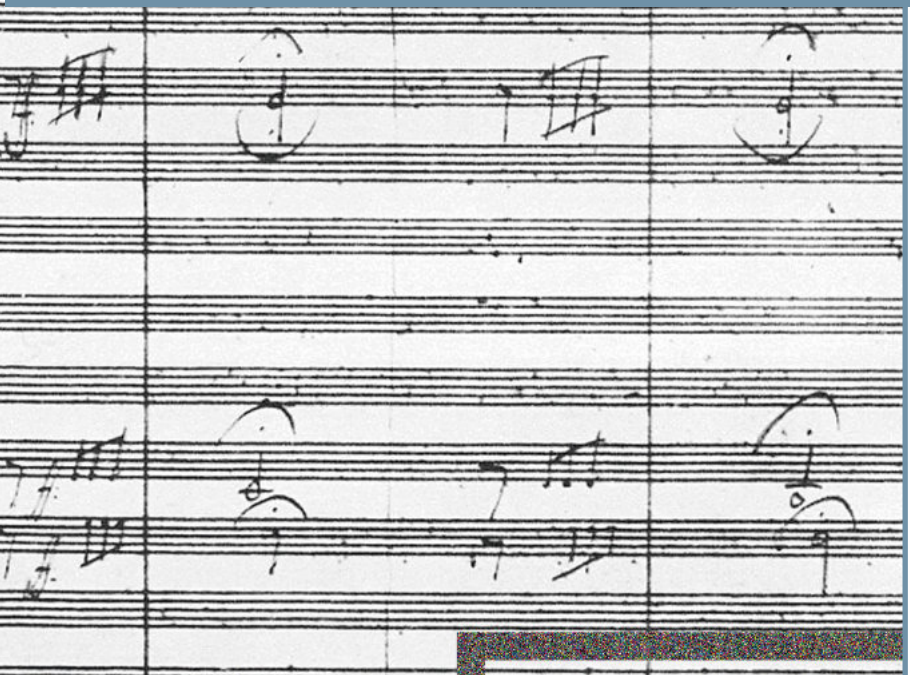
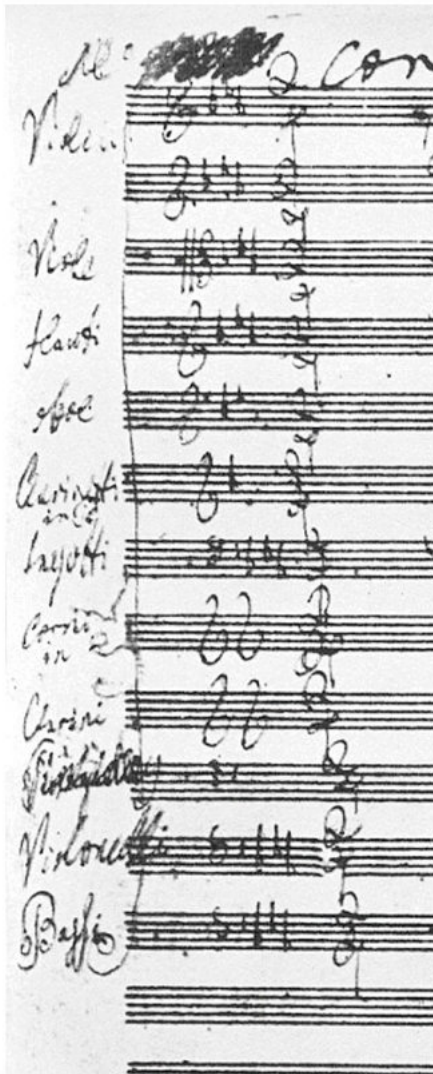


David Heredia García

# Análisis Musical 5.º

Conocimientos y recursos para  
comprender la música del Barroco,  
Preclasicismo y Clasicismo



Cornetti  
Fagotti obbligati

**David Heredia García** nace en la localidad de Sagunto (Valencia). Inicia sus estudios musicales profesionales en la especialidad de piano y finaliza los estudios de Grado en Composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Ha asistido a clases con maestros como Francisco Zacarés, Emilio Renard, Voro García o Tomás Gilabert. Ha impartido clase en varios Conservatorios Profesionales de Música. Además de docente, realiza una labor de divulgación. Por un lado, del Análisis Musical a través de su blog *Sinfonismos.com*. y del Canal de YouTube Sinfonismos. Por otro lado, con la cuenta de Instagram *@Sinfonismo\_del\_sXX* con repertorio sinfónico del siglo XX.

Publicaciones recientes de la Consejería de Educación y Formación Profesional

<http://www.educarm.es/publicaciones>

- *English outside the classroom. 73 activities you can do* / Ruth Martínez Berná
- *Mitos en verso. Caminamos con nuestros antepasados. La mitología griega a través de los sonetos para alumnos de 4.º de Educación Secundaria Obligatoria* / Guillermina Sánchez Oró
- *Un día en el cole con Babi. Para cada valor, un globo de color. Una propuesta para educación Infantil* / Andrea López López, Raquel Valenzuela Segura
- *¡POP IT TEAtE! Actividades para trabajar las funciones ejecutivas en Infantil, Primaria y Educación Especial* / M<sup>a</sup> del Rosario Barrena Calderón, Jorge Postigo García
- *Identificación y respuesta educativa en el alumnado con dificultades de aprendizaje procedimental no verbal (TANV), trastorno del desarrollo de la coordinación (TDC) y otras dificultades de movimiento* / Sergio Montero Mendoza, Inmaculada Calvo Muñoz, Rosa Nieves Fenollar Gallego, Lorenzo Antonio Hernández Pallarés, Lidia Esparza Díaz, Francisco Andrés Marín Lucas
- *Espejos. XVII Certamen Internacional de relatos “En mi verso soy libre”* / Ana María Ferrer Mendoza, Carmen Donaire Muñoz
- *En paz. XVI Certamen Internacional de relatos “En mi verso soy libre”* / Antonio Bernal Torres, Sonia Griñán Martínez
- *Trabajos premiados en el XII Congreso Regional “Investigadores Junior CMN-CARM”. Curso 2021-2022* / Carlota Alcolea Rojo, Ana Alemán Guardiola, Gloria Gallego Martínez, José Tomás García Gallego, Laura López Amóstegui, Alicia Madrid Molina, Carlota Martínez Flores, Carla Martínez Moxó, Anabel Mesa del Castillo Mira, Sofía Moreno Piñero, Alejandro Ortiz Fontes, Elena Parra Jódar, Isabel Zapata Hidalgo

# *Análisis Musical 5.º*

Conocimientos y recursos para comprender la música del Barroco, Preclasicismo y Clasicismo

**David Heredia García**



**Región de Murcia**  
Consejería de Educación  
y Formación Profesional



**Región de Murcia**  
Consejería de Educación  
y Formación Profesional

**Edita:**

© Región de Murcia  
Consejería de Educación y Formación Profesional  
Secretaría General Servicio de Publicaciones y Estadística

[www.educarmes/publicaciones](http://www.educarmes/publicaciones)



**Creative Commons License Deed**

La obra está bajo una licencia Creative Commons License Deed Reconocimiento-No comercial 30 España.

Se permite la libertad de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones de reconocimiento de autores, no usándola con fines comerciales. Al reutilizarla o distribuirla han de quedar bien claros los términos de esta licencia.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.

© Textos: David Heredia García

© Imagen de la cubierta: David Heredia García

Maquetación: Desiderio Guerra

ISBN: 978-84-09-49793-5

1ª Edición, diciembre 2024



*«Nos hallamos ahora frente a unos papeles pautados que contienen unos signos extraños; signos que, para un profano, constituyen un auténtico enigma. [...] El intérprete deberá, pues, devolver la vida a ese lenguaje abstracto que, sin él, permanecería mudo y para conseguir esta finalidad deberá recorrer el camino inverso al seguido por el compositor».*

Monique Deschaussées

*«Su belleza se cifra en que no podría estar escrita de otro modo [el Concierto para violín de Alban Berg], y comprobarlo a través del análisis produce una emoción avasalladora».*

José Luís Téllez

*«[...] cuando un compositor escribe música confía ampliamente en el oído y en la imaginación musical del lector a la hora de aportar los valores interválicos, rítmicos y dinámicos precisos que la notación omite, así como ciertos valores sonoros, dramáticos y emocionales imposibles de especificar en la partitura».*

Nicholas Cook

# Índice de contenidos

|                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Repaso y ampliación de Armonía.....</b>                                                 | <b>11</b> |
| 1.1. Introducción .....                                                                       | 11        |
| 1.2. Tonalidades y escalas. Acordes: cifrado, inversiones y funciones armónicas .....         | 13        |
| 1.2.1. Acordes tríada .....                                                                   | 14        |
| 1.2.2. Acordes cuatríada.....                                                                 | 15        |
| 1.2.3. Acordes quintíada .....                                                                | 17        |
| 1.3. Acordes préstamo, dominantes secundarias y armonía alterada .....                        | 18        |
| 1.3.1. Acordes préstamo .....                                                                 | 18        |
| 1.3.2. Dominantes secundarias .....                                                           | 18        |
| 1.3.3. Armonía alterada .....                                                                 | 19        |
| 1.4. Cadencias .....                                                                          | 24        |
| 1.4.1. Cadencia auténtica .....                                                               | 24        |
| 1.4.2. Semicadencia .....                                                                     | 26        |
| 1.4.3. Cadencia plagal .....                                                                  | 27        |
| 1.4.4. Cadencia rota .....                                                                    | 29        |
| 1.4.5. Otras cadencias .....                                                                  | 30        |
| 1.5. Modulación y relación entre tonalidades .....                                            | 31        |
| 1.5.1. Qué es la modulación .....                                                             | 31        |
| 1.5.2. Tipos de modulación .....                                                              | 31        |
| 1.5.3. Relación entre tonalidades .....                                                       | 31        |
| 1.6. Cómo cifrar .....                                                                        | 33        |
| Anexos unidad didáctica 1 .....                                                               | 34        |
| <b>2. Notas extrañas y escritura instrumental .....</b>                                       | <b>35</b> |
| 2.1. Notas extrañas o notas de adorno .....                                                   | 35        |
| 2.1.1. Notas de paso .....                                                                    | 36        |
| 2.1.2. Bordadura o floreo .....                                                               | 36        |
| 2.1.3. Escapada o elisión .....                                                               | 38        |
| 2.1.4. Apoyatura .....                                                                        | 39        |
| 2.1.5. Retardo .....                                                                          | 41        |
| 2.1.6. Anticipación .....                                                                     | 42        |
| 2.1.7. Notas pedales .....                                                                    | 43        |
| 2.2. Escritura instrumental .....                                                             | 45        |
| 2.2.1. Instrumentos monódicos y polifónicos .....                                             | 45        |
| 2.2.2. Escritura pianística .....                                                             | 45        |
| Anexos unidad didáctica 2 .....                                                               | 48        |
| <b>3. Elementos del fraseo musical.....</b>                                                   | <b>49</b> |
| 3.1. Terminología. Hablemos todos el mismo idioma .....                                       | 49        |
| 3.2. Frase (la oración) y la semifrase (la división en sujeto y predicado de la oración) .... | 51        |

|                                                                                                   |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 3.2.1. Ampliación de frase .....                                                                  | 58        |
| 3.3. Periodo (el párrafo) .....                                                                   | 59        |
| 3.4. Motivo o inciso (la palabra) .....                                                           | 62        |
| 3.5. Silencios (comas, puntos, puntos y aparte, puntos finales) .....                             | 64        |
| 3.6. Ritmo, compás, pulso e indicaciones agógicas y<br>ritmo armónico (velocidad al hablar) ..... | 68        |
| 3.6.1. Ritmo .....                                                                                | 68        |
| 3.6.1.1. Inicios y finales melódicos .....                                                        | 68        |
| 3.6.1.2. Variedad rítmica .....                                                                   | 69        |
| 3.6.2. Compás, pulso e indicaciones agógicas .....                                                | 70        |
| 3.6.3. El ritmo armónico .....                                                                    | 71        |
| 3.7. Perfil melódico, articulaciones y dinámica (entonación y acentuación) .....                  | 73        |
| 3.7.1. Perfil melódico .....                                                                      | 73        |
| 3.7.2. Articulaciones fraseológicas e indicaciones dinámicos .....                                | 75        |
| 3.8. Cómo escribir el fraseo .....                                                                | 77        |
| 3.9. Tabla A: Elementos del fraseo musical .....                                                  | 78        |
| Anexos unidad didáctica 3 .....                                                                   | 79        |
| <b>4. Formas musicales y sus diferentes secciones.....</b>                                        | <b>80</b> |
| 4.1. Macroforma y microforma .....                                                                | 80        |
| 4.2. Formas binarias, ternarias y compuestas. Secciones y modulaciones .....                      | 81        |
| 4.3. Procedimientos de elaboración del material musical .....                                     | 82        |
| 4.3.1. Repetición .....                                                                           | 83        |
| 4.3.2. Variación .....                                                                            | 85        |
| 4.3.3. Recursos contrapuntísticos .....                                                           | 87        |
| 4.3.4. Progresiones .....                                                                         | 88        |
| 4.3.5. Acumulación y aceleramiento .....                                                          | 90        |
| 4.3.6. Relajación y apaciguamiento .....                                                          | 92        |
| 4.4. Secciones y elementos accesorios .....                                                       | 95        |
| 4.4.1. Introducción .....                                                                         | 95        |
| 4.4.2. Decorado .....                                                                             | 98        |
| 4.4.3. Enlace (melódico) o puente .....                                                           | 99        |
| 4.4.4. Coda, sección de cierre o epílogo .....                                                    | 101       |
| 4.4.5. Transición .....                                                                           | 104       |
| 4.4.6. Desarrollo .....                                                                           | 104       |
| 4.4.7. Falsa reexposición .....                                                                   | 105       |
| 4.4.8. Fortspinning .....                                                                         | 106       |
| 4.5. Construcción del discurso: coherencia, movimiento y equilibrio .....                         | 108       |
| 4.6. Método 1, 2, 3 o el “¡preparados, listos, ya!” de la música .....                            | 109       |
| 4.7. Nomenclatura y recursos para el análisis sobre la partitura .....                            | 110       |
| 4.8. Tabla B: Forma musical .....                                                                 | 111       |
| Anexos unidad didáctica 4 .....                                                                   | 113       |

|                                                                          |            |
|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>5. Textura y su función dentro del discurso musical .....</b>         | <b>114</b> |
| 5.1. Conceptos de estabilidad e inestabilidad .....                      | 114        |
| 5.2. Planos sonoros .....                                                | 115        |
| 5.3. Clasificación de las texturas .....                                 | 115        |
| 5.3.1. Monodia .....                                                     | 115        |
| 5.3.2. Heterofonía .....                                                 | 119        |
| 5.3.3. Homofonía .....                                                   | 120        |
| 5.3.3.1. Series de sextas y mixturas .....                               | 121        |
| 5.3.4. Melodía acompañada .....                                          | 123        |
| 5.3.5. Textura contrapuntística .....                                    | 125        |
| 5.4. Otras texturas .....                                                | 129        |
| 5.4.1. Hoquetus .....                                                    | 129        |
| 5.4.2. Micropolifonía .....                                              | 130        |
| 5.4.3. Puntillista .....                                                 | 131        |
| 5.5. Características de las texturas. Nomenclatura .....                 | 132        |
| 5.5.1. Según su textura rítmica .....                                    | 132        |
| 5.5.2. Según su textura armónica .....                                   | 134        |
| 5.5.3. Según su densidad .....                                           | 138        |
| 5.6. Tabla C: Textura musical .....                                      | 141        |
| Anexos unidad didáctica 5 .....                                          | 142        |
| <br><b>6. El Barroco .....</b>                                           | <b>143</b> |
| 6.1. Contextualización histórica .....                                   | 143        |
| 6.2. Características estilístico-estéticas generales .....               | 144        |
| 6.2.1. Formas musicales .....                                            | 144        |
| 6.2.2. Armonía y melodía .....                                           | 147        |
| 6.2.3. Ritmo .....                                                       | 148        |
| 6.2.4. Textura .....                                                     | 148        |
| 6.2.5. Instrumentación .....                                             | 149        |
| Anexos unidad didáctica 6 .....                                          | 150        |
| <br><b>7. Música vocal en el Barroco.....</b>                            | <b>151</b> |
| 7.1. Breve contextualización de la música vocal antes del Barroco:       |            |
| un camino hacia la complejidad a través de tres obras .....              | 151        |
| 7.1.1. El canto gregoriano: la monodia .....                             | 151        |
| 7.1.2. El Organum: primeras polifonías .....                             | 155        |
| 7.1.3. Hacia la madurez del estilo polifónico: Guillaume Dufay,          |            |
| Johannes Ockeghem y Josquin des Prés .....                               | 156        |
| 7.1.4. Plenitud del estilo polifónico: Tomás Luis de Victoria y Giovanni |            |
| Pierluigi da Palestrina .....                                            | 158        |
| 7.2. Corales de Bach .....                                               | 159        |
| 7.3. Otros géneros vocales: Misa, Cantata y Oratorio .....               | 161        |



|                                                             |            |
|-------------------------------------------------------------|------------|
| Anexos unidad didáctica 7 .....                             | 163        |
| <b>8. Las formas instrumentales del Barroco .....</b>       | <b>164</b> |
| 8.1. Primeras formas binarias .....                         | 164        |
| 8.2. El surgimiento de la Sonata .....                      | 164        |
| 8.2.1. Arcangelo Corelli .....                              | 165        |
| 8.3. La suite barroca .....                                 | 166        |
| 8.3.1. Danzas .....                                         | 166        |
| 8.3.2. Las suites de Bach .....                             | 167        |
| 8.4. El concierto Barroco .....                             | 168        |
| 8.4.1. Variantes del Concierto .....                        | 168        |
| 8.4.2. El concerto en Antonio Vivaldi .....                 | 169        |
| 8.5. Los preludios .....                                    | 169        |
| Anexos unidad didáctica 8 .....                             | 172        |
| <b>9. Las formas contrapuntísticas del Barroco .....</b>    | <b>173</b> |
| 9.1. La invención .....                                     | 173        |
| 9.1.1. Introducción a la invención .....                    | 173        |
| 9.1.2. Procedimientos contrapuntísticos .....               | 173        |
| 9.1.3. Formas y secciones de la invención .....             | 176        |
| 9.2. La fuga .....                                          | 179        |
| 9.3. La fuga después del Barroco .....                      | 182        |
| 9.3.1. La fuga hasta nuestros días .....                    | 182        |
| 9.3.2. La fuga de escuela .....                             | 182        |
| 9.4. Ciaccona y Passacaglia .....                           | 183        |
| Anexos unidad didáctica 9 .....                             | 185        |
| <b>10. Preclasicismo .....</b>                              | <b>186</b> |
| 10.1. Contextualización histórica .....                     | 186        |
| 10.2. Características estilístico-estéticas generales ..... | 187        |
| 10.2.1. Formas musicales .....                              | 187        |
| 10.2.2. Melodía .....                                       | 188        |
| 10.2.3. Armonía .....                                       | 188        |
| 10.2.4. Ritmo .....                                         | 189        |
| 10.2.5. Textura .....                                       | 189        |
| 10.2.6. Instrumentación .....                               | 190        |
| Anexos unidad didáctica 10 .....                            | 191        |
| <b>11. Música instrumental del Preclasicismo .....</b>      | <b>192</b> |
| 11.1. El nuevo estilo galante .....                         | 192        |
| 11.1.1. François Couperin .....                             | 192        |
| 11.2. La sonata preclásica .....                            | 193        |

|                                                                        |            |
|------------------------------------------------------------------------|------------|
| 11.2.1. Contextualización: influencias de la futura forma sonata ..... | 193        |
| 11.2.2. Carl Philipp Emanuel Bach .....                                | 194        |
| 11.2.3. Domenico Scarlatti .....                                       | 195        |
| Anexos unidad didáctica 11 .....                                       | 196        |
| <b>12. El clasicismo .....</b>                                         | <b>197</b> |
| 12.1. Contextualización histórica .....                                | 197        |
| 12.2. Características estilístico-estéticas generales .....            | 198        |
| 12.2.1. Formas musicales .....                                         | 198        |
| 12.2.2. Melodía .....                                                  | 199        |
| 12.2.3. Armonía .....                                                  | 200        |
| 12.2.4. Ritmo .....                                                    | 200        |
| 12.2.5. Textura .....                                                  | 200        |
| 12.2.6. Instrumentación .....                                          | 201        |
| Anexos unidad didáctica 12 .....                                       | 202        |
| <b>13. La forma sonata a través del estudio de la sonatina .....</b>   | <b>203</b> |
| 13.1. Planteamiento de la forma sonata .....                           | 203        |
| 13.2. La forma a pequeña escala: la sonatina .....                     | 207        |
| 13.3. Análisis de sonatinas de Clementi, Kuhlau y Diabelli .....       | 208        |
| 13.3.1. Muzio Clementi (1752-1832) .....                               | 208        |
| 13.3.2. Friedrich Kuhlau (1786-1832) .....                             | 208        |
| 13.3.3. Anton Diabelli (1781-1858) .....                               | 209        |
| Anexos unidad didáctica 13 .....                                       | 210        |
| <b>14. La forma sonata en Haydn, Mozart y Beethoven .....</b>          | <b>211</b> |
| 14.1. Los grandes maestros del Clasicismo .....                        | 211        |
| 14.2. Joseph Haydn (1732-1809) .....                                   | 212        |
| 14.3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) .....                        | 212        |
| 14.4. Ludwig van Beethoven (1770-1827) .....                           | 213        |
| 14.5. En la música de cámara y sinfónica .....                         | 214        |
| Anexos unidad didáctica 14 .....                                       | 215        |
| <b>ANEXOS I. Glosario de términos .....</b>                            | <b>216</b> |
| <b>ANEXOS II. Índice de partituras propuestas .....</b>                | <b>226</b> |

## REPASO Y AMPLIACIÓN DE ARMONÍA

*“Como las demás artes, la música está destinada a absorber por completo nuestra atención mental. La mente consciente sigue gozosamente la vigilia de la invención del compositor. La música exige una mente alerta.”*

Aaron Copland. *Los placeres de la música*

### 1.1. Introducción

Todos y cada uno de los aprendizajes sobre teoría musical que habéis realizado durante vuestras enseñanzas elementales y profesionales de música van a desembocar en una de las materias más importantes para la formación profesional y personal de cualquier músico: el análisis. Esta disciplina resulta esencial, «es aquella que toma como punto de partida la música en sí misma»<sup>1</sup>.

Pero, **¿por qué estudiar análisis? ¿Para qué me va a servir?** Esta asignatura tiene como objetivo dotaros de herramientas para analizar, comprender, asimilar y entender, escuchar, contextualizar e interpretar la música de cualquier estilo y época. ¿Se toca igual Bach que Chaikovski? ¿El ritmo se interpreta igual en Mozart que en Chopin? ¿Es el mismo lenguaje el que utiliza Haydn y el que utiliza Dvorak? ¿En qué parte de la obra se genera más tensión? ¿Y en cuál más relajación? ¿Es igual el acompañamiento en una obra de Vivaldi que en una de Wagner? ¿Tiene sentido hacer una pausa tras esta ligadura o entre estos compases? Algunas de estas preguntas habrán sido respondidas, seguramente, durante años por vuestros profesores de instrumento. Porque ellos saben cómo interpretar tal estilo musical o tal técnica interpretativa, hacer tal fraseo, agógica o dinámica. Pero lo saben porque tienen herramientas analíticas que les permiten contextualizar la obra: saber cómo está construida, cómo fue concebida y bajo qué criterios estéticos, cómo se ha de interpretar su melodía, ritmo, textura, etc.

Como veis, el **abanico de herramientas** que os facilitará el análisis musical para **aplicarlo a la interpretación** es muy amplio. Además, el análisis responde a un propósito mayor. «No hay música alguna que pueda ser escuchada con garantía de que lo que llegue a nuestros oídos sea lo que quiso el compositor que llegara a nuestros oídos [...] porque entre los contenidos escritos en la partitura y los sonidos que nos llegan siempre habrá alguien intermedio que es absolutamente ajeno al compositor: el intérprete»<sup>2</sup>. Es decir, sois esenciales, como intérpretes, en el proceso comunicativo de la música.

El análisis también supone una **fuentes de conocimiento y entendimiento**. La música, como se acaba de mencionar, es un lenguaje, un medio de comunicación entre el compositor y

<sup>1</sup> Definición extraída del Diccionario Musical New Grove.

<sup>2</sup> Paco González Mira. *Eso no estaba en mi libro de historia de la música*. Madrid: Ed. Almuzara, 2018.

el oyente. Además de nuestra responsabilidad como intérpretes, también podemos convertirnos en oyentes. Entender la música de forma analítica nos puede conducir a **otro plano de la escucha, a un placer intelectual**. El conocimiento y comprensión de la partitura es un elemento clave para entender por qué no se suele interpretar música más allá de finales del siglo XIX. ¿Cuántos de vosotros ha interpretado música del siglo XX o XXI?, o ¿quién podría decirme, al menos, uno o dos compositores de esos siglos? ¿Por qué? La respuesta es muy compleja pero, en cualquier caso, el análisis es una **herramienta fundamental para entender y comprender cualquier estilo de música**: sea del siglo XVI o del siglo XX; sea Monteverdi, Haydn o Ligeti.

Otro objetivo de esta asignatura será **desarrollar las capacidades auditivas**. Entrenar el oído, practicar una escucha atenta a partir de la cual: poder identificar estructuras musicales, reconocer los principales protagonistas melódicos de una obra, percibir las diferentes texturas de las que se configura la obra o detectar las cadencias (y sus tipos) que guían el discurso musical. Para ello, durante todo el curso se escuchará música para ejemplificar lo que se esté explicando. Y se propondrán siempre, al final de cada unidad, una lista de audiciones para realizar fuera del aula con el fin de enriquecer vuestro repertorio, cultivar vuestra percepción auditiva, asimilar otros estilos musicales y ampliar vuestros horizontes musicales.

También hay que ser conscientes de la diversidad de objetivos individuales dentro del aula. Algunos de vosotros querréis, simplemente, terminar las EE. PP., otros querréis entrar al Conservatorio Superior y seguir los estudios musicales. Incluso entre aquellos que decidan hacer la prueba al Superior, habrá variedad, puesto que no todos querréis hacer la misma especialidad: interpretación, composición, dirección, musicología, pedagogía, interpretación de jazz o sonología. Independientemente de vuestros objetivos, todas las herramientas que se os darán en esta asignatura buscan, a parte del evidente conocimiento de la materia, sembrar en vosotros la curiosidad y el placer de la escucha.

Y, durante el curso, los ejemplos musicales utilizados en las distintas unidades buscan alcanzar un triple objetivo: 1) una aproximación al repertorio de los grandes maestros de la composición; 2) utilizar el repertorio típico de todos los instrumentos, no sólo repertorio pianístico; 3) acercaros a las figuras olvidadas de las compositoras.

Pero, volviendo a lo que nos concierne más inmediatamente, nos centraremos durante este curso de Análisis Musical de 1º en el estilo clásico y Romántico. Aunque, de vez en cuando, nos desviaremos y pegaremos saltos temporales; tanto hacia delante con compositores, músicas o conceptos del siglo XX, como hacia atrás, al Barroco, Renacimiento o la música pretonal. **Es una prioridad que esta asignatura se convierta en una fuente de nuevas referencias musicales y un acercamiento a compositores y estilos que no son cercanos a vosotros.**

Así que, para empezar con buen pie, repasaremos algunos de los conceptos más importantes que vamos a necesitar y partir así de una buena base. En esta unidad trabajaremos sobre la teoría de las tonalidades, escalas, acordes y cifrados y las cadencias.

## 1.2. Tonalidades y escalas. Acordes: cifrado, inversiones y funciones armónicas

Partimos de la base de la creación musical del período más largo y prolífico de la historia: la tonalidad, es decir, del Barroco (siglo XVII) hasta principios del siglo XX (e incluso, gran parte de la música que se hace hasta hoy en día). Pero ello no quiere decir que vayamos a analizar y estudiar solamente la música del período tonal, también veremos otras formas de afrontar la creación musical en otros estilos.

Durante el período Barroco, el clasicismo y el Romanticismo los compositores se centraron exclusivamente en dos escalas (o dos modos) como generadores del material musical: la escala mayor y la escala menor<sup>3</sup>. Como ya sabéis, la escala mayor es única, pero en la escala menor podemos encontrar tres variantes:

- escala menor natural;
- escala menor armónica, usada verticalmente<sup>4</sup>, en los acordes, como su propio nombre indica;
- escala menor melódica, usada horizontalmente, en la melodía.

No fue hasta finales del siglo XIX y principios del XX, con la llegada de los compositores llamados nacionalistas y también los impresionistas, cuando se empezaron a utilizar otros **modos** en la escritura musical, como el frigio, lidio, eólico, etc.

Por lo que, durante casi tres siglos, el acorde fue la unidad básica del discurso musical englobado en el **sistema tonal**. El encadenamiento de estos hace surgir la música, las melodías, el ritmo y las texturas. **Es decir, los acordes generan la sintaxis armónica, la articulación y el ordenamiento del discurso sonoro**. Los acordes surgen a partir de la superposición de notas a intervalos de 3ª Mayor o 3ª menor menores (sólo en alguna excepción será una 3ª disminuida). **TODOs los acordes están formados únicamente por 3ªs** (a partir del Romanticismo se enriquecerán con la adición de otras notas a una interválica distinta). Según esta superposición, los acordes pueden estar constituidos por tres notas (**tríadas**), por cuatro (**cuatríadas**), por cinco (**quintíadas**), etc.

Dentro del sistema tonal existe algo así como una **jerarquía** de poderes. No todas las notas de la escala son igual de importantes. Todas orbitan en torno a la tónica, el primer grado (I), la reina. La dominante (V) y sensible (VII) son aquellas notas que tienden más fuertemente a resolver a la tónica y a generar tensión en la música.

De esta premisa, se desprende la reflexión de que los acordes que se generan sobre cada una de las notas de la escala poseen también una jerarquía definida por las **funciones armónicas**. Vamos a ver, por tanto, qué funciones desarrollan cada acorde dentro de cualquier escala. Existen tres funciones principales en las que se agrupan los acordes:

<sup>3</sup> El llamado sistema tonal bimodal: la escala mayor y la escala menor.

<sup>4</sup> Los conceptos de verticalidad y horizontalidad son importantes. Verticalidad asociada a la armonía y la horizontalidad a la melodía. El sistema tonal es un equilibrio entre ambos parámetros.

- Función de Tónica. I o VI (cuando se utiliza la cadencia rota);
- Función de Dominante. V, VII o, en ciertas ocasiones, el III (aunque este grado también se suele denominar modal, pero ya veremos que su uso es muy limitado);
- Función de Subdominante. IV o II;
- Grados modales: III o VI, como su nombre indican, definen o alteran el modo. Ambos desestabilizan la jerarquía tonal y generan una sonoridad modal. En música tonal, el uso del III se reduce a progresiones y aparece en contadas ocasiones. El III puede realizar función de dominante y el VI de subdominante.

### 1.2.1. Acordes tríada

Por lo tanto, las combinaciones entre estas dos piezas (🧱 3ªM o 🧱 3ªm) son muy limitadas para los **acordes tríada**:

- Perfecto Mayor (PM): 🧱 + 🧱 } formando una 5ª Justa.
- Perfecto menor (Pm): 🧱 + 🧱 }
- Aumentado (5ªA): 🧱 + 🧱 , formando una 5ª Aumentada.
- Disminuido (5ªD): 🧱 + 🧱 , formando una 5ª Disminuida.

En el caso de la escala mayor o, lo que es lo mismo, la tonalidad mayor, es simple. Todos los acordes surgen como PM o Pm a excepción del **acorde de sensible**, que **siempre será de 5ªD** (como también ocurre en el modo menor).

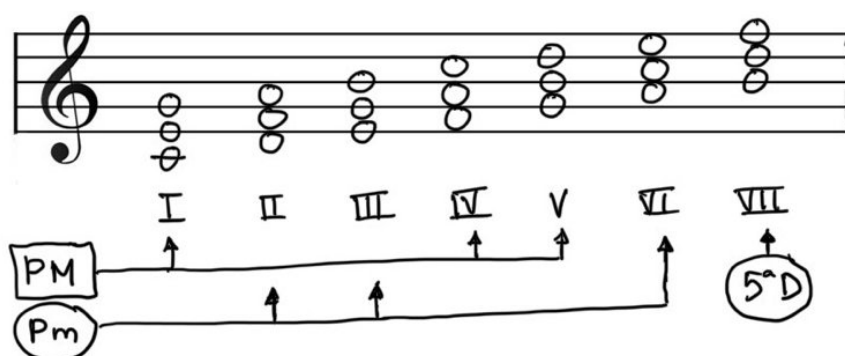


Figura 1.1: Naturaleza de los acordes en la escala mayor (Ejemplo Do Mayor)

En el caso de la **tonalidad menor**, las posibilidades de construcciones acórdicas aumentan debido a las combinaciones que ofrece el propio modo ante diferentes escalas:

- **escala menor natural**;
- **escala menor armónica** (+VII), como su propio nombre indica nos la encontraremos en la armonía, al analizar los acordes;
- **escala menor melódica** (+VI, +VII), nos la encontraremos a nivel melódico.



Como resultado de las distintas escalas, **la riqueza armónica del modo menor es más elevada**, ofreciendo distintas combinaciones en la construcción de sus acordes.

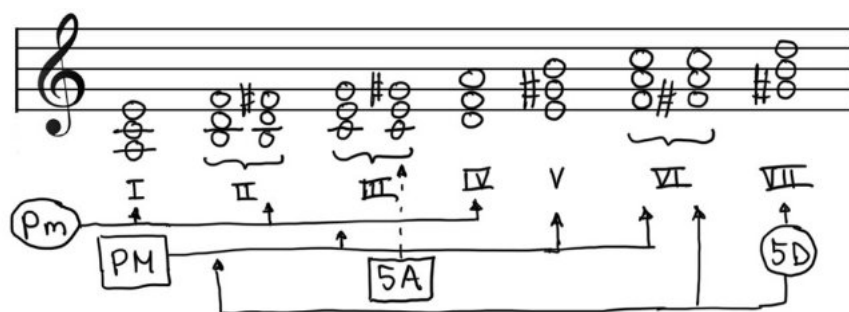


Figura 1.2: Naturaleza de los acordes en la escala menor (Ejemplo La menor)

A continuación, la tabla para los **cifrados de los acordes triada**.

|                                      | <b>Estado Fundamental</b> | <b>1ª inversión</b> | <b>2ª inversión</b> |
|--------------------------------------|---------------------------|---------------------|---------------------|
| Acordes Triadas (I, II, III, IV, VI) | 5 o 3 o nada              | 6                   | 6<br>4              |
| Triada de Dominante (V)              | +                         | 6                   | 6<br>4              |
| Triada de Sensible (VII)             | 5                         | +6<br>3             | 6<br>+4             |

### 1.2.2. Acordes cuatriada

Las posibilidades de tipos de acorde se aumentan si añado una pieza más. Pero, de entre todas las combinaciones posibles, nos interesan especialmente **los tres acordes de séptima de la familia de la dominante**. Estas, además, tienen su propio cifrado especial que, o ya nos lo sabemos, o lo aprenderemos a base de repetirlo.

- **Séptima de Dominante (V).**  $3^a M + 5^a J + 7^a m$ . Es decir, un acorde PM +  $3^a m$ .
- **Séptima de Sensible (VII).**  $3^a m + 5^a D + 7^a m$ . Es decir, un acorde  $5^a D + 3^a M$ . Su uso es EXCLUSIVO del modo mayor.
- **Séptima Disminuida (VII).**  $3^a m + 5^a D + 7^a D$ . Es decir, un acorde Disminuido más una  $3^a m$  (formando la  $7^a D$ ). Acorde estrella, por su simetría (todo  $3^as$  menores) que nos permite modular a diferentes tonalidades (figura 4). Además se **usa indistintamente en el modo mayor o menor**. Se forma siempre con el sexto grado rebajado (en modo mayor) y con el sexto grado natural (en modo menor).

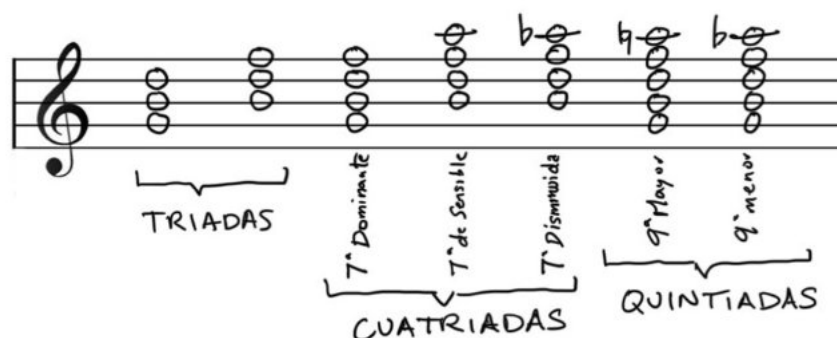


Figura 1.3: Acordes de la familia de la dominante (Ejemplo Do Mayor)

El acorde de **séptima disminuida** se merece una especial atención. Es un acorde muy usado a lo largo de la historia de la música por su **gran capacidad para modular y de expresión dramática por sus disonancias**. Al estar compuesto por tres terceras menores genera dos intervalos de 5ª D en su interior. Es decir, que contiene en su interior dos **tritones** (llamado así el intervalo de 5ª D o 4ª A que se encuentra entre la nota IV y VII de cualquier escala) que me permiten modular a diferentes tonalidades. Ejemplo:

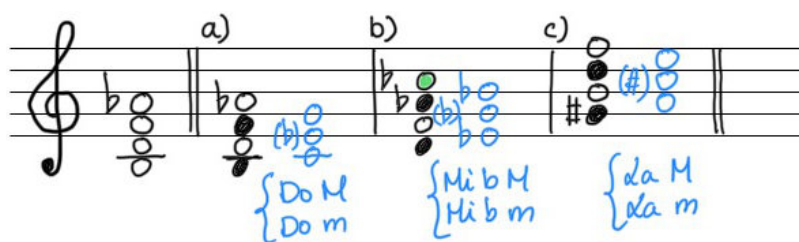


Figura 1.4: Acorde de séptima disminuida y sus posibles modulaciones

El resto de acordes de séptima, los que se construyen a partir de cualquier otro grado de la escala que no sea V o VII (es decir, sobre el I, II, III, IV o VI), los denominaremos **séptimas diatónicas**. Y el cifrado, para todos ellos, será el mismo.

|                                          | Estado Fundamental | 1ª inversión | 2ª inversión | 3ª inversión |
|------------------------------------------|--------------------|--------------|--------------|--------------|
| Séptima de Dominante (V)                 | 7<br>+             | 6<br>5       | +6           | +4           |
| Séptima de Sensible (VII) Modo Mayor     | 7<br>5             | +6<br>5      | +4<br>3      | 4<br>+2      |
| Séptima Disminuida (VII) Mayor/menor     | 7                  | +6<br>5      | +4<br>(b) 3  | +2           |
| Séptimas Diatónicas (I, II, III, IV, VI) | 7                  | 6<br>5       | 4<br>3       | 2            |

**1.2.3. Acordes quintiada**

Incrementemos los acordes cuatriada con una pieza más. Generamos así los llamados como acordes de novena. Se tratan de acordes cuyo uso se reduce al ámbito de la dominante y así lo demuestra la práctica común. Aunque ya pueden encontrarse desde la época del Barroco tardío con la escritura de Bach (tratada, eso sí, la novena como nota preparada), los acordes de novena de dominante comienzan a convertirse en un elemento más común a partir del Romanticismo (ya se utiliza como una unidad independiente, sin necesidad de preparación de la novena).

|                                          | <b>Estado<br/>Fundamental</b> | <b>1ª inversión</b> | <b>2ª inversión</b>   | <b>3ª inversión</b>   |
|------------------------------------------|-------------------------------|---------------------|-----------------------|-----------------------|
| Novena de<br>Dominante (V)<br>Modo Mayor | 9<br>7<br>+                   | 6 7<br>7 o 6<br>5 5 | 4 5<br>+6 o +6<br>5 4 | 2 3<br>+4 o +4<br>3 2 |
| Novena de<br>Dominante (V)<br>Modo menor | (b)9<br>7<br>5                | 5 7<br>7 o 6<br>6 5 | 5 +6<br>+6 o 5<br>4 4 | 3 +4<br>+4 o 3<br>2 2 |

### 1.3. Acordes préstamo, dominantes secundarias y armonía alterada

Si todos los acordes se redujesen a los propios de cada escala, no existiría la riqueza armónica que durante la época de la tonalidad nos han brindado tantos compositores. Por ello, ahora vamos a repasar aquellos acordes que se encuentran fuera de la escala usada pero que los compositores recurrieron a ellos como recursos expresivos.

#### 1.3.1. Acordes préstamo

Son aquellos acordes que tomamos prestados de la **tonalidad homónima** (aquellas que comparten la tónica como, por ejemplo, Do mayor y Do menor). En Do mayor podemos tomar prestadas las notas de Do menor (el III y VI; importante apreciar que se tratan de los **grados modales**) produciendo nuevas sonoridades. Esto provoca un cambio de color en la música, un efecto de sorpresa. Dicho intercambio de notas se conoce como **mixtura modal**.

En la siguiente imagen se muestra una secuencia de acordes de Do mayor y un préstamo del IV de Do menor. A la derecha se muestran otros posibles **acordes préstamo**.



Figura 1.5: Acordes préstamo (Ejemplo Do mayor)

#### 1.3.2. Dominantes secundarias

Las dominantes secundarias han sido muy usadas en la música del período de la práctica común. Se **utilizan para enfatizar un determinado grado de la escala** al que el compositor quiere darle más fuerza e importancia. Son acordes que desvían el centro tonal, es decir, que modulan. Pero son modulaciones momentáneas (proceso también conocido como **tonalización**, término introducido por Walter Piston en su *Tratado de Armonía*), que no duran más que la propia dominante y su resolución.

**Los grados de la escala II, III, IV, V o VI puede tener su propia dominante secundaria.** Por supuesto, la dominante secundaria podrá estar formada por uno de los siete tipos de la familia de la dominante (véase figura 1.3). ¡Pero ojo! Hay una excepción: aquellos grados de la escala sobre los que la dominante resuelva en una tríada menor (como así sucede

en los grados II, III y VI del modo mayor) no podrá usarse el acorde de séptima de sensible (que, como ya sabéis, sólo se usa en un contexto de escala mayor).

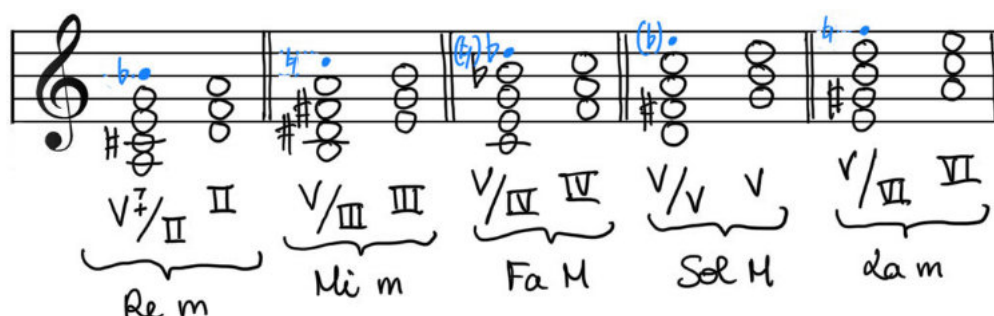


Figura 1.6: Dominantes secundarias de la escala de Do Mayor

¿Por qué no se usa la dominante secundaria del VII? Porque se trata de un acorde disminuido. Y, este, por ser Disminuido, no tiene correspondencia con una escala. Aun así, podríamos encontrarnos raramente con dicho acorde, en un contexto de armonía cromática de estilo romántico.

En el modo menor hacemos ‘trampa’ con dos grados de la escala a la hora de construir sus dominantes secundarias. Nos referimos al II y III. El II es un acorde Disminuido y para formar su dominante secundaria lo consideraremos como un acorde Pm; mientras que el III, que es Aumentado (en la escala menor armónica), lo transformaremos en un PM (véase el ejemplo en la escala de La menor, figura 1.2).

### 1.3.3. Armonía alterada

**La armonía alterada es todo acorde cuyas notas no formen parte de una escala, ya sea mayor o menor.** Y, a pesar de que las dominantes secundarias poseen notas ajenas a la escala en la que aparecen, no se considerarán acordes alterados puesto que son acordes formados por notas reales de la tonalidad a la que pertenecen. Esto nos lleva a la siguiente pregunta, ¿cuáles son, pues, los acordes alterados? Vamos a hacer un repaso (en algunos casos los descubriremos) por los más comunes y usados por los compositores.

#### Acorde de sexta napolitana

Acorde perfecto mayor (PM) que se construye sobre el **segundo grado de la escala rebajado un semitono**. Su nombre de sexta proviene de su uso, porque usualmente aparece en 1ª inversión y *napolitana* porque hace referencia a su lugar de origen, Nápoles. Fue muy usado en los siglos XVII y XVIII por los compositores de la escuela napolitana como Claudio Monteverdi o Girolamo Frescobaldi.

Su uso habitual es el de sustituir a un **acorde con función de subdominante** y, por lo tanto, su tendencia es a resolver sobre la dominante.

A continuación, se muestran dos ejemplos de sus usos y resoluciones más típicos. En el caso a) se resuelve la sexta napolitana sobre el acorde de dominante, generando en una de las voces el giro melódico de 3ªD con su sonoridad tan característica; en el caso b) la sexta napolitana resuelve en un acorde de tónica en sexta cuarta cadencial, seguido del habitual acorde de dominante y tónica, formando así el **proceso cadencial conocido como sexta y cuarta cadencial**.



Figura 1.7: Uso y resolución típicos de la sexta napolitana

#### Ejercicios para el reconocimiento AUDITIVO:

- “Lied n.º 19 Der Müller und der Bach” de la colección D. 795 (Franz Schubert)
- “Waltz in A Major”, Danses a différent genre (Maria Szymanowska)
- “Nocturne n.º 1”, op. 55 (Frédéric Chopin)
- “Sechs Lieder ohne Worte”, n.º 4, op. 102 (Felix Mendelssohn)
- “Minuetto n.º 1 in A Major”, Six Menuets (Maria Szymanowska)
- “Sur les prés la lune se promène”, n.º 12 op. 65 (Sergei Prokofiev)
- “Raiders March” de la BSO Indiana Jones (John Williams)

#### Acordes de sexta aumentada

Decimos ‘acordes’ de sexta aumentada y no ‘acorde’ porque en realidad se trata de una familia de 5 miembros<sup>5</sup>. Todos ellos tienen en común 3 notas: dos de ellas la que forma la sexta aumentada (que les da nombre) y la tónica (I) de la tonalidad en la que aparecen. El acorde posee un intervalo aumentado que se produce al escribir la sensible y la *sensible superior* de la dominante. Es decir, si estoy en Do mayor, la dominante es la nota Sol. ¿Cómo puedo darle mucha más fuerza y protagonismo a la dominante Sol? Pues escribiendo un acorde previo a ella que contenga Fa# (sensible) y La♭ (sensible superior). De esta manera, el intervalo de 3ªD que surge lo transformamos por inversión en su intervalo complementario, una 6ªA. ¿Y cuál es la función de los acordes de sexta aumentada? **Siempre actúan como dominantes de la dominante.**

<sup>5</sup> Según Walter Piston, en su *Tratado de Armonía*, existen 5 tipos de Sextas Aumentadas, aunque para la mayoría de los teóricos existen sólo 3, a saber: la Italiana, Francesa y Alemana.



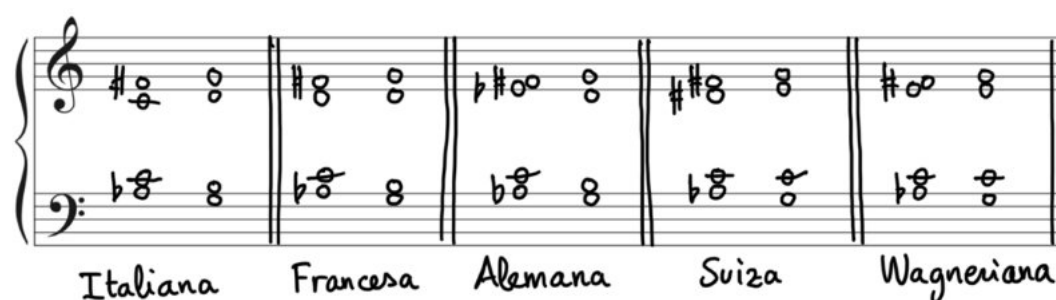


Figura 1.8: Uso y resolución de los acordes de la familia sexta aumentada

### Ejercicios para el reconocimiento AUDITIVO:

Prelude in C minor, n.º 20, op. 28 (Frédéric Chopin)

Piano Trio in C minor n.º 3, op. 1 (Ludwig van Beethoven)

Piano Sonata in E flat major, n.º 4, op. 7, cc. 74, 77 (Ludwig van Beethoven)

Piano Sonata in C minor, op. 21 (Cecile Chaminade)

Piano Sonata in G minor, 2<sup>nd</sup> mov., cc. 1-9 (Clara Schumann)

### Acordes de supertónica (II) y superdominante (VI) con fundamental elevada

A pesar de su enrevesado nombre, se tratan simplemente de acordes contruidos sobre el II y VI grados aumentados un semitono. Estos producen acordes que encajan con la descripción de dominantes secundarias. Sin embargo, según su resolución, los podemos considerar como armonía alterada. En la siguiente figura se muestran las dos resoluciones de estos acordes.

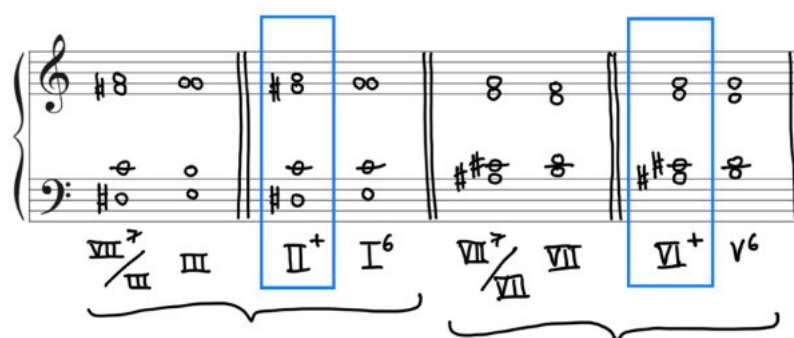


Figura 1.9: Uso y resolución, acordes de supertónica y superdominante con fundamental elevada

Comparando las dos resoluciones se concluye que los primeros casos se pueden considerar dominantes secundarias y los segundos (marcados con el cuadro azul) como acordes de supertónica y superdominante con fundamental elevada (es decir, armonía alterada). Y, ¿cuál es su función? Meros **acordes apoyatura** o **acordes de paso**, es decir, están formados por varias notas de adorno simultáneas que generan un acorde “adorno”.

**Acordes de quinta alterada**

Se pueden producir sobre cualquier grado y transformar las 5<sup>as</sup> justas de un acorde PM o Pm en una 5<sup>a</sup>D o 5<sup>a</sup>A. **Esto no cambia la función armónica del acorde.**

Figura 1.10: Sonata n.º 5, 2º mov., op. 10, cc. 32-38 (Ludwig van Beethoven)

Figura 1.11: Pieza n.º 14 "Pequeño estudio" del Álbum de la Juventud op. 68, cc. 11-20 (Robert Schumann)

**ATENCIÓN:** A modo de conclusión, en la música tonal existen tres notas principales que están en la jerarquía de la escala por encima de todas: la tónica (I) y la dominante (V) y la subdominante (IV). Especialmente las dos primeras (I – V) que establecen el equilibrio entre tensión y relajación (también reflejado en el fraseo musical en la Semicadencia – Cadencia Auténtica). Es por ello que, la mayoría de los acordes alterados que hemos visto, juegan en cierta manera con la sensible superior e inferior de la nota tónica I y el V.

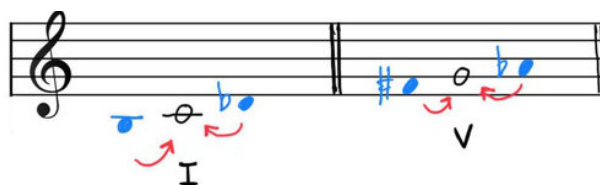
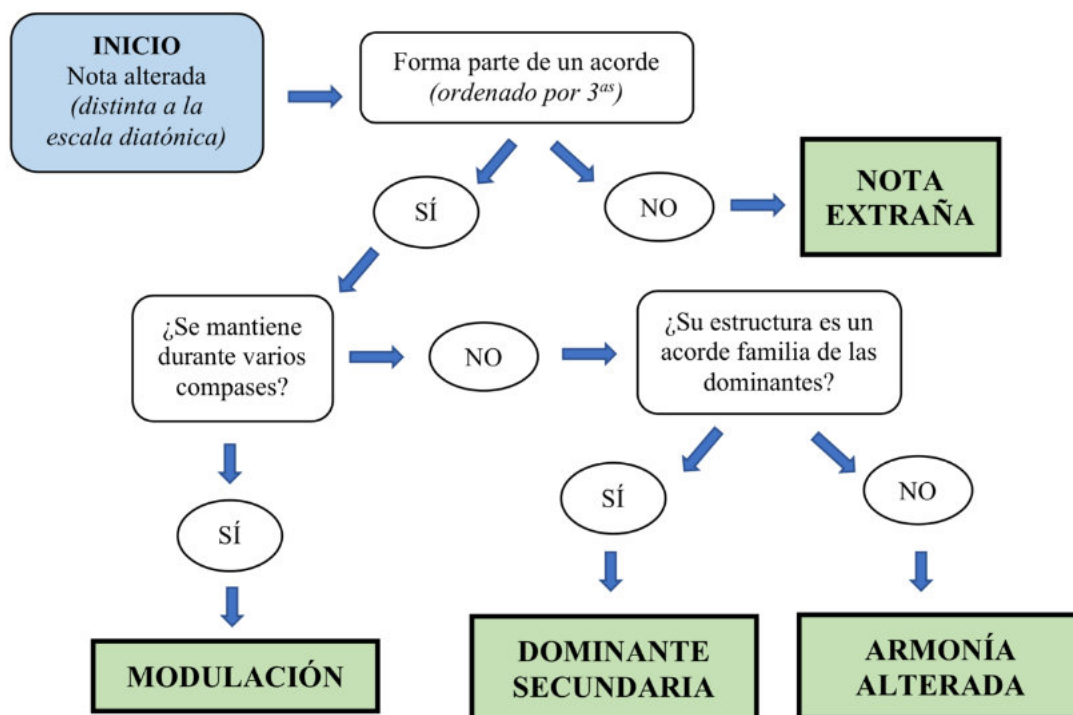


Figura 1.12: Sensible y sensible superior de la I y la V en Do mayor

A modo de ayuda, cuando nos encontremos una o varias **alteraciones** en una partitura, las posibles explicaciones ante tal situación pueden deberse a:

- estamos ante una **modulación permanente**, hemos cambiado de tonalidad;
- estamos ante una **dominante secundaria**, el análisis del acorde encaja con una dominante secundaria y la alteración desaparece justo después;
- estamos ante **notas extrañas alteradas**<sup>6</sup> como una nota de paso, bordadura o apoyatura que no se pueden encajar sumándolas al acorde (es decir, intentando organizar el acorde por 3<sup>as</sup>) sobre el que aparecen;
- estamos ante uno de los posibles acordes que conforman la **armonía alterada y acordes préstamo**:
  - sexta napolitana (sobre el II);
  - acordes de la familia de las sextas aumentadas (V/V);
  - quintas alteradas (habitualmente I o V);
  - acorde de supertónica y superdominante con fundamental elevada.

