

Análisis Musical

CLAVES PARA ENTENDER E INTERPRETAR LA MÚSICA

Estudio del análisis morfosintáctico de la música por

MARGARITA LORENZO DE REIZÁBAL
ARANTZA LORENZO DE REIZÁBAL

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

c/ Provenza, 287
Tels. 2155334-4877456 Fax 2155334
08037 BARCELONA (Spain)
www.boileau-music.com boileau@boileau-music.com

Legalment Prohibida
la reproducció per fotocòpia.



Legalmente Prohibida
la reproducción por fotocopia.

All rights reserved

Es ilegal la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, magnético, por fotocopia, grabación u otros métodos sin permiso previo de los titulares del copyright.

© Copyright 2004 by MARGARITA Y ARANTZA LORENZO DE REIZÁBAL

© Copyright 2004 Derechos de edición en exclusiva para todos los países:

Editorial de Música Boileau, S.A.

c/ Provenza, 287 - 08037 Barcelona (Spain)

Tel.: 93-4877456 / 93-2155334

Fax: 93-2155334

E-mail: boileau@boileau-music.com

www.boileau-music.com

Grafía musical e impresión: E.M. BOILEAU, S.A.

Ilustración de la cubierta: Obras pictóricas de I. Carolina Mediavilla

Diseño de la cubierta: Mariona Aramburu

D.L. B.13000-2009

I.S.B.N 978-84-8020-755-3

I.S.M.N. 979-0-3503-0260-2

Primera edición: junio 2004

Reimpresión: junio 2009

Reg: B.3261

A nuestra madre Satoria y a Manuel y Ely
Por su amor y por tantas otras cosas,
Gracias.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	6
---------------------------	----------

PRÓLOGO	9
----------------------	----------

CAPÍTULO I. EL ANÁLISIS DE LA MELODÍA	11
--	-----------

INTRODUCCIÓN	13
1. PARÁMETROS ANALÍTICOS DE LA MELODÍA	14
1.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA	14
1.2 PERFIL MELÓDICO	16
1.3 ESTRUCTURA MELÓDICA	20
1.4 NOTAS REALES Y NOTAS DE ADORNO	25
1.5 MELODÍA CON TEXTO	28
2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS: DINÁMICA, AGÓGICA, TEMPO Y CARÁCTER	29
3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS MELODÍAS	30
4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS MELÓDICO	33
5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA DE LA SORPRESA. TEMA Y VARIACIONES. (J. HAYDN)	36
6. EJERCICIOS PROPUESTOS	40
7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	42

CAPÍTULO II. EL ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA	45
--	-----------

INTRODUCCIÓN	47
1. PARÁMETROS ANALÍTICOS DEL RITMO Y LA MÉTRICA	50
1.1 COMPÁS Y PULSO RÍTMICO	50
1.2 INCISOS Y MOTIVOS	51
1.3 ESTRUCTURA RÍTMICO-MÉTRICA	54
1.3.a) CONCATENACIÓN DE INCISOS	54
1.3.b) ISORRITMOS E ISOPERÍODOS	55
1.3.c) HEMIOLIA	56
1.3.d) SUPRACOMPASES	57
1.3.e) COMBINACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS:	58
1) HOMORRITMIA Y POLIRRITMIA	58
2) ISOMETRÍA, POLIMETRÍA Y RITMO LIBRE	59
2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS	61
2.1 COMPÁS ESCRITO Y COMPÁS REAL	62
2.2 CAMBIOS DE ACENTUACIÓN Y CARÁCTER	62
2.3 CRESCENDOS Y DIMINUENDOS RÍTMICOS	64
2.4 EL RITMO Y LA ELECCIÓN DEL TEMPO	66
3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS	67
4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS RÍTMICO-MÉTRICO	67
5. EJEMPLO ANALÍTICO: CHORAL DE B. BARTÓK	71
6. EJERCICIOS PROPUESTOS	75
7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	78

