciéndose una cadencia perfecta. Resumiendo: El periodo 1º A, va de I a V, y el 2º periodo A_{mx}, va de I a I. Examínese la totalidad del Ej. 24, en particular los pentagramas 3º y 4º que contienen los acordes empleados por el compositor en este tema en los periodos A y A_{mx}, no en el orden en que aparecen sino clasificados y ubicados en la escala correspondiente y debajo del grado de la misma que le sirve de base.

Ej. 24

Modo natural de La Modo natural de Mi Modo natural de Re

Tono de La en Modo de La Tono de La en Modo de Mi Tono de La en Modo de Re

Acordes utilizados en los periodos A y Amx

apoyaturas

1 III IV V II_> nota extraña al modo III IV VI_<

I II Pedal V I Pedal V

(o acorde de 9ª sobre I con 6ª M. sustitutiva de la 7ª)I

Tema (o periodo) B

El subperiodo 1º del periodo B, armónicamente del compás 18 al 21, melódicamente emplea sólo los sonidos del *exacordo del becuadro*, según el medieval sistema de solmisación de Guido de Arezzo, y armónicamente cuatro acordes sobre los grados fundamentales VI(b3) -V- I

(con 5ª D., disminuída) y IV. Todos ellos cuatríadas, que vuelven a repetirse en orden distinto y efectúan el reposo en el V. Ahora bien, si se efectúa un recuento del total de sonidos melódicos y armónicos usados, éstos, coincidirán con el escalonamiento nº 252, clasificado con la numeración 41 31 21, calificado como tonalmente estable, politonal, binario y tónico en las páginas 236 y 237 del libro teórico mencionado en la página 12. Según este sistema, la nota de mayor valor cardinal de este escalonamiento es el **mi** (valor cardinal 5), que es la nota más apta para funcionar como tónica. Por lo tanto el acorde sobre fundamental **mi**, del 2º tiempo del compás 21, que se ha calificado más arriba como un reposo en la dominante, debe calificarse como un reposo o cadencia en la tónica, ya que partiendo de dicha nota formaríamos el modo dentro de dicho escalonamiento. Aquí coincide espontáneamente la música de este subperiodo con la teoría de Costère.

El inciso **b**₂, del compás 21 al 23, da una importancia melódica a la nota **sol**, pero armónicamente la nota **do** actúa como tónica armónica con la sucesión I, acorde de 11ª justa con 9ª y 7ª m. sin 3ª, - IV<, acorde que clasificaríamos en el sistema tonal de 7ª de dominante (el **do becuadro** de la melodía es una apoyatura del **si b = la #**), y I, con 9ª M. esta vez. Usando el sistema de Costère tendríamos, según todos los sonidos que han aparecido, el escalonamiento nº 246, clasificado 41 21 31, con calificación idéntica que el anterior escalonamiento mencionado. La nota que tiene mayor valor cardinal en este escalonamiento es la nota **fa**, valor cardinal 5, por lo que el **do** o el **sol**, con valor cardinal 4, quedarían relegados a un segundo plano y debería considerarse como una modulación a Fa M. que no llega a consolidarse pues se queda en un acorde de dominante. No obstante, por medio de reforzamientos de unos sonidos con respecto a otros dentro de un escalonamiento, pueden modificarse los valores cardinales en este sistema. **Ej. 25**

Ej. 25

Periodo B

Subperiodo 1º : Incisos **b**¹ y **b**¹⁺ (del compás 17 al 21)

Melodía : Exacordo del becuadro

Armonía : Acordes

VII I II IV

Escalonamiento (nº 252) 41 31 21

Valores cardinales Tónica

() Valores cardinales de las notas extrañas o extrínsecas al escalonamiento

Inciso b^2 (del compás 21 al 23)
Melodía

Armonía : Acordes

I < o (II > enarmónico)

Escalonamiento (n° 246) 41 21 31

Tónica

El pasaje siguiente que cierra el periodo **B**, del compás 24 al 27, sus dos primeros compases más la anacrusa del compás anterior utilizan melódicamente un fragmento de la escala del modo de Mi transportado al tono de La: (Mi) re do si la sol fa (Mi) = (La) sol fa mi re do si b (La), eludiendo la tónica intencionadamente para hacerla desear. Armónicamente se acompaña dicho pasaje con la sucesión de fundamentales siguiente: II > - V - II > - V. En realidad estas dos agregaciones armónicas se podrían fundir en un solo acorde de 11^a aumentada sobre este II > que alterna en la voz del bajo con su 11^a (5^a inversión del mismo).

En la armonía del jazz existe una norma que dice: *Todo acorde de dominante puede ser sustituido en su función por otro cuya fundamental esté a distancia de tritono*, es decir se sustituye la fuerza de gravedad del fenómeno de la resonancia (tónica **La** o fundamental, dominante **Mi** o armónico 3) por la del glissamiento o proximidad (tónica **La**, sensible descendente **Si b**, en este caso además, nota de color del modo). Los dos compases siguientes están ocupados por una pedal de V sobre la que se suceden acordes en función de subdominante finalizando con el acorde propio de esta nota pedal (**mi**) en el último tercio del compás 27. Es en este último instante donde se produce el estereotipado acorde de 7^a de dominante, y la nota **la b**, que veníamos escuchando en la armonía desde el compás 24, ha tomado la apariencia ortográfica de **sol #** sensible tonal de resolución ascendente. Pero esta reminiscencia de la tonalidad clásica, que se produce en esta nueva entrada del periodo **A_{mx}**, queda truncada por la resolución de dicho **sol #** por cromatismo descendente y la resolución ascendente del **re** en el acorde siguiente, habiendo funcionado este **re** más bien como nota de paso que como 7^a del acorde.

Tema (o periodo) A_{mx} (idéntico a la exposición anterior)

Sección 2ª (del compás 35 al 57)

Toda esta sección se establece básicamente en las dos tonalidades que la armadura de tres sostenidos indica, **La M.** y **Fa # m.**, pero con matizaciones modales destacables. Clásicamente hablando se diría: 1ª y 3ª Sección en La m.; 2ª Sección en La M.. Se produce un cambio de modo únicamente en la sección central. De ahí, el que la pieza pueda encuadrarse también dentro de la estructura del Lied ternario **A-B-A**.

Tema (o periodo) C

El inciso **c**₁, del compás 35 al 37, emplea la siguiente escala mayor- mixta de **La**: La si b si do # re mi fa sol La. La sucesión armónica es la siguiente: VI>, con 5ª A. y 7ª M. en 3ª inversión, II>, con 3ª y 7ª M., VII> y V, perfecto menor con 7ª.

El inciso **c**₂, del compás 37 al 39, que comienza melódicamente con una retrogradación de los últimos cinco sonidos del inciso anterior utiliza el mismo modo que el inciso **b**₂, pero con un sonido menos, el **fa #**, escalonamiento n° 158, página 225 del libro de Costère, clasificado con la numeración 31 21 11 21 (la primera cifra de cada grupo de dos indica el número de sonidos a distancia de semitono integrantes del escalonamiento y la segunda cifra indica el sonido o sonidos a distancia igualmente de semitono extraños al escalonamiento) calificado como tonalmente estable, politonal y tónico. Aquí no hay ninguna nota que tenga mayor valor cardinal que el **do**, aunque otros tres la igualan. Exceptuando el VI grado, esta escala de atmósfera mayor es idéntica a la que conforma el inciso **c**₁. La armonía efectúa un movimiento paralelo de las voces ascendente y descendente con una nota común, el **sol**, depositando la base armónica, compás 39, en la tónica **Do**. **Ej. 26**.

Ej. 26

compás 36

inciso c₁ (fragmento)

inciso c₂

retrogradación melódica

Escalonamiento (n° 158) 31 21 11 21

Si el inciso **c**₃, compás 39 y parte del siguiente, nos afirma melódicamente el **Do** como tónica de atmósfera mayor su repetición mixta nos conduce a **La M.** Muy interesante y bella es esta modulación, ya que mientras se afirma la tónica **Do** en la melodía, compás 40, el acorde que lo acompaña contiene un **la b** (**sol #**), nota extraña al modo establecido, que a partir del 2º tiempo con la duplicación de la nota **mi** en la voz del bajo funcionará como sensible (VII<) de La M.

Tema (o periodo) D (del compás 41 al 49)

El periodo **D**, con puntos y barras de repetición, se subdivide en dos subperiodos: Subperiodo 1º, **d**₁ y **d**₂, va de La M. a la dominante de Fa # m. con la sucesión de fundamentales armónicas IV- II- IV- II, todos acordes de 9ª, pertenecientes a la región de la subdominante menor de La M. a los que siguen, a partir del compás 44, III> (de La M.) – II> (ya de Fa # m.), acordes de 11ª A. (aumentada) ambos, y, en el 2º tiempo del compás 46, el acorde de 9ª M. de dominante precedido de un acorde de apoyaturas en el tiempo 1º. Subperiodo 2º, compás 45, **d**₃ (único inciso tético) y **d**₄, tonalmente de I, compás 46, a I de Fa # m., compás 49, con cadencia modal en su final. Es de destacar las distintas y sutiles coloraciones modales de este subperiodo con la alternancia rápida del VI grado alterado y sin alterar en los compases 48 y 49, e inclusive del II en los compases 47 y 48.

La repetición del periodo **C** es idéntica y el enlace con la 3ª Sección, del compás 55 al 57, **c**₄, parecido a **b**₃. Mientras la mano derecha ejecuta en el teclado el giro melódico pedal, la mano izquierda ejecuta una sucesión de acordes cuatríadas invertidos sobre los grados VI< - II>- y VII< de La m..

3ª Sección (o frase)

Esta 3ª Sección es una repetición exacta de la Sección 1ª. La única variante consiste en una ampliación de las dos células que contiene el último inciso **a**₆ para introducir un giro melódico pedal terminal. Concluye la danza con la cadencia perfecta V-I (con 6ª m. añadida) introduciendo finalmente en este último acorde de tónica la tradicional 3ª M. de picardía (**do** #).

Diferencias entre las dos versiones

La diferencia en el compás 22 estriba: En el primer tiempo en suprimir el I grado, **do**, como fundamental del acorde y que esta función sea desempeñada por su 5ª, **sol**, quedándose en un acorde de 7ª; y que en el acorde del 2º tiempo en lugar de otra duplicación de la fundamental sea la de su 5ª.

En el compás 23 ocurre a la inversa: En la 1ª versión el acorde de 11ª sobre I se produce en realidad en el 2º tiempo, por lo que en el tiempo 1º lo que hay es un acorde de 7ª sobre el V grado, mientras que en la 2ª versión al escucharse la tónica en el dar del compás dicha interpretación queda desechada. No obstante el acorde de 11ª sobre I sería más lógico analizarlo como de 9ª sus 4 (sustitución de su 3ª por la 4ª).

Las diferencias señaladas en estos dos compases no tienen ninguna trascendencia, mientras las que se observan en el periodo C si que aportan alguna alteración significativa.

Los cambios melódicos y armónicos del inciso **c**₁ amplían la escala de **La**, de mayor – mixta con ocho grados a cromática incompleta

con once grados al incorporarse las notas **mi b** (V>), **fa #** (VI), y **la b = sol #** (VII, sin funcionar como sensible).

El inciso **c₂** con la desaparición de la nota **re b** transforma el escalonamiento n° (número) 158 en el Tono de Do, modo de Sol. Los cambios melódicos no son sustanciales y la armonía emplea otros grados como fundamentales de paso hacia idéntica conclusión.

La integración de la nota **fa #** en el último inciso, **c₃**, del periodo C favorece el regreso a la tonalidad principal de este periodo y del comienzo del siguiente que es la de La M.. **Ej. 27.**

Parece ser que la versión preferida por el compositor era la 1ª, ya que es mayor la coincidencia con la versión orquestada posteriormente. Por los manuscritos consultados parece ser que la que aquí y en la edición figuran como 2ª versión es en realidad la versión primitiva.

Ej. 27

C Tonalidad de La M.

Escala mixta

1ª versión c¹

compás 35

VI \flat 2 II \flat 2

Escala cromática defectiva o incompleta

2ª versión c¹

compás 35

enarmonia enarmonia

ap. ap.

II ⁷ + V ⁷ +

Escalonamiento (n° 158) 31 21 11 21

3

4 3 4 (3) 3 4 (3) 3 (3) 4 3 (3)

n.p.

fl.

6 5 3

VI 4 2

V 7 3

I +6 (2)

Modo de Sol

Tono de Do, modo de Sol

3

n.p.

c²

n.p.

11 9 7

I 7

6 5 3

III 3

(1) VII > 2

I +4 (2)

(1) aunque es un grado diatónico dentro del modo lo señalo > para diferenciarlo del modo M.)
 (2) cifrado impropio, pero que ahorra cifras y alteraciones

5

ac/n.p.

11 9 7

I 7

(de La m.) V 6 +

I #3

Tonalidad de La M.

Escala mixta

n.p.

5

n.p.

c³

fl.

n.p.

6/5 11

(de La m.) V 6 +

I #3

Tonalidad de La M.

Escala mixta

n.p.

II

1) Análisis estructural

Sec.	Tema	Div. temática	Tonalidad o Modo	Compases
1 ^a	Introduc.	i ₁ i ₁ i ₁ i ₁	V de Si m.	1- 4
A	a ₁ , i ₁ , a _{1mx} i ₁ , a ₂		De Si m. a V de Re M. Re (modos de Sol y Châkrivaka) V de Fa # m. De Fa # m. a Re M.	5-8, 9, 10-13 14, 15-22
B	b ₁ , b _{1mx} b ₁ , b _{1mx}		Si m. Fa # m.	22-26, 26-30 30-34, 34-40
B _{mx1}	b ₁ , b _{1mx+} b _{1mx} , b _{1mx}		Si m. Re m. y Fa # m.	40-44, 44-50 50-53, 54-57
2 ^a	Introduc.	i ₁ i ₁ i ₁ i ₁	Modulante	58-61
A	a ₁ , i ₁ a _{1mx} i ₁ , a ₂		De Si m. a V de Re M. Re (modos de Sol y Châkrivaka) V de Fa # m. De Fa # m. a Re M.	62-65, 66, 67-70 71, 72-79
B _{mx2}	b ₁₊ , b ₁₊ b ₂ , b ₃		Si m. y Fa # m. Tono de La, modo de Mi	79-85, 85-91 91-95. 95-98
3 ^a	Introduc.	i ₁ i ₁ i ₁ i ₁	Modulante	99-102
Cb	c ₁ , c _{1mx} c ₁ , c _{1mx} c ₂ , c ₂		Sol m. Sol m. Modula al V de Re M.	103-107, 107-112 112-116, 116-120 120-128
Coda	tq, i ₁ , ym		Re M.	129-132, 133, 134-138

1) Análisis de motivos y paradigmático

Esta **Dansa II** también es una creación personal y las influencias folclóricas casi inexistentes. La célula **y**, que hay que considerarla ya como célula cíclica dando unidad temática general al conjunto de la obra, aparece en el tema o frase **A**, pero su ubicación dentro del compás es distinta a la que tenía en la anterior danza, perdiendo con ello su carácter rítmico anacrúsico y por tanto su característica folclórica principal. La célula rítmica **w** aparece con distintas amplificaciones (**w+**), (**v-w**) y la aumentación de valores con respecto a la danza anterior es más bien un efecto óptico, ya que la indicación metronómica de negra con puntillo = 63 de la primera y de blanca con puntillo = 66 de ésta, prácticamente igualan su ejecución.

Sección 1ª (del compás 1 al 57)

Tema A (del compás 5 al 22)

La aparición de la frase melódica, ejecutada por la mano derecha, va precedida de una **Introducción** en la que se escucha por cuatro veces consecutivas la célula rítmico – armónica **i₁**. Esta frase melódica consta de tres divisiones temáticas: **a₁**; **a₁** (compás 10), repetición de la anterior pero con modificación de la especie de algunos intervalos de 2ª ; y **a₂** (compás 15) que excluye la célula **y**, y desarrolla en cambio las células **v** y **w**. Cada división temática va precedida de la célula **i₁** (compases 9 y 14).

Todo lo anteriormente expuesto correspondiente a este apartado puede comprobarse en el **Ej. 28**. El ejemplo está dividido en tres grupos con tres pentagramas cada uno. Para encontrar cada una de las divisiones temáticas ha de leerse horizontalmente el pentagrama con el mismo número de orden que tiene en cada grupo. Para encontrar el análisis de motivos o celular y el número de veces que cada célula ha sido empleada en la construcción de la frase, análisis paradigmático, la lectura deberá efectuarse además verticalmente. Para evitar confusiones se ha señalado el número del compás inicial y el terminal de cada una de las divisiones temáticas, debiéndose hacer caso omiso del número real de compases escritos en el ejemplo, que proporciona automáticamente el programa del ordenador.

Análisis motivico y paradigmático del Tema (o frase) A

Allegro $\text{♩} = 66$
 1 compás 1

compás 5 a^1
 célula *v* célula *y* (cíclica)
 célula rítmico-armonica i^1

1 compás 9
 célula *v* célula *y*
 célula rítmico-armonica i^1

1 compás 14
 célula *v* célula *v - w*
 célula rítmico-armonica i^1

compás 8
 célula *y* célula *w*

compás 13
 célula *y* célula *w*

célula *w+*

7
 célula *w+*

compás 22

Tema B (del compás 22 al 57)

El tema **A** está acompañado por el pie rítmico (de la Antigua Grecia) *yambo* (corta – larga, traducido aquí por las figuras negra – blanca) ejecutado por la mano izquierda en el piano y, aunque los cambios de armonía se producen cada dos compases el ritmo concuerda con el compás establecido, 3/4. Desde el punto de vista melódico los ictus o acentos principales coinciden siempre con el primer tiempo (o tiempo de dar) en que se encuentra ubicada a caballo de dos compases la célula *w* (compases 8, 13, 17, 19 y 21), por lo que el acento principal se produce cada cuatro compases en las dos divisiones temáticas **a**₁ y cada dos compases en **a**₂.

El tema **B**, al contrario es simétrico, y la repetición de las células **b**, célula de comienzo anacrúsico y terminación femenina, hace que el ictus que se produce normalmente en la figura blanca del mismo (compases 23, 25, etc.) vaya de dos en dos compases, por lo que, si tenemos en cuenta la definición teórica de compás que dice: *que es la suma de valores que se halla entre dos acentos de la misma importancia*, tendremos que el compás real es 6/4 y no 3/4. Además el cambio de acorde cada dos compases lo corrobora.

Este tema o frase, en su exposición consta de dos periodos: **B** (del compás 22 al 40) y **B**_{mx1} (del compás 40 al 57). El periodo **B** puede dividirse en dos subperiodos (del compás 22 al 30 y del compás 30 al 40) de dos incisos cada uno: **b**₁ y **b**_{1mx}. El 2º subperiodo es una transposición del primero con una amplificación del 2º inciso para efectuar una respuesta afirmativa y cadencial. El segundo periodo **B**_{mx1} tiene su primer subperiodo prácticamente idéntico exceptuando el reforzamiento en octavas y acordes de la línea melódica para facilitar el *forte*, en cambio el segundo subperiodo excluye el inciso **b**₁ y desarrolla el **b**_{1mx}.

Sección 2ª**Tema A** (del compás 62 al 79)

En esta 2ª sección el tema **A** es repetido exactamente como en la sección anterior, únicamente la **Introducción** presenta una variante al transportar su célula rítmico - armónica por intervalos de terceras mayores descendentes.

Tema B_{mx2} (del compás 79 al 98)

Esta nueva aparición del tema **B** consta de un solo periodo, por lo tanto se trata de una frase primaria. Es una nueva variante de este tema que elimina el inciso **b**_{1mx}. El inciso **b**₁ aparece con dos amplificaciones, **b**₁₊, una en medio y otra al final, luego se repite en la misma transposición que en el periodo **B** de la Sección 1ª se efectuaba con los incisos **b**₁ y **b**_{1mx} y que constituían el 2º subperiodo. Hasta aquí, compás 91, podría

considerarse el subperiodo 1° de este periodo. El 2° subperiodo desarrolla la célula b por movimiento contrario, b_2 ; y el inciso b_3 otras células anteriores.

La escritura pianística de este periodo es de tipo homófono con acordes compactos en las dos manos y la melodía con reforzamiento a tres octavas eliminando la armonía disuelta o arpegiada en su acompañamiento.

Todo lo anteriormente expuesto puede comprobarse en la partitura señalizada, con las indicaciones que se han añadido, y especialmente en el **Ej. 29**. Este ejemplo sigue las mismas directrices analíticas que el ejemplo anterior, con la diferencia de que en vez de tres el grupo consta de siete pentagramas, que ocupan cuatro páginas. Un pentagrama para **B**, tres para **B_{mx1}**, y otros tres para **B_{mx2}**.

Ej. 29

Análisis motivico y paradigmático del Tema (o frase) B

The musical score for Example 29 is presented in three systems, each with three staves. The notation includes measures, measures numbers, and labels for musical cells and motifs.

- System B:**
 - Staff 1: Measures 22-24. Motif b^1 . Labels: "compás 22", "célula b (anacrúsico-femenina)", "compás 24", "célula b^{mx} ".
- System B_{mx1}:**
 - Staff 1: Measures 40-42. Motif b^1 . Labels: "compás 40", "célula b ", "compás 42", "célula b^{mx} ".
 - Staff 2: Measures 48-50. Labels: "compás 48", "célula b^{mx} ".
- System B_{mx2}:**
 - Staff 1: Measures 79-81. Motif b^{1+} . Labels: "compás 79", "célula b ", "(célula amplificadora del inciso)", "célula b^{mx} ".
 - Staff 2: Measures 91-93. Motif b^2 . Labels: "compás 91", "célula b^{mc} ", "(por movimiento contrario o espejo)", "compás 93".
 - Staff 3: Measures 95-97. Motif b^3 . Labels: "compás 95", "célula (libre, no generatriz)", "célula b^{mx} (final de frase)".

B

b^{1mx}

célula *y*
célula *y_b*

célula *b^{mx}*

célula *b*

Bmx1

b^{1mx}

célula *y_b*

célula *b^{mx}*

compás 48

b^{1mx}

célula *y_b*

célula *b^{mx}*

compás 54

compás 54 b^{1mx}

célula *y_b*

compás 56

Bmx2

(retrogradación melódica)

3 3

(célula amplif.)

b^{1+}

célula *b*

compás 85

compás 93

célula *b^{mc}*

B compás 32 compás 34 b^{1mx+}

célula b^{mx} célula y_b

B mx1

B mx2 (retrogradación melódica)

(célula amplif.) célula b^{mx} (célula amplif.)

compás 95

(ornamentación)

B (célula amplificadora del inciso) //

célula b^{mx} célula b (anacrúsico-masculina)

B mx1

compás 56 //

célula b

B mx2

Sección 3ª

Tema C_b (del compás 103 al 128)

La Introducción, del compás 99 al 102, que precede siempre a la entrada de la frase melódica, presenta la misma variante que en la sección anterior, pero en otra tonalidad.

El tema C_b en realidad no es un nuevo tema sino más bien una nueva variación del tema B. Los incisos c₁ y c_{1mx} son en parte una variación isorrítmica del inciso b_{1mx}. Esta frase melódica consta de un periodo que puede dividirse a su vez en tres subperiodos: 1º, del compás 103 al 112, que concluye con una soldadura, compás 112 y primer tiempo del compás 113; 2º, del compás 112 al 120, repetición del anterior una 8ª baja; 3º, un subperiodo distinto, c₂ y c₂, construido exclusivamente con dos transposiciones de la célula b_{mx} con que se repiten 8ª baja en el 2º inciso.

La Coda está construida sobre tres células: *tq* (basado en el pie rítmico griego denominado troqueo, larga - corta = blanca - negra, compás 129 y siguientes); *ii*, compases 133 y 137; e *ym* (basado en el pie yambo que acompañaba al tema A, compases 134 al 136 y último compás de esta pieza). La célula *ii* podría considerarse más bien como un inciso o motivo.

El Ej. 30 ayudará a clarificar todo lo que ha sido expuesto de nuevo. El primer pentagrama de cada grupo de tres corresponde a los elementos del tema B que generan el tema C_b, y los otros dos pentagramas corresponden a este último. Por lo demás hay que volver a seguir las instrucciones dadas para los dos anteriores ejemplos.

Ej. 30

The image shows three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is labeled "compás 26" and "b^{1mx}". The second staff is labeled "Tema (o frase) C_b", "compás 103", "c¹", and "c^{1mx}". The third staff is labeled "compás 112", "c¹", and "c^{1mx}", with a bracket below it labeled "célula b mx".

(soldadura)

compás 32

11 c^3

célula b^{mx}

compás 120

11 c^3

célula b^{mx}

célula b^{mx}

compás 124

11 c^3

célula b^{mx}

célula b^{mx}

Coda

troqueo
(pie rítmico griego)

17 compás 1 compás 5

6

célula rítmico-armónica i^1

yambo
(mano izq.)

17

17

6

célula rítmico-armónica i^1

yambo
(pie rítmico griego)

etc.

3) Análisis tonal – modal y armónico

La tonalidad principal de esta danza es la de Re M. (mayor). En esta pieza Asencio utiliza un procedimiento que va a repetir en la última pieza de esta colección, que consiste en una entrada tonal en el tono relativo menor y un proceso modulante que concluirá al finalizar el tema **A** en la tonalidad principal. En esta danza como prácticamente en toda su obra, Asencio combina sutilmente elementos de la tonalidad clásica con elementos modales arcaicos y contemporáneos sin que el discurso musical se resienta con rupturas de estilo, consiguiendo una fluidez digna de elogio.

El acorde de la Introducción es el de la dominante tonal (V) con 9ª m.(menor) y 6ª m., sustitutiva de su 5ª, de Si m.. Sin embargo los compases 5 y 6 afirman dicho tono, pero al ir melódicamente la nota **la**, VII (7º grado, no sensible al no estar alterada con #) al **si**, en sentido ascendente, el modo es el de la escala natural o modo de **La** (teclas blancas). Aquí ya tenemos la mezcla de elementos tonales y modales, aunque ésta sea la más elemental.