Seguro que mediante el siguiente esquema os queda mucho más claro...



<sup>6</sup> Las notas extrañas o también llamadas notas de adorno se estudiarán en la siguiente unidad.

**1.4. Cadencias**

Las cadencias son, por un lado, pequeñas pausas en el discurso melódico y, por otro, fórmulas armónicas o procesos cadenciales que finalizan una idea o una frase musical. La clasificación de las cadencias va en función de su carácter (conclusivo o suspensivo) y las distintas funciones armónicas que las constituyen. A lo largo de la historia de la música, los compositores han utilizado muchas más cadencias, pero veremos a continuación las más importantes y usadas durante el período clásico y romántico.

**1.4.1. Cadencia auténtica**

Fórmula armónica compuesta por una función de dominante que resuelve en una tónica: V (o VII) – I. Su carácter es *conclusivo* y para reforzarlo, se precede a la V de:

- una sexta cuarta cadencial [ $I^6_4$  – V (o VII) – I];
- o de una función de subdominante [IV (o II) – V (o VII) – I].

ANTONÍN DVOŘÁK, op. 88  
(1841–1904)  
Arr. Karel Šolc

**Allegro con brio** ♩ = 138  
Ve. Cl. Cor.  
*espress*

The image shows a musical score for Antonín Dvořák's Symphony No. 8 in G major, Movement I, measures 1-17. The score is arranged for Violins, Flutes, and Piano. A pink box highlights the cadential progression in measures 14-17, showing a V-I resolution. The tempo is Allegro con brio, 138 beats per minute. Dynamics include p, mf, and pp.

Figura 1.13: Symphony n.º 8 in G major, Mov. I, op. 88, cc. 1-17 (Anton Dvorak)



Figura 1.14: Symphony n.º 8 in G major, Mov. I, op. 88 (Anton Dvorak)

Las figuras 1.13 y 1.14 pertenecen a la 8ª Sinfonía de Dvorak. Son ejemplos de cadencias auténticas. La partitura que se muestra es una reducción orquestal para piano.

En algunos tratados de armonía se suele añadir una subdivisión de la cadencia auténtica entre perfecta o imperfecta: **cadencia auténtica perfecta** si ambos acordes (el de función de dominante y la tónica) están en estado fundamental; **cadencia auténtica imperfecta** si alguno o ambos están invertidos. A pesar de esta diferenciación, lo importante será siempre discernir que se trata de una cadencia auténtica con sus funciones armónicas de V-I y que es, por lo tanto, conclusiva.

**1.4.2. Semicadencia**

Es la fórmula armónica compuesta por una función cualquiera que nos conduce a una función de dominante:  $X^{\circ} - V$  (o VII). Su carácter es *suspensivo* y para reforzarlo, se suele preceder al acode de dominante de:

- una sexta cuarta cadencial [ $I^6_4 - V$  (o VII)];
- o de una función de subdominante [IV (o II) - V (o VII)].

Durante el período de la práctica común de la música occidental (aproximadamente entre los siglos XVII y finales del siglo XIX) la armonía de la música consistirá en un equilibrio entre la cadencia auténtica y la semicadencia. **El fraseo musical y su sintaxis armónica, mayormente, discurrirán entre la alternancia de la tensión (semicadencia) y la relajación (cadencia auténtica).** Es por ello que ambas serán las más empleadas a lo largo de todos los análisis que realizaréis sobre la música del clasicismo y Romanticismo. El resto de cadencias serán circunstanciales que servirán al compositor para aumentar la tensión, desviar o retrasar la aparición de la cadencia auténtica (y, por lo tanto, el final conclusivo), etc.

The image shows a musical score by César Franck (1822-1890) in 2/4 time, marked Andantino, dolce, and legato. The score is annotated with blue boxes and green text identifying harmonic functions. The first system shows a 'C. Perfecta' (Perfect Cadence) from  $V^6_8$  to  $I$ , and a 'Semicadencia' (Semi-cadence) from  $V^7$  to  $I$ . The second system shows a 'C. Perfecta' from  $V^7$  to  $I$ , and a 'Semicadencia' from  $V^7$  to  $I$ . The third system shows a 'C. Perfecta' from  $V^7$  to  $I$ , and a 'Semicadencia' from  $V^7$  to  $I$ . The score also includes markings for 'espr.' (espressivo) and 'più f' (più forte).





Figura 1.15: “Les plaintes d’une poupée”, Piezas fáciles para piano, cc. 1-28 (Cesar Franck)

### 1.4.3. Cadencia plagal

Es la fórmula armónica compuesta por una función de subdominante que resuelve en una tónica: IV (o II) – I. Su carácter es conclusivo.



Figura 1.16: Coral n.º 12, “Puer natus in Bethlehem”, BWV 65 (J. S. Bach)

A pesar de que al igual que la cadencia auténtica la cadencia plagal es de carácter conclusivo, su sensación auditiva no es tan firme tonalmente. Esto ocurre porque la cadencia plagal no tiene la nota sensible resolviendo a tónica por movimiento de semitono, y esto le confiere un carácter modal. De hecho, la cadencia está muy ligada a la música del periodo Barroco y del Renacimiento, con esa sonoridad arcaica.

**Allegro con fuoco**  $\text{♩} = 80$

Violin *ff*

Viola *ff*

Cello *ff*

Double bass *ff*

Piano *ff* *p*

Figura 1.17: Piano Quintet in C minor, cc.1-3 (Ralph Vaughan Williams)

En la figura 1.13 se muestra un ejemplo de Vaughan Williams usando reiteradamente la sonoridad de un  $\text{II}^7$  resolviendo en tónica. No es casualidad que este compositor británico de principios del siglo XX busque esta sonoridad. Williams escribió y trabajó sobre temas populares ingleses y buscó siempre un lenguaje tonal-modal. Es por ello que, la cadencia plagal se puede encontrar en muchas de sus obras.

En ocasiones, en un contexto de tonalidad mayor, se puede tomar prestado del modo menor el acorde de subdominante (lo que habíamos denominado como acordes préstamo en el punto 1.3.1). Esto le confiere a la cadencia plagal un cambio de color en su sonoridad.

Figura 1.18: Nocturno n.º 2 en Fa mayor (Sergei Rachmaninov)

En la figura 1.18, perteneciente a uno de los Nocturnos del compositor ruso Sergei Rachmaninov, se puede observar el acorde IV con función de subdominante con el  $\text{Re}^b$  (nota préstamo de Fa menor) que resuelve en la función de tónica.

**1.4.4. Cadencia rota**

Es la fórmula armónica compuesta por una función de dominante que resuelve en una superdominante: V (o VII) – VI. Su carácter oscila entre *conclusivo* y *suspensivo*, ya que genera una sensación de reposo, pero, a la vez, es una evasión y, por lo tanto, una forma de posponer la resolución en la tónica de la tonalidad.

The musical score for Clara Schumann's Sonata for Piano in G minor, first movement, measures 203-219, is shown with various annotations. The score is in G minor (three flats). The key signature is indicated by three flats. The tempo markings are 'poco ritenuto' (measures 203-211), 'Andante' (measures 210-214), and 'a tempo' (measures 214-219). The score is annotated with handwritten notes and boxes. Green boxes highlight measures 203-205 and 206-208. Blue boxes highlight measures 209-211 and 214-216. A yellow box highlights measure 214. Purple circles highlight specific notes in measures 209, 210, and 211. Handwritten notes include 'Do M', 'Sol m', 'poco ritenuto', 'Acorde Ap.', 'Nota puzlamo', 'Ret. 9a', 'Andante', 'a tempo', 'pesante', and 'f'. Chord symbols are written below the staff, including V7, I6, 6^Aum (Alemana), I4, V7, I, II6, V7, I, IV, V7, I, V7/IV, VII+2, VII+2/I, I, II6, I4, V7, I, V7/IV, IV6, V7/IV, and I.

Figura 1.19: Sonata para piano en Sol menor, 1er mov., cc .203-219 (Clara Schumann)

En la figura 1.19, se puede observar como después de una plena insistencia en la cadencia auténtica aparece, justo al final, previa a la última cadencia, una cadencia rota. Su objetivo es retrasar la resolución final de la tónica.

### Ejercicios auditivos

Intentar apreciar los diferentes elementos armónicos y cadencias que aparecen en las siguientes obras.

- “Melodie” del Álbum de la Juventud, n.º 2 op. 68 (Robert Schumann)
- “Soldatenmarch” del Álbum de la Juventud, n.º 2 op. 68 (Robert Schumann)
- “Armes Waisenkind” del Álbum de la Juventud, n.º 6 op. 68 (Robert Schumann)
- Symphony n.º 1 in E flat major, Kv. 16, Mov. I (Wolfgang Amadeus Mozart)
- Symphony n.º 44, in E minor, Mov. I (Joseph Haydn)
- Piano Concerto n.º 23, Kv. 488, Mov. II (Wolfgang Amadeus Mozart)

#### **1.4.5. Otras cadencias**

A partir del Romanticismo, los compositores se salieron de los esquemas tradicionales de cadencias en busca de nuevas sonoridades y fórmulas armónicas. Sería una tarea muy ardua intentar recopilar todas las cadencias, por ello, se recogen algunas de las más usuales.

#### **Cadencia frigia**

Aunque la vamos a ver en la teoría, es difícil encontrarla más allá del estilo Barroco. De hecho, se trata de un recurso habitual del Barroco que consiste en la fórmula  $IV^6 - V$  en un contexto de modo menor. Normalmente, aparece al final de un *tempo* lento o de una introducción lenta como preparación e impulso del posterior *tempo* rápido.

#### **Cadencia por elisión o evitada**

Es aquella fórmula armónica que responde a un acorde de función de dominante que resuelve en un acorde de tónica alterado. Es decir, que el acorde de tónica evita resolver transformándose en otro acorde. Por ejemplo: en un contexto de Do mayor, si la resolución de la cadencia se produce en el acorde de Do mayor más la adición de una 7ª menor, es decir, de la nota Si $\flat$ , tenemos que la resolución se ha evitado y generado más tensión con un nuevo acorde de séptima de dominante.

#### **Cadencia interrumpida**

Aquella en la que un acorde con una función de dominante pasa a un acorde de subdominante formado sobre la nota subdominante elevado (generalmente como un acorde de séptima disminuida  $IV^7$ ). Se caracteriza por un fuerte contenido cromático que acumula mucha tensión en vez de resolverla.



## **1.5. Modulación y relación entre tonalidades**

### **1.5.1. Qué es la modulación**

Como lo define el teórico Luis Blanes, la modulación es «el proceso melódico-armónico por el que se cambia de tono o de modo en el transcurso de una obra». Ha sido y es un proceso común en las obras desde el Barroco hasta nuestros días en la música tonal. Recurso necesario para evitar la monotonía que produce la escucha de una sola tonalidad, puesto que, recordemos, escuchar una única tonalidad equivale a escuchar siempre los mismos siete sonidos diatónicos de una escala mayor o menor. Es por ello que, para los compositores, la modulación era un instrumento esencial para dinamizar la música, otorgarle frescura y variedad.

### **1.5.2. Tipos de modulación**

La modulación es un proceso que parte de la estabilidad de una Tónica (o centro tonal) para acabar en otra distinta. La clasificación de las modulaciones (diatónica, cromática o enarmónica) por su nomenclatura ya deja entrever que está muy relacionada con los tipos de semitono que existen entre el acorde que modula y su anterior: diatónico, cromático o enarmónico. Tal y como se produzca la aparición de nuevas notas o acordes de la nueva tonalidad, la modulación recibe uno u otro nombre. Los tres tipos de modulación son los siguientes:

- **Modulación diatónica.** Se produce a una tonalidad cercana o vecina. Normalmente aparecen acordes puente (acordes que pertenecen a la tonalidad inicial y a la que se modulan, cumpliendo una doble función).
- **Modulación cromática.** Se produce, normalmente, entre tonalidades lejanas. Se tiene que producir entre un cromatismo en una de las voces con el acorde que inicia la modulación para ser cromática. No tiene acorde puente.
- **Modulación enarmónica.** Se produce entre tonalidades lejanas. Tiene que producirse, al menos, una enarmonía en una de las voces con el acorde que inicia la modulación para ser enarmónica. No tiene acorde puente.

Más allá de los tres tipos de modulación, hacia finales del estilo romántico en adelante, empezamos a encontrar modulaciones que se producen de forma inesperada, sin acorde de dominante. A ello, lo denominamos como **modulación abrupta**.

### **1.5.3. Relación entre tonalidades**

Según sea las modulaciones entre las tonalidades existe una jerarquía y una nomenclatura para poder referirnos a ellas. Para entenderlas, pongamos de ejemplo una tonalidad de partida, Do Mayor.



- **Tonalidades relativas:** comparten armadura; *La menor relativa de Do Mayor*.
- **Tonalidades vecinas o cercanas:** a distancia de 5ª Justa superior (*Sol Mayor*) o inferior (*Fa Mayor*) y sus tonalidades relativas (*Mi menor* y *Re menor*, respectivamente).
- **Tonalidades homónimas:** comparten su centro; *Do menor*.
- **Relación mediántica:** tonalidades a distancia de 3ªM o 3ªm (ascendente o descendentemente) con respecto a la tónica como son: *Mi♭ Mayor* y *Mi♭ menor*, *Mi Mayor*, *La♭ Mayor* o *La♭ menor*.
- **Tonalidades lejanas:** se encuentran alejadas en el círculo de quintas: *Fa# Mayor* (*Sol♭ Mayor*), *Fa# menor* (*Sol♭ menor*), *Re# Mayor*, *Re# menor*, *Sol# Mayor*, etc.
- **Tonalidad enarmónica:** *Si# Mayor*.
- **Región Napolitana:** tiene lugar cuando modulamos hacia el tono del acorde de 6ª Napolitana. Es decir, una 2ª menor superior, al II rebajado: *Reb Mayor*.

**1.6. Cómo cifrar**

A continuación, se proponen un par de ejercicios para practicar el cifrado. Los ejercicios serán de análisis armónico. Podemos utilizar dos sistemas de cifrado para la armonía. Por un lado, el **cifrado de las funciones armónicas** (utilizando grados en números romanos) y, por otro lado, el **cifrado interválico** (en números arábigos):

- Para los acordes de dentro de la escala [ $X^{\text{cifrado}}$ ]:  $IV^6$ ,  $V^{+4}$ ,  $VII^7$ , etc.
- Para las dominantes secundarias [ $V^{\text{cifrado}}/X^{\text{grado}}$ ]:  $V^{+6}/IV$ ,  $VII^5/II$ , etc.
- Cifrados especiales:
  - Notas pedales:
    - Tónica: acorde de Dominante sobre la nota Tónica (Acorde de dominante sobretonica +7):  $\frac{V^{\text{cifrado}}/V}{I}$ ,  $\frac{VII^{\text{cifrado}}/V}{I}$
    - De Dominante: acorde de Dominante de la Dominante sobre la Dominante:  $\frac{V^{\text{cifrado}}/V}{V}$ ,  $\frac{VII^{\text{cifrado}}/V}{V}$
  - Sexta Napolitana:  $II^-$
  - Sexta Aumentada:  $6^{\text{a}}\text{Aum.}$
  - Acordes préstamo (acordes menores que aparecen en un contexto de modo mayor, entre tonalidades homónimas):  $i$ ,  $ii$ ,  $iv^6$ ,  $vi^7$ .
  - Acorde de quinta alterada:  $V^{\#5}$  o  $I^{\flat5}$
  - Acorde de supertónica con fundamental elevada:  $II^+$
  - Acorde de superdominante con fundamental elevada:  $VI^+$

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 1****Audios recomendados**

Se ha mencionado que no sólo veremos música tonal en la asignatura. De vez en cuando nos adentraremos en obras que se basan en otros sistemas de composición (que no son la escala mayor o la escala menor, es decir en el sistema tonal bimodal). Así pues, empecemos descubriendo algunos sistemas de composición distintos que luego podemos comentar en clase:

- *The Rite of Spring* [escuchar los movimientos: “*The Augurs of Spring, Dances of the Young Girls*” y “*Dance of the Earth*”] (1913), de Igor Stravinski.  
Ejemplo de superposiciones de acordes (también denominados **poliacordes**) y acordes contruidos por cuartas.
- *Fanfare for the Common Man* (1942), de Aaron Copland.  
Ejemplo de modalidad.
- *Five movements for string quartet*, op. 5 [escuchar solamente el IV movimiento] (1909), de Anton Webern.  
Ejemplo de Atonalismo
- *Three Dances* [escuchar solamente el III movimiento] (1973), de Henryk Górecki.  
Ejemplo de minimalismo.
- *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), de Krzysztof Penderecki.  
Ejemplo de música textural.
- *Efebo con Radio* (1981), de Salvatore Sciarrino.  
Ejemplo de música tímbrica y de una estética hiperrealista.

**Lectura recomendada**

Libro: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*

Autora: Teresa Catalán

Capítulo 1, *La tonalidad hasta su disolución*, Apartado: *Tonalidad* [Págs. 64-71]

**Complementos online**

- Blog: *Innovando en el aula*. Entrada: *La sexta napolitana*  
<https://www.blogcreativo13.com/2017/09/sexta-napolitana.html>
- Blog: *Music Net Materials*. Entrada: *Las cadencias. Teoría y ejercicios*  
<https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/04/03/las-cadencias-1-teoria-y-ejercicios/>
- Blog: *Lenguaje Musical con Cristina*. Entrada: *Las cadencias*  
<https://lenguajemusicalconcrisina.wordpress.com/2018/01/09/las-cadencias/>
- Web: *Internet Music Theory Database*. *Augmented Sixth Chords* (Ejemplos de acordes de sexta aumentada con partitura y audio)  
<http://www.musictheoryexamples.com/25A6.html>

## LAS NOTAS EXTRAÑAS Y ESCRITURA INSTRUMENTAL

“Ciertamente, sentir placer con la música es la señal de comprensión más obvia, la prueba de que la entendemos”

Charles Rosen. *Las fronteras del significado*

### 2.1. Notas extrañas o notas de adorno

Para realizar el análisis armónico de cualquier obra, es primordial saber, en todo momento, sobre qué acorde se está construyendo la música. En un coral del maestro Bach es sencillo; los acordes se ven a simple vista, de forma descubierta, sin trampas. Pero esta escritura vertical no es lo habitual (a excepción de ciertos momentos de textura homofónica, que veremos en la unidad 5).

Comúnmente, los acordes se hallarán *camuflados* entre numerosas notas que pueden pertenecer a ellos o ser notas extrañas. Es decir, que **debemos saber cuáles son las notas reales (las notas que constituyen el acorde tríada, cuatriada, etc.) y cuáles las notas extrañas que NO pertenecen al acorde.**

Ante esta tarea surge una regla común: los saltos implican (casi siempre, veremos la excepción más adelante) que ambas notas son reales. En análisis de música tonal cualquier intervalo entre dos notas se divide en: **movimiento conjunto** (intervalo de 2ª) o **disjunto** o por salto (cualquier intervalo mayor a una 3ª). Veamos un par de ejemplos.

Figura 2.1: Sonata para trompa, 2º mov., op. 17 (Beethoven)

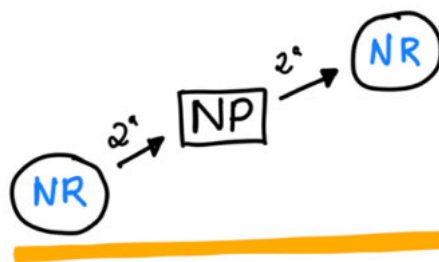
En el primer ejemplo, de la Sonata para trompa op. 17 de Beethoven, se pueden apreciar las intervenciones del solista en las que casi todas las notas son reales. Lo mismo sucede en el Concierto para trompeta S. 49 de Hummel (figura 2.2).

Figura 2.2: Concierto para Trompeta, 1ª mov, S. 49 (Johann Hummel)

Y, es que, en la música que analizaremos del clasicismo y Romanticismo (en este primer curso), las **melodías se despliegan y surgen a partir de los acordes que la acompañan**. No obstante, estas siempre irán combinadas con todo tipo de notas extrañas. Para afrontar este análisis, vamos a ver las características de cada una de ellas.

### 2.1.1. Notas de paso

- Se producen en tiempo débil.
- Siguen siempre un movimiento ascendente o descendente.
- Pueden ser de carácter diatónico o cromático.
- Rellenan una melodía por grados conjuntos que va de una nota real a otra, es decir, NR→NP→NR. En ocasiones pueden ser dos notas de paso seguidas, pero irán igualmente en el siguiente orden: NR→NP→NP→NR.
- Puede formarse un **acorde de paso** si coinciden verticalmente dos o más (como ocurre con el 6/4 de paso de los acordes triada).



### 2.1.2. Bordadura o floreo

- Se producen en tiempo débil.
- Su movimiento (ascendente o descendente) parte de una nota real para volver hacia ella.





- Ejemplo:



Como se puede comprobar en las figuras 2.3 y 2.4, las notas de paso y las bordaduras tienen la misma naturaleza por grados conjuntos y de tiempo débil. Lo único que las diferencia es la dirección melódica del contexto en el que aparecen: si es lineal son notas de paso, si es curvada es una bordadura (o floreo).



Figura 2.3: Estudio n.º 61, *Practical Method for Beginners*, op. 599 (Carl Czerny)



Figura 2.4: Goldberg Variations, BWV 988 – Aria Da (J. S. Bach)

**2.1.3. Escapada o elisión**

- Se producen en tiempo débil.
- La nota inicial puede ser real o extraña, realiza un salto (de 3ª o superior) ascendente o descendente que cambia de dirección (de 2ª) hacia la nota real.
- Pueden ser de carácter diatónico o cromático.

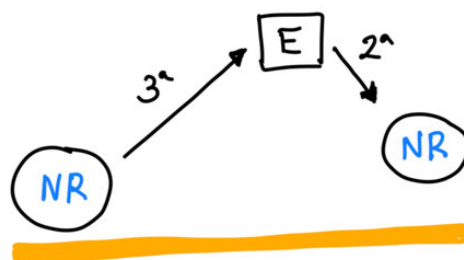


Figura 2.5: Sonata en Fa menor, n.º 1, op. 2, I Mov., cc. 26-36 (Ludwig van Beethoven)

Como caso concreto de escapada, es habitual encontrarnos, justo al final de una frase musical (que veremos en la unidad siguiente), la **escapada de la mediente (III)**. Veamos un caso de esta en una breve pieza de Robert Schumann titulada.

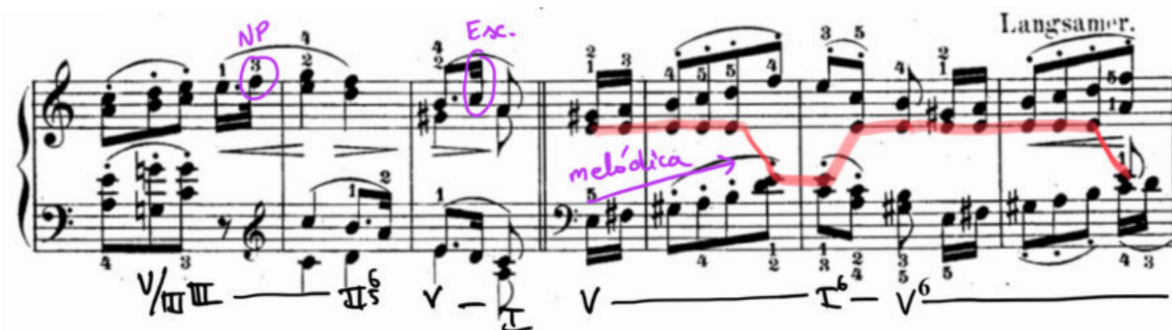


Figura 2.6: Pieza n.º 6 'Armes Waisenkind', op. 68, cc. 6-11 (Robert Schumann)

**2.1.4. Apoyatura**

- La única de las notas extrañas que se produce en tiempo fuerte.
- Resuelve siempre por movimiento descendente (2ª), **a excepción de:**
  - si es la nota sensible, que irá a la tónica por movimiento ascendente;
  - si existe un cromatismo y continúa la tendencia natural del # o b.
- Tiene un carácter expresivo muy fuerte.
- La simultaneidad de varias apoyaturas puede producir un **acorde apoyatura** (habitual en la escritura del clasicismo y Romanticismo).
- Se suele evitar la duplicación de la nota de resolución.

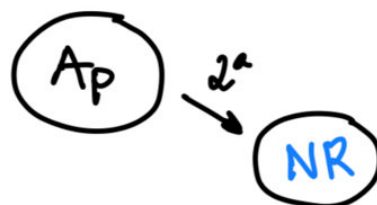


Figura 2.7: Sinfonía n.º 5, 2º mov., op. 64, cc. 8-15 (Chaikovski)





Figura 2.8: Concierto para piano n.º 5 “Emperador”, 2º mov., op. 73 (Beethoven)

Ahora veamos un ejemplo con **acordes apoyatura** (figura 2.9). Usualmente, estos acordes tendrán una función de dominante o de tónica y se mueven sobre una misma nota en el bajo, que se mantiene (nota pedal). Esta será el I (tónica) o V (dominante). Por lo tanto, generan dos situaciones: acorde de dominante sobre tónica (7+, en el c. 8 formado por tres notas) o acorde de tónica sobre la dominante ( $I^6_4$ ) o apoyaturas sobre el acorde de dominante (en el c. 4 por dos notas apoyaturas).

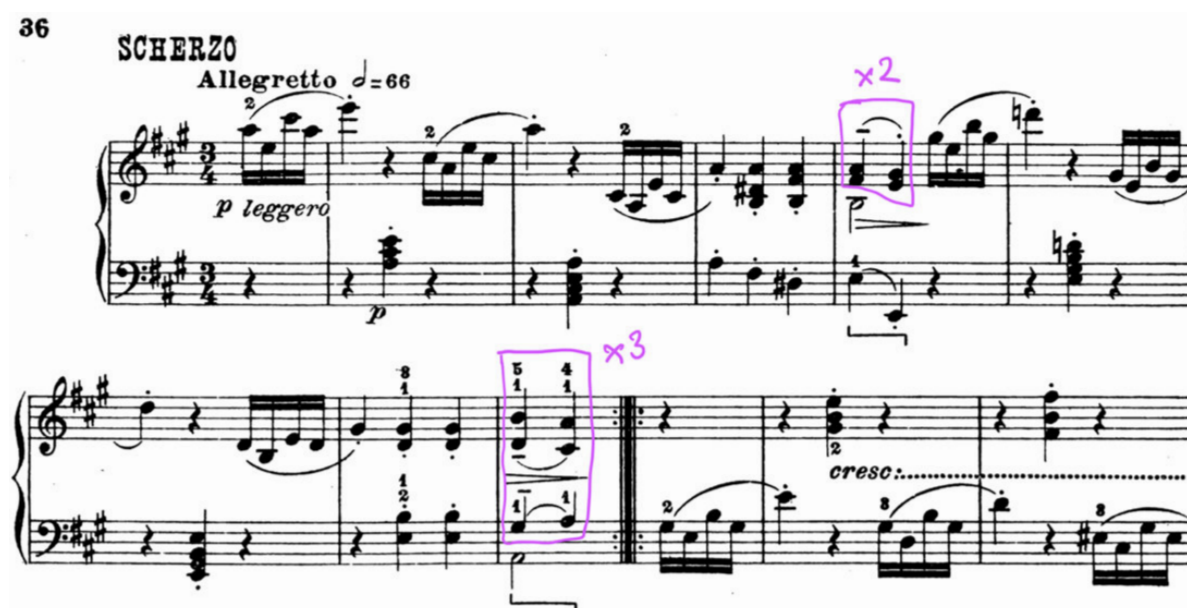
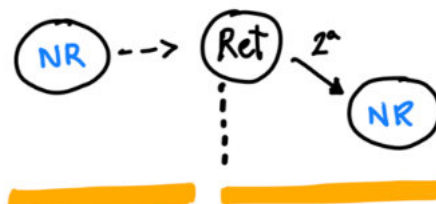


Figura 2.9: Sonata en La mayor, n.º 2, 3ª mov., op. 2 (Beethoven)

**2.1.5. Retardo**

- Es una nota real que, con un cambio de armonía se mantiene y se convierte en nota extraña, retrasando así la aparición de la siguiente nota real.
- Aunque la aparición de la nota real de la que procede es en tiempo fuerte, en el momento que se convierte en nota extraña es rítmicamente débil.
- Resuelve siempre por movimiento descendente (2ª), a excepción de:
  - si es la nota sensible, que irá a la tónica por movimiento ascendente;
  - si existe un cromatismo y continúa la tendencia natural del # o b.
- Tiene un carácter expresivo muy fuerte. El teórico Ernst Toch dice del retardo: «el mayor grado de deleite estético se experimenta siempre en aquellos casos en que la fantasía del espectador es incitada a continuar, a completar por su propia cuenta una idea insinuada».
- La simultaneidad de varios retardos puede producir un **acorde retardo**.
- Se suele evitar la duplicación de la nota de resolución.



En el siguiente ejemplo, una obra coral del compositor Anton Bruckner, se pueden apreciar varios retardos. Son notas que se quedan arrastradas por las voces y que acaban resolviendo descendentemente (a excepción de la sensible de la voz soprano en el c. 42).

Figura 2.10: Locus Iste, cc. 39-48 (Anton Bruckner)

En el siguiente ejemplo de un Coral de Bach, se puede apreciar y escuchar al final de la pieza un recurso típico en las cadencias, un cliché que utilizaron muchos compositores a lo largo del periodo de la práctica común. Es el retardo de la 3ª del acorde, que puede ocurrir tanto en el acorde de tónica en la cadencia auténtica (como en la figura 2.11) o en el acorde de dominante en la semicadencia (conocido como **retardo de sensible**, que podéis observar en la figura 2.12).





Figura 2.11: Coral BWV 277 "Christ lag in Todesbanden" (Bach)

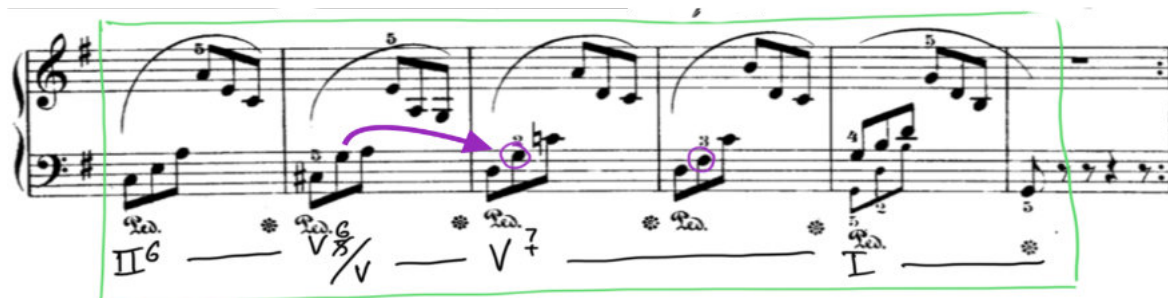


Figura 2.12: Pieza n.º 6 'Armes Waisenkind', op. 68, cc. 6-11 (Robert Schumann)

### 2.1.6. Anticipación

- La anticipación es el avance auditivo de una nota que, cuando aparece, no pertenece al acorde sobre el que se encuentra.
- Desde el punto de vista rítmico, la anticipación es una anacrusa de la nota real.
- Por lo general, es de duración muy breve y posee un carácter enérgico.

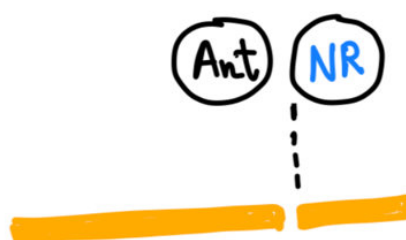


Figura 2.13: Romance n.º 1 en Re Mayor para violín y piano, op. 22 (Clara Schumann)

Dentro del uso de las anticipaciones suele ser típico el siguiente escenario. Hacia el final de una obra o, simplemente, una cadencia auténtica nos encontramos la **anticipación de la Tónica** sonando sobre el acorde de dominante.

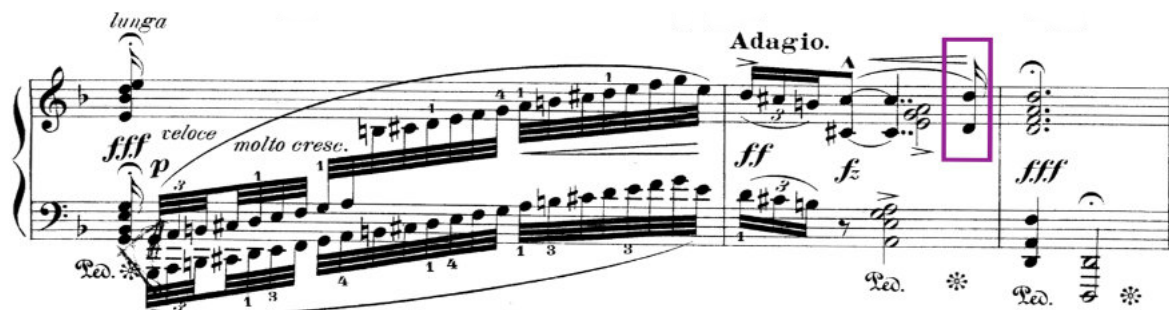


Figura 2.14: Anticipación de la nota tónica sobre un acorde de dominante

### 2.1.7. Notas pedales

La nota pedal es aquella que se mantiene invariable mientras el resto de voces ejecutan distintas armonías que pueden, ser o no, ajenas a la nota pedal. Lo más habitual es que la nota se sitúe en el bajo, pero puede aparecer también en una voz intermedia o superior (como ocurre en la figura 2.15, donde la pedal comienza siendo en el bajo, pero salta a la voz superior).

Las pedales son, de manera exclusiva<sup>1</sup>, en el periodo que va desde el Barroco al Romanticismo, las notas Tónica (I) y Dominante (V). Es decir, que la función de una nota pedal responde a dos escenarios posibles:

- **Pedal de Dominante (V):** se utiliza para generar y aumentar la tensión de la dominante, puesto que se crea una fuerte necesidad de resolución sobre la tónica (figura 2.15). En la unidad 4 hablaremos más en profundidad de sus funciones en una obra y dónde aparecerá habitualmente.



<sup>1</sup> Al menos a lo largo del Barroco, Clasicismo y Romanticismo (lo que ya hemos denominado en alguna ocasión como periodo de la práctica común. Fue Claude Debussy quien, intencionadamente, comenzó a utilizar otras notas pedales distintas a la tónica (I) y la dominante (V) para desestabilizar el centro tonal.



Figura 2.15: Nocturne in B flat major, IMS 14 (Maria Szymanowska)

- **Pedal de Tónica (I):** retiene y frena la sensación de movimiento del discurso musical (figura 2.16). Es decir, provoca una sensación de estabilidad puesto que la nota más importante y central de la tonalidad es la tónica. Al igual que la pedal de Dominante, aparecerá en secciones y para funciones determinadas (que se tratarán en la unidad 4).



Figura 2.16: Sinfonía n.º 2.6 “Patética”, 1er mov. Adagio – Allegro non troppo, op. 74  
(Chaikovski, reducción para piano por Pachulski)

## **2.2. Escritura instrumental**

Existe una característica principal en cualquier instrumento y que condicionan su escritura: si son **monódicos** o **polifónicos**. A partir de este criterio de distinción, hablaremos de sus escrituras.

### **2.2.1. Instrumentos monódicos o polifónicos**

Por un lado, los instrumentos monódicos son aquellos que, en su uso convencional<sup>2</sup>, pueden generar sólo un sonido simultáneo. Es decir, que no puede producir acordes. Este es el caso, por ejemplo, de los instrumentos de viento. Los instrumentos de arco tienen más posibilidades y pueden producir acordes (con dobles o triples cuerdas). Por otro lado, los instrumentos de teclado, el arpa, la guitarra o algunos instrumentos de percusión responderán a una escritura polifónica.

**No obstante, cualquier instrumento musical será tratado como melódico si es el plano principal (la melodía) o tratado como polifónico si es el plano secundario (acompañamiento)<sup>3</sup>.** O lo que es lo mismo, que un instrumento monódico puede realizar igualmente la armonía.

### **2.2.2. Escritura pianística**

Puesto que gran parte del repertorio de análisis (aunque no todo) es para piano o este (u otro instrumento polifónico) aparecerá como acompañante, es muy importante tener en cuenta la siguiente consideración a la hora de afrontar su análisis.

Si el piano realiza la función de acompañamiento, resulta muy útil descifrar el **patrón de acompañamiento** que está realizando. El patrón nos indica la repetición y la adaptación que va sufriendo el acompañamiento en cada acorde. Es decir, que las notas reales y notas extrañas se van adaptando a cada acorde, pero siempre con la misma estructura rítmico-melódica. El piano, además, por sus características organológicas<sup>4</sup>, realiza siempre acompañamientos en los que debe repetir los sonidos para poder mantener la sonoridad de los acordes en el tiempo. De lo contrario, los sonidos del piano desaparecen rápidamente.

Existen infinidad de patrones de acompañamiento. Sería imposible recogerlos todos mediante ejemplos en la presente unidad. No obstante, todos presentan características similares. Los hay de un carácter arpegiado, rítmico o más contrapuntístico (como se verá en la próxima unidad) pero, en esencia, son siempre parecidos. Vamos a ver algunos ejemplos.

<sup>2</sup> Todos los instrumentos musicales, aunque sean monódicos, poseen sus propias técnicas extendidas que permiten producir dos o más sonidos simultáneos.

<sup>3</sup> Este punto será tratado con mayor claridad en la Unidad Didáctica 3.

<sup>4</sup> Características técnicas propias de un instrumento, ya sean interpretativas, tímbricas, técnicas, etc.



El primer patrón de acompañamiento lo conocerán muy bien los pianistas. Es un patrón común en la época del clasicismo, muy usado por Mozart, Haydn y las primeras obras de Beethoven. Recibe el nombre **de bajo Alberti**. También mencionar que existen otros patrones de acompañamiento estandarizados con su propio nombre como el **bajo Murky** que se constituye por el uso de octavas en forma de “trémolos”



Figura 2.17: Sonata en Mib mayor, n.º 3, Hob: XVI 49 (Joseph Haydn)

El siguiente ejemplo de Chopin es más elaborado (de hecho, este autor llevó la escritura pianística un paso más allá y en él se pueden encontrar muchos patrones de acompañamiento que exploran las posibilidades técnicas del instrumento), pero no deja de ser un acompañamiento con carácter arpegiado. Habría que definir el patrón para ver cuáles notas son reales y cuáles no, puesto que el dibujo arpegiado es una combinación de ambas. En este caso, el patrón de acompañamiento es de blanca con puntillo y posee dos corcheas como notas extrañas (de tipo escapada).



Figura 2.18: Preludio n.º 13, op. 28 (Frédéric Chopin)



En la siguiente pieza de Chopin, el conocido Nocturno n.º 2 op. 9, de nuevo se produce la armonía en el patrón de acompañamiento que realiza la mano izquierda. Esta vez en una especie de vals compuesto por tres corcheas (que suman una unidad de tiempo en el compás de 12/8).

Figura 2.19: Nocturno n.º 2, op. 9 (Frédéric Chopin)

En la figura 20, un fragmento extraído de la Sonata n.º 6 de Joseph Haydn, se puede observar una armonía que se conforma a partir de todo el conjunto, puesto que todas las voces son armonía. Se genera la melodía a partir de las distintas notas del acorde y de patrón rítmico.

Figura 2.20: Sonata para piano n.º 6, Hob XVI:36 (Joseph Haydn)

Es común en autores clásicos como Haydn y Mozart, que veremos en la unidad 14, encontrar fragmentos en donde es complicado discernir donde está el límite entre melodía y armonía. En esos casos, habrá que definir un ritmo armónico (concepto que veremos en la unidad 3 y que define la velocidad a la que cambian los acordes en una obra) y mantenerlo más o menos constante para otorgarle cierta coherencia.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 2****Audios recomendados**

A continuación, por un lado, repertorio para instrumento solista muy interesante por el tratamiento polifónico que se hace del violín, la viola, el violonchelo y la flauta:

- Suite para Violonchelo n.º 5 en Do menor, BWV 1011 (1717-23), de J. S. Bach
- Partita para flauta en Re menor, BWV 1013 (1723), de J. S. Bach
- Suite para Violonchelo n.º 1, op. 72 (1964), de Benjamin Britten
- Sonata Monologue, para violín solo (1975), de Aram Khachaturian
- Elegy, para viola solo (1944), de Igor Stravinski

Por otro lado, repertorio para orquesta, citado en los ejemplos de la presente unidad. Obras emblemáticas de Beethoven y Chaikovski:

- Concierto para piano n.º 5 “Emperador”, op. 73 (Beethoven)
- Sinfonía n.º 5 en mi menor, op. 64 (Chaikovski)
- Sinfonía n.º 6 “Patética”, op. 74 (Chaikovski)

**Lectura**

Libro: El maestro invita a un concierto

Autor: Leonard Bernstein

Capítulo 1: ¿Qué es la música? [Págs. 29-55]

**Complementos online**

- Página Web Teoría: Ejemplos de partituras y auditivos para las notas extrañas  
<https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/02-paso.php>
- Archivo de apuntes: 25 patrones de acompañamiento para piano  
<https://drive.google.com/file/d/1dl5P7tnqB5vmGe-Mk-hm4uVvcMofvFMA/view?usp=sharing>

## ELEMENTOS DEL FRASEO MUSICAL. COMPARACIÓN CON EL HABLA HUMANA

*“La creación de la melodía es la fantasía del compositor”.*

Ernest Toch. *La melodía*

### 3.1. Terminología. Hablemos todos el mismo idioma

Gracias a teóricos de la música como Giulio Bas o Rudolf Westphal, hoy en día compartimos en el ámbito académico (conservatorios) la misma terminología para referirnos a los distintos elementos que construyen el discurso musical. Cada uno de vosotros habéis usado estos términos o estaréis acostumbrados a escucharlos a vuestros profesores de instrumento.

Y, qué mejor forma de entender los distintos elementos que conforman el discurso melódico que compararlos con nuestra herramienta más natural: el habla. Estos elementos son, en orden de más pequeño a más grande:

- **Motivo o inciso:** el más pequeño, la palabra. Con la concatenación de ellos podemos conformar una frase (o toda una obra).
- **Semifrase.** La división más pequeña de una frase, lo que podríamos comparar con la separación entre sujeto y predicado de una oración.
- **Frase.** La unidad básica de medida, como el metro o el litro.
- **Periodo.** La concatenación de dos o tres frases, que se podría establecer como el párrafo en un texto.

Esta terminología no es única. Nosotros en clase usaremos la llamada terminología de la escuela anglosajona que parte de la **frase** como unidad básica. Pero existe también la escuela alemana que parte del **periodo** como unidad básica (lo que nosotros vamos a denominar frase). Grandes maestros y teóricos de la música han ido modelando esta teoría analítica como Hugo Riemann, Dietter de la Motte, Arnold Schönberg o Clemens Kühn.

Como se decía, nosotros nos centraremos en la escuela anglosajona. Generalmente, a la aparición de uno de estos elementos (semifrase, frase o periodo) le sigue otro que se relaciona con el primero. Si se agrupan en dos, conforman un elemento mayor que se denominará **binario**. Si se agrupan en tres, será **ternario**. Para referirnos al primer elemento, usaremos el término de **antecedente** y **consecuente** para el segundo y tercero. A modo de ejemplos, vamos a ver diferentes esquemas:

Frase Antecedente + Frase Consecuente = **Periodo Binario**

Frase Antecedente + Frase Consecuente + Frase Consecuente = **Periodo Ternario**

Semifrase Antecedente + Semifrase Consecuente = **Frase Binaria**

Semifrase Antecedente + Semifrase Consecuente + Semifrase Consecuente = **Frase Ternaria**

Hemos definido así el apellido (frase binaria, periodo ternario, etc.). Pero nos falta el segundo apellido, lo que define el tipo de relación entre los elementos:

- **Paralelo o contrastante (afirmativo o negativo).** Cuando el segundo elemento posee las mismas o muy parecidas características al primero o son diferentes. Para ello, es necesario prestar atención a la melodía (basta con que empiecen igual para considerarlos paralelos), ritmo, armonía.
- **Secuencial.** Cuando el segundo elemento es la repetición del primero, pero a un intervalo distinto; lo que se conoce también como progresión.

Pero aún nos falta otro apellido más, que expresa la relación entre el tamaño de ambos elementos:

- **Simétrico o asimétrico.** Cuando la longitud del segundo elemento es igual o distinta al primero.

Es decir, ¡que ya tendríamos el nombre y los tres apellidos completos! Ejemplos: *periodo binario paralelo y simétrico, frase binaria secuencial y asimétrica, etc.* Toda esta terminología será aclarada, a continuación, mediante los siguientes esquemas y ejemplos musicales en los apartados que siguen.

*Frase Antec. (8c) + Frase Consec. (8c mismo inicio) =* **Periodo Binario Paralelo Simétrico**

*Frase Antec. (8c) + Frase Consec. (8c distinto inicio) + Frase Consec. (8c distinto inicio) =*  
**Periodo Ternario Contrastante Simétrico**

*Semifrase Antec. (4c) + Semifrase Consec. (5c distinto inicio) =*  
**Frase Binaria Contrastante Asimétrica**

*Semifrase Antec. (4c) + Semifrase Consec. (4c) + Semifrase Consec. (5c distinto inicio) =*  
**Frase Ternaria Contrastante Asimétrica**

### 3.2. La frase (la oración) y la semifrase (la división en sujeto y predicado de la oración)

Con su acertada definición, Willi Apel expone que: «la frase musical es una división natural de la línea melódica, comparable al habla humana»<sup>1</sup>. Es, por tanto, la división más palpable y elemental del discurso melódico que vendrá definida por:

- las **cadencias**, que establecerán su final y su carácter (conclusivo o suspensivo);
- la **notación musical** correspondiente a uso de las articulaciones, la agógica y la dinámica, que conducen, refuerzan y estructuran el discurso musical.

La frase se puede dividir, generalmente, en trozos más pequeños llamados semifrases (lo que en la escritura correspondería a sujeto y predicado). Habitualmente, la frase arquetípica del período tonal clásico (y también muchas provenientes de música con carácter folclórico o de danza) cumplen un patrón de:

**FRASE (contrastante)** [ Semifr. Antecedente 4 cc. + Semifr. Consecuente 4 cc.]

Es decir, que la música suele tender hacia una *frase binaria paralela simétrica*, *frase binaria secuencial simétrica* o *frase binaria contrastante simétrica*.



Figura 3.1: Frase binaria paralela simétrica, Sonate in G minor, Mov. IV. Rondo cc. 1-8 (Clara Schumann)

Aunque la figura 1 posee un carácter anacrúsico, se cumple el modelo de 4 cc. + 4 cc. en el que la semifrase consecuente tan sólo posee una pequeña variación melódica y armónica al final, puesto que la primera semifrase es suspensiva (V) y la siguiente es conclusiva (I). En las próximas figuras aparece las siguientes combinaciones de frases binarias: paralela (figuras 3.2 y 3.3), secuencial (figura 3.4 y 3.5) y contrastante (frase 3.6 y 3.7). Todos los ejemplos son simétricos a excepción de la figura 3.5.

<sup>1</sup> Willi Apel, Harvard Dictionary of Music. (Cambridge: Harvard University Press, 1950).





Figura 3.2: Frase binaria paralela simétrica, n.º 3 “Waltz”, Children’s Album, cc. 5-12 (Amy Beach)

Figura 3.3: Frase binaria paralela simétrica, Piano Sonata in C minor, cc. 1-8 (Cécile Chaminade)

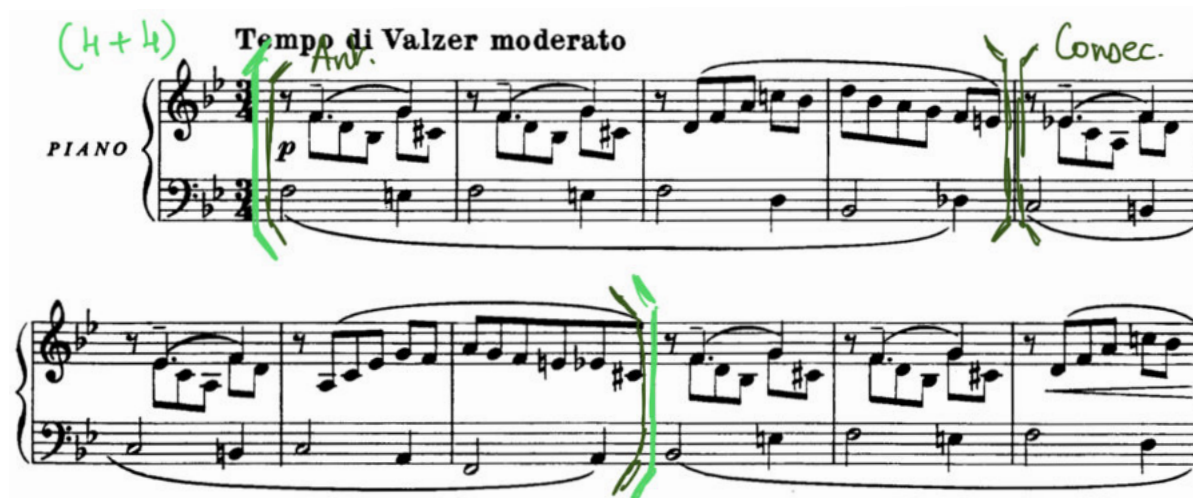


Figura 3.4: Frase binaria secuencial simétrica, n.º 14 “Premier bal” Petite Suite, cc. 1-8 (Jacques Ibert)

Figura 3.5: Frase binaria secuencial asimétrica, n.º 25 “Ecos en el teatro” del Álbum de la Juventud op. 68, cc. 1-8 (Robert Schumann)

La siguiente muestra musical forma parte de uno de los movimientos de la Suite sinfónica *Má Vlast*, que quiere decir “Mi país” o “Mi patria” de Biedrich Smetana, el padre de la **música nacionalista** Checa. La obra orquestal está formada por seis poemas sinfónicos que describen o representan aspectos del paisaje rural, la historia o las leyendas de Bohemia (la actual República Checa). Este movimiento titulado *Moldau* simboliza el río Moldava, el más largo del país. La frase que se muestra en el siguiente ejemplo responde al esquema más típico, como ya se ha comentado anteriormente, de frase binaria contrastante. Aunque rítmicamente es muy similar, existe un contraste entre el carácter de la primera semifrase que presenta un dibujo ascendente y la otra semifrase que es descendente. Lo cual, también está en relación con la intención del autor de reflejar musicalmente el fluir y discurrir de un río.

Figura 3.6: Frase binaria contrastante simétrica, “n.º 2 Moldau” Má Vlast, cc. 39.6-47  
(Biedrich Smetana)

El siguiente ejemplo forma parte de la Suite para orquesta *Romeo y Julieta* de Sergei Prokofiev, inspirada en la obra homónima de William Shakespeare. En ella se puede ver reflejado los caracteres melódicos quebrados típicos en la escritura del compositor. Además, la frase se introduce por una pequeña sección llamada **decorado** que veremos en la unidad 4.



**Allegro pesante. ♩ 100**

*pesante, non legato (4+4)*

*f pesante DECORADO*

*simile*

Figura 3.7: Frase binaria contrastante simétrica, “n.º 6 Montaigus et Capulets” Pieces from Romeo and Juliet op. 75, cc. 1-10 (Sergei Prokófiev)

**Allegro animato**

*Fraxe ternaria (4+4+4)*

*ant.*

*legg.*

*Consec*

**CLARINETTE**

**PIANO**

*p*

*Consec.*



Figura 3.8: Frase ternaria contrastante y simétrica, Sonate pour Clarinette, Mov. II, op. 167 cc. 1-12 (Camille Saint-Saëns)

El anterior ejemplo (figura 3.8) y el siguiente (figura 3.9) son frases ternarias, construidas por tres semifrases y que se pueden englobar bajo una misma idea melódica común (3.8) o bajo un mismo patrón de acompañamiento (3.9).

Figura 3.9: Frase ternaria contrastante y asimétrica, Suite of Six Short Pieces, n.º 1 "Prelude", cc. 3-17 (Ralph Vaughan Williams)

El siguiente ejemplo pertenece al Concierto para trombón op. 4 del compositor David Ferdinand y está compuesto por tres semifrases simétricas de 4 compases cada una, formando así la frase ternaria contrastante (aunque sus dos primeras semifrases sean secuenciales entre sí) y simétrica.