CAPÍTULO III. EL ANÁLISIS ARMÓNICO	81
---	-----------

INTRODUCCIÓN	83
1. PARÁMETROS ANALÍTICOS ARMÓNICOS	84
1.1 TIPOS DE ACORDES	84
1.1.1 ACORDES POR TERCERAS	85
1.1.2 ACORDES POR SEGUNDAS Y CUARTAS	92
1.2 LAS CADENCIAS	95
1.3 LAS MODULACIONES	99
1.4 LAS PROGRESIONES	105
1.5 LAS NOTAS DE ADORNO	106
1.6 EL RITMO ARMÓNICO	108
2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS	110
2.1 RITMO ARMÓNICO E INTERPRETACIÓN	110
2.2 ARMONÍA Y DIRECCIONALIDAD	116
3. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS	123
4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS ARMÓNICO	124

5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA Nº 1, INTRODUCCIÓN (L. VAN BEETHOVEN)	127
6. EJERCICIOS PROPUESTOS	130
7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	138
CAPÍTULO IV. EL ANÁLISIS FRASEOLÓGICO.	139
INTRODUCCIÓN	141
1. PARÁMETROS ANALÍTICOS FRASEOLÓGICOS.	144
1.1 ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE	145
1.2 TIPOS DE FRASES	146
1.2.A) LA FRASE BINARIA	151
1.2.B) LA FRASE TERNARIA	152
1.3 PROCESO TONAL Y CADENCIAL EN LAS FRASES	154
1.3.A) FRASES CONCLUSIVAS	154
1.3.B) FRASES SUSPENSIVAS	157
1.4 OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES: INTRODUCCIÓN, CODA, SOLDADURA, DISEÑO.	157
2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS	159
2.1 PUNTOS CULMINANTES	159
2.2 EL FRASEO	161
3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS FRASES.	161
4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS FRASEOLÓGICO	163
5. EJEMPLO ANALÍTICO: SONATA PARA PIANO DE W. A. MOZART.	166
6. EJERCICIOS PROPUESTOS	169
7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	171
CAPÍTULO V. EL ANÁLISIS DE TEXTURAS	173
INTRODUCCIÓN	175
1. TIPOS DE TEXTURAS	175
1.1 LA TEXTURA MELÓDICA	175
1.2 LA TEXTURA RÍTMICO-MÉTRICA	183
1.3 LA TEXTURA ARMÓNICA	190
1.4 LA TEXTURA TÍMBRICA	205
2. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS	213
3. PROTOCOLO DE ANÁLISIS TEXTURAL	213
4. EJEMPLO ANALÍTICO: PIEZA EN ESTILO ANTIGUO (1963) H. M. GORÉCKI	216
5. EJERCICIOS PROPUESTOS	219
6. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	225
CAPÍTULO VI. EL ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES	227
INTRODUCCIÓN	229
1. LAS ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES	229
1.1 FORMA BINARIA SIMPLE	230
1.2 FORMA TERNARIA SIMPLE	233
2. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y SUS FUNCIONES.	237
2.1 LA EXPOSICIÓN TEMÁTICA	237
2.2 EL DESARROLLO	238
2.3 LA INTRODUCCIÓN	240
2.4 LA CODA	242
2.5 EL PUENTE, EL NEXO O SOLDADURA	245
2.6 LA RECAPITULACIÓN O REEXPOSICIÓN	249
3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS	249
4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES	251
5. EJEMPLO ANALÍTICO: CANCIÓN DEL VIGILANTE DE LA NOCHE (E. GRIEG)	254
6. EJERCICIOS PROPUESTOS	257
7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	263
APÉNDICE	
EJERCICIOS PARA LA PRÁCTICA DEL ANÁLISIS GENERAL MORFOSINTÁCTICO	265
Biografía	283
Bibliografía	285
Glosario	287
Índice de autores	293

PRESENTACIÓN

en este libro no hemos tratado el estudio de las grandes formas musicales, cuya comprensión, a nuestro juicio, necesita, previamente, de una valoración minuciosa de los elementos morfosintácticos y las funciones que éstos realizan. Por ello, la valoración de los elementos morfosintácticos, así como la determinación de sus funciones dentro del discurso musical, constituyen el núcleo de este libro.