Melodía y armonía forman sobre la nota fundamental **sol** un acorde basado en la resonancia natural en los compases 7 y 8, que llega a un acorde rascacielos de 13ª en el compás 7, acorde límite por superposición del intervalo de 3ª sin que sea repetido un nombre de nota. Su función es doble VI de **Si** y IV de **Re**. También podría considerarse como una breve incursión al modo hindú *Vachaspatí* en tono de **Sol**, ya que contiene todos los sonidos de dicha escala.

El acorde del compás siguiente sobre fundamental **La** (V de **Re**), con armonía disuelta o arpegiada, es una transposición del de la Introducción, que resuelve en la tónica **Re**, modo natural de **Sol** en los compases 10 y 11, y modo hindú *Châkrivaka* en los compases 12 y 13 si admitimos que no se ha evaporado aún la atmósfera del **fa #**. Se produce por lo tanto un cambio de modo pero no un cambio de tono.

Otra vez vuelve a surgir el acorde de la Introducción, compás 14, esta vez para conducirnos brevemente al tono de **Fa #** modo natural de **Mi**. Esta última tonalidad contiene la misma armadura que la de Re M., por lo que la modulación se facilita enormemente. No obstante, Asencio huye de los procedimientos tonales clásicos que se hubieran esperado del compás 17 al 22, ya que tenemos el encadenamiento de acordes siguiente: **V** con 11ª sin 3ª (supresión de la sensible muy utilizada por este compositor); IV con el mismo acorde de los compases 7 y 8, (que conlleva una considerable carga de ambigüedad tonal); y I con 7ª M.. **Ej. 31.**

Ej. 31

Escalas y acordes utilizados en la Introducción y el Tema A

1

Modo de La

Tono de Si, modo de La

Escala karnática hindú II. Clase Prati-madhyama
Modo n° 64 Vachaspati

Del compás 1 al 4 compases 5 y 6 compases 7 y 8 compás 9

(dominante tonal de Si m.) (dominante tonal de Re M.)

1

9 7 13 +11 9 b9
7 7 7 7 7 7
6 6 9 9 6 6
V + I 5 (sin 3ª) VI (de Si m.) V +

5

Modo de Sol

Tono de Re, modo de Sol

Escala karnática hindú Clase guddha-madhyama
Modo n° 16 Châkrivaka (♯)

compases 10 y 11 compases 12 y 13 compás 14
(dominante tonal de Fa♯ m.)

5

9 11 9
7 7 7
+ 5 +

I I V

8

Modo de Mi

Tono de Fa♯, modo de Mi

Tonalidad de Re M.

compases 15 y 16 Del compás 17 al 22

8

I 7 (de Fa♯ modo de Mi) 11 9 7 7 (del Vachaspati) 7
III (de Re M.) V 5 (sin 3ª) IV + I #3

El tema **B** en la Sección 1ª está constituido por dos periodos que emplean un proceso tonal similar. El periodo **B**, compás 22, se orienta hacia la tonalidad de Si m., tono relativo menor de la tonalidad principal en la que había concluido el tema **A**, pero el reposo melódico al final del subperiodo 1º, último tiempo del compás 29 y primero del siguiente, lo realiza sobre la nota **la #**, sensible, que al mismo tiempo es la fundamental del acorde acompañante con dominante secundaria precedido aquí como al final del primer inciso, último tiempo del compás 26 y primero del siguiente, por un acorde de IV grado propio de la escala melódica, que aunque pertenece a la misma especie que el de 7ª de dominante su función es distinta. Todo este fragmento (armonía y melodía) se transporta una 3ª m. ascendente a Re m.. La enarmonía del **la # = si b** facilita la transición, pero tanto esta nueva tonalidad de Re m. como la anterior de Si m. no llegan a consolidarse. A partir del compás 37 el acorde sobre el VII< grado de Re m. se transforma en V de **Fa # m.**, tonalidad principal del tema **B** en esta Sección, finalizando el periodo con una cadencia perfecta.

El periodo **B_{mx1}** es una repetición del anterior, algo variada a partir del 2º tiempo del compás 48, coincidiendo con la nueva amplificación del inciso **b_{1mx+}** (célula **b_{mx}**). En el compás siguiente aparece un acorde de 9ª m. de dominante sobre fundamental **fa** (algunos teóricos franceses especificarían que se trata de un préstamo de la tonalidad de Si b m. que guardaría relación con la enarmonía ya señalizada), pero por una parte la línea melódica que se mueve dentro de la escala melódica de la tonalidad de **Fa # m.** y el acorde sobre el IV grado de esta escala con el que alterna nos conduce a efectuar las enarmonizaciones pertinentes para englobar todo este 2º subperiodo dentro de esta tonalidad.

La nueva aparición de este tema en la Sección 2ª, **B_{mx2}**, a partir del compás 79 y limitada a un único periodo, pasa por la tonalidad de Si m., como hacían los dos periodos anteriores, y por la de Re m., como lo efectuaba tan sólo el periodo B. Solamente el acorde tríada sobre el II grado de ambas tonalidades con una cromatización ascendente de su 3ª y una 2ª m. añadida, 2º tiempo de los compases 82 y 88, no figuraba en la sucesión armónica del periodo B. Asencio sustituye la sucesión armónica de fundamentales con repetición, IV- VII< / IV-VII<, por otra con retrogradación, IV- VII< / II / VII<-IV. El 2º subperiodo, a partir del 2º tiempo del compás 91, en lugar de conducirnos a la tonalidad de Fa # m., como en los dos anteriores periodos, mezcla elementos tonales de la tonalidad de Re m. con elementos modales del tono de La, Escala Española decantándose finalmente por este último. Prácticamente estas dos escalas pertenecen al mismo escalonamiento con idéntica armadura, es decir idénticos sonidos constitutivos. Véase los esquemas del **Ej. 32** junto con la partitura.

Ej. 32 Escalas y acordes utilizados en el Tema B

Del compás 23 al 30

Del compás 31 al 38

B Tonalidad de Si m. (1)

Tonalidad de Re m. (1)

(Escala melódica ascendente)

(Escala melódica ascendente)

apoyatura apoyatura apoyatura apoyaturas anticipación

enarmónicos enarmónicos enarmónicos

IV 9 7 + VII + (dominante secundaria) IV 9 7 + VII + (dominante secundaria) V cadencia perfecta

(1) tonalidades sin consolidar

compases 39 y 40

Del compás 41 al 48

Tonalidad de Fa# m. (2)

Tonalidad de Si m. (1)

(Escala melódica ascendente)

(Escala melódica ascendente)

apoyatura apoyatura

enarmónicos enarmónicos enarmónicos

I #5 IV 9 7 + VII + (dominante secundaria)

(2) tonalidad consolidada

Del compás 49 al 57

Tonalidad de Fa# m. (2)

(Escala menor mixta, mezcla de melódica y armónica)

retardo múltiple floreo retardo

2ª vez 2ª vez

V b9 VII+ IV VII+ IV V I #6/5

enarmónicos cadencia perfecta

Del compás 80 al 85

B^{mx2} Tonalidad de Si m. (1)
(Escala melódica ascendente)

enarmónicos

anticipación múltiple

2 m. añadida

enarmónicos

retrogradación melódica y armónica

IV<

IV 7 +

VII< +

II <# 3

VII<

IV

Del compás 86 al 91

Tonalidad de Re m. (1)
(Escala melódica ascendente)

enarmónicos

anticipación múltiple

2 m. añadida

enarmónicos

retrogradación melódica y armónica

IV<

IV 7 +

VII< +

II <# 3

VII<

IV

Del compás 92 al 98

Tono de La, Escala Andaluza

enarmónicos

apoyaturas

(4)

(Mezcla de elementos tonales y modales) Tonalidad de Re m. (3) (Escala armónica)

IV <# 3 (3)

II <# 4 (4)

I <# 4

VII < 4

VI <# 4

II <# 3

VI <# 3

(4) tetracordo dorio

(III)

Nota pedal V I I I

La neutralización de los elementos tonales, en este periodo **Bmx2**, y su desviación hacia los modales de la Escala Andaluza viene dada armónicamente a partir del compás 94 con el enlace de la sensible descendente del modo (**si b**, nota de color del modo con función de parecida importancia a la que ostenta la dominante en la tonalidad) con su tónica, $\text{II} > - \text{I}$, acrecentándose este movimiento descendente con la enarmonización del **do # = re b**. y por el movimiento paralelo de las voces en el enlace de estos dos acordes. Además, está el **pedal de La** sobre el que se edifica casi todo este 2º subperiodo que hace que todo el conjunto de elementos melódicos y armónicos graviten alrededor de esta nota. Melódicamente, en el compás 96 el giro melódico iniciado en el compás anterior va del **do becuadro** al **re**, conducción melódica excluida en las escalas propias de la tonalidad de Re m., para continuar básicamente con los sonidos que integran el antiguo tetracordo dorio descendente de la Grecia Antigua transportado: **la sol fa mi = re do sib la**. Nótese la armonización de este último sonido, último tiempo del compás 98, con un acorde de 5ª A. (aumentada), en el que si enarmonizamos el **re b = do #**, vuelve a funcionar este sonido como sensible tonal, facilitándose con ello la nueva entrada de la **Introducción** con la que se inicia la Sección 3ª.

Al escuchar aisladamente la fundamental **re** en el acorde con que comienza esta última sección, compás 99, debería haber funcionado como tónica, pero su constitución provoca que su función cambie a la de dominante anunciándonos la nueva tonalidad de **Sol m.** en la que comienza el tema o frase **Cb**, compás 103. Las transposiciones de 3ª en 3ª M. de este acorde nos conduce inmediatamente al mismo punto de partida.

Asencio huye en lo posible del enlace tonal por excelencia, $\text{V} - \text{I}$, guardándolo principalmente para el final de la pieza. El enlace VI (con 6ª A.) – I (con 6ª M. añadida), del compás 104 al 107, está encuadrado dentro de una escala menor mixta con VI y VI< grados (mezcla de escalas armónica y melódica ascendente) y una cromatización ascendente del IV grado para edificar el mencionado acorde de 6ª A. sobre el VI. Es interesante destacar la hábil disonancia que se forma en el compás 105 en el 2º tiempo entre el **do #**, 6ª A. del acorde, de la mano izquierda y el **do**, apoyatura sin resolver (aparece indicada su resolución en el ejemplo correspondiente), del pentagrama superior.

En los compases 108 y 109 aparecen todos los sonidos que integran el tono de **Si b modo Vachaspati**. Esta escala hindú, muy cercana a la especie de escala que se forma entre los armónicos 8 al 16 del fenómeno de la resonancia, pertenece a una de las 36 escalas de la Clase Prati - madhyama estructurada con dos tetracordos cuyos sonidos extremos no cambian, es decir son fijos, y que forman dos intervalos de 4ª, aumentada la inferior y justa la superior, mientras que los otros dos sonidos que albergan en el interior de cada 4ª son móviles y pueden subirse o

bajarse un semitono en las restantes escalas de la Clase. La otra Clase, denominada Gudda - madhyama con otras 36 escalas que conforman la totalidad del Sistema Karnático, funciona de la misma manera con la única diferencia que los sonidos pivote del tetracordo inferior forman también un intervalo de 4ª justa.

El compás 111, y también el anterior, constituyen una breve incursión a la escala **exátona** o de tonos enteros, teniendo a la nota **si b** igualmente como fundamental de la armonía como en los dos compases anteriores. Al finalizar la repetición de este pasaje la incursión en la escala exátona no se limita a una soldadura, sino que dura todo un extenso subperiodo, **c₂**, compás 121, con una nota, el **sol**, apoyatura, extraña a la escala (no es tenido en cuenta el **la** mordente).

El primer acorde de la **Coda**, compás 129, que tiene como fundamental a la tónica, aún está inmerso en la atmósfera ambigua de la escala exátona, y esta bruma se prolonga hasta el penúltimo compás. Para algunos teóricos del compás 133 al 136 se producirían préstamos de otras tonalidades a la tonalidad principal; para otros serían modulaciones pasajeras a las tonalidades de Do # m. y de Mi M.. Mi opinión es la de encuadrar todo este pasaje conclusivo dentro de la **tonalidad cromática de Re M.**, ya que están presentes todos los sonidos de la escala cromática exceptuando la nota **fa**, que es la mediante menor. Véanse los esquemas del **Ej. 33**, siempre ayudados con la observación simultánea de la partitura.

Ej. 33

Escalas y Acordes utilizados en el Tema Cb y la Coda

Tema C^b

Tonalidad de Sol m.

(Escala mixta o semicromática)

Introducción

Del compás 99 al 103

Del compás 104 al 107
Del compás 113 al 115

(a) (f) (np) (sin resolver) (a) (5)

(Re M.) I $\flat 9$
7

(Sol m.) V $\flat 6$ + (3) III (3) VII < V
mismo cifrado

(3) dominantes secundarias

VI $\flat 6$
5

(np) nota de paso

(a) apoyatura

(f) floreo (5) nota de resolución inexistente

Tono de Si b modo Vachaspati

(1) sonidos fijos de la Clase

(2) sonidos móviles de la Clase

Escala exátona

(1) (2) (2) (1) (1) (2) (2) (1)

(a) (np) (a) (a) (np)

Del compás 108 al 110
Del compás 117 al 119

Compás 101-2
Del compás 120 al 128

(1^a vez)

(9^a) (a) (np)

(a)

(2^a vez)

I +

$\flat 6$
 $\flat 5$

Coda

Del compás 129 al 138

Tonalidad cromática de Re M. (casi integral)

(con 4ª A. y 7ª m. añadidas)

I (tónica)

(3) IV < + VII $\sharp 9$ 5 (3) VI + (3) II 7 V + I 7

(o préstamo de Do # m.) (o préstamo de Mi M.) Cadencia perfecta

III

(1ª y 2ª versión)

Como ocurría en la primera danza de esta colección, es la 2ª versión la que hay que considerar como original una vez consultados varios manuscritos. Tanto aquí como en la edición corresponde con exactitud al manuscrito. Posteriormente al ser orquestada y grabada por el pianista Mario Monreal, Asencio la modificó sustancialmente practicando una síntesis en las Secciones 1ª y 3ª con 12 compases menos, y, aunque el número de compases en la Sección 2ª o central es idéntico y las cadencias se producen en la misma tonalidad el discurso melódico y armónico reviste cambios significativos.

Del compás 32 al 36 los cambios realizados plasmados en el nuevo manuscrito no coinciden exactamente ni con la grabación de Monreal, efectuada en vida del autor, y la versión orquestal. Al ajustarse bastante estas dos y responder más a la expresividad del punto culminante de mayor tensión expresiva, que tiene lugar en estos compases de la composición, me permití poner como *ossia* el manuscrito de piano y sustituirlo en esta 1ª versión por una combinación de lo que se escucha en la grabación y lo que dejó escrito en la partitura orquestal.

1/1) Análisis estructural (1ª versión)

Sección	Tema	División temática	Tonalidad o Modo	Compases
(o Frase)	(o Período)	(Subperiodos)		
1ª	Introducción	p	Pedal de V de Fa # m.	1-4
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a I)	5-8, 9-13
	A ₁	a ₃	Fa # m. (De IV a V)	14-17
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a I)	18-21, 22-26
2ª	B	b ₁ , b ₂	Fa # M.	26-30, 30-34
	B ₁	b ₃ , b ₄	Modulante - Fa # M.	34-38, 38-43
3ª	Introducción	p	Pedal de V de Fa # m.	44-47
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a I)	48-51, 52-56
	A ₁	a ₃	Fa # m. (De IV a V)	57-60
	A _{mx}	a _{4/2} o (a ₂₊)	Fa # m. (De I a I)	61-67
	Coda	p ₊	Fa # M. (3ª de picardía)	68-74

Nuestro compositor rompe la simetría cuando necesita prolongar un reposo, final del periodo A; o cuando sustituye un periodo por un subperiodo, periodo A₁, ya que cuenta únicamente con 4 compases de extensión; o bien en el interior del periodo reemplaza un subperiodo amplificando el subperiodo que le sigue con un elemento nuevo, como es el caso del periodo A_{mx}, del compás 61 al 67.

1/2) Análisis estructural (2ª versión)

Sección (o Frase)(o Período)	Tema (Subperiodos)	División temática	Tonalidad o Modo	Compases
1ª	Introducción	p	Pedal de V de Fa # m.	1-4
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a V)	5-8, 9-12
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a I)	13-16, 17-20
	A ₁	a ₃ ,	Fa # m. (De IV a V)	21-24
	A _{mx}	a _{4/2} o (a ₂₊)	Fa # m. (De I a I)	25-31
2ª	B	b ₁ , b ₂	Fa # M.	31-35, 35-39
	B ₁	b ₃ , b ₄	Modulante – Fa # M.	39-43, 43-48
3ª	Introducción	p	Pedal de V de Fa # m.	49-52
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a V)	53-56, 57-60
	A	a ₁ , a ₂	Fa # m. (De I a I)	61-64, 65-68
	A ₁	a ₃ ,	Fa # m. (De IV a V)	69-72
	A _{mx}	a _{4/2} o (a ₂₊)	Fa # m. (De I a I)	73-79
	Coda	p+	Fa # M. (3ª de picardía)	80-86

Esta versión desde el punto de vista formal no aporta nada nuevo, solamente un pequeño cambio en la estructura de la Sección 1ª con la repetición del periodo A con la única diferencia de que en lugar de concluir con una semicadencia en la dominante en la repetición se finaliza con una cadencia perfecta. Aunque el autor una vez realizada la otra versión más estilizada ya no le prestara atención, como su melodía es tan bella, a mí particularmente me encanta recrearme en esas breves repeticiones.

Por estos razonamientos el análisis de motivos y el tonal – modal y armónico se ceñirá exclusivamente a la 1ª versión añadiendo únicamente los cambios armónicos de la Sección 2ª eliminando los producidos en el *ossia*.

1) Análisis de motivos

Las influencias folclóricas en esta danza quedan restringidas a la aparición en algunos incisos de la célula *y*, principalmente en la Sección 2ª. Es en esta Sección, compás 29 y 30, donde asoma tímidamente un breve giro melódico que señalo como *t*₁ porque constituye, como ya veremos, un elemento de la transición en la Danza VII. Este giro melódico como también la célula *y* son característicos de la *Albada valenciana*. Por último, en esta misma sección o frase central **B**, también puede observarse una breve incursión melódica a la **Escala Española**, transportada al tono de Fa #, aunque las armonías acompañantes difuminan algo esta incursión.

Hay que distinguir, especialmente en esta danza, entre células generatrices rítmicas o melódicas. En el primer compás hace su aparición la célula generatriz rítmica acompañante *p*, que se repetirá obsesivamente hasta el final de la danza excepto del compás 35 al 40 en que el sonido **Mi** lo sustituirá momentáneamente. Esta célula funcionará como pedal de dominante inferior o interior (su redoblamiento en 8ª de los últimos compases no afecta a la calificación de interior). Cada uno de los temas o frases, **A** y **B**, tiene sus células o incisos melódicos generatrices propios. Por supuesto que una célula melódica lleva siempre implícito un armazón o esqueleto rítmico, mientras que en la célula *p*, antes mencionada, no existe movimiento melódico al intervenir un único sonido en su constitución. Véase la **partitura** y los **ejemplos 34** y **35**. En los ejemplos, para seguir la línea melódica se han de leer horizontal y sucesivamente los pentagramas, y para seguir el análisis de motivos hay que leerlos vertical y simultáneamente.

Ej. 34

Tema A

The musical score for Tema A is presented across seven staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score includes the following annotations:

- Staff 1:** Two brackets labeled "esquema rítmico" spanning the first two measures.
- Staff 2:** Two brackets labeled "inciso a (generatriz) (terminación femenina) (1)", with a note below the first bracket: "(1) no, para algunos tratadistas".
- Staff 3:** A bracket labeled "célula y" spans the third and fourth measures. Below the first measure of this bracket is "(variante anacrúsica)", and below the second measure is "(prolongación del reposo cadencial)".
- Staff 7:** A bracket labeled "(variante anacrúsica)" spans the first two measures.

Ej. 35

Tema B

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef and 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is annotated with several labels and brackets:

- Staff 1:** A bracket labeled "célula y" spans the first two measures. A second bracket labeled "(amplificada)" spans the first four measures. A dashed box above the last two measures is labeled "(giro melódico característico de la Albada)".
- Staff 2:** A bracket labeled "t1" spans the last two measures.
- Staff 5:** A bracket labeled "célula y" spans the first two measures.
- Staff 7:** A bracket labeled "célula y" spans the first two measures. Below it, a bracket is labeled "(movimiento contrario o inversión)".

3) Análisis tonal – modal y armónico

El plan tonal de esta danza es tan sencillo como el de la **I**, ya que es una copia de aquél en sus principales rasgos. Allí, **La m.** – **La M.** – **La m.**, aquí, **Fa # m.** – **Fa # M.** – **Fa # m.**.

Todo el **Tema A** está en la tonalidad de **Fa # m.** empleando una escala mixta. Cuando nombro escala mixta quiere decir aquella escala que sin perder su característica mayor o menor, es decir su mediantes o III grado a distancia interválica de 3ª mayor o menor, modifica alterando alguno de sus otros grados, especialmente el VI y el VII con la fisonomía del modo contrario. Por ejemplo: La pureza de la escala menor melódica exige que el sexto grado alterado ascendentemente resuelva en el séptimo también alterado ascendentemente. Si se examinan los compases 5 y 6 de esta danza se ve que el **re #** (VI<) resuelve en la nota **mi** (VII natural), por lo que no se puede considerar que la escala en funcionamiento sea la escala menor melódica sino una escala menor mixta. Únicamente hay una fugaz modulación a la tonalidad relativa de **La M.** en el inicio del 2º periodo, compases 14 y 15.

El tema **B** en su periodo 1º, del compás 26 al 34, se instaura en una escala cromática de **Fa # M.** casi integral si se tienen en cuenta todas las cromatizaciones tanto melódicas como armónicas.

El 2º periodo **B**₁, del compás 34 al 43, es modulante. Su subperiodo **b**₃, del compás 34 al 38, comienza por una modulación a la tonalidad de **Mi m.**, algo desdibujada por el enlace VII< - IV. Pasa por tres acordes de la tonalidad de **La m.** sobre los grados II – VI< - III, adquiriendo el último también la función de acorde sobre el VI grado del **modo de Mi** que es hacia donde verdaderamente se dirige el discurso musical de este subperiodo y que el nuevo sonido del **pedal** obsesivo subraya. Una nueva modulación se produce en el subperiodo **b**₄, esta vez al tono de **La** con el mismo modo de **Mi**, para concluir en el tono de **Fa #**, melódicamente en el modo de **Mi** (tetracordo dorio), pero armonizado tonalmente.

La recapitulación del tema **A** no aporta ninguna novedad al respecto. Siguiendo la partitura véase el minucioso análisis armónico del **Ej. 36**, en el que se ha prescindido de la línea melódica.

El **Ej. 37** está dedicado a la 2ª versión y muestra el análisis de la Sección 2ª que presenta cambios armónicos sustanciales con respecto a la 1ª.

En el compás 45 el acorde del tiempo 3º con la doble función de VI< de **La** y I de **Fa #**. El aprovechamiento de las notas comunes entre las dos escalas y la enarmonía de **si b = la #**. La imitación en los compases 46 y 47 del giro melódico que se halla a caballo de los compases 44 y 45 con la modificación que proporciona la nueva escala. Todos estos factores facilitan la naturalidad en el discurso modulante en este caso ascendente.

Ej. 36

Escalas y Acordes utilizados

Introducción

Tema A

Escala mixta de Fa# m.

1

Del compás 1 al 4

A Del compás 5 al 13

Cadenia perfecta

(siempre con Pedal de V interior)

c. 9 c. 12 y 13

VII ^{6/5} VI ^{b5} II ⁺⁴ I ^{#6/5} 7 ^{#6/5} 7 III 7 V ^{#9} II ^{b5} V + I ^{#6/5}

Pedal de V

3

A¹ Del compás 14 al 26

La M. Escala mixta de Fa# m.

Cadenia perfecta

(siempre con Pedal de V interior)

c. 18 c. 22 c. 25 y 26

(De Fa# m.) IV ⁹ ^{b9} III 7 ^{#7} ⁺⁴ ^{#9} ⁷ ^{#6/5} ^{b3} I ^{#6/5} VI ⁷ III ^{b5} V ^{#9} II ^{b5} V ⁷ ^{#9} I ^{#6/5}

(De La M.) II V + I II VI V + I #6/5 IV I #6/5 VI 7 III b5 V #9 II b5 V + I #6/5

Tema B

Escala cromática de Fa# M. (casi integral)

4

B Del compás 27 al 34

enarmónicos

Cadenia plagal (rota)

B¹

6enarmónicos

III 7 I ^{#3} II 2 I 2 VII ^{b2} III 6 II 3 V 2 IV 2 IV ^{b5} VI ^{#2} (enarmonía)

c. 31 c. 34

Pedal de V (se prolonga en esta nueva Sección)

7
6 (sustitutiva de la 5ª)
V + VII < (De Mí m.)

Modo de Mi

Tono de La en Modo de Mi

Introducción

5 **B¹** (1) (2) (1) (3) (1) (2) (3)

Del compás 35 al 43 **Tono de Fa en modo de Mi** Del compás 44 al 47

n.p. **tetracordo dorio** **tetracordo dorio** **tetracordo dorio**

apoyatura

c. 38 **Pedal de V** c. 41 c. 42 y 43

(armonización en Fa M.)

IV (De La m.) **VI (De Mi)** **Pedal de I** **(Tono de La)** **V⁺⁶** **I 3** **Pedal de V** **II⁺⁴**

Cadencia perfecta

(1) cromatización extraña a la escala (2) dominante del modo para muchos tratadistas (3) nota de color o sensible descendente

Tema A

Escala mixta de Fa m.