The image displays a musical score for a Trombone Concerto, 2nd movement, measures 9-20 by David Ferdinand. The score is divided into four systems. The first system shows a 'Frase (4+4+4)' in green. The second and third systems show 'Enlace melódico' in yellow. The fourth system shows 'enlace melódico' in yellow. The score includes various dynamics like *ff*, *mf*, *pp*, *p*, and *dim.* and instrument markings like Trombón, Cuarteto, Clarinetes, and Horns.

Figura 3.10: Frase ternaria contrastante y simétrica, Concierto para trombón, 2º mov., op. 4, cc. 9-20 (David Ferdinand)

En ocasiones, la frase musical puede finalizar con una **ampliación**. Este es un término que utilizamos para definir una breve parte final de la frase que tiene una función conclusiva. Es decir, una breve extensión final que reafirma una cadencia. No es material nuevo y tampoco es un elemento contrastante, sino que complementa o repite la frase a la que acompaña.



Figura 3.11: Frase binaria paralela y simétrica, Sonata Kv. 332, 1<sup>er</sup> mov, cc. 7-24 (W. A. Mozart)

**¡¡IMPORTANTE!!** Dos cosas a recordar. Primero, SIEMPRE va al final de la frase. Segundo, NO abusad del término ampliación ya que suele ser un complemento fraseológico que aparece con poca frecuencia. Por lo tanto, no caed en el error de utilizarlo como recurso fácil para referenciar cualquier final de una frase.

**3.3. Periodo (el párrafo)**

El periodo sería la agrupación de dos o tres frases. Es lo que, trasladado al habla humana equivaldría a un párrafo, que aglutina varias frases bajo una idea común (en el caso del análisis de música tonal sería bajo una misma tonalidad). Al igual que ocurre con la frase, el periodo puede ser **binario o ternario**, además de **paralelo/secuencial/contrastante o simétrico/asimétrico**. De nuevo, el periodo tendremos que definirlo con su nombre y apellidos. Veamos algunos ejemplos de las posibles combinaciones.

The image shows a musical score for 'Columbine' by Amy Beach, specifically measures 3-18. The score is in 6/8 time, marked 'Andante.' and 'pp'. It features a piano introduction with a 'Decorado' section and a 'cantabile' section. The period is marked with a green bracket and labeled 'PERIODO (8+8)'. The first phrase is marked 'Fraser (4+4)' and the second phrase is marked 'Fraser (4+4)'. The score is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clef).

Figura 3.12: Periodo binario paralelo y simétrico, n.º 2 "Columbine", The Children's Carnival, op. 25, cc. 3-18 (Amy Beach)



Como se ha podido comprobar hasta ahora las frases expuestas en los ejemplos son de 8 compases. No siempre será así; dependerán del contexto en el que se encuentran. Si la obra es breve, sus frases tenderán también a ser cortas (4 compases). Si, por el contrario, son obras extensas, las frases serán más largas (8 o 12 compases).

¡¡IMPORTANTE!! La división del fraseo musical siempre es un punto delicado del análisis, puesto que los criterios a la hora de realizarlo son varios, como fijarse en las cadencias y la articulación de la propia melodía. En cualquier caso, la división elegida del fraseo ha de responder a una coherencia interna dentro del movimiento o la obra. Es decir, una suerte de unificación en cuanto a la extensión de todas las frases que la conforman.

El siguiente ejemplo, *Cuarteto de cuerda n.º 1* de Beethoven, vemos un periodo binario secuencial. La primera (a) y segunda frase (a') pueden ser consideradas ambas frases secuenciales puesto que inician la melodía con la misma interválica, pero a distancia de 2ª mayor ascendente. Lo mismo ocurre en la figura 3.14, la *Sonata en Re menor* para viola de Mikhail Glinka, pero a un intervalo de 4ª justa.

Handwritten annotations on the score:

- Violino I:** "Ant. Frase a (4+4)" and "PERIODO: a (8) + a' (11)"
- Violoncello:** "Ant. Frase a' (4+7)"
- Other markings:** "Allegro", "molto dolce", "cresc.", "p", "f", "piu. f", "ff", "p".

Figura 3.13: Periodo binario secuencial y asimétrico, *Cuarteto de cuerda n.º 1*, op. 59, cc. 1-19 (Ludwig van Beethoven)



Periodo (8+8)

Frase 8c.

Frase 8c

mf [a tempo]

180

Figura 3.14: Periodo binario secuencial y simétrico, Sonata para viola en Re menor, 2ª mov., cc. 172-185, (Mikhail Glinka)

**3.4. Motivo o inciso (la palabra)**

El motivo (o inciso) es la unidad más pequeña de una idea musical. Estos elementos poseen unas cuantas notas, con un perfil melódico-rítmico que, a base de su **elaboración motívica**, puede llegar a formar una obra de grandes dimensiones.

Por lo tanto, no se puede comenzar de otra manera que no sea por el motivo más conocido de toda la historia de la música.



Figura 3.15: Motivo principal de la Sinfonía n.º 5, op. 67 (Ludwig Van Beethoven)

Beethoven construye todo el primer movimiento de la Sinfonía n.º 5 con las cuatro notas de carácter **acéfalo** y que impulsan la música siempre hacia delante. Aunque la interválica va variando, la rítmica se mantiene durante todo el movimiento e, incluso, aparece en el resto de movimientos de la sinfonía.

Otro ejemplo de maestría en la elaboración motívica lo encontramos en el compositor Johannes Brahms. En su Sinfonía n.º 4, el primer movimiento se inicia con la siguiente melodía (figura 16). En realidad, está compuesta por un elemento muy pequeño, un intervalo de 3ª descendente; que se transforma acto seguido en una 6ª ascendente; y después en otra 3ª descendente; etc.



Figura 3.16: Motivo principal del 1er mov. de la Sinfonía n.º 4, op. 98 (Johannes Brahms)

Un ejemplo más lo encontramos en el compositor griego György Ligeti, en su Pieza n.º 3 de la obra *Musica ricercata* para piano (una de las cuales, junto con otras 5, adaptó (o **instrumentó**) para formación de quinteto de viento en su obra *Six Bagatelles*).

**Allegro con spirito** ♩ = 176

*f* tre corde  
senza ped.

*pp*  
una corda  
8b  
staccatissimo, leggero

*f* tre corde  
8b

*sf p sub.* *mp*  
una corda  
*sf* *pp molto*

Figura 3.17: Motivo, Pieza n.º 3 de “Musica Ricercata” (György Ligeti)

**3.5. Silencios (comas, puntos, puntos y aparte, puntos finales)**

En el lenguaje hablado y escrito son necesarios los silencios. Aportan pausas que organizan el discurso y el fraseo (al igual que las cadencias) y que, además, también pueden generar expectativas. A lo largo de la historia, los silencios se han usado principalmente con esas dos funciones o tipos: silencio estructural o silencio dramático. Su naturaleza siempre dependerá del contexto en el que aparezcan.

El **silencio estructural** será aquel cuya función es organizar el material musical, separar ideas musicales, secciones, frases, etc.



Figura 3.18: Sonata en Fa Mayor para piano, KV. 332 cc. 1-13 (Wolfgang Amadeus Mozart)

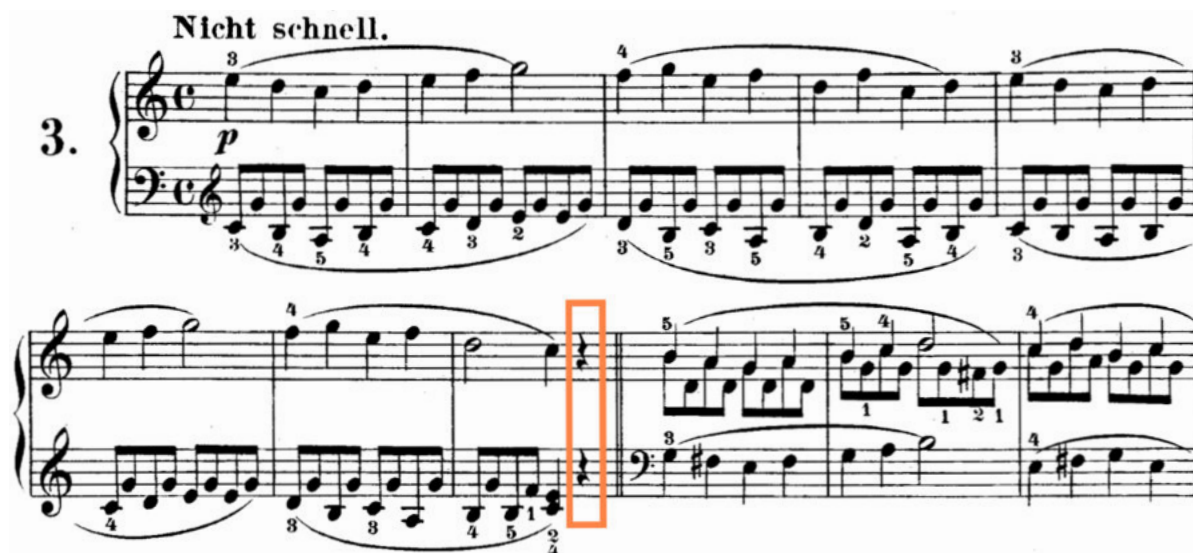


Figura 3.19: n.º 3 "Tarareando" del Álbum de la Juventud op. 68, cc. 1-8 (Robert Schumann)

El **silencio dramático** sería aquel cuya función es generar y aportar más tensión en una obra o fragmento musical. Puede también ser utilizado por el compositor para frustrar las expectativas del oyente como, por ejemplo, evitar una cadencia perfecta que era muy esperada. Este silencio también puede generar un momento de **anticlímax** (como en la figura 3.21), por ejemplo, una sección que va aumentando poco a poco de dinámica hasta alcanzar un **fortissimo** y, de repente, aparece un silencio.





Figura 3.20: Sonata para oboe, cc. 46-53 (Francis Poulenc)

Figura 3.21: Sinfonía n.º 5, final del 3er mov., op. 82 (Jean Sibelius)

**Triomphe d'Horace** 53  
Un peu plus large  $\text{♩} = 80$

The musical score is for 'Triomphe d'Horace' by Arthur Honegger, measures 13:30-14:15. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Flute (Fl), Oboe (Hib), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in Bb (Cl.B), Bassoon (Bons), Contrabassoon (C.Bon), Cor Anglais (Cors), Trumpet (Trp), Trombone (Trb), Tuba (Tuba), Cymbal and Gong (Cymb. G.C.), Tom-tom (T.T.), Harp (Harpe), Violins (Vions), Alto (Alt.), Violas (Velles), and Cello (C.B.). The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (crescendo, sf, molto), articulation (glissando), and performance instructions (Un peu plus large,  $\text{♩} = 80$ ). A vertical orange box highlights a section of the score, likely for analysis purposes.

Figura 3.22: Horace Victorieux, H. 35, min. 13:30-14:15 (Arthur Honegger)

Tanto la figura 3.21 como la 3.22 representan ejemplos maestros de **silencios dramáticos** que frustran las expectativas del oyente. En ambos, la orquesta crece y crece, aumentando la densidad sonora; la tensión que no se resuelve, se agranda; la dinámica asciende. El silencio retrasa de forma frustrante la resolución final.

¡¡IMPORTANTE!! Los silencios dramáticos en ocasiones pueden cumplir también la función de ser silencios estructurales, aunque destacarán, sobre todo, por su primera faceta (la que les dará su nombre de silencios dramáticos).



**3.6. Ritmo, compás, pulso e indicaciones agógicas y ritmo armónico (velocidad al hablar)**

Este gran apartado se separa en tres contenidos: ritmo, compás, pulso e indicaciones agógicas y ritmo armónico. El nexo en común entre ellos es evidente, el parámetro tiempo en la música. La música es un arte que sucede en el tiempo, no en una partitura y, al contrario que otras artes, que suceden en un objeto (un cuadro, una escultura, cualquier arquitectura, etc.). Y, como arte que acontece en el tiempo, ha de regirse por él. Las herramientas de las que disponemos los músicos para tratarlo son muchas.

**3.6.1. El ritmo**

El ritmo es una de las principales cualidades que definen el sonido, la música (junto a la altura, la intensidad y el timbre). Es evidente que un elemento tan importante tenga sus repercusiones en el análisis. El compositor recurrirá al ritmo para muchos procesos: elaborar y variar el material musical, para entretejer las texturas, para generar más tensión o relajación, para dotar de un carácter determinado al discurso, etc.

**3.6.1.1. Inicios y finales melódicos**

Una de las primeras aproximaciones rítmicas para definir cualquier melodía o fraseo musical será su carácter rítmico inicial. Atendiendo a este inicio (lo que se suele denominar como **“la cabeza” de la frase**), se puede diferenciar entre tres tipos:

- **Tético:** la melodía comienza en tiempo fuerte de compás.
- **Anacrúsico:** la melodía comienza en la segunda mitad del compás.
- **Acéfalo:** la melodía comienza en la primera mitad del compás.



Figura 3.23: 1) Tético, 2) Anacrúsico y 3) Acéfalo  
Ejemplos extraídos del “Concierto para trompeta” (Alexander Arutunian)



Este parámetro suele definir las melodías propias de una Sección temática. Podemos encontrar paralelismos o contrastes entre frases. Por ejemplo: contraste entre una frase o conjunto de frases de una Sección A con carácter tético y una frase o conjunto de frases de una Sección B con carácter anacrúsico.

En cuanto al **final de las melodías o fraseos musicales**, se pueden establecer también dos tipos según su carácter rítmico.

- **Final fuerte<sup>2</sup> (o íctico)**. La melodía acaba sobre el tiempo fuerte del compás.
- **Final débil (o postíctico)**. La melodía acaba sobre tiempo débil del compás.

### 3.6.1.2. Variedad rítmica

Al igual que podemos encontrar variedad en las melodías, también ocurre así en el ritmo. El compositor puede entretejer el acompañamiento y la melodía con distintas o iguales figuraciones métricas. En función de la combinación, se establecen dos tipos.

- **Homorritmia**. Todas las voces realizan las mismas figuraciones métricas a nivel general. Puede ocurrir que algunas voces realicen de forma esporádica otras medidas proporcionales, o lo que es lo mismo, se agrupen en binarios o ternarios. Es decir, podemos encontrar varios niveles de homorritmia (desde que todas las voces realicen el mismo ritmo a que existan variaciones como la figura 3.24).



Figura 3.24: Prelude n.º 5 “With deep feeling”, op. 15, cc. 1-6 (Marion Bauer)

<sup>2</sup> Queda ya muy atrás y superada la arcaica y ofensiva clasificación entre final masculino y femenino que se facilitaba en los libros de Lenguaje Musical de las enseñanzas elementales.

- **Polirritmia.** De forma simultánea se superponen voces con distintas figuraciones métricas combinadas entre binarias y ternarias.



Figura 3.25: Prelude n.º 6 "Exuberantly, passionately", op. 15, cc. 1-6 (Marion Bauer)

### 3.6.2. Compás, pulso e indicaciones agógicas

El compás es la organización rítmica que establece el compositor para construir su discurso musical. Determina cada cuántas unidades de tiempo se establece el tiempo fuerte (cada 2 o 3) y si la subdivisión es binaria o ternaria. A partir del **compás** de una obra (o un movimiento determinado), ya podemos establecer una primera clasificación en cuanto a su análisis.

- **Isométrico.** Cuando toda la obra o movimiento está escrito en un mismo compás.
- **Heterométrico.** Durante la obra o movimiento aparecen dos o más compases.

Unido estrechamente al compás, está el concepto del **pulso**, es decir, la velocidad medida a partir de unas pulsaciones por minuto (regulado por nuestro querido metrónomo). Se indica siempre en la partitura mediante la **indicación metronómica** (Allegro, Presto, etc.) y, en ocasiones, hasta el pulso exacto de metrónomo ( $\text{♩} = 68$ ). Se puede realizar una clasificación analítica en:

- **Homométrico.** Cuando toda la obra o movimiento se desarrolla bajo un mismo pulso.
- **Polimétrico.** Cuando durante la obra o movimiento aparecen diferentes pulsos.

Pero, como ya sabréis, existen diferentes notaciones musicales que tienen una finalidad de alterar el pulso, las llamadas **indicaciones agógicas**. Estas cumplen con una función dentro del discurso musical, ayudan al propósito del compositor para generar en el oyente una determinada reacción. Se podrían agrupar en los siguientes grupos:

- Las que otorgan un aumento de la velocidad: *acelerando (accel.)*, *stringendo*, *agitato*, etc. Su función podría ser, además, **aumentar la tensión, incrementar el movimiento, conducir al oyente hacia un momento de clímax**.
- Las que otorgan una disminución de la velocidad: *ritardando (rit.)*, *alargando*, *rallentando (rall.)*, *morendo*, etc. Su función podría ser, además, **disminuir el movimiento, relajar la tensión, conducir el discurso a la tranquilidad**.
- Las que hacen que el pulso se restaure: *a tempo*, *Tempo I°*, etc. Su función podría ser, además, **restaurar la estabilidad rítmica**.
- Las que dan libertad al intérprete: *rubato*, *ad libitum*, *a piacere*, etc. Su función podría ser, además, flexibilizar el discurso, dotar de un carácter sinuoso a la música (a la melodía, al acompañamiento o a ambos).

### 3.6.3. El ritmo armónico

El **ritmo armónico** hace referencia a la velocidad a la que una obra cambia de armonía. Es decir, en una obra escrita en un 4/4 existen multitud de opciones de ritmo armónico: un acorde por compás (con una figuración rítmica de redonda), dos acordes de compás (con figuraciones de dos blancas o negra más blanca con puntillo), tres acordes (una blanca más dos negras o al revés), cuatro acordes (con cuatro negras).

Al concepto de ritmo armónico va asociada la percepción de dos caracteres totalmente contrarios entre ellos e indispensables en el discurso musical<sup>3</sup>:

- El **movimiento y tensión**, que se consiguen con un ritmo armónico rápido o un aceleramiento del mismo. Además, es habitual encontrarnos con un aceleramiento del ritmo armónico como conducción a una cadencia y culminación de un proceso cadencial. Es decir, un punto importante del fraseo musical.

Figura 3.26: Sonata para piano en Fa menor n.º 1, op. 2, cc. 1-9 (Beethoven)

<sup>3</sup> Y de los que seguiremos hablando en las unidades 4 y 5.

- La **estabilidad y relajación**, que se consiguen con un ritmo armónico lento o un desaceleramiento del mismo.

Handwritten musical score for Beethoven's Sonata for Piano in F minor, Op. 2, No. 1, measures 26-42. The score is annotated with various musical and harmonic markings. The top system shows measures 26-32 with a *poco cresc.* marking and a *mf* dynamic. The middle system shows measures 33-39 with a *p subito* marking and a *p* dynamic. The bottom system shows measures 40-42 with a *con espressione* marking. The score includes treble and bass staves with notes, rests, and fingerings. Harmonic analysis symbols (I, V, VII, etc.) are written below the bass staff. Handwritten annotations in green and purple ink highlight specific phrases and dynamics.

Figura 3.27: Sonata para piano en Fa menor n.º 1, op. 2, cc. 26-42 (Beethoven)



**3.7. Perfil melódico, articulaciones y dinámica (entonación y acentuación al hablar)**

Una vez explicada la construcción y las distintas estructuras de la línea melódica y qué tipos de elementos la constituyen (motivo, semifrase, frase o periodo), nos adentramos en aquellos parámetros o conceptos que la refuerzan y ayudan a su articulación (además del ritmo). Para ello, afrontaremos el análisis desde varios frentes: su **perfil melódico**, la **articulación fraseológica** y las **indicaciones dinámicas**. Todos contribuyen al objetivo del compositor de transmitir su discurso musical; lo apoyan, proyectan y refuerzan para una mayor claridad e inteligibilidad.

**3.7.1. Perfil melódico**

El perfil melódico, o también denominado como línea melódica, se define como el dibujo o movimiento que realiza una voz. Se suele recurrir a adjetivos para definirla. A continuación, vamos a visualizar, escuchar y definir varios ejemplos de líneas melódicas.

Figura 3.28: Sinfonía n.º 7 en La mayor, 2º mov., op. 92, cc. 1-19 (Beethoven)

Un claro carácter **lineal**, **estático** y **uniforme** predomina en la primera frase del periodo. En la segunda, con la progresión cada dos compases, se genera un movimiento **ascendente** que dinamiza y contrasta con el estatismo de la primera frase.



Figura 3.29: Pieza n.º 11 Soir, de “Musiques d’Enfants”, op. 65, cc. 1-19 (Sergei Prokofiev)

Esta frase de la pieza de Prokofiev presenta un perfil melódico **quebrado**, combinando grandes saltos (de 4ªA, 5ªJ, 6ªm y 8ªJ) con grados conjuntos, generando un movimiento **ondulado**.



Figura 3.30: Barcarolle, de la ópera “Les contes d’Hoffmann”, cc. 1-8 (Jacques Offenbach)

La figura 3.30, una de las famosas melodías del compositor francés Offenbach. Representa las góndolas venecianas navegando por los canales de la ciudad. La línea melódica es **sinuosa** y **ondulante** por su constante movimiento. Pero, también, es lineal en cuanto que gira constantemente en torno a un centro, la nota La.



Figura 3.31: Sonata para tuba, 1er mov., cc. 1-7 (Paul Hindemith)

La figura 3.31, la melodía que inicia la Sonata para tuba de Hindemith, realiza una línea **quebrada**, **zigzagüeante** y **frenética** por sus grandes saltos interválicos, lo cual le confiere un carácter nervioso y agitado. Además, presenta un gran registro del instrumento en un breve periodo de tiempo (desde el Sib<sub>0</sub> al Sib<sub>2</sub>)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Índice acústico franco-belga, en el que el do central del piano (en clave de sol con una línea adicional) se referencia como do<sub>3</sub>. Será el utilizado para referenciar cualquier altura.



Figura 3.32: Quinteto para piano, op. 44, 2º mov., cc. 1-9 (Robert Schumann)

Esta última melodía del genial Quinteto para piano op. 44 de Schumann se muestra **entrecortada, pausada y melancólica**, incidiendo sobre la nota dominante (Do) de la tonalidad (Fa menor). Además, como se puede apreciar en la indicación de tempo, *in modo d'una Marcia* (a modo de una marcha).

### 3.7.2. Articulaciones fraseológicas e indicaciones dinámicas

Este punto entra directamente en el terreno de la interpretación. Aunque se tratan de elementos que, generalmente, son característicos de una sección temática o material musical. Por ejemplo, unos determinados acentos o usos de *staccatissimo*. Es por ello que debemos fijarnos siempre en ellos, nos guían y ayudan para detectar, delimitar y articular el fraseo musical. Cuando nos referimos a las **articulaciones fraseológicas**, hablamos de aquellas notaciones musicales como:

- Los elementos que articulan: ligaduras, *staccato*, *staccatissimo*, arpeggios, etc.
- Los elementos que acentúan: acentos, *sforzatos*, *tenuto*, etc.

Otro elemento muy importante para el análisis: las **dinámicas** que suelen reforzar los puntos más importantes del discurso melódico, como, por ejemplo, un **punto culminante** (o también denominado **punto climático**, que no climático).

En la figura 3.33 se muestra el clímax en el que la orquesta reexpone el material principal del primer movimiento del *Concierto para oboe* de Ralph Vaughan Williams. Existen varios factores que nos indican este **punto de inflexión**: la aceleración rítmica que sucede unos compases previos, la forma ascendente de las líneas melódicas (tanto del oboe solista como del acompañamiento orquestal) y, por último, el *crescendo* que nos lleva al *fortissimo* (el único, por cierto, de todo el primer movimiento).



Figura 3.33: Concierto para oboe, 1er mov. Rondó Pastorale, cc. 71-76 (Vaughan Williams)

**¡¡IMPORTANTE!!** Para el análisis del fraseo musical es importante determinar la sintaxis armónica y detectar las cadencias principales. Pero, igualmente importante es fijarnos en el parámetro rítmico (compás, pulso, indicaciones agógicas y ritmo armónico) así como las características melódicas (perfiles melódicos, articulaciones y dinámicas), puesto que estos parámetros nos ayudan a determinar el fraseo musical del discurso y sus distintas partes, profundizar sobre la obra junto a sus texturas y estructura y determinar su coherencia, movimiento y equilibrio.

**¡¡¡IMPORTANTE!!!** La nomenclatura de semifrases, motivos o periodos NO SIEMPRE servirá y se ajustará a TODAS las OBRAS. Cada una de ellas, estará construida de una manera determinada. En algunas de ellas, hablar de motivos no tendrá sentido y en otras no será posible dividir frases en semifrases.



### 3.8. *Cómo escribir el fraseo*

Ya explicados todos los conceptos concernientes al fraseo, ahora vamos a ver cómo referenciar toda esta información en la partitura de la forma más sencilla posible. Cualquier fraseo se referencia con la siguiente información:

- una **letra minúscula**: indica si forman parte de un mismo periodo o sección,
- un **número** escrito como subíndice: si la frase es paralela o secuencial a la anterior sería  $a_1$ ,  $a_1'$  (utilizando el símbolo); si son contrastantes  $a_1$  y  $a_2$  (otro número);
- y **números de compás** entre paréntesis en los que se refleja si es binaria o ternaria y también su naturaleza simétrica o asimétrica. Por ejemplo:  $a_1$  (4+4),  $a_1'$  (4+5),  $b_1$  (5+3),  $b_2$  (4+4+4), etc.

**3.9. Tabla A: Elementos del fraseo musical**

|                                                           |                                                   |                                                                                                                                              |                                                                         |
|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Comentario Analítico: <b>ELEMENTOS DEL FRASEO MUSICAL</b> |                                                   |                                                                                                                                              |                                                                         |
| Organización<br>escalística u<br>organización sonora      | Melodía Tonal<br>o Modal                          | Tipos de escala                                                                                                                              | Mayor o menor (natural,<br>melódica, armónica)<br>Otras escalas u modos |
|                                                           |                                                   | Modulaciones                                                                                                                                 | Diatónica, cromática,<br>enarmónica, abrupta                            |
|                                                           | Melodía atonal                                    | Ausencia de centro                                                                                                                           |                                                                         |
|                                                           |                                                   | Organización<br>melódica                                                                                                                     | Por series<br>Por intervalos<br>Otros                                   |
| Perfil<br>melódico                                        | Registro (instrumento) o ámbito de tesitura (voz) |                                                                                                                                              |                                                                         |
|                                                           | Comienzos melódicos                               | Tético<br>Anacrúsico<br>Acéfalo                                                                                                              |                                                                         |
|                                                           | Estudio de la intervállica                        | Predominio de intervalos conjuntos o disjuntos<br>Intervalo generador o detonante                                                            |                                                                         |
|                                                           | Características del perfil                        | Quebrado (uso generalizado de intervalos disjuntos)<br>Lineal (uso generalizado de intervalos conjuntos)<br>Plana<br>Zigzagueante u ondulada |                                                                         |
|                                                           | Puntos característicos                            | Puntos culminantes<br>Puntos de inflexión melódicos                                                                                          |                                                                         |
| Estructura<br>melódica                                    | Puntos de reposo                                  | Silencios                                                                                                                                    | Silencios estructurales<br>Silencios dramáticos                         |
|                                                           |                                                   | Cadencias                                                                                                                                    |                                                                         |
|                                                           | Repetición de perfiles melódicos                  | Imitaciones<br>Antecedente y consecuente<br>Eco                                                                                              |                                                                         |
|                                                           | Variaciones melódicas                             | Ornamentada, rítmica u otras                                                                                                                 |                                                                         |
| Notas de adorno                                           | Variedad o preponderancia de alguna               |                                                                                                                                              |                                                                         |
| Melodía con texto                                         | Silábica<br>Melismática                           |                                                                                                                                              |                                                                         |
| Ritmo armónico                                            | General                                           | Largo o lento                                                                                                                                |                                                                         |
|                                                           |                                                   | Corto o rápido                                                                                                                               |                                                                         |
|                                                           | Cambios de ritmo armónico                         | Acelerando armónico<br>Ritardando armónico                                                                                                   |                                                                         |
| <b>ELEMENTOS RÍTMICOS</b>                                 |                                                   |                                                                                                                                              |                                                                         |
| Compás                                                    | Tipo de compás                                    | Isométrica (mismo compás durante toda la obra)                                                                                               |                                                                         |
|                                                           |                                                   | Heterométrica (distintos compases durante la obra)                                                                                           |                                                                         |
|                                                           | Pulso rítmico                                     | Homométrico                                                                                                                                  |                                                                         |
|                                                           |                                                   | Polimétrico                                                                                                                                  |                                                                         |
| Estructura<br>rítmico-métrica                             | Combinaciones<br>rítmico-métricas                 | Homorritmia (misma combinación de métrica en las voces)                                                                                      |                                                                         |
|                                                           |                                                   | Polirritmia (distinta combinación de métrica en las voces)                                                                                   |                                                                         |
|                                                           |                                                   | Ritmo libre (sin pulso métrico)                                                                                                              |                                                                         |

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 3****Audios recomendados**

A continuación, un listado de obras que han ido apareciendo durante la unidad y que son obras de escucha (casi obligada).

- Sinfonía n.º 7, op. 92 (1811), de Ludwig Van Beethoven
- Quinteto con piano, op. 44 (1842), de Robert Schumann
- Moldau (1874-79), de Biedrich Smetana
- Sinfonía n.º 4, op. 98 (1884), de Johannes Brahms
- Sinfonía n.º 5, op. 82 (1919), de Jean Sibelius
- Romeo and Juliet, "Montaignis et Capulets" (1935), de Sergey Prokofiev
- Six Bagatelles, para quinteto de viento (1953), de György Ligeti

**Lectura**

Libro: Análisis musical, claves para entender e interpretar la música

Autoras: Margarita y Arantxa Lorenzo de Reizábal

Capítulo 4: El análisis fraseológico [págs. 139-164]

**Complementos online**

- Blog: Explorando la Música. Entrada. Agógica y dinámica  
<http://explorandolamusica.weebly.com/recursos-expresivos-agoacutegica-y-dinaacutemica.html>
- Blog: MaríaJesusMúsica. Entrada. Ejercicios análisis Online  
<http://mariajesuscamino.com/exe/forma-mus2/index.html>

## FORMAS MUSICALES Y SUS DIFERENTES SECCIONES

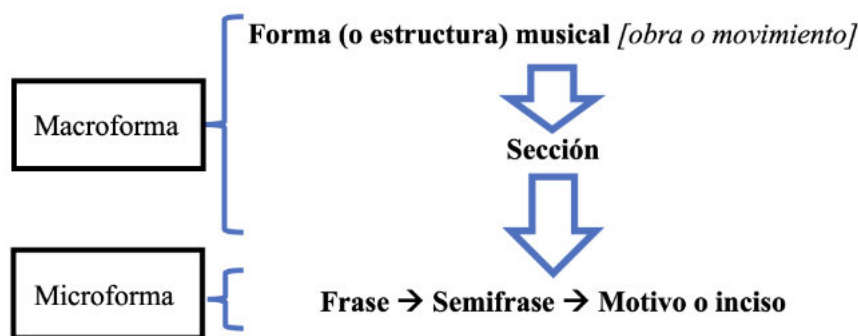
*“Escuchar música es un acto de soledad [...] El grado de concentración necesario exige la soledad mental.”*

Pedro González Mira. *Eso no estaba en mi libro de Historia de la música.*

### 4.1. Macroforma y microforma

Siempre que usemos el término **forma musical**, también se podrá usar el de estructura musical. Son sinónimos. Y, mediante ambos, nos referimos siempre a la **macroforma**, es decir, la organización de las ideas musicales o la distribución que el compositor elige para plasmar, a lo largo del tiempo, su discurso musical para otorgarle coherencia y unidad. En la unidad didáctica 3 hemos visto los diferentes elementos que definen la **microforma**, es decir, los elementos más pequeños: motivo o inciso, semifrase, frase y periodo. En esta unidad didáctica veremos las secciones grandes que generan las acumulaciones de los elementos pequeños (frases y periodos).

Para que entendamos la relación entre macroforma y microforma, se muestra el siguiente esquema que, en orden decreciente, muestra de la unidad más grande a la más pequeña, como si aumentáramos el zoom de una cámara.





**4.2. Formas binarias, ternarias y compuestas. Secciones y modulaciones.**

«La forma musical representa modos históricos de pensamiento»<sup>1</sup>. Es decir, el compositor, depende del momento histórico que haya vivido, está influenciado por un contexto (social, histórico, político...) que le lleva a organizar de una forma u otra sus ideas musicales. **La manera en que interactúan las diferentes ideas es la que, a la vez de generar la forma musical, dan coherencia al discurso.**

Las formas musicales que han existido, y existirán, tienden a una organización interna de sus ideas musicales (que bien pueden ser una melodía, un uso armónico determinado o una textura, un sonido tímbrico o un ritmo). Según la organización de estas ideas, se generan formas musicales binarias, ternarias u otras más extensas o compuestas. Más adelante (en el punto 4.3) hablaremos sobre la naturaleza de esa interrelación de ideas musicales y cómo se genera la coherencia y unidad en una obra.

**Para definir las secciones, utilizamos las letras en mayúsculas.** Generalmente, las distintas organizaciones de las secciones generan determinadas estructuras que en el análisis se identifican como formas musicales propias. A continuación, se muestran algunas de las posibilidades<sup>2</sup>:

- **Formas binarias:**

- **AA' o AB.** Estructura binaria. Estructura binaria tipo suite.

- **Formas ternarias:**

- **AA'A''.** Tema y variaciones. Lied estrófico.
- **ABA'.** Forma Sonata. Lied ternario. Minueto o Scherzo. Rondó Sonata.

- **Formas compuestas:**

- **AA'A''A'''A''''etc.** Tema y variaciones. Passacaglia o Chacona. Lied estrófico.
- **ABA'CA''DA'''etc.** Rondó simple. Lied desarrollado.

Como se puede observar, las posteriores repeticiones de las secciones A se les asigna A', A'' (A prima y A doble prima). Esto es porque, cuando reaparece una sección, en la enorme mayoría de los casos, el compositor no repetirá literalmente toda la sección, por ello, señalamos esa variación mediante el símbolo de prima.

En la música del período de la práctica común, es decir, toda aquella escrita durante el Clasicismo y Romanticismo bajo el sistema tonal se regirá por **secciones que se concretan porque se hallan bajo una misma tonalidad.** O lo que es lo mismo, **las regiones tonales definen los límites de las secciones.** Por lo que será indispensable para el análisis fijar las diferentes tonalidades por la que una obra discurre, fijando bien las modulaciones, sus zonas de estabilidad así como las regiones de movimiento armónico e inestabilidad. También será importante diferenciar entre modulaciones (prolongadas a lo largo de un fragmento o sección) o pequeñas inflexiones, también conocidas como tonalizaciones (dominantes secundarias).

<sup>1</sup> Clemens Kühn. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: SpanPress. 1989.

<sup>2</sup> A partir del siglo XX podemos encontrar otras combinaciones más raras como ABC, ABB'...

### 4.3. Procedimientos de elaboración del material musical

Como ya se ha comentado, los compositores han recurrido a distintos procesos compositivos para desarrollar el material temático o sus ideas musicales. Aquí se intentará sintetizar por categorías algunas de las principales técnicas o procedimientos. Denominamos **procesos compositivos a aquellos mecanismos para elaborar o extender una idea musical, ampliarla y jugar con ella, de modo que se va generando un discurso musical coherente y unitario.**

Antes de explicar los distintos procedimientos de elaboración del material musical cabe explicar cómo se interrelacionan estos entre ellos. **Según la relación que el compositor o la compositora elija para sus materiales o ideas musicales, quedará establecida la coherencia en su forma musical.** Estas relaciones se rigen por cinco principios:

- **Repetición:** se retoma la misma idea musical sin modificaciones.
- **Variación:** se retoma la misma idea musical pero con modificaciones.
- **Diversidad:** se aleja una idea de otra, sin ser idénticas, pero siendo diferentes.
- **Contraste:** ideas que se enfrentan entre sí, son opuestas.
- **Carencia de relación:** ideas que no tienen nada en común, son totalmente ajenas.

Vamos a aclarar estos principios. La repetición y variación son claras. La **diversidad** podría tratarse de una obra en la que se presenta una melodía con un acompañamiento determinado y, cuando se repite la melodía, surge un acompañamiento totalmente distinto. El resultado es un carácter diferente de la repetición de la melodía, pero ambas siguen siendo la misma idea musical. O, por ejemplo, en una obra cuando un mismo motivo melódico-rítmico aparece en dos o más movimientos, transformado (véase las figuras 4b, 4c y 4d). El **contraste** podría darse entre la oposición de una sección de la obra en Do mayor, con carácter enérgico y sonoridades densas y otra sección en La menor, con dinámicas suaves y sonoridades muy ligeras; ambas secciones se necesitan la una de la otra para generar esa desigualdad. El proceso de **carencia de relación** será muy difícil de hallar en ejemplos musicales, habría que escapar del sistema tonal e ir al repertorio del siglo XX o XXI. Algunas obras ilustrativas de este proceso de carencia de relación podrían ser: el *Concerto Grosso n.º 1* (1977) de Alfred Schnittke, escrito para 2 violines, clave, piano preparado y orquesta de cuerdas; *La pregunta sin respuesta* (1906) de Charles Ives; la Sónatina “*Death of the Machines*” (1922) de George Antheil.

Volviendo a nuestra clasificación de procesos de desarrollo de material musical, esta se basa en unas ideas generales y, aunque los ejemplos se ubicarán bajo una misma esencia, el proceso compositivo en cada compositor tenderá a ser diferente. Algunos de estos procesos son: la repetición, la variación, progresiones armónicas o rítmico-melódicas, recursos contrapuntísticos, la acumulación o la relajación y apaciguamiento.

**4.3.1. Repetición**

Es el método más primario de elaboración musical. Como lo define Clemens Kühn, «la repetición es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo, más enérgica. Ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa»<sup>3</sup>. La repetición supone la reiteración de una misma idea y la renuncia a algo nuevo. Es muy poco común que las ideas aparezcan repetidas de forma literal. Los compositores se preocupan de variarla y alterarla (a veces de forma más sutil y otras más enrevesadas), pero eso ya es otro proceso. Veamos ejemplos de repetición del material compositivo en obras.



Figura 4.1: Pieza n.º 2 “Marcha del soldado” del Álbum de la Juventud op. 68, cc. 1-16  
(Robert Schumann)

La repetición literal, como ya se ha mencionado, casi nunca sucederá. Estos ejemplos han sido elegidos a propósito. Uno se trata de una pieza infantil para piano (figura 4.1) con un fin pedagógico y la otra es una danza de una suite barroca (figura 4.2), en la que la estructura siempre se repetía en cada una de las danzas. **La repetición tenderá a la variación.**

<sup>3</sup> Clemens Kühn. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: SpanPress. 1989.



Figura 4.2: Suite Inglesa n.º 6 en Re menor BWV 811, Sarabande (Bach)

Un ejemplo típico de repetición lo constituye el fantástico *Bolero* de Ravel. A un nivel melódico, es la repetición constante de un mismo material. Eso sí, para atrapar la atención del oyente durante los más de 10 minutos que dura la obra, Ravel juega con maestría con la orquestación y el parámetro tímbrico de los instrumentos de forma que, en cada repetición, la obra va haciéndose más compleja. Es decir, la melodía se repite, pero el resto de parámetros musicales se someten a una *variación* constante.

Figura 4.3: Concierto en La Mayor, RV 159, cc. 30-33 (Antonio Vivaldi)

Cabe señalar que, en la música del Barroco y del Clasicismo fue común una forma de repetir un elemento o fragmento musical: primero *forte* y, seguidamente, en *piano*. A esta repetición contrastante a nivel dinámico la denominamos *eco*.



**4.3.2. Variación**

En la música del período Barroco era común repetir los diferentes movimientos de una obra y el intérprete debía de ornamentar la melodía (adornarla con mordentes, trinos, apoyaturas, etc.). Esta forma rudimentaria de elaborar el discurso tenía como propósito extenderlo y ampliarlo.

Pero el proceso de la variación puede ir más allá de la simple ornamentación, puede llevar la idea musical a un nivel más elevado y proyectarla. La 5ª Sinfonía de Beethoven puede resultar un ejemplo muy ilustrador. Todos conocemos su comienzo (además, la escuchamos en la unidad 3 para ver el concepto de *motivo*), con un simple motivo o inciso de cuatro notas ta-ta-ta-taaa con carácter acéfalo.



Figura 4.4a: 5ª Sinfonía, en Do menor, op. 67, 1ª mov., reducción a piano de Liszt (Beethoven)

Ahora veamos tres ejemplos más del resto de movimientos de la sinfonía.





Figura 4.4b: 5ª Sinfonía, en Do menor, op. 67, 2º mov., reducción a piano de Liszt (Beethoven)

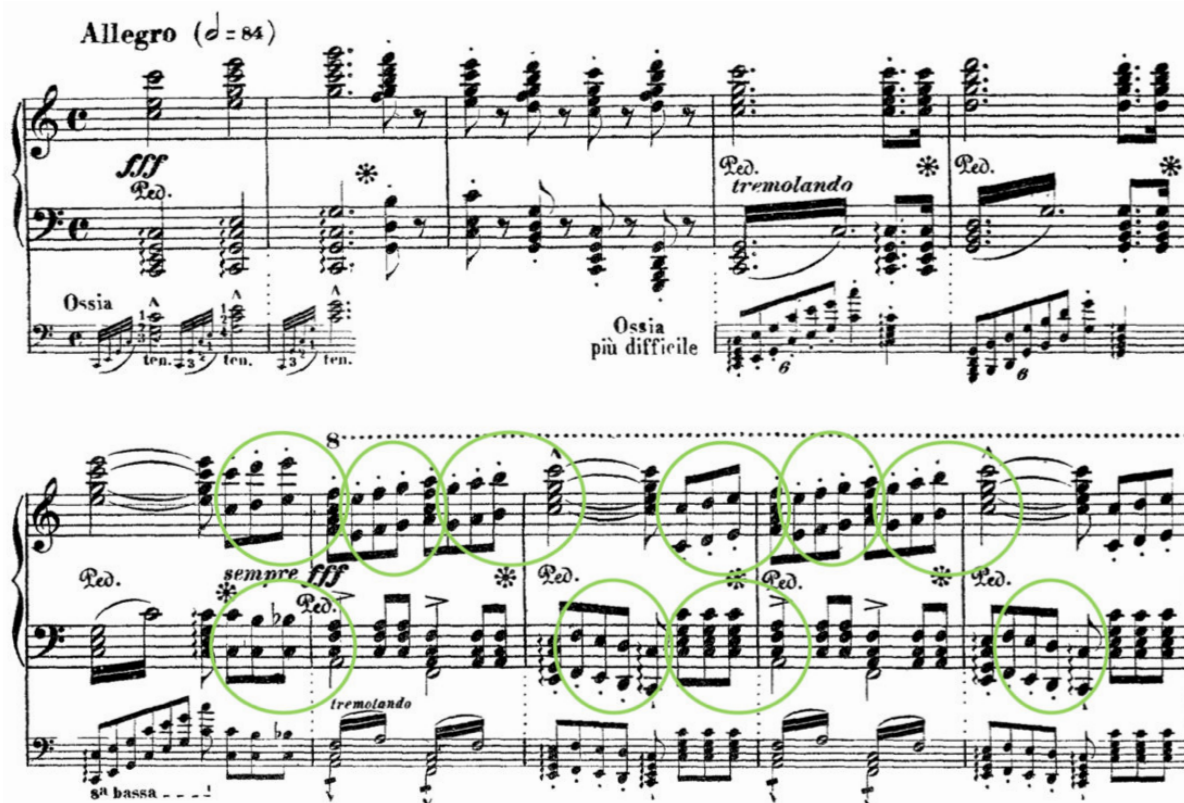


Figura 4.4c: 5ª Sinfonía, en Do menor, op. 67, 3ª mov., reducción a piano de Liszt (Beethoven)



Figura 4.4d: 5ª Sinfonía, en Do menor, op. 67, 3ª mov., reducción a piano de Liszt (Beethoven)



La genialidad de Beethoven y su enorme capacidad de desarrollar una idea tan mínima es a partir de la variación constante del motivo; sin alterar la rítmica que es la principal generadora de impulso y de energía que proyecta la música. A través de las cuatro figuras anteriores, se muestra la **variación** del mismo elemento durante tres movimientos de la sinfonía.

#### 4.3.3. Recursos contrapuntísticos

El uso habitual de estos recursos reside en el llamado contrapunto por **imitación**. Se trata de la repetición de una melodía, frase o motivo de una voz a un determinado intervalo en otra voz. En este contrapunto, las voces parecen tener una conversación entre ellas. En el siguiente ejemplo de la *Sonata para oboe* de Poulenc, el oboe repite el motivo del piano a intervalo 8ª (o unísono).



Figura 4.5: Sonata para oboe, cc. 34-37 (Francis Poulenc)

El contrapunto imitativo, además de realizarse a un intervalo determinado, puede ser por **inversión o movimiento contrario**. Es decir, que la repetición del motivo o frase sea en dirección contraria, como en el siguiente ejemplo:



Figura 4.6: Concierto para oboe en la menor, RV461, cc. 52-55 (Antonio Vivaldi)

Además, existen otras dos variantes de contrapunto imitativo **por aumentación** y **por disminución**. Pero estos casos son más difíciles de detectar y más propios de repertorio puramente contrapuntístico, como es el género de la fuga que se verá en el próximo curso de análisis.

#### 4.3.4. Progresiones

Las progresiones son transposiciones de un modelo (ya sea una frase, semifrase o, simplemente, un fragmento musical) a un mismo intervalo. Como ya sabréis de haberlas realizado en ejercicios de armonía, las progresiones pueden ser modulantes o no modulantes (llamadas unitonales).

Los próximos ejemplos son **progresiones unitonales**. Por un lado, el Trio op. 45 de la compositora Loise Farrenc en el que presenta, a final de la primera sección del movimiento, una progresión que nos conduce al cierre de dicha sección. Esta progresión es de naturaleza unitonal. Además, hay una textura contrapuntística definida por el piano (que realiza dos voces a intervalos de terceras paralelas) y la imitación en la flauta y el violonchelo (que también se mueven mediante terceras paralelas).

Figura 4.7: Trio para flauta, cello y piano, 1er mov, op. 45, cc. 79-90 (Louise Farrenc)

Por otro lado, se muestra un fragmento de la Sonata para fagot del compositor Girolamo Besozzi. Aunque en este caso se podría considerar una progresión mixta, puesto que comienza realizando una modulación en su modelo, pero las dos siguientes repeticiones del mismo se presentan en la misma tonalidad. Es decir, una combinación de progresión modulante y unitonal.





Figura 4.8: Sonata para fagot, 3<sup>er</sup> mov, cc. 13-19 (Girolamo Besozzi)

El siguiente ejemplo, del compositor español Pedro Iturralde, se trata de una **progresión modulante**, puesto que cada repetición del modelo cambia de centro tonal. El modelo aparece en el tono de Lab Mayor con una armonía de  $V^7 - I$ , seguido de una 1<sup>a</sup> repetición en Sib menor y una 2<sup>a</sup> repetición en Do Mayor; siguiendo así una transposición interválica entre las diferentes tónicas de 2<sup>a</sup> mayor.

Figura 4.9: Pequeña Czarda, para saxofón alto, cc. 16-22 (Pedro Iturralde)

**4.3.5. Acumulación y aceleramiento**

Aquellos procesos en los que el compositor tiene un interés por aumentar la tensión del discurso. Los dos procesos son independientes uno del otro, pero pueden tener lugar simultáneamente.

La **acumulación** implica una mayor densidad de elementos: aumentar el número de voces, que el piano (u otro instrumento) toque acordes más densos o que se añadan elementos rítmicos o melódicos al acompañamiento.



Figura 4.10: Impromptu en la menor, para piano, cc. 57-64 (Marie Jaëll)

El **aceleramiento** sería un aumento progresivo de la velocidad, ya sea mediante agógicas (*accelerando* o *stringendo*) o mediante figuras rítmicas cada vez más rápidas.





Figura 4.11: Sonata para Viola, final 1<sup>er</sup> mov (Mikhail Glinka)

En ocasiones, el aceleramiento también se puede dar con, aparte de lo mencionado, anotaciones referentes al carácter como se puede ver en el siguiente ejemplo de la compositora sueca Valborg Aulin. En él, el **aceleramiento rítmico** se ve reforzado, además de por la acumulación, por las indicaciones de *poco a poco agitato*, *impetuoso* y *molto sentimentoso*, que generan aún más tensión en el discurso.



Figura 4.12: Sonata para piano en Fa menor, op. 14, cc. 57-64 (Valborg Aulin)

#### 4.3.6. Relajación y apaciguamiento

Este proceso sería justo el inverso al de aceleramiento y acumulación. Sería una voluntad por parte del compositor de liberar al discurso de la tensión (acumulada o no), de conducirlo a la calma. Para ello, se puede recurrir, como en el caso anterior, o figuraciones métricas cada vez más extensas o de indicaciones agógicas. También se podría reforzar el efecto con las consecuentes dinámicas. En el próximo ejemplo de la compositora francesa Germaine Tailleferre tenemos un ejemplo de **relajación**, reflejado a través de las figuraciones métricas y las dinámicas.





Figura 4.13: Sonata para violín y piano n.º 1, 1ª mov., IGT 7 cc. 13-18 (Germaine Tailleferre)

En el siguiente ejemplo de la compositora Florence Price, se puede apreciar como la música va desvaneciéndose progresivamente hacia el final; la **relajación**.



Figura 4.14: The Goblin and the Mosquito, para piano (Florence Price)

En el siguiente ejemplo de la *Sonata para Tuba* de Paul Hindemith también se da el proceso de **apaciguamiento**. Los acordes generados por las dos manos del pianista pasan de ser unidades de 3 notas, luego 2 y, finalmente, se desvanecen en 1.

The image displays a musical score for the second movement of the Sonata for Tuba by Paul Hindemith, specifically measures 57 through 63. The score is written for piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score illustrates a process of 'apaciguamiento' (diminution), where the piano accompaniment consists of chords that gradually reduce in complexity from three notes to two notes, and finally to single notes. The score includes dynamic markings such as 'molto dim.' and 'p' (piano). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Figura 4.15: Sonata para Tuba, 2º mov., cc. 57-63 (Paul Hindemith)

**4.4. Secciones y elementos accesorios**

Una vez definidos los diferentes procesos que el compositor posee para generar material en la obra y dotarla de una forma con ideas musicales interrelacionadas, vamos a ver dos análisis importantes. Por un lado, **cómo se denominan las distintas secciones de una obra** (introducción, decorado, enlace melódico o puente, transición, etc.). Por otro lado, habrá que estipular las **funciones que desempeñan: expositiva (o reexpositiva), de transición (o de desarrollo) o conclusiva**. Vamos a ver, pues, aquellas secciones o elementos accesorios más habituales que pueden conformar una obra.

**4.4.1. Introducción**

La introducción es una sección complementaria que aparece al principio de la obra. Puede formar parte de las ideas principales del discurso musical, es decir, construida con material melódico o presentando la idea musical principal de la obra, aunque no tiene por qué ser así. **Su función es expositiva, prepara la obra, crea expectativas**. Usualmente tiene un *tempo* (más lento) distinto al inicio “real” de la obra.

El primer ejemplo es de la *Balada para piano* de Teresa Carreño. La obra en sí se podría afirmar que comienza en la anacrusa del c. 12, con las indicaciones de *Andante cantabile* y de carácter *dolce*. Ahí es donde realmente empieza la *Balada*. Los compases iniciales, a modo de introducción, no son más que una muestra virtuosística y buscan crear una expectativa en el oyente, para atraer su atención. Además, armónicamente, el acorde final sobre el que descansa el calderón se trata de una séptima de dominante, que genera la tensión que se acabará resolviendo en el inicio de la *Balada*.



Figura 4.16: Balada, para piano, op. 15, cc. 1-11 (Teresa Carreño)

El segundo ejemplo es la icónica introducción de la Sonata “patética” de Beethoven. Se trata de un fragmento de 10 compases que tiene la indicación de tempo *Grave* que acaba dando paso en el c. 11 a un tempo de *Allegro molto e con brio*, con blanca a 152 (muchísimo más rápido). Además de la velocidad, el material musical de dicha introducción no aparece más en la obra a excepción de unos breves pasajes a modo de **enlace** (otro tipo de sección que veremos más adelante), siendo el material temático principal del primer movimiento distinto al de la introducción. De nuevo el objetivo es atraer la atención y generar expectativas a través del carácter oscuro e intenso del *Grave*. Supone una antesala de lo que está por venir.



Figura 4.17: Sonata n.º 8 “Patética”, para piano, op. 13, cc. 1-10 (Ludwig Van Beethoven)



Aunque, como se había dejado intuir más arriba, no siempre el contenido de la introducción es totalmente ajeno al material temático o idea musical principal. En ocasiones, la introducción tiene el papel de presentar una idea musical que luego se desarrollará, pero con un tempo o un carácter distinto. En la siguiente introducción de la Sonata para Viola de Rebecca Clarke, la viola ejecuta algunos de los motivos sobre los que se desarrollará el discurso musical de todo el primer movimiento de la obra. De nuevo vemos una sección con un carácter *ad libitum*, con varias indicaciones agógicas y un carácter virtuosístico.

The image shows the musical score for the introduction of the Sonata for Viola by Rebecca Clarke, measures 1-12. The score is for Viola (or Violoncello) and Piano. The Viola part is marked 'Impetuoso.' and 'f'. The Piano part is marked 'ff' and 'ad libitum'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'poco rit.', 'cresc.', 'mf', 'accel.', and 'allarg.'.