Así, hemos creído oportuno organizar el libro desglosando el estudio de estos parámetros elementales en capítulos independientes pero que no son, en modo alguno, compartimentos estancos; más bien al contrario, lo que se busca es la comprensión de los acontecimientos musicales de una manera sinérgica. De tal modo, a medida que se avanza en el estudio de los diversos elementos musicales, se va introduciendo al lector en la observación de las relaciones que se establecen entre ellos.

Los tres primeros capítulos se refieren, fundamentalmente, a aspectos relacionados con la morfología musical. Los tres últimos desarrollan, sin embargo, aspectos relativos a la sintaxis musical, comenzando por las unidades sintácticas más breves (fraseología) hasta llegar al estudio de las estructuras formales simples (binarias y ternarias).

Hemos diseñado un capítulo para el análisis fraseológico, separado del análisis estructural, porque la experiencia nos ha demostrado que el lector interesado puede abarcar y comprender mejor las microestructuras como un todo. El estudio de las estructuras formales más amplias supondrá, únicamente, una extrapolación de las funciones que se establecen dentro de una frase a una dimensión superior, más amplia.

Después de abordar el estudio de las cuestiones morfológicas y sintácticas básicas, nos centramos en el estudio de las texturas porque nos parece un aspecto del análisis absolutamente necesario para la comprensión del diseño compositivo general de una obra, así como para llegar a imaginar, siquiera someramente, la complejidad de los procesos de superposición, yuxtaposición y contraposición de elementos que tiene lugar en el seno de la música y que hacen de una pieza una

El análisis constituye, sin duda, una piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente, a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todas esas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, al ser abordada desde sus diferentes perspectivas, son las que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella.

En este libro hemos querido enfocar el análisis musical partiendo del nivel más fundamental, que es aquel que estudia los parámetros básicos morfológicos y sintácticos que caracterizan el discurso musical.

Nuestra larga experiencia pedagógica en esta área nos ha demostrado que abordar el estudio de los parámetros elementales de la música de manera independiente facilita la comprensión de la función de cada uno de ellos, más, si cabe, al ser analizados dentro de contextos formales reducidos. Esta es la razón por la cual

obra única, con característica y personalidad propias. Se trata, en definitiva, de analizar el tejido musical que será, más tarde, sometido al molde de la forma.

Al final de este libro nos asomamos al análisis formal a través del estudio de la estructuras binarias y ternarias simples, como prólogo o introducción al análisis de formas musicales más complejas.

Hemos puesto especial énfasis, a lo largo de todos los capítulos, en establecer relaciones claras entre los resultados o datos obtenidos del análisis y su aplicación a la interpretación musical. Esto nos parece fundamental, porque el análisis per se puede constituir, sin duda, un ejercicio intelectual muy saludable, pero poco útil para el intérprete (se trate de un profesional o un amateur) si no es capaz de traducir en términos musicales interpretativos los datos que obtiene de la realización de ese análisis. No hacerlo así constituiría, únicamente, una mera descripción del modo en que está compuesta la obra.

Nosotras proponemos dar un paso más e intentar traducir en aspectos cualitativos cuestiones puramente cuantitativas. Creemos que el razonamiento interpretativo (todo lo que se pueda razonar en una interpretación, que, por otro lado, no es poco) debe basarse en el análisis. Conseguir que el lector sea capaz de extraer ideas interpretativas fundamentadas y aplicarlas, enriquece el espectro de posibilidades creativas, genera en él juicios críticos, y le facilita la autonomía necesaria para pensar e interpretar la música, sabiendo en cada momento lo que quiere y porqué lo hace.