7 **A** Del compás 48 al 56 **Cadencia perfecta**

(siempre con **Pedal de V interior**) c. 53 c. 55 y 56

I **6/5** 7 **6/5** 7 # **III** 7 # **V** 7 **II** 7 # **9** 7 # **V⁺** **I** **6/5** #

Coda

8 **A¹** Del compás 57 al 67 **A^{mx}** Del compás 68 al 74

La M. **Escala mixta de Fa# m.** **Cadencia del modo de Mi**

(siempre con **Pedal de V interior**) **V⁺** c. 62 c. 66 y 67 **VII** **6** **VI** **6** **II⁺⁴** (3^a de picardía)

IV **9** 7 **I** 7 **9** **3** **9** **9** **9** **9** **7** **9** **7** **9** **6/5** **Pedal de V** **V⁺** **I** **3**

II **V⁺** **III** **II** **VI** **V⁺** **I** **IV** **III** **V** **II** **V⁺** **I** **Cadencia perfecta**

Ej. 37

(2ª Versión)

SECCIÓN 2ª

Fa# M. y m.

() grado cromático en la armonía

enarmonía

B

fl.

enarmonía

III (por 4^{as}) I II III IV III II

#7/4/3 #6/4/3 #6/4/2 #6/4 #6/4/3 #6/5 #6/4/3

Fa# M. y m.

Melodía: Escala bimodal

Armonía: Escala cromática

an. = anticipación indirecta

ap. n.p. an. ap. n.p.

Pedal de V

V⁷ VI⁺⁴ II⁶ II⁷⁺ Cadencia

enarmonía

an. = anticipación indirecta

ap. n.p. an. ap. n.p.

Pedal de V

V⁷ VI⁺⁴ II⁶ II⁷⁺ Cadencia

Tono de La
Melodía: Escala Española

enarmonía

enarmonía

enarmonía

Armonía: Escala cromática

ap.

ap.

(Pedal interior de I)

$\sharp 6$
 $\sharp 4$
I $\sharp 2$ (con 6ª añ.)
imperfecta

11
9
I (sin 3ª)
 $\flat 7$
5

III $\sharp 4$
2

VII \gt $\sharp 9$
7

VI $\flat 6$
4
2

tetracordo dorio inferior(1)

fl.

fl.

n.p.

n.p.

n.p.

compás 44

II \gt $\flat 6$

VI \lt $\sharp 7$
 $\flat 3$

V \gt $\flat 7$
sus 4
5

V $\flat 9$
7

III $\flat 9$
7

VI \lt $\sharp 9$
7

I (De Fa \sharp)

Fa \sharp M.

Melodía: Escala Andaluza

enarmonía

* = sonidos modificados

Armonía: Escala cromática (casi integral)

ap.

n.p.

(1) Imitación del giro melódico con modificación tonal y modal.

compás 46

V $\flat 9$
7
+

II \gt $\flat 9$
7
+

I $\sharp 6/5$
 $\sharp 3$

Cadencia propia del Modo

IV

Esta danza, a diferencia de las que se han analizado hasta aquí, sí que tiene como arranque y base un conocido tema folclórico valenciano. La forma que adopta es la de Rondó con la estructura más simple que es la siguiente: Una frase musical, que constituye el *estribillo*, se repite varias veces alternando con otras frases siempre nuevas denominadas *coplas*. Como el estribillo está construido con el tema popular y su célula inicial interviene en algunas coplas, éste, es el pilar fundamental y unificador de la composición.

1) Análisis estructural

Sección	Tema	Div. temática	Tonalidad o Modo	Compases
Estribillo	A	a, a	Fa m.	1-7, 7-13
Copla I	Ba	ba, ba b ₁ , (ac ₁)	Si b m. La b M. Do (escala mayor mixta)	13-16, 17-20 20-30, 30-35
Estribillo	A	a, a	Do m.	35-41, 41-47
Copla II	C	c ₁ (ac ₂), c ₂ (ac ₃) c ₃ (ac ₄) ca (ac ₃)	Do m.. Tono de Si b, modo de Sol. De La b M. a su V	47-55, 55-61 61-69 69-75
Estribillo	A	a, a	La b m.	75-81, 81-87
Copla III	Dc	d ₁ (ac ₂₊) da c _{1mx}	De La b M. a Do m. (con varias escalas) Modulación a Fa, modo de Mi	87-93 94-103 104-112
Estribillo	A	a, a	Fa m.	112-118, 118-123
Coda		amplificación de a (ac ₃)	Fa m., escala mixta	125-127 127-129

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

Del tema folclórico utilizado por Asencio en el estribillo aparecen dos versiones recogidas en los pueblos de Bellús y Genovés con los títulos de *La caseta* y *Tinc una caseta*, respectivamente. Se hallan publicadas ambas versiones en el cancionero de S. Seguí (22). También aparecen en el cancionero de la provincia de Alicante de este autor dos nuevas versiones en tres pueblos pero que no aportan nada nuevo o más bien se alejan de la versión de nuestro compositor.

Asencio ha modelado su estribillo de la manera siguiente: 1º La estructura es igual a la que presenta la canción de Genovés, una frase de dos periodos repetidos (que para muchos tratadistas es calificada como frase primaria) condensada por nuestro compositor en 12 compases (6+6) en vez de 16 (8+8). 2º Los dos primeros compases (se cuenta el compás anacrúsico), idénticos en la versión que presentan ambas poblaciones de nuestra geografía, son respetados también por Asencio. 3º El resto es una mezcla, correspondiendo el compás 3º al compás 3º de la canción de Genovés, el 4º y 5º compás (exceptuando la segunda nota del 4º) coinciden con los correspondientes de la canción de Bellús, para finalizar con el 7º y 8º compás de la canción de Genovés, aquí 5º y 6º compás.

Dejando aparte que esta frase musical aparezca en un tono o transposición distinta en cada una de estas tres versiones, las folclóricas y la de nuestro autor, todas tienen una armadura de tonalidad clásica, en este caso decantándose por el tono relativo menor. La canción de Bellús se mantiene dentro de la escala menor armónica, mientras que la versión de Asencio se inclina al final por la escala menor natural o modo de **La** y la canción de Genovés a partir del 5º compás cambia al modo mayor dentro del mismo tono. **Ej. 38.**

Ej. 38

Génesis y fuente folclórica del Estribillo

The musical notation for Ej. 38 is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/8 time signature. A tempo marking indicates a quarter note equals 76. The melody consists of a sequence of notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A bracket labeled 'Idéntico en las tres versiones' spans the first six measures (from the first note to the first G4). A second bracket labeled 'Genovés' spans the last two measures (from the first G4 to the final C4). The second staff starts with a 4-measure rest, followed by a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A bracket labeled 'Bellús' spans the first six measures (from the first note to the first G4). A second bracket labeled 'Genovés' spans the last two measures (from the first G4 to the final C4).

La caseta

Bellús

$\text{♩} = 66$

Tinc u - na ca - se - ta que no te tres - pol, que no te tres -
 6 pol, que no te tres - pol de ma - ti - na - e - ta ja li pe - gael
 12 sol, ja li pe - gael sol, ja li pe - gael sol, llau - ra -
 18 dor d'on vens? de la mon - ta - nya, de la mon - ta - nya, llau - ra -
 22 dor d'on vens? de la mon - ta - nya de vo - reel tems, quin tems
 27 fa? - plou i ne - va, plou i ne - va, quin tems fa?, plou i ne - vai ne - va - rá.

Tinc una caseta

Genovés

Tinc u na ca - se - ta que no te tres - pol, que no te tres - pol que
 7 no te tres - pol, de ma - ti - na - e - ta ja li pe - gael sol, ja
 13 li pe - gael sol, ja li pe - gael sol.

Entre los principales escollos con que se encuentra el analista está el de la disección de cada uno de los periodos en que pueda dividirse la frase melódica. La ausencia de silencios o notas largas, repeticiones, diferencia destacada en el contorno melódico o rítmico que separen o agrupen unos elementos de otros, pueden obstaculizar esta tarea. Por otra parte, las contracciones rítmicas, amplificaciones, elisiones, yuxtaposiciones, aumentación o disminución de valores, etc., pueden provocar asimetrías que dificulten las delimitaciones.

En la música pura la apreciación personal puede dar lugar a distintos resultados que pueden ser válidos si están bien argumentados. Al diseccionar el estribillo se observa que el compás 3º es una repetición del 2º compás partiendo de un intervalo de 4ª descendente eliminando la anacrusa inicial. Si aplicamos el texto a la música la estructuración y división del periodo será distinta, ya que desaparece el elemento repetido.

El estribillo en todas sus apariciones (de los compases 1 al 13, 35 al 47, 75 al 87, y 112 al 124), tanto si se presenta en la tonalidad principal como si lo hace en otra distinta, permanece melódicamente inmutable.

La ejemplificación de lo anteriormente expuesto como la intervención de la célula generatriz *a* en las distintas coplas se comprobará en el **Ej. 39**.

Ej. 39 **Análisis motivico**

División celular sin texto
célula *a*

compás 1

División celular con texto
Tinc u - na ca - se - ta que no te tres - pol, que no te tres - pol.

compás 13 *b^a* *b¹*

(mov. contrario)
compás 22
compás 23

compás 69 *c^a*

compás 98 *d^a* solo esquema rítmico

compás 29 y 96 *b¹* y *d^a*

compás 110 *c^{lmx}*

compás 55 *c²*

compás 47 *c¹*

Copla I Ba (del compás 13 al 35).

El arranque de esta copla se efectúa con la célula generatriz *a* formando un subperiodo de cuatro compases, *ba*, que finaliza con la respiración que proporciona el silencio. Vuelve a repetirse este subperiodo de cuatro compases eliminándose la respiración y encadenándose el discurso melódico sin interrupción con nuevas ideas melódicas, *b₁*, hasta el compás 30 en el que se produce un descanso en la línea melódica con cadencia. Este reposo en la melodía es contrarrestado por el acompañamiento armónico para iniciar un motivo de enlace (*ac₁*) hasta el compás 35 en que vuelve a exponerse el estribillo. Como ya se ha indicado en el ejemplo anterior, en los tres primeros compases de *b₁* (comienza en la última corchea del compás 20) los motivos podrían interpretarse como extraídos del 2º compás del estribillo, por movimiento directo y contrario, y a partir del compás 24 por una célula que efectúa su aparición en dicho compás y se repite insistentemente. Del motivo de enlace (*ac₁*) hay que destacar su principal característica que es la rápida repetición de la nota *sol* en distintas octavas con una escritura pianística por parte de Asencio tan apropiada a la peculiaridad del instrumento y a la viabilidad de ejecución.

Ej. 40 **Copla I B^a**

compás 13 compás 17

7 7 7

inciiso célula *b* célula *b*

compás 23 compás 26 etc.

compás 28 (ac)

Copla II C (del compás 47 al 75)

Consta de 4 periodos, 1° y 3° de 8 compases y 2° y 4° de 6. Exceptuando el último periodo, en el final de cada uno hay una detención del discurso melódico, no del movimiento rítmico, ya que nuevos motivos de enlace, **ac**₂, **ac**₃ y **ac**₄, en el acompañamiento armónico evitan que aquél se interrumpa.

El periodo 1°, **c**₁, del compás 47 al 55, está constituido por incisos de dos compases, el 2° inciso es una repetición mixta del 1°.

El periodo 2°, **c**₂, del compás 55 al 61, extrae del periodo anterior una célula, **c**, y con ella construye este nuevo y breve periodo.

En el periodo 3°, del compás 61 al 69, aunque aparece esporádicamente la mencionada célula, tiene más importancia la célula generatriz y que también aparecía en el periodo 1°, pudiéndose subdividir este periodo en dos subperiodos.

Alcanzado este punto del presente trabajo analítico de la obra y vista la importancia que ha conseguido hasta el momento como generadora o impulsora de nuevos motivos en las danzas analizadas hasta el momento, es decir en el contexto general de la composición, se hace imprescindible el ascender de categoría a la célula generatriz **y**, pasando a partir de este momento a ser considerada y denominada como **célula cíclica y**. En el ejemplo se ha señalado esta célula con otros aspectos menos importantes: Movimiento contrario, intercambio del intervalo de semitono por el de tono, aumentación de valores y aumento del ámbito melódico a 3ª M.

El 4° periodo, **ca**, del compás 69 al 75, tiene carácter de transición para conducir el discurso musical a la nueva aparición del estribillo. **Ej. 41.**

Ej. 41 **Copla II C**

compás 47

compás 55

compás 61

compás 69

inciso

inciso

c₁

c₂

c₃

c^a

(célula generatriz)

(movimiento contrario)

subperiodo 1°

célula cíclica **y**

y (mov. contrario)

a

(**ac**³)

y

y

y

Copla III **D_c** (del compás 87 al 112)

Esta última copla está muy conectada a la anterior. La frase musical está dividida en tres periodos.

El periodo 1º, **d₁**, del compás 87 al 93, comienza con la célula cíclica y prolongándose su último sonido (semicorchea) al compás siguiente (la indicación ♩ para el pedal de prolongación así lo confirma).

Continúa con un inciso melódico que recuerda el motivo acompañante de los cuatro últimos compases del estribillo confiando su ejecución en el piano a la mano izquierda mientras la derecha prosigue tocando una variante del diseño **ac₃** de acompañamiento integrado por dos notas que recorren arpegiadamente distintas octavas.

El 2º periodo, **da**, del compás 94 al 104, está integrado por incisos que contienen las células **y** o **a**, abarcando una extensión de 8 compases, pero al repetir ornamentada su última célula, del compás 102 al 104, se prolonga dos compases más.

El periodo 3º, **c_{1mx}**, del compás 104 al 112, melódicamente, no así armónicamente, es una repetición mixta del periodo **c₁** de la anterior copla, es decir con alguna variante que no es esencial, finalizando igual que el periodo **b₁** de la Copla I, compases 29 y 30, que corresponden aquí a los compases 110 y 111. **Ej. 42.**

Ej. 42

Copla III D_c

8va (ac²⁺) (etc.)

compás 87 *d*¹ *y* *λed.* inciso *e mx*

compás 94 *d*^a *y* inciso *a* (ritmo) inciso *a*

compás 104 *c*^{1mx} (movimiento contrario) *y* *c* *y* *c* *y* *c* inciso

compás 47 (Copla II) *c*¹ inciso *c* inciso *c* (célula generatriz) (movimiento contrario)

compás 92

compás 99 inciso *c* inciso (ornamentación) *c -* inciso

compás 109 inciso *a* (ritmo) inciso

compás 52 inciso *c* *y*

3) Análisis tonal – modal y armónico

Estribillo

La primera aparición del estribillo se efectúa en la tonalidad de Fa m., a su vez tonalidad principal de esta danza. El acorde de 9ª m., en 4ª inversión, sobre la dominante lo incluye dentro de la escala menor melódica, pero en el 5º compás el VII grado se muestra sin alterar y resuelve en la tónica, por lo que el tema se decanta finalmente por la escala natural o modo de La, como ya se ha dicho anteriormente. La armonización difumina la tonalidad clásica desde el primer momento al enlazar el acorde de 9ª de dominante con el IV grado con 7ª en 2ª inversión. Le sigue el acorde sobre el VI grado también con 7ª en 3ª inversión. A partir del compás 4, sobre una pedal de tónica, aparecen unos acordes cuatrías sobre los grados V y VII, y en el compás 7 el acorde propio de la nota pedal precedido en el compás anterior por una doble apoyatura.

Todas las apariciones del estribillo, en las tonalidades de Fa m., Do m., La b m. y Fa m., exceptuando la penúltima, presentan la misma armonización, que contiene en sus cuatro últimos compases un motivo acompañante destacado, e. Podríamos considerar esta armonización como una especie de contra-sujeto de fuga, ya que hasta en la mencionada aparición del estribillo en la tonalidad de La b m. las variantes armónicas que se producen no son significativas, finalizando con un nuevo y breve motivo de acompañamiento, ac₅, variante de ac₂. **Ej. 43.**

Ej. 43

A Fa m.

compás 1

p n.p. n.p. e ap. (2)

V +2 IV 3 VI 2 V Pedal de I VII 3 I 2

A La b m.

compás 75

ff n.p. n.p. e- ac⁵ (2ª vez 8ª alta)

V⁶ IV^{b6} VI^{b6} Pedal de I I^{b6}

IV^{b3} VI^{b2} Cadencia perfecta I^{b3}

np.= nota de paso
(2) apoyaturas

Copla I

Introduce y afirma la tonalidad de Si b m.. A partir del compás 21 modula a la tonalidad de La b M. finalizando con una cadencia en el tono de Do, (dominante de la tonalidad principal) escala mayor mixta, porque se sustituye su tetracordo superior por el tetracordo superior de la escala menor natural. La mencionada cadencia se amplifica con una armonía de floreo, del compás 30 al 34, ya que se vuelve a la misma fundamental. Mientras, se expone el motivo de acompañamiento, que funciona como una pedal sobre la nota **sol** o bien como un acorde perfecto menor arpegiado que se superpone a la armonía de base (compás 32) a modo de poliacorde. **Ej. 44.**

Ej. 44 **Copla I**

Escala de Si b m. armónica **Escala de La b M.**

Del compás 14 al 20 Del compás 21 al 28

IV²_{b4} II⁷ I IV²_{b4} II⁷ V⁶ I V⁹₇ I IV⁷ (III⁵) VI (III⁵) I IV⁷

c. 14 c. 15 c. 16 c. 17 y 18 c. 19 c. 20 c. 21 c. 22 c. 23 c. 24 c. 25 c. 26 c. 27 c. 28

Do, escala mayor mixta

Del compás 29 al 34 (1) nota de color compás 35 en Do m.

VII⁷_{b3} I⁷_{b3} VII⁶_{b3} I⁶_{b3} V⁷_{b3}

Cadencia c. 29 c. 30 y 31 c. 32 y 33 c. 34

Copla II

Comienza en la misma tonalidad con que acaba de exponerse el estribillo, tono de **Do** modo de **La**, concluyendo el periodo 1º, **c₁**, con una cadencia plagal y el 2º periodo, **c₂**, con una semicadencia amplificada en su dominante utilizando la escala menor melódica en los dos últimos compases, 60 y 61.

El periodo 3º, **c₃**, está ubicado dentro del tono de **Si b**, modo de **Sol**, con detenciones en la armonía de tónica, compás 65, y de su dominante, compás 68, seguido en la indicación *a tempo* por la tónica. Esta

tónica se transforma en II grado de **La b M.**, tonalidad a la que se modula en el 4º periodo, **ca**, finalizando con una semicadencia en la dominante de la escala melódica de la tonalidad de **La b m.** tonalidad en que será expuesta la nueva aparición del estribillo.

Advertencia: En los tonos con modo natural, elimino ya del ejemplo la transposición original de teclas blancas o modelo. **Ej. 45**

Ej. 45

Copla II

Tono de Do, Modo de La **Escala de Do m. melódica**

Del compás 48 al 55 compases 60 y 61

c. 48 c. 49 c. 50 c. 51 c. 52 c. 53 c. 54 y 55 (sin 7ª) c. 56 c. 57 c. 58 c. 59 (sin 3ª) (doble pedal) etc.

IV I^{b9} IV I⁷ V^{b5} IV⁷ I^{b9} IV⁷ III^{b7} II⁷ V IV⁶ V⁶

Cadencia plagal Semicadencia en la dominante (amplificada)

Tono de Si b, Modo de Sol **Escala Mayor (M.)** **Tono de La b**
Escala menor (m.) melódica

Del compás 62 al 69 Del compás 70 al 73 compases 74 y 75

c. 62 c. 63 c. 64 c. 65 c. 66 c. 67 c. 68 c. 69 c. 70 c. 71 c. 72 c. 73 (doble pedal) etc. **A en La b m.**

(de Do m.)

IV V I^{b3} VII⁷ I^{b3} III^{b2} IV² V² I⁰ V⁺⁴ IV² III² IV² V⁺ IV⁶ V⁶

Cadencia de paso Semicadencia en V Semicadencia en la dominante (amplificada)

Copla III

Al comienzo de esta copla, **Dc**, se produce un súbito cambio al modo mayor concluyendo el periodo 1º, **di**, con una modulación a la tonalidad de Do m., escala mixta.

El periodo 2º, **da**, continúa en el mismo tono, (o punto de partida de su escala) pero modula en primer lugar al modo natural de **Mi** y luego al cromatizar su III grado, **mi becuadro**, compás 101, a la escala andaluza, que puede dar lugar a un equívoco con la tonalidad de **Fa m.**, escala armónica, pues los sonidos que se ponen en juego son los mismos.

El periodo 3º, **c_{1mx}**, hasta el compás 109, es ambiguo; se puede interpretar como tono de **Do** modo de **Mi**, o **La b M.**, o bien tono de **Fa** modo de **La**. Me decanto por esta última interpretación, ya que los dos compases siguientes, 110 y 111, afirman el tono de **Fa** modo de **Mi** con la armonización folclórica que cromatiza la 3ª del acorde de tónica, y que, por otra parte también puede dar lugar a un equívoco con la tonalidad de **Si b m.**

Es curioso destacar los acordes sin 3ª de los compases 87 y 88, especie de *organum* medieval (procedimiento que empleó sistemáticamente en *Preludio a la Dama de Elche*), convirtiéndose el último acorde en una doble pedal a partir del compás 90. **Ej. 46.**

Ej. 46

Copla III

(Tono de La b) Escala Mayor (M.) Escala mixta menor Tono de Do Escala andaluza

Del compás 87 al 90 Del compás 91 al 93 Del compás 95 al 99 Del compás 100 al 104

c. 87 c. 88 y 89 c. 90 (doble pedal) c. 100 c. 101 c. 102 c. 103 c. 104

I II III (5^{as} vacías, especie de "organum") V ⁶/₈ IV ⁶/₈ VII ⁶/₈ I⁰ II ⁶/₅ I ⁶/₅ VI VII ⁷/_{4/3} I ⁷/_{4/3} II ⁷/_{4/3} **Cadenca pseudo-perfecta**

Tono de Fa

Modo de La Modo de Mi

Del compás 105 al 109 compases 110 y 111

IV III⁷ IV III⁷ VI⁷ VII ^{b7}/₃ I ^{b7}/₆ **Cadenca imperfecta**

Coda

La Coda es más bien una prolongación de la conclusión de la última presentación del estribillo realizada en la tonalidad principal añadiéndole en los tres últimos compases cadenciales el motivo de acompañamiento **ac³** ejecutado por la mano derecha mientras la mano izquierda toca los acordes de los compases 91 y 92 transportados una 4ª justa, aquí compases 127 y 128, a los que sigue el acorde sobre el I grado con apoyatura en la línea melódica (terminación femenina). Hay que destacar el colorido armónico que consigue Asencio al aparecer el **re becuadro** VI< grado (alterado ascendentemente) en el acorde sobre el IV grado, y sin alterar (**re b**) como 7ª del acorde sobre el VII grado.

En una versión más antigua que me regaló Vicente, el trino del compás 123 comenzaba en el 2º tiempo, facilitándose con ello considerablemente la ejecución de este pasaje. No obstante, si la nota **fa** (del espacio 1º) se toca con el pulgar de la mano izquierda, la derecha queda libre para ejecutar el trino.

En ésta como en la (Dansa) **II**, que ya se vio su análisis, Asencio emplea frecuentemente para acompañar la melodía los pies rítmicos **yambo** y **troqueo**. **Ej. 47**.

Ej. 47

Coda

Tonalidad de Fa m. Escala natural o modo de La Escala menor mixta

(1) versión anterior más pianística

(1) compás 123

(2) ap.

(2) doble apoyatura

(doble pedal o 5ª-9ª y 9ª-6ª añadida)

ac³ etc.

8va

ap.

I I (con 2ª añadida) II V 4 IV 6 VII 6 I

Pedal de I Cadencia final

(V) Albada

En este caso no se trata de una danza sino más bien de una canción. La labor de Asencio se limita en esta pieza a una exquisita y refinada armonización para el piano de la canción folclórica intercalando un periodo central de creación propia.

La *Albada*, en plural *Albadas* (en lengua castellana) y *Albades* o *Albaes* (en lengua valenciana), es una canción de ronda con acompañamiento instrumental de dulzaina y tamboril que aparece escrita en compás de 6/8 en los distintos cancioneros folclóricos nacionales y locales. Es, sin duda alguna, uno de los cantos más bellos y representativos del folclore valenciano. Existe otro tipo de albada escrito en compás de 2/4 que no tiene ninguna conexión con el anterior y que por lo tanto no interesa para esta tesis doctoral.

El arquetipo de la albada se estructura en una frase de dos periodos. Un periodo antecedente o de pregunta, que es expuesto por el primer cantor solista, y un 2º periodo consecuente o de respuesta, a cargo del segundo cantor solista, que cierra la frase melódica. Los dos periodos contienen cada uno tres incisos anacrúsicos con desinencia femenina en el V, II y I grado respectivamente, iniciando siempre el primer inciso con la renombrada célula generatriz y que Asencio ha elevado a la categoría de cíclica en esta suite. Puesto que la anacrusa inicial del primer inciso y el grado tonal con que concluyen los tres incisos es invariablemente idéntico en los dos periodos, se trata en esencia de una frase melódica primaria con un único periodo repetido. Pero como la respuesta casi siempre es mixta, es decir con modificaciones, en la mayoría de los casos habrá que encasillarla como frase binaria.

Toda la línea melódica de la albada, incluso las distintas ornamentaciones melódicas, no se sale de la escala diatónica del modo mayor.

La alteración descendente del séptimo grado (VII>) en casi dos tercios (7 con VII grado natural y 13 con VII>) del repertorio que circula por el litoral huertano, además de alguna población del interior, de la provincia de Valencia y del sur de la de Castellón, fuerza a que se reconozcan dentro del prototipo dos tipos de albada: 1º El que contiene el VII>. 2º El que permanece exclusivamente en la escala mayor diatónica.