Figura 4.18: Sonata para viola, cc. 1-12 (Rebecca Clarke)

**4.4.2. Decorado**

Al igual que la introducción, **el decorado tiene una función expositiva, de preparación de un determinado material que, generalmente, será melódico**. Casi siempre antecede a una melodía con acompañamiento y son unos compases previos en los que aparece tan solo el acompañamiento. Su función será, por tanto, preparar y disponerlo todo adecuadamente para la aparición del protagonista, el material melódico. A la hora de realizar el análisis, los compases (generalmente uno, dos o cuatro máximo) se incluirán en la sección que prepara. Es decir, no se trata como una parte independiente, sino como un breve complemento de una sección. A continuación, un par de ejemplos para entender auditivamente y analíticamente qué es un decorado.



Figura 4.19: *Capricho Árabe*, para guitarra solo, IFT. 3, cc. 13-14 (Francisco Tárrega)

En el anterior ejemplo del compositor Francisco Tárrega, además de la preparación mediante el decorado del tema principal (cc. 13-14) aparece una introducción que genera expectación (cc. 1-12) y que también posee un cierto carácter virtuosístico.

Otro ejemplo de la conocida melodía (para todos los violinistas) de *Meditation*, extraída de la ópera *Thaïs* del compositor francés Jules Massenet.



Figura 4.20: *Meditation*, de la ópera *Thaïs*, para violín y piano, cc. 1-2 (Jules Massenet)

Esta breve sección es usual en los *Lieder* que veremos en la unidad 11. No obstante, también nos los encontraremos en el repertorio instrumental.

#### 4.4.3. Enlace (melódico) o puente

**Suelen ser elementos accesorios de pequeña dimensión.** Se utilizan como eslabones para unir frases o ideas musicales y, por lo tanto, tienen una **función de transición**. Se suele dar el caso habitual en frases de carácter tético (que se inician en el comienzo del compás) que poseen final fuerte (también en tiempo fuerte) y generan huecos. El enlace melódico tendrá la finalidad de evitar el silencio (véase figura 4.21).

Figura 4.21: *Fantasia para clarinete*, IAH. 6, cc. 62-72 (Augusta Holmes)



Misma intención que la mostrada en el siguiente ejemplo del *Concierto para tuba* de Vaughan Williams. Aparece un enlace entre el final del tema en la tuba y su repetición en la orquesta. Como un eslabón que une dos extremos de una cadena.

The image shows a musical score for the finale of the Tuba Concerto by Vaughan Williams. It features a tuba part and piano accompaniment. A red arrow points to a section labeled "Pedal de V ornamentada" in the tuba part. A yellow box highlights a specific passage in the piano accompaniment.

Figura 4.22: Concierto para tuba, 3<sup>er</sup> mov. Finale, cc. 18-23 (Ralph Vaughan Williams)

En el siguiente ejemplo de la *Sonata para Violonchelo* de Ethel Smith se ve como la primera frase (cc. 1-6) y la siguiente (del c.7 en adelante) genera un hueco que es rellenado por el piano rompiendo ese patrón de acompañamiento plano y realizando un movimiento ascendente con una función de enlace melódico.

The image shows a musical score for the Sonata for Violoncello by Ethel Smith. It features a cello part and piano accompaniment. A green vertical line marks the beginning of the first phrase. A yellow box highlights a section in the piano accompaniment.





Figura 4.23: Sonata para violonchelo, 1<sup>er</sup> mov. op.5, cc. 1-9 (Ethel Smith)

Volvamos al caso arriba citado: frase con inicio tético y final fuerte que es seguida de otra frase tética puede variar. El compositor puede solaparlas en un mismo tiempo; unir las sin generar hueco. A este proceso se le llama **elipsis** o **doble función por elipsis**.

#### 4.4.4. Coda, sección de cierre o epílogo

**La coda es una sección que aparece al final de una obra o movimiento.** De hecho, es un término en italiano que significa literalmente «cola». **Es una sección que no aporta ideas o material musical nuevo, sino que reafirma y ratifica un proceso cadencial, con una función conclusiva.**

El primer ejemplo es de Schumann, en el que un gran pedal de I nos indica que la sección es puramente conclusiva, un eco de lo acontecido anteriormente.

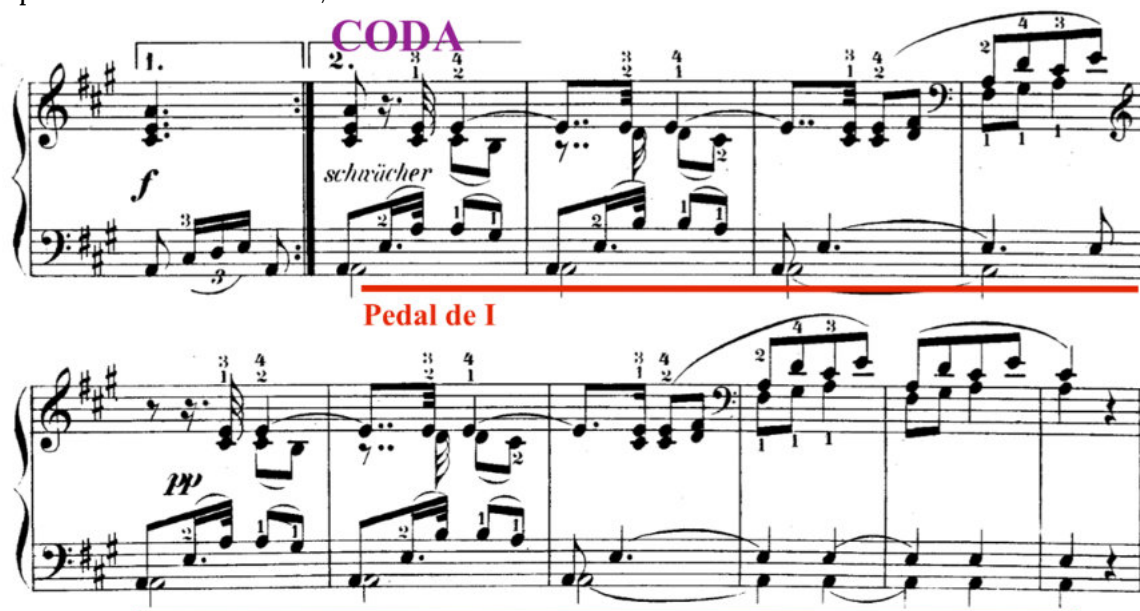


Figura 4.24: Pieza n.º 17 “El pequeño viajero de la mañana” del Álbum de la Juventud op. 68, final (Robert Schumann)

En el siguiente ejemplo de Mozart la coda es clara. El fragmento está en Do Mayor. La armonía marca un fuerte final de sexta y cuarta cadencial (I-V-I), reforzado por un trino sobre el II (Re) que resuelve sobre la tónica (típico movimiento cadencial de la melodía en los períodos del Barroco y del Clasicismo). Además, una vez realizado ese proceso cadencial tan definitorio, le sigue una concatenación de V-I a modo de repetición y, por lo tanto, extensión de ese sentimiento conclusivo que supone la coda.



Figura 4.25: Sonata para piano Kv. 545, 1<sup>er</sup> mov., final (Wolfgang Amadeus Mozart)

Beethoven es el gran arquitecto de la música. Para él, el equilibrio en sus obras musicales era primordial. La 5<sup>a</sup> Sinfonía, como tantas otras obras suyas, está muy cargada de energía y dramatismo. La coda tiene una función de relajación, de marcar un punto final. Es por ello que, en la música de Beethoven la coda adquiere grandes proporciones. Necesita una coda extensa para apaciguar toda la energía acumulada durante la obra. En el primer movimiento de la 5<sup>a</sup> Sinfonía, el maestro presenta una coda grande que podría parecer desproporcionada con respecto al resto del movimiento. Pero, en realidad, es producto de la necesidad de Beethoven equilibrar mediante la coda toda la tensión acumulada por la música del primer movimiento.

Figura 4.26: 5<sup>a</sup> Sinfonía, en Do menor, op. 67, 1<sup>er</sup> mov., reducción a piano de Liszt (Beethoven)

La **sección de cierre** es un elemento de las mismas características que una coda; son sinónimos. Pero, a diferencia de ésta última, utilizamos el término 'sección de cierre' porque puede aparecer en medio de una obra o movimiento (y no al final como la coda). Su función es también **conclusiva**, pero no cierra la obra entera, sino sólo una sección.

A modo de ejemplo, una sección de cierre de la Sonata para arpa en do menor n.º 3 de Sophie Dussek. La forma musical de esta obra responde a Sección A (exposición) – Sección B (desarrollo) – Sección A' (reexposición) – Coda. Es decir, se trata de una forma sonata, que veremos en la unidad 7. Se muestran dos figuras:

- Figura 4.27a, la coda, al final del primer movimiento de la sonata. Su función es cerrar todo el movimiento.
- Figura 4.27b, la sección de cierre. Su función es cerrar la sección A, es decir, cerrar solamente la exposición.

Figura 4.27a: Sonata para arpa en Do menor n.º 3, 1ª mov., op 2 (Sophie Dussek)





Figura 4.27b: Sonata para arpa en Do menor n.º 3, 1<sup>er</sup> mov., op. 2 (Sophie Dussek)

Y, como se puede comprobar, la sección de cierre y la coda son el mismo material compositivo. Esto ocurrirá en las distintas formas de sonata. No obstante, en otras formas musicales, cualquier fragmento conclusivo de una sección de la obra (que no sea el final), no tiene por qué coincidir con el material melódico-rítmico usado en la coda.

El **epílogo** también es una sección conclusiva en la que nos encontraríamos ante una recopilación de las ideas principales de la obra, a modo de *collage*. De hecho, la RAE recoge entre sus definiciones: «última parte de una obra, en la que se refieren hechos posteriores a los recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central».

#### 4.4.5. Transición

La transición (su propio nombre indica su función) tiene el mismo objetivo que el enlace melódico o puente, pero se trata de una sección más extensa. Conduce el discurso musical de una sección determinada (tonalmente estable) a otra sección en otra tonalidad (también tonalmente estable). Y aquí reside la clave para diferenciarla de un enlace melódico o puente, **la transición es tonalmente inestable, puesto que su función es el proceso de modulación entre secciones. La transición implicará movimiento** que se verá reflejado a través de texturas contrapuntísticas, progresiones armónicas o una escritura más cromática que las secciones que une. Veremos más en profundidad esta sección típica, entre otras estructuras, de la forma sonata.

#### 4.4.6. Desarrollo

**El desarrollo suele ser una sección de extensión, carácter y forma muy variables en la que se elabora el material melódico-rítmico (las ideas musicales) a través de distintos procedimientos** (vistos en el punto 4.3 y muchos más imposibles de recopilarlos todos en estos apuntes). En palabras del teórico Donald F. Tovey, «el desarrollo de una idea es el despliegue de sus posibilidades» y que tiene la capacidad «de generar nuevas melodías a partir de las viejas»<sup>4</sup>.

Habitualmente será una sección o fragmento en el que la textura tienda a ser contrapuntística; muy elaborada y densa (a diferencia de las secciones con carácter expositivo). Es

<sup>4</sup> Donald Francis Tovey. *Beethoven*. Barcelona: Acantilado, 2022.



decir, **una de sus principales cualidades será la de aportar tensión e inestabilidad al discurso musical a través de modulaciones, dominantes secundarias, progresiones y cromatismos**. Dicha tensión e inestabilidad se verán resueltas en la Sección que le siga. En las estructuras de formas de sonata denominamos a la sección central, desarrollo. No obstante, en cualquier sección o estructura musical podremos encontrar fragmentos con **función de desarrollo**.

#### 4.4.7. Falsa reexposición

Más que una sección propia, se trata de un recurso compositivo para hacer creer al oyente que se ha vuelto a una sección reexpositiva (a la Sección A o B que ya sido expuesta con anterioridad). Pero, en realidad, se trata de un engaño. Suele presentar un giro inesperado al poco de iniciarse o se reexpone en un tono distinto al principal. Habitualmente, aparece como recurso en la forma sonata (que veremos en la unidad 7).

A continuación, un ejemplo de una falsa reexposición en la Sonata n.º 3 op. 2 de Beethoven. La explicación de la falsa reexposición es la siguiente:

- En la figura 4.28a el elemento melódico-rítmico principal en la tonalidad de Do mayor, formado por esos dos motivos melódicos y una semifrase (2 compases + 2 compases).
- Después, la figura 4.28b, hacia el final de la sección central de desarrollo surge el material principal en la tonalidad de Re mayor. Esta aparición genera en el oyente una falsa sensación de vuelta a la Sección A, pero no es así.
- En la figura 4.28c es cuando realmente se reexpone el material temático principal y, además, en su tonalidad original de Do mayor.



Figura 4.28a: Sonata para piano n.º 3, 1ª mov., cc. 1-5, op. 2 (Beethoven)



Figura 4.28b: Sonata para piano n.º 3, 1ª mov., cc. 109-113, op. 2 (Beethoven)



Figura 4.28c: Sonata para piano n.º 3, 1ª mov., cc. 134-142, op. 2 (Beethoven)

#### 4.4.8. Fortspinnung

Después de haber visto los distintos elementos accesorios que se pueden encontrar en cualquier obra musical, cabe explicar el *fortspinnung*. El *fortspinnung* (que se define como trama o frase continuada) es una estructura que representa un proceso de componer habitual en la época del Barroco tardío. Es decir, representa una especie de molde que se puede ajustar a diversos procedimientos que encontramos en las obras de este periodo. Es una forma ternaria que presenta tres frases, cada una con una función claramente diferenciada:

- **Antecedente**, conformada por la primera frase. Tiene una función expositiva puesto que nos presenta el motivo o material temática y establece la tonalidad y otras características como el carácter del fragmento musical y el ritmo. Armónicamente hablando, es estable y estática, presentando las funciones básicas.
- **Fortspinnung**, conformada por la segunda frase. Tiene una función de desarrollo, puesto que suele construirse a partir de una progresión armónico-melódica que elabora y transforma el motivo musical anterior.
- **Epílogo**, conformada por la tercera frase. Tiene una función conclusiva, preparando y realizando una cadencia que cierra toda la estructura.



The image displays a musical score for Vivaldi's Violin Concerto in A minor, first movement, measures 1-12. The score is divided into three sections: 'FORTSPINUNG' (measures 1-6), 'EPÍLOGO' (measures 7-12), and a final section (measures 10-12). The 'FORTSPINUNG' section is highlighted with an orange border. The 'EPÍLOGO' section is highlighted with a purple border. The final section is also highlighted with a purple border. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like 'sfz', 'Solo', 'mf', and 'p'.

Figura 4.29: Concierto para violín en La menor, 1<sup>er</sup> mov., cc. 1-12, RV 356 (Vivaldi)

Esta estructura ternaria que, como ya se ha comentado, es habitual en el periodo Barroco, nos la encontraremos a nivel de frase, de sección o, incluso, dando forma a toda una obra, como puede ser un preludio de Bach.

#### **4.5. Coherencia, movimiento y equilibrio**

Como ya se comentó al inicio del punto 4.3., los compositores han recurrido a distintos **procesos compositivos como mecanismos para elaborar o extender una idea musical, ampliarla y desarrollarla, de modo que se va generando un discurso musical coherente, unitario y lógico**. Hemos visto también la clasificación de cinco principios para establecer cómo se interrelacionan (o no) las distintas ideas musicales en una obra: repetición, variación, diversidad, contraste y carencia de relación.

**Como resultado de estas interrelaciones, el compositor o compositora ordena sus materiales o ideas musicales y establece un discurso musical coherente y elaborado.** No obstante, la coherencia no es el único factor que ha de reflejar una obra musical (o artística). En el caso de la música, **las composiciones combinan el movimiento y el equilibrio**. La combinación de estos factores refleja la calidad y el valor artístico del discurso sonoro que el compositor ha creado. **Aunque, hablar de calidad y valor artístico son conceptos con una gran carga subjetiva (y, por lo tanto, llenos de controversia).** No obstante, **un análisis profundo de una obra nos puede aportar muchos argumentos para sostener nuestra valoración sobre la misma.**

Como se verá en análisis de obras de unidades posteriores, el concepto de **equilibrio** es fundamental para la gestación de una obra y su macroforma. El equilibrio es un parámetro que podemos encontrarlo a varios niveles:

- **Equilibrio estructural y de tensión-relajación.** Reflejado en las distintas secciones que constituyen una obra y su nivel de tensión (dominantes secundarias, cromatismos, modulaciones, etc.). El compositor siempre tiende a equilibrar las proporciones de las secciones con tensión (transición y desarrollo) con las de estabilidad (secciones de exposición temática A, B, etc., coda o secciones de cierre). En el Barroco, el equilibrio tonal entre la región del tono principal o tónica con el de la dominante es primordial. En el Clasicismo, el equilibrio estructural es esencial, pero, conforme avanza el periodo del Romanticismo, los compositores buscaron precisamente el efecto contrario. Indagaron cómo escapar, cada vez más, de las ataduras estructurales del Clasicismo. Es por ello que se comenzaron a generar frases asimétricas y desarrollos temáticos cada vez más largos y desproporcionados (no obstante, siempre existía un punto de relajación). Esta tendencia llevó a la tonalidad a su destrucción, a partir de figuras de la música del siglo XX como son Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern<sup>5</sup>.
- **Equilibrio dinámico y de articulación.** Estos dos elementos se convierten en la herramienta perfecta para reflejar en la melodía y conjunto de voces el carácter de las distintas secciones o materiales musicales. De nuevo, la música del Clasicismo es la que mejor refleja esta voluntad del compositor de equilibrar

<sup>5</sup> Los tres compositores que se engloban en la conocida como Segunda Escuela de Viena.



los distintos materiales musicales y sus características dinámicas y de articulaciones fraseológicas.

- **Equilibrio rítmico.** Este no sólo lo podemos encontrar a nivel musical dentro de un único movimiento de una obra, sino en la relación entre los distintos movimientos de esa misma obra. Desde el Barroco (y más concretamente desde la *Suite Barroca*) es habitual la alternancia de *tempos* lentos y rápidos.
- **Equilibrio tonal entre los distintos movimientos de una obra.** Aunque una obra se mueva por varias tonalidades en sus distintos movimientos o fragmentos, estas siempre estarán relacionadas con la tonalidad principal (con la que dará comienzo y final).

#### 4.6. Método 1, 2, 3 o el “¡preparados, listos, ya!” de la música<sup>6</sup>

Aunque podría incorporarse perfectamente como un subapartado de las progresiones o repeticiones-variación de una idea musical, se ha colocado como un apartado independiente debido a su gran uso a lo largo de la historia de la música (nos podremos encontrar en otros contextos distintos nombres para referirnos al mismo procedimiento, como *Bar Form*). Consiste, básicamente, en una progresión que repite dos veces el mismo modelo. Sin embargo, la tercera aparición (es decir, la segunda repetición) se convierte en el detonante de algo mayor, proyecta la música hacia delante.

Este procedimiento, al igual que sucedía con la estructura barroca del *fortspinning* (punto 4.4.8.) puede encontrarse a varios niveles: desde el fraseo musical hasta el nivel superior de la macroforma (como estructura) pasando por periodos o secciones. A continuación, la representación esquemática del **Método 1, 2, 3** que respondería a:



Existen multitud de ejemplos. El más icónico de todos ya lo hemos visto en la figura 4.4a con el inicio de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

<sup>6</sup> Extraído el nombre de “Método 1, 2, 3” del libro *El maestro invita a un concierto* (2012), del compositor, director de orquesta y divulgador Leonard Bernstein.

#### 4.7. Nomenclatura y recursos para el análisis sobre la partitura

Vamos a concretar, en forma de listado, las consideraciones a tener en cuenta a la hora de realizar el análisis escrito y sobre la partitura.

- Las **secciones con letras en mayúsculas** (Sección A, Sección B, Sección C, etc.). En los periodos históricos que trabajaremos, Clasicismo y Romanticismo, las secciones vendrán definidas por la tonalidad que les dará estabilidad. **Cambio de tonalidad implicará cambio de sección**. A excepción de las modulaciones breves que, como ya sabemos, se denominan tonalizaciones.
- Tradicionalmente, para la **Introducción** y la **Coda** se usan esos mismos nombres. No usamos la palabra sección delante, no es necesario.
- La **transición**, a pesar de ser una parte de proporciones muy variables, se podría incluir en la Sección que le precede. Ejemplo: como sucede en la forma sonata que veremos en las unidades 13 y 14, nos encontramos antes [Sección A ( $a_1$ ,  $a_2$ ,  $a_3$ ...  $a_n$  [transición])] + Sección B].
- **Desarrollo**, también recibe su propio nombre. Formado por diferentes procesos armónicos, melódicos o contrapuntísticos y/o frases.
- El **decorado**, **enlace o puente melódico** y la **falsa reexposición** son elementos habitualmente breves, que no forman una sección en sí mismos. Son como fragmentos accesorios.

A la hora de realizar el análisis sobre la partitura, una ayuda visual puede mejorar mucho el entendimiento de la obra. Es por ello que se propone el siguiente sistema de colores para el análisis sobre la partitura:

- **Introducción, decorado y Coda**
- **Sección A (material temático A), así como sus frases:  $a^1$ ,  $a^2$ ,  $a^3$ , etc.**
- **Sección B (material temático B), así como sus frases  $b^1$ ,  $b^2$ ,  $b^3$ , etc.**
- **Enlaces melódicos (octavados enfáticos) o puentes**
- **Sección de desarrollo, transiciones y progresiones**
- **Silencios estructurales y dramáticos**
- **Pedales de I o V**
- **Cifrado de acordes, tonalidades**

**4.8. Tabla B: Formas musicales**

| <b>FORMAS MUSICALES</b> |                  |                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-------------------------|------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>INSTRUMENTALES</b>   | <b>BINARIAS</b>  | AA'                                                                      | Repetición literal o con variaciones de la misma sección.                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | AB (Tipo Suite)                                                          | Ligada al Barroco, usada en partes Suite. Secciones contrastantes a nivel tonal.                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Binaria Recapitulada                                                     | Obras muy breves, sin modulación. Responde al esquema:   : a :  : b - a' :                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         | <b>TERNARIAS</b> | AAA"                                                                     | Presenta tres secciones con el mismo material temático.                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | ABA' (Lied ternario)                                                     | La forma más común. Responde al esquema clásico de introducción, desenlace y conclusión. Esquema: ¿Intro? - Sección A - Sección B - Sección A' - ¿Coda?                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Minueto o Scherzo (con da capo)                                          | La forma Minueto (también llamado Scherzo a partir de Beethoven), ABA'. El esquema responde a: Minueto A (  : a :  : b - a' :  ) - Trío B (  : c :  : d - c' :  ) - Minueto A' (a - b - a')                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Forma Sonata                                                             | Forma reina del Clasicismo y Romanticismo. No deja de ser una forma de lied ternario ABA'. ¿Intro? - Exposición (Sección A - transición - Sección B - ¿Sección de cierre?) - Desarrollo - Sección Reexposición (Sección A' - transición - Sección B') - ¿Coda? |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Forma Rondó Sonata                                                       | Derivada de la Forma Sonata. ¿Intro? - Exposición (Sección A - transición - Sección B - transición - Sección A' - ¿Sección de cierre?) - Desarrollo - Sección Reexposición (Sección A' - transición - Sección B' - transición - Sección A'") - ¿Coda?          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         | <b>OTRAS</b>     | Rondó                                                                    | Forma musical que tiende a la repetición de una sección principal: ABA'CA"DA"...                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Tema y variaciones                                                       | Se presenta una sección principal y se varía constantemente: AAA"A"A"...                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Concerto Grosso                                                          | Forma orquestal típica del Barroco resultante de la alternancia de la oposición de un grupo de solistas (soli) al resto de la orquesta (ripieno o tutti).                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Forma Ritornello                                                         | Antecedente de la forma Rondó (s. XVIII) y alterna ritornello (estribillo) y el solo.                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | Fuga de escuela                                                          | Forma desarrollada en el s. XIX con una finalidad pedagógica a partir del estudio de todas las fugas de Bach.                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         | <b>LIBRES</b>    | <b>Contrapuntísticas</b>                                                 | Canon                                                                                                                                                                                                                                                          | Forma de composición de carácter polifónico en el que una voz interpreta una melodía y es seguida, a una determinada distancia en compases por sucesivas voces que interpretan esa misma melodía.                                                                                                                      |
|                         |                  |                                                                          | Invención o Sinfonía                                                                                                                                                                                                                                           | Invención, obra de tratamiento contrapuntístico a dos voces de un antecedente (o tema) con un fin pedagógico. La sinfonía es igual a la invención pero a tres voces.                                                                                                                                                   |
|                         |                  |                                                                          | Fuga                                                                                                                                                                                                                                                           | Obra de tratamiento contrapuntístico a tres, cuatro o más voces de un sujeto con un fin artístico, estético o pedagógico.                                                                                                                                                                                              |
|                         |                  |                                                                          | Ciaccona o Passacaglia                                                                                                                                                                                                                                         | Ciaccona y el Passacaglia son composiciones habituales del Barroco que se construyen sobre la repetición de un bajo ostinato.                                                                                                                                                                                          |
|                         |                  | <b>Pianísticas</b> (a veces aplicables a conjuntos de cámara y orquesta) | Multitud de formas libres: Preludio, Rapsodia, Impromptu, Nocturno, Balada, Mazurka, Polka, Vals, Fantasía, Intermezzo, Égloga, Consolación, etc.                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|                         |                  | <b>Orquestales</b>                                                       | Poema Sinfónico                                                                                                                                                                                                                                                | Obra de origen extramusical y de carácter descriptivo cuya finalidad es exponer una escena mediante la música. Generalmente está escrito para orquesta pero también puede ser para piano u otra formación camerística. Puede ser una obra en sí misma o formar parte de un ciclo de poemas sinfónicos a modo de suite. |

| <b>FORMAS MUSICALES</b> |                         |                                                                                 |
|-------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| <b>VOCALES</b>          | <b>Canto Gregoriano</b> | Composición polifónica nacida en el siglo XIII con un carácter sacro            |
|                         | <b>Motete</b>           | Composición de tres a seis voces sobre un texto secular con un carácter profano |
|                         | <b>Madrigal</b>         | Composición polifónica a partir del siglo XIV con un carácter sacro             |
|                         | <b>Coral</b>            | Estructura que se adapta, con igual rima y métrica, al texto                    |
|                         | <b>Forma estrófica</b>  | Canción que se adapta al texto                                                  |

Las distintas estructuras pueden conformar obras en su conjunto como:

- Sonata da Chiesa, Sonata da Camera o la Suite Barroca.
- Sonata para un instrumento o varios. Ejemplos: Trio con piano, Cuarteto de cuerda, Quinteto con piano, Sinfonía (orquesta), etc.



**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 4****Audios recomendados**

- *Quinta Sinfonía, en do menor op. 67* (1804-08), de Beethoven  
Ejemplo de cómo, a partir de una mínima célula, se construye toda una obra de las dimensiones de la sinfonía.
- *Prelude, Das Rheingold* (1869), de Richard Wagner.  
Ejemplo de cómo, una introducción con un carácter de decorado adquiere gigantescas dimensiones y se convierte en todo movimiento de casi 5 minutos, reflejo de la estética megalómana de Wagner.
- *Bolero* (1928), Maurice Ravel.  
Un ejemplo maestro de acumulación durante todo el transcurso de la obra, en la que el hilo conductor es la insistencia de un mismo tema que, en cada repetición, se acumula cada vez una orquestación más densa.

**Lectura**

Libro: *Cómo escuchar la música*

Autor: Aaron Copland

Capítulo 6: *La estructura musical* [Págs. 114-125]

## TEXTURA Y SU FUNCIÓN DENTRO DEL DISCURSO MUSICAL

*“Afortunadamente, hay en la música una gran parte de magia, inexplicable.”*

Arthur Honegger. Yo soy compositor.

### 5.1. Conceptos de estabilidad e inestabilidad

Rosen expresa lo siguiente: «una disonancia queda definida por su papel en el lenguaje musical, al hacer posible el paso de una tensión a su resolución, lo que se sitúa en el mismo corazón de lo que en términos generales se denomina expresividad»<sup>1</sup>. Este concepto de tensión-relajación (estabilidad o inestabilidad) es el que genera, a gran escala, la estructura de cualquier obra musical. Y, ¿cómo genera esta tensión el compositor? Pues mediante varios parámetros musicales:

- Por un lado, el uso de las **modulaciones a través de diversos centros tonales en las secciones**. Definir distintas regiones tonales (Secciones) a lo largo de una obra desestabiliza la tónica original. La **tensión se produce al alejarnos de la tónica principal** hacia otro centro tonal. Habitualmente, en el período barroco y clásico, autores como Bach, Haydn, Mozart o Beethoven recurrían a modular hacia el tono de la dominante, relativo menor o tono de la subdominante (todas ellas, tonos vecinos). Ejemplos:
  - Do Mayor → Sol Mayor / La menor / Fa Mayor
  - La menor → Mi Mayor o menor / Do Mayor / Re menor
- Por otro lado, el uso de las **texturas**. Como bien definen Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, el término de textura es «la forma en que se entretajan los diversos parámetros musicales (ritmo, armonía, timbre, alturas, etc.) dentro de una composición»<sup>2</sup>. Por supuesto, no es habitual que una obra esté compuesta de una sola textura musical (a excepción de algunas músicas muy concretas como es el caso de: la música minimalista, el **canto gregoriano**, los corales de Bach, etc.) sino de varios tipos que dan riqueza e interés a la obra musical.

<sup>1</sup> Charles Rosen, Schoenberg. (Barcelona: Acantilado, 2014), 33.

<sup>2</sup> Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, *Análisis Musical, claves para entender e interpretar la música*. (Barcelona: Boileau, 2004), 175.

## 5.2. Planos sonoros

Para entender qué es la textura musical es necesario, primero, definir el concepto de **plano sonoro**. En cualquier obra o fragmento musical, da igual su lenguaje compositivo o estilo, existe una jerarquía de planos sonoros, aquellas líneas o estratos que conforman la música. Durante gran parte de la historia musical, la melodía fue la gran protagonista y plano preferente<sup>3</sup>, seguido de aquellos planos que conformaban su acompañamiento (voces que realizan las armonías, el bajo, la parte rítmica, etc.).

## 5.3. Clasificación de las texturas

Vamos a ver a continuación la clasificación que se suele utilizar para las texturas, sobre todo, a lo largo del periodo de la práctica común<sup>4</sup>: monodia (o monofonía), heterofonía, homofonía, melodía acompañada y textura contrapuntística. Además, complementaremos esta clasificación con otras texturas no tan habituales. Cabe destacar, además que, **al igual que las distintas secciones, las texturas concordarán también a tres tipos de funciones: expositiva (estabilidad), de transición (inestabilidad y movimiento) o de desarrollo (inestabilidad y movimiento).**

### 5.3.1. Monodia

La más fácil de reconocer, puesto que consta de un único plano sonoro, que será de carácter melódico (**habitualmente función expositiva o de transición**). Vamos a ver varios ejemplos. El primero sobre los orígenes de toda la música occidental, el Canto Gregoriano. Una melodía que se ejecutaba sobre unos determinados modos (o escalas).

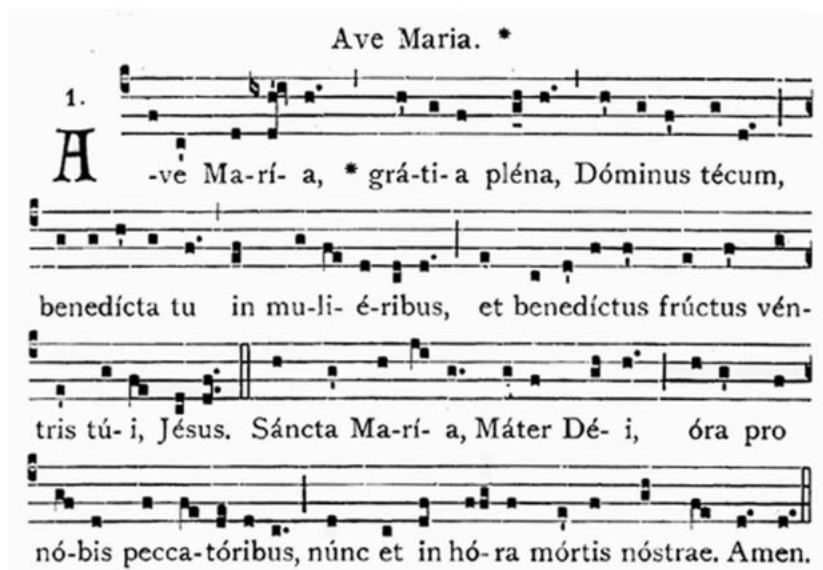


Figura 5.1: Ejemplo de una partitura de Canto Gregoriano

<sup>3</sup> Más allá del s. XX, con los nuevos lenguajes estilísticos, la melodía dejó paso a texturas más complejas.

<sup>4</sup> El periodo de la práctica común se refiere al uso de la tonalidad como sistema musical imperante, desde mitad siglo XVII hasta finales del XIX. No obstante, a partir del siglo XX las texturas comienzan a volverse cada vez más complejas a partir de una evolución de las que se verán en esta unidad.

Otro ejemplo de textura monódica mucho más reciente en el tiempo es de la compositora Imogen Holst y su obra para violonchelo solo *The Fall of the Leaf*.



Figura 5.2: *The fall of the Leaf*, theme cc. 1-8 (Imogen Holst)

Pero, si seguimos avanzando en esta magnífica pieza a solo, podemos ver qué hace a continuación el violonchelo.



Figura 5.3: *The fall of the Leaf*, theme cc. 9-16 (Imogen Holst)

A pesar de ser un único instrumento, se generan dos planos distintos: por un lado, las notas tocadas con el arco (melodía) y, por otro, las ejecutadas con *pizzicato* (acompañamiento). Es decir, **el hecho de que un instrumento sea monódico no le impide realizar armonía**. Esta puede ser ejecutada a través de una textura monódica pero con un carácter polifónico. Este recurso compositivo se denomina **polifonía virtual**. Aquellos que tocáis instrumentos monódicos lo habréis usado miles de veces. Y es muy importante saber que se está ejecutando esta textura porque habrá notas más importantes que tendrán que destacar sobre otras. Es decir, **aunque una obra sea para instrumento monódico “a solo” ello no implica un uso exclusivo de monodia**.



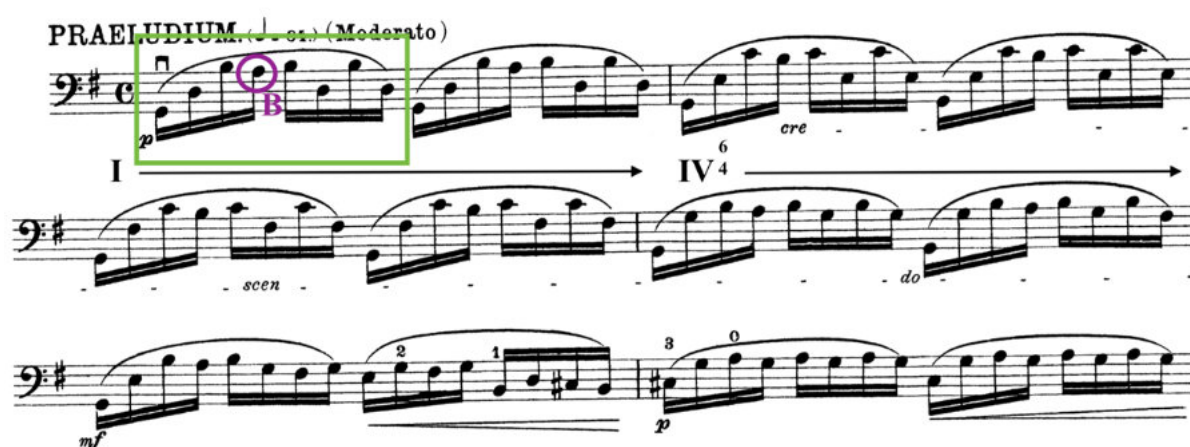


Figura 5.4: Suite para Violonchelo n.º 1 en Sol Mayor, BWV. 1007, Preludio (Bach)

Otro ejemplo, esta vez de la Suite n.º 1 para Violonchelo de Bach<sup>5</sup> se pueden ver con claridad tres voces distintas.

Ante un instrumento polifónico, varios instrumentos (música de cámara) o una gran orquesta también podemos encontrarnos esta textura monódica. Puede ser interpretada a una o varias octavas, por dos o más instrumentos. A este caso lo denominamos como **textura unisonal u octavado enfático**. Suele tener una función de enlace o final de una sección y centra la atención del oyente en lo que está por venir. Vamos a ver dos ejemplos.

El primero (figura 5.5) es de Beethoven. El compás señalado del segundo movimiento de la Sonata n.º 4 es un nexo, un puente melódico que nos conduce de la Sección A hasta la Sección B (que se inicia en el c. 25). Precisamente, con esta línea melódica reforzada por las dos octavas, Beethoven modula de Do Mayor a Lab Mayor, realizando el movimiento descendente de Mib (V) Reb Do Sib Lab (I).



Figura 5.5: Sonata n.º 4, op. 7, 2º mov., c. 22-25 (Beethoven)

El segundo ejemplo (figura 5.6) de textura unisonal es de Chaikovski, en su conocida Obertura 1812, el compositor aúna a toda la orquesta en una misma línea melódica que desciende y se precipita hacia el registro grave. El objetivo de Chaikovski es centrar toda la atención del oyente en esa línea melódica que conduce, precisamente, al punto climático de la obra.

<sup>5</sup> El maestro Bach posee muchos más ejemplos de esta escritura polifónica para instrumentos monódicos como: las suites para violonchelo solo (BWV 1007-1012), las sonatas y partitas para violín solo (BWV 1001-1006) y la partita para flauta sola (BWV 1013).





### 5.3.2. Heterofonía

Aunque no es una textura habitual en la música occidental hasta el siglo XX, cabe hacer mención de ella como elemento característico de músicas no occidentales, usada en la música hindú, árabe y oriental. Se trata de una textura que consiste en una única línea melódica interpretada por varios instrumentistas, pero en la que, cada uno, hace una ornamentación distinta. Se genera así una simultaneidad de la misma línea melódica, pero, a la vez, con diferencias de adornos y de timbre instrumental. El siguiente ejemplo se trata de una pieza clásica árabe del siglo XIX procedente de Egipto denominada *Samai Bayarti*.



Figura 5.7: *Samai Bayarti* (popular árabe del siglo XIX)

🔊) *Samai Bayarti*. Para apreciar la textura heterofónica a partir de la tímbrica.

Pero, se insiste en la idea de que, durante los periodos que nos ocuparán este primer curso de análisis, no encontraremos el uso de esta textura. Aparece de forma esporádica en el Clasicismo y Romanticismo, sobre todo, en el siguiente caso. Históricamente, el violonchelo y el contrabajo se escribían en la misma línea. Realizaban exactamente el mismo papel, pero a diferencia de octavas (el contrabajo suena una octava por debajo de lo que se escribe). A partir de las sinfonías de Beethoven, ambos instrumentos evolucionan hacia una progresiva independencia de sus voces. En relación a esto, el primer ejemplo de la *Missa Solemnis*, de Beethoven, se puede ver como violonchelo y contrabajo siguen realizando la misma voz melódica, pero ligeramente variada.



Figura 5.8: Gloria, de la *Missa Solemnis*, op. 123, cc. 1-4 (Beethoven)

### 5.3.3. Homofonía

Varias voces, pero bajo una misma rítmica. Es decir, **una sonoridad en bloque**, que otorga **estabilidad y que, habitualmente, tendrá la voz principal o melodía en la parte superior** (en el registro más agudo). **Suele utilizarse para presentar temas (función expositiva), o en momentos climáticos de una obra.** Veamos ejemplos.

The image displays a musical score for the 1812 Overture, Op. 49, measures 1-15 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is arranged for a full orchestra, with staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncelli (4 Celli soli), and Contrabassi. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a strong, unified rhythmic pattern across all parts, characteristic of homophony. Dynamics include *mf* and *cresc.* markings.

Figura 5.9: 1812 Overture, op. 49, cc. 1-15 (Chaikovski)

Tanto la figura 5.9 como la 5.10 son dos magníficos ejemplos de orquestaciones en textura homofónica. Ambas de los rusos Chaikovski y Mussorgski, respectivamente.

**Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto.**

Piano.

The image displays a musical score for the 1812 Overture, Op. 49, measures 1-15 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is arranged for Piano and features a strong, unified rhythmic pattern across all parts, characteristic of homophony. Dynamics include *f* and *cresc.* markings.





Figura 5.10: Promenade, “Cuadros de una exposición”, op. 13, cc. 1-10 (Modest Mussorgski)

En el siguiente ejemplo de la compositora checa Vitezslava Kapralova se puede ver una combinación entre la **textura unisonal** (**octavado enfático**) con una homofónica, en grandes acordes arpegiados.



Figura 5.11: Preludio n.º 2 de “Dubnová preludia”, op. 13, cc. 1-10 (Vitezslava Kapralova)

### 5.3.3.1. Series de sextas y mixturas

Explicada la homofonía, cabe señalar dos casos especiales de este tipo de textura. Nos referimos a las series de sextas y mixturas. Ambas tienen lugar cuando las voces en su conjunto o, en su mayoría, se mueven de **forma paralela**. Durante el periodo de la práctica, era común utilizar las **series de sextas** como meros enlaces, es decir, con **función transitiva**<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Aunque podemos encontrar ejemplos en los que una serie de sextas sea o forme parte del material melódico-rítmico protagonista. Tal es el caso del inicio del 3<sup>er</sup> movimiento de la Sonata para piano n.º 3, op. 2 de Beethoven, en el que el tema melódico es en sí mismo una serie de sextas.



Figura 5.12: Pasaje del 2º mov, de la Sinfonía n.º 8, op. 88 (Anton Dvorak)

Este proceso compositivo fue un antecedente de las **mixturas**, usadas profusamente a partir del Impresionismo. Debussy fue uno de los principales compositores en utilizarlas. El francés se interesó por la sonoridad de los acordes y, en sus obras, escribía estos de forma paralela, desligándolos de sus funciones armónicas.



Figura 5.13: Preludio n.º 10, 'Le Cathédrale Engloutie', del Livre 1 (Claude Debussy)

### 5.3.4. Melodía acompañada

Un plano es el protagonista, la **melodía** y es acompañado por otro conjunto de voces. El **acompañamiento** puede ir en bloque (por acordes) o presentar un entramado contrapuntístico (**contramelodías**) combinándose con una armonía. Es una textura que presenta estabilidad. Y, por lo tanto, suele ser utilizada para presentar una **melodía (función expositiva)** o **afianzar una tonalidad**. En el siguiente ejemplo de Milhaud y su *Scaramouche* para saxofón hay un claro patrón de acompañamiento rítmico en el piano, un *Mouv. de Samba*.



Figura 5.14: Brasileira de “Scaramouche”, para Saxofón y piano, cc. 1-9 (Darius Milhaud)

Figura 5.15: Sonata para oboe, mov. Deploration, cc. 33-40 (François Poulenc)



En la figura 5.15, el piano asiste al oboe con un determinado patrón de acompañamiento. No obstante, durante los compases que el oboe descansa, el piano interviene, además, melódicamente. Realiza breves líneas melódicas llamadas **contramelodías** que tienen una doble función: por un lado, responder a la melodía principal (como un diálogo) y, por otro lado, rellenar el hueco haciendo de enlace melódico.

En la figura 5.16, perteneciente a la *Sonata para fagot* de Hindemith, la contramelodía del acompañamiento tiene entidad propia, funciona simultáneamente con la melodía principal del fagot. Ya no se puede afirmar que sea un elemento de enlace melódico. Su extensión es mayor y su importancia va más allá.

**II**

**Langsam (♩ 50)**

Figura 5.16: *Sonata para fagot*, mov. II, cc. 4-9 (Paul Hindemith)

**La melodía acompañada**, habitualmente, será la textura reina de cualquier obra por sus características para dotar de pleno protagonismo a la melodía y otorgarle **estabilidad tonal**. Sobre todo, **en secciones de carácter y función expositiva**. Y su aparición será menor en secciones inestables (de desarrollo o de transición).



### 5.3.5. Textura contrapuntística

Textura constituida por dos o más voces independientes que se suceden de forma simultánea en el tiempo. Los recursos contrapuntísticos (ya comentados en la unidad 4 junto a la variación del material musical) tienen una **función de transición o desarrollo**. Estos son: la imitación, inversión, retrogradación y contrapunto invertible (veremos en mucha más profundidad el contrapunto en la unidad 9).

La **imitación** es el más utilizado. Consiste en que una voz repita lo que otra acaba de enunciar. Esta imitación puede ser a la octava (se repiten exactamente los mismos sonidos) o a otra interválica distinta. En este último caso se calcula el intervalo siempre de forma ascendente (aunque la imitación esté en un registro más grave). Y, además, el intervalo resultante se reduce a la octava, para simplificarlo. Es decir, si el intervalo fuese una 10ª, diríamos que en realidad la imitación se sucede a una 2ª; 11ª a la 3ª, etc.

Figura 5.17a: Sonata para clarinete, mov. IV, cc. 105-119, op. 167 (Camille Saint-Saëns)



Figura 5.17b: Sonata para clarinete, mov. III, cc. 44-49, op. 167 (Camille Saint-Saëns)

Las dos figuras anteriores, de la misma obra (*Sonata para clarinete* op. 167, del compositor francés Camille Saint-Saëns) muestran contrapunto imitativo. La primera a la 8ª (que suele ser el más común) y la otra a la 4ª.

El contrapunto imitativo, además, puede presentar dos variantes:

- **Imitación por aumentación.** La voz que imita (que, por supuesto, puede ser a cualquier interválica) estira la rítmica, amplía las figuras rítmicas.
- **Imitación por disminución.** La voz que imita comprime la rítmica, reduce las figuras rítmicas.

Veamos mediante varios ejemplos estos procesos de aumentación y disminución. Son más recurridos y fáciles de encontrar en obras que sean, mayoritariamente, desarrollo de un material inicial muy pequeño, es decir, elaboración de un motivo temático-rítmico. El siguiente ejemplo es una de esas obras, la *Sinfonía n.º 2* del compositor ruso Aleksandr Borodin<sup>7</sup>, que presenta en sus primeros compases el material que va a dar forma a todo el primer movimiento de la sinfonía (mismo proceso constructivo que Beethoven).



Figura 5.18a: Sinfonía n.º 2, mov. I, motivo original (Aleksandr Borodin, reducción Chernov)



Figura 5.18b: Sinfonía n.º 2, mov. I, por disminución (Aleksandr Borodin, reducción Chernov)

<sup>7</sup> Borodin, compositor del Grupo de los Cinco, formado junto a Modest Mussorgski (visto anteriormente), Cesar Cui, Rimski-Kórsakov y Mili Balákirev (considerado uno de los padres del nacionalismo ruso junto con el compositor Mijail Glinka que vivió una generación anterior). Borodin, como curiosidad, se dedicó principalmente a su trabajo como químico. La composición fue una actividad complementaria para él.



Figura 5.18c: Sinfonía n.º 2, mov. I, por aumentación (Aleksandr Borodin, reducción Chernov)



Figura 5.18d: Sinfonía n.º 2, mov. I, por aumentación (Aleksandr Borodin, reducción Chernov)

El **contrapunto invertido o por inversión (o por movimiento contrario)** constituye la repetición de un elemento, pero dándole la vuelta a los intervalos en su naturaleza ascendente o descendente. Lo visualizamos en un ejemplo del viejo Bach. Concretamente en su Fuga n.º 6 en Re menor del Clave bien temperado I. En la figura 5.19a se puede observar el sujeto<sup>8</sup>, como se denomina el material inicial, los primeros compases que Bach presenta en cada fuga. Más adelante, toda la fuga se convertirá en una elaboración constante del sujeto o partes del mismo. En la figura 5.19b se puede apreciar el sujeto dado la vuelta, se han invertido cada uno de sus intervalos, generando un dibujo “en espejo”. Es decir, invertido y simétrico con respecto al original. También existen dos contrapuntos más raros de encontrar por su complejidad: por retrogradación, en el que se imita un elemento leyéndolo de detrás hacia delante, y por **retrogradación inversa**, en el que también se imita un elemento leyéndolo de detrás hacia delante y, además, invirtiendo la dirección (ascendente o descendente) de cada intervalo.



Figura 5.19a: Fuga n.º 6 en Re menor, sujeto (motivo inicial), BWV 851 (Bach)

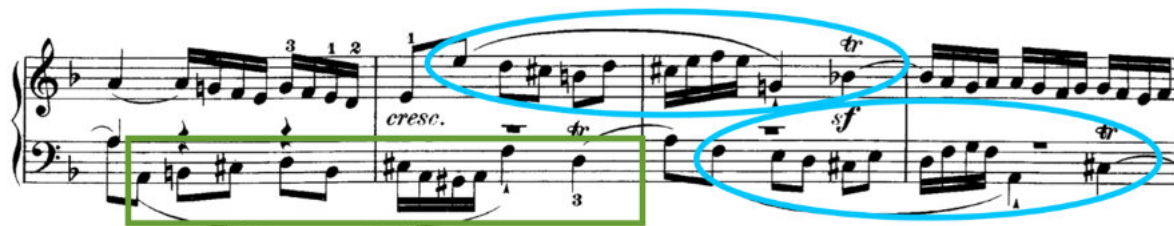


Figura 5.19b: Fuga n.º 6 en Re menor, dos sujetos por inversión, BWV 851 (Bach)

<sup>8</sup> La fuga es una forma musical que se verá al curso que viene, junto al periodo del Barroco. El sujeto constituye el principal y único elemento melódico que el compositor desarrolla durante la obra.



El **contrapunto invertible** es aquel en el que dos voces se presentan y, al repetirlas, cambian de registro y de posición. El siguiente ejemplo de la *Sonata para violín n.º 5* de Beethoven es claro. El tema de la primera frase a es ejecutado por el violín, mientras que el piano realiza un ligero acompañamiento de los acordes arpegiados a ritmo de corcheas (en un dibujo que responde al acompañamiento de bajo Alberti). En la siguiente frase a' se intercambian los papeles: la melodía pasa a realizarla el piano y la armonía de forma arpegiada el violín. Pero ambos realizan exactamente las mismas líneas melódicas, imitándose. En este caso, a pesar de estar en una Sección A (y, por lo tanto, expositiva), Beethoven utiliza un recurso contrapuntístico aunque sin ese carácter inestable y de movimiento entre voces. La armonía es rígida; la melodía clara. Se puede considerar también como un fragmento con una textura de melodía acompañada, pero con la característica de estar construida y concebida como un contrapunto invertible entre el piano y el violín.

Allegro. **Frase a (2+2+2+4)**

VIOLINO. **Periodo Biniario Paralelo y Simétrico**

Allegro. **Frase a' (2+2+2+4)**

PIANOFORTE.

Figura 5.20: Sonata para violín, mov. I, cc. 1-19, op. 24 (Beethoven)

El mismo proceso de contrapunto invertible (pero esta vez a un intervalo distinto al ejemplo de Beethoven) lo encontramos en la figura 5.21, de nuevo del francés Camille Saint-Saëns. En ella se observa un intervalo de 2ª (puesto que el clarinete es un **instrumento transpositor** y está escrito en Sib). Cabe recordar que el intervalo se calcula siempre de forma ascendente.





Figura 5.21: Sonata para clarinete, mov. I, cc. 43-44, op. 167 (Camille Saint-Saëns)

## 5.4. Otras texturas

El periodo del sistema tonal bimodal (es decir, la tonalidad) se estableció entre el Barroco (entorno al 1600) y el final del Romanticismo (finales del siglo XIX). Durante casi tres siglos, las texturas predominantes fueron las explicadas hasta el momento: monodia, homofonía, melodía acompañada y textura contrapuntística. Texturas que se utilizaron de forma muy habitual en los distintos periodos estilísticos durante la tonalidad: Barroco (imperantemente contrapuntística), Preclasicismo, Clasicismo y Romanticismo (melodía acompañada). No obstante, a partir de finales del siglo XIX y principios del siglo XX empezaron a proliferar nuevas texturas originadas a partir de la experimentación en la composición y una vista a la música del pasado; una reinterpretación de las técnicas y texturas del Renacimiento que generaron una mina de recursos.

### 5.4.1. Hoquetus

Es una textura resultante de una técnica compositiva. Utilizada en la Edad Media, consistía en una melodía que se distribuía en diferentes voces de una obra, de manera que esta se generaba a partir de la intervención de notas puntuales en distintas voces, mientras que el resto permanecían en silencio.

Esta técnica generó, a partir del siglo XX, la melodía de timbres o *Klangfarbenmelodie*, en la que se formaba la línea melódica a partir de diferentes notas en diferentes instrumentos (cada uno con su característico sonido, es decir, timbre). Un ejemplo es la orquestación de la fuga de la *Ofrenda Musical* BWV 1079 de Bach por el compositor Anton Webern (1883-1945) en la que utiliza esta técnica.



Figura 5.22: Fuga, ricercata, para orquesta (Anton Webern)

#### 5.4.2. Micropolifonía

Técnica atribuida al compositor húngaro György Ligeti, uno de los más importantes de todo el siglo XX. En obras como *Atmospheres* trabaja esta textura. Como se puede comprobar en la figura, la sección de violines de la orquesta llega a separarse en 14 violines primeros y 14 violines segundos, de forma que cada músico hace una línea melódica diferente e independiente del resto, generando así 28 líneas polifónicas.



Figura 5.23: Atmospheres, para orquesta (György Ligeti)

En este caso, no todo el mérito de esta técnica es de Ligeti. Ya en el Renacimiento, el compositor inglés Thomas Tallin (1505-1585) compuso el motete *Spem in alium nunquam habui* para 40 voces. Escrito para conmemorar el 40 cumpleaños de la Reina Isabel I es una de las obras más impresionantes de la música renacentista.

De nuevo una técnica compositiva del Renacimiento reinterpretada en el siglo XX. Y no es casualidad. Los compositores de la nueva música de vanguardia, a finales del siglo XIX y principios del XX, agotados de la estética romántica, centraron su interés en la música anterior al periodo de la tonalidad.

### 5.4.3. Puntillista

Representativa de la estética de la música atonal de principios del siglo XX, especialmente asociada a la figura de Anton Webern y al ambiente estético de la Segunda Escuela de Viena. Para entender esta textura, basta con pensar en el estilo puntillista en las artes plásticas. Se trata de una textura minimalista, asociada a un lenguaje que muestra pequeñas unidades musicales que, en conjunto, forman el discurso musical.