Cada capítulo está estructurado de manera similar para facilitar un esquema de lectura y trabajo con el que el lector se pueda familiarizar rápidamente. En la Introducción de cada capítulo, planteamos generalidades referidas al tema en cuestión y algunas observaciones previas, así como el o los conceptos básicos. Después, se revisan aquellas cuestiones que van a ser objeto de análisis -Parámetros Analíticos-, pasando posteriormente a desarrollar un Protocolo de análisis, esto es, un guión básico que está narrado paso por paso, conduciendo al lector de la mano a través del análisis. Para ilustrar estos protocolos, planteamos siempre un Ejemplo analítico resuelto, así como un

Cuadro Resumen de todo lo visto en el capítulo. Concluimos cada tema con la propuesta de una serie de Ejercicios escogidos de entre los que nosotras mismas hemos realizado en el aula y han resultado más jugosos, con el fin de que sirvan de material de trabajo práctico. Así mismo, hemos incluido una serie de Actividades Complementarias como son: audiciones y propuestas para componer, improvisar, reflexionar, debatir o comentar.

Este libro ha sido concebido en la confianza de resultar útil no sólo a los estudiantes de los Conservatorios que cursan la asignatura de Análisis Musical sino también a todo aquél que se acerque a la música con curiosidad e interés por desvelar algunos de los muchos secretos que este arte encierra.

No pretendíamos que el texto fuese un tratado al uso de aquellos que disertan sobre obras concretas o sobre formas musicales difíciles de abarcar intelectualmente y que necesitan un nivel de conocimientos extenso en todos los órdenes, sino transmitir algunas de las claves fundamentales para entender e interpretar la música; en definitiva, para disfrutar de ella.

En cualquier caso, tiene el lector en sus manos el fruto de una profunda reflexión realizada a lo largo de casi 25 años de práctica musical y docente, y, sobre todo, un libro escrito con mucha ilusión y hecho en la creencia de que el análisis, realizado con rigor, puede ayudar a abrir caminos y a despertar, en todos aquellos que así lo deseen, la magia de la música.

Las autoras

PRÓLOGO

Las emociones que nos transmite la Música son, como todas las emociones humanas, imposibles de analizar. Los vocablos amor, odio, ira, miedo, alegría, tristeza, éxtasis, etc. no son sino un débil intento de comunicar estados de ánimo profundos que siente cualquier ser humano.

Pero si las emociones musicales se resisten al análisis, sin embargo, los ingredientes que provocan esas emociones se encuentran en las partituras de las grandes obras maestras, y esos ingredientes sí se pueden determinar, definir, comparar y desmenuzar; analizar, en una palabra.

Esto es lo que hacen Margarita y Arantza de una forma exhaustiva y total, usando sus extensísimos conocimientos de casi cuatro siglos de literatura musical, estableciendo comparaciones entre músicas de distintos compositores y llegando al fondo de las distintas disciplinas.

Pero quizás, lo que más llama la atención en este libro es el apasionado entusiasmo que se percibe —como una ‘música de fondo’— a lo largo de sus páginas.

Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal han hecho un trabajo realmente importante.

Joaquín Achúcarro

Capítulo I

EL ANÁLISIS DE LA MELODÍA

“Una melodía es sacar un sonido de paseo”
(Paul Klee)

INTRODUCCIÓN

1. PARÁMETROS ANALÍTICOS DE LA MELODÍA

- I.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA
- I.2 PERFIL MELÓDICO
- I.3 ESTRUCTURA MELÓDICA
- I.4 NOTAS REALES Y NOTAS DE ADORNO
- I.5 MELODÍA CON TEXTO

2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS: DINÁMICA, AGÓGICA, TEMPO Y CARÁCTER

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS MELODÍAS

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS MELÓDICO

5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA DE LA SORPRESA. TEMA Y VARIACIONES. (JOSEPH HAYDN