Dentro del tipo 1º, predominan las versiones en que esta alteración accidental aparece en el 2º periodo dándole al canto una expresiva inflexión nostálgica (comparable a la famosa nota *blue* del jazz) que suele desvanecerse en el 2º inciso, ya que la alteración desaparece y el VII grado vuelve a funcionar como sensible.

Las distintas ornamentaciones, más o menos improvisadas por los solistas, así como que la alteración descendente del VII grado se

produzca en uno o en los dos periodos, o bien en ninguno (2º tipo), son las diferencias principales que se producen entre la versión que se canta en una población y la que se canta en otra.

Según el testimonio de Matilde Salvador, su esposo Vicente recogió esta versión de un grupo folclórico que cantaba en la zona marítima de la capital del Turia en la década de los cuarenta.

La frase melódica puede estar precedida por una introducción y seguida por una coda, ambas de ejecución instrumental.

De las 18 versiones que aparecen en el cancionero de la provincia de Valencia de S. Seguí (22), ya mencionado, y de las 2 versiones publicadas en el cancionero de la provincia de Castellón de este mismo autor (23) escojo dos de cada provincia como muestra añadiéndole algunas indicaciones que pueden ayudar a la mejor comprensión de todo lo expuesto. **Ej. 48.**

Ej. 48

Albaes

Montroy

Introducción

♩ = 58

A
a¹ (comienzo anacrúsico)

Voz A
menos

a²

La xi - ca quees - tá ro - je - ta en el mes de ju - li -
y w (ornamentada) y
 (En **b¹**) **VII** **V**
 (En **a¹ mx**)

A mx

a^{1 mx} (comienzo anacrúsico)

VII

a^{2 mx}

ol, en el mes de ju - li - ol, es que te la ga - bia fe - ta i li
w **I** **V**
II

a³

(terminación femenina)

fal - tael ver - de - rol i li fal - tael ver - de - rol.
II **I**

Albaes

Valencia

♩ = 104 **Introducción**

Dulzaina

Tamboril

5

9

A
a¹ (comienzo anacrúsico)
 Voz A
 Menos

En es - tos ver - sos tan
 y **VII**>

simile

14

a² **a³**

w (ornamentada)
 grans **V** jo vaig a dir des - dea - cí **VII** jo v<ig **II**

A mx
a^{1 mx} (comienzo anacrúsico)
 (desinencia femenina) Voz B

a dir des - dea - cí **I** a - plau - diu en les dos mans **V** a l'al -

21

a^{3 mx}

cal - de "don Lu - is" **II** i a tots els con - ce -

24 (termnación femenina) **Coda**
Tempo I *D. C.*

jals. **I**

a) ALBADAS

Les albadas d'Albuixech

Moncófar

♩ = 54

A
a¹ (comienzo anacrúsico)

w (ornamentada)

a²

Les al - ba - des d'Al - bui - xech jo tam - bé les sé can -

VII> V VII

5 a³ (terminación femenina) **A** (Repetición)

tar, jo tam - bé les sé can - tar; el diu - men - ge cap a ca - sa iel di -

II I

10 Coda
lluns cap a la mar, iel di - lluns cap a la mar. *Dulzaina*

Per a cantar les albadas

Nules

♩ = 132

A (comienzo anacrúsico)

a¹ y

w (variante más ornamentada)

a² y

a³

Per a can - tar les al - ba - des com no - sal - tres no n'hi han, com no -

VII V II

(terminación femenina) **A**^{mx}
a¹ mx (comienzo anacrúsico) a² mx

6 sal - tres no n'hi han; per can - tar - les ben can - ta - des en mig

I VII> VII V

10 a³ mx (terminación femenina)

d'un car - rer tan gran, en mig d'un car - rer tan gran.

II I

1) Análisis estructural

Periodo	Incisos	Tonalidad o Modo	Compases
Introduc. A	it, it, it, it	Fa # M. (Pedal de I)	1, 2, 3, 4
	a ₁ , a ₂ , a ₃	Fa # M. Sol #, modo de Re. Fa # M.	4-6, 6-8, 8-10
Introduc. B	id, id	Pedal de V	11-12
	b ₁ , b ₂	Do #, Escalas: Mayor mixta y Andaluza	12-14, 14-17
	b ₁ , b ₂	La, Escalas: Mayor mixta y Andaluza	17-19, 19-21
Introduc. A _{mx} Coda	it, it, it, it	Fa # M. (Pedal de I-V)	22, 23, 24, 25
	a _{1mx} , a _{2mx} , a _{3mx+}	Fa # M. Sol # m. Fa # M.	25-27, 27-29, 29-32
	it, it, it, it	Fa # M.	32, 33, 34, 35

Dada la brevedad de la pieza se elimina la división en Sección y Tema. Asencio, al intercalar un periodo, **B**, de creación propia entre el periodo **A** y su repetición variada, **A_{mx}**, transforma la estructura binaria de la frase en ternaria, por lo que su versión está encuadrada dentro del denominado *Lied ternario* con su estructura más típica.

Los 4 incisos del periodo central **B** se agrupan en dos subperiodos.

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

Aquí, la influencia folclórica es total, ya que además de lo que se ha expuesto en el primer párrafo y hasta incluso el periodo de creación propia está construido con material extraído de alguna de las variantes folclóricas.

Los incisos **a₁** y **a₂** concluyen con la célula rítmica **w**, peculiar de esta tonada, célula ésta con la que también finalizaba el primer inciso de la Dansa I. En el periodo **A_{mx}**, estos incisos se muestran con la variante de **w** que presentan las versiones de los pueblos de Moncófar y Nules.

El inciso **b₁** comienza con la célula cíclica **y**, finalizando con la célula **tf** (terminación femenina) extraída de la terminación del inciso **a₃**, compás 10 con anacrusa, que cierra el periodo **A**.

El inciso **b₂** también finaliza con la mencionada célula **tf** y su esquema rítmico inicial se encuentra en bastantes versiones, por ejemplo en la versión de Montroy cuando inicia su canto la Voz A (compases 6 y 7). **Ej. 49.**

Ej. 49

(periodo) **A** (anacrúsico con terminación femenina)

compás 4 (célula cíclica) *y* (inciso) **a¹** (célula rítmica) *w* (inciso) **a²**

(periodo) **A^{mx}** (anacrúsico con terminación femenina)

compás 25 (inciso) **a^{1mx}** (célula rítmica) *w^{mx}* (inciso) **a^{2mx}**

(versión de Nules) compás 11

(célula rítmica) *w* (inciso) **a³** (célula generatriz) **tf**

(amplificación por aumentación de valores)

(inciso) **a^{3mx+}** (célula generatriz) **tf^{mx+}** (célula generatriz) **tf**

(versión de Nules) compás 12

(periodo) **B** (anacrúsicos con terminación femenina)

Subperiodo 1º

compás 12 (similar en la Dansa I) (célula generatriz) **tf** (Dansa I) (célula generatriz) **tf** (inciso) **b¹** (inciso) **b²**

Subperiodo 2º

compás 17 (similar en la Dansa I) (célula generatriz) **tf** (Dansa I) (intercambio) (célula generatriz) **tf** (inciso) **b¹** (inciso) **b²**

3) Análisis tonal – modal y armónico

El plan tonal, como ocurría en las danzas I y III, es aquí también muy sencillo en su fisonomía básica: **Fa # M. – Do # M. – Fa # M.**

Periodo A (del compás 1 al 10)

La Introducción, del compás 1 al 4, afirma la tonalidad de Fa # M. empleando cuatro veces el mismo elemento rítmico - armónico sobre los grados I, V, I, y I con pedal de I. En el acorde de tónica utiliza la escala pentáfona aprovechando la facilidad que proporciona esta escala para edificar agregaciones armónicas por cuartas superpuestas.

El inciso **a₁** melódicamente arranca con la escala mayor para inmediatamente mostrar la característica alteración del VII> grado que lo encuadra dentro del mismo tono de **Fa #**, pero cambiando la escala por la del modo natural de **Sol**. Si las notas **la** y **sol becuadro** del 2º tiempo del compás 5 no las consideramos como alteraciones cromáticas de esta última escala, se habrá producido una fugaz incursión al modo de **Mi** (continuando en el mismo tono de **Fa #**) con una cromatización ascendente de su VI<, **do #**, aquí **re #**, que como dice J. Crivillé (15): *esta evolución es muy usual en la escala andaluza y en la gama española y es de indiscutible tipismo, acervo y fuerza etnomusical.*

El inciso **a₂** se sirve de la escala andaluza con este VI< grado en el tiempo 1º del compás 7, y a partir del 2º tiempo modula al tono de **Sol #** (II grado de la tonalidad principal), modo de **Re**.

El inciso **a₃** regresa y afirma la tonalidad principal de **Fa # M.** Considero las alteraciones que se producen en la armonía al comienzo de este inciso, más bien como acordes alterados dentro de la tonalidad clásica. Sobra el puntillo que lleva el **fa #** del 2º tiempo del compás 9 que no existe en la versión orquestal y que produce una cacofonía.

Periodo B (del compás 11 al 21)

Los incisos **b₁** y **b₂**, de los compases 12 al 17, que se agrupan en el subperiodo 1º, tienen como tónica **do #** (dominante de la tonalidad principal). Comienza con una subida del I al VI grado de la escala mayor mixta con el VI> y a partir del compás 14 modula a la escala andaluza. No obstante, estas dos escalas aparecen incompletas y los dos acordes de 7ª de 1ª especie (acorde tonal por excelencia) del compás 15, el 2º acorde con función de dominante secundaria, desvirtúa la pureza modal del inciso **b₂**.

La repetición de este subperiodo, del compás 17 al 21, se realiza transportada una 6ª menor ascendente, tono de **La**, pero el pedal de **do #** (ejecutado por la mano izquierda), con el que comenzó este periodo, se prolonga, por lo que se origina una bitonalidad.

Hay un intercambio de sonidos en la línea melódica en el 2º tiempo del compás 20 correspondiente a su homónimo compás 15.

La armonización de este 2º subperiodo es distinta y la última nota de su melodía, III grado de **La**, es armonizada como dominante de **Fa # M.**

Periodo A_{mx} (del compás 22 al 35)

Al desaparecer la alteración descendente del VII grado, este periodo aparece inmerso dentro de la tonalidad clásica de **Fa # M.** con algunas cromatizaciones. Únicamente la modulación a la tonalidad del II grado tiene perfume modal, asomando unos acordes alterados (acordes de préstamo) pertenecientes al tono homónimo menor (**Fa # m.**), o como dice Schönberg, a la familia de la subdominante menor de la tonalidad principal (**Si m.** e incluso su relativo **Re M.**). **Ej. 50.**

Ej. 50

Del compás 1 al 4, 22 al 25 y 32 al 35

Tonalidad de Fa # M.

Escala Pentáfona

Escala Eptáfona

por 4^{as}

por 4^{as}

5 6 9 6 7 3

I V⁺ I

Pedal de I

np = nota de paso r = retardo
 ap = apoyatura e = escapada
 an = anticipación fl = floreó

Tono de Fa # Modo de Mi Tono de Fa # Modo de Sol

compás 5

VI< (variante española)

por 4^{as}

A

np

an

np

np

np

I 7 VI< 6/4 2 III 11/7 5 I 9/7

Tono de Fa#
Modo natural de Sol

Tono de Sol#
Modo de Re

e VI<

sus 4 = 4ª sustitutiva de la 3ª

ap np

I I 4 VI# 2 V sus 4 I 9 II 7

Tonalidad de Fa# M.
(escala semicromática)

enarmónicos

Tono de Do#
Escala Mayor mixta
(incompleta)

an np ap por 4as

r (sobra)

B

del compás 11 al 13

III 7 II 7 V 7/4 + I 6/5

Cadencia perfecta

Pedal de I (V)

Escala Andaluza
(incompleta)

enarmónicos

compás 14

II 7/4 VII+ 4 V 6 VII<

ap np ap

Cadencia perfecta

Tono de La Escala Andaluza

Escala Mayor mixta (incompleta)

12

12

12

compás 17 y 18

VII< b6

IV enarmónicos

(de Fa# M.)

II> b6 b5 V+

Semicadencia

Tonalidad de Fa# M. Escala semicromática

16

16

16

Amx compás 25

enar.

(fl)

por 4^{as}

II+6

I b7 9

V sus 4

VI 9 VI< b7 VI b7 V sus 4

(de Sol #)

Tono de Sol# Modo de La

Tonalidad de Fa# M.

20

20

20

compás 29

Préstamo del modo menor

Préstamo de la subdominante menor

II (de Fa#)

I 7 (de Sol#)

II 6/4 III 6/4 VI 7 II 7 V 9/7 I 6/5

Cadencia perfecta

VI

Además de las dos grabaciones mencionadas de esta obra que realizó el pianista Mario Monreal en vida del compositor, acaba de realizar otra el pianista mallorquín, afincado en Valencia, Bartomeu Jaume Bauzá, grabación que como ya dije acompaña la edición de la obra completa para piano.

A instancia de su esposa Matilde, Asencio eliminó de esta danza el tema que figura en este análisis como **B** (de clara procedencia folclórica) para las grabaciones. Según relata el pianista Mario Monreal, el compositor acudió al estudio de grabación con unos apuntes sueltos que sustituían al mencionado tema y su enlace con el resto de la pieza y añadían algún semitrino al tema **A**. Una vez realizada la grabación, Asencio no se preocupó de corregir la partitura original o de guardar junto al original estas modificaciones, por lo que nos queda únicamente el documento sonoro de esta versión. Por cierto, la grabación que poseo la tomé de una emisión de la antigua Radio 2 con bastantes interferencias que hacen imposible una transcripción fidedigna al pentagrama. La versión grabada por Bartomeu Jaume responde a la versión original escrita que es la que se analiza a continuación.

1) Análisis estructural

Sección	Tema	División temática (o Frase) (o Periodo)	Tonalidad o Modo	Compases
1 ^a	A	a ₁	Si, modo natural de Sol	1-4
		a _{1mx}	Si M., escala mixta	5-8
		a ₂	Si M., escala mixta	9-12
				(6 compases)
2 ^a	B	b ₁ , (ac ₁)	Sol # m.	12-16, 16-17
		b _{1mx} , (ac ₂)	Sol # m.. Modulante	17-21, 21-23
	C	c , (ac ₃)	Do, escala española	23-27, 27-29
		c _{mx1} , (ac ₄)	Fa #, escala española	29-34, 34-35
3 ^a	A	a ₁	Si, modo de Sol	36-39
		a _{1mx}	Si M., escala mixta	40-43
		a ₂	Si M., escala mixta	44-47 (6 c.)
4 ^a	Coda	c _{mx2} , (ac ₄)	Si, escala española	47-53

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

Además del empleo de la célula *w* en el tema A y de la célula cíclica *y* en el tema C, ambas de raíz folclórica, el tema B es muy conocido en nuestra provincia de Valencia. Este tema lo encontramos según el Cancionero Musical de S. Seguí (22), al que he recurrido en varias ocasiones, en las siguientes tonadas: *L'U* de Agullent, y *L'U* de Albuixech, página 698; y *Ja ve Cento* de Turís, página 392. Ej. 51.

Ej. 51

L'U (Entre Coplas) Albuixech

♩ = 100

Si te-nim di - ners com-pra-rem tor - rat ien u - na gui - tar - ra to - ca-rem ras -
 5 pat, si te-nim di - ners com-pra-rem tor - rat i si noen te - nim xe-que - re-que - xec. - 3 - - *Guitarras*
 10

The score consists of two systems of music. The first system has a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It features a melody line and a guitar accompaniment line. The melody line has a tempo marking of quarter note = 100. The lyrics are written below the melody. The second system continues the melody and guitar accompaniment, with a '3' indicating a triplet in the guitar part.

L'U Agullent

♩ = 100

16
 22
 28

The score consists of three systems of music. Each system has a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It features a melody line and a guitar accompaniment line. The tempo marking is quarter note = 100. The lyrics are written below the melody. The guitar accompaniment includes triplets and a section marked with a double bar line and a section symbol (§).

Ja ve Cento Turís

etc. ♩ = 104

34
 40
 45

En la Vall de Ga - lli- Tua mi noem vols tu m'en-tre -
 tens tua mi noem do - nes ai - xó que tu tens per ai - xó te vull, per ai - xó te vull e - res xi - co
 1ª vez 2ª vez etc.
 te - tai m'has pe - gat en l'ull, per ai - xó te l'ull, ja ve Cen - to de ca la

The score consists of three systems of music. Each system has a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It features a melody line and a guitar accompaniment line. The tempo marking is quarter note = 104. The lyrics are written below the melody. The guitar accompaniment includes triplets and a section marked with a double bar line and a section symbol (§). The first system has a tempo marking of quarter note = 104. The second system has a tempo marking of quarter note = 104. The third system has a tempo marking of quarter note = 104. The lyrics are written below the melody. The guitar accompaniment includes triplets and a section marked with a double bar line and a section symbol (§). The first system has a tempo marking of quarter note = 104. The second system has a tempo marking of quarter note = 104. The third system has a tempo marking of quarter note = 104. The lyrics are written below the melody. The guitar accompaniment includes triplets and a section marked with a double bar line and a section symbol (§).

Tema A

La división temática del tema o frase A se ha de desmembrar en tres breves periodos. Si tenemos en cuenta su brevedad se podrían considerar en vez de periodos subperiodos.

El periodo 1º, del compás 1 al 4, se repite en el mismo tono pero en distinto modo del compás 5 al 8, de ahí la calificación de repetición mixta, $a_1 a_{1mx}$, y el periodo 3º, con 6 compases de extensión, es distinto y cierra el tema con una cláusula o cadencia. En las cláusulas intermedias con que concluían los dos periodos anteriores el movimiento rítmico del acompañamiento neutralizaba el reposo rítmico momentáneo de la línea melódica.

Una célula de cuatro semicorcheas y una corchea, célula a , genera el primer inciso del periodo a_1 . Estas cuatro semicorcheas del alzar (o arsis) unidas a una variante de la célula rítmica w en el dar (o tesis) del movimiento rítmico constituyen la célula aw (célula a amplificada) que al ser repetida, modificando los sonidos pertenecientes a su alzar, forman el 2º inciso.

El periodo a_2 comienza con la célula aw que forma parte de un inciso que se repite y finaliza con un inciso con estructura melódica de escala ascendente. **Ej. 52.**

Ej. 52

Dansa I

The musical score is divided into three staves. The first staff shows the rhythmic patterns: 'célula rítmica generatriz a ' (four eighth notes) and 'célula rítmica w ' (quarter note). The second staff shows the first period (compás 1-4) with 'célula a ' and 'célula aw (amplificación de a)'. The third staff shows the second period (compás 5-8) with 'célula aw ' and 'célula aw ' (amplificación de a).

Labels in the score include: a^1 con cambio de modo, a^1 , a^2 , tpo. 1º, compás 1, compás 40, compás 2, compás 9, movimiento directo, movimiento contrario, inciso (de 3 células), inciso (de 2 células amplificadas).

Tema B

Como el tema anterior, también se inicia con una célula rítmica anacrúsica (cuyos valores totalizan una negra con puntillo) que se repite y luego se amplifica. Este tema o frase contiene dos periodos: **b₁**, del compás 12 al 17, y **b_{mx}**, del compás 17 al 23, incluyendo los motivos de enlace. El periodo 2º es una repetición del 1º con la única diferencia que el periodo pregunta concluye en la armonía de su dominante y el periodo respuesta con la armonía de su tónica. **Ej. 53.**

Ej. 53

Tema C

Este tema interviene en la Sección 2ª o central con dos periodos, **c**, del compás 23 al 27, y **cmx₁**, del compás 29 al 34, incluyendo los motivos de enlace. Vuelve a aparecer, después de la reexposición del tema A, como Coda final a partir del compás 47 como una nueva sección o bien como una continuación y colofón de la Sección 3ª.

Cada periodo consta de dos incisos. El primer inciso, cuyo arranque lo constituye la célula cíclica y, aparece modificado en su línea melódica (no en su estructura, patrón o fórmula rítmica) y amplificado en el periodo 2º. En la Coda, este primer inciso, queda reducido a su primera mitad (aproximadamente), pero al mismo tiempo se doblan sus valores de duración. El segundo inciso se presenta en los tres periodos siempre inmutable. **Ej. 54**

Ej. 54

The musical score for Ej. 54 consists of three staves. The first staff starts at measure 23 and is marked with a common time signature 'c'. It features a melodic line with a slur over measures 23-28, labeled 'célula y' and 'inciso 1°', followed by another slur over measures 29-34, labeled 'inciso 2°'.
 The second staff starts at measure 29 and is marked with a common time signature 'c^{mx1}'. It features a melodic line with a slur over measures 29-34, labeled 'célula y' and 'inciso 1°', followed by a section labeled '(amplificación)' over measures 35-38, and another slur over measures 39-44, labeled 'inciso 2°'.
 The third staff starts at measure 47 and is marked with a common time signature 'c^{mx2}'. It features a melodic line with a slur over measures 47-52, labeled 'célula y' and 'inciso 1°', followed by a section labeled 'eliminación' over measures 53-56, and another slur over measures 57-62, labeled 'inciso 2°'. Below the staff, there are two annotations: '(aumentación de valores)' under the first slur and '(aumentación de valores)' under the second slur.

Motivo de enlace

Al final de cada periodo de los temas B y C se destaca en el acompañamiento, como ocurría en la **Dansa IV**, un motivo con carácter de enlace o bien de prolongación que se varía y presenta cuatro aspectos: **ac₁**, **ac₂**, **ac₃**, y **ac₄**. En la cuarta y quinta aparición de este motivo se emplea la misma variante **ac₄**. **Ej. 55**.

Ej. 55

The musical score for Ej. 55 consists of five staves, each starting with a common time signature 'c' and a key signature of one sharp (F#).
 The first staff starts at measure 1 and is marked 'ac¹'. It features a melodic line with a slur over measures 1-4, labeled 'célula (ritmico-armónica)'. Below the staff, it is marked 'compás 16'.
 The second staff starts at measure 1 and is marked 'ac²'. It features a melodic line with a slur over measures 1-4. Below the staff, it is marked 'compás 21'.
 The third staff starts at measure 1 and is marked 'ac³'. It features a melodic line with a slur over measures 1-4. Below the staff, it is marked 'compás 27'.
 The fourth staff starts at measure 1 and is marked 'ac⁴'. It features a melodic line with a slur over measures 1-4. Below the staff, it is marked 'compás 34'.
 The fifth staff starts at measure 1 and is marked 'ac⁴'. It features a melodic line with a slur over measures 1-4. Below the staff, it is marked 'compás 52'.

3) Análisis tonal – modal y armónico

Tema A (de los compases 1 al 12 y del 36 al 47)

Todo este tema tiene como tónica a la nota **Si**. El periodo 1º debido a la alteración descendente de su VII> grado está ubicado en el modo de **Sol** y no en la tonalidad de **Si M.** que nos sugiere la armadura instalada en el pentagrama.

En el periodo 2º al estar alterado además el VI> grado se produce un cambio del tetracordo superior de la escala mayor por el correspondiente de la escala menor natural, por lo que tenemos una escala mayor mixta. Su cláusula melódica final parece adquirir el perfume modal del modo de **Mi** en el tono de **Fa #**, aunque la armonía no apoya esta tendencia melódica.

El periodo 3º, **a2**, es ambiguo, con esas coloraciones modales que se suceden rápidamente, tan queridas por Asencio, y que son una de las principales características que conforman su peculiar estilo. Este periodo continúa con la misma escala mayor mixta que el periodo anterior en los compases 9 y 10, con repetición, para cambiar al modo de **Mi** en el compás 11 desde el punto de vista melódico. Finalmente, en el compás 12, por imperativo de la armonía empleada en el acompañamiento, vuelve a la escala mayor mixta más tradicional, es decir, aquella que presenta su VI> grado (alterado descendentemente).

Cada periodo está acompañado de un diseño pedal con una extensión de un compás, siempre con el patrón rítmico de un tiempo formado por la sucesión de dos semicorcheas y dos corcheas. La melodía parece volar libremente sobre este acompañamiento sin ataduras armónicas.

En el citado compás 11, si enarmonizamos **si b = la #**, de la armonía disuelta o arpegiada ejecutada por la mano izquierda, la línea melódica es acompañada por un acorde de 9ª m. de dominante con 5ª D. que se enlaza con el acorde de tónica (con el conocido acorde retardo-apoyatura de dominante sobre tónica) que forma una cadencia perfecta en la tonalidad principal de **Si M.**

Otra interpretación del último periodo de este tema, que no la voy a reflejar en el ejemplo porque no creo que la imaginara el compositor, es la siguiente: Debido al repetido enlace de dos acordes de 7ª de 1ª especie sobre las fundamentales **si** y **la** tendríamos en los cuatro primeros compases del periodo 3º el modo hindú Vachaspati en el tono de **La**. Así mismo, si incluimos la nota **si b** del compás 11 (sin practicar la anterior enarmonización) con los sonidos de la línea melódica tenemos el mismo modo hindú transportado al tono de **Do**, desembocando en el último compás, como en la interpretación escogida, en **Si M.** **Ej. 56.**

Ej. 56

Tema A
Tono de Si en Modo de Sol Tono de Si Escala Mayor mixta

Del compás 1 al 4 Del compás 5 al 8 (2º tetracordo de la escala menor natural)

VII> etc. c. 1 c. 2 etc. V 5 etc. c. 7 c. 8 (acorde por 5^{as})

I $\overset{\circ}{\circ}$ I $\overset{\circ}{\circ}$ 7

compas 9 y 10 (2+2=4 compases) () cromatización

c. 9 c. 10 (repetición) compás 11

I $\overset{\circ}{\circ}$ VII> $\overset{\circ}{\circ}$ etc. V + Cadencia perfecta I $\overset{+7}{\circ}$ 8

Tema B (del compás 12 al 23)

Melódicamente este tema o frase pertenece a la tonalidad de **Sol # m.** escala melódica. La nota **do x** (doble sostenido) presente ya en la anacrusa inicial, compás 11, es un floreo inferior de la dominante que no afecta a la naturaleza de la escala empleada.