Figura 5.24: Cuarteto para cuerda, mov. I, cc. 1-12, op. 28 (Anton Webern)

Recopilar todas las texturas llevaría mucho tiempo para su elaboración y posterior explicación. Por lo tanto, veremos algunos ejemplos más:

- Textural espectral. Textura que se genera en aquellas obras escritas en sistema espectral, música que construye verticalmente la armonía recreando la serie armónica de un sonido determinado (como la música de Gérard Grisey).
- Masas sonoras. Se genera con clústers a partir de grandes cantidades de intérpretes, generalmente en repertorio orquestal (como algunas obras de Krzysztof Pendericki o Iannis Xenakis).
- Textura aleatoria. Generada a partir de parámetros musicales no regidos por pautas (como algunas obras de Witold Lutoslawski).

### 5.5. Características de las texturas. Nomenclatura

No siempre vamos a encontrar obras que sean totalmente un tipo de textura durante toda la obra o movimiento. En el análisis es difícil “encorsetar” las obras o movimientos en un mismo criterio textural. Es por ello que, a la hora de elaborar nuestro comentario analítico, será necesario argumentar la elaboración textural del discurso mediante algunos de estos términos, que nos aportarán concreción y precisión.

#### 5.5.1. Según su textura rítmica

Gran parte de estas apreciaciones sobre la textura rítmica ya las vimos en el punto 3.6. de la unidad 3. No obstante, vamos a repasarlos brevemente:

##### - **Homorítmica** frente a **Polirrítmica**

Cuando una obra, movimiento o fragmento presentan, de forma simultánea, unicidad de subdivisiones en su figuración rítmica (homorítmica) o variedad de subdivisiones binarias y ternarias (polirrítmica).







Figura 5.25: Arabesque n.º 1, cc. 1-9, L. 66 (Claude Debussy)

### - Isométrica frente a Heterométrica

Cuando una obra, movimiento o fragmento presenta unicidad de compás (**isometría**) o variedad de compases (**heterometría**). La mayoría de las obras que veremos este curso serán isométricas, puesto que no variarán el compás. Pero, a partir del Romanticismo, será un procedimiento cada vez más común entre los compositores.

Figura 5.26: Sonata para piano n.º 1, mov. II, cc. 1-9 (Galina Ustvolskaya)

### - Homométrica frente a Polimétrica

Cuando una obra o movimiento presenta una unicidad de pulso (**homometría**) o variedad de pulsos (**polimetría**). Generalmente, la variedad de pulsos se dará de forma horizontal, es decir, a lo largo del transcurso del discurso musical, va cambiando el pulso. No obstante, podría darse una polimetría vertical (véase figura 5.27), aunque se trata de un recurso más común del siglo XX y XXI.

CHARLES E. IVES  
(1908)

*Largo molto sempre (for strings & trumpet) (about 50%)*

*Adagio*

*Andante*

Flutes (or Oboe) III  
Clarinet IV  
Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello (or Contrabass)

Copyright 1953 by SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC.  
International Copyright Secured Printed in U.S.A.

Figura 5.27: La pregunta sin respuesta, para pequeña orquesta (Charles Ives)

### 5.5.2. Según su textura armónica

Para definir la textura armónica, habrá que determinar el sistema compositivo (tonal, modal o atonal) en el que la obra está escrita y determinar sus características; si existe una ordenación escalística de los sonidos o, por el contrario, todos los sonidos son igualmente importante (algunos tipos de atonalidad).

### Textura tonal

Propia del cualquier obra escrita en el sistema tonal. Es decir, la totalidad de las obras que veremos y trabajaremos en este 1<sup>er</sup> curso de análisis centrado en el periodo del Clasicismo y el Romanticismo, a excepción de algunos ejemplos teóricos.

## Textura modal

Propia del cualquier obra escrita en el sistema modal o denominado como **modalidad**. Podemos encontrarla en ciertas obras del periodo nacionalista, en las que los compositores buscaron escribir en determinados modos<sup>9</sup>, fuera del modo mayor y menor de la tonalidad. Por ejemplo, Anton Dvorak en su conocida *Sinfonía n.º 9* que tiene el sobrenombre de *Sinfonía del Nuevo Mundo*. Concretamente, en el cuarto movimiento se hace uso del **modo eólico** (en este caso mi eólico).



Figura 5.28: *Sinfonía del Nuevo Mundo*, IV mov., cc. 1-17, op. 95 (Anton Dvorak)

Otro ejemplo podría ser el uso del **modo frigio** en la música del compositor gaditano Manuel de Falla.



<sup>9</sup> Para, por un lado, aproximarse a la música del folklore de cada país, ensalzando así un Nacionalismo musical. Por otro lado, para huir de la hegemonía de la tradición compositiva austro-germana (heredada de los tres grandes maestros clásicos: Haydn, Mozart y Beethoven).





Figura 5.29: Siete Canciones Populares Españolas, n.º 5 “Nana”, cc. 1-9 (Manuel de Falla)

Y, un último ejemplo de uso de modos u otras escalas en la figura 30. La **escala hexátona o escala de tonos enteros**, utilizada en el Preludio n.º 3 “Voiles” por Claude Debussy<sup>10</sup>. Escala compuesta por 6 tonos seguidos y que tiene un sonido muy característico. Crea un ambiente mágico, ambiguo, indefinido y nebuloso. De hecho, ha sido muy utilizada en el mundo compositivo y en el audiovisual.



Figura 5.30: Preludio n.º 3 “Voiles” del 1er libro de Preludios, cc. 1-9 (Claude Debussy)

<sup>10</sup> Claude Debussy (1862-1918) fue un compositor que exploró mucho en el campo de la modalidad en cada uno de sus preludios para piano.



### Textura diatónica o cromática

Característica que podemos añadir para definir la textura armónica, que mayoritariamente tendrá un carácter diatónico o cromático.

Podríamos remitirnos a la *Nana* de Manuel de Falla (figura 5.29) como ejemplo de escritura diatónica al igual que la pieza *Arabesque n.º 1* para piano de Claude Debussy (figura 5.25). En cuanto a **escritura cromatizada**, será típica de una estética romántica<sup>11</sup>. No obstante, un ejemplo más de escritura cromatizada es la figura 5.31, de la compositora y violinista polaca Grazyna Bacewicz, su *Sonata n.º 2* para piano.

Grażyna Bacewicz, 1953

The musical score for the first system of the Sonata n.º 2 for piano by Grazyna Bacewicz. It begins with a 'Maestoso' tempo marking and a tempo of quarter note = 52. The time signature is 6/8. The first measure is marked 'ff tenuto'. A 'rit.' (ritardando) marking is present over the first few measures. The second system begins with an 'Agitato' tempo marking and a tempo of quarter note = 80. The time signature changes to 2/4. The second system includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'p sub.' (piano subito) marking. The third system continues the 'Agitato' section with a 'cresc.' marking and a 'f' (forte) marking. The score is written for piano with treble and bass staves.

Figura 5.31: Sonata n.º 2 para piano, cc. 1-12 (Grazyna Bacewicz)

<sup>11</sup> Aunque, como siempre, en la historia de la música, existen excepciones. Como el *Cuarteto de cuerdas n.º 19* Kv. 465, conocido como el *Cuarteto de las disonancias* de Mozart, con su inusual introducción en tempo lento. O el *Cuarteto n.º 6*, op. 76 de Joseph Haydn y su introducción del último movimiento. Por no hablar de la *Musica Reservata*, un estilo muy refinado y altamente cromatizado de la segunda mitad del siglo XVI, cultivado en Italia por compositores como Orlando di Lasso y Carlo Gesualdo.

### Textura atonal

Propia de una obra escrita en un sistema atonal, aquel que niega una jerarquía y una esca-  
listica. Es decir, en la **atonalidad** todos los sonidos son igual de importantes. Un ejem-  
plo podría ser el siguiente, extraído de la obra *Pierrot Lunaire* op. 21, del compositor  
germano Arnold Schönberg.

The image shows a musical score for Arnold Schönberg's *Pierrot Lunaire*, Part 1 "Mondestrunken", measures 1-9. The score is for Flute (Flöte), Violin (Geige), Viola (Violoncell.), and Piano (Klavier). The tempo is marked "Bewegt" (Allegretto) with a metronome marking of ca. 66-76. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is written in 4/4 time. The lyrics are in German: "Den Weinden man mit Augen trinkt, gießt nachts der Mond in Wo - - - gen nie - der, und ei - ne". The score features complex rhythms, including triplets and sixteenth notes, and a variety of dynamics, including *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ppp* (pianississimo). The piano part is particularly dense, with many chords and rapid passages.

Figura 5.32: *Pierrot Lunaire*, Parte 1 "Mondestrunken", cc. 1-9, op. 21 (Arnold Schönberg)

#### 5.5.3. Según su densidad

En cuanto a la densidad de una obra, se podrá hablar de dos términos principales para  
definir, a grandes rasgos, su textura. Se puede medir a partir de varios elementos: el rit-  
mo armónico (es decir, la cuantía de acordes), acordes y melodía con registros amplios y  
ritmos sobrecargados o simples. Por lo tanto, se podría hablar de **densidad** o **ligereza**.



Figura 5.33: Vals Juangriego para piano, cc. 1-9, op. 21 (Modesta Bor)

En la figura 5.33, al tratarse de un vals en una clara melodía acompañada, con un patrón de acompañamiento muy definido y claro, genera un discurso sonoro ligero. Al igual ocurriría en la obra Nana de Manuel de Falla (figura 5.29).



Figura 5.34: "Trois Morceaux pour piano" n.º 1 D'un vieux Jardin (Lili Boulanger)



En la figura 5.34, la obra de Lili Boulanger, se puede hablar de una densidad y escritura orquestales. Se busca ampliar y cubrir el mayor registro del piano posible, a través de octavas e incluso de apoyaturas que alcanzan el do más grave del piano (do<sub>0</sub>).

Por otro lado, la figura 5.35, la *Chaconne* (género que veremos en la unidad 9) para piano de la compositora rusa Gubaidulina se puede observar una escritura pianística densa, amplia de registro (desde un la<sub>1</sub> a un fa<sub>6</sub>), frenética y enérgica.



Figura 5.35: Chaconne para piano, cc. 22-30 (Sofia Gubaidulina)



### 5.6. Tabla C para el comentario analítico: Textura musical

Tabla resumen de los tipos de texturas y características según su ritmo, armonía o densidad que nos ayudará como guía para el comentario analítico.

| Comentario analítico: <b>TIPOS DE TEXTURAS</b> |                                                                               |                                 |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| Tipo de textura                                | Monofónica (o textura unisonal; u octavado enfático)                          |                                 |
|                                                | Homofónica                                                                    |                                 |
|                                                | Melodía acompañada                                                            |                                 |
|                                                | Contrapuntística                                                              |                                 |
|                                                | Otras: heterofonía, hoquetus, micropolifonía, puntillista, bloques sonoros... |                                 |
| Según su ritmo, compás o pulso                 | Homorrítmica / Polirrítmica                                                   |                                 |
|                                                | Isométrica / Heterométrica                                                    |                                 |
|                                                | Homométrica / Polimétrica                                                     |                                 |
| Según su armonía                               | Según su sistema compositivo                                                  | Tonal                           |
|                                                |                                                                               | Modal                           |
|                                                |                                                                               | Cromática                       |
|                                                |                                                                               | Atonal                          |
|                                                | Según su presentación de los acordes                                          | Abierta o desglosada, arpegiada |
|                                                |                                                                               | Acórdica o compacta             |
| Según su densidad                              | Ligera, densa, frenética, amplia, orquestal, etc.                             |                                 |

## **ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 5**

### **Audios recomendados**

Puesto que en esta unidad hemos hablado de texturas, qué mejor para entenderlas y apreciarlas que mediante la escucha. A continuación, una serie de ejemplos.

- *La cathedral sumergida* [*La cathédrale engloutie*] (1910), de Claude Debussy.  
Ejemplo de paralelismos de acordes y texturas que recuerdan al *organum* primitivo (música del siglo XII-XIII construida por 8<sup>as</sup> y 5<sup>as</sup> paralelas).
- *Grosse Fuge*, op. 133 (1825), de Beethoven.  
Ejemplo de textura contrapuntística.
- *Cello Concerto* (1970), de Witold Lutoslawski.  
Ejemplo de aleatoriedad controlada.
- *String quartet*, op. 28 (1939), de Anton Webern.  
Ejemplo de textura puntillista y atonal.
- *El sombrero de tres picos* [*danza final, jota*] (1919), de Manuel de Falla.  
Ejemplo de música modal, especialmente su Danza final, jota aragonesa.
- *Partiels* (1975), de Gérard Grisey.  
Ejemplo de música espectral.
- *Metástasis* (1953-54), de Iannis Xenakis.  
Ejemplo de música construida a partir de grandes masas sonoras.

### **Lectura**

Libro: *Cómo escuchar la música*

Autor: Aaron Copland

Capítulo 5: *La textura musical* [Págs. 104-113]

*“El Barroco cultiva el lujo y el esplendor, gusta de la abundancia y lo extremado y amplía las fronteras de la realidad gracias a un ilusionismo fantástico.”*

Ulrich Michels. *Atlas de la música*, Vol. II.

### 6.1. Contextualización histórica

El Barroco es uno de los periodos musicales más largos de la historia. Comprende unos 150 años aproximadamente, entre 1600 y 1750<sup>1</sup>. Pero, como mencionaremos en alguna otra ocasión, a la hora de hablar de estilos musicales, encorsetarlos siempre es una tarea arriesgada a la vez que necesaria y útil.

Por un lado, arriesgada porque los periodos artísticos no son ciclos de tiempo cerrados que comienzan un día y finalizan otro, sino que son etapas que se fusionan entre ellas: la gestación de un estilo se solapa con la progresiva desaparición del anterior y estabilización del siguiente. Aunque Haydn ya estuviese escribiendo en el nuevo estilo del Clasicismo que acabarían siguiendo Mozart y Beethoven, otros compositores como Georg Friedrich Händel aún continuaban escribiendo con una estética Barroca.

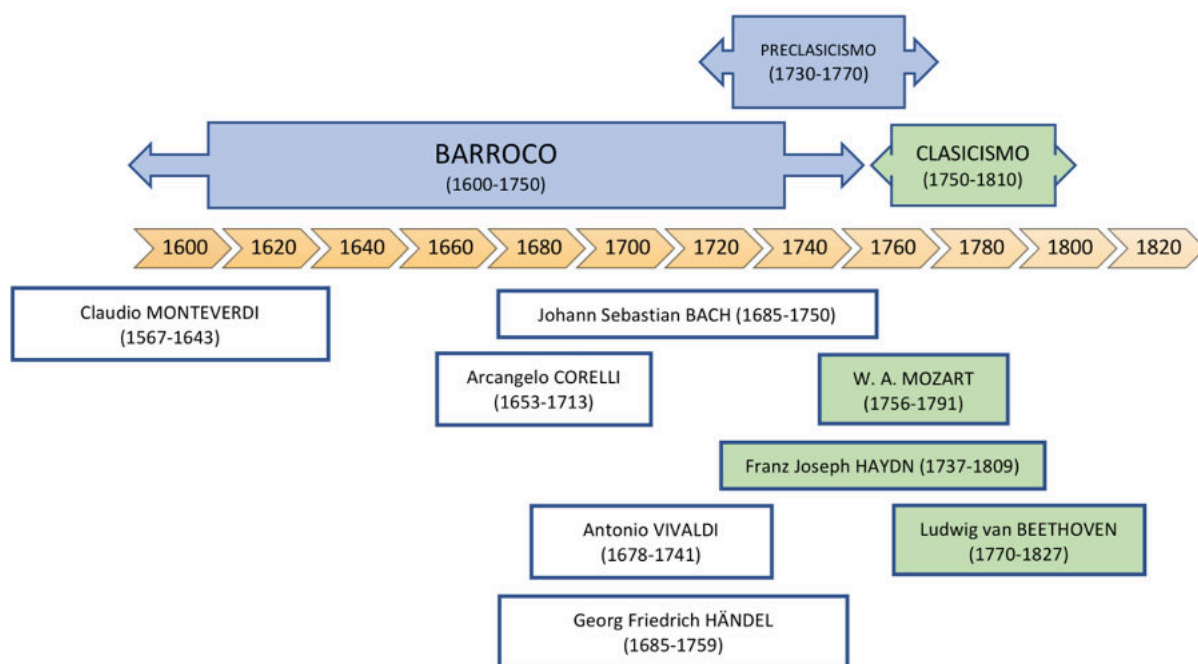


Figura 6.1: Cronograma del Barroco y sus principales compositores

<sup>1</sup> De hecho, por esa razón se suele dividir en tres partes, de unos 50 años cada una aproximadamente: Barroco temprano, Barroco medio y Barroco tardío.

Por otro lado, resulta necesario y útil, puesto que nos ayuda mentalmente y nos clarifica cronológicamente, de un rápido vistazo, a organizar y situar en una línea temporal un estilo y compositores concretos. Y, es que, como ya hemos mencionado, «el concepto de estilo no se adscribe a un hecho histórico, sino que responde a una necesidad: crea una forma de entendimiento»<sup>2</sup>.

En el surgimiento del estilo Barroco confluyen tres condicionantes que resultan clave: a) el asentamiento de la expresión del ideal humanista a través de la monodia acompañada (una voz solista que se ejecutaba sobre un bajo), b) el desarrollo del bajo continuo y c) el nacimiento de la ópera como espectáculo. El **bajo continuo** (o en italiano *basso continuo*, un sistema de cifrado armónico e interválico que tantos siglos más tarde seguimos utilizando en materias del Conservatorio como Armonía y Análisis) y su desarrollo permitirá poco a poco a la escritura musical liberar la voz principal y ofrecer un medio apto para la composición escrita.

## **6.2. Características estilístico-estéticas**

El bajo continuo constituye el elemento técnico primordial que da sentido a la época del Barroco. En este proceso de surgimiento del bajo continuo tiene un papel importantísimo el compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), una figura clave en la transición de estilos. En sus obras como *Orfeo*<sup>3</sup>, se utiliza el bajo continuo para acompañar a los recitativos y dar sentido musical al acompañamiento.

En el terreno de la música instrumental hay que entender que la llegada de este sistema de escritura liberalizada con el bajo continuo fue recibida como una revolución. Dicha técnica rivalizaba con el antiguo estilo polifónico que imperó durante todo el Renacimiento. A pesar de ello, la música instrumental convivió con la escritura polifónica vocal (relegada ya a un ámbito eclesiástico y denominada como *stile antico*) que siguió cultivándose y que se solapó en el tiempo con el surgimiento de este nuevo estilo Barroco.

### **6.2.1. Formas musicales**

Durante el Barroco, al contrario que en el Clasicismo que supone un periodo histórico en el que cristalizan nuevas estructuras, empiezan a surgir distintas formas musicales y tomar fuerza la música instrumental. Es por ello que en este estilo, las formas empiezan a constituirse y resultan aún “arcaicas” en comparación con los estilos posteriores del Clasicismo y Romanticismo (véase esquema resumen de la evolución de las formas en la unidad 8). Algunas de las formas que comienzan a proliferar y extenderse (como la *forma*

<sup>2</sup> Charles Rosen. El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven.

<sup>3</sup> La obra *Orfeo* (1607) supuso el nacimiento de la ópera. Monteverdi estructuró ésta como una secuencia fluida de números musicales, tanto vocales (recitativos, arias y coros) como instrumentales (ritornelli y danzas).



binaria tipo suite, que lo abarca todo) por el mundo de la composición las encontramos en los distintos géneros musicales como:

- **La sonata Barroca:** el término *sonata* en el Barroco hacía referencia a aquellas obras que estaban destinadas a ser interpretadas por instrumentos, para diferenciarlas de la *cantata*, que estaban destinadas a ser cantadas. Por otro lado, el término *toccata* estaba destinado a aquellos instrumentos polifónicos (instrumentos de tecla como el órgano o el clave). La escritura de las Sonatas Barrocas derivó en dos tipos:
  - o **Sonata solista barroca:** escrita para un instrumento solista más el bajo continuo que lo acompañaba.
  - o **Trio sonata barroca:** escrita para dos instrumentos más el bajo continuo que los acompañaba.
  
- **La suite Barroca:** como bien señala Giulio Bas en su *Tratado de las formas musicales*, la suite «que Italia se designa también con el nombre de *Sonata*, y en otros países: *Partita*, *Ordre*, *Obertura*, etc., es una serie de piezas instrumentales o tempos escritos todos en un mismo tono, derivados de danzas y de canciones con frecuencia precedidos por un preludio, y dispuestos de manera que se alternan el carácter y el ritmo de los mismos». La variedad de danzas en la suite puede oscilar entre 4 y 9<sup>4</sup>. En sus esquemas formales, individualmente, cada una de las danzas se conforma de una **forma binaria tipo Suite (que lo impregna todo en el Barroco, desde las obras instrumentales a las vocales) enfrentando dos tonalidades que tienden a ser la Tónica y la Dominante**. En cuanto al material melódico-rítmico, cada danza está unificada en su esencia; existe un solo material o idea musical. En la suite barroca, algunas de las danzas más típicas y sus características son:
  - o **Allemande:** de origen alemán, su *tempo* es moderado y está escrita en compás de 4/4 o 2/4. Suele comenzar con una corchea de anacrusa y **a menudo constituye la pieza más importante de la suite**. Responde al esquema habitual de la forma binaria tipo suite:
 
$$||: A (T.ppal) :||: A' (T. Dominante o vecino) :||$$
  - o **Courante:** de origen francés, su *tempo* es vivo y está escrita en compás de 3/4. Suele comenzar con una corchea de anacrusa.
  - o **Zarabanda:** de origen español, su *tempo* es lento y está escrita en compás de 3/4. Suele comenzar en tiempo fuerte, de carácter tético. En su escritura son raras las notas breves, pero abundan las ornamentaciones (*trinos*, *grupetti*, etc.). Su esquema queda reducido a:
 
$$||: a (8cc.) :||: a'(8cc.) - a''(8cc.) :||^5$$

<sup>4</sup> Las cuatro danzas de las que constaría habitualmente la Suite (*allemande*, *courante*, *zarabande* y *gigue*) acabarán por dar forma a los habituales cuatro movimientos de la Sonata del Clasicismo. Además, la sonata heredarà esa alternancia de carácter y de tempi rápidos y lentos.

<sup>5</sup> Sigue siendo una estructura binaria tipo suite pero en una simplificación fraseológica que cabe destacar.

- **Gigue:** de origen inglés, su *tempo* es vivo y su compás ternario en forma de 3/4, 6/8, 9/8 o 12/8.
  - **Otras danzas:** al margen de las cuatro anteriores que suelen ser el cuerpo central y habitual, según la procedencia geográfica de la composición podemos encontrar otras danzas. La variedad es enorme, así que se plasman aquí algunas: *doble, gavota, mussette, minué* de tipo ternario, *paspié, loure, bourrée, polonesa, aria, siciliana, pavana, furlana...*
- **Preludios:** en el Barroco estaban concebidos, como su propio nombre indica, para preparar o preludiar una obra que estaba por venir. En este tipo de obras, encontramos desde breves preludios instrumentales hasta complejas obras. Así pues, todos los preludios barrocos se conciben como una pieza dependiente de otra<sup>6</sup>, de la antesala de lo que está por venir. Por ejemplo, en el caso de los preludios y fugas del *Clave bien temperado* BWV 846-893 de Bach, que se presentan siempre por parejas y como un solo elemento unificado por la tonalidad.
- **Invenciones, sinfonías y fugas:** obras contrapuntísticas a dos voces (invenciones), a tres (sinfonías o fugas) y cuatro o más (fugas). En ellas abundan los artificios contrapuntísticos con los que el compositor demuestra sus habilidades en el manejo del material melódico-rítmico. Se tratan de obras complejas a nivel técnico y analítico precisamente por su escritura contrapuntística. Destacan por encima de todo las grandes obras de Bach: *Invenciones y Sinfonías* BWV 772-801 y el *Clave bien temperado* BWV 846-893.
- **Corales:** son armonizaciones de melodías de origen popular o religioso. Los corales están escritos para cuatro voces de coro mixto (bajo, tenor, contralto y soprano) y suelen tener un ritmo y un ritmo armónico constantes. Su texto, adaptado, se trata de forma silábica (cada sílaba pertenece a una nota de la melodía) evitando así los melismas (cada sílaba pertenece a dos o más notas).
- **Obras vocales de gran formato:** en las que podemos englobar la Cantata, el Oratorio o la Misa. Conformadas por un conjunto de movimientos o partes características, algunas de estas obras musicales son:
- **Cantata:** término que se opone al de ‘sonata’ puesto que la ‘cantata’ ha de ser cantada. Se trata de obras que pueden ser escrita para pequeño grupo (una o más voces solistas con acompañamiento musical), pero también pueden transformarse a gran formato (con incluso coro y orquesta). La cantata se constituye por varios movimientos.

<sup>6</sup> No como ocurre en el Romanticismo, en el que un preludio se puede concebir como una obra independiente. Un ejemplo conocido son los 24 *preludios* del polaco Frédéric Chopin, compuestos en un mismo opus pero concebidos como 24 piezas autosuficientes e individuales.

- **Ópera:** como ya se ha comentado, el surgimiento de esta se ubica habitualmente junto a la figura de Monteverdi. Durante el Barroco, este gran género evolucionó notablemente. Debido precisamente a su gran formato, escapa a los propósitos de la asignatura presente.
- **Oratorio:** es un género musical dramático que se diferencia de una ópera porque prescinde de la puesta en escena, vestuario y decorados. Su tema es frecuentemente religioso (con historias de la Biblia o del Evangelio), pero también puede ser de temática profana. Está conformado por diversos movimientos como una obertura, recitativos, arias, coros...
- **Misa**<sup>7</sup>: género musical religioso conformado por varias partes que se corresponden a momentos de la propia misa o acto religioso. Dicha obra estaba destinada a acompañar precisamente a la misa. Algunas de sus partes son: *kyrie, gloria, sanctus, osanna, benedictus, agnus dei, dona nobis pacem...*

### 6.2.2. Armonía y melodía

**La armonía y la melodía durante el Barroco alcanzan el equilibrio perfecto; armonía y contrapunto son igual de importantes en la construcción del discurso musical.** Este hecho, que se hace palpable en el maestro indiscutible de todo el periodo Barroco: Johann Sebastian Bach. Su obra representa el cénit de las cuestiones analíticas a destacar. Las características armónico-melódicas son:

- **Un ritmo armónico complejo y sobrecargado**, que tiende incluso en algunas obras a la corchea, especialmente en aquellas obras de carácter contrapuntístico (precisamente el movimiento de las cuatro voces genera esa saturación armónica que, en ocasiones, es difícil de determinar). No obstante, en muchas ocasiones, el carácter melódico será más interesante a la hora de analizar el desarrollo del material compositivo –especialmente en las obras contrapuntísticas–.
- **Estabilidad, un continuum en el discurso musical del Barroco.** En este periodo estilístico las dinámicas y las articulaciones no tienen cabida y, sobre las partituras, no habrá ninguna referencia a ellas<sup>8</sup>. Los intérpretes barrocos sabían cuándo realizar una u otra dinámica y las distintas articulaciones (a excepción de instrumentos como el clave que, directamente, no podía interpretarlas).
- En las distintas formas que hemos visto, **la armonía fluye entre dos centros tonales: la tónica (el tono principal de la obra) y su dominante**. La estabilidad e inestabilidad se da en esa partida y regreso del tono principal (estabilidad) y el viaje armónico que se realiza de por medio (inestabilidad).

<sup>7</sup> A partir del Clasicismo y Romanticismo, la Misa pasará a denominarse Requiem.

<sup>8</sup> En el caso de encontrarnos con partituras con dinámicas y articulaciones escritas en una obra barroca habrá que tener en cuenta que han sido añadidas a posteriori por la editorial que ha impreso y elaborado la maquetación de dicha partitura.

- **Las modulaciones que nos encontramos en el Barroco son aún elementales a los tonos vecinos y, por lo tanto, distintos grados de la escala.** Si una obra está en Do mayor los distintos tonos posibilidades a modular serán: Sol mayor, La menor, Fa mayor, Re menor o mi menor.
- **Uso abundante de los acordes cuatríada con función de Dominante:** 7<sup>as</sup> de Dominante, de Sensible y Disminuida (esta adquiere mucha más presencia puesto que los compositores del Barroco Tardío descubren su enorme potencial).
- En muchas obras barrocas escritas en modo menor, era común finalizarlas con un acorde mayor, recurso cliché que se conoce como la **tercera de picardía**. Esta tercera era la nota mediant (III) que se modificaba para transformar el acorde de tónica del modo menor al modo mayor.

### 6.2.3. Ritmo

El parámetro rítmico es también un *continuum*; una especie de *ostinato*. Aunque su importancia respecto a otros estilos es menor, en cuanto a su riqueza, en el Barroco el ritmo es un “no parar”, una máquina constante que no cesa hasta el final de la partitura. Un reflejo del *horror vacui*<sup>9</sup> que impregnó diferentes disciplinas artísticas y que caracteriza el estilo sobrecargado del Barroco. Por el mismo motivo, el ritmo constante no se ve modificado por ningún tipo de **indicación agógica** (como *ritardandi* o *accelerandi*) **que son inexistentes** como las dinámicas y articulaciones.

### 6.2.4. Textura

**La textura en el Barroco se vuelve, predominantemente, contrapuntística.** Esto se debe, principalmente, a que la escritura barroca está fuertemente influenciada por la composición polifónica vocal y el uso del contrapunto, de la escritura de voces independientes. Dicha escritura polifónica había alcanzado gran nivel de complejidad con autores como Tomás Luis de Victoria o Carlo Gesualdo.

La música del Barroco, por tanto, tiene esa sensación de **sobrecarga y embotamiento, puesto que la textura contrapuntística otorga un gran dinamismo a la música. Además, confiere a las obras una gran tensión que se refleja en los artificios contrapuntísticos** y, cuyo momento de calma y distensión, sólo tienen lugar al final de la obra, cuando se pone punto y final a ese *ostinato* que rige el discurso musical. No obstante, la melodía acompañada se podrá encontrar en ciertas obras (como la sonata solista) o en ciertos pasajes. La escritura homofónica también será habitual en obras para instrumentos de tecla o la principal protagonista en casos como los corales.

<sup>9</sup> Expresión en latín que significa ‘miedo al vacío’.



**6.2.5. Instrumentación**

**El Barroco supone una época de esplendor para la música instrumental frente a la vocal. Su importancia va en aumento y varios son los factores que contribuyeron a que se produjera este cambio de paradigma.** Un cambio que progresivamente dio más importancia a lo instrumental frente a lo vocal, convirtiéndolos en géneros iguales. Como tantos otros cambios, fue un proceso a lo largo del amplio periodo estilístico que abarca el Barroco. Algunos de estos factores son:

- **Se crean distintos instrumentos y comienzan a perfeccionarse<sup>10</sup> su construcción** como el caso de la cuerda flotada. No obstante, el panorama instrumental queda prácticamente conquistado por los instrumentos de tecla como el clave o el órgano o cuerda pulsada como el laúd o vihuela;
- el **sistema de afinación** mesotónico (en la que la escala cromática no era una división en 12 partes exactamente iguales) del Barroco temprano también proyectó el sistema modal hacia el tonal por sus posibilidades sonoras y por potenciar los intervalos fundamentales del sistema como las 5<sup>as</sup> justas. Hacia el Barroco tardío comenzó a utilizarse la afinación de temperamentos igual<sup>11</sup> como así lo refleja la publicación en 1722 de la obra de Bach el *Clave bien temperado*;
- la invención de la imprenta (hacia 1440) y su extensión por toda Europa, así como el **sistema de impresión musical** desarrollado por Ottaviano Petrucci (1466-1539) facilitó enormemente la expansión de las obras musicales en formato papel y, por lo tanto, se propagó un mecanismo de unificación musical por Europa que acabaría desencadenando en la tonalidad.

Por último, mencionar que el **parámetro tímbrico** queda muy relegado a un segundo plano, puesto que la instrumentación de estos periodos es aún “limitada”. El timbre comenzará a ser importante para los compositores y decisivo en el planteamiento del discurso musical a partir del Romanticismo y, especialmente, en los siglos XX y XXI.

<sup>10</sup> El Barroco es una época de esplendor para la luthería y la construcción de instrumentos en general. Surgen importantes constructores ligados a los apellidos como los Stradivari (cuerda frotada) o Silbermann y Grimaldi (para instrumentos de tecla).

<sup>11</sup> No fue hasta finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX cuando se terminó de asentar la afinación de temperamentos iguales, la que hoy en día utilizamos y que divide la escala cromática en 12 partes iguales.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 6****Audios recomendados**

Vamos a hacer un repaso de las obras más representativas e icónicas del periodo barroco:

- Partita n.º 2 en Do menor, BWV 826 (1726-30), de Bach
- Concerto n.º 1 en Mi mayor “Primavera”, RV 269 (1721), de Antonio Vivaldi
- Concerto n.º 2 en Sol menor “Verano”, RV 315 (1721), de Antonio Vivaldi
- Concerto n.º 3 en Fa mayor “Otoño”, RV 293 (1721), de Antonio Vivaldi
- Concerto n.º 4 en Fa menor “Invierno”, RV 297 (1721), de Antonio Vivaldi
- L’Orfeo, SV 318 (1607), de Claudio Monteverdi

**Lectura**

Libro: *Eso no estaba en mi libro de Historia de la Música*

Autor: Pedro González Mira.

Capítulo 6 [extracto]: Bach, Misa en Si menor. Págs. 136-143

Capítulo 10: La suite. Págs. 261-263

**Complementos online**

- Revista digital MusicaAntigua.com (espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750). Entrada: Curiosidades sobre Bach y Vivaldi  
<http://www.musicaantigua.com/curiosidades-sobre-bach-y-vivaldi/>
- Blog Historia de la música: las tres edades de la Música Occidental. Entrada: La música instrumental barroca.  
<https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/la-musica-en-la-era-barroca/unidad-10/>

## MÚSICA VOCAL EN EL BARROCO

*“La música coral de Bach, que nos muestra una faceta de su incomparable hondura y sencillez religiosas, viene a ser un lenguaje místico de intensidad tal que cuesta sustraerse del pensamiento de que no haya habido la experiencia mística, por lo menos en sus etapas iniciales.”*

Alfonso Letelier. Artículo “El coral en la obra de Bach”, de Revista Musical.

### 7.1. Breve contextualización de la música vocal antes del Barroco: un camino hacia la complejidad del estilo polifónico

La música vocal, en la época del Renacimiento (antes del Barroco), fue la prota-gonista del panorama musical. El género instrumental estaba relegado a unas pocas obras que, en su mayoría, solían ser transcripciones de obras vocales. Y, es que la música vocal es la más antigua en la historia del ser humano, ya que nuestro instrumento natural es la voz. En este primer punto vamos a repasar la evolución de la música vocal desde la Edad Media hasta el Barroco a través de la evolución del estilo polifónico vocal que refleja cómo la complejidad de las obras fue en aumento desde la monodia del canto gregoriano (desde los inicios de la Iglesia) hasta la más enrevesada textura polifónica vocal (finales del siglo XVI y principios del XVII).

#### 7.1.1. El canto gregoriano: la monodia y evolución de la notación musical

El canto gregoriano, o también denominado como canto litúrgico, es muy antiguo. Cabe remontarse a la época del papa Gregorio I (o San Gregorio Magno, que ocupó máximo cargo en la Iglesia entre los años 590-604) de quien recibe su nombre de ‘gregoriano’. Algunas de las características de este canto que imperó hasta finales de la Edad Media y que, de hecho, hoy en día aún se practica son:

- su naturaleza es monódica y, por lo tanto, su textura es la más simple;
- se cantaba en latín, la lengua oficial de la Iglesia y *a capella*, sin acompañamiento;
- el ritmo no tiene una pulsación predeterminada, los acentos que se producen son los naturales del texto utilizado;
- su origen está en los primeros cristianos y su finalidad es destacar y guiar en la oración del servicio religioso, aunar las voces en un solo mensaje al unísono;
- en su interpretación sólo pueden intervenir voces masculinas.

La música del gregoriano tendía a la **forma estrófica** en su modo más sencillo; repetición literal de la música con una estructura A A' A" A''' A'''' etc... La línea melódica se repetía exactamente igual pero el texto era distinto en cada repetición. Esta fórmula es de las

más antiguas en la historia y se renovará más adelante en muchos otros periodos estilísticos como en el Romanticismo con los *lieder* de Schubert o, en la actualidad, con la música pop-rock.

Uno de los cantos más conocidos es el *Pange Lingua Gloriosum* (canta lengua jubilosa) que compositores como Tomás Luís de Victoria versionaron. Vamos a ver una partitura escrita en cuatrigráfico de este canto.

Hymn during the procession:

III  
**P** Ange lingua glo-ri-ó-si Córpo-ris mysté-ri-um,  
Sangui-nisque pre-ti-ó-si, Quem in mundi pré-ti-um Fructus  
ventris gene-ró-si Rex effú-dit gén-ti-um. 2. No-bis da-tus,  
no-bis na-tus Ex intácta Vírgi-ne, Et in mundo con-  
versá-tus, Sparso verbi sémi-ne, Su-i mo-ras inco-lá-tus  
Mi-ro clausit ór-di-ne. 3. In suprémae nocte cenae Re-  
cúmbens cum frátri-bus, Observá-ta lege ple-ne Ci-bis  
in le-gá-li-bus, Ci-bum turbae du-o-dé-nae Se dat su-is

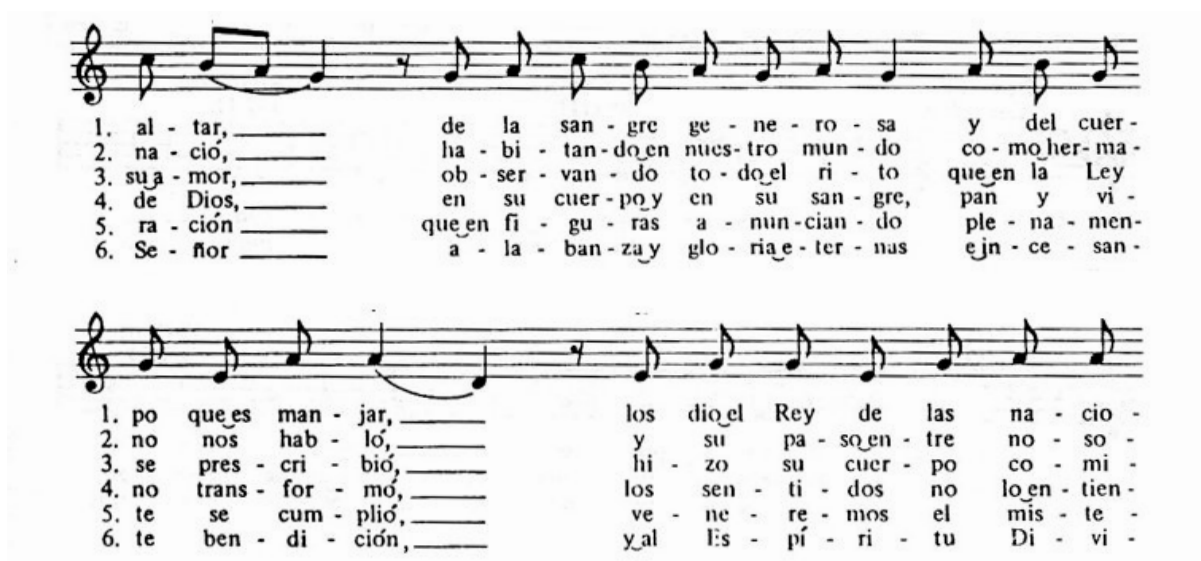
in le-gá-li-bus, Ci-bum turbae du-o-dé-nae Se dat su-is  
má-ni-bus. 4. Verbum ca-ro, panem ve-rum Verbo carnem  
éf-fi-cit: Fitque sanguis Christi me-rum, Et si sensus  
dé-fi-cit, Ad firmándum cor sincé-rum So-la fi-des súf-fi-cit.  
III  
**T** Antum ergo Sacraméntum ve-ne-rémur cérnu-i:  
et antiquum do-cuméntum novo cedat rí-tu-i: praestet  
fi-des suppleméntum sénsu-um de-féctu-i. Ge-ni-tó-ri,  
Ge-ni-tóque laus et iu-bi-lá-ti-o, sa-lus, honor, virtus  
quoque sit et bene-dícti-o: pro-ce-dénti ab utróque  
compar sit lau-dá-ti-o. A-men.

Figura 7.1: *Pange Lingua Gloriosum*, en tipografía antigua

La tipografía es antigua, puesto que se utiliza un cuatrigráfico y las cabezas de nota son cuadradas. Vamos a ver una transcripción a la tipografía actual del canto.

1. Can - ta len - gua ju - bi - lo - sa el mis - te - rio del  
2. De Ma - ri - a vir - gen pu - ra pa - ra dár - se - nos  
3. En la ce - na pos - tri - me - ra has - ta el fin lle - vó  
4. Con pa - la - bra po - de - ro - sa el Ver - bo hi - jo  
5. A tan gran - de sa - cra - men - to rin - da - mos a - do -  
6. A Dios Pa - dre so - be - ra - no ya su Ili - jo el





1. al - tar, \_\_\_\_\_ de la san - gre ge - ne - ro - sa y del cuer -  
 2. na - cio, \_\_\_\_\_ ha - bi - tan - do en nues - tro mun - do co - mo her - ma -  
 3. su a - mor, \_\_\_\_\_ ob - ser - van - do to - do el ri - to que en la Ley  
 4. de Dios, \_\_\_\_\_ en su cuer - po y en su san - gre, pan y vi -  
 5. ra - ción \_\_\_\_\_ que en fi - gu - ras a - nun - cian - do ple - na - men -  
 6. Se - ñor \_\_\_\_\_ a - la - ban - za y glo - ria e - ter - nas ejn - ce - san -

1. po que es man - jar, \_\_\_\_\_ los dio el Rey de las na - cio -  
 2. no nos hab - lo, \_\_\_\_\_ y su pa - so en tre no - so -  
 3. se pres - cri - bió, \_\_\_\_\_ hi - zo su cuer - po co - mi -  
 4. no trans - for - mó, \_\_\_\_\_ los sen - ti - dos no lo en - tien -  
 5. te se cum - plió, \_\_\_\_\_ ve - ne - re - mos el mis - te -  
 6. te ben - di - ción, \_\_\_\_\_ y al Es - pí - ri - tu Di - vi -

Figura 7.2: Pangue Lingua Gloriosum, transcrito a clave de sol y letra en castellano

En cuanto a la escritura musical, es un tema apasionante cómo se desarrolló su sistema. **La escritura musical vivió un largo proceso de adaptación**, de cambios progresivos que nos llevaron a como hoy en día la entendemos (tal y como la estudiamos y aprendemos en la materia de Lenguaje Musical). Vamos a realizar un breve recorrido temporal por la evolución de la escritura:

- Existió un sistema de notación en la Antigua Grecia, pero desapareció con dicha civilización. Uno de los motivos es que era utilizado desde un punto de vista teórico. Los propios músicos improvisaban e interpretaban en base a unas fórmulas básicas que no tenían necesidad de plasmar por escrito.
- Entre los siglos VIII y IX la Iglesia tiene la necesidad de unificar y estandarizar todos los cantos litúrgicos que realizaban los monjes. Para ello, creó unos **neumas**, símbolos que se escriben arriba del texto para saber el dibujo que la línea melódica realiza, una especie de croquis musical (y muy poca precisión interválica...).
- Para una mejor concreción de alturas interválicas, los neumas empezaron a ubicarse unos más altos que otros y acabó por implementarse una o dos líneas horizontales, que daban aún más precisión de alturas. A este sistema de notación se le denomina **diastemática**. A este sistema se fueron añadiendo líneas.
- A mediados del siglo XI, el teórico y monje Guido d'Arezzo inicia lo que hoy denominamos como proceso de **solmisación**. Dio nombre a los sonidos (a las notas que hoy conocemos como Do, Re, Mi...) y creó una serie de técnicas que facilitaron la memorización de los cantos. Fue a partir de los famosos versos del *Himno a San Juan*. La primera sílaba de cada verso se convirtió en una nota (figura 7.3).
- Con la llegada de las primeras polifonías (durante el siglo XI), surgió un nuevo reto para los músicos: la coordinación. Es decir, se requería la **unificación del ritmo**. Surgen así recursos como los **seis modos rítmicos** de la Escuela de Notre Dame, que se basan en dos notas: una larga (*longa*) y otra corta (*breve*). A partir de la combinación de estos, se llegaba a infinitas posibilidades.

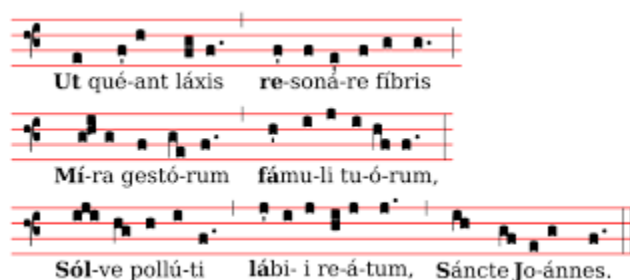


Figura 7.3: Los versos del Himno a San Juan

- En el siglo XIII se amplió el sistema de escritura rítmica con la **notación franconiana** (diseñada por Franco de Colonia en su libro *Ars Cantus mensurabilis*).



Figura 7.4a: Notación franconiana

- En el siglo XIV, en la época del Ars Nova, se ampliaron las posibilidades rítmicas con un **nuevo principio**: la longa, la breve y la semibreve pueden dividirse cada una de ellas en dos o tres notas de valor consecutivo. Además, se inventaron dos nuevas figuras rítmicas más pequeñas que la semibreve.

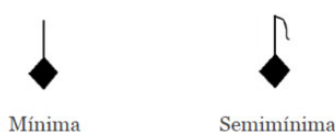


Figura 7.4b: Ampliación de la notación franconiana con notas más breves

- Durante los siglos XV y XVI, en pleno Renacimiento, se siguió utilizando muchos elementos del Ars Nova. Sin embargo, se esparció la costumbre de no rellenar las notas creando así la **notación blanca** y desaparecieron las notas de mayor valor como la dúplex longa, la longa y la breve. La semibreve, la usada y de mayor duración, acabaría convirtiéndose en la actual *redonda*.

Figura 7.5: Notación del Renacimiento (*Tratado de glosas* de Diego Ortiz, 1553)

- Fue a inicios del Barroco, en el siglo XVII, cuando se comenzaron a utilizar **barras de compás** para mayor precisión y organización de la música.
- Durante el Clasicismo y Romanticismo, con el desarrollo de una nueva estética musical mucho más sensible fueron necesarios nuevos signos y vocabulario específico para definir en las partituras el **carácter y las dinámicas**: *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *pianissimo*, *arioso*, *cantabile*, *allegro*...

**7.1.2. El Organum: primeras polifonías**

Con la técnica del *organum*, comienzan a surgir las primeras polifonías. Estas van elaborándose, en sus orígenes, de formas muy rudimentarias, con movimientos paralelos y prácticamente sin independencia melódica entre las voces. Pero, con el pasar del tiempo, el *organum* paralelo (siglo IX) acabará en una gran libertad melódica del *organum florido* o *melismático* (siglo XII). Cronológicamente hablando, van surgiendo los distintos *organum* en el siguiente orden:

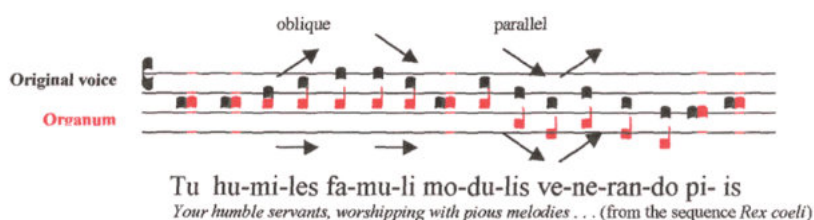
- **Organum paralelo.** Movimiento ‘rudimentario’, homofónico, entre dos o más voces que no tienen independencia melódica entre ellas. Van en movimiento exclusivamente paralelo (de 5<sup>as</sup> y 4<sup>as</sup>) y el canto es silábico.



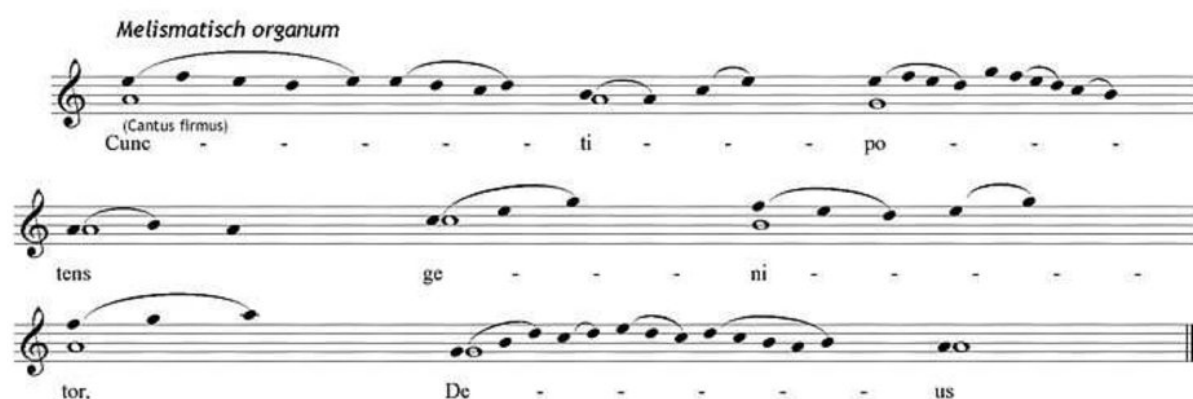
- **Organum paralelo modificado.** Surgen pequeñas novedades como el intervalo de 8<sup>a</sup> que puede provocar en algún momento movimiento contrario de las voces. Sigue siendo canto silábico.



- **Organum con movimiento oblicuo.** Sumado a los pequeños movimientos contrarios en busca de la 8<sup>a</sup>, se amplían las posibilidades del *organum*. Este tipo desemboca en el **organum libre**. Ambos tipos seguían siendo nota contra nota, es decir, canto silábico.



- **Organum melismático o florido.** El más elaborado de ellos y rompe con la tradición de nota contra nota surgiendo así los melismas. Por cada nota grave, la voz aguda puede hacer varias con movimientos libres. Por cierto, este es uno de los antecedentes históricos de las notas pedales.



### 7.1.3. Hacia la madurez del estilo polifónico: Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem y Josquin des Prés

El **estilo polifónico** vocal fue adquiriendo cada vez mayor complejidad. El compositor francés **Guillaume Dufay** vivió durante la primera mitad del siglo XV. Su obra y su figura representan un puente entre la Edad Media y el Renacimiento. Viajó por toda Europa y su estilo es el resultado de la asimilación e influencia de múltiples lugares. Su técnica de composición más destacada es el *fauxbourdon* que consistía en, a partir de un canto llano preexistente (un *cantus firmus*), se añadían dos voces inferiores a distancias de sexta y cuarta, generando acordes paralelos que se alternaban en momentos cadenciales<sup>1</sup> con intervallos de 8<sup>as</sup> y 5<sup>as</sup> (los considerados como consonancias perfectas).

Superius  
A - ve re gi - na coe -

Contra  
8 A - ve re gi - na coe -

Tenor  
8 A - ve re gi - na coe -

**Reposo**

lo rum, A - ve Do - mi na an ge - lo -

lo rum, A - ve Do - mi na an ge - lo -

lo rum, A - ve Do - mi na an ge - lo -

Figura 7.6: Ave Regina Coelorum (1450), de Guillaume Dufay

<sup>1</sup> O mejor dicho, momentos de reposo, puesto que las cadencias tal y como las entendemos, como fórmulas armónicas, aún no existían.



Esta técnica por movimientos paralelos que recuerda al *organum* hacia mucho más fácil la comprensión del texto y **comenzaba a introducir una concepción triádica que acabará por afianzarse en el Barroco. De momento Dufay y otros compositores componían pensando principalmente en un parámetro horizontal y melódico.**

El testigo de Dufay lo recogió el compositor alemán **Johannes Ockeghem** que vivió durante la segunda mitad del siglo XV. Es un compositor muy destacado por su depurada técnica y dotó a las voces de una mayor independencia melódica.

The image shows a musical score for Johannes Ockeghem's *Offertorium, de la Missa pro defunctis*. It features three vocal parts: Superius, Contratenor, and Bassus. The lyrics are 'Sed si gni fer san - -' and 'ctus Mi - - cha - el re - prae-'. Green boxes highlight specific melodic lines and intervals, such as the 'fer' in the Superius part and the 'Mi' in the Bassus part.

Figura 7.7: *Offertorium, de la Missa pro defunctis* (puede que en 1461), de Johannes Ockeghem

Hacia la finales de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, el compositor **Josquin des Prés** aúna los avances de sus predecesores y lleva a un nivel más la escritura polifónica. En su música ya encontramos un gran número de imitaciones contrapuntísticas en sus voces. Además, el bajo comienza a actuar como fundamento armónico por sus giros melódicos de 4<sup>as</sup> y 5<sup>as</sup> justas (propio de la escritura tonal) en momentos tan claves como lo son los reposos, dejando entrever lo que acabarían por denominarse como cadencias.

### Kyrie eleison

The image shows a musical score for Josquin des Prés's *Kyrie eleison*. It features three vocal parts: Superius, Contratenor, and Bassus. The lyrics are 'Ky - ri - e - lei - -'. Green boxes highlight specific melodic lines and intervals, such as the 'Ky - ri - e' in the Superius part and the 'Ky - ri - e' in the Bassus part.

The image displays a musical score for a four-part vocal setting of 'Kyrie eleison'. The notation is in mensural style, typical of the early 16th century. The score is divided into three systems, each with four staves representing the Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The lyrics are written below the staves. The first system (measures 5-8) shows the Soprano and Alto parts entering with the text 'Ky - ri - e - lei - son,'. The second system (measures 9-12) continues the polyphony, with the Tenor and Bass parts entering. The third system (measures 13-16) shows the end of the piece, with all parts concluding on the word 'son.'.

Figura 7.8: Kyrie eleison, de la Missa Pange Lingua (1514), de Josquin des Prés

#### 7.1.4. Plenitud del estilo polifónico: Tomás Luis de Victoria y Giovanni Pierluigi da Palestrina

Por un lado, vamos a aproximarnos al compositor **Tomás Luis de Victoria** (Ávila 1548-Madrid 1611). Fue un sacerdote, maestro de capilla y compositor polifonista del Renacimiento tardío español. Fue uno de los más celebres compositores de dicho periodo y su complejidad vaticinaba lo que estaba por acontecer en el plano musical en el Barroco. Compuso una gran cantidad de música polifónica de contenido religioso. Dicha música está organizada en libros o recopilaciones, dedicados cada uno a un alto cargo del momento (político o religioso). Entre sus obras destacan los motetes y misas. Los **motetes** son obras polifónicas vocales destinadas a ser cantadas en las iglesias y sus temas son comúnmente bíblicos. El texto era en la lengua oficial de la Iglesia, en latín y las voces cantaban siempre *a cappella*.

**Análisis propuesto:** Transcripción a notación moderna del motete “O Magnum Mysterium” (1572) de Tomás Luis de Victoria.

Por otro lado, vamos a aproximarnos a otro gran compositor, cima de la música polifónica occidental: **Giovanni Perluigi da Palestrina** (Palestrina 1525-Roma 1594). Fue un compositor italiano renacentista de música sacra y el mayor representante de la Escuela romana de composición del siglo XVI. Debido a la enorme complejidad polifónica que había alcanzado la música vocal, la Iglesia tomó una decisión. Durante el Concilio de Trento, realizado entre 1545-1563, los máximos mandatarios eclesiásticos decidieron que la música era incomprensible para los feligreses y se debía alcanzar un canon de inteligibilidad de cara al texto. El mensaje de Dios debía ser comprendido por todos los cristianos. Y, para este objetivo, establecieron una obra como ejemplo para que todos los compositores “imitaran” sus características. Esta fue la *Missa Papae Marcelli*, compuesta por Palestrina.

**Análisis propuesto:** Transcripción a notación moderna del motete “Sicut Cervus” (--) de Giovanni Perluigi da Palestrina. Se basa en los primeros versículos del Salmo 42.

## 7.2. Corales de Bach

Y esto nos lleva a la música vocal en el Barroco, que ocupó un importante rango de relevancia. Basta con ver el gran corpus de obras corales<sup>2</sup> de Johann Sebastian Bach para entender la importancia de la música vocal, que consta nada más y nada menos de 224 cantatas religiosas, 10 misas, 7 motetes, 2 pasiones completas, 3 oratorios, 1 quodlibet, 188 corales, 4 lieder y 58 cantos espirituales. Y, es que, además, Bach era una persona con una gran sensibilidad religiosa por lo que no es extraño que la voz y el coro haya sido uno de sus instrumentos preferidos, ya que, por nacimiento y tradición, es el medio de expresión predilecto para los asuntos y oficios religiosos.

Los corales, que en un principio eran monódicos, empezaron a convertirse en obras polifónicas (con un fuerte carácter homofónico) hacia la primera mitad del siglo XVI. Su origen se remonta a la región alemana, allí la Iglesia pretende que el coro reemplazase en cierto modo la participación de los fieles en la misa. Estas composiciones se basaban en una colección de cantos litúrgicos que eran armonizados por el arreglista o compositor. Se trataban de melodías fáciles de aprender y memorizar puesto que debían ser cantadas por la congregación de feligreses durante el servicio religioso.

En la época de Bach, el coral luterano<sup>3</sup> ya se había convertido en el medio habitual para la práctica religiosa de la comunidad. Durante los siglos XVII y XVIII, las fuentes melódicas de los nuevos corales seguían siendo las mismas que usaba Lutero.

<sup>2</sup> Un total de 525 obras vocales, aunque sólo se han conservado 482 completas.

<sup>3</sup> Martín Lutero fue una figura clave que provocó la Reforma protestante en la que se pretendía que la Iglesia volviera a las enseñanzas originales de la Biblia.

Los **corales de Bach** funcionan como obras independientes, pero también, como movimientos o partes dentro de un conjunto, como por ejemplo, en *La Pasión según San Juan*. En este oratorio los corales representan la voz de la conciencia y se alternan con otros movimientos realizados por los solistas.

En cuanto al **análisis de los corales**, cabe tener en cuenta algunas de sus características más importantes:

- **La forma de los corales tiende a dos tipos característicos:**
  - o el **compuesto simétricamente en tres frases**, de las cuales la última suele ser la repetición de las anteriores;
  - o el **compuesto en frases asimétricas y distintas**.
- El segundo tipo de coral nos lleva a concluir que el **fraseo no tendrá por qué ser simétrico siempre**, ya que se rige por el texto.
- La riqueza melódica es equiparable a la armónica. Se tratan de obras en las que **horizontalidad y verticalidad coexisten en equilibrio**. Por lo tanto, el uso de todo tipo de notas extrañas es habitual. Algunas son clichés del Barroco:
  - o *Abundantes notas de paso (NP) y bordaduras (B), que en algunas ocasiones, al estar en tiempo fuerte clasificaremos como apoyaturas (Ap);*
  - o *Retardo (Ret.) de la nota tónica que resuelve en la sensible sobre un acorde de Dominante;*
  - o *Retardo (Ret.) de la nota subdominante que resuelve en la medianta sobre un acorde de Tónica;*
  - o *Anticipación (Ant.) de la nota tónica sobre un acorde de V;*
- Las **cadencias** vienen claramente delimitadas por el uso de calderones, donde reposa el texto y descansa el fraseo. Las cadencias serán: auténticas (CA), semicadencias (S), plagales (CP) o rotas (CR).
- La **riqueza melódica** también vendrá definida por el uso de las escalas menores naturales, armónicas y melódicas. En ciertos momentos nos encontraremos con sonoridades cercanas a la modalidad más que a la tonalidad.
- La **riqueza armónica** vendrá dada por modulaciones hacia las tonalidades vecinas o por el uso de dominantes secundarias (o tonalizaciones).
- Habitual en el modo menor utilizar un acorde de Tónica en modo mayor para finalizar la obra, lo que se conoce como la **tercera de picardía** o *de picarda*.



### 7.3. Otros géneros vocales: Misa, Cantata y Oratorio

No se hace mención a ella en esta materia de Análisis, puesto que, por su gran dimensión, es inviable, pero, por supuesto, la **ópera** fue uno de los grandes géneros del Barroco. Nació en torno al año 1600 en Florencia, coincidiendo con la división temporal que se suele establecer del Barroco. Las óperas estaban construidas como un conjunto de partes constituidas por oberturas, intermedios, arias y recitativos; y en esto influirá enormemente el compositor francés Jean-Baptiste Lully (1632-87).

Debido a la importancia del género operístico, el resto de composiciones vocales no escaparon a su influencia. En Italia, a causa también de la Contrarreforma, la música vocal, como vehículo de religiosidad, pero, al margen de las misas y oficios religiosos, hizo surgir el **oratorio**<sup>4</sup>. Supone la adopción de varias influencias: la monodia de la cantata, del madrigal y la ópera. El oratorio «pretende conseguir, partiendo del gusto barroco por la representación, que los efectos de la música lleguen al oyente y así dirigirse emocionalmente hacia él y conmoverlo»<sup>5</sup>. Es por ello que la Iglesia acaba interesada en este nuevo género para conseguir mejores resultados que con el antiguo madrigal.

En Alemania, por ejemplo, el género oratorio derivará en las **Pasiones** (siendo las más conocidas las compuestas por Bach). Algunas de las características de los oratorios o pasiones son:

- están divididos en tres partes.
- la intervención del narrador puede ser un dúo o con el coro, a modo de motete o también de recitativo monódico sobre el bajo continuo, al igual que en la ópera.
- hay intervenciones dramáticas de los solistas.
- los coros desempeñan importantes papeles contemplativos o dramáticos, y comunican el texto mediante una compleja homofonía.

En cuanto a la **Cantata**, tiene también su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y el oratorio. El tipo más antiguo de cantata, conocido como *cantata da camera*, fue compuesto para voz solista sobre un texto secular. Contenía varias secciones en formas vocales contrapuestas como son los recitativos y arias. Hacia finales del siglo XVII, la *cantata da camera* se convirtió en una composición para dos o tres voces con o sin acompañamiento instrumental. El compositor Händel escribió varias cantatas que resultaban ser como pequeñas óperas, escritas para voz, bajo continuo y orquesta.

Por último, en referencia a los grandes géneros vocales del Barroco, la **Misa**<sup>6</sup>. No es más que la musicalización vocal y coral de las secciones fijas de la liturgia, de las partes de las que se compone una misa. La mayoría se escribieron en latín, puesto que este era el len-

<sup>4</sup> El uso del término oratorio aparece por primera vez hacia 1640 y se comienza a hacer distinción entre oratorio latino y el oratorio volgare (en italiano).

<sup>5</sup> Michel Ulrich. *Atlas de la música* Vol. II.

<sup>6</sup> La misa pasaría a llamarse Requiem durante la época del Romanticismo.

guaje oficial de la Iglesia Católica. La plantilla instrumental de las misas puede ser muy variada: desde una interpretación *a cappella* o acompañadas por instrumentos, pudiendo ser una orquesta completa.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 7****Audios recomendados**

Vamos a hacer un repaso de las obras vocales más representativas e icónicas de todo el periodo barroco:

- *La Pasión según San Juan*, BWV 245 (1724), de Bach
- Duo “Pur ti miro, Pur ti godo” de la ópera “*L’incoronazione di Poppea*” (1642), de Claudio Monteverdi
- “Ave Maria” (¿?), de Giulio Caccini
- “La nuit” para coro (1733), de Jean Phillippe Rameau

**Complementos online**

- Periódico digital El Mundo. Artículo: *Asesinado por su propia batuta: la absurda muerte del músico de Luis XIV*:  
<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/08/29/5b7eca31ca4741663f8b45e7.html>
- Blog *Analizando*. Entrada: *Corales de J. S. Bach*.  
<https://anasilvanalisis.wordpress.com/category/corales-de-bach/>
- Blog *ArtsMúsica*. Entrada: *Breve historia de la notación musical* (por Rigoberto Macías Peraza)  
<https://www.artsmusica.net/teoria-musical/breve-historia-de-la-notacion-musical/>

## MÚSICA Y FORMAS INSTRUMENTALES DEL BARROCO

“Especialmente Bach, porque tomó todas las reglas con las que los compositores de épocas precedentes habían experimentado y jugado, y logró que esas reglas fueran todo lo perfectas que el ser humano es capaz de conseguir.”

Leonard Bernstein. *El maestro invita a un concierto*.

### 8.1. Primeras formas binarias

Como se mencionó en la unidad 6, el bajo continuo constituye la técnica compositiva fundamental que da sentido a la época y estética barrocas. **Propició, junto con otros factores, la liberación de la música instrumental respecto a la vocal.** Fue recibida como toda una revolución. Dicha técnica rivalizaba con el antiguo estilo polifónico vocal que imperó durante todo el Renacimiento (visto en la unidad 7). A pesar de ello, la música instrumental convivió con la escritura polifónica vocal (relegada ya a un ámbito eclesiástico y denominada como *stile antico*) que siguió cultivándose y que se solapó en el tiempo con el surgimiento de este nuevo estilo barroco.

Así pues, durante el Barroco, empiezan a surgir distintas formas musicales (o mejor dicho, propuestas discursivas) y tomar fuerza la música instrumental. Es por ello que en el Barroco las formas empiezan a constituirse. La *forma binaria tipo suite* lo abarca todo; también encontramos procesos o estructuras de construcción del discurso musical como el *fortspinning*, ligado a la estética barroca (véase unidad 4) o el procedimiento contrapuntístico por imitación (muchas veces en **estilo fugado**).

### 8.2. El surgimiento de la Sonata

Insistimos en la idea de que la *sonata* no era más que un término que en la época implicaba una obra que debía de ser ‘sonada’; en contraposición a la *toccata* para ser ‘tocada’ o *cantata* para ser ‘cantada’. Las sonatas estaban compuestas para bajo continuo y uno (sonata solística o sonata a solo), dos (duo sonata) o tres (trío sonata) instrumentos.

Este género, que surge en el Barroco medio, adquirió gran protagonismo en el periodo posterior del Barroco tardío. Entre otros motivos, por el perfeccionamiento técnico de los instrumentos, que permitió componer para formaciones camerísticas con cierto nivel de dificultad y virtuosismo (en comparación con la poca complejidad interpretativa que nos encontraremos en obras como la próxima sonata a analizar de Corelli). A mediados del siglo XVII, se comienza a distinguir dos tipos de sonata según la finalidad de la misma y dónde debía ser interpretada:



- **Sonata da Chiesa:** nunca lleva en sus movimientos danzas y el bajo continuo lo suele hacer un órgano. *Da chiesa* quiere decir ‘para la iglesia’, puesto que era para donde estaba destinada a ser interpretada.
- **Sonata da Camera:** lleva movimientos con nombres de danzas y el bajo continuo lo suele hacer un clave. De carácter más profano, destinada a salas.

En cuanto a sus movimientos o danzas, éstos están influidos por la alternancia de sus *tempi* y carácter. A pesar de ello, existen elementos y características propias de la sonata como el contraste de texturas de los movimientos que va desde la contrapuntística a la homofónica. Además, el **esquema** de la *Sonata da Chiesa* (que se asienta gracias al compositor Arcangelo Corelli) se rige por:

Grave – Allegro (*carácter fugado*) – Moderado – Vivo (*carácter fugado u homofónico*)

Precisamente esa organización de cuatro movimientos y la alternancia de *tempi* Rápido-Lento es lo que acabará derivando en uno de los rasgos de la **Sonata Clásica**.

### 8.2.1. Arcangelo Corelli

Arcangelo Corelli (1653-1713) es un compositor de la Escuela de Bolonia (Italia) que supo recoger, unificar y aunar los estilos de sus maestros predecesores como Maurizio Cazzati y su discípulo Tommaso Vitali. Sintetiza el espíritu de la Escuela de Bolonia y se convirtió en un gran violinista y compositor. Durante cuatro años estudió en dicha escuela y, posteriormente, se asentó en Roma.

En su catálogo de obras destacan, especialmente, las instrumentales<sup>1</sup>. Cabe destacar las siguientes características estilísticas, propias del Barroco medio, que encontraremos en su repertorio:

- Bajo continuo que se refleja en la misma partitura con el habitual **cifrado interválico**.
- Los movimientos responden a una alternancia de Lento-Rápido-Lento-Rápido. La naturaleza imitativa (contrapuntística) u homofónica también se van sucediendo.
- **Insistencia en la cadencia sobre la nota tónica**, sin llegar a explorar otras posibilidades armónicas u otros centros tonales.
- **Armonía mayoritariamente triádica**. El acorde de 5ª D (♯) se tiende a usar en 1ª inversión (la sonoridad en posición fundamental les resultaba arcaica).
- **Abundantes procesos imitativos** entre los distintos intérpretes, puesto que está concebida de forma polifónica (como el estilo vocal del Renacimiento). Es decir, podemos encontrar en ciertos momentos **estilos fugados**.

<sup>1</sup> De hecho, uno de los motivos por los que Arcangelo Corelli fue tan poco conocido en su época y en etapas posteriores (a pesar de que sus innovaciones en el mundo de la música instrumental fueron de suma importancia) es, precisamente, por haber dedicado toda su obra a escribir para instrumentos y no componer música vocal, no escribir óperas. Dicho género fue el que otorgó fama a otros compositores coetáneos.

- **Uso habitual de retardos.**
- **Una escritura simple, nada virtuosística** (eso será más propio del Barroco Tardío y compositores como Bach).

### **Análisis propuesto:**

“Trio Sonata n.º 2 en Re mayor, op.3” (Corelli)

## **8.3. La suite Barroca**

Como señala Giulio Bas en su *Tratado de las formas musicales*, la **suite barroca** «que en Italia se designa también con el nombre de *Sonata*, y en otros países: *Partita*, *Ordre*, *Obertura*, etc. es una serie de piezas instrumentales o *tempos* escritos todos en un mismo tono, derivados de danzas y de canciones con frecuencia precedidos por un preludio, y dispuestos de manera que se alternan en carácter, pulso y ritmo».

La variedad de danzas en la suite puede oscilar entre 4 y 9<sup>2</sup>. En sus esquemas formales, individualmente, cada una de las danzas se conforma de una **forma binaria tipo Suite que enfrenta dos tonalidades (que, como no podía ser de otra manera, tienden a ser la Tónica y la Dominante)**. Todas las danzas estarán unificadas bajo el mismo centro tonal; la tónica de ellas será siempre la misma nota. Sin embargo, alguna de ellas podría estar escrita en la **tonalidad homónima** (Do mayor y Do menor, Sol mayor y Sol menor...).

### **8.3.1. Danzas**

En cuanto al material melódico-rítmico, cada danza está unificada por su esencia; existe un solo material o idea musical. Las danzas, entre ellas, se agrupan por el centro tonal. En el Barroco, la construcción del discurso musical se basaba en un desarrollo constante del material (y más en Bach). En el primer/os compases de cada obra encontramos los motivos o incisos que se transformarán durante toda la pieza. Es por ello que la música barroca es un *perpetuum mobile*, un desarrollo constante (a nivel rítmico se hace evidente en cualquiera de las obras). Algunas de las danzas más típicas y sus características son las siguientes (aunque cabe señalar que, como siempre, no son rasgos imperturbables, podremos encontrar diferentes con estas cualidades generales):

- **Allemande:** de origen alemán, su *tempo* es moderado y está escrita en compás de 4/4 o 2/4. Suele comenzar con anacrusa de 1, 2 o 3 semicorcheas y, **a menudo, constituye la pieza más importante de la suite**. Responde al esquema habitual de la forma binaria tipo suite:

||: A (T.ppal) :||: A' (T. Dominante o vecino) :||

<sup>2</sup> Las cuatro danzas de las que constaría habitualmente la Suite (allemande, courante, zarabande y gigue) acabarán por influir y dar forma a los habituales cuatro movimientos de la Sonata del Clasicismo (junto con la organización de las sonatas de Corelli). La sonata heredaré esa alternancia de carácter y de tempi rápidos y lentos además de muchas otras influencias de la estética preclásica (que veremos en la unidad 10).

- **Courante:** de origen francés, su *tempo* es vivo y está escrita en compás de 3/2 o 3/4. Suele comenzar con una corchea de anacrusa. Tiene forma binaria tipo suite.
- **Zarabanda:** de origen español. De *tempo* lento y escrita en compás de 3/4 o 3/2. Suele comenzar en tiempo fuerte (inicio tético). En su escritura son raras las notas breves, pero abundan las ornamentaciones (*trinos*, *grupetti*, etc.). Su esquema:  

$$||: a(8cc.) :||: a'(8cc.) -a''(8cc.) :||^3$$
- **Gigue:** de origen inglés, su *tempo* es vivo y su compás ternario en forma de 6/8, 9/8 o 12/8 (a veces también en 3/4). Su esquema también es de forma binaria tipo suite. También se inicia normalmente con una anacrusa de corchea.
- **Otras danzas:** al margen de las cuatro anteriores que suelen ser el cuerpo central y habitual, según la procedencia geográfica de la composición, podemos encontrar otras danzas. La variedad es enorme, así que se plasman aquí algunas: *doble*, *gavota*, *mussette*, *minué* de tipo ternario, *paspié*, *loure*, *bourrée*, *polonesa*, *aria*, *siciliana*, *pavana*, *furlana*...

Como ya hemos recalado, esta manera de presentar las danzas que conforman la suite constituye un modelo previo para la Sonata clásica (que se establecerá a través de los tres grandes maestros del Clasicismo: Haydn, Mozart y Beethoven). Especialmente, las cuatro danzas principales –*allemande*, *courante*, *zarabande* y *gigue*– que conforman el cuerpo principal de la obra que acabará por transformarse en los cuatro movimientos de la Sonata clásica (aunque a veces posean 3 movimientos).

### 8.3.2. Las suites de Bach

Sin duda, Bach nos aporta un enorme repertorio sobre las suites barrocas. Con muchas de ellas, obras culmen del estilo barroco tardío que él mismo llevó a sus máximas cotas de complejidad<sup>4</sup>, estudiaremos y analizaremos la forma binaria tipo suite. Como curiosidad, un listado de las distintas suites que Bach escribió para varios instrumentos:

- 6 Partitas<sup>5</sup> para clavecín (BWV 825-830)
- 3 Partitas para violín solo (BWV 1002, 1004 y 1006)
- 3 Suites para laúd solo (BWV 995-997)
- 6 Suites para violonchelo (BWV 1007-1012)
- Partita para flauta sola (BWV 1013)

<sup>3</sup> Sigue siendo una estructura binaria tipo suite pero con una simplificación fraseológica que cabe destacar.

<sup>4</sup> El compositor Aaron Copland, en su libro *Cómo escuchar la música*, habla de cuatro tipos de compositores. A Bach lo clasifica en un tercer tipo, aquellos compositores que «han nacido en un cierto periodo de la historia musical en que un determinado estilo está a punto de alcanzar su máximo desarrollo», y añade «en tales momentos la cuestión es crear música en un estilo conocido y aceptado y hacerlo mejor que cualquiera de los que lo hicieron antes».

<sup>5</sup> Recordemos que Partita y Ordre son términos que se utilizan en otros países para nombrar obras que presentan los mismos movimientos o danzas que una suite.

- 6 Suites inglesas para clavecín (BWV 806-811)
- 6 Suites francesas para clavecín (BWV 812-817)
- Otras suites para clavecín (BWV 818-824)

Es por ello que nos centraremos en algunas de sus obras y danzas de suite a través de los **análisis propuestos**. No se puede concebir este género instrumental sin abordar la música de Bach.

## 8.4. El Concierto Barroco

La concepción de concierto o *concerto* (en italiano) implica tres pilares básicos en su concepción como obra. Primero, es una composición dividida en varios movimientos o *tempi* (en un principio 4 movimientos L-R-L-R que, con el paso del tiempo, acabarán quedándose sin el primero y en 3 movimientos R-L-R). Segundo, concebida para el lucimiento de solistas. Y, tercero, el acompañamiento corre a cargo de una orquesta. No obstante, el Concierto Barroco se desarrolla a través de tres tipos o variantes

### 8.4.1. Variantes del Concierto

**1ª variante: el Concerto grosso.** Uno de sus máximos exponentes fue Arcangelo Corelli. Su estructura surge a partir de la alternancia, del debate entre dos grupos, hecho que se denomina como **forma ritornello**. Los dos grupos son: *concertini* (el grupo de los solistas) y el *grosso* o *ripieno* (formado por el grupo orquestal que acompaña).

**2ª variante: Concierto solista.** Mismo fundamento que el *concerto grosso*, pero, a diferencia de aquel, el papel del concertino recae sobre un único instrumento solista. Este tipo acabará derivando en los conciertos para instrumento solista.

**3ª variante: Concierto de grupo.** Se desarrolla un discurso musical, de tipo imitativo, en el que ninguna de las partes predomina sobre las demás. Es decir, no existe distinción entre la orquesta y el solista (o grupo de solistas). Este tipo acabará derivando en lo que entendemos como Sinfonía<sup>6</sup>.

La estructura de los distintos movimientos de los Conciertos Barrocos llegó a convertirse en una forma característica influida por la fuga y la forma binaria tipo suite. Es por ello que, de los tres movimientos (más común, aunque a veces había un cuarto) que conformaban el *concerto*, el primero y, en muchas ocasiones, el segundo y tercero, estaban conformados por tres secciones. Si no, la alternativa era que estuviese regido por una forma binaria tipo suite. La forma ternaria a la que se hace referencia sería tal que:

- 1ª Sección: exposición del material principal y de sus elementos complementarios.

<sup>6</sup> Que ya hace su aparición en Vivaldi y más tarde en los autores clásicos como Haydn, Mozart y Beethoven. La sinfonía vivirá su gran periodo de esplendor entre la figura de Beethoven y los románticos posteriores.



- 2ª Sección: alternan libremente entre el grupo de solistas o solista y la orquesta en diferentes tonalidades. Puede ser en forma de rondó (con alternancia regular) o en forma de fuga (con episodios y estilo fugado, es decir, entradas fugadas del tema).
- 3ª Sección: reexposición del tema principal en el tono original. Puede ser una repetición total o parcial de la 1ª sección y, además, puede incluir una *coda*.

Las dinámicas en los *concerti*<sup>7</sup>, como sucede con el periodo del Barroco no se escribían sobre la partitura. En el caso de los *concerti* dependían del número de ejecutantes que sonaban en cada momento, a más intérpretes más *forte* sonaba. Por lo tanto, el contraste dinámico tenía lugar a través de ese intercambio.

#### 8.4.2. El concerto en Antonio Vivaldi

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) fue un compositor, violinista, editor musical y sacerdote católico veneciano. Representa junto con Bach y Händel una de las figuras compositivas más importantes del Barroco tardío. De hecho, fue un referente para Bach, sobre quien acabó influyendo su música instrumental.

Su maestría y talento innato para la música se refleja en su gran legado artístico que se compone de unas 770 obras, entre las cuales, se cuentan con más de 400 conciertos (muchos de ellos para violín y variedad de otros instrumentos) y cerca de 46 óperas. Sus conciertos para violín más conocidos son los que se agrupan en la colección de *Las cuatro estaciones* (RV 269 “La primavera”, RV 315 “El verano”, RV 293 “El otoño” y RV 297 “El invierno”). Su obra experimentó una decadencia tras su muerte, pero la importancia de este autor en la historia de la música empezó a ser comprendida y aceptada hacia el siglo XX gracias a la tarea desarrollada por la musicología.

#### Análisis propuestos:

“Concierto para violín en La menor, op. 3, n.º 6”, RV 356 (Vivaldi)

AUDITIVO: “Concierto para violín en Fa menor, El invierno”, RV 297 (Vivaldi)

#### 8.5. Los preludios

En el Barroco estaban concebidos, como su propio nombre indica, para preparar o preludiar una obra que estaba por venir. Es por ello que, en este tipo de obra, se puede encontrar desde breves formas instrumentales hasta complejas obras (en cuanto a estructura y número de intérpretes). Así pues, todos los preludios barrocos se conciben como una pieza dependiente de otra<sup>8</sup>, de la antesala de lo que está por venir.

<sup>7</sup> En italiano concerto en plural.

<sup>8</sup> No como en el Romanticismo en el que un preludio podía y solía ser una obra independiente.

Por ejemplo, en el caso de los preludios y fugas del *Clave bien temperado* de Bach, éstos se presentan siempre por parejas y como un solo elemento. De hecho, preludio y fuga se oponen en su esencia, siendo el preludio una obra prominentemente armónica<sup>9</sup> (texturas que tienden a la homofonía, de melodía acompañada o, a veces, breves imitaciones) mientras que la fuga es contrapuntística. Stefano Russomanno, musicólogo y escritor español de origen italiano, menciona lo siguiente en referencia a los preludios y fugas del maestro del Barroco, Bach:

«Antes de Bach, el preludio y fuga era una simple disposición del discurso musical. El preludio preparaba y la fuga finalizaba, en una dialéctica que enfrentaba libertad y rigor, imaginación y disciplina. El preludio surgía como tanteo del intérprete, pre-disposición al libre curso de la fantasía y de los dedos; tras ello, se abría paso el orden insobornable de las leyes de la armonía entre voces»<sup>10</sup>.

A partir del siguiente esquema (figura 8.1), podemos hacernos una idea de cómo las formas barrocas (azul) acabaron derivando y evolucionando hacia las estructuras clásicas (amarillo), y de cómo los distintos géneros del Barroco (verde) se transformaron en las sinfonías, conciertos y sonatas que caracterizaron el Clasicismo/Romanticismo (amarillo y morado). El esquema avanza cronológicamente de arriba hacia abajo.

<sup>9</sup> De hecho, en la unidad 1 analizamos el *Preludio* n.º 1 en *Do mayor* del *Clave bien temperado* precisamente porque su principal parámetro compositivo era el armónico. Se trata de una obra en la que la armonía es muy clara y, prácticamente, no existen notas extrañas.

<sup>10</sup> Extraído de los conciertos de la Fundación Juan March, del “Ciclo de miércoles”, en su edición de octubre y noviembre de 2014 con título “*Preludios y fugas*”.

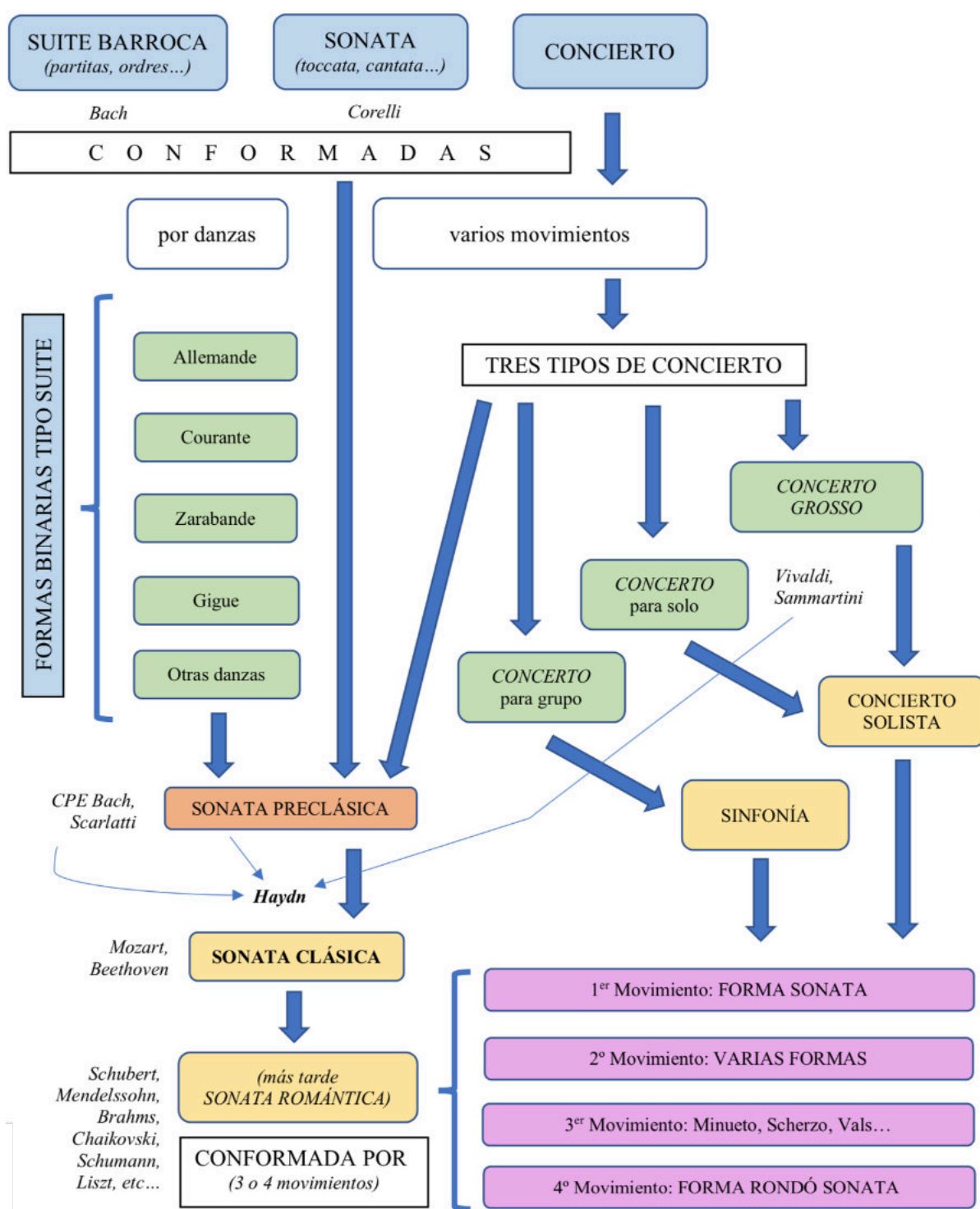


Figura 8.1: Evolución de las formas del Barroco hacia el Clasicismo/Romanticismo

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 8****Audios recomendados**

Vamos a centrarnos esta vez, por su gran importancia en la historia de la música, en una de las obras instrumentales más representativas e icónicas del periodo barroco, los dos volúmenes del *Clave bien temperado*. Por ello, como recomendación, mencionar las grabaciones que hizo de aquellas el pianista canadiense Glenn Gould.

**Complementos online**

- Revista digital Melómano. Entrada: *El Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach*, por Mario Mora:  
<https://www.melomanodigital.com/el-clave-bien-temperado-de-johann-sebastian-bach/>
- Periódico digital Babelia (El País). Artículo: *Glenn Gould, una broma musical*. por Ramón del Castillo:  
[https://elpais.com/cultura/2017/03/02/babelia/1488455552\\_039893.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/02/babelia/1488455552_039893.html)



## MÚSICA Y FORMAS CONTRAPUNTÍSTICAS DEL BARROCO

*“El clave bien temperado, obra en la cual la ciencia y el arte musical parecen unirse de modo intrínseco e inexorable.”*

Eugenio Triás. *El canto de las sirenas.*

### 9.1. La invención

#### 9.1.1. Introducción a la invención

Las invenciones, junto con las sinfonías y especialmente las fugas, son las obras contrapuntísticas más cultivadas en el Barroco. Son obras que se originan a partir de la creatividad y el ingenio del compositor para desarrollar un tema melódico, de duración generalmente breve, que denominamos como **motivo**. Además, eran obras destinadas a cultivar una técnica sobre el clave, es decir, que tenían una finalidad también pedagógica.

Por lo tanto, al igual que en las danzas de la unidad 8 en la que se trabajó un análisis motivico, **en las piezas de carácter contrapuntístico (tanto las invenciones como las sinfonías y fugas) será esencial un mismo análisis basado en las pequeñas unidades melódico-rítmicas: los motivos.**

#### 9.1.2. Procedimientos contrapuntísticos

Para realizar dicho **análisis motivico** en las obras contrapuntísticas, se hará un repaso de los diferentes procedimientos compositivos. Las formas contrapuntísticas son las más complejas de abordar en el análisis. Como bien indica su nombre, el contrapunto es la base creativa de su composición. Es decir, que los distintos procedimientos contrapuntísticos que vimos en la unidad 4 (imitación, inversión o movimiento contrario, aumentación o disminución y otros nuevos como el contrapunto invertible o la retrogradación) darán forma al discurso musical.

**La imitación es el proceso básico en el contrapunto, pero esta puede tomar varias formas según cómo se copian las notas de una voz a otra.**

Vamos a hacer un breve repaso de estos **procesos contrapuntísticos** a través de ejemplos visuales a modo de croquis y otros sobre partituras:

- **Contrapunto por imitación:** es el proceso más común. Lo que realiza una voz lo repite otra a una determinada distancia, pero respetando la misma intervállica. Un

género musical que deriva directamente de este proceso es el canon.

- La imitación puede ser literal (se denomina imitación a la 8ª).
- La imitación también puede ser a cualquier intervalo (siempre contándolo ascendentemente desde la primera nota de la voz 1 hasta la primera nota de la voz 2).

The diagram shows two wavy lines representing vocal parts. The first line, labeled 'Voz 1', is blue. The second line, labeled 'Voz 2', is orange and starts at a higher pitch level than Voz 1, illustrating an 8th interval imitation. Below the diagram is a musical score in 3/8 time, marked 'Allegro' with a tempo of 60. The score shows two staves. The first staff (Voz 1) has a melody starting with a green box highlighting the first four notes. The second staff (Voz 2) starts with a green box highlighting its first four notes, which are an 8th interval above the first four notes of Voz 1. A green arrow labeled 'a la 8ª' points from the first note of Voz 1 to the first note of Voz 2. The score includes dynamics like *mf* and *p*, and various musical notations like slurs and fingerings.

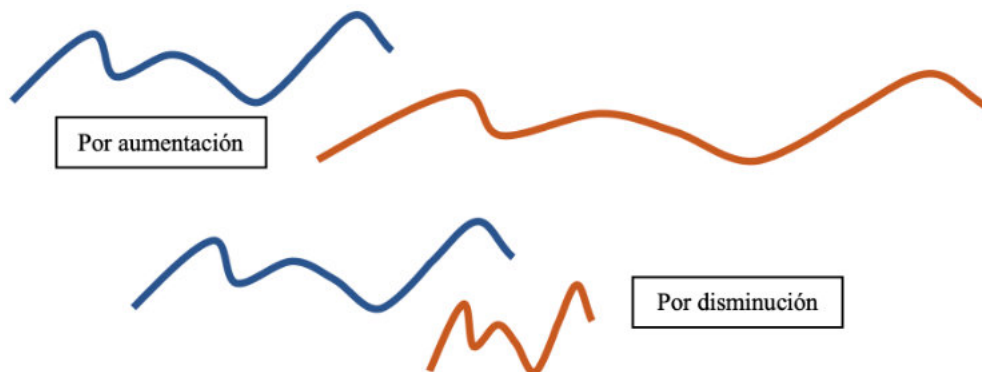
- La entrada de la voz 2 puede ser al terminar la voz 1 (si se trata de un elemento concreto, con un final) o suceder de forma simultánea (si se trata de una melodía larga, como en un canon).
- La entrada de la voz 2 puede ser antes de terminar la voz 1. Este suceso se conoce como ESTRECHO y es muy común hacia el final de una obra contrapuntística, puesto que da la sensación de aceleramiento (gesto que suele generar más tensión en busca de un final).

The diagram shows two wavy lines representing vocal parts. The first line, labeled 'Voz 1', is blue. The second line, labeled 'Voz 2', is orange and starts before Voz 1 has finished, illustrating the concept of ESTRECHO (crescendo).

- **Imitación por inversión o movimiento contrario:** una voz imita a la otra, pero la repetición no es literal, sino que repite las notas, pero leyendo los intervalos en dirección contraria (ascendente vs descendente).

The diagram shows two wavy lines representing vocal parts. The first line, labeled 'Voz 1', is blue. The second line, labeled 'Voz 2', is orange and starts at a lower pitch level than Voz 1, illustrating inversion or contrary motion. Below the diagram is a musical score in 3/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 66. The score shows two staves. The first staff (Voz 1) has a melody starting with a green box highlighting the first four notes. The second staff (Voz 2) starts with a green box highlighting its first four notes, which are an inversion of the first four notes of Voz 1. A blue arrow points from the first note of Voz 1 to the first note of Voz 2. The score includes dynamics like *p legato* and various musical notations like slurs and fingerings.

- **Imitación por aumentación o disminución:** lo que realiza una voz lo repite otra a una determinada distancia, respetando la misma intervállica, pero aumentando o disminuyendo las duraciones de las notas.



Andante con moto. (♩ = 76.)

*p dolce sempre legato*

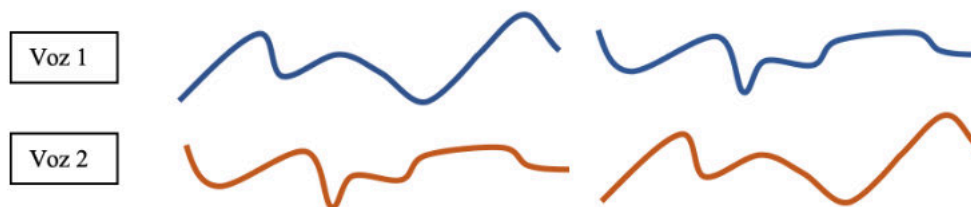
*f*

*dimin.*

- **Imitación por retrogradación:** las notas y duraciones que realiza una voz son repetidas por otra, pero leyendo la música de atrás en adelante (por ello, este contrapunto también recibe el nombre de *cangrejo*). Se trataría de una repetición por espejo. Es una de las imitaciones más complejas y difíciles de encontrar en una obra.



- **Imitación por contrapunto invertible:** se da cuando dos fragmentos melódicos (dos voces) realizan un determinado pasaje. Justo a continuación, se imitan uno al otro, de forma simultánea. Es decir, lo que realiza la voz 1 lo hace después la voz 2 y viceversa, lo que realiza la voz 2 lo imita la voz 1.



Los primeros compases de la *Invencción n.º 6* en Mi mayor de Bach presenta dos materiales melódicos distintos (los cuales hacen entre ellos movimiento inverso y sincopado, realizando un *ostinato* rítmico de semicorchea). En la vuelta al material temático (siguiente figura) las voces aparecen invertidas.



### 9.1.3. Forma y secciones de la invención

Las **invenciones**, como ya hemos comentado, son artificios contrapuntísticos. Su forma era resultado de la inventiva del compositor y, por lo tanto, la creación del discurso era totalmente libre. Es por ello que es difícil hablar de forma preestablecida; de una plantilla que se ajuste a todas y cada una de las invenciones. No obstante, todas ellas comparten los mismos tipos de secciones y una tendencia general a presentar una estructura ternaria.



Los ejemplos más logrados de música contrapuntística a dos voces para teclado creado durante la etapa del Barroco tardío son las invenciones de Bach. El alemán compuso su famoso ciclo de 15 invenciones (BWV 772-881) en su estancia en la ciudad de Cöthen, durante el periodo de 1717 a 1723. En ellas centraremos nuestro estudio.

Las 15 invenciones de Bach provienen, en esencia formal, de la *estructura binaria tipo suite*. No obstante, en todas ellas se prescinde de las barras de repetición (a excepción de la *Invención n.º 6*, ya citada anteriormente, que repite las dos secciones con una doble barra de repetición).

La estructura se genera a través de dos elementos principales: la exposición del **motivo** y **contramotivo** (ocurre varias veces y en distintas tonalidades vecinas a la tonalidad principal) y los llamados **episodios**. Se tiende al siguiente modelo:

**Sección A** (exposición) – **Sección B** (desarrollo) – **Sección A'** (reexposición<sup>1</sup>)

Como se puede observar, esta estructura recuerda a la forma ternaria del *fortspinning*, que vimos en la unidad 4. Y es que, como muchas obras del Barroco, la exposición tenía lugar para presentar una unidad temática melódico-rítmica (que ya hemos comentado que la denominaremos como motivo). Es decir, que entendiendo la invención como una estructura *fortspinning* obtendríamos el siguiente esquema general:

**Sección A** (antecedente) – **Sección B** (*fortspinning*) – **Sección A'** (epílogo)

Siendo coherentes con el periodo histórico del Barroco, esta estructura y nomenclatura sería mucho más adecuada (más que exposición, desarrollo y reexposición, términos más relacionados con el Clasicismo y Romanticismo). De hecho, el término de invención proviene de la palabra en latín *inventio*. Cabe señalar que los autores del Barroco como Bach prestaron mucha atención a la disciplina de la retórica y el arte de la oratoria a través de autores de la Roma clásica como Cicerón (106 a.C. – 43 a.C.) o Marco Fabio Quintiliano (35-95).

Es decir, **para Bach, una invención suponía la construcción de un discurso a través de un motivo que se iba imitando y transformando hasta concluir en una idea musical distinta. El motivo representaba un argumento o la exposición de una idea. Y el desarrollo (o *fortspinning*) el debate y la discusión sobre esa idea. Por lo tanto, el epílogo constituía la conclusión de dicho debate.**

<sup>1</sup> No siempre habrá una reexposición en la tonalidad principal al final de la invención.

**Motivo y contramotivo**

Encontraremos aquí los dos elementos más importantes de la invención. El **motivo** y el **contramotivo**. El motivo es claro, es lo primero de la invención que hace acto de presencia. Al finalizar, cuando la segunda voz entra imitando el sujeto (normalmente a la 8ª) la primera voz realiza el contramotivo. Siempre ocurrirá que la voz que exponga el motivo, al terminar, expondrá el contramotivo.

**Exposiciones (modulaciones)**

Al comienzo de la invención siempre aparece la 1ª exposición en la que se presenta el motivo y contramotivo en la tonalidad principal. A continuación el compositor volverá a presentar el motivo y contramotivo en las distintas tonalidades vecinas o, de nuevo, en la principal. A estas nuevas partes que ofrecen una cierta estabilidad tonal las denominamos como exposiciones o modulaciones. Dichas partes se alternarán con los episodios.

**Episodios<sup>2</sup>**

Los **episodios** son fragmentos (de muy diversa extensión) que contrastan con la estabilidad expositiva del motivo y contramotivo. Aportan movimiento y tensión, nos conducen y separan los momentos de exposición. Es decir, modulan hacia las diferentes tonalidades (con una clara preferencia por los tonos de la Subdominante y la Dominante) vecinas para exponer en ellas el motivo y contramotivo. En ellos, el material melódico-rítmico procede del motivo y contramotivo, empleando las técnicas contrapuntísticas ya explicadas, dicho material se transforma. Los episodios suelen contener progresiones (modulantes o no modulantes) melódicas o melódico-armónicas.

**CONCLUSIÓN**

Por último, cabe señalar que las invenciones y sinfonías en Bach son el mismo género contrapuntístico. La teoría vista nos sirve tanto para ambas como para la fuga, que veremos a continuación. La única diferencia es el número de voces puesto que la invención es a dos voces y la invención a tres. La fuga puede estar escrita a tres, cuatro o cinco voces.

**Análisis propuestos**

“Invención en Do mayor” n.º 1, BWV 772 (Johann Sebastian Bach)

“Invención en Re menor” n.º 4, BWV 775 (Johann Sebastian Bach)

“Sinfonía en Do menor” n.º 2, BWV 788 (Johann Sebastian Bach)

<sup>2</sup> En muchos tratados de formas musicales, los episodios también se denominan divertimentos.

## 9.2. La fuga

La **fuga** es, sin duda, el emblema del contrapunto; la cristalización y la concreción de un discurso musical construido en base a una serie de artificios contrapuntísticos. Es la **culminación de un conjunto de técnicas que venían utilizándose desde el siglo XVI en la música vocal y, más tarde, con la aparición del bajo continuo, en la música instrumental.**

Sin duda, el *Clave bien temperado* (1722), representa de una forma magistral el género musical de la fuga. A pesar de lo que hoy en día significa esta monumental obra, en la época en que Bach la escribió, la fuga era vista como un género desfasado, académico y alejado de la sensibilidad artística. Bach utilizó este género para realizar una composición con una finalidad pedagógica. Escribió 48 preludios y fugas, cada uno en una tonalidad distinta, abarcando todas ellas. Su objetivo, además del pedagógico, era el de reafirmar la reciente aparición del sistema de afinación temperada de los instrumentos, en la que todos los semitonos entre la escala cromática eran exactamente iguales<sup>3</sup>.

Las fugas, como obras contrapuntísticas, surgen como contraste a los preludios que, en esencia, eran puramente armónicos (prima el parámetro vertical y armónico). Cada preludio y fuga se escribía como dos partes de una misma tonalidad y obra. El *Clave bien temperado* está organizado siguiendo el ciclo de todas las tonalidades: Preludio y fuga en Do mayor, Preludio y fuga en Do menor, Preludio y fuga en Do# Mayor, etc.

Las fugas, al igual que las invenciones, presentan estructuras que tienden a la forma ternaria del *fortspinning*, no obstante podemos encontrarnos estructuras binarias heredadas de la forma binaria tipo suite. Sin embargo, en cada una de ellas encontraremos alguna peculiaridad porque ninguna es igual a otra. Vamos a centrarnos ahora en las peculiaridades y elementos que encontraremos en las fugas.

### 1ª SECCIÓN: EXPOSICIÓN

#### **Sujeto, respuesta y contrasujeto**

Existen cuatro elementos importantes en la fuga<sup>4</sup>. Por supuesto, se presentan en la primera parte, la **exposición**. A pesar de la nomenclatura, lo que en la invención (o sinfonía) era el motivo, ahora le denominamos **sujeto [S]** y el contramotivo pasa a denominarse como **contrasujeto [CS]** (o **contrarespuesta [CR]**).

El sujeto es claro, es lo primero de la fuga que hace acto de presencia. A diferencia de la invención y sinfonía, **en la exposición de la fuga el sujeto tiene que realizar tantas entradas**

<sup>3</sup> No fue hasta inicios finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX cuando se terminó de asentar la afinación de temperamentos iguales, la que hoy en día utilizamos en la que todos los semitonos de la escala cromática son exactamente iguales. En la época de Bach muchos instrumentos se afinaban con temperamentos mesotónicos, en los que la escala cromática no era una división en 12 partes iguales. Es por ello que la obra de Bach recibió el nombre de *Clave bien temperado*, haciendo referencia a una obra escrita para clave afinado en un sistema de temperamento igual.

<sup>4</sup> Se habla del sujeto, contrasujeto, respuesta y contrarespuesta. No obstante se podrían considerar como solamente dos elementos: sujeto y contrasujeto puesto que los otros dos son derivados de los primeros.

como voces tenga la fuga (pudiendo ser 3, 4 o 5). Es aquí donde aparece la terminología de **respuesta** [R]. Cuando entra la primera voz se denomina sujeto, pero la segunda voz realizaría la llamada respuesta. **Las respuestas siempre se realizan a la 5ª justa superior y pueden ser de dos tipos:**

- **Respuesta Real.** Se mantiene toda la interválica exactamente igual al sujeto a una distancia de 5ª Justa.
- **Respuesta Tonal.** La imitación a la 5ª Justa tiene alguna interválica alterada.

El esquema de las entradas puede variar mucho dependiendo del número de voces de la fuga y cuál de ellas inicie el sujeto (la voz 1, voz 2, voz 3...). A modo de ejemplo, dos posibles exposiciones de fuga con 3 y 4 voces.

|       |               |                  |               |
|-------|---------------|------------------|---------------|
| Voz 1 | <b>SUJETO</b> | CONTRARESPUESTA  | Voz libre     |
| Voz 2 | ■             | <b>RESPUESTA</b> | CONTRASUJETO  |
| Voz 3 | ■             | ■                | <b>SUJETO</b> |

|       |               |                  |               |                  |
|-------|---------------|------------------|---------------|------------------|
| Voz 1 | ■             | <b>RESPUESTA</b> | CONTRASUJETO  | Voz libre        |
| Voz 2 | ■             | ■                | ■             | <b>RESPUESTA</b> |
| Voz 3 | <b>SUJETO</b> | CONTRARESPUESTA  | Voz libre     | Voz libre        |
| Voz 4 | ■             | ■                | <b>SUJETO</b> | CONTRARESPUESTA  |

Hay que insistir en la idea de que este esquema de la introducción puede tener muchas variantes según cuál sea la voz que presente el sujeto por primera vez. El primer sujeto podrá aparecer en cualquier voz de la fuga pero, lo que está claro, es que continuará presentando la contrarespuesta.

Una vez que todas las voces realicen las entradas de los sujetos o respuestas, **la exposición terminará con un proceso cadencial** que irá seguido, sin pausa, por la segunda sección (o *fortspinning*). Pero, en cualquier caso, dicho proceso cadencial será más o menos claro y determinante.

## 2ª SECCIÓN (*Fortspinning*)

**Modulaciones: Exposiciones del sujeto y respuesta en diversos tonos**

**Episodios: transiciones y progresiones entre las distintas modulaciones**

En este caso la nomenclatura y el carácter de episodio se mantiene igual con respecto a las invenciones y sinfonías. No obstante, los fragmentos musicales que tienen como finalidad exponer en los distintos tonos vecinos (con respecto a la tonalidad original) el sujeto y su respuesta los denominaremos como **modulaciones**. La nomenclatura sobre la partitura bastará con marcarse de la siguiente manera:

- los episodios como E1, E2...
- las modulaciones como M1, M2...



En los episodios habrá que realizar un exhaustivo análisis motivico, puesto que los elementos temáticos del mismo podrán provenir de sujeto, respuesta, contrasujeto o partes de ellos. Es común que encontremos aquí procesos conocidos como la **sección de estrechos**, en los que el sujeto y la respuesta aparecerán más juntos que en la exposición. Es decir, que antes de que acabe uno, ya estará sonando el otro. Los estrechos pueden ser cada vez más cerrados o abiertos, según lo próximas que suenen las entradas de los sujetos.

También cabe destacar que suele ser habitual encontrarnos con una pedal de dominante que finaliza toda esta segunda sección (como una sección de cierre de la segunda parte de la fuga). Recordar, también, que al igual que las invenciones, muchas fugas también heredan la estructura binaria tipo suite, pero sin el uso de la doble barra de repetición. Algunas otras seguirán una forma ternaria apareciendo una tercera sección que podemos denominar como epílogo.

### **3ª SECCIÓN (Epílogo) \*LA FUGA PUEDE NO TENER ESTA PARTE\***

Reaparece el sujeto y respuesta en el tono principal y aparece tras una fuerte cadencia final de la segunda sección. Puede presentar un pedal de Tónica, que supone una de las características más comunes de lo que es una *coda*.

#### **CONCLUSIÓN**

**La enorme variedad del género que encontramos en las 48 fugas del Clave bien temperado pone en evidencia lo mismo que sucedía con las Invenciones y Sinfonías; son obras concebidas como un discurso argumentativo libre. Cada fuga es única, con sus propias características que, en algunas ocasiones, escaparán a las explicadas aquí.** Podemos encontrarnos desde fugas con dos contrasujetos, con la falta de alguna entrada del sujeto, con contrasujetos que no son del todo claros y unitarios, etc.

Es por ello que el músico que analiza cualquier obra contrapuntística y, especialmente las fugas, habrá de mantener una **actitud flexible a la hora de afrontar su análisis**. Estar abierto a cualquier variante de la *estructura general*, de lo que se espera encontrar en una fuga. Ciertamente, este consejo es de muy útil aplicación a la disciplina analítica en general.

#### **Análisis propuestos**

“Fuga a 3 voces en Do menor”, BWV 847 (Johann Sebastian Bach)

“Fuga a 4 voces en Do mayor”, BWV 846 (Johann Sebastian Bach)

### 9.3. La fuga después del Barroco

#### 9.3.1. La fuga hasta nuestros días

Después del Barroco, en el Clasicismo y el Romanticismo, las texturas contrapuntísticas pasaron a un segundo plano. Lo importante en la música era la melodía. Ello no implica que dejaran de usarse. Ni mucho menos. El contrapunto siguió muy vivo como textura pero pasó a ser un elemento de inestabilidad y de movimiento al que se recurría en determinados momentos de una obra, como en el desarrollo.