El periodo 1º concluye melódica y armónicamente con una semicadencia en la dominante y su repetición, periodo 2º, acaba melódicamente con la dominante pero armónicamente con la tónica de **Sol # m.**, tonalidad relativa, por poseer idéntica armadura, de la tonalidad principal. En la armonización se emplean algunos acordes alterados.

El motivo de enlace, al final de este periodo 2º a partir del 2º tiempo del compás 21, nos conduce por medio de una modulación enarmónica al lejano tono de **Do escala española** en el que será expuesto el periodo 1º del tema **C** con un reposo (con calderón) en el acorde de II>

(nota y grado de color de la escala armonizado con dominante secundaria) sobre un IV grado en el bajo (con función de dominante en este modo para varios teóricos, como ya especificué anteriormente) que da la impresión de un poliacorde que iguala o incluso puede llegar a superar en este sistema modal la potencia que el acorde de 7ª de dominante tiene en el sistema tonal clásico. Al no estar algunos acordes definidos por completo en el acompañamiento, he añadido al esquema armónico del ejemplo correspondiente una síntesis de la línea melódica, de la que se han extraído casi todas las notas de adorno o extrañas a la armonía. **Ej. 57.**

Ej. 57

Tonalidad de Sol# m.

Del compás 13 al 17

II⁶₅ I⁶₃ III⁶₅ IV⁶₅

V Red. VI⁺ VII⁶<₅VI<₄ (enarmonia) IV⁺ (4ª A. añ.) VI⁺ I>⁷ V⁷ Red. (V)

c. 13 c. 14 c. 15 c. 16 c. 17

Semicadencia en la dominante

Del compás 18 al 23

Tono de Do Escala española

II⁶₅ I⁴₃ VI⁹₇ VI<₄ IV⁺ VII<₇ I>₇ I⁺ V Red. I⁺ VI⁶ VII⁶ (modulación enarmonia) II>₄

VI⁺ Cadencia en I I⁺ V Red. I⁺ III Semi-cadencia IV

c. 18 c. 19 c. 20 c. 21 c. 22 c. 23

Tema C (Del compás 23 al 35) y

Coda (Del compás 47 al final)

Este último acorde que protagonizaba una semicadencia en el IV grado o subdominante de **Do** finalizando la segunda aparición de este motivo de enlace que nos conducía al tema **C**, vuelve a ser utilizado por el compositor, en el 2º tiempo del compás 26, y encadenado con el de tónica para afirmar la cadencia melódica con idéntica fuerza que la cadencia perfecta proporciona en el lenguaje tonal clásico.

El acorde de tónica que finaliza la nota pedal de tónica en el 2º tiempo del compás 28 lleva su 5ª, **sol b**, alterada descendentemente. Es precisamente esta nota la que provoca una modulación enarmónica al nuevo tono de **Fa #** dentro del mismo modo de la Escala Española en que se expone el periodo 2º. Si utilizáramos términos más apropiados que los libros teóricos más generalizados al uso, se diría que en este caso se ha producido una **tonulación** (cambio de tono únicamente) sin modulación (cambio de modo).

La cadencia melódica de este 2º periodo, compases 33 y 34 (correspondientes a los compases 26 y 27) añade un acorde con dominante secundaria sobre el grado V> que se enlaza con el de tónica. El motivo de enlace con la nueva variante **a4** sobre una doble pedal concluye con el acorde de tónica con 2ª m. y 6ª m. añadidas. Este último acorde funciona a su vez como acorde de dominante de la tonalidad de **Si M.** en que se va a reexponer el tema **A**. Hay que hacer notar que el modo de **Sol** en que se encuentra inmerso el periodo 1º no se define armónicamente en dicho modo en este compás 36 hasta el 2º tiempo y melódicamente hasta el compás siguiente.

La **Coda** utiliza, como ya se ha especificado más arriba, el tema **C** trasladándolo al tono principal y dentro de la Escala Española usa algunas cromatizaciones ajenas a las propias de dicha escala. **Ej. 58**.

Frase C **Tema C** **Ej. 58**

Tono de Do Escala Española

() grados cromáticos extraños a la naturaleza del modo

Del compás 24 al 27

6

II(>)[♯] (poliacorde)

I $\flat 9$ V \flat II(>)+ III+ I \flat IV+ IV $\flat 3$

Tono de Fa # Escala Española

c. 27 c. 28 c. 29 enarm. enarm. C mx 1 ap
 (con 2ª y 6ª m. añadidas)
 II(>) VII VI VII V I IV
 I Red. 7 5

enarm. enarm.
 () grados cromáticos extraños a la naturaleza del modo
 fl. ap fl. e fl.+ap. e=escapada ap
 Del compás 30 al 33
 II(>) (con 7ª M.añ.) VII II(>) V> (con 6ª sustitutiva de la 7ª)
 c. 30 c. 31 c. 32 c. 33 c. 34 y 35
 I 9 VII+4 II(>)+ VII III(<)+ IV+ V+4 I V I doble Red. (de Si M. Semi-cadenia)
 Cadenia

Coda Tono de Si Escala Española

enarm. enarm.
 () grados cromáticos extraños a la naturaleza del modo
 C mx 2 np r = retardo 8va - 1
 Del compás 47 al final c. 48 c. 49 c. 50 c. 51 c. 52 c. 53
 II(>) V> II(>) V> (poliacordes)
 I I V+ II(>)+ IV+ I IV IV I doble Red. x2
 Cadenia (Plagal)

VII

Esta última danza, que cierra brillantemente esta suite, es la más extensa de todas. Los tres temas que intervienen presentan un destacado contraste expresivo entre ellos, y los dos primeros, **A** y **B**, están más desarrollados que en las demás danzas.

1) Análisis estructural

Sección	Tema	División temática	Tonalidad o Modo	Compases	
1 ^a	A	a/1, x	Sol # m.	1-4 5-6	
		a/2	Sol # m.	7-10	
		a/3, x	Si M.(tonalidad principal)	11-14, 15-16	
		a/4, x	De Re M. a V de Fa # M.	17-20, 21-22	
	Transición t/y (aument.y amplif.), t/1			Sol b M. Re b M.	23-27, 28-29
	B	introducción	(Pedal de I) Re b M.	29-33	
		b/1, soldadura	Re b M.	33-38, 38-40	
		b/2	Re b M.	40-46	
		b/3, soldadura	Re b M. Mi b M. (VII de Fa m.)	46-50, 50-52	
		b/4, t/1	Modulación al tono de Fa, modo de Mi.	52-58, 59	
A/1	a/1, amplif.	Fa # m.	60-63, 64/66		
	a/1/5	Modulante	67-68, 69-71		
	a/1/5	Modulante	72-73, 74-76		
	a/1/6	Modula a Si, tónica princ.	77-82		
2 ^a	C	c/1	Si, escala española	83-85	
		c/2 (consec. isorrítmico)	Si, escala española	86-88	
		c/3 (consec. isorrítmico)	Si, escala española	89-91	
		c/4	La m.	92-94	
		c/4	Si, modo de Mi (o Sol M.)	95-97	
		c/1/mx, apéndice	Si, escala española	98-100,100-102	

(Continuación)

Sección	Tema	División temática	Tonalidad o Modo	Compases
C		c/1	Si, escala española	103-105
		c/2 (consec. isorrítmico)	Si, escala española	106-108
		c/3 (consec. isorrítmico)	Si, escala española	109-111
		c/4	La m. (sobre pedal de Re)	112-114
		c/4	La m.- Sol M.(pedal de V)	115-117
		c/1/mx, apéndice (ped.I)	Si, escala española y V de Mi m.	118-120, 120-122
3 ^a	A/1mx	a/1/mx (elipsis)	Mi m.	122-127
		a/1/5	Modulante	128-132
		a/1/6	Mi, modo vachaspati	133-136
Transición		t/y (aument. y amplif.), t/1	Si M. Fa # M.	137-143
B		Introducción	Fa # M. (Pedal de I)	143-147
		b/1,soldadura	Fa # M.	147-154
		b/2	Fa # M.	154-160
		b/3, soldadura	Fa # M.- Sol # M.- Fa # M.	160-164, 164-166
		b/4	Modulación al tono de La #, modo de Mi	166-172
4 ^a	Coda	x-a/1	Modulante	173-176
		t/y, a/1/6	Modulante	176-179, 180-181
		t/y, a/1/6-x	Modulación al V de Si M.	181-185, 185-188
		a/2	Si M.	189-191
		a/2/7 (amplificado)	Si, escala mixta	192-195
		Cadencia	IV-I (Plagal)	196-197

Como en todas las danzas, y especialmente en ésta dada su considerable extensión, se seguirá este análisis simultáneamente en la partitura señalizada con estas divisiones de la estructura.

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

El tema C de este análisis coincide por completo con el último tema de *Lo cant del valencià* de Pedro Sosa (1887 – 1953), compuesto con anterioridad a la aparición de esta danza.

Según declaraciones que me hizo personalmente Asencio, en una de las numerosas conversaciones que mantuvimos, este tema no era original de Sosa sino que se trataba de un antiguo motivo litúrgico.

El historiador y musicólogo José Climent en el comentario de la versión orquestal de esta obra (21), y de la que esta danza constituye igualmente su pieza final, refiriéndose a este motivo litúrgico dice: *sense que traduisca cap melodia característica individualitzada del repertori cultural catòlic*.

Salvador Seguí, que como ya se ha especificado anteriormente tiene publicados tres voluminosos cancioneros folclóricos de las tres provincias de la Comunidad Valenciana, me dijo personalmente que esta melodía no la ha podido hallar en nuestro folclóre.

No es motivo de discusión en esta tesis, el juzgar la autoría de esta bella melodía. En muchas épocas de la historia de la música ha sido práctica habitual de algunos compositores utilizar temas de otros compositores de épocas pretéritas o incluso de sus contemporáneos, como por ejemplo Liszt en sus famosas paráfrasis para piano.

Sosa, presenta esta melodía en compás binario con ritmo de pasodoble; mientras que Asencio lo hace en compás ternario y con estilo de recitativo, dejando más libertad al intérprete para alcanzar tal vez un mayor grado de expresividad. La armonización de Sosa está prácticamente dentro de la armonía tradicional mientras que la de Asencio, aunque coincide en las cadencias con las mismas fundamentales de los acordes utilizados por aquél, utiliza unas coloraciones y procedimientos netamente impresionistas.

Los otros temas que integran esta danza son de indiscutible creación personal. Asencio impregna a sus temas de rasgos genuinos de índole rítmica, melódica y armónica, característicos de las tonadas folclóricas valencianas. **Ej. 59.**

Ej. 59

Lo cant del valencià

(último Tema)

Pedro Sosa

Piano

ff

3

This system contains the first four measures of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

4

pp cantando

4

This system contains measures 5 through 8. The right hand begins with a dynamic marking of *pp cantando* and features a long, expressive melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

9

mf

9

This system contains measures 9 through 13. The right hand starts with a dynamic marking of *mf* and continues the melodic development with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent.

14

14

3

This system contains the final four measures (14-17) of the piece. The right hand concludes the melodic line with a triplet of eighth notes in the final measure. The left hand accompaniment ends with a final chord.

19

19

3

Detailed description: This system contains measures 19 through 23. The right-hand staff (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers measures 21 and 22, containing a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) and a quarter note F5. The left-hand staff (bass clef) features a steady accompaniment of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C371, D371, E371,

44

44

ff

Detailed description: This system contains measures 44 through 48. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 44-46 and a fermata over measure 47. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed in the right margin.

49

49

3

Detailed description: This system contains measures 49 through 53. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 49-51 and a triplet of eighth notes in measure 53. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

54

54

poco rit.

Detailed description: This system contains measures 54 through 57. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 54-56 and a fermata over measure 57. The bass clef staff has a melodic line with a slur over measures 54-56. A tempo marking of *poco rit.* (poco ritardando) is placed in the right margin.

58

58

3

3

Detailed description: This system contains measures 58 through 62. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 58-60 and two triplet markings over measures 61 and 62. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

63

63

D.C. al §

Fin

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 63-65 and a fermata over measure 66. The bass clef staff has a melodic line with a slur over measures 63-65. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 66. The markings *D.C. al §* and *Fin* are placed in the right margin.

Como comenta Manuel Palau en su estudio sobre las canciones y danzas populares de la región valenciana (24); en muchas canciones danzadas de nuestro folklore, entre ellas la jota valenciana, la voz realiza una serie de ornamentaciones melódicas dentro de un periodo melódico, con un tempo ad libitum, en tanto la parte acompañante ejecuta a tempo una fórmula rítmica en obstinado y aguarda a que la voz llegue a la cadencia de verso para resolver con dos acordes acentuados y pasar a otra función tonal para ejecutar de la misma manera el nuevo verso. Véase el ejemplo expuesto por Palau, y sus coincidencias con la Transición al tema B de esta danza, transportado medio tono alto, compás 23 al 29. **Ej. 60.**

Ej. 60

The musical score is divided into two systems. The top system consists of three staves: 'Voz' (Vocal), 'Guitarras' (Guitars), and 'Ritmo del Guitarró' (Rhythm of the Guitarró). The 'Voz' staff shows a melodic line with a cadence. The 'Guitarras' staff shows a rhythmic accompaniment with chords. The 'Ritmo del Guitarró' staff shows a complex rhythmic pattern with triplets. The bottom system consists of three staves: 'Voz', 'Piano', and 'Ritmo del Guitarró'. The 'Voz' staff is transposed two measures up, as indicated by '(Transposición 2^a m. ascendente)'. The 'Piano' staff includes the instruction 'Meno' and a tempo marking '♩ = 82'. The 'Ritmo del Guitarró' staff continues the rhythmic pattern. A bracket labeled 'célula y' spans the bottom two staves of the second system. The piano part begins at 'compás 23' with a forte 'f' dynamic.

160

V.

Guit.

Gtrr.

V.

P.

V.

Vto.

Guit.

Gtrr.

V.

P.

Las fórmulas o patrones rítmicos de acompañamiento usados por Asencio para acompañar el tema B concuerdan con el patrón rítmico que se utiliza en nuestro folclore para acompañar varios fandangos y boleros o son una variante del mismo, y que por cierto, coincide con el famoso *Bolero* de Ravel. Estos patrones son ejecutados por una sola mano o combinando las dos. **Ej. 61.**

Ej. 61

Fandango ♩ 120 Hortunas (Valencia) (22)

Voz

Fan-dan - go pi - de la mi - ña

Guitarras

Bolero ♩ 72 Carlet (Valencia) (22)

Castañuelas
Guitarras

(Introducción instrumental)

Patrones rítmicos

Piano

compás 30 c. 34 c. 162

The musical score is arranged in five systems. The first system is for 'Fandango' (120 bpm) by Hortunas (Valencia), featuring a vocal line with lyrics 'Fan-dan - go pi - de la mi - ña' and guitar accompaniment with triplets. The second system is for 'Bolero' (72 bpm) by Carlet (Valencia), featuring castanets and guitar accompaniment with triplets, labeled as '(Introducción instrumental)'. The third system shows 'Patrones rítmicos' with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The fourth system is for 'Piano' accompaniment, showing a melodic line with a 'dim.' marking and a bass line with triplets. The fifth system indicates measure numbers: 'compás 30', 'c. 34', and 'c. 162'.

Como en otras regiones de nuestra geografía nacional el antiguo modo de Mi, con sus dos tetracordos descendentes idénticos, **mi re do si – la sol fa mi**, está presente en nuestro folklore. Véase el ejemplo de la canción recogida en Canals, *Maravilla es tío meu* del cancionero de S. Seguí (22). Su cláusula final coincide con la cláusula final del tema C, compases 99 y 100, transportado una 4ª justa baja. **Ej. 62.**

Ej. 62

Canals (Valencia) (22)
(del compás 16 al 18)

tetracordos descendentes

Voz

Ma - ra - vi - llàes ti - o meu t t s

Piano

(del compás 98 al 100) (t = tono, s = semitono)

Una característica melódica de varias tonadas valencianas, como ya se ha especificado anteriormente en el canto de la albada, consiste en pasar en un modo mayor del VII grado natural al VII> grado alterado descendentemente, reminiscencias de los modos *hipofrigio griego* y *tetrardus gregoriano* o modo de Sol (del exacordo del Si becuadro), basado en la resonancia natural. Obsérvese el siguiente fragmento de jota valenciana (25) y compárese con el final de esta danza a partir del compás 189, aunque en este caso como también se altera descendentemente el VI> grado no se trata del modo de Sol sino de una escala mayor mixta. **Ej. 63.**

Ej. 63

Jota valenciana (25)

la teua "ha- sien-da" y la me- ua

Voz

Guitarras

inciso rítmico-armónico

Piano

ff y y

inciso rítmico-melódico

c.189 c.193 c.190

Véase además ciertos giros rítmico - melódicos extraídos de los cancioneros mencionados que coinciden, aislados o combinados, con algunos giros rítmico - melódicos empleados por Vicente Asencio. **Ej. 64.**

Ej. 64 Valenciana Albuixec (Valencia) (22)

Guitarra *♩* 104

Piano *mp* c.1 *mf* c.13

Piano *mf* c.67

Voz **Jota valenciana** y yo'n câ no l' ha par- t t t t
la - - - li w mx-

Guitarras (25) ritmo de jota (ritmo amputado)

Voz **Albada Sot de Chera (Valencia)** t t s t
(22) (célula rítmica) w mx-

Piano *ff* c.75 (ritmo amputado) (célula rítmica) w mx-
inciso

Piano a/2 c.7 (ritmo amputado)

Piano a/3 c.11 (ritmo amputado)

Piano a/4 c.17 (ritmo amputado)

Tema A

El tema **A** aparece dos veces en la Sección 1ª, **A** y **A/1**, y una vez en la Sección 3ª, **A/1mx**. Cada una de estas frases representa un aspecto o variante del mismo tema. La última aunque participa de las dos se decanta a partir del 5º compás, 126 de la composición, por el segundo aspecto (compás 69 y siguientes).

Frase (o Tema) A

Como ha podido observarse en el Ej. 64 el elemento inicial (en el que está incluido la célula cíclica *y*) de las divisiones temáticas **a/2/3/4**, compases 7, 11 y 17, está inspirado en el ritmo de acompañamiento de la jota valenciana. Su comienzo rítmico es acéfalo o procataléctico, es decir, cuando el comienzo se produce inmediatamente después del ictus o acento inicial del primer tiempo del compás, (aunque algunos teóricos lo confunden o suman al anacrúsico) y su conclusión se realiza con terminación femenina. Este elemento desaparece en la Frases **A/1** y **A/1mx**. Todas las divisiones de la frase **A** concluyen con una cadencia o semicadencia. Más bien, como se decía en la polifonía renacentista, se trata de cláusulas intermedias.

La división **a/3**, del compás 11 al 14, copia el esquema rítmico del acompañamiento armónico (ejecutado por la mano izquierda) de la división **a/2**, del compás 7 al 10.

La división **a/1** finaliza con el inciso **x** del que Asencio extrae una célula, **x**, para acompañar parte de los motivos anteriores de esta división. Las divisiones **a/1/3/4** contienen este elemento o inciso **x**, de carácter rítmico-armónico, por lo que se las podría clasificar por su extensión como periodos, mientras que la división **a/2**, carece de él, y dada su brevedad, 4 compases en lugar de 6, debería de considerarse tal vez como subperiodo.

Frases A/1 y A/1mx

En estas dos frases se elimina por completo el inciso **x** y aparece un elemento de carácter mixto que combina el ritmo de la jota valenciana con un inciso melódico de la misma y de la albada de la población de Sot de Chera. Véase otra vez el Ej. 64.

Además se desarrollan total o parcialmente, los elementos melódicos que ocupan los compases 2, 3 y 4 de esta danza y se introduce un nuevo elemento, **z**, compás 69, construido con la célula **az** y acompañado por la célula **bac** extraída del acompañamiento del tema **B** (compases 34 o 148, etc.). **Ej. 65**. Como en ejemplos anteriores la lectura vertical corresponde al análisis paradigmático. El análisis estructural completo del tema **A** se realizará, como se ha especificado más arriba, con la ayuda de la partitura señalizada.

Ej. 65

Tema A

Frase A

1 Allegro a¹

1 compás 1

célula x

célula a

inciso

Detailed description: This block shows the piano introduction for Frase A. It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes and rests, with a bracketed section labeled 'célula x'. The left staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes and rests, with a bracketed section labeled 'célula a'. A bracket labeled 'inciso' spans across both staves.

Frase A/1

1 compás 60

compás 64

a^{1/5} compás 65 (8^a bassa)

compás 67

a^{1/5} compás 72

compás 78

compás 80 (8^a alta)

Detailed description: This block contains the musical notation for Frase A/1, consisting of seven staves. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains a melodic line with triplets. The second staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a bass line with triplets. The third and fourth staves are in treble clef with a 3/4 time signature and contain chords with triplets, labeled 'a^{1/5} compás 65 (8^a bassa)' and 'a^{1/5} compás 72' respectively. The fifth and sixth staves are in bass clef with a 3/4 time signature and contain chords with triplets, labeled 'compás 78' and 'compás 80 (8^a alta)' respectively. The seventh staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains a whole rest.

Coda

8^{va}

1 compás 175

Detailed description: This block shows the Coda section, consisting of two staves. The right staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains a melodic line with triplets, labeled '8^{va}' and '1 compás 175'. The left staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a whole rest.

Frase A/1^{mx}

1 compás 122 a¹

Detailed description: This block shows the musical notation for Frase A/1^{mx}, consisting of two staves. The right staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains a melodic line with triplets, labeled '1 compás 122 a¹'. The left staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a bass line with triplets.

Frase A

3 compás 3 *célula a mx*
 3 *inciso*

3 compás 62 *célula a mx*
 3 *inciso*

Frase A/1

3 compás 62
 3 compás 64
 3 compás 65 (8ª bassa)
 3 compás 68
 3 compás 73
 3 compás 77 $a^{1/6}$ (ornamentación)
 3 compás 79 (8ª alta)
 3 compás 81

célula melódica az
célula melódica az+ (amplificación de valores)
célula rítmica bz
inciso z

célula a mx

3 compás 185
 3 compás 124
célula a mx

Frase A/1 mx

3 compás 124
 3 compás 185

Frase A

5 compás 5

célula x

inciso x

5

5

5

5

5

5

5

5

Detailed description: This section of the score, titled 'Frase A', begins at measure 5. It features a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part contains a melodic line with a 'célula x' (cell x) bracketed over measures 5, 6, 7, and 8. The bass clef part provides a harmonic accompaniment. Below the grand staff, there are seven empty staves, each starting with a '5' in the first measure, indicating a starting point for a finger or a specific technique.

Coda

5 compás 173

inciso x-

inciso x-

5

5

Detailed description: This section, titled 'Coda', starts at measure 173. It is written for a grand staff. The treble clef part has a melodic line with two 'inciso x-' (inciso x-) brackets over measures 173-186. The bass clef part has a corresponding accompaniment. Below the grand staff, there are two empty staves, each starting with a '5' in the first measure.

Coda

5 compás 187

inciso x (solo ascendente)

5

5

Detailed description: This section, also titled 'Coda', starts at measure 187. It is written for a grand staff. The treble clef part has a melodic line with an 'inciso x (solo ascendente)' (inciso x (solo ascendente)) bracket over measures 187-190. The bass clef part has a corresponding accompaniment. Below the grand staff, there are two empty staves, each starting with a '5' in the first measure.

Transición

Las dos apariciones de la **Transición** son idénticas, no teniéndose en cuenta por supuesto el cambio de tono. Su construcción está basada en la célula cíclica **y**, amplificada por aumentación de valores (en el que se incluye el repiqueteo de su último sonido), y su repetición en otros grados por movimiento melódico contrario y directo. Finalizando con el elemento cadencial **t/1**. Véanse las páginas 159, 160 y la partitura.

Tema B

Este tema consta de una **introducción**, compás 28, de índole rítmico- armónica, seguida de cuatro periodos distintos, todos ellos con comienzo anacrúsico. Esta anacrusa se efectúa con la célula cíclica **y** en **b/1** y **b/2**. Entre los periodos **b/1** (compás 33) – **b/2** (40) y **b/3** (46)– **b/4** (52) se intercala una especie de comentario o **soldadura** (compases 39-40 y 51-52) extraído de **a/1**, compás 3, o más bien del compás 68. Finaliza, compás 59, con el motivo **t/1** que cerraba la **Transición**, compás 28 (véase la partitura señalizada).

La reexposición de la **Transición** y de este **Tema B** en la Sección 3ª no aporta ninguna novedad a este análisis de motivos y comentario del análisis estructural.

Tema C

El tema **C**, del compás 83 al 122, está integrado por seis incisos más un inciso con carácter de apéndice, como complemento del sexto, que podrían agruparse en tres subperiodos que forman un periodo de estructura ternaria. Este periodo se repite con la línea melódica en octavas.

El primer subperiodo, del compás 83 al 91, está construido por un procedimiento isorrítmico, ya que sus tres incisos, **c/1**, **c/2** y **c/3**, son unas variantes melódicas de un mismo esquema rítmico.

El segundo subperiodo, del compás 92 al 97, **c/4**, expone un nuevo inciso y su repetición una 2ª ascendente.

El tercer subperiodo reexpone el inciso **c/1** del primer subperiodo bajo un ligero nuevo aspecto melódico y rítmico, **c/1_{mx}**, añadiéndole un apéndice, del tiempo 3º del compás 100 al compás 102.

Véase el **Ej. 66**, en el que aparece una confrontación con el tema de Pedro Sosa que ya se había transportado al tono de esta danza.

La reexposición, Sección 3ª, que aparece en el registro grave del piano, entra en el último compás del tema **C**, compás 122, produciéndose una elipsis con un compás de menos en el discurso melódico.