Durante todo el siglo XIX, es decir, durante el Romanticismo, la textura contrapuntística comenzó a adquirir cada vez mayor importancia y relevancia. El proceso culminará hacia finales del siglo XIX y principios del XX, cuando los compositores comenzaron a abandonar el sistema tonal hacia nuevos estilos y lenguajes como el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena (con compositores como Arnold Schönberg). Es en ese momento cuando **las técnicas contrapuntísticas volvieron a convertirse en la esencia del discurso musical**.

No obstante, durante el Clasicismo y Romanticismo podemos escuchar ejemplos maestros en cuanto al uso del contrapunto. De obligada escucha algunas obras como:

- *Kyrie, del Requiem en Re menor* Kv. 626 (1782-83), de Mozart. En ella se muestra una magistral fuga doble, que alcanza su clímax al final de esta parte del Requiem.
- *Grosse Fuge*, op. 133 (1825) de Beethoven. Como su propio nombre indica se trata de una fuga en sí misma, un ejemplo de la madurez técnica y estilística que alcanzó el genio de Bonn en los últimos años de su vida.
- *Kyrie, del Requiem en Re menor* Kv. 626 (1782-83), de Mozart. En ella se muestra una magistral fuga doble, que alcanza su clímax al final de esta parte del Requiem.
- *Fuga final, de las Variaciones y Fuga sobre un tema de Händel*, op. 24 (1861), de Brahms. Compuestas para el aniversario de Clara Schumann e interpretadas por ella el mismo año de su composición en Hamburgo.
- *1er movimiento de la Sinfonía n.º 8*, op. 88 (1889), de Dvorak. Como tensión antes de la reexposición, Dvorak introduce una fuga que nos conduce hacia uno de los clímax de la obra.

#### 9.3.2. La fuga de escuela

La fuga supone, como ya hemos dicho, un artificio contrapuntístico. Todo un reto para cualquier compositor. Es por ello que en el entorno académico del Conservatorio de París, hacia finales del siglo XIX, empezó a cultivarse este género desde un punto de vista puramente pedagógico. Se estableció una especie de plantilla formal o estructura general de

lo que debería ser una fuga. Esta se generó a partir del análisis de todas las fugas de Bach (las cuales, cada una es distinta de todas las demás...).

Surge así, como necesidad, la obra *fuga de escuela*. Uno de los tratados más importantes que se escribió sobre esta obra pedagógica fue el de André Gedalge, en 1904, *Tratado de Fuga*. Tras más de 100 años de su publicación, este libro sigue utilizándose en numerosos conservatorios para que los alumnos de composición trabajen sobre esta obra que tantos beneficios y técnica contrapuntística otorga.

#### **9.4. Ciaconna y Passacaglia**

Como último género, en gran medida contrapuntístico, aunque también en él predomina la textura de melodía acompañada es la *Ciaconna*<sup>5</sup> y el *Passacaglia*<sup>6</sup>. Ambos géneros, aunque con distinto nombre, están contruidos sobre la misma técnica. Una línea de bajo, el denominado como *basso ostinato*, se repite insistentemente y sobre él, la melodía va realizando una serie de variaciones. Es, sin duda, la antesala de lo que en el Clasicismo y Romanticismo se conocerá como la estructura Tema y variaciones.

Ambas formas musicales tienen su origen hispanoamericano. La naturaleza de este *basso ostinato* es precisamente lo que diferencia la *Ciaconna* (tetracordo menor descendente, por ejemplo en La menor: La-Sol-Fa-Mi) de un *Passacaglia* (cualquier tipo de línea sobre el *basso ostinato*).

Sobre la línea del bajo se crea una melodía sencilla de blancas o redondas. La línea del bajo también tendrá asociado consigo una determinada progresión de acordes que, presumiblemente, se repetirá insistentemente. Este género, aunque de características contrapuntísticas, también contiene muchos momentos de texturas homofónicas y de melodía acompañada. Algunas de las obras de este género musical más destacadas en la época del Barroco son:

- *Ciaconna en Re menor, de la Partita n.º 2 para violín solo BWV 1004 (1717-23)*, de Bach
- *Passacaglia y fuga en Do menor, BWV 582 (1706-13)*, de Bach
- *Passacaglia del “Piango, gemo”, RV 675 (--)*, de Vivaldi

Al igual que muchos otros géneros o las técnicas contrapuntísticas, hacia finales del siglo XIX y durante el siglo XX hubo un auge de estos. Es así como podemos encontrar grandes *passacaglias* escritas en el siglo pasado como:

- *Passacaglia op. 1 (1908)*, de Anton Webern
- *Passacaglia (1922)*, de Aaron Copland

<sup>5</sup> *Ciaconna* o *chacóna*, es una danza de origen hispanoamericano que se difundió especialmente en España y luego por toda Europa desde finales del siglo XVI.

<sup>6</sup> *Passacaglia* quiere decir en italiano pasacalle. Tuvo mucha presencia durante el siglo XVII en Italia y Francia, hasta convertirse en un género con identidad propia en el Barroco.

- *Passacaglia* (1952), de Gian Francesco Malipiero
- *Chaconne* (1962), de Sofiya Gubaidulina
- *Chaconne* (1976), de Jean Françaix
- *Passacaglia* (1994), de Jeffrey Brody
- *Chaconne, para violín y piano* (2003), de Arvo Pärt



**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 9****Audios recomendados**

Vamos a hacer un repaso de las obras contrapuntísticas más representativas e icónicas del periodo barroco:

- *Clave bien temperado Tomo I*, BWV 846-867 (1722), de Bach
- *Clave bien temperado Tomo II*, BWV 868-893 (1722), de Bach
- *Variaciones Goldberg*, BWV 988 (1741), de Bach
- *Concerto grosso n.º 11*, RV 565 (1711), de Antonio Vivaldi

Como hemos visto, los artificios compositivos de la fuga han influido a lo largo de la historia, y aquí tenemos una muestra de ello:

- *24 preludios y fugas*, op. 87 (1950-51), de Dmitri Shostakovich
- *Ragtime "Wohltemperiert"* (1921), de Paul Hindemith
- *Orquestación de la "Fuga en Do menor BWV 847"* (1934), de Leopold Stokowski
- *Anamorphoses, for ensemble* (2001-04), de Johannes Schöllhorn

Muchos compositores a lo largo de la historia también han querido rendir homenaje al viejo Bach con algunas de sus obras. Destacan aquellas en las que se han utilizado las notas de su apellido B (Si), A (La), C (Do) y H (Sib en nomenclatura alemana) como fuente del material temático principal de la obra:

- *Due Ricercari sul nome B.A.C.H.*, op. 52 (1931), de Antonio Casella
- *Symphony n.º 19 "B.A.C.H."* (1931), de Julius Röntgen
- *Cuarteto de cuerdas n.º 8 en Do menor*, op. 110 (1960), de Dmitri Shostakovich
- *Passacaglia sobre el nombre de BACH* (1993-94), de Héctor Tosar

**Lectura**

Libro: *Eso no estaba en mi libro de Historia de la Música*

Autor: Pedro González Mira

Capítulo 22: *Bach: el clave bien temperado. El arte de la fuga*. Págs. 397-415

**Complementos online**

- Revista digital MelómanoDigital. Entrada: *El Clasicismo*  
<https://www.melomanodigital.com/el-Clasicismo/>
- Revista Circe de clásicos y modernos. Artículo: *Sensatez, originalidad y buen humor, el gran músico Joseph Haydn*.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5411021>

*“El nuevo carácter de la música del siglo XVIII engendra también nuevas estructuras y géneros en la música para piano. Se busca la expresividad, hallándola en la melodía.”*

Ulrich Michels. *Atlas de la música*, Vol. II.

### 10.1. Contextualización histórica

Como ya dijimos en referencia al periodo musical del Barroco, encorsetarlo en unos márgenes temporales es arriesgado pero necesario. El **Preclasicismo**, además, se trata de un tramo estético-estilístico muy breve en el tiempo y que sirvió de eslabón entre el viejo Barroco tardío y el nuevo estilo clásico que se definiría por los tres grandes compositores Haydn, Mozart y Beethoven. Así describe el pianista y musicólogo Charles Rosen la esencia de las tres figuras claves del Clasicismo que vendría:

«Lo que une a los tres maestros no es su contacto personal, ni su influencia e interacción mutuas (aunque mucho hubo de ambas), sino su forma de entender el lenguaje musical, común a todos ellos, y su decidida contribución a definirlo y modificarlo [...] los tres llegaron a soluciones análogas en buena parte de su obra»<sup>1</sup>.

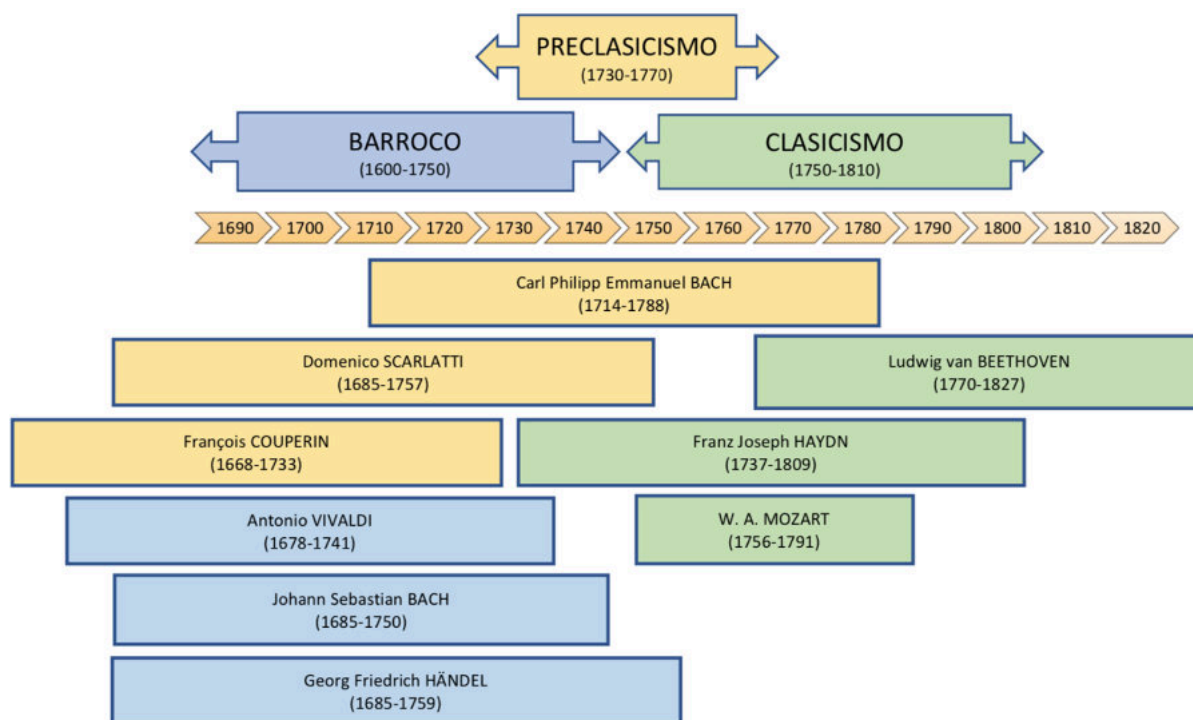


Figura 10.1: Cronograma de Preclasicismo y sus principales compositores

<sup>1</sup> Charles Rosen. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*.

Los compositores del Preclasicismo comenzarán a proliferar por las distintas ciudades europeas en busca de nuevos horizontes, cansados de la sobrecarga barroca. Algunas de las principales figuras que veremos son Carl Philipp Emanuel Bach (hijo de Johann Sebastian Bach), François Couperin y Domenico Scarlatti.

El Preclasicismo se reflejó de distintas maneras en cada una de las regiones europeas. Destacaron especialmente estos países por sus compositores:

- en Francia, bajo la corte de Luis XIV el estilo prosperó. Primero se denominó como *Style galant* (estilo galante) y acabó por denominarse como estilo rococó;
- en Alemania, en torno a la corte de Federico el Grande, en la ciudad Postdam se desarrolló un estilo denominado como sensitivo (*Empfindsamer stil* o estilo sensitivo) que también buscaba escapar del saturado barroco;
- en España, también en la corte, el italiano Domenico Scarlatti se alojó y, junto al Padre Soler, acabaron por definir unas nuevas características compositivas a caballo entre Barroco y estilo Clásico.

## **10.2. Características estilístico-estéticas**

### **10.2.1. Formas musicales**

El Preclasicismo es un periodo histórico que hace surgir diferentes características y tendencias compositivas que, posteriormente, en el Clasicismo, cristalizarán en nuevas estructuras. La forma sonata, por ejemplo, símbolo del equilibrio y estructuralismo del Clasicismo y que nace con la figura de Haydn, no hubiera existido nunca de no ser por las diferentes características de los compositores preclásicos (que veremos en la próxima unidad). Haydn sintetizó y aunó esas características en su obra.

Es decir, que dichos rasgos empiezan a definirse en los autores del Preclasicismo. Sin embargo, estos seguirán componiendo bajo la estructura binaria tipo suite (forma imperante en la música instrumental), pero alterando ciertos aspectos como:

- búsqueda de un **mayor contraste** entre ambas partes a nivel de tonalidad, material temático y texturas utilizadas;
- una **intención de regresar en la segunda parte al tono principal con el material temático principal**;
- **exploración de las posibilidades modulatorias** más allá de los tonos vecinos.

Por otra vía totalmente opuesta, algunos compositores como François Couperin explorarán un mundo sonoro nuevo a través del clavecín. Escribe numerosas obras breves para dicho instrumento con títulos sugerentes, descriptivos, que hacen presagiar lo que más de una década después se iniciaría también en Francia bajo el nombre de Impresionismo

con figuras como Claude Debussy o Maurice Ravel. No obstante, todos los movimientos de sus *ordres* (así denominaba él a las suites) son danzas y se estructuran bajo la forma binaria tipo suite. De hecho, junto a sus títulos personales y descriptivos que Couperin sugería (“Las tinieblas”, “Las mariposas”, “Los encantos”, “El artista”, etc.), siempre figuraba el tipo de danza al que pertenecía el movimiento de la suite (*allemande*, *sarabande*, *gigue*, *courante*, etc...).

### 10.2.2. Melodía

**La melodía pasa a ser el elemento más importante, la absoluta protagonista de la música.** Esta se vuelve más sencilla que en el Barroco. Algunas de las características melódicas a destacar son:

- La **delimitación fraseológica quedará muy bien marcada** a través de las cadencias que, en su mayoría, serán cadencias auténticas y semicadencias, buscando ese efecto de antecedente y consecuente. **Se refleja así un equilibrio en las cadencias** entre las funciones de tónica (cadencia auténtica) y la función de dominante (semicadencia).
- Tendencia a la simetría del fraseo, típico de la tendencia del estilo hacia el equilibrio y la organización (2 + 2, 4 + 4 o 8 + 8).
- Siguen existiendo muchos procesos de imitación contrapuntística, rasgo que, como ya sabemos, era esencial en el Barroco.
- **Abundantes ornamentaciones sobre la melodía.** Rasgo que define ese toque de galantería, la tendencia por el decorado sobre la línea melódica.

### 10.2.3. Armonía

El periodo anterior, el Barroco (sobre todo en su momento más temprano) tenía como característica principal el bajo continuo como base de la composición musical. La armonía surgía y se formaba a partir de dicho bajo. Este proceso desapareció progresivamente hasta el Clasicismo, cuando se erradicó por completo e implicó que se liberase la armonía y los acordes. La densidad armónica que caracterizaba al Barroco se simplificó en el Preclasicismo y aún mucho más, más tarde, en el Clasicismo (llegando a una tendencia de uno o dos acordes por compás; por supuesto, hablando en términos generales). Es decir, que sobre el aspecto armónico podemos definir las siguientes características del Preclasicismo:

- **el ritmo armónico es más sencillo y lento**, en contraste, como siempre, con las características estéticas del estilo anterior<sup>2</sup>, el Barroco;

<sup>2</sup> Esto constituye una norma generalizada en la historia, ya no de la música, sino del arte en general. Cada nuevo estilo artístico se ha basado en potenciar ciertos aspectos olvidados de épocas anteriores o la búsqueda del contraste con respecto al estilo anterior. Por ejemplo, la prohibición de las 5<sup>as</sup> y 8<sup>as</sup> paralelas es el resultado de querer evitar las sonoridades medievales del género musical organum, obra que se formaba, precisamente, por el paralelismo de intervalos de 5<sup>as</sup> y 8<sup>as</sup> entre sus voces.



- **en los momentos expositivos la armonía se vuelve muy funcional: I, IV y V** (es decir, en los fragmentos musicales cuya función son la de mostrar las melodías o personajes principales de la obra);
- desaparece progresivamente el uso de la cadencia plagal y rota, que acaban jugando un papel secundario;
- se incrementa el uso de acordes invertidos y la aparición de las cuatríadas con función de dominante como la séptima de dominante y disminuida.

#### 10.2.4. Ritmo

El parámetro rítmico durante el Preclasicismo vive un periodo de estimulación y exploración de nuevos recursos que no tuvo lugar en el Barroco. En compositores como Couperin podemos encontrar ritmos elaborados que se utilizan como pretexto para transmitir ideas extramusicales. No obstante, en general, **los ritmos son simples y siempre al servicio de la melodía, la armonía y la textura**. Y, por supuesto, las **indicaciones de agógica (como ritardandi o accelerandi) también serán muy escasas, con un pulso que sólo se variará en momentos puntuales** (y que, con toda seguridad, serán momentos importantes del discurso).

#### 10.2.5. Textura

**La textura se vuelve, eminentemente, homofónica y de melodía acompañada.** Esto se debe, principalmente, a que la melodía se convierte en la reina de la música. La textura contrapuntística, tan importante en el Barroco, pierde presencia progresivamente hasta el Clasicismo, en donde se convertirá en un recurso puntual. Sin embargo, en muchos movimientos u obras instrumentales se siguen encontrando recursos de imitación contrapuntística.

Y, por último, surgen los denominados como **patrones de acompañamientos**, recursos compositivos habituales en el uso de melodías acompañadas. Algunos de ellos se convertirán en acompañamiento estereotipados:

«Las 8 Sonatas para piano en estilo homofónico de Domenico Alberti constituyen ejemplos característicos. Junto a un fácil melodismo con repetición de temas en la mano derecha, la mano izquierda toca el bajo continuo [...] Es importante, en cambio, el flujo rítmico: corchea, después semicorchea. Los acordes (del bajo continuo) suenan a modo de arpeggios. Se denominan *bajos de arpa* o **bajo Alberti** y pronto aparecerán en todas partes. Rítmicamente, se corresponden con el llamado **bajo Murky** (trémolos en octavas)»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Michels Ulrich. *Atlas de Música, Volumen II* (pág. 397).

**10.2.6. Instrumentación**

**Al igual que en el Barroco, la importancia de la música instrumental frente a la música vocal sigue vigente.** La música instrumental entretiene y se convierte en todo un evento en las cortes reales y las altas esferas de las sociedades europeas. Se desarrollan así las distintas formaciones camerísticas como el cuarteto de cuerda.

Dos instrumentos se desarrollan enormemente, tanto técnica como interpretativamente, y se convierten en los reyes del repertorio de los compositores preclásicos. Por un lado, el clave, que evoluciona al **clavecín**. Por otro lado, el **violín** que, tras la época de esplendor de lutería barroca, estaba erigido como un instrumento perfeccionado. De hecho, muchos compositores como Vivaldi fueron violinistas y compusieron profusamente para dicho instrumento.

En cuanto a la **orquesta**, no se puede hacer referencia a ella sin hablar de la Escuela de Mannheim. No se refiere a una institución sino a todo un conjunto de técnicas orquestales y compositivas que utilizaron los compositores asociados a la Corte de Mannheim en la segunda mitad del siglo XVIII. Algunas de las figuras más importantes son: Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Carl Stamitz o Christian Cannabich. Algunos de los cambios que acontecen durante el Preclasicismo en el panorama orquestal son:

- el formato de *Concerto*, heredado del Barroco, como ya vimos, hace evolucionar la escritura orquestal y el uso de los distintos instrumentos;
- compositores como Johann Stamitz escriben el primer concierto para clarinete y orquesta (antes que Mozart). Dicho instrumento se suma al conjunto de vientos: flautas, oboes, fagotes y trompas.

En cuanto a la música de cámara, en esta época del Preclasicismo y en los entornos de las distintas cortes reales de Europa empiezan a forjarse las distintas formaciones que siglos más tarde siguen utilizándose. Hablamos de algunas de ellas como el cuarteto de cuerda, el trío con piano o el quinteto de cuerda.

«La segunda mitad del XVIII vio una paulatina renovación de las formas musicales [...]. Sin duda, el cambio más notable en la música de cámara del último tercio del siglo fue la paulatina consolidación del cuarteto de cuerda [...]. Boccherini, Haydn, Pleyel y Mozart fueron los maestros»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Programa de mano de la Fundación Juan March, conciertos del Ciclo Música Galante en el Salón francés. Escrito por Joseba Berrocal.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 10****Audios recomendados**

Vamos a hacer un repaso de las obras más representativas e icónicas del periodo preclásico:

- *Sinfonía n.º 3 en Fa mayor*, J-C 37 (--), de Giovanni Battista Sammartini
- *Quinteto de Cuerda en Do mayor op. 30, n.º 6 “La Musica Notturna delle Strade di Madrid”* (1780), de Luigi Boccherini
- *“Le Tic Toc Choc Ou les Maillotins”* (--), de François Couperin
- *Sonata en La menor para clave*, H. 30 (1742-44), de Carl Philipp Emanuel Bach

**Complementos online**

- Blog HistoClásica. Entrada: *Preclasicismo musical, renovación orquestal. La sinfonía y la Escuela de Mannheim.*

<https://histoclasica.blogspot.com/2014/04/preclasicismo-sinfonia-escuela-mannheim.html>

## MÚSICA Y FORMAS INSTRUMENTALES EN EL PRECLASICISMO

*“Hasta ahora [en el año 1713] se exigía en una buena composición tan sólo dos elementos, melodía y armonía, pero hoy día se consideraría muy deficiente si no se incorporara un tercer elemento, la galantería. En todo caso, esta galantería no se puede enseñar ni encerrar en reglas precisas.”*

Johann Mattheson. *Critica Musica*.

### 11.1. El nuevo estilo galante

Con esas palabras introductorias definía Mattheson un nuevo estilo, una nueva estética y forma de afrontar la música distinta al Barroco. Las ideas provenientes de la Ilustración también llegaron a la música, fueron tiempos de muchos cambios, de confrontación contra el sistema religioso impuesto y a favor del sentido común, de la psicología empírica, de las ciencias y de la libertad del individuo.

El nuevo **estilo galante** o ‘la galantería’ como la define Mattheson es la avanzadilla del gran cambio que estará por acontecer en las tres grandes figuras del Clasicismo: Haydn, Mozart y Beethoven. Toda una generación de preclásicos que preparan el cambio de 160° con respecto a la estética anterior barroca. Buscan, no impresionar con su técnica, sino halagar con la expresión, con el arte del adorno refinado, sutil, colorista, que rehúye de la armonía y contrapunto sobrecargado del Barroco.

#### 11.1.1. François Couperin

Al igual que sucedió en Alemania con la familia Bach, los Couperin formaron una de las más ilustres dinastías musicales de la historia. En 1668 nace François Couperin, en el seno de dicha familia musical. Comenzó su carrera como organista y acabó en la corte de Luis XIV en Versalles, quien le fichó personalmente.

Couperin compuso 27 suites (u *ordres* como él las denominaba) bajo el título de *Pieces de Clavecin*. Se publicaron en cuatro tomos en los años 1713, 1717, 1722 y 1730 respectivamente. Fue una figura de gran relevancia en el panorama musical de Francia.

«La suite [...] floreció en las manos de los laudistas y clavecinistas para trasvasarse pronto en orgánicos más nutridos, en trío o en la más orquestal escritura a cinco partes- Francia vivió una verdadera explosión de notables compositores para clave [...] culminada por las figuras de François Couperin y Jean-Philippe Rameau»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Programa de mano de la Fundación Juan March, conciertos del Ciclo Música Galante en el Salón francés. Escrito por Joseba Berrocal.



Como casi todos los compositores franceses de la época del Preclasicismo, los adornos escritos tenían un significado explícito y debían interpretarse de una manera determinada. De hecho, en el prefacio de los tomos publicados por Couperin, él mismo detalla minuciosamente cada símbolo ilustrando gráficamente su modo de ejecución e incluyó recomendaciones que revolucionaron la forma de digitar las obras en su época.

Para referirnos a su música, vamos a leer las palabras que le dedica la musicóloga Nydia Font, en su artículo *Una visión del siglo XVIII a través de su música de teclado*:

«Una suite de Couperin puede contener desde unas pocas hasta veinte formas bailables, encadenadas por una tonalidad común. Presentan la melodía en la voz superior con un acompañamiento sencillo en el bajo. Su textura es liviana, diáfana, pero muy compacta [...]. Todos los personajes y situaciones que en alguna forma tocaron su vida, aparecen en la obra de Couperin como pinturas en una galería de arte. Conjuntamente a los recuerdos de su niñez y adolescencia en Croilly, se pasean damas y caballeros de la corte, gente de circo, soldados, y hasta el mismo rey. Dentro de un marco de perfecto equilibrio estructural y emocional, Couperin logra la fusión total de los elementos tradicionales franceses con las influencias italianas reinantes en su medioambiente. Rigen su obra una poderosa imaginación y un refinamiento extraordinariamente depurado»<sup>2</sup>.

## 11.2. La sonata preclásica

### 11.2.1. Contextualización: influencias de la futura forma sonata

Uno de los legados más importantes del Preclasicismo fue la **sonata preclásica**, la antecursora de lo que más tarde, en el Clasicismo, cristalizará como la forma sonata –símbolo del equilibrio y estructuralismo que nace con la figura de Joseph Haydn–. Dicha forma sonata, esencial para entender la música del Clasicismo y Romanticismo, no hubiera existido nunca de no ser por las diferentes características que aportaron los compositores preclásicos. Es Haydn, padre de la forma sonata y de las distintas estructuras que definen los movimientos de una sonata (tal y como se entiende en el Clasicismo y Romanticismo) quien sintetizó y aunó esas características en su obra.

Dichos rasgos estructurales, armónicos y compositivos, en general, que heredó Haydn de sus predecesores preclásicos son algunos de los siguientes:

- **Giovanni Battista SAMMARTINI**. Compuso numerosas obras de orquesta bajo el título de sinfonías. Sus obras estaban muy influenciadas por el Barroco tardío:

<sup>2</sup> Nydia Font. Artículo *Una visión del siglo XVIII a través de su música de teclado*, aportación de la autora al ciclo de conferencias El Barroco en las Artes, que la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico presentó en abril de 1983.

- *aunque sigue utilizando la estructura binaria tipo suite, de él se hereda una búsqueda por el contraste entre partes de los distintos movimientos a través de las texturas. Además, al final de los movimientos regresa al material y tónica principales.*
- **Domenico SCARLATTI**. A través de sus más de 500 sonatas para teclado estableció un rasgo común en ellas:
  - *también se rige bajo la forma binaria tipo suite pero ya presenta una clara oposición tonal, la polaridad (oposición entre tónica y dominante) que define la forma sonata en su estructura.*
- **Carl Philipp Emmanuel BACH**. Hijo del gran maestro del Barroco, Carl inició una búsqueda hacia un nuevo estilo distinto al de su padre. En sus sonatas:
  - *explora nuevas posibilidades modulatorias (a tonos más lejanos que los vecinos) y el material temático está sumamente individualizado. Es decir, que a cada tonalidad de tónica y dominante se le asocia material melódico-rítmico distinto, opuesto y característico.*

Todas estas características y otras de la tradición vienesa y noralemana se condensan en la figura de Joseph Haydn, a lo largo de su prolífica obra. El filósofo Eugenio Trías lo define como «un artesano, un carpintero, capaz de desencadenar ese “artesanado furioso” que terminó siendo la forma sonata y la gran música sinfónica y de cámara de los siglos XIX y XX»<sup>3</sup>.

### 11.2.2. Carl Philipp Emanuel Bach

Nace en Weimar en 1714 en el seno de una familia de músicos. Su padre, el viejo Bach, le enseñó a tocar el clave. Acabó convirtiéndose en uno de los compositores más relevantes de la segunda mitad del siglo XVIII y fue especialmente admirado como profesor y compositor.

Compuso más de trescientas obras para teclado que, en su mayoría, respetan una estructura tradicional proveniente de la suite barroca y que representan las características del *empfindsamer Stil* (que se menciona en la unidad 10). Sus movimientos solían ser tres, en alternancia de rápido-lento-rápido.

Además del repertorio para tecla, Carl Philipp compuso diferentes obras para voz e instrumentos como son: 22 Pasiones, 2 oratorios, 19 sinfonías, 15 conciertos y unas 200 obras de cámara. La música de Carl Philipp, sin desligarse por completo del pasado barroco, rompe radicalmente con el estilo practicado por su padre. Como señala el músico Juan Manuel Viana en uno de sus escritos:

«(...) desarrolló una escritura muy personal cuya fuerza expresiva viene servida por frecuentes cambios de atmósferas y dinámicas, súbitos silencios, yuxtaposiciones

<sup>3</sup> Eugenio Trías. *El canto de las sirenas*. Capítulo III: el Gran Relato: Franz Joseph Haydn.

de ritmos contrastados y estructuras irregulares o asimétricas. Elementos que contribuyen a traducir una sensibilidad exacerbada que, en muchas ocasiones, anuncia no sólo a sus sucesores inmediatos en el siglo XVIII, sino incluso a alguno de los primeros románticos»<sup>4</sup>.

### 11.2.3. Domenico Scarlatti

Nace en Nápoles, en 1685, el mismo año que llegan al mundo otros dos grandes compositores: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. Se formó en una familia de músicos, puesto que su padre fue también compositor y muy conocido en la época por escribir óperas. Con 31 años acabó en la corte de la infanta Bárbara de Braganza, en Lisboa, como maestro de clave. El matrimonio de esta con el príncipe heredero español Fernando llevó al compositor a Madrid en 1728, con 43 años. Allí permaneció hasta su muerte, con 71 años.

Su legado compositivo de obras para teclado es inmenso. Han llegado hasta nuestros días, nada más y nada menos, que 555 sonatas. Todas ellas compuestas en un solo movimiento que representan su talento, expresión musical y su gran habilidad sobre la armonía tonal. Además, Scarlatti representa una figura esencial para la técnica en instrumentos de tecla –como el clavecín en su época– y para el futuro *pianoforte*.

Además, cabe señalar que Scarlatti fue el maestro del Padre Antonio Soler, una de las figuras compositivas más importantes de la música española.

En casi todas sus sonatas encontramos la estructura binaria tipo suite barroca encuadrada por casillas de repetición. No obstante, en su interior, Scarlatti, además de oponer las tonalidades, también presenta distintos materiales melódico-rítmicos. Sus sonatas se pueden englobar, de forma general, en dos esquemas principales:

#### – Sonata tipo 1 “Cerrada”

||: A (a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>...) + transición + B (b<sup>1</sup>, b<sup>2</sup>...) + Sección de cierre :||

||: C (se inicia con el mismo material que la primera parte pero distinta tonalidad) + B + Coda :||

#### – Sonata tipo 2 “Abierta”

||: A (a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>...) + transición + B (b<sup>1</sup>, b<sup>2</sup>...) + Sección de cierre :||

||: C (se inicia con material distinto o transformado de A o B, como un desarrollo) + A + B + Coda :||

Este segundo tipo es el que más se asemeja a lo que en el Clasicismo con Haydn se establecería como forma sonata. En su segunda parte, tras la Sección C (un buen precedente de lo que después se denominaría como Desarrollo) puede o no aparecer el material de A y B. O también podría sólo aparecer uno de los dos.

<sup>4</sup> Juan Manuel Viana, extraído del programa de concierto Raíces profundas, realizado en el Auditorio Nacional de Música en noviembre de 2011.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 11****Audios recomendados**

La música del Preclasicismo influyó considerablemente en la generación siguiente de clásicos, pero también en algunos compositores del siglo XX que buscaron revivir y reinterpretar la estética del pasado en un nuevo estilo llamado Neoclasicismo.

- *Hommage à Rameau* (1903-07), de Claude Debussy
- *La tombeau de Couperin* (1917-19), de Maurice Ravel
- *The birds* (1927-28), de Ottorino Respighi
- La obra entera son orquestaciones de Respighi de temas del Preclasicismo y Clasicismo. El tercer movimiento titulado “La gallina” (*The hen*) está basado en una obra de Jean-Philippe Rameau.
- *Sonata alla Scarlatti para arpa* (1977), de Germaine Tailleferre
- *La promenade d'un musicologue éclectique*, Pieza n.º 3 “*Hommage à Domenico Scarlatti*” (1987), de Jean Françaix

**Lectura**

Artículo: **Una visión del siglo XVIII a través de su música de teclado**

Autora: **Nydia Font**

**Complementos online**

- Revista digital *MelómanoDigital*. Artículo: *Scarlatti y Soler o la sonata a la española*, por Beatriz Montes:  
<https://www.melomanodigital.com/scarlatti-y-soler-o-la-sonata-a-la-espanola/>
- Programa de mano *Fundación Juan March*. Artículo: *El gusto del público, el gusto del rey* [págs. 40-45].  
<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc696.pdf>
- Biografía de Carl Philipp Emanuel Bach, por Anja Weinberger.  
<https://www.blog.der-leiermann.com/es/la-vida-de-carl-philipp-emanuel-bach/>
- Biografía de Domenico Scarlatti, por Tomás Fernández y Elena Tamaro.  
[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/scarlatti\\_domenico.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/scarlatti_domenico.htm)



*“La melodía es algo así como el rostro de la música, aquello que el discurso exhibe como más imperioso e individual y consagra a sellar la memoria.”*

José Luís Téllez. *Musica Reservata*.

### 12.1. Contextualización histórica

Como en cualquier otro arte, encorsetar cualquier periodo histórico-estilístico es arriesgado a la vez que necesario y útil.

Por un lado arriesgado, puesto que, los periodos artísticos no son elementos estancos que comienzan un día y finalizan otro, sino que son periodos que se fusionan entre ellos: la gestación de un estilo se solapa con la progresiva aparición y estabilización del siguiente. Aunque Haydn ya estuviese escribiendo en el nuevo estilo del Clasicismo que acabarían siguiendo Mozart y Beethoven, otros compositores como Georg Friedrich Haendel aún continuaban escribiendo con una estética Barroca. Mientras Beethoven había iniciado su camino hacia el Romanticismo, Johann Nepomuk Hummel aún escribía en una estética clásica-barroca.

Como bien señalaba el artista pictórico Kandinsky, el arte avanza hacia delante siempre gracias a unos pocos que transforman y desarrollan el lenguaje. En el Clasicismo, esta gran responsabilidad recayó sobre los hombros de Haydn, Mozart y Beethoven. «Lo que une a los tres maestros no es su contacto personal, ni su influencia e interacción mutuas (aunque mucho hubo de ambas), sino su forma de entender el lenguaje musical, común a todos ellos, y su decidida contribución a definirlo y modificarlo [...] los tres llegaron a soluciones análogas en buena parte de su obra»<sup>1</sup>.

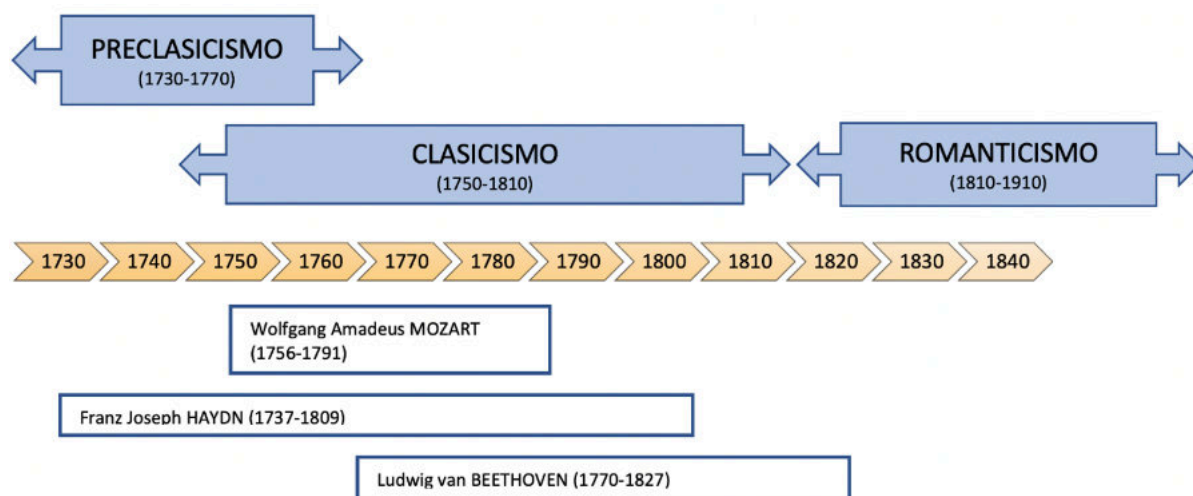


Figura 12.1: Cronograma de Clasicismo y sus principales compositores

<sup>1</sup> Charles Rosen. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*.

Por otro lado, resulta necesario y útil, puesto que nos ayuda mentalmente y nos clarifica cronológicamente, de un rápido vistazo, a organizar y situar en una línea temporal un estilo y compositores concretos. Y, es que, como ya hemos mencionado, «el concepto de estilo no se adscribe a un hecho histórico, sino que responde a una necesidad: crea una forma de entendimiento»<sup>2</sup>.

## **12.2. Características estilístico-estéticas**

El musicólogo Charles Rosen menciona que «únicamente en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven todos los elementos contemporáneos del estilo musical –rítmicos, armónicos y melódicos– actúan conjuntamente y de forma coherente; sólo con ellos cuajan todos los elementos de la época con cierto grado de complejidad»<sup>3</sup>. A continuación, vamos a desglosar cada uno de los parámetros musicales para ver las características que nos encontraremos al analizar las obras del Clasicismo.

### **12.2.1. Formas musicales**

El Clasicismo es un periodo histórico que hace cristalizar nuevas estructuras. La **forma sonata** es la estructura que se erige como la reina y su presencia es la característica más importante de todas. La forma sonata, como en el resto de formas del Clasicismo, se rige bajo **el equilibrio entre consonancia/disonancia**<sup>4</sup>; **entre tensión/relajación**. Concepto que aparece a nivel estructural, armónico, fraseológico (antecedente frente a consecuente) y de secciones.

El papá de esta forma musical lo encontramos en Haydn que, «como un artesano, un carpintero, capaz de desencadenar ese “artesanado furioso” que terminó siendo la forma sonata y la gran música sinfónica y de cámara de los siglos XIX y XX»<sup>5</sup>. Y, es que la forma sonata imperará durante todo el Clasicismo y Romanticismo. Y no sólo la encontramos en la sonata para instrumento a solo, sino también en las *Sinfonías* para orquesta, *Cuartetos de cuerda*, *Trios*, *Quintetos de viento*, *Quintetos con piano*, etc. No importa para cuántos músicos sea la obra, se generarán obras compuestas por tres o cuatro movimientos. La tradición llevará a los principales compositores a escribir cada uno de estos movimientos en unas formas musicales determinadas (que veremos en profundidad y repasaremos de nuevo en otra unidad). De esta forma, podríamos decir que los movimientos se organizan en:

- 1<sup>er</sup> movimiento. De *tempo* rápido y englobado en la predominante estructura del Clasicismo, la **forma sonata** (casi con toda seguridad).

<sup>2</sup> Charles Rosen. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*.

<sup>3</sup> Charles Rosen. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*.

<sup>4</sup> Ambos términos coexisten y se complementan. Durante la historia de la música han ido evolucionando según los periodos estéticos a los que hacen referencia. Por ejemplo, en el Renacimiento, las consonancias eran consideradas las 8<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> y 4<sup>as</sup> justas; mientras que hacia finales del mismo periodo y el Barroco, se ampliaron a las 3<sup>as</sup> y 6<sup>as</sup> (tanto mayores como menores).

<sup>5</sup> Eugenio Trias. *El canto de las sirenas*. Capítulo III: el Gran Relato: Franz Joseph Haydn.

- 2º movimiento. De *tempo* lento, es el movimiento más variado en cuanto a su estructura. Puede ser un **tema y variaciones**, un **lied binario**, un **lied ternario**, un **lied desarrollado** (rondó) o, de nuevo, una forma sonata (o una **forma sonata sin desarrollo**).
- 3º movimiento. De *tempo* rápido. Este movimiento, si existe un cuarto, será de carácter de danza, englobado en una forma de **Minueto** (o **Scherzo**, muy empleado a partir de Beethoven).
- 4º movimiento. De *tempo* rápido. Organizado de nuevo en la **forma sonata** o la variante **forma rondó-sonata**.

La modulación en el Barroco es un flujo constante, un *ostinato*. Mientras que en el Clasicismo la **modulación es sinónimo de forma musical**, establece zonas tonales amplias que contrastan con las transiciones y desarrollos.

### 12.2.2. Melodía

**La melodía pasa a ser el elemento más importante, la absoluta protagonista de la música.** Esta se vuelve más sencilla que en el Barroco. El teórico Ernst Toch define muy bien la melodía de los maestros del Clasicismo: por un lado, sobre la melodía de Haydn «sigue las huellas de la armonía, brota del acorde y se adhiere a sus estructuras cual planta trepadora: es la melodía armónica por excelencia». Por otro lado, sobre la melodía de Mozart dice que «también está inspirada en el acorde. A pesar de estar construida con los mismos elementos [acordes], tiene sus melodías un colorido más positivo, un perfil más agudo, mayor densidad y peso. La tristeza de Mozart es más triste que la de Haydn, su alegría más alegre». Es decir, que «Haydn y Mozart renuncian al rápido cambio de armonías a favor de una explotación melódica del acorde»<sup>6</sup>.

Algunas de las características melódicas a destacar son:

- **El claro contraste de las articulaciones y dinámicas**, una oposición directa: *piano* frente a *forte*, melodías ligadas frente otras con *staccato*.
- La **delimitación fraseológica quedará muy bien marcada** a través de las cadencias que, en su mayoría, serán cadencias auténticas y semicadencias, buscando ese efecto de antecedente y consecuente. **Se refleja así un equilibrio en las cadencias** entre las funciones de tónica (cadencia auténtica) y la función de dominante (semicadencia).
- Tendencia a la simetría del fraseo, típico de la tendencia del estilo hacia el equilibrio y la organización (2 + 2, 4 + 4 o 8 + 8).

<sup>6</sup> Toch Ernst. *La melodía*.

### 12.2.3. Armonía

El periodo anterior, el Barroco (sobre todo en su momento más temprano) tenía como característica principal el bajo continuo como base de la composición musical. La armonía surgía y se formaba a partir de este bajo continuo. Este proceso desapareció progresivamente hasta el Clasicismo, hasta erradicarse por completo. Ello implicó que se liberase la armonía y los acordes, pasando así a constituirse las nuevas formas musicales. Además, la armonía del Barroco (más en los últimos años del Barroco, el llamado Barroco tardío) se caracterizaba por ser muy densa, en la que en cada compás se podían encontrar varios acordes distintos. Esta acumulación se simplificó enormemente en el Clasicismo, con uno o dos acordes por compás (por supuesto, en términos generales). Es decir, **en el Clasicismo el ritmo armónico es sencillo y lento**, en contraste, como siempre, con las características estéticas del estilo anterior<sup>7</sup>, el Barroco.

**Y, es que, en ningún otro periodo histórico ha estado la armonía tan ligada a la forma musical, atendiendo a los ideales del Clasicismo: equilibrio, estructura y simplicidad.** Las modulaciones y las tonalidades definen por completo las estructuras y sus diferentes secciones.

Además, **existe una clara preferencia del modo mayor frente al menor**. El modo menor se suele utilizar como un cambio de color al mayor, es un recurso inestable y muy expresivo que contrasta con la nitidez y estabilidad del modo mayor.

### 12.2.4. Ritmo

A pesar de la importancia del parámetro rítmico en la construcción del discurso, durante el Clasicismo el ritmo no ve alterada su importancia respecto al Barroco. Tiende a **ritmos simples y siempre al servicio de la melodía, la armonía y la textura**. No es hasta el Romanticismo cuando el ritmo comienza a convertirse en un protagonista más y los compositores empiezan a explotar sus posibilidades. Por lo tanto, las **indicaciones de agógica (como ritardandi o accelerandi) también serán muy escasas, con un pulso que sólo se variará en momentos puntuales** (y que, con toda seguridad, serán momentos importantes del discurso).

### 12.2.5. Textura

**La textura se vuelve, eminentemente, homofónica y de melodía acompañada.** Esto se debe, principalmente, a que la melodía se convierte en la reina de la música. La textura

<sup>7</sup> Esto constituye una norma generalizada en la historia, ya no de la música, sino del arte en general. Cada nuevo estilo artístico se ha basado en potenciar ciertos aspectos olvidados de épocas anteriores o la búsqueda del contraste con respecto al estilo anterior. Por ejemplo, la prohibición de las 5<sup>as</sup> y 8<sup>as</sup> paralelas es el resultado de querer evitar las sonoridades medievales del género musical organum, obra que se formaba, precisamente, por el paralelismo de intervalos de 5<sup>as</sup> y 8<sup>as</sup> entre sus voces.



contrapuntística, tan importante en el Barroco, pierde presencia pero podrá ser recurrente en determinados pasajes o fragmentos de carácter de transición o de desarrollo.

Surgen **acompañamientos estereotipados** y muchas variantes de los mismos, como el ya mencionado bajo Alberti. Y, el **ritmo armónico** se vuelve más lento en las secciones expositivas, mientras que se acelera, como en el Barroco, para los momentos de transición y desarrollo temático.

### 12.2.6. Instrumentación

**Al igual que en el Barroco, la importancia de la música instrumental frente a la música vocal sigue vigente.** Nace el concierto público y ello provoca el auge de los géneros instrumentales. Por un lado, para las grandes formaciones como el concierto solista y la sinfonía clásica. Por otro lado, el ambiente privado fomentó la sonata a solo (especialmente para el piano) y el cuarteto de cuerda.

La orquesta sinfónica comienza a completarse hasta como la conocemos hoy en día. Los distintos instrumentos de viento aún están en el periodo del Clasicismo mejorándose en cuanto a su construcción y funcionamiento. Es especialmente en las sinfonías de Beethoven donde se van incorporando progresivamente y, de forma estándar, en la plantilla orquestal. Y, más ampliamente durante el periodo del Romanticismo.

Respecto a la **tímblica**, es decir, **las características sonoras y acústicas de cada instrumento que definen su sonido, comienzan a explotarse en el repertorio sinfónico.** La sección de maderas, metales y percusión empiezan a tener una importancia estructural en las obras. No obstante, la **tendencia a usar grupos de cámara** aún impera en el repertorio. De hecho, las orquestas del Clasicismo raramente superan los 25 miembros. Hasta, como hemos mencionado, las sinfonías de Beethoven<sup>8</sup> (compositor que es el puente hacia el Romanticismo), el número de intérpretes de la orquesta no se alterará.

<sup>8</sup> Por ejemplo, en su *Sinfonía n.º 3 "Heroica"* Beethoven incluye, por primera vez, tres trompas en la orquesta, y estas realizan las típicas "llamadas" melódicas. En la *Sinfonía n.º 5* se incluyen dos trombones. Y, en la *Sinfonía n.º 9* el número de instrumentos de percusión se amplía. Estas adiciones instrumentales se quedarán como habituales, formando parte de la plantilla sinfónica a partir de obras posteriores del periodo romántico.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 12****Audios recomendados**

Vamos a hacer un repaso de las obras más representativas e icónicas del periodo clásico:

- Sinfonía n.º 94, Hob. I: 94 en Sol mayor (1791), de Joseph Haydn
- Cuarteto de Cuerda en Sol mayor op. 33, n.º 5 (1778), de Joseph Haydn
- Sinfonía n.º 25, Kv. 183 (1773), de Wolfgang Amadeus Mozart
- Sinfonía n.º 41 “Júpiter”, Kv. 551 (1788), de Wolfgang Amadeus Mozart
- Serenata n.º 13 para cuerdas en Sol mayor “Eine Kleine Nachtmusik”, Kv. 525 (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart
- Cuarteto de cuerda n.º 14, Kv. 387 (1782), de Wolfgang Amadeus Mozart
- Sinfonía n.º 1 en Do mayor, op. 21 (1795), de Ludwig van Beethoven
- Cuarteto de cuerda n.º 1, op. 18 (1799), de Ludwig van Beethoven

**Lectura**

Libro: La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven

Autor: Philip G. Downs

Capítulo 6 [extracto]: El entorno social y filosófico. Págs. 119-123

Capítulo 9 [extracto]: Música de concierto. Págs. 163-175

Capítulo 27 [extracto]: Un gigante a caballo entre dos siglos. Págs. 545-553

**Complementos online**

- Revista digital Melómano. Entrada: El Clasicismo  
<https://www.melomanodigital.com/el-Clasicismo/>
- Revista Circe de clásicos y modernos. Artículo: Sensatez, originalidad y buen humor, el gran músico Joseph Haydn.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5411021>

## LA FORMA SONATA A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE LA SONATINA

“El lenguaje [musical] es común, pero cada ser es único y alberga o no en su interior la capacidad de invención.”

Bruno Monsaingeon. «Mademoiselle», conversaciones con Nadia Boulanger.

### 13.1. Planteamiento de la forma sonata

Cualquiera de vosotros habréis tocado, seguro, una obra con la estructura en **Forma Sonata**. ¿Sabéis por qué? La respuesta es sencilla. Porque la forma sonata se estableció como estructura imperante y hegemónica de los primeros movimientos (y, en ocasiones, otros movimientos) de cualquier obra bajo el nombre de Sonata (para piano o para cualquier otro instrumento), Cuarteto de cuerda, Trío, Trío con piano, Quinteto, Quinteto con piano, Sinfonías, Conciertos para solistas, etc. Es decir, que casi de forma automática, los compositores recurrieron a la misma estructura para escribir el primer (u otro movimiento) de sus obras durante el período de finales del Clasicismo y durante la mayor parte del Romanticismo. Esta práctica fue común desde la figura de Joseph Haydn (considerado como el padre de la forma sonata), desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XIX. Incluso algunos compositores llegaron a seguir cultivando esta estructura en el siglo XX, aunque, como cabría esperar, con numerosos cambios y bajo otro punto de vista u enfoque musical.

La forma sonata que vamos a estudiar, ya determinada por Haydn, tiene su antecesora en la *estructura binaria tipo suite*, que se encontraba en todas las danzas que conformaban la **Suite Barroca**, que derivó en la **Sonata Preclásica** y más tarde en la forma sonata como hoy la conocemos (también existe la **Forma Sonata Monotemática**, que se puede encontrar en las primeras obras de Haydn).

En cualquier caso, **todas las estructuras musicales son elementos vivos que evolucionan y se transforman a lo largo de la historia de la música**. Es decir, la forma sonata no presenta las mismas características en Haydn, Mozart, Beethoven o Brahms; ni siquiera son iguales dentro de todas las obras de un mismo compositor (muy diferentes pueden ser las obras de juventud de las obras del periodo de madurez).

Entrando ya en materia, **la forma sonata es una estructura ternaria ABA'** y a cada parte se le denomina tradicionalmente de la siguiente manera: A es la **Exposición**, B es el **Desarrollo** y A' es la **Reexposición**. Esto podría asemejarse y compararse directamente con la pauta general de cualquier historia novelística o cinematográfica que todos conocemos: presentación, nudo y desenlace. De hecho, veremos que son muchas las similitudes y que, comparar la forma sonata con una narrativa puede ayudar, y mucho, a entender el discurso musical.

**EXPOSICIÓN**

En esta primera parte se presentan a los personajes en forma de secciones definidas con claridad por una tonalidad. Toda exposición contendrá:

- **Introducción.** Es la única sección que puede no estar. Su uso se relaciona más con la figura de Beethoven y compositores posteriores. Si aparece, el gran indicador es su *tempo* lento, que contrastará con el *andante*, *allegro* o *vivace* de la sección siguiente (donde realmente comenzaría la forma sonata).
- **Sección A (o Conjunto temático A).** Una sección que se halla en la tonalidad principal. Supongamos que nuestra Forma Sonata está en Do mayor. Será una sección conformada por varias frases, que pueden variar en número: desde una frase a varias. A cada una de ellas las iremos denominando como a1, a2, a3, etc. Todas ellas estarán claramente en Do mayor, por lo que presentarán una clara estabilidad tonal. No confundir la aparición de dominantes secundarias (o tonalizaciones) con modulaciones.
- **Transición.** El fragmento que nos van a conducir hacia la Sección B. Esta sección reflejará movimiento e inestabilidad, con abundantes cambios armónicos, progresiones modulantes (o no modulantes) y una textura que puede tender a la contrapuntística. La transición se inicia de dos maneras:
  - Con una última frase en que, una vez iniciada y pareciendo una repetición de alguna frase anterior, comienza a modular y nos sorprende con movimiento e inestabilidad;
  - De forma súbita y por sorpresa.
- **Sección B (o Conjunto temático B).** De nuevo, comienza una sección de estabilidad tonal. Estará compuesta por varias frases que denominaremos b1, b2, b3, etc. Si continuamos con nuestro ejemplo de forma sonata en Do mayor, la sección B tiene todas las papeletas para estar en Sol mayor (tono de la dominante), La menor (relativo) o Fa mayor (tono de la subdominante). Como veis, las posibilidades son *tonalidades vecinas* o *cercanas*. La última frase b tendrá una cadencia fuerte y de carácter conclusivo (reforzada por algún parámetro como un matiz *fortissimo*, una textura homofónica, un *trino* que nos lleva a la tónica de la tonalidad o una progresión armónica de IV [o II] – I64 – V – I, etc.).
- **Sección de cierre.** Después del proceso cadencial anterior de la sección B, seguidamente habrá un intento por parte del compositor de mantener activa la música. Esta sección tendrá una función conclusiva y será, armónicamente hablando, muy simple (e incluso redundante, como la alternancia e insistencia de las funciones de dominante y de tónica de la tonalidad de la Sección B). Y, será como



una sección que, en realidad, no aporta nada nuevo. Sólo es una reiteración o un “eco” de la cadencia fuerte del final de la Sección B.