Ej. 66

Tema C

1 Esquema rítmico

P. Sosa

1 Esquema rítmico

V. Asencio

Subperíodo 1°

1

inciso c¹ (antecedente)

inciso c² (consecuente isorrítmico)

3

3

3

3

Subperíodo 2°

inciso c³ (consecuente isorrítmico)

inciso c⁴ (antecedente)

5

5

5

5

Subperíodo 3°

apéndice

inciso c⁴ (consecuente, respuesta exacta), inciso c^{1 mx}

Coda

Motivos, más o menos fragmentados, extraídos de todos los temas en mayor o menor medida, exceptuando el C, confeccionan la **Coda**. Ésta se divide en dos partes o periodos.

Los motivos que forman el periodo 1º, del compás 173 al 186, son los siguientes: **x**, **a₁**, **b_{ac1}** (extraído del motivo de acompañamiento del compás 38), **t₁**, **a_{1/6}**, **t₁**, **a_{1/6}**. Véase el ejemplo 65, y para los motivos extraídos de **b_{ac1}** y **t₁** el **Ej. 67**.

Ej. 67

Coda

Transición t/y

1 (compás 38, 2º tpo.) **b_{ac1}** **célula y** (aumentación de valores de duración)

(ac = acompañamiento) (compás 23)

1 **Coda** (compás 4º) **t/y** **célula y** (aumentación de valores de duración)

compás 176

1 compás 181 **t/y** **célula y** (aumentación de valores de duración)

célula y (inversión o movimiento contrario) **célula y** **célula y**

(inversión o movimiento contrario) **célula y** **célula y** **célula y** **célula y**

célula y (inversión o movimiento contrario) **célula y** **célula y** **célula y**

Los motivos que forman el periodo 2º, del compás 187 al 197, son los siguientes: **x**, **a/2**, **a/2/7** (amplificado) y **Cadencia final**. En los compases 194-195 y 196 (penúltimo), dentro del compás de 3/4 se articula un ritmo propio de un 3/8 y de un 3/16 respectivamente. Véase la partitura y el Ej. 68.

Ej. 68

Frase A a^2

compás 7 célula y

compás 17 a^4

Coda a^2

compás 189 (en parte, isorrítmica)

compás 192 $a^{2/7}$ $\frac{3}{8}$ (amplificación por eliminación) (dos interpretaciones) $\frac{3}{8}$

compás 195 $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$

3) Análisis tonal – modal y armónico

Las secciones 1ª y 3ª de esta vibrante danza podrían analizarse como una exposición temática y una reexposición respectivamente. Ahora bien, Asencio se aparta del plan tonal tradicional. El tema A en su primera aparición en la Sección 1ª comienza con una falsa entrada tonal en el tono de **Sol # m.**, tono relativo menor de la tonalidad principal, **Si M.**. Ésta, únicamente se manifiesta en la exposición a partir de la tercera división temática **a/3 x**, compases 11 al 14, para continuar con un proceso modulante que nos conduce a la transición. El tema B es expuesto en la tonalidad de **Re b M.** en lugar de haberlo hecho en la tonalidad de su dominante **Fa # M.**, como recomiendan los preceptos clásicos en la exposición temática. En cambio cuando se reexpone el tema B en la Sección 3ª si que aparece en esta última tonalidad, contraviniendo con ello las normas tradicionales.

SECCIÓN 1ª Tema A

El periodo **a/1**, del compás 1 al compás 6, principio de esta última danza, de ritmo inicial tético con final masculino, es acompañado con la célula principal del elemento **x** que lo complementa (compases 5 y 6) y constituye, según el encadenamiento de acordes que intervienen en el discurso, una semicadencia en la dominante de Sol # m. Este encadenamiento de fundamentales es el siguiente: V-IV-IV-V-II (coloreado con dominante secundaria, según el procedimiento de análisis armónico de Schönberg) - V (con 6/4) - V, ambas dominantes con una 2ª m. como nota añadida que las colorea quitándoles vulgaridad y que corresponden al elemento o motivo **x**. **Ej. 69.**

Ej. 69

Tono de Sol # m.
Escala melódica

Del compás 1 al 6 (ámbito melódico empleado)

a/1 (2ª m. añadida) x (2ª M. añ.) (2ª m. añ.)

ap

V^{x3} c.1 IV^{#3} c.2 IV^{b3} V c.3 II⁷ c.4 V^{6/4} c.5 V^{x3} c.6

El periodo **a/2**, del compás 7 al 10, afirma la tonalidad de Sol # m. con cadencia plagal. En el compás 9 aparece una coloración modal perteneciente al modo de La.

En el periodo **a/3**, del compás 11 al 16, y en el compás 13, se produce la modulación al tono principal de esta pieza, Si M., por lo que los dos acordes anteriores, correspondientes a los compases 11 y 12, tienen doble función por transformación; finalizando este periodo con el elemento **x**, compases 15 y 16, sobre una pedal de dominante con acorde de IV sobre ella (también podría analizarse como acorde formado por apoyaturas) y el propio de la nota pedal con 6ª, sustitutiva de la 5ª, y 2ª m. añadida. **Ej. 70.**

Ej. 70 Tono de Sol# m. Modo de La Tonalidad de Si M. () grado cromatizado en la armonía

del compás 7 al 10 Del compás 11 al 16

a/2 **a/3** ap

(2ª Mañda.) Cadencia plagal (1) (2ª Mañda.) Cadencia perfecta (IV) (1)

(1) cadencia intermedia

I	IV	$\flat 9$	$\flat 7$	$\flat 6/5$	9	II 7	VI	V +	I 7	V	$\flat 2$
c.7	c.8	c.9			c.10	c.11	c.12	c.13	c.14	c.15	c.16

En **a/4**, del compás 17 al 22, por medio de un cambio de modo de Si M. a Si m., compás 17, se modula a Re M. con la siguiente sucesión de fundamentales: II/VII 7ª - I/VI 9ª (estas dos primeras con doble función)-V 13ª (se elimina de inmediato la sensible) y I con 7ª M. Compás 21: Pedal de V con el acorde que le es propio y de IV en el tiempo 3º que se transforma en acorde de 6ª napolitana de Fa # M. Compás 22: Pedal de V, de la nueva tonalidad, con el acorde que le es propio (con 6ª sustitutiva) y de IV en el tiempo 3º que nos conduce por medio de la modulación enarmónica, Fa # M.= Sol b M., al fragmento de transición. **Ej. 71.**

Transición

La **Transición**, del compás 23 al primer tiempo del compás 29, se apoya armónicamente sobre un acorde de 11ª aumentada que tiene al VII grado de Re b M. como fundamental y finaliza con cadencia perfecta en esta tonalidad. **Ej. 71.**

Ej. 71

Tonalidad de Re M.

Del compás 17 al 22 a/4

Fa# M. Transición Sol b M. Re b M.

del compás 23 al 28 (modulación enarmónica)

Fa# M.

Cadencia perfecta

(Si m.) II 6 I 9
(Re M.) VII 5 VI V+13 I 7 V + V +

c.17 c.18 c.19 c.20 c.21 c.22

Tema B

La introducción rítmico - armónica al tema **B**, compases 29 al 33, está edificada sobre una doble pedal de tónica - dominante de Re b M., a la que se superponen los acordes de dominante de las tonalidades de Fa m., Mi b m., y Si b m. produciéndose unas coloraciones bitonales. La disposición de los dos últimos acordes que ejecuta la mano derecha: 9ª m. en la voz mas grave, 3ª, 5ª, y fundamental en la más aguda, es una disposición muy empleada por Asencio y suele enlazarlos, como en este caso, por movimiento paralelo (ver también el compás 38). La grafía del último acorde debería de haberse cambiado para representar su verdadera función dentro del discurso, que no es de dominante de Sí b m. sino de Re b M., tonalidad principal del tema B. Este cambio consiste en una simple enarmonía: **sol b** (9ª m.) = **sol b** (7ª m.), **la becuadro** (sensible) = **si bb** (9ª m.), **do** (5ª) = **do** (sensible), **fa** (fundamental) = **fa** (6ª substitutiva), además de considerar al **la b** pedal como fundamental de este acorde. Este último acorde, con esta doble interpretación funcional, y el de 11ª aumentada de la resonancia natural, que ha introducido en la **Transición**, y sobre el que se apoyará básicamente la armonización del tema C, son dos acordes muy queridos por el autor. **Ej. 72.**

Ej. 72

(préstamos)
Fa m. Mi b m. y Si b m.

Del compás 29 al 33
1 Re b M. bitonalidad V+2 V+7 V+2

V I (Pedal doble)
c.29 c.30 c.31 c.32 c.33

Todos estos acordes extraños a la tonalidad los podemos considerar como préstamos de otras tonalidades a la tonalidad del momento o bien como grados diatónicos o cromáticos con coloraciones de dominantes secundarias (véase la página 7).

El comienzo de todos los periodos melódicos del tema **B**, son anacrúsicos con desinencia femenina, empezando por la célula **y** por aumentación en los compases 33 y 40, como ya se ha indicado anteriormente, aunque no se respeta la especie de los intervalos.

El periodo **b/1**, del compás 33 al 40, va del I de Re b M., compás 34, a la armonía de su V, compases 39 y 40, pasando por otros grados. A destacar la armonía del compás 37: acorde de subdominante menor con 7ª M. y 11ª aumentada, o bien un poliacorde bitonal con fundamentales **sol b** y **fa** y acordes perfecto menor y mayor (m. y M.) respectivamente, teniendo como sonido común **la** (enarmónico de **si bb**), o inclusive podría considerarse un acorde por quintas de distinta especie teniendo al sonido **fa** como fundamental. Me inclino por la primera explicación, como la más lógica, por el desdoblamiento del acorde de **sol b m.** en la mano izquierda.

El periodo **b/2**, del compás 40 (anacrusa) al compás 46, se asienta sobre una pedal de dominante, a la que se le superponen unos acordes alterados de la región de la subdominante. En el compás 44 aparece un acorde de préstamo de la tonalidad de Fa m. que resuelve en un II (grado) de la tonalidad principal y concluye con una semicadencia en la dominante.

El periodo **b/3**, que comienza con la anacrusa del compás 46 y concluye en el compás 52, es modulante. Aunque el compás 49 puede interpretarse en su totalidad dentro de la tonalidad de Re b M., también puede interpretarse como bitonal, es decir, con las tonalidades de Re b M. y Si b m. superpuestas, que conduce a una semicadencia en la dominante de Mi b M. en estado de 3ª inversión con la nota **la b** en el bajo, anterior dominante. El comentario del acompañamiento o soldadura que sigue,

compases 51 y 52, pasa por la tónica de Mi b M. y desemboca en la región de la dominante de Fa m..

En el periodo **b/4**, del compás 53 (precedido de anacrusa) al compás 59, se produce una especie de lucha de las dominantes de Fa m. y de Re b M. que resuelven en un VI de Fa M. con dominante secundaria en el compás 57. Esta especie de lucha incluye, por la grafía empleada en los compases 53 y 54 un poliacorde bitonal con las fundamentales **do**, V grado de Fa m., y **mi b**, II grado de Re b M., aunque con las enarmonías correspondientes podría simplificarse a una sola fundamental. El pedal interior, de repiqueteo rítmico sobre la nota **do**, aparece adornado con un **re b**, nota añadida (VI de Fa m.), en el último compás citado produciendo al coexistir con la fundamental **re becuadro** una ambigüedad modal, pero, en los dos compases siguientes, el giro melódico descendente de 8ª, de **sol b** a **sol b**, nota de color del nuevo modo, y el enlace armónico del elemento **t/1** de la Transición (compás 28), afirman en el compás 59 el tono de **Fa**, modo de **Mi**, en que concluye el tema **B**. Ambos tonos, **Re b** y **Fa**, con distinto modo, pertenecen al mismo escalonamiento de dos teclas blancas y cinco teclas negras, por lo que podrían considerarse como tonos relativos. **Ej. 73**.

Ej. 73

Tonalidad de Re b M.
Escala cromática

(Esquemas armónicos)

np.= nota de paso ap.= apoyatura ant.= anticipación

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 34 to 40, and the second system covers measures 41 to 46. The score includes a vocal line at the top and piano parts in treble and bass clefs. Harmonic diagrams are provided below the piano parts, indicating chord structures and functional relationships. Annotations include 'enarmónicos', 'poliacorde bitonal', and 'Semicadencia en la V'. The key signature is one flat (B-flat major/C minor).

System 1 (Measures 34-40):

- Measure 34: I⁷ (c.34)
- Measure 35: b¹ (c.35)
- Measure 36: II² (c.36)
- Measure 37: IV^{bb3} (c.37)
- Measure 38: IV[<] (c.38)
- Measure 39: VII⁺² (c.39)
- Measure 40: V⁺ (c.40)

System 2 (Measures 41-46):

- Measure 41: II⁺² (c.41)
- Measure 42: V^{add} (c.42)
- Measure 43: V⁷ (c.43)
- Measure 44: VII^{♯5} (c.44)
- Measure 45: II³ (c.45)
- Measure 46: V⁺ (c.46)

Additional annotations in the score include: (enarmónicos), (de Si b m.) np, (11²) ap, (poliacorde bitonal), (2ª añadida), (Re b M.) b², (sun 3²) (o V de Fa m.), (6ª sustitutiva), and ant.

Del compás 47 al 52 (enarmonía) (o poliacorde bitonal) (o préstamo de Mi b M.) (con 6ª añad.)

II⁹ IV^{bb3} V⁺ VI^{b3} VI^{b3} II⁶ VII⁷ (de Fa m.) V⁺⁴

c.47 c.48 c.49 c.50 c.51 c.52

Escalonamiento de 2 teclas blancas y 5 teclas negras

Tonalidad de Reb M.

Tono de Fa en modo de Mi

(1) (con 6ª añad.)

Del compás 53 al 59 (1) apoyatura de la 9ª sin resolver o 9ª aumentada)

V⁺ V^{bb9} VI^{b7} V⁹ I^{b3}

c.53 y 54 c.55 y 56 c.57 y 58 c.59

Cadencia perfecta

Tema A / 1

El paso tonal del tema **B** al tema **A/1** se produce por enarmonía del **fa**, tónica, con **mi #**, sensible de la nueva tonalidad de Fa # m.. El periodo **a/1** tiene una escritura pianística distinta y algún ligero cambio armónico comparado con su anterior aparición. El elemento **x** es sustituido por una amplificación o repetición variada del elemento del tercer compás de este periodo, compás 62, y únicamente aparece una variante de **x**, compás 66, como un compás añadido a este periodo que descansa en una semicadencia en su dominante, careciendo de 3ª su armonía.

En la exposición de **A**, se afirmaba en el 2º periodo, del compás 7 al 10, la tonalidad de Sol # m.; aquí, debería afirmarse la de Fa # m., pero a partir del compás 67 una modulación truncada en el compás 69 hacia La M., seguida en los compases 70 y 71 del empleo de un exacordo, de **fa** a **re**, del escalonamiento incompleto de teclas blancas, que coincide con el periodo **a/1/5**, compás 67 hasta el compás 71, modifican el proceso tonal con respecto a la primera aparición del tema. En estos dos compases (70 y 71) la línea melódica, con un ámbito del pentacordo **fa-**

sol-la-si-do, tiene su reposo final en la nota **fa**, mientras que su acompañamiento armónico tiene su fundamental en la nota **sol**. Así pues, en este exacordo la nota **fa** tiene una función de tónica melódica, en tanto que la nota **sol** es la fundamental y tónica armónica.

Su repetición una 3ª m. ascendente, del compás 72 al 76, modifica la modulación truncada hacia Do M. orientándola hacia la tonalidad de La m., compás 74. Los compases 71 y 72 aparecen aquí transportados una 4ª A. en lugar de una 3ª m., compases 75 y 76.

Aprovechando que la nota **si** es nota común, se pasa suavemente de un acorde de 9ª de 1ª especie (de idéntica constitución que el de 9ª M. sobre la dominante) sobre la tónica armónica **Do #**, compases 75 y 76, a un acorde sobre el II grado del tono de Fa en el modo hindú Vachaspati, acorde principal (con una función equivalente al acorde de dominante en el sistema tonal clásico) por incluir la nota **si**, que es una nota de color de dicho modo (o nota que le confiere su personalidad al modo) con el que se inicia el periodo **a/1/6**, del compás 77 al 82.

Este último periodo, **a/1/6**, únicamente utiliza el primer elemento de **a/1/5** más ornamentado. Del compás 77 al 80 y casi todo el compás 82 se utiliza el Escalonamiento nº 55 de carácter politonal y tónico clasificado 21 21 11 11 11 en el libro de Costère. Este escalonamiento es articulado en primer lugar sobre los sonidos **fa** (tónica) y **si** (nota de color) dando lugar a la constitución dentro de este escalonamiento del modo Vachaspati con el enlace armónico repetido de II-I que le caracteriza. Como se podrá observar en el ejemplo correspondiente, estos dos sonidos, **fa** y **si**, no son los que más valor cardinal o densidad tienen dentro del escalonamiento para desempeñar el papel principal, pero en la música viva, es decir fuera de la abstracción teórica, las repeticiones, acentuaciones, la insistencia sobre determinados grados como fundamentales de la armonía y un largo etc., provocan unos **reforzamientos** que alteran el valor cardinal original, como es el caso que nos ocupa.

En el compás 81 se cambia momentáneamente de escalonamiento y de modo con una esporádica incursión a la Escala mixta (mayor - menor) de **Si** con la sucesión armónica: I-V (acorde de 9ª m. de dominante, sin 7ª y con 3ª m. añadida) I-V/I, con un acorde intercalado en dos ocasiones constituido por **fa** (mi #), nota de floreo, **re**, de paso, e idéntica fundamental que el acorde anterior. Finalmente en el compás 82, a partir de la segunda corchea, se regresa al escalonamiento antes mencionado y al pasar la nota **si**, 11ª del 2º acorde, al bajo de la armonía y servir de cierre y reposo a toda esta Sección se convierte con ello en una **nota pivote o polo tonal** que la afianza en su función de **tónica principal** de esta danza. Véase el **Ej. 74**, que como en los ejemplos anteriores presenta los esquemas armónicos junto a las escalas de las que son extraídos.

Ej. 74

Tonalidad de Fa# m.
Escala melódica

(modulación por enarmonía) ap = apoyatura IV < V > (amplificación por repetición)

compás 59 Del compás 60 al 66 (2ª m.añad.) (simplificado) (sin 3ª)

(Esquema armónico)

I V+ VI<3 VI2 IV III IV V+2 IV5 II#3 V6 IV5 II#3 V7

c.60 c.61 c.62 c.63 c.64 c.65 c.66

Sol (tónica armónica) Fa (tónica melódica)

Pentacordo melódico Exacordo (melodía y armonía)

8va

a 1/5 (modulación cromática) compases 70 y 71

Del compás 67 al 69 (de Sol) 7 (7ª de 1ª especie)

(tonalidad sin consolidar)

IV9 II(de La M.)V+ II>+4 II>b2 I 7(7ª de 1ª especie)

c.67 c.68 c.69 c.70 c.71

Tonalidad de Do M. Tonalidad de La m. Escala melódica

(tonalidades sin consolidar) tetracordo mixto (9ª de 1ª especie)

Del compás 72 al 74

V9 II V+ IV 9 6 #4 3

c.72 c.73 c.74

Do# (tónica armónica)

Si (tónica melódica)

Pentacordo melódico
Exacordo (melodía y armonía)

8va -----

ap

compas 75 y 76

9 (9ª de 1ª especie)
7
5
3
I

c.75 c.76

Tono de Fa Modo hindú "Vachaspati" Escala mixta de Si

Escalonamiento (nº 55) **21 21 11 11,11** Escalonamiento **21 21 11 11 11**

(La nota **Si** es el sonido pivote común a todas las escalas)

a^{1/6}

Del compás 77 al 82

(Modulación por enarmonía)
(Mi \flat = Re \sharp)

fl. *fl.* *np.* *np.*

II ⁹ **I** ^{\flat 7} **II** ⁹ **I** ^{\flat 7} **I** ^{\sharp 3} **V** ⁺² **I** ^{\sharp 3} **V** ⁺² **I** ^{\sharp 3} **V** ^{\flat 7} **I**

(enlace armónico que caracteriza el Modo)

Cadencia perfecta
(o bien imperfecta o pseudo-perfecta)

c.77 c.78 c.79 c.80 c.81 c.82

SECCIÓN 2ª

Tema C

Este nuevo tema desde el punto de vista estrictamente melódico está ubicado dentro del tono de **Si**, Escala Andaluza. Por lo tanto se ha cambiado de escalonamiento y de modo pero no de tónica, aunque se puede confundir fácilmente con la tonalidad de **Mi m.**, ya que ambas comparten o pertenecen a un mismo escalonamiento. La armonización es algo libre y descansa principalmente en el acorde de 11ª aumentada de la resonancia que Asencio utiliza por su peculiar sonoridad algo misteriosa, además de algunas agregaciones que pueden analizarse como poliacordes.

El acorde del compás 86 podría interpretarse como un acorde de préstamo pero si lo enarmonizamos tendremos como fundamental un **do #**, II grado diatónico de **Si m.**, produciéndose reminiscencias tonales dentro de la armonización de la melodía que no se sale de los límites modales que impone la Escala Española.

El subperiodo 2º efectúa en su primer inciso una incursión en la tonalidad de **La m.** y en el segundo inciso regresa al tono de **Si** en el modo de **Mi** (primer estadio de la escala española, como ya especificué) con un VII< que aparece en la armonía y el VII propio de la escala.

El subperiodo 3º se mantiene en la citada escala apareciendo en el acompañamiento en el compás 99 un acorde sobre el IV grado (grado que para muchos teóricos, como ya se especificó, desempeña la función de **dominante** de este modo, 5ª nota en sentido descendente que presenta la escala). Su apéndice asentado sobre la nota pedal de tónica nos conduce a través de unos acordes sobre varios grados diatónicos, con dominante secundaria o con otras alteraciones cromáticas, a una estabilidad en el acorde de tónica.

La repetición del periodo 1º en su totalidad de este tema C presenta muy pocas variantes armónicas. El subperiodo 2º se asienta esta vez sobre un **re** con ritmo sincopado, nota pedal y dominante de la tonalidad de **Sol M.**, que comienza y concluye este subperiodo practicándose la breve modulación a la tonalidad de **La m.** sobre la mencionada nota pedal. Así mismo, en el compás 122 donde se produce la elipsis en el discurso musical, el acorde de tónica sobre el **si** cambiará su función pasando a desempeñar la de dominante de la tonalidad de **Mi m.**, final de la Sección 2ª y comienzo simultáneo de la 3ª. **Ej. 75.** En este ejemplo las notas con figura de redonda de la escala Española indican la función de grados pivote o principales.

Periodo C (Esquema armónico)

Subperiodo 1°

Tono de Si, Escala Andaluza (función melódica)

Del compás 83 al 92 (6ª añad.) (2ª m. añad.)

Dominante

Sensible Tónica (descendente)

(puede producir equívoco con la tonalidad de Mí m.)

$\text{VII}^{\#} \begin{smallmatrix} 11 \\ 9 \\ 7 \end{smallmatrix} +$ c.83 y 84
 $\text{VI}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ c.85
 $\text{II}^{\flat} \begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \\ 6 \end{smallmatrix} +$ c.86 y 87
 (poliacorde) $\text{V}^{\flat} \begin{smallmatrix} 7 \\ 9 \end{smallmatrix} +$ c.88
 $\text{VII}^{\#} \begin{smallmatrix} 11 \\ 9 \\ 7 \end{smallmatrix} +$ c.89 y 90
 $\text{VI}^{\flat} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ $\text{I}^{\#} \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ c.91

Subperiodo 2°

Tonalidad de La m.

Tono de Si Modo de Mi

Del compás 92 al 97 (4ª añad.) (retardo múltiple)

Tetracordo mixto

VII<

np

$\text{V}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6 \\ +4 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$ c.92 y 93
 $\text{VI}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6 \\ +4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ c.94
 $\text{I}^{\flat} \begin{smallmatrix} 7 \end{smallmatrix}$ c.94
 $\text{V}^{\flat} \begin{smallmatrix} (\#)6 \\ +4 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$ c.95 y 96
 $\text{V}^{\flat} \text{ sus } 4 \begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix}$ $\text{VII}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ $\text{I}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6/5 \\ 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ (de Sol M.) c.97

Subperiodo 3°

Tono de Si, Escala Andaluza (función melódica)

Del compás 98 al 102 (6ª añad.)

Cadencia plagal o perfecta

$\text{VII}^{\#} \begin{smallmatrix} 11 \\ 9 \\ 7 \end{smallmatrix} +$ c.98
 $\text{IV}^{\flat} \begin{smallmatrix} +4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ c.99
 $\text{I}^{\flat} \begin{smallmatrix} 7 \\ + \end{smallmatrix}$ Red. c.100
 c.101
 $\text{I}^{\flat} \begin{smallmatrix} 6/5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ (6ª añad.) c.102

Periodo C (repetición)

Subperiodo 1°

Tono de Si, Escala Andaluza (función melódica)

Del compás 103 al 111 (2ª m. añad.)

(puede producir equívoco con la tonalidad de Mi m.)

Dominante Tónica

VII^+ $\text{VI}^{\flat 6}$ $\text{II}^{\sharp 5}$ (poliacorde) VII^+ $\text{VI}^{\flat 5}$ $\text{I}^{\sharp 3}$
 c.103 y 104 c.105 c.106 y 107 c.108 c.109 y 110 c.111

Subperiodo 2°

Tonalidad de La m. Escala armónica

Tonalidad de Sol M.