Como se puede ver, la Exposición es la presentación de los protagonistas que aparecen en la **Sección A y en la Sección B que entran en conflicto mediante sus centros tonales**; habrá un enfrentamiento entre el tono principal de la obra de la Sección A con el tono de la Sección B.

Además, muy importante, apreciar el **equilibrio entre las secciones de estabilidad y movimiento que rigen toda la Exposición**. Es decir, la sonata no deja de constituir una historia contada por el compositor en el que se presentan varios temas melódicos enfrentados entre sí por sus centros tonales (Exposición). Estos evolucionan, se relacionan entre ellos, les ocurren distintos procesos (Desarrollo) y, finalmente, reaparecen en su forma original, reconciliados bajo el mismo centro tonal (Reexposición).

## DESARROLLO

En esta gran sección, el compositor hace gala de sus habilidades y destreza compositiva. Aunque es una parte de la obra muy libre y que se escapa por completo a ningún patrón o modelo, sí que podemos hablar de dos tipos de Desarrollo:

- **Primer tipo:** los que de verdad elaboran el material. A los protagonistas de nuestra historia, es decir, los materiales temáticos de la Sección A y Sección B de la Exposición. A estos les ocurrirán una serie de transformaciones o elaboraciones. ¿Qué quiere decir esto? Reaparecerán material o motivos melódico-rítmicos. Pero, seguramente alterados y cambiados con respecto a su apariencia original (es decir, afectados y manipulados por distintos procesos de elaboración temática).
- **Segundo tipo:** aquellos que presentan nuevos elementos melódico-rítmicos. Como en cualquier historia, pueden aparecer personajes secundarios, es decir, que puede aparecer material melódico-rítmico nuevo, frases c1, c2, c3...

La organización del desarrollo será por frases (las cuales podrán ordenarse, a su vez, en periodos binarios o ternarios), guiadas como siempre por los procesos cadenciales. Existen algunas características o procesos típicos dentro del desarrollo como:

- Es una gran sección caracterizada por la inestabilidad y el movimiento; gran carga cromática con dominantes secundarias o abundantes modulaciones, un ritmo armónico que tenderá a ser más acelerado, una textura que tenderá más al contrapunto, progresiones melódico-armónicas o progresiones en forma del proceso conocido como Método 1, 2, 3. Cualidades, por cierto, similares a las de la transición de la exposición.

- Es muy común iniciar el desarrollo con material melódico-rítmico de la exposición cambiado de modo, arrojando así un carácter de luz o de sombra. En una obra en modo mayor, comenzar el desarrollo en modo menor tiene un gran efecto sobre el oyente.
- Suele finalizar con una pedal de dominante que acumula toda la tensión para resolver, impecablemente, en la tónica principal de la forma sonata en la Reexposición. De hecho, suele reforzarse la dominante con el uso del acorde de Sexta Aumentada (con su función de dominante de la dominante).

## REEXPOSICIÓN

Básicamente, la repetición de la exposición. Por supuesto, añadiendo algunas consideraciones a tener en cuenta, ya que, ningún compositor recurrirá nunca a la repetición exacta de un pasaje o fragmento musical. Algunas de las consideraciones a tener en cuenta son:

- El orden de aparición la Sección A y Sección B suele ser como en la exposición, aunque puede verse alterado reexponiendo antes la Sección B (lo que se conoce como una forma sonata con la reexposición invertida).
- Normalmente, en el mayor de los casos, la reexposición de ambas secciones A y B serán en el tono principal.
- Por lo tanto, la transición, aunque seguirá con sus características de aportar de movimiento e inestabilidad, empezará y acabará en la tónica principal. Y su extensión podrá variar considerablemente.
- La Sección de Cierre pasará a llamarse **Coda**, ya que ahora no cierra una sección, sino que se encarga de concluir toda la estructura. Podrá también variar su duración, pero será el mismo material melódico-rítmico.

Cabe señalar algunas de las variaciones más importantes y destacables que puede presentar la forma sonata. A saber:

- **Sonata con Reexposición invertida:** donde la Sección B' aparece como inicio (justo después del desarrollo), seguida de la transición y la posterior Sección A'.
- **Sonata sin desarrollo:** toda la estructura se mantiene, pero desaparece su sección central y de carácter de desarrollo.
- **Sonata Monotemática:** en ella, todo acontece igual pero las frases b1, b2, b3, etc. de la Sección B no son personajes melódico-rítmicos nuevos, sino los mismos que en la Sección A.

- **Rondó-Sonata:** una fusión entre la Forma Sonata y la estructura Rondó en la que tanto la Exposición como la Reexposición presentan dos Secciones A, repitiendo cada una de ellas el estribillo (se verá en el curso siguiente).

**¡ATENCIÓN!**

Ha de quedar claro que todas las formas musicales que se estudiarán en esta asignatura son esquemas generales extraídos a lo largo del estudio de muchas obras y de muchos compositores durante muchos años (además de tener en cuenta lo mencionado en la introducción de esta unidad didáctica, que las estructuras son elementos vivos). **Es decir, toda obra, en algún aspecto u otro, no se ajustará al esquema formal de forma exacta porque cada obra está viva y posee su propia naturaleza e individualidad.**

No obstante, como ya anunciaba el título de la presente unidad, analizaremos y trabajaremos primeramente la forma sonata a través de la Sonatina. En la próxima unidad veremos la forma sonata a través de los grandes maestros: Haydn, Mozart y Beethoven.

**13.2. La forma a pequeña escala: la sonatina**

Sonatina es, literalmente, una sonata pequeña:

- respeta la estructura clásica de la Forma Sonata, pero con unas dimensiones más breves y un carácter más ligero;
- su propósito es pedagógico (al menos en el repertorio de principios del siglo XIX), puesto que eran compuestas por compositores que buscaban el trabajo técnico en su interpretación y, en muchas ocasiones, para sus propios alumnos;
- técnicamente e interpretativamente es menos exigente para el músico que una sonata, precisamente por su carácter pedagógico (pero, como siempre en el mundo de la música, habrá excepciones como la *Sonatina* de Ravel o la *Sonatina in A major* de Alkan, o algunas de las recomendaciones que están entre los anexos).

### **13.3. Análisis de sonatinas de Clementi, Kuhlau y Diabelli**

En la presente unidad, vamos a analizar sonatinas de los compositores Muzio Clementi, Friedrich Kuhlau y Anton Diabelli.

#### **13.3.1. Muzio Clementi (1752-1832)**

El primer compositor de sonatinas que vamos a abordar y, probablemente, el más conocido por todos los pianistas (e incluso por algún que otro alumno de piano complementario). Aunque Clementi nació en la ciudad de Roma, el músico nunca dejó de viajar por todo el continente europeo.

Fue un competidor de Mozart a nivel interpretativo puesto que, desde su primera aparición pública, causó una gran impresión en la audiencia y fue el inicio de una de las carreras, como concertista de piano, más exitosas de la historia. También hay que hacer referencia a su faceta como editor de la música de Beethoven, de quien era un gran admirador y a quien conocía personalmente (de hecho, el propio Beethoven le dio permiso como su editor).

Hoy en día Clementi es apenas conocido más allá de su obra pedagógica que, por cierto, se usa en la mayoría de Conservatorios Profesionales y Escuelas de música de todo el mundo. Clementi es considerado como el padre del pianoforte moderno, instrumento que defendió como pianista, como compositor, como pedagogo, como editor y como vendedor de instrumentos. El hecho de ser coetáneo de Mozart y Beethoven como compositores de música para piano hizo mucha sombra sobre su propio trabajo y le hizo estar relegado a sus figuras de grandes maestros (al igual que le ocurrió a Kuhlau).

#### **13.3.2. Friedrich Kuhlau (1786-1832)**

Pianista y compositor alemán, tuvo que huir de adolescente a Copenhague con su familia para evitar ser reclutado en el ejército napoleónico. Allí divulgó la obra del maestro Beethoven, a quien admiraba profundamente. E, incluso, en uno de sus viajes a la ciudad de Viena, llegó a conocerlo personalmente.

Aunque se quedó ciego de un ojo con tan solo siete años debido a un accidente doméstico, eso no le impidió convertirse en un joven que demostró a toda Europa su gran talento como intérprete al piano. A este instrumento dedicó gran parte de su obra y por la que, hoy en día, es recordado, sobre todo, por aquellos pobres pianistas que hayan sufrido sus estudios técnicos. Además, con su abundante obra dedicada a la flauta se le empezó a denominar como “el Beethoven de la flauta”, a pesar de que él no sabía tocar este instrumento. Fue contemporáneo de Beethoven y Kuhlau fue fiel a las formas clásicas heredadas del preclasicismo y el Clasicismo como la sonata, rondó o variaciones. No obstante, ser coetáneo de Beethoven le costó, como a tantos otros, vivir a la sombra del genio de Bonn.



**13.3.3. Anton Diabelli (1781-1858)**

Fue un compositor y pianista austriaco, nacido en Salzburgo. Al igual que Clementi, fue muy conocido en su época como editor. Aunque es mucho más internacional su nombre precisamente por las *Variaciones Diabelli*, obra de Beethoven basada en el tema de su vals.

Inició sus estudios musicales con Michael Haydn, el hermano pequeño de Joseph Haydn. En el plano profesional, su editorial Diabelli & Co. (fundada inicialmente con otro nombre en 1818) alcanzará cierto prestigio publicando obras para piano a cuatro manos, la mayoría reducciones de obras orquestales.

En su faceta como compositor, la mayor parte de su repertorio está destinado al piano. De hecho, una de sus obras más conocidas son sus *Seis sonatinas op. 163* compuestas en 1836, que son precisamente objeto de esta unidad.

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 13****Audios recomendados**

Como ya hemos mencionado, las sonatinas no siempre han sido obras técnicamente sencillas y orientadas a fines pedagógicos.

- Sonatina (1903-05), de Maurice Ravel
- Sonatina in A major, op. 61 (1861), de Charles-Valentin Alkan
- Sonatina in E minor, op. 54 (1931-32), de Sergei Prokofiev
- Sonatina for piano (1947), de Carlos Guastavino
- Sonatina (1948), de Matilde Salvador
- Sonatina in C major (1958), de Aram Khachaturian

De hecho, las sonatinas no tienen por qué englobarse en un contexto de tonalidad mayor-menor. También podemos encontrarlas en estilos de música muy variados:

- Sonatina, Sz. 55 (1915), de Béla Bartók
- Sonatina Canonica su capricci di Niccolò Paganini (1943), de Luigi Dallapiccola
- Sonatina, for piano four hands (1950), György Ligeti
- Sonatina n.º 1 y n.º 5, op. 63 (1954), de Vicent Persichetti
- Sonatina for piano, op. 28 (1916), de Alfredo Casella
- Sonatina per violino e pianoforte (1975), de Salvatore Sciarrino

**Lectura**

Libro: El maestro invita a un concierto

Autor: Leonard Bernstein

Capítulo 11: ¿Qué es la forma sonata? [Págs. 247-265]

**Complementos online**

- Blog Historia de la Música: Entrada Introducción a la forma Sonata  
<https://bustena.wordpress.com/2016/06/25/introduccion-forma-sonata/>
- Blog Me gusta el piano: Listado de Sonatinas enfocadas al aprendizaje del piano  
<https://megustaelpiano.com/repertorio-piano-sonatinas/>

## LA FORMA SONATA EN HAYDN, MOZART Y BEETHOVEN

*“[...] la idea de construir la forma musical como discurso sonoro y hacerla surgir, de unos pocos motivos, figura en Haydn y Beethoven (no en Mozart) entre los principios fundamentales de la sonata, como realización paradigmática del concepto clásico de música.”*

Carl Dahlhaus y Hans Heinrich Eggebrecht. *¿Qué es la música?*

### 14.1. Los grandes maestros del Clasicismo

Como ya sabréis a estas alturas, las tres grandes figuras del Clasicismo musical son Haydn, Mozart y Beethoven. No se puede entender este periodo histórico sin sus obras, a la vez que no se podría entender el devenir de la historia de la música occidental sin ellos. Por lo tanto, resulta esencial acercarnos a ellos, y qué mejor forma de hacerlo que a través del análisis de sus obras.

Para reflejar hasta qué punto estas tres figuras estuvieron conectadas, unas palabras del pianista y musicólogo Charles Rosen:

«Al abandonar Beethoven su ciudad natal, en 1792, llevaba con él un álbum en el cual su mecenas, el conde Walstein, había escrito: “Marchas a Viena para ver realizados tus deseos desde hace tanto tiempo frustrados... Allí, y de la mano de Haydn, recibirás el espíritu de Mozart”. Lo cierto es que a Beethoven le hubiera gustado estudiar con Mozart. Al parecer algunos años atrás había estado en Viena, y su forma de tocar había impresionado vivamente a éste, pero Mozart acababa de morir, así que el joven Beethoven, que a la sazón tenía veintidós años, acudió junto a Haydn, quien, con ocasión de una visita suya a Bonn, le había animado a seguir adelante»<sup>1</sup>.

Los tres compositores marcaron todo un estilo en sus obras, a partir de la elaboración y desarrollo de sus lenguajes musicales. De hecho, Beethoven fue el impulsor hacia el estilo del Romanticismo, que se iniciará aproximadamente en el año 1810. A partir de ellos tres, se sientan las bases de la tradición compositiva austro-germana que impregnará la música occidental de forma imperante hasta casi finales del siglo XIX. Compositores como Franz Schubert, Félix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Johannes Brahms, Piotr Ilich Chaikovski, Anton Dvorak, Camille Saint-Saëns, César Franck, Jean Sibelius, Edward Grieg, Richard Strauss, Richard Wagner..., entre tantísimos otros, partieron de este legado y su escritura compositiva se vio influenciada bajo la estética austro-germana.

Así pues, vamos a centrarnos en el tema que toca. Vamos a analizar varias formas sonata de estos tres grandes compositores y ver en cada una de ellas y a través de ellas las

<sup>1</sup> Charles Rosen. *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*.

características de cada uno de los autores. Comenzaremos por Joseph Haydn, considerado, como ya sabéis, como el precursor y padre de la forma sonata.

### **14.2. Joseph Haydn (1732-1809)**

Compositor austriaco considerado el papá de la forma sonata. Pero no sólo eso, él fue el primero en establecer la obra sinfónica o de sonata en tres o cuatro movimientos (y cada uno de ellos en sus características estructuras).

Vivió durante casi toda su vida en Austria y desarrolló gran parte de su carrera como músico de la corte de la familia Esterházy de Hungría. El mecenazgo de esta familia rica y aristocrática le llegó a partir de la fama que adquirió en su juventud y le trajo estabilidad durante 30 años.

En 1790, un año después de la Revolución francesa, murió el patriarca de los Esterházy y su sucesor resultó ser un hombre sin interés por la música. Esto provocó el despido de la orquesta y la jubilación prematura de Haydn. Pero, el maestro vienés se trasladó a Inglaterra, gracias a la oferta de J. Peter Salomon, un empresario musical alemán que le contrató para dirigir sus nuevas sinfonías en la ciudad de Londres. Dichos conciertos se convirtieron en todo un éxito y fue una época muy fructífera para el compositor, en la que escribió sus conocidas *Sinfonías de Londres* (de la n.º 93 a la n.º 104, su última sinfonía).

Entre sus visitas a Viena durante este periodo, dio clases de contrapunto<sup>2</sup> a Beethoven. Aunque este se mostró insatisfecho con la labor de su profesor y buscó la ayuda de otros. En consecuencia, la relación entre ellos se volvió tensa.

En la sonata que vamos a analizar de Haydn encontraremos una estructura de **sonata monotemática**. Se trata de la antecesora de la forma sonata que nosotros conocemos de la unidad 13. En la sonata monotemática habrá durante la exposición, un material temático igual (o muy parecido, que puede ser una frase  $a_1$  o varias frases:  $a_1, a_2$ , etc.) en el tono principal (Sección A), una transición y, seguidamente, el mismo material temático repetido en el tono de la dominante o relativo (Sección B). La Reexposición será de ambas secciones en el tono principal.

### **14.3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

Mozart, el niño prodigio de la música por excelencia. Nació en Viena, en la ciudad de Salzburgo. Fue hijo de Leopold Mozart, músico al servicio del príncipe de la ciudad quien

<sup>2</sup> Técnica de composición musical que trabaja la relación existente entre dos o más voces independientes con la finalidad de obtener un cierto equilibrio armónico. Casi la totalidad de la música compuesta en Occidente es resultado de algún proceso contrapuntístico. Esta práctica surge en el siglo XIV y alcanza un gran desarrollo durante el Renacimiento y, especialmente, durante el Barroco. Su uso y docencia se ha mantenido hasta nuestros días.



le enseñó y guió en sus primeros años con la música. Su historial musical es pasmoso: a los cuatro años tocaba el clavicordio y componía pequeñas obras de considerable dificultad; a los seis tocaba con destreza el clavecín y el violín; podía leer música a primera vista y tenía una memoria prodigiosa; a los ocho compuso su *Sinfonía n.º 1* Kv. 16; a los nueve años compuso su primer oratorio (*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, Kv 35); y lo dejamos ahí. Mozart es una fuente inagotable de datos absolutamente extraordinarios. Pero, lo dejamos ahí. Es evidente que su genio no era de este mundo.

Durante los primeros años de su infancia, Mozart ya fue expuesto al público, por interés de su padre, como si de una función de circo se tratase. Hecho que, desde luego, es cuestionable a nivel ético y moral desde la perspectiva actual. Y pronto se convirtió en todo un fenómeno social y musical. El resto de su vida lo tenéis a mano en cualquier búsqueda rápida por Internet y, además, lo estudiaréis en la asignatura de Historia de la Música. Nosotros nos vamos a centrar en dos de sus sonatas para piano. A través de ellas nos aproximaremos al análisis de su música.

#### **14.4. Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

Beethoven es uno de esos músicos que no necesita presentación. Considerado el gran arquitecto de la música. El director alemán Wilhelm Furtwängler decía de él:

«En Beethoven poetas y músicos no se encuentran cómodamente a medio camino. Esta es la razón por la que no pudo ser un lírico como Schubert, o un compositor de dramas musicales como Wagner. No porque fuera menos músico, sino porque lo fue más, más exclusivamente músico [...]. El músico que había en él; no permitía que la forma textual de una palabra le dictara la forma de su música. Así, Beethoven se torna por completo él mismo sólo cuando puede seguir libre y exclusivamente la música y sus imperativos immanentes»<sup>3</sup>.

Nace en Bonn, ciudad de Viena en 1770. Su legado musical abarca el Clasicismo y el inicio del Romanticismo y está conformado por 32 sonatas para piano, 9 sinfonías, conciertos (5 para piano, uno para violín y un **concierto triple**), una ópera, dos misas y un oratorio, diversas obras orquestales y música de cámara. De entre su repertorio, es casi obligada la escucha de su repertorio sinfónico. Las nueve sinfonías constituyen la mayor ejemplificación de su arte y su testamento musical. Son obras que cambiaron la historia de la música. En especial, sus sinfonías tercera, quinta y novena. Cabe señalar que las formas sonata que analicemos de Beethoven pertenecerán a su etapa clásica<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Wilhelm Furtwängler. *Conversaciones sobre música*.

<sup>4</sup> Habitualmente, se suele dividir la obra de Beethoven en tres periodos: el temprano (el estilo que encaja con el Clasicismo y al que se hace referencia como clásico), el medio y el de madurez compositiva.

### 14.5. En la música de cámara y sinfónica

La Forma Sonata, como ya se ha mencionado, no solo dominó los primeros movimientos de las sonatas para piano, también todo el repertorio camerístico y sinfónico. Pero este es enorme y sería imposible plasmarlo aquí. Es por ello que nos centraremos en las Sinfonías y en una formación camerística que, desde el Clasicismo, ha reinado sobre las demás. Hablamos del **cuarteto de cuerda**.

La evolución de la música de cámara no se puede concebir sin esta formación que consta de dos violines, viola y violonchelo. Con los 68 que compuso Haydn y los 20 de Mozart, esta formación se convirtió en un espacio de trabajo en la que los compositores se sentían cómodos para experimentar. Beethoven, al escribir sus 16 cuartetos de cuerda, lo situó definitivamente en el altar al que cualquier compositor posterior de los siglos XIX y XX quiso llegar y realizar su aportación personal.

Como ejemplos representativos, vamos a escuchar, por un lado, el lado más formal con Haydn y su Forma Sonata Monotemática en el primer movimiento de su **Cuarteto de cuerda n.º 1, op. 77**. Fue compuesto en el año 1799 y se trata de su cuarteto n.º 66. Por otro lado, la faceta más experimental de Mozart en su **Cuarteto de cuerda n.º 19, Kv. 465**, también conocido como *Cuarteto de las disonancias*.

- Cuarteto de cuerda n.º 1, op. 77 (1799) de Haydn
- Cuarteto de cuerda n.º 19, Kv. 465 “de las disonancias” (1785) de Mozart

Otros **cuartetos** recomendados:

- Cuarteto de cuerda n.º 3, op. 76 (1796-1797) de Haydn
- Cuarteto de cuerda n.º 23, Kv. 590 (1790) de Mozart
- Cuarteto de cuerda n.º 1, op. 18 (1799) de Beethoven

En cuanto a la **sinfonía**, este género también se desarrolló y nació a partir de los tres compositores clásicos. Escucharemos el primer movimiento de la **Sinfonía n.º 1 en Do Mayor, op. 21** de Beethoven compuesta en el año 1800. Prestaremos atención a dos detalles. Primero, cómo Beethoven añade una pequeña introducción. Segundo, cómo realiza toda la exposición de la Forma Sonata (bitemática).

- Sinfonía n.º 1 en Do Mayor, op. 21 (1800) de Beethoven

Otras **sinfonías** recomendadas:

- Sinfonía n.º 104 en Re Mayor “Londres” (1795) de Haydn
- Sinfonía n.º 25 en Sol menor, Kv. 183 (1773) de Mozart
- Sinfonía n.º 3 “Heroica”, op. 77 (1803) de Beethoven

**ANEXOS UNIDAD DIDÁCTICA 14****Audios recomendados**

Algunas de las sonatas más relevantes e icónicas de los grandes maestros:

- Piano Sonata in E flat major n.º 62, Hob. XVI-52 (1794), de Haydn
- Piano Sonata in A major n.º 11, Kv. 331/300i (1783), de Mozart
- Piano Sonata in C major “Sonate facile” n.º 16, Kv. 545 (1788), de Mozart
- Piano Sonata in C minor n.º 8, op. 13 (1798), de Beethoven
- Piano Sonata in C sharp minor n.º 14, op. 27 (1801), de Beethoven
- Piano Sonata in F minor n.º 23, op. 57 (1804), de Beethoven

Como ya hemos mencionado, la sonata se siguió cultivando durante el siglo XX aunque bajo otras técnicas compositivas más allá de la tonalidad.

- Piano Sonata n.º 2, op. 14 (1912), de Sergei Prokofiev
- Piano Sonata n.º 3, op. 36 (1917), de Karol Szymanowski
- Piano Sonata n.º 2 (1924), de Alexander Mosolov
- Piano Sonata n.º 4 (1948), de George Antheil
- Sonata per pianoforte (1942-43), de Ildebrando Pizzetti
- Piano Sonata n.º 2 (1947-48), de Pierre Boulez, escrita en un lenguaje serial, englobado en una escritura atonal.
- Piano Sonata n.º 1 “Christ and the fishermen” (1969), de Einojuhani Rautavaara

**Lectura**

Libro: **Placer de la música**

Autora: **Manuel Roland y Elsa Barraine**

Capítulo 17: Las formas musicales. La sonata y la sinfonía. [Págs. 165-172]

**Complementos online**

- Periódico La Vanguardia: Entrada Beethoven y el Clasicismo vienés  
<https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20201214/49858549222/beethoven-clasicismo-vienes.html>
- Periódico ABC: Artículo, El humor es fundamental en la obra de Haydn y Stravinski, por Pablo Meléndez-Haddad  
[https://www.abc.es/cultura/abci-humor-fundamental-obra-haydn-y-stravinski-200104100300-23948\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-humor-fundamental-obra-haydn-y-stravinski-200104100300-23948_noticia.html)

### A

**Acéfalo:** dicho de un inicio melódico que surge en la primera mitad del compás, sin empezar en tiempo fuerte. Si la línea melódica diese comienzo en la segunda mitad, sería anacrúsico.

**Aceleramiento métrico:** proceso compositivo que aumenta la sensación velocidad de la música mediante el uso de figuraciones métricas más breves. Por ejemplo: negras corchas semicorcheas.

**Acorde apoyatura:** formado por una o varias apoyaturas (diatónicas o cromáticas) y que no posee una función tonal importante. Su objetivo es el de resaltar el acorde que le sigue, por lo que se trata de un mero enlace armónico.

**Acorde de paso:** formado por una o varias notas de paso (diatónicas o cromáticas) y que no posee una función tonal importante. Su objetivo es simple, cubre un hueco y actúa de enlace armónico.

**Acorde préstamo:** acordes que tomamos *prestados* de la tonalidad homónima.

**Acorde puente:** acorde que en el proceso de una modulación diatónica pertenece tanto al tono de partida como al de llegada cumpliendo una doble función tonal.

**Acorde retardo:** acorde formado por uno o varios retardos (diatónicos o cromáticos) cuya función es resaltar el acorde que le sigue.

**Ampliación:** dicho de un complemento de frase (o sección) que reafirma o repite una parte final o extiende su longitud para retrasar su resolución.

**Anacrúsico:** dicho de un inicio melódico que señala un inicio en anacrusa.

**Arabesco:** es sinónimo de ornamentación o adorno melódico. Como una rápida sucesión de notas que tiene como propósito adornar una melodía o pasaje musical.

**Armonía cromatizada:** no confundir el término con el concepto visto en la unidad 1 de armonía alterada (acordes de sexta aumentada, sexta napolitana, de quinta alterada, etc.). En este caso se refiere a una particularidad de la textura armónica, para describir aquella que tiene una naturaleza marcadamente cromática en su escritura.

**Articulaciones fraseológicas:** referente a toda aquella notación musical como ligaduras, *staccato*, *marcato*, silencios, calderones (u otros tipos de fermata), etc., que articulan y refuerzan el fraseo musical.

**Atonalidad:** sistema compositivo que tiene, como base, negar la jerarquía y la predominancia de una nota sobre las demás. Por lo tanto, carece de acordes con funciones armónicas y un sistema cadencial como se entiende en la música tonal, desapareciendo así el equilibrio entre tensión-relajación que se había utilizado como elemento principal del discurso sonoro desde el Renacimiento hasta principios del XX (como las figuras compositivas relacionadas con la llamada Segunda Escuela de Viena: Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg).



**B**

**Bajo Alberti:** patrón de acompañamiento pianístico estereotipado que recibe el nombre del compositor Domenico Alberti. Despliega un acorde de tres notas, en forma de arpeggio.



**Bajo Murky:** patrón de acompañamiento pianístico estereotipado. Despliega en forma de trémolos comúnmente intervalos de octava.



**Barroco tardío:** considerado el periodo comprendido entre 1700 a 1750. Se extiende y se solapa con otros estilos como el Preclasicismo, hasta la muerte de los últimos grandes exponentes del Barroco como Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann, Jean Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Haëndel y, el más importante de todos, Johann Sebastian Bach.

**C**

**Cabeza de la frase:** hace referencia a la parte inicial de una línea melódica. Puede formar parte del comienzo de una frase, semifrase o periodo. La cabeza le confiere su carácter acéfalo, tético o anacrúsico.

**Cadencia:** fórmula armónica y reposo fraseológico.

**Canto Gregoriano:** término que se refiere al canto monódico de carácter litúrgico utilizado por la Iglesia Católica desde tiempos que se remontan a la edad medieval.

**Clavecín:** también conocido como clavicémbalo, es un instrumento de tecla y de cuerda pulsada, a diferencia del piano o clavicordio que son de cuerda percutida. Vivió su época de esplendor a finales del Barroco y durante el Preclasicismo. Cayó en desuso a partir del Clasicismo por la aparición del fortepiano (el antecedente del moderno piano).

**Clímax o anticlímax:** (también denominado punto culminante o punto climácico) punto o puntos concretos de una obra en la que se acumula o resuelve la tensión del discurso. Pueden coincidir con una gran cadencia conclusiva, un silencio dramático, un *fortissimo*, etc.

**Concierto triple:** obra concertante para tres instrumentos solistas. Beethoven escribió su *Concierto para violín, violonchelo, piano y orquesta op. 56*.

**Consonancia y disonancia:** ambos términos coexisten y se complementan. Durante la historia de la música han ido evolucionando según los periodos estéticos. Por ejemplo, en el Renacimiento las consonancias eran consideradas las 8<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup> y 4<sup>as</sup> Justas, mientras que, en el Barroco, se ampliaron a las 3<sup>as</sup> y 6<sup>as</sup> (tanto mayores como menores).

**Contramelodía:** elemento melódico que tiene la función de responder o imitar a la melodía principal. Cuando aparece, forma una suerte de diálogo con la melodía. Ejemplos: 1) el *contracanto* en el género del pasodoble, 2) cualquier canción de género pop/rock en la que, al finalizar las frases del cantante, algún instrumento realiza un enlace melódico para rellenar el hueco que deja la voz.

**Contrapunto:** es una técnica de composición musical que trabaja la relación existente entre dos o más voces independientes con la finalidad de obtener cierto equilibrio armónico. Casi la totalidad de la música compuesta en Occidente es resultado de algún proceso contrapuntístico. Esta práctica surge en el siglo XIV y alcanza un gran desarrollo durante el Renacimiento y, especialmente, durante el Barroco. Su uso y docencia se ha mantenido hasta nuestros días.

**Cuarteto de cuerda:** obra para conjunto camerístico formado por dos violines, viola y violonchelo. Compuesta normalmente por tres o cuatro movimientos en sus respectivas estructuras clásicas. Homóloga a la sonata para piano.

**Cuatriada:** acorde conformado por cuatro notas.

## **E**

**Elaboración motivica:** (o desarrollo motivico) es la capacidad de un compositor por construir el discurso musical a partir de un elemento muy pequeño que denominamos motivo. La estética compositiva alemana siempre se ha caracterizado por una elaboración motivica densa.

**Elipsis o doble función por elipsis:** solape o coincidencia del final fuerte de una frase en el mismo tiempo del inicio tético de la siguiente.

**Enlace melódico:** breve línea melódica cuyo objetivo es enlazar y unir dos elementos melódicos; hace las veces de eslabón. Suele ser un elemento breve.

**Escala hexátona o escala de tonos enteros:** es una escala formada por la concatenación de 2<sup>a</sup> mayores o tonos. El total cromático se puede dividir en solo dos escalas hexátonas:

– Posibilidad 1: do-re-mi-fa#-sol#-la#.

– Posibilidad 2: do#-re#-fa-sol-la-si.

**Estabilidad tonal:** fragmento o sección de una obra que se presenta claramente en una misma tonalidad, sin inflexiones o pequeñas modulaciones hacia otros centros tonales. Suele estar reforzada con texturas de melodía acompañada u homofonía, donde se muestra con claridad una idea musical.

**Estilo fugado:** dicese de un fragmento o sección de una obra o movimiento en el que se suceden las entradas claras de un mismo material melódico-rítmico y que simulan el comienzo de una fuga.

**Extramusical:** dicho de una idea, imagen, sentimiento, paisaje o cualquier cosa que sirva de excusa y pretexto al compositor para elaborar una obra. Puede ser un estado de ánimo reflejado a través de una tonalidad, un paisaje expresado en las texturas musicales (como en las piezas de carácter para piano) o, simplemente, una música que intenta recrear una historia literaria a través de distintos parámetros musicales (como en el caso del poema sinfónico).

## F

**Fermata:** sinónimo de calderón. Cabe señalar que existen distintos tipos de fermata que han sido utilizados, sobre todo, a partir del siglo XX.



**Final de frase:** o cola de la frase, hace referencia a la parte final de una frase, semifrase o periodo. Esta le confiere un carácter débil o fuerte según su acentuación.

**Forma estrófica:** una de las estructuras más antiguas. Se basa en la repetición, a veces literal, de una sección o fragmento musical en donde varía el texto. Su forma tiende a: A, A', A'', A''', A''', etc.

**Forma musical:** sinónimo de estructura o macroforma. Es la distribución de una obra (o movimiento de una) que realiza el compositor de las ideas musicales.

**Forma sonata o forma sonata bitemática:** forma musical que surge en la figura de Joseph Haydn como la síntesis de un conjunto de influencias como la forma binaria tipo suite del Barroco o algunas características de la Sonata Preclásica, de la segunda mitad del siglo XVIII y autores del Preclasicismo como Domenico Scarlatti o Carl Philipp Emanuel Bach.

**Forma sonata monotemática:** aquella forma sonata cuyo material temático se reduce a una idea musical. Cuando comenzaron a surgir nuevos materiales (B) que se oponían al original (A) empezó a transformarse en la forma Sonata (o también llamada forma sonata bitemática).

**Forma sonata sin desarrollo:** aquella forma sonata que presenta sus características de la Exposición (Sección A – transición – Sección B – sección de cierre) y la Reexposición (Sección A – transición – Sección B – Coda).

**Forma ritornello:** aquella forma que se origina por la alternancia de un grupo de solistas y el *tutti* orquestal. Similar a la forma de Rondó en la que se repite un estribillo que se alterna con las estrofas. Habitual en la época del Barroco, Preclasicismo y Clasicismo.

**Función armónica:** papel que desarrollan los acordes según su jerarquización y posición dentro de una escala determinada.

**G**

**Grados de la escala:** posición que ocupan las notas dentro de una escala determinada, ya sea mayor o menor. Los nombres de los grados siempre son igual: I tónica, II supertónica, III mediantes, IV subdominante, V dominante, VI superdominante, VII sensible.

**I**

**Ictico:** dicho de un final de frase o línea melódica en tiempo fuerte. También se utiliza habitualmente la nomenclatura de final fuerte.

**Indicación metronómica:** marca la unidad de medida exacta con su correspondencia numérica en el metrónomo (o lo que es lo mismo, el pulso; pulsaciones por minuto). Tradicionalmente, se han escrito en italiano, alemán o francés, al igual que la mayoría de anotaciones sobre la partitura. Mientras que compositores del Barroco y Clasicismo como Haydn, Beethoven o Mozart sólo indicaban *Allegro* o *Andante ma non troppo*, conforme avanza el periodo estético del Romanticismo los autores cada vez se preocuparon más por la indicación del pulso. Empezaron a añadir indicaciones más exactas como las que siguen:

Lento ♩ = 54  
Molto moderato, quasi lento ♩ = 60-63  
Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96  
Allegro vivo (♩ = 132)

**Inestabilidad tonal:** fragmento o sección de una obra que se presenta a través diversos centros tonales. Algunas de sus características son: inflexiones o pequeñas modulaciones hacia otros centros tonales, momentos de progresiones (modulantes o no modulantes), texturas contrapuntísticas que denotan movimiento y mucha actividad.

**Instrumentar, arreglar o adaptar:** cualquier obra o movimiento musical puede ser reinterpretada a través de un instrumento o varios instrumentos distintos a la original. Muchos compositores han orquestado obras propias, transformándolas, por ejemplo, de piano a una gran orquesta.

**Intercambio modal:** préstamo de acordes que se produce entre dos tonalidades homónimas.

**M**

**Macroforma:** referido a la forma musical de una obra o a un movimiento musical, en el caso de que los haya. Recoge las grandes secciones de una obra. Es un término sinónimo de forma o estructura.

**Melisma:** grupo de notas sucesivas que se canta sobre una misma sílaba.

**Melismático:** dicho de una obra o fragmento musical en el que cada sílaba del texto coincide con dos o más notas.

**Método 1, 2, 3:** progresión o estructura compositiva que se repite ampliamente en toda la historia de la música. Contiene un pasaje, la repetición del mismo y, una segunda repetición que se amplía. Respondería al esquema siguiente:



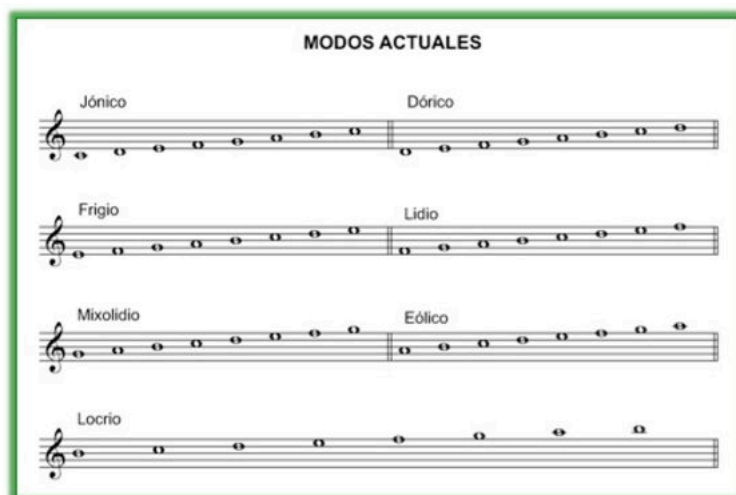
**Microforma:** referido a los distintos elementos morfosintácticos de una obra o a un movimiento musical (elementos fraseológicos), en el caso de que los haya.

**Mixtura:** un tipo de textura que tiende a la homofonía y al paralelismo de todas sus voces. Fue introducida en el estilo impresionista y se caracteriza principalmente por constar de acordes paralelos que están desligados de sus funciones armónicas.

**Modalidad:** herramienta compositiva para generar diferentes escalísticas y colores a una determinada obra. Mantiene la jerarquía tonal y las funciones armónicas. Fue un recurso muy utilizado en compositores nacionalistas e impresionistas de finales del siglo XIX y principios del XX.

**Modulación:** proceso compositivo en el que durante un fragmento se traslada de la estabilidad de un centro tonal a otro, cambiando así de escala.

**Modo:** organización que posee una escala. En la música tonal existen el modo mayor y menor. En música modal existen: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio.





**Monódico:** dícese de un instrumento que sólo puede ejecutar una nota de forma simultánea (mediante el uso de la técnica convencional del instrumento), por ejemplo, el oboe o el fagot.

**Morfosintaxis:** hace referencia a todos aquellos elementos pequeños que organizan y constituyen la música (organización escalística, acordes, frases, melodía, notas de adorno, cadencias, etc.).

**Movimiento conjunto:** movimiento horizontal y melódico que no supera el intervalo de 2ª.

**Movimiento disjunto:** movimiento horizontal y melódico de un intervalo de 3ª o superior. Cuando decimos que una nota “salta”, es que está produciendo un movimiento disjunto.

## N

**Nacionalismos musicales:** corrientes estéticas surgidas hacia la segunda mitad del siglo XIX como respuesta a la imperante música germana y a un deseo de ensalzar las identidades propias de cada país. Destacan entre los distintos nacionalismos por su fuerte carácter de identidad: el ruso (Modest Mussorgski, Nikolái Rimski-Korsakov), el húngaro (Béla Bartók, Zoltan Kodály) y el español (Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Enrique Granados).

**Nota extraña:** nota que se encuentran sobre un acorde al cual no pertenece.

**Nota real:** nota constitutiva de un acorde.

## O

**Octavado enfático:** un tipo concreto de monodia en el que dos o más voces realizan exactamente la misma línea melódica. Es una textura habitual en la escritura instrumental tanto pianística como camerística y orquestal.

**Ornamentación:** sinónimo de adorno melódico u arabescos. Como una rápida sucesión de notas que tiene como propósito decorar una línea, melodía o pasaje musical. Es habitual en la escritura de los autores del Preclasicismo o en compositores como Frédéric Chopin.

**Orquestación:** técnica compositiva en la que el autor combina los distintos timbres de los instrumentos para transmitir tanto las distintas texturas como refuerzo de la elaboración del discurso musical. Algunos de los orquestadores más importantes surgen a partir del Romanticismo como Héctor Berlioz, Nikolai Rimski-Korsakov, Gustav Mahler, Richard Strauss o Maurice Ravel.

**Ostinato:** término italiano que quiere decir “obstinado, empeño en repetir lo mismo”. Técnica de composición que consiste en la sucesión de una secuencia de notas que se repiten insistentemente durante un periodo de tiempo. No obstante, el *ostinato* también puede ser un proceso rítmico. Por ejemplo, una obra con un pulso constante de negras o corcheas.

**P**

**Patrón de acompañamiento:** esquema rítmico-melódico que el compositor va adaptando a las diferentes armonías. Ejemplo: cualquier música popular tiene unos patrones de acompañamiento determinados, piénsese en géneros como el *ska*, *rock*, *reggae*, una *bossa nova*, un tango o un vals.

**Periodo estético-estilístico:** periodo histórico en el que se pueden englobar las características principales de los compositores. Algunos de ellos son: Renacimiento, Barroco, Preclasicismo, Clasicismo, Romanticismo, Impresionismo, posromanticismo, Atonalismo, etc.

**Pieza de carácter:** Son obras para piano más breves que, normalmente, sin ningún texto que las acompañe, buscan transmitir un estado de ánimo, un ambiente o escena. La asociación se logra por medio del título y, quizás, una breve inscripción.

**Polifonía virtual:** se refiere a aquella textura que se genera a través de la formación de dos o más voces (planos sonoros) que realiza un instrumento de naturaleza monódico. Su escritura es habitual en las obras para instrumento a solo de carácter polifónico y de numerosos conciertos solistas.

**Polifónico:** dicese de un instrumento que puede ejecutar una o varias notas de forma simultánea, por ejemplo, el arpa o el violonchelo.

**Postíctico:** dicho de un final de frase o línea melódica en tiempo débil.

**Proceso cadencial:** secuencia de la sintaxis armónica que dirige el discurso hacia una cadencia o punto importante. Ejemplo de proceso cadencial:  $II^7 - I^6_4 - V - I$

**Punto de inflexión:** momento concreto de la obra o movimiento de suma importancia. El punto de inflexión puede ser a nivel melódico (que resulta destacable ya bien por tratarse de un punto climático) de inestabilidad o estabilidad (de acumulación o distensión, por un silencio, etc.).

**Q**

**Quinta alterada:** conjunto de acordes pertenecientes a la categoría de armonía alterada. Se caracterizan por tener la nota quinta del acorde alterada, ascendente o descendentemente. Son acordes que no cambian su función tonal a pesar de dicha alteración.

**Quintíada:** acorde conformado por cinco notas.

**R**

**Retardo de sensible:** recurso habitual en el que se retarda la nota tónica para acabar resolviendo sobre la nota sensible que se encuentra en un acorde con función de dominante.

**Rubato:** indicación agógica muy habitual a partir del Romanticismo en el que se consigue la flexibilización del pulso a voluntad del intérprete. Aunque ha sido habitual desde el Barroco y el Clasicismo, su uso sólo era en el plano melódico y no en el acompañamiento. Pero, a partir de la escritura pianística de Chopin, se aplica el *rubato* a todos los planos sonoros que conforman la música.

**S**

**Scherzo:** significa en italiano, literalmente, *broma*. Forma musical que Beethoven empezó a utilizar en sus obras como tercer movimiento, con el objetivo de sustituir el Minueto. Su carácter era mucho más enérgico y rápido. Cabe señalar que esta forma musical aparecerá comúnmente en los terceros movimientos de las sonatas para piano (o tríos, cuartetos, quintetos, sinfonías...) en el caso de que la obra conste de cuatro movimientos.

**Séptima de dominante:** acorde conformado por cuatro notas sobre la dominante (V). Posee la misma construcción en el modo mayor y menor:  $3^aM + 5^aJ + 7^am$ .

**Séptima de sensible:** acorde conformado por cuatro notas sobre la sensible (VII). Usado exclusivamente en el modo mayor. Construcción:  $3^am + 5^aD + 7^am$ .

**Séptimas diatónicas:** cualquier acorde conformado por cuatro notas que no esté construido sobre la dominante (V) o sobre la sensible (VII).

**Séptima disminuida:** acorde conformado por cuatro notas sobre la sensible (VII) y únicamente por intervalos de 3ª menor (por lo tanto, lo denominamos acorde simétrico). Su uso es indistinto ambos modos. Construcción:  $3^am + 5^aD + 7^aD$ .

**Silábico:** dicho de una obra o fragmento musical en el que cada sílaba del texto coincide con una sola nota.

**Sinfonía:** obra para orquesta sinfónica compuesta normalmente por tres o cuatro movimientos en sus respectivas estructuras clásicas. Homóloga a la sonata para piano.

**Sinfonía (Barroco):** obra contrapuntística del periodo barroco similar a una invención pero escrita para tres voces.

**Sistema tonal:** conjunto de técnicas compositivas y armónicas que hacen que una obra se rija por las distintas funciones armónicas de tónica, subdominante y dominante. El sistema tonal, también llamado sistema tonal-bimodal, ha sido el utilizado entre el Barroco (aprox. 1600) hasta finales del siglo XIX.

**Sonata Clásica:** obra entendida como la suma de 3 o 4 movimientos que, a partir de Haydn (especialmente él), Mozart y Beethoven (los tres máximos representantes de la

estética clásica), quedó definida y asociada a ciertas estructuras. Así, por ejemplo, el primer movimiento siempre constituía una estructura en forma sonata.

**Sonata Preclásica:** antecede a la forma sonata. Su origen es una evolución de la estructura binaria de los movimientos de la Suite Barroca. Tiene sus máximos representantes en las figuras del Preclasicismo como Domenico Scarlatti o Carl Philipp Emanuel Bach.

**Suite:** Definición extraída del *Tratado de la forma musical* de Giulio Bas: «La Suite (que en Italia se designa también con el nombre de *Sonata* y, en otros países: *Partita*, *Ordre*, *Obertura*, etc.) es una serie de piezas instrumentales escritas todas en un mismo tono (que puede ser mayor o menor), derivados de danzas y canciones con frecuencia precedidos por un preludio, y dispuestos de manea que se alternan el carácter y el ritmo de los mismos».

## T

**Tercera de picardía o de picarda:** se trata de un procedimiento típico en el Barroco en el que la tercera del acorde de Tónica final, la nota mediente (III), se modificaba para transformar el acorde del modo menor al modo mayor.

**Tesitura:** rango interválico definido por una voz o fragmento musical a lo largo de una extensión determinada. Registro sería el término adecuado para referirse a cualquier instrumento.

**Tético:** dicho de un inicio melódico, que señala un inicio en tiempo fuerte.

**Textura unisonal u octavado enfático:** aquella que se construye en un instrumento polifónico o en dos o más instrumentos haciendo la misma melodía a una octava o a varias.

**Tímbrica:** referido al timbre, una de las cuatro cualidades del sonido (junto con la altura, duración y la intensidad). Este parámetro define el sonido particular de cada instrumento, las cualidades sonoras y físicas que hacen que, por ejemplo, un clarinete suene a clarinete. Se comenzó a desarrollar a partir del Romanticismo y, muy especialmente, hacia finales del siglo XIX y principios del XX.

**Tonalidades homónimas:** aquellas que comparten su tónica. Ejemplos: Fa mayor y Fa menor, Sol# mayor y Sol# menor, etc.

**Tonicalización:** modulación momentánea y muy breve producida por una dominante secundaria.

**Tríada:** acorde conformado por tres notas.

**Trio:** sección que se opone al Minueto o Scherzo. Proviene de la Suite Barroca, cuando el minueto, antes de repetirse, se alternaba con una sección intermedia que contrastaba en tonalidad y textura. Esta transición pasó a denominarse trio, puesto que estaba configurada por tres voces solistas. Los minuetos, en contra, eran interpretados en *tutti*.

**Tritono:** intervalo de 5ªD o 4ªA formado por la sensible (VII) y subdominante (IV) de una escala mayor natural. Dicho intervalo, durante el periodo de la Edad Media, fue tachado como *diabolus in musica* (el diablo en la música) por su dificultad para ser interpretado en la música vocal y su sonido característico.

**Tema 1: Repaso y ampliación de Armonía**

- “Soldatenmarsch” n.º 2, op. 68 (Schumann)
- “Prelude in C major”, BWV 846 (Bach)
- “Kleine Stude” n.º 15, op. 68 (Schumann)
- “Morning prayer” n.º 1, op. 39 (Chaikovsky)
- “Weihnachtslied aus Anjou” (Franck)
- “A nursery Tale”, n.º 19, op. 39 [*fragmento*] (Chaikovsky)

**Tema 2: Notas extrañas y escritura instrumental**

- “Armes Waisenkind” n.º 6, op. 68 (Schumann)
- “Sonata n.º 2”, II mov., op. 49 [*fragmento*] (Beethoven)

**Tema 3: Elementos del fraseo musical**

- “Old French Song” n.º 16, op. 39 (Chaikovsky)
- “Sweet Dreams” n.º 21, op. 39 [*fragmento*] (Chaikovsky)
- “Waltz n.º 3”, op. 36 [*fragmento*] (Amy Beach)
- “Piano Sonata in C major” II mov., Kv. 545 [*fragmento*] (Mozart)

**Tema 4: Formas musicales y sus diferentes secciones**

- “Sonata en La Mayor” Kv. 331, 1er mov. (Mozart)
- “Mazurka” n.º 8, op. 39 (Chaikovsky)
- “Momento Musical n.º 3” D. 958” (Schubert)
- “Pieza n.º 26”, op. 68 (Schumann)

**Tema 5: Textura y su función dentro del discurso musical**

- “Vals n.º 15 in A flat major”, op. 39 (Brahms)
- “Andante en Mib mayor”, JB 1:62 (Smetana)
- “Erster Verlust” n.º 16, op. 68 (Schumann)

**Tema 7: Música vocal en el Barroco**

- “O magnum mysterium” (Tomás Luis de Victoria)
- “Sicut cervus” (Giovanni Perluigi de Palestrina)
- “Coral n.º 1, Aus meines Herzens Grunde” (Bach)
- “Coral n.º 2, Ich dank’ dir, lieber Herre” (Bach)
- “Coral n.º 138, Jesu, meine Freude” (Bach)
- “Coral n.º 139, Warum sollt’ich mich den grämen” (Bach)



**Tema 8: Música y formas instrumentales en el Barroco**

- “Trio Sonata n.º 2”, op. 3 [*fragmento*] (Corelli)
- “Allemande, Suite Inglesa n.º 4”, BWV 809 (Bach)
- “Allemande, Suite Inglesa n.º 2”, BWV 807 (Bach)
- “Courante, Suite Inglesa n.º 4”, BWV 809 (Bach)
- “Sarabande, Suite Francesa n.º 3”, BWV 814 (Bach)
- “Gigue, Suite Francesa n.º 6”, BWV 817 (Bach)
- “Preludio n.º 17 en Lab mayor”, BWV 862 (Bach)
- “Preludio n.º 8 en Mib menor”, BWV 853 (Bach)

**Tema 9: Música y formas contrapuntísticas del Barroco**

- “Invención n.º 1 en Do mayor, BWV 772” (Bach)
- “Invención n.º 4 en Re menor, BWV 775” (Bach)
- “Invención n.º 6 en Mi mayor, BWV 777” (Bach)
- “Sinfonía n.º 2 en Do menor, BWV 788” (Bach)
- “Fuga n.º 2 en Do menor, BWV 847” (Bach)
- “Fuga n.º 1 en Do mayor, BWV 846” (Bach)
- “Fuga n.º 16 en Sol menor, BWV 861” (Bach)

**Tema 11: Música instrumental del Preclasicismo**

- Sarabande “L’unique”, Ordre n.º 8 (Couperin)
- Allemande “La Ténébreuse”, Ordre n.º 3 (Couperin)
- “Sonata n.º 1 en Fa mayor” 1<sup>er</sup> mov. (C. P. E. Bach)
- “Sonata K. 132 en Do mayor” (Scarlatti)
- “Sonata K. 443 en Re mayor” (Scarlatti)
- “Sonata K. 427 en Sol mayor” (Scarlatti)

**Tema 13: La forma sonata a través de la Sonatina**

- “Sonatina n.º 3 en Do mayor”, 1<sup>er</sup> mov. op. 36 (Clementi)
- “Sonatina n.º 6 en Re mayor”, 1<sup>er</sup> mov. op. 36 (Clementi)
- “Sonatina n.º 1 en Do mayor”, 1<sup>er</sup> mov. op. 20 (Kuhlau)
- “Sonatina n.º 6 en Sol mayor”, 1<sup>er</sup> mov. op. 168 (Diabelli)

**Tema 14: La forma sonata en Haydn, Mozart y Beethoven**

- “Sonata n.º 50 en Re mayor”, 1<sup>er</sup> mov. Hob. XVI:37 (Haydn)
- “Sonata n.º 16 en Do mayor”, 1<sup>er</sup> mov. Kv. 545 (Mozart)
- “Sonata n.º 12 en Fa mayor”, 1<sup>er</sup> mov. Kv. 332 (Mozart)
- “Sonata n.º 1 en Fa menor”, 1<sup>er</sup> mov. op. 2 (Beethoven)
- “Sonata n.º 5 en Do menor”, 1<sup>er</sup> mov. op. 10 (Beethoven)

## **Análisis Musical 5.º**

### **Conocimientos y recursos para comprender la música del Barroco, Preclasicismo y Clasicismo**

---

El presente libro es, ante todo, una propuesta didáctica para enfocar y afrontar los contenidos de los que se ocupa la materia de Análisis Musical. Concretamente el primer curso correspondiente a 5.º de EE. PP. de Música. Los contenidos se distribuyen en cuatro partes: los parámetros principales del análisis como base teórica (sintaxis armónica y notas

extrañas, fraseo musical, forma y texturas); breve contextualización de la música del Renacimiento y el Barroco; Preclasicismo y Clasicismo. Este libro es resultado también de un proyecto en continua actualización, ampliación y mejora que se elabora paralelamente en formato digital, a través del blog Sinfonismos.com.