Del compás 112 al 117

ap np

$\text{VI}^{\flat 2}$ $\text{IV}^{\flat 5}$ V^3 $\text{I}^{\flat 5}$ V^{+2} $\text{VII}^{\flat 5}$ $\text{VI}^{\flat 5}$
 c.112 c.113 c.114 c.115 c.116 c.117

V (de Sol M.) *red.* V $\sharp 5$ I $\flat 3$

Subperiodo 3°

Tono de Si, Escala Andaluza (función melódica)

Del compás 118 al 122

(elipsis en el discurso musical)

VII^+ $\text{VI}^{\flat 3}$ $\text{IV}^{\flat 2}$ $\text{I}^{\sharp 3}$ $\text{II}^{\flat 7}$ III^+ $\text{IV}^{\flat 7}$ $\text{I}^{\flat 3}$ A/1 mx V (de Mi m.)
 c.118 c.119 c.120 c.121 c.122

SECCIÓN 3ª

Tema A/1

Esta reexposición entra con el tema **A**, presentando los compases 123 al 125 una copia de los compases 2 al 4 transportados una 3ª M. descendente, es decir, en la tonalidad de Mi m., desapareciendo el elemento **x** y sustituyéndolo por la célula **az+** unida a otra célula que recuerda el motivo de la soldadura utilizada dos veces en el tema B compases 39 y 51, con una armonización que partiendo de la dominante se dirige falsamente hacia la tonalidad de Do # m., compases 126 y 127, pero a partir del compás siguiente continuamos en el mismo tono de **Mi** en modo mayor.

A partir del compás 128 lo hace como tema **A/1** abreviado, coincidiendo los compases 128 al 136 con los compases 72 al 80, y, especialmente en los cuatro últimos compases transportados medio tono bajo la coincidencia es exacta.

Transición

El tema **A/1** finaliza en el tono de Mi modo *Vachaspati* y la **Transición** se orienta melódicamente al comienzo hacia la tonalidad de Si M.. Ambas escalas pertenecen a un escalonamiento o tono vecino, ya que únicamente un sonido los diferencia: Desaparece el **re** y aparece el **re #**.

El acorde de 11ª aumentada del compás 138 se comprende mejor con la enarmonización sugerida en el ejemplo correspondiente convirtiéndolo en un acorde de 7ª de dominante secundaria con 9ª A. (aumentada) y 5ª justa y disminuída (alterada descendentemente) simultánea sobre el grado **IV**<.

Esta transición nos conduce a la tonalidad de Fa # M., (dominante de la tonalidad principal) en que va a reexponerse el tema B. Esta reexposición es una copia idéntica de su anterior aparición transportada una 6ª D. (disminuída) descendente. Véanse los esquemas del **Ej. 76**.

Frase A/1^{mx} (Esquema armónico)

Tonalidad de Mi m.
Escala melódica

Tonalidad de Mi M.

enarmonía

Tetracordo ascendente superior

Del compás 122 al 127 (2ª m.añ.) (anticipación)

(préstamo de Do# m.)

Del compás 128 al 130 (préstamos de La b M. y Sol b M.)

Harmonic analysis:
 I 6/5 (de Sí) V 3 (de Mi m.) IV V —II⁺ V + IV V (préstamo de Do# m.) II #5 V + V +4 V b2
 c.122 c.123 c.124 c.125 c.126 c.127 c.128 c.129 c.130 (de Do)

Do (tónica armónica)

Si b (tónica melódica)

Tono de Mi Modo Vachaspati

(único sonido distinto)

Pentacordo melódico
Exacordo (melodía y armonía)

8va

compas 131 y 132 (Modulación cromática por enarmonía Si b = La #)

Del compás 133 al 136

Harmonic analysis:
 I + II + I #2 II + I +
 c.133 c.134 c.135 c.136

Transición

Tonalidad de Si M.

Tonalidad de Fa# M.

(Tono o escalonamiento vecino)

Del compás 137 al 142

compás 143

Cadencia perfecta I

Harmonic analysis:
 IV< + Si M. II Fa# M. V +
 c.137 c.138 c.142

Tema B

El tema **B**, del compás 143 al 172, se reexpone transportado a un intervalo de 3ª A. ascendente, y salvo algunos pequeños detalles de distribución pianística del material rítmico - armónico acompañante viene a ser una copia idéntica de su primera aparición.

Se observa en los compases 158, 165 y 166, correspondientes a los compases 44, 51 y 52 de la exposición, un cambio en el estado del acorde en el primer tiempo y de fundamental en el tercer tiempo, IV grado en vez de II, y unas modulaciones sin consolidar a Do # M. y a Fa # M. en el segundo caso. **Ej. 77.**

Ej. 77

The musical score for Example 77 is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 44-53) starts in Re b M. and features a melodic line with dynamics *ap.* and *np.*. The bass line includes figured bass: VII 6, V 6, II 3, I 6, VII< 6, V +4, and V +. Modulations to Mi b M. and Fa m. are indicated. The second system (measures 158-167) starts in Fa # M. and features a melodic line with dynamics *ap.*, *ap.*, *np.*, and *np.*. The bass line includes figured bass: VI +6, VII<, IV 5, I 6, V +2, I 3, V +4, and V +. Modulations to Sol # M., Do # M., Fa # M., and La # m. are indicated. Both systems include notes for (9ª A. o ap. sin resolver de la 9ª m.) and (9ª A. o ap. sin resolver de la 9ª m.) in the right hand.

Al finalizar la reexposición de este tema se elimina el motivo cadencial **t/1**, compás 59 de la exposición que correspondería al compás 173 ocupado ya por la Coda.

Para una mayor comprensión del proceso tonal que conduce a la Coda en el **Ej. 78** se analiza nuevamente el último periodo, **b4**, realizando las oportunas enarmonizaciones.

Ej. 78

Tonalidad de Fa # M.

Tono de La # Modo de Mi

Tono de Si b Modo de Mi (enarmónicos)

Escalonamiento de 5 teclas negras y 2 teclas blancas

1 Del compás 167 al 173

(bimodalidad en el tono de Si b)

Coda

Si b M.

IV 6

Red. V

V + (de La #) c.167 y 168

V + (de Fa # M.) c.169 y 170

VI + (de Si b M.) c.171

c.172

c.173

(1) o bien con 3ª M. y m. simultánea

SECCIÓN 4ª

Coda

Periodo 1º (del compás 173 al 186). Del tono de **La # = Si b**, **modo de Mi**, en que concluía el tema **B**, practicada la oportuna enarmonización, se inicia la **Coda** con una pedal de dominante de **Si b M.**, por lo que no cambiamos de tónica sino de modo. Esta nota pedal, con los acordes que se suceden durante los dos compases que totaliza su extensión, no resuelve en la tónica sino en el IV grado, con dominante secundaria, seguido de un acorde que utiliza cinco de los seis sonidos de la escala exátona con fundamental **do** (II grado), que a su vez puede considerarse I grado, con dominante secundaria, de la tonalidad de Do M. a la que pueden adscribirse los compases 177 y 178.

El acorde del compás 179 puede considerarse como de IV grado de Do M., con dominante secundaria, o más bien como perteneciente al acorde de tónica del tono de Fa, modo *vachaspati*, ya que junto con la línea melódica contiene todas las notas del modo, contabilizando por supuesto las notas **si** y **re** (notas extrañas al acorde). Me inclino por esta última adscripción analítica porque en los dos compases siguientes, 180 y 181, se continuará en el mismo modo hindú, ya que por medio de la nota **mi b** (última semicorchea que ejecuta la mano izquierda en el compás 179 y 7ª del acorde), que enarmoniza con el **re #**, 3ª del acorde del compás siguiente, 180, se produce una tonulación al tono de **La**, puesto que cambia el tono pero no el modo, que sigue siendo el

vachaspati, esta vez con el enlace afirmativo de II - I. Obsérvese como Asencio armoniza con dos acordes el mismo giro melódico, compases 180 y 181. Vuelve a practicarse la enarmonía en el tiempo 3° del compás 181 pero a la inversa, antes **mi b = re #**, compases 179 y 180 pentagrama inferior, y ahora **re # = mi b**, compás 181 pentagrama superior.

Los acordes de 11ª A. sobre las fundamentales **do** y **re**, de los compases 182 y 183, crean ambigüedad tonal. Este pasaje extraído de la Transición fue adscrito melódicamente a la tonalidad de Sol b M., considerando a este primer acorde sobre la nota fundamental **do** ya como perteneciente a la tonalidad de Re b M. a la cual se dirigía esta Transición. Aquí, el pasaje aparece recortado y con otro acorde añadido a su armonización. Tal vez la explicación más lógica sea encuadrar estos dos compases armónicamente en la tonalidad de Sol m. escala melódica sin que ésta llegue a consolidarse (están todos los sonidos excepto **mi b**), ya que la Coda como último desarrollo modulante de toda composición exige movimiento hasta llegar a la estabilidad de la tonalidad principal.

Todos los sonidos que intervienen en el compás siguiente, de igual manera que ocurría en el compás 179, pueden considerarse (aunque el **mi #** parece funcionar como apoyatura y luego como nota de paso) como pertenecientes al acorde total del modo hindú n° 52 *Râmaprya* en tono de **Si**, cuyo tetracordo inferior tiene como sonidos fijos **si** y **mi #** (sonidos que forman un intervalo de 4ª A.), y por ello pertenece a la Clase *Prati - madhyama* a la que también pertenece el modo *Vachaspati*.

Los compases 185 y 186, nuevamente afirman el modo *Vachaspati* en el tono de Do, pero este último acorde también puede ser considerado como un II> grado, con función de subdominante, que precede al pedal de dominante de Si M. con que comienza el Periodo 2°.

Periodo 2° (del compás 187 al final). Afirma rotundamente la tonalidad principal. Los acordes sobre esta nota pedal son los mismos que los de los compases 173 y 174 excepto el último que no vuelve a ser el de subdominante sino el que le es propio. Melódicamente, el primer subperiodo **a/2**, modificado, recorre melódicamente todos los sonidos de la escala diatónica de Si M., y aunque armónicamente va de I a I utiliza grados alterados y cromatizaciones en los acordes que median entre ellos. La repetición variada de este subperiodo, **a/2/7**, utiliza una escala mayor mixta y la célula melódica que aparece en las primeras seis semicorcheas del compás 194 se convierten en un diseño pedal que ocupa los compases 194 y 195. El proceso armónico se dirige de tónica a dominante pasando por las fundamentales: VII> grado (en 3ª inversión) - I grado (en 2ª inversión con 3ª y 7ª m. y 5ª D. (disminuida)) - I grado (acorde de 9ª sin 3ª) y III> grado (acorde de 11ª justa). Finaliza con una cadencia plagal: IV grado (con 7ª m. y 4ª A. añadida, que no es 11ª A. por la ausencia de la 9ª) y I grado (con 7ª M.). **Ej. 79.**

Periodo 2º Del compás 187 al 197

Tonalidad de Si M.

Escala diatónica (melodía exclusivamente)

Escala semicromática (suma de melodía y armonía)

(enarmonía) (enarmonía)

8va

Ped.

np. np.

IV⁶ II⁺² IV[<] 3⁺⁴ (6ª sustitutiva)

V^{ped.} 9⁺ 9⁺ I 7³ VI[>] VII⁺⁶ I⁶ VI^{4 2} I⁷

Tonalidad de Si M.

Escala Mayor mixta (melodía exclusivamente)

Escala semicromática (suma de melodía y armonía)

Tonalidad de Si M.

tetracordo superior de la escala menor natural

diseño pedal

8va

np. np.

(4ª A. añad.)

I VII⁺⁴ I 6⁴ 4³ 9⁵ 9⁷ 11⁵ 9⁵ V^{5 3} IV⁷ I⁷ #3

Cadencia plagal

c.192 c.193 c.194 c.195 c.196 c.197

DISCUSIÓN

Esta colección de composiciones pone de manifiesto las principales cualidades compositivas de Asencio.

Escritura pianística

En lo referente a la escritura pianística en general, clara y transparente, este compositor se ciñe a los postulados de la melodía acompañada, excluyendo prácticamente el contrapunto. El acompañamiento utiliza el acorde compacto o desdoblado en la raíz o bajo seguido del cuerpo del mismo, o bien el acorde quebrado, y en menor medida el acorde arpegiado o completamente disuelto que habitualmente se presenta repartiendo su ejecución sucesivamente entre las dos manos. Las fórmulas de acompañamiento que incluyen repiqueteos de una misma nota suelen producirse al imitar patrones rítmicos de procedencia folclórica. También se adhiere parte de las notas del acorde o algún redoblamiento del mismo a la línea melódica reforzándose ésta en bastantes ocasiones con una o dos octavas y un paralelismo en la sucesión de los acordes que puede definirse como armonía melódica. Junto a algunas piezas que recuerdan la influencia de cierta escritura cristalina para el clavecín, que derivan hacia una estética neoclásica, en otras composiciones se aprecia una sonoridad con varios planos sonoros simultáneos, propia de la escritura orquestal. Algunas de las danzas exigen del ejecutante un cierto grado de virtuosismo y siempre de expresividad.

Finalizados los **Resultados del Análisis Musical de la Obra para Piano de Vicente Asencio** es imprescindible discutir las consecuencias del mismo en cada uno de los tres grandes apartados que lo conformaban:

1) Análisis estructural

El modelo formal adoptado por Asencio, como ya se expuso en la página 4, es el del *lied* con distintas estructuras y con la renovación que experimentó a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Para poder alcanzar una visión global en este apartado es imprescindible realizar una confrontación del análisis estructural de todas las composiciones resumido en sus grandes líneas:

Título	Sección Tema	Sección Tema	Sección Tema
Preludio a la Dama de Elche	1 ^a A/B, C, B	2 ^a D _{ac} , D _{1ac} , D _{2ac}	3 ^a B, E _a , A/B
Cançó de bres.	1 ^a (I), A	2 ^a B_i	3 ^a A , Coda
Zapateado	1 ^a A (A), B (B, B ₁ , B ₂)	2 ^a A (A), B (B ₊)	
Elegía a Manuel de Falla.	1 ^a A, B, B ₁ , A, C _a	2 ^a D _{ac}	3 ^a A, B, C _a
Sonatina.	1 ^a A (a ₁ , a ₂ , a ₃ , a ₄ , a ₁) A	2 ^a A₁ (a ₁ , a _{2mx} , a ₅ , a ₃ , a ₄ , a ₁)	A₁
Tango de la Casada Infiel.	1 ^a (I), A , B_a	2 ^a A_{mx1}	3 ^a B_{amx} , A_{mx2} (4 ^a) Coda
Danza de la Casada Infiel	1 ^a A , B , T	2 ^a A- , B , Coda	
Danza de Alborada Burlesca	1 ^a A , B	2 ^a A , B , Coda	
Danses valencianes:			
I	1 ^a A, A _{mx} , B, A _{mx}	2 ^a C, D, D, C	3 ^a A, A _{mx-} , B, A _{mx}
II	1 ^a (I), A, B, B _{mx1}	2 ^a (I), A, B _{mx2}	3 ^a (I), C _b , Coda
III (1 ^a v.)	1 ^a (I), A, A ₁ , A	2 ^a B, B ₁ ,	3 ^a (I), A, A ₁ , A _{mx} , Coda
III (2 ^a v.)	1 ^a (I), A, A, A ₁ , A _{mx}	2 ^a B, B ₁	3 ^a (I), A, A, A ₁ , A _{mx} , Coda
V Albada	1 ^a (I), A	2 ^a (I _{mx}), B	3 ^a (I), A _{mx} , Coda
VI	1 ^a A	2 ^a B, C	3 ^a A, (4 ^a) Coda
VII	1 ^a A, T, B, A/1	2 ^a C, C	3 ^a A/1 _{mx} , T, (I), B, (4 ^a)Coda
	Estructura	Secciones	
IV	Lied - Rondó	A (Estribillo), B _a (Copla I) A (Estribillo), C (Copla II) A (Estribillo), D _c (Copla III) A (Estribillo), Coda	

De este resumen comparativo del análisis estructural de las 15 composiciones (sumando las 7 piezas que integran *Danses valencianes*) las preferencias de este autor son las siguientes:

Asencio se decanta por la estructura ternaria dividida en tres Secciones o Frases subdivididas a su vez en Periodos o Temas. La máxima expresión la encontramos en la (*Dansa*) VII, la más desarrollada, y la mínima expresión en la V (*Albada*) y *Cançó de bres* cuyas extensiones se reducen a una frase dividida en tres periodos que podrían ubicarse en una sola sección. *Elegía a Manuel de Falla*, a pesar de la considerable cantidad de divisiones calificadas como Tema con que cuenta, debido a su reducida extensión es una especie de micro – estructura.

Las piezas que cuentan únicamente con 2 Secciones (*Zapateado*, *Sonatina*, *Danza de la Casada Infiel* y *Danza de Alborada Burlesca*) tienden hacia la forma de sonata clásica bitemática sin desarrollo. Esta misma forma adopta la (*Dansa*) VII aunque cuenta con una Sección 3ª, puesto que la Sección 2ª es una sección intermedia que en lugar de estar dedicada al Desarrollo temático se ocupa exclusivamente de presentar un nuevo tema, C. De esta clasificación hay que exceptuar a *Sonatina* que como ya expuse adoptaba la forma de sonata preclásica monotemática derivada del tipo binario de suite barroca.

El Tango de la Casada Infiel y las danzas VI y VII aparecen con una 4ª sección debido a una mayor extensión de la Coda, pero ésta podría instalarse sin ninguna dificultad como final de la 3ª sección. Esta 3ª sección, exceptuando la correspondiente a la (*Dansa*) II, tiene siempre el carácter de una reexposición más o menos variada de la 1ª sección. Únicamente la (*Dansa*) IV se aparta de esta estructura, ya que adopta la estructura del Rondó.

Es necesario matizar los temas calificados como B que se incluyen en la 1ª Sección de varias de estas composiciones:

1º En el *Preludio a la Dama de Elche* ya se dijo que su primera función era la de motivo acompañante convirtiéndose posteriormente en un motivo principal.

2º El Tema B del *Tango de la Casada Infiel* carece de personalidad propia desde el punto de vista rítmico, ya que es una consecuencia isorrítmica del Tema A.

3º El señalado como Tema B que se incluye en la Sección 1ª de la (*Dansa*) I no tiene verdadero carácter de Tema, sino que su función es la de un periodo intermedio modulante que nos devuelve a la repetición parcial del Tema principal, Periodo Amx.

4º En las piezas *Preludio a la Dama de Elche* y *Tango de la Casada Infiel* reemplaza al Tema A en el comienzo de la Sección 3ª intercambiando el orden establecido en la Sección 1ª.

5º 5 piezas contienen una Introducción (I) que en todos los casos es breve. La Introducción de *Cançó de Bres* y (*Dansa*) **II** están elaboradas con un elemento del Tema B y del A respectivamente.

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

En este apartado, en cada una de las danzas, la investigación de la procedencia del material temático me conduce a establecer tres clasificaciones:

1ª Piezas en que una tonada folclórica catalana, valenciana o un tema conocido valenciano es el protagonista de la pieza o de una parte entera o parcial de alguna de sus secciones. Los ejemplos se encuentran en *Cançó de Bres*, *Albada*, y en las dos últimas danzas. En la **VII**, la 2ª sección está ocupada por completo por una versión en estilo recitativo del último tema de *Lo cant del valencià* de Pedro Sosa, compuesta varios años antes de la aparición de esta danza, y en la **VI** por *L'U* o *Ja ve Cento*.

En el caso de la *Albada*, para mayor comprensión de la misma, he realizado un estudio de la construcción melódica de la misma y de sus variantes, indicando las coincidencias con éstas de la versión empleada por nuestro compositor.

La labor de Asencio en estas secciones se limita a una exquisita y refinada armonización para el piano.

2ª Piezas en que el motor de arranque y la base es un corto y conocido tema folclórico valenciano que alterna con otros temas de creación propia y que pueden incluir alguna célula de aquél, proporcionando unidad a la pieza.

El único ejemplo de estas características corresponde a la (*Dansa*) **IV**, en la que también he realizado un detallado estudio de la génesis y fuente folclórica de dicho tema que constituye el Estribillo de la forma Rondó usada por Asencio.

3ª Piezas de absoluta creación propia pero que incluyen en su tejido temático alguna célula de nuestro folclore. Las danzas **I**, **II** y **III** ocupan esta clasificación. En ellas aparecen las dos células del primer inciso de la *Albada*, la inicial, *y*, de carácter melódico, y la conclusiva, *w*, más bien de carácter rítmico. Especialmente la primera célula, Asencio la eleva a la categoría de cíclica, ya que aparece tanto en éstas como en el resto de las danzas que integran *Danses Valencianes*.

Está bastante generalizado en las distintas metodologías del análisis musical emplear las últimas letras del abecedario para señalar las células generatrices y cíclicas, por lo que si no se indica lo contrario la misma letra no tiene ninguna conexión entre composiciones distintas. No obstante la célula *y* aparece tan arraigada en el pensamiento musical de Asencio que también aparece oculta formando parte de otras células o incisos en alguna de las piezas anteriores, pero considero prudente no señalar estos casos debido a la pérdida de su personalidad.

Prácticamente en la 3ª clasificación se encuentran el resto de las composiciones que no aparecen mencionadas, en las que más que la cita folclórica se respira su esencia.

3) . Análisis tonal – modal y armónico

El estilo tonal empleado por Asencio consiste fundamentalmente en un enriquecimiento de la tonalidad clásica por medio de la coexistencia armoniosa de las escalas siguientes:

1º Escalas tradicionales de la tonalidad clásica.
2º Escalas representativas de ciertos modos antiguos y folclóricos:

- a) Escala pentáfona (empleo armónico exclusivo en la Introducción de la **V** (*Albada*).
- b) Escala exacordal (del exacordo del becuadro con uso melódico exclusivamente en el Periodo B de la (**Dansa**) **I**.
- c) Escalas pertenecientes a las antiguas modalidades griegas o gregorianas. Los utilizados por Asencio son los modos calificados aquí de **Re**, **Mi**, **Sol** y **La** en su altura original o bien transportados.
- d) El mencionado modo de **Mi**, antiguo modo dorio griego con su característico tetracordo descendente, y sus derivaciones o modificaciones producidas en nuestro folclore transformándose en la *Escala Andaluza*, con su tetracordo oriental *Maqâm Hijaz Kar*, y la *Escala Española* en que las cromatizaciones hacen coexistir el III grado y el VI grado mayor y menor y el II a distancia de tono o semitono del I sin perder su fisonomía.

3º Modos exóticos: Escala de tonos enteros, a transposiciones limitadas, que aparece en la (Dansa) II. Escalas que se encuentran en el sistema hindú de 72 escalas karnáticas, de las que Asencio utiliza las denominadas *Vachaspati* (muy usada por Debussy), *Chakrivaka* y *Ramaprya*.

4º Escalas multi – octava, empleadas en *Zapateado* y *Tango de la Casada Infiel*.

5º Escalas cuya clasificación únicamente se encuentra empleando el sistema que Edmon Costère expone en su libro *Lois et styles des harmonies musicales*, Paris 1954. Asencio utiliza los escalonamientos números 39, 243 y 323 en el *Preludio a la Dama de Elche*, y los números 252, 246, 158 y 55 en *Danses Valencianes*.

De mis conversaciones con Asencio y actualmente con su viuda la compositora Matilde Salvador, creo que muchas de estas escalas de estos tres últimos subapartados, en particular las de Costère, fueron usadas por nuestro compositor de manera intuitiva.

En estas danzas, como prácticamente en toda su obra, Asencio combina sutilmente los elementos de la tonalidad clásica con los elementos modales arcaicos, folclóricos y contemporáneos sin que el discurso musical se resienta con rupturas de estilo, consiguiendo una fluidez digna de elogio.

Asencio emplea también los procedimientos habituales de modulación: diatónica, cromática y enarmónica.

Uno de los recursos que usa frecuentemente, y que imprime personalidad a su estilo compositivo, es el de efectuar rápidos y continuos cambios de escala o modo dentro del mismo tono o altura, es decir, desempeñando el mismo sonido la función de tónica en una modalidad nueva dentro de la gran variedad de las expuestas más arriba. Estos cambios modales se producen en la melodía y en la armonía acompañante, pero en ocasiones estas distintas coloraciones modales únicamente tienen lugar en la armonía. Todos estos contrastes alcanzan aún mayor dinamismo cuando además del cambio de modo a una escala de concepción distinta cambia al mismo tiempo el tono.

En las Danzas II y VII, Asencio comienza con una falsa entrada tonal en la tonalidad del relativo menor de la tonalidad principal, alcanzando ésta al final del periodo 1º o en el transcurso del mismo.

Los planes tonales elaborados por Asencio son muy ricos y variados, y aunque alguno de estos planes parezca a simple vista muy simple o incluso repetido, como el plan tonal de la (Danza) III (Fa # m. – Fa # M. – Fa # m.) que es una copia a grandes rasgos en otro tono del plan tonal de la I (La m. – La M. – La m.), la variedad de escalas puestas en juego los enriquecen tanto que causan sorpresa en el oyente.

Los acordes puestos en funcionamiento por Asencio son los tradicionales por terceras superpuestas de tres, cuatro, cinco, seis, y siete sonidos, con sus numerosas especies e inversiones.

Algunos acordes de 9ª, 11ª y 13ª aparecen sin 3ª; otros de 7ª y 9ª con 4ª (sus 4) y 6ª sustitutivas de la 3ª, 5ª o 7ª respectivamente. La 6ª M. añadida o sustitutiva suele aparecer en acordes con función de dominante con 7ª o 9ª, y, en el acorde perfecto menor de la tónica del modo menor que adopta en ocasiones una disposición parcial del acorde por cuartas superpuestas.

Esta construcción de acordes por cuartas superpuestas aparece claramente en el Preludio a la Dama de Elche aunque con una disposición por quintas superpuestas considerada por los teóricos como una inversión. Estas agregaciones son presentadas imitando el paralelismo del *organum* medieval. Asencio también presenta en esta composición el procedimiento de *letanía armónica*.

En varias composiciones aparecen ciertas agregaciones armónicas cuya explicación más lógica es la de considerarlas poliacordes, algunos de ellos bitonales.

En algunas de las piezas de esta colección se encuentran fragmentos en que los acordes no están definidos, por lo que hay que encuadrar estas agregaciones armónicas como *música de intervalos* o *armonía compuesta*.

De las notas extrañas a los acordes la que da más personalidad al lenguaje armónico de Asencio es la nota pedal, herencia clara del impresionismo.

CONCLUSIONES

Vicente (Vicent) Asencio Ruano fue un compositor que debe ser encuadrado dentro de las postrimerías del movimiento nacionalista español y particularmente del valenciano. Mucho más que la cita folclórica, empleó, asimilándolos, los elementos que le confieren personalidad propia; aportando elegancia y refinamiento a nuestra música de raíz folclórica que generó su inventiva. De los procedimientos técnicos de composición habituales en su época utilizó exclusivamente aquéllos que favorecieran esta tendencia.

Es necesario resaltar en toda su obra la combinación sutil de los elementos de la tonalidad clásica con los elementos modales arcaicos, folclóricos y contemporáneos sin que el discurso musical se resienta con rupturas de estilo, consiguiendo una fluidez digna de elogio. Dentro de las escalas habituales de la tonalidad clásica por medio de cambios rápidos de escala dentro del mismo tono obtiene enlaces de acordes que no suelen ser habituales, algunos de ellos inusitados.

ASPIRACIONES DEL AUTOR DE LA TESIS

1ª Aportar un **conocimiento** profundo de la obra en todas sus vertientes: Estructural, Armónica y Estética.

2ª Aportar una información para la **interpretación** de estas composiciones con el fin de que el mensaje sea lo más auténtico posible y más conforme con la idea del compositor y hacer interpretaciones honestas que el público las asimile con facilidad y no dar por buena mercancía averiada, cosa que, por desgracia, suele ser frecuente.

3ª Que todo ello aproveche para valorar en su justa medida la valía de este insigne compositor, contribuyendo de esta manera a ensalzar nuestro patrimonio musical valenciano.

4ª **Fines didácticos y pedagógicos:** Enseñar a analizar con doctrina y ejemplos a los alumnos. Hoy día con la aún reciente implantación de la **Logse** en el Grado Superior de Música se va a atender de una manera mucho más profunda esta faceta imprescindible del arte musical.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) **SGAE (Seguí Pérez, S.). *Catálogo de Compositores. Vicente Asencio*** 1996. Pág. (páginas) 33 a 35.
- (2) **Asencio V. *Obra completa para piano de Vicent Asencio***. Piles Editorial de Música. Valencia 2003.
- (3) **Adam Ferrero, B. *Músicos valencianos***. Proip, S.A..Valencia 1988. Pág. 35.
- (4) **Climent, J. *Historia de la música contemporánea valenciana***. Valencia 1978. Pág. 85 y 126.
- (5) **Conservatorio Superior de Música. *Crónicas de un centenario***. Piles Editorial de Música. Valencia 1983. Pág. 124.
- (6) **Levante. El Mercantil Valenciano. *Historia de la música valenciana***. Valencia 1992. Pág. 371, 372, 376 y 433.
- (7) **López Chavarri – Andújar, E. *Breviario de Historia de la Música Valenciana***. Piles Editorial de Música. Valencia 1985. Pág. 64.
- (8) **López Chavarri – Andújar, E. *Compositores Valencianos del siglo XX***. Generalitat Valenciana – Música 92. Pág. 190 y 191.
- (9) **Marco, T. *Historia de la música española***. Vol. 6. Siglo XX. Alianza Música. Madrid. 1982 y 1998. Pág. 182 y 183.
- (10) **Levante (Diario)**. Valencia (21- I - 1962) y (25 - V - 1967).
- (11) **Bertelin, A. *Traité de Composition Musicale***. Editions de la Schola Cantorum. Paris 1931. Vol. I. Pág. 431.
- (12) **Bas, G. *Tratado de la forma musical***. Ricordi Americana S. A. E. C.. Buenos Aires 1957. Pág. 67.
- (13) **D´Indy, V. *Cours de Composition Musicale***. Editions Durand & Cie. Paris 1912. Vol. I. Pág. 36 a 39.
- (14) **Lavignac, A. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire***. Librairie Delagrave. Paris 1913 – 1931. Vol. I. Pág. 325 y 326.
- (15) **Crivillé i Bargalló, J. *Historia de la música española***. Vol. 7. *El Folklore Musical*. Alianza Editorial S. A. Madrid 1983. Pág. 224, 312 - 316.
- (16) **Schöenberg, A. *Tratado de Armonía***. Real Musical. Madrid 1974. Pag. 200, 202.
- (17) **Costère, E. “Lois et styles des harmonies musicales”**. Presses Universitaires de France. Paris 1954. Pág. 210, 212, 225, 236, 237, 246.
- (18) **Persichetti, V. *La armonía del siglo XX***. Real Musical. Madrid 1985. Pág. 165.
- (19) **Gervais, F. *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy***. La Revue Musicale. Paris 1971. Pág. 133 y 134.

- (20) **Potiron, H.** *La composition des modes grégoriens.* Desclée et Cie. Tournai. Belgique 1952. Pág. 103 y 104.
- (21) **Asencio, V.** *Quatre danses i una Albada.* Colección *Retrobem la Nostra Música.* Diputación de Valencia. Piles Editorial de Música. Valencia 1996.
- (22) **Seguí, S.** *Cancionero Musical de la provincia de Valencia.* Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. Piles Editorial de Música. Valencia 1980. Pág. 420, 421, 256, 257, 698, 392, 678, 737, 710, 703 y 266.
- (23) **Seguí, S.** *Cancionero Musical de la provincia de Castellón.* Caja Segorbe y Caja Valencia. Piles Editorial de Música S. A. Valencia 1990. Pág. 87.
- (24) **Palau, M.** *Elementos Folk – lóricos de la Música Valenciana.* Tipografía Moderna. Valencia 1925.
- (25) **López – Chavarri Marco, E.** *Música Popular Española.* Editorial Labor S. A.. Barcelona 1927. Pág. 116 y 115.

AGRADECIMIENTOS

Es una honra y un deber ineludible al concluir esta tesis, cuya finalidad es la de valorar mediante el análisis exhaustivo la obra completa para piano del compositor valenciano Vicente Asencio, mi más sincero agradecimiento a las personas y entidades que han contribuido a que esta tesis llegara a buen puerto.

A D^a. Matilde Salvador Segarra, compositora y viuda de Vicente Asencio, por haberme facilitado los manuscritos y todos los datos que consideraba necesarios y haber puesto su confianza en mi persona para llevar a cabo este proyecto de tesis.

Al Conservatorio Profesional de Música de Valencia y al Institut Valencià de la Música de la Generalitat Valenciana por haberme encomendado la revisión y la corrección de la edición de la obra objeto de esta tesis.

A Piles Editorial de Música S. A. por haberme facilitado el CD de datos de la edición, que me ha ahorrado muchas horas de trabajo en la elaboración del Volumen II de la tesis.

Por último, mi más hondo agradecimiento al Doctor D. Luis Blanes Arques, Compositor y Catedrático jubilado de Armonía y Contrapunto y Fuga, por haber condescendido a dirigir esta tesis: Sus enseñanzas en los dos años y medio que lo tuve como Profesor de Composición en mis estudios en el Conservatorio y en el Seminario que impartió en este Programa de Doctorado, sus actuales directrices, consejos, y la meticulosa revisión de este trabajo, además de la amistad y el afecto entrañable que siempre me ha demostrado han limado los escollos que presenta siempre un análisis minucioso de una partitura.

**RESUMEN EN CASTELLANO DE LA TESIS DOCTORAL
ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA PARA PIANO
DE VICENTE ASENCIO
PRESENTADA POR
EDUARDO MONTESINOS COMAS**

Razonamientos preliminares

En esta tesis no he querido limitarme a un análisis superficial de la partitura sino que he intentado extraer al máximo todo su contenido y encontrarle una explicación académica o buscar una justificación científica desde el punto de vista musical para llegar a comprender que procedimientos musicales conformaron el estilo de este compositor para que pudiera alcanzar los postulados estéticos que anhelaba (en este caso nacionalistas).

De la breve biografía que he insertado de Vicente (Vicent) Asencio Ruano (1908-1979), se desprende que fue un músico importante en su época, muy preocupado en defender los valores esenciales de nuestra música valenciana. Estas razones, además de mi trato directo y amistoso, me indujeron a proponer este tema para la tesis doctoral.

Como toda tesis doctoral o trabajo científico de investigación, esta tesis se divide en cuatro capítulos: *Material y Método*, *Resultados* (en este caso del *Análisis Musical*), *Discusión* y *Conclusiones*.

MATERIAL Y MÉTODO

El material que he utilizado es la partitura de la *Obra completa para piano de Vicent Asencio*. Esta partitura convenientemente señalizada con el análisis estructural y en algunos casos también con parte del análisis de motivos constituye el **Tomo II** de esta tesis.

La metodología que he usado se divide en tres grandes apartados: 1º Análisis estructural. 2º Influencias folclóricas y análisis de motivos. 3º Análisis tonal – modal y armónico.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS MUSICAL

En este capítulo se efectúa el análisis musical de toda la obra para piano de Vicente Asencio en los tres grandes apartados señalados en la metodología a utilizar.

DISCUSIÓN

En lo referente a la escritura pianística en general, clara y transparente, este compositor se ciñe a los postulados de la melodía acompañada, excluyendo prácticamente el contrapunto. El acompañamiento utiliza el acorde compacto o desdoblado en la raíz o bajo seguido del cuerpo del mismo, o bien el acorde quebrado, y en menor medida el acorde arpegiado o completamente disuelto que habitualmente se presenta repartiendo su ejecución sucesivamente entre las dos manos. También se adhiere parte de las notas del acorde o algún redoblamiento del

mismo a la línea melódica. Algunas de las danzas exigen del ejecutante un cierto grado de virtuosismo y siempre de expresividad.

Las consecuencias del Análisis Musical en cada uno de los tres grandes apartados que lo conformaban es el siguiente:

1) Análisis estructural

Para poder alcanzar una visión global en este apartado se realiza una confrontación del análisis estructural de las 15 composiciones (sumando las 7 piezas que integran *Danses valencianes*).

Asencio adopta en general la forma *Lied* con distintas estructuras y con el esfuerzo de alargar y renovar esta forma que hizo la escuela francesa en la segunda mitad del siglo XIX. Se observa una preferencia por la estructura ternaria dividida en tres Secciones o Frases subdivididas a su vez en Periodos o Temas. La máxima expresión la encontramos en la (*Dansa*) VII, la más desarrollada, y la mínima expresión en otras como la V (*Albada*) cuya extensión se reduce a una frase dividida en tres periodos que podrían ubicarse en una sola sección. Las piezas que cuentan únicamente con 2 Secciones (*Zapateado*, *Sonatina*, *Danza de la Casada Infiel* y *Danza de Alborada Burlesca*) tienden hacia la forma de sonata clásica bitemática sin desarrollo. De esta clasificación hay que exceptuar a *Sonatina* y (*Dansa*) IV que adoptan las formas de sonata preclásica monotemática (derivada del tipo binario de suite barroca) y rondó respectivamente.

2) Influencias folclóricas y análisis de motivos

En este apartado la investigación de la procedencia del material temático me conduce a establecer tres clasificaciones:

1ª Piezas en que una tonada folclórica catalana, valenciana o un tema conocido valenciano es el protagonista de la pieza o de una parte entera o parcial de alguna de sus secciones. La labor de Asencio en estas secciones se limita a una exquisita y refinada armonización para el piano.

2ª Piezas en que el motor de arranque y la base es un corto y conocido tema folclórico valenciano que alterna con otros temas de creación propia y que pueden incluir alguna célula de aquél, proporcionando unidad a la pieza.

3ª Piezas de absoluta creación propia pero que incluyen en su tejido temático alguna célula de nuestro folclore.

3) Análisis tonal – modal y armónico

El estilo tonal empleado por Asencio consiste fundamentalmente en un enriquecimiento de la tonalidad clásica por medio de la coexistencia armoniosa de las escalas siguientes: 1º Escalas tradicionales de la tonalidad clásica. 2º Escalas representativas de ciertos modos antiguos y folclóricos: Pentáfona, exacordal, y pertenecientes a las antiguas modalidades griegas y gregorianas (calificados aquí como modos de **Re**, **Mi**, **Sol** y **La**). El mencionado modo de **Mi** con las modificaciones

sufridas en nuestro folclore transformándose en las escalas Andaluza y Española. 3º Modos exóticos: Escala de tonos enteros y escalas que se encuentran en el sistema hindú de 72 escalas karnáticas. 4º Escalas multi – octava. 5º Escalas cuya clasificación únicamente se encuentra empleando el sistema que Edmon Costère expone en su libro *Lois et styles des harmonies musicales*.

Los acordes puestos en funcionamiento por Asencio son: 1º Los tradicionales por terceras superpuestas (desde el acorde tríada al de 13ª) con notas añadidas y sustitutivas, completos o incompletos y con sus numerosas especies e inversiones. 2º Por cuartas superpuestas, adoptando en ocasiones una disposición por quintas superpuestas considerada por los teóricos como una inversión. Estas agregaciones son presentadas en ocasiones imitando el paralelismo del *organum* medieval. 3º En algunas composiciones aparecen ciertas agregaciones armónicas cuya explicación más lógica es la de considerarlas poliacordes, algunos de ellos bitonales. 4º En algunos fragmentos de estas composiciones se observa que los acordes no están definidos, por lo que hay que encuadrar estas agregaciones armónicas como *música de intervalos* o *armonía compuesta*. 5º De las notas extrañas a los acordes, la que da más personalidad al lenguaje armónico de Asencio es la nota pedal, herencia clara del impresionismo.

CONCLUSIONES

Vicente (Vicent) Asencio Ruano fue un compositor que debe ser encuadrado dentro de las postrimerías del movimiento nacionalista español y particularmente del valenciano. Mucho más que la cita folclórica, empleó, asimilándolos, los elementos que le confieren personalidad propia; aportando elegancia y refinamiento a nuestra música de raíz folclórica que generó su inventiva. De los procedimientos técnicos compositivos de su época utilizó exclusivamente aquéllos que favorecieran esta tendencia.

**RESUMEN EN VALENCIÀ DE LA TESI DOCTORAL
ANÀLISI MUSICAL DE L'OBRA PER A PIANO
DE VICENTE ASENCIO
PRESENTADA PER
EDUARDO MONTESINOS COMAS**

Raonaments preliminars

En esta tesi no he volgut limitar-me a un anàlisi superficial de les partitures sinó que he intentat extraure al màxim tot el seu contingut i trobar-li una explicació acadèmica o buscar una justificació científica des del punt de vista musical per a arribar a comprendre que procediments musicals van conformar l'estil d'este compositor perquè poguera aconseguir els postulats estètics que anhelava (en este cas nacionalistes).

De la breu biografia que he inserit de Vicent (Vicente) Asencio Ruano (1908-1979), es desprén que va ser un músic important en la seua època, molt preocupat a defensar els valors essencials de la nostra música valenciana. Estes raons, a més del meu tracte directe i amistós, em van induir a proposar este tema per a la tesi doctoral.

Com tota tesi doctoral o treball científic d'investigació, esta tesi es dividix en quatre capítols: *Material i Mètode*, *Resultats* (en este cas de *L'Anàlisi Musical*), *Discussió i Conclusions*.

MATERIAL I MÈTODE

El material que he utilitzat és la partitura de l'*Obra completa per a piano de Vicent Asencio*. Esta partitura convenientment senyalitzada amb l'anàlisi estructural i en alguns casos també amb part de l'anàlisi de motius constituïx el **Tom II** d'esta tesi.

La metodologia que he usat es dividix en tres grans apartats: 1r Anàlisi estructural. 2n Influències folklòriques i anàlisi de motius. 3r Anàlisi tonal – modal i harmònic.

RESULTATS DE L'ANÀLISI MUSICAL

En este capítol s'efectua l'anàlisi musical de tota l'obra per a piano de Vicente Asencio en els tres grans apartats assenyalats en la metodologia a utilitzar.

DISCUSSIÓ

Pel que fa a l'escriptura pianística en general, clara i transparent, este compositor se cenyix als postulats de la melodia acompanyada, excloent pràcticament el contrapunt. L'acompanyament utilitza l'acord compacte o desdoblant en l'arrel o baix seguit del cos del mateix, o bé l'acord trencat, i en menor mesura l'acord arpeggiat o completament dissolt que habitualment es presenta repartint la seua execució successivament entre les dos mans. També s'adherix part de les notes de l'acord o algun doblat del mateix a la línia melòdica. Algunes de

les danses exigixen de l'executant un cert grau de virtuosisme i sempre d'expressivitat.

Les conseqüències de l'Anàlisi Musical en cada u dels tres grans apartats que ho conformaven és el següent:

1) Anàlisi estructural

Per a poder aconseguir una visió global en este apartat es realitza una confrontació de l'anàlisi estructural de les 15 composicions (sumant les 7 peces que integren *Danses valencianes*).

Asencio adopta en general la forma *Lied* amb distintes estructures i amb l'esforç d'allargar i renovar esta forma que va fer l'escola francesa en la segona mitat del segle XIX. S'observa una preferència per l'estructura ternària dividida en tres Seccions o Frases subdividides al seu torn en Períodes o Temes. La màxima expressió la trobem en la (*Dansa*) **VII**, la més desenrotllada, i la mínima expressió en altres com la **V** (*Albada*) l'extensió de la qual es reduïx a una frase dividida en tres períodes que podrien ubicar-se en una sola secció. Les peces que compten únicament amb 2 Seccions (*Zapateado*, *Sonatina*, *Dansa de la Casada Infidel* i *Dansa d'Alba Burlesca*) tendixen cap a la forma de sonata clàssica bitemàtica sense desenrotllament. D'esta classificació cal exceptuar a *Sonatina* i (*Dansa*) **IV** que adopten les formes de sonata preclàssica monotemàtica (derivada del tipus binari de *suite* barroca) i rondó respectivament.

2) Influències folklòriques i anàlisi de motius

En este apartat la investigació de la procedència del material temàtic em conduïx a establir tres classificacions:

1a Peces en què una tonada folklòrica catalana, valenciana o un tema conegut valencià és el protagonista de la peça o d'una part sencera o parcial d'alguna de les seues seccions. La labor d'Asencio en estes seccions es limita a una exquisida i refinada harmonització per al piano.

2a Peces en què el motor d'arrancada i la base és un curt i conegut tema folklòric valencià que alterna amb altres temes de creació pròpia i que poden incloure alguna cèl·lula d'aquell, proporcionant unitat a la peça.

3a Peces d'absoluta creació pròpia però que inclouen en el seu teixit temàtic alguna cèl·lula del nostre folklore.

3) Anàlisi tonal – modal i harmònic

L'estil tonal empleat per Asencio consistix fonamentalment en un enriquiment de la tonalitat clàssica per mitjà de la coexistència harmoniosa de les escales següents: 1r Escales tradicionals de la tonalitat clàssica. 2n Escales representatives de certs modes antics i folklòrics: Pentáfona, exacordal, i pertanyents a les antigues modalitats gregues i gregorianes (qualificats ací com a modes de **Re**, **Mi**, **Sol** i **La**). El mencionat mode de **Mi** amb les modificacions sofrides en el nostre folklore

transformándose en les escales Andalusia i Espanyola. 3r Modes exòtics: Escala de tons enters i escales que es troben en el sistema hindú de 72 escales karnàtiques. 4t Escales multi – octava. 5t Escales la classificació del qual únicament es troba emprant el sistema que Edmon Costère exposa en el seu llibre *Lois et styles des harmonies musicals*.

Els acords posats en funcionament per Asencio són: 1r Els tradicionals per terceres superposades (des de l'acord tríade al de 13a) amb notes afegides i substitutives, complets o incomplets i amb les seues nombroses espècies i inversions. 2n Per quartes superposades, adoptant en ocasions una disposició per quintes superposades considerades pels teòrics com una inversió. Estes agregacions són presentades en ocasions imitant el paral·lelisme de *l'organum* medieval. 3r En algunes composicions apareixen certes agregacions harmòniques l'explicació més lògica del qual és la de considerar-les poliacordes, alguns d'ells bitonals. 4t En alguns fragments d'estes composicions s'observa que els acords no estan definits, per la qual cosa cal enquadrar estes agregacions harmòniques com a *música d'intervals* o *harmonia composta*.

5t De les notes estranyes als acords, la que dóna més personalitat al llenguatge harmònic d'Asencio és la nota pedal, herència clara de l'impressionisme.

CONCLUSIONS

Vicente (Vicent) Asencio Ruano va ser un compositor que ha de ser enquadrat dins de les acaballes del moviment nacionalista espanyolament i particularment del valencià. Molt més que la citació folklòrica, va emprar, assimilant-los, els elements que li conferixen personalitat pròpia; aportant elegància i refinament a la nostra música d'arrel folklòrica que va generar la seua inventiva. Dels procediments tècnics compositius de la seua època va utilitzar exclusivament aquells que afavoriren esta tendència.

ENGLISH SUMMARY OF THE DOCTORAL THESIS
VICENTE ASENCIO'S WORK FOR PIANO MUSICAL ANALYSIS
 BY EDUARDO MONTESINOS COMAS

Preliminary reasonings

In this thesis I didn't want to limit myself to a superficial analysis of to the maximum all its content and find an academical explanation or a scientific justificaton from the musical point of view in order to understand wich musical procedures made this composer's style so that the could reach the aesthetic postulates that he longed for (in this case being nationalist).

From Vicente Asencio Ruano's (1908-1979) brief biography that I have inserted, it is clear that he was an important musician in this epoch, very worried about defending the essential values of our Valencian music. These reasons, together with my direct and friendly relationship, induced me to propose this topic for the doctoral thesis.

As any doctoral thesis or scientific work of investigation, this thesis is divided in four chapters: Material and Method, Resulsts (in this case being of the Musical Analysis), Discussion and Conclusions.

MATERIAL AND METHOD

The material that I have used is "Vicente Asencio's complete work for piano"'s score. Volume II of this thesis its constituted by the suitably signalysed with the structural analysis and in some cases part of the motives analyse of this score.

The methodology I have used is divided in three large paragraphs: 1° Structural Analysis, 2° Folklore influences and motives analysis, 3° Tonal, modal and Harmonious analysis.

MUSICAL ANALYSIS RESULTS

In this chapter a musical analysis of the whole of Vicente Asencio's work for piano is made in the three large paragraphs signaled it the methodology to be used.

DISCUSSION

In what concerns the pianistic writing in general, clear and transparent, this composer follows closely the postulates of the accompanied melody, practically excluding the counterpoint. The accompaniment uses the compact or unfolded to the root chord or bass followed by the body of itself, or the broken chord. In minor occasions the harped or completely dissolved chod that is usually presented by the distribution of its execution successively between both hands. Part of the notes or some redoubling of the chord are also added to the melodious line. Some of the dances demand of the performer a certain degree of virtuosity and always of expressiveness.

The Musical Analysis consequences in each of the three large paragraphs that shaped it are the following:

1) Structural Analysis

In order to reach a global vision of this paragraph, a confrontation of the structural analyse of the 15 compositions (adding the 7 pieces that integrate Danses Valencianes) is realised.

Asencio adopts, in general, the form **Lied** with different structures and with the effort to lengthen and renew this form done by the french school in the 2nd half of the XIX century. A preference for the ternary structure, divided in 3 Sections or Phrases subdivided by Periods or Topis, is observed. The maximum expression is found in number **VII (Dansa)**, the most developed one. The minimum expression is found in others such as number **V (Albada)**, whose extension is reduced to a phrase divided in 3 periods that could be located in a sole section. The pieces that count on only 2 sections (**Zapateado, Sonatina, Danza de la Casada Infiel** and **Danza de Alborada Burlesca**) have a tendency to the undeveloped form of classical bithematic sonata. We must exempt **Sonatina** and number IV (**Dansa**) from this classification as the adopt the monothematic pre-classic forms of sonata (derivative from the binary type of baroque suit) and prowled respectively.

2) Folklore influences and motives analysis

The thematic material origins investigation leads me to stablish three classifications in this paragraph:

1. Pieces in wich a catalan, valencian folklore tune or a know valencian topic is the main character of the piece or a whole or a partial part of some of its sections. Asencios's task in these sections is limited to an exquisite and refined harmonisation for the piano.
2. Pieces in wich the stater and the base is a short and known valencian folklor topic alternated with other topics of own creation that could include some cells of that one, providing a unique piece.
3. Pieces of absolute own creation that include some cells of our floklore in its thematical weave.

3) Tonal, modal and harmonious analysis

The tonal style used by Asencio consists fundamentally of an enrichment of the classic tonality by means of the harmonious coexistence of the following scales: 1st Tradional scales of the classic tonality. 2nd Representative scales of certain ancient and folklore manners: Pentafona, exacordal and belonging to the forer Greek and Gregorian modalities (qualified here as **Re, Mi, Sol** and **La** modes). The mentioned way of **Mi** with the modifications suffered in our folklore, transforming itself into the Andalusian and Spanish scale. 3rd Exotic ways: scales of entire tones and Hindu system scales of 72 karnatic scales. 4th Multi scales-eight. 5th Scales

wich classification can only be found using Edmon Costère's system exposed in "Lois et styles des harmonies musicales".

The chords put the practice by Asencio are: 1. Traditional ones by thirds overput (from the triada chord to the 13th chord) with added and subsituted chords, complete or uncomplete and with its numerous species and versions. 2. These changes are presented in occasions by imitating the medieval **organum** parallelism. 3. Some harmonious additions are found in some compositions, whose more logical explanation it to consider them as polichords, some of wich bitonal. 4. In some of this compositions' fragments we can observe that the chords are not defined, that's why we must fit these harmonious additions as interval music or compound harmony. 5. From the strange notes to the chords, the one that gives more personality to the harmonius language of Asencio is the pedal note, clear inheritance of the impressionism.

CONCLUSIONS

Vicente Asencio Ruano was a composer who must be fitted within the twilights of the nationalistic Spanish movement and particularly of the Valencian one. Much more than the folklore quotation he used, assimilating them, the elements that award him his own personality; contributing elegance and refinement to our music of folklore roots that generated his inventiveness. Of the technical composition procedures of his time, he exclusively made use of those that favoured this trend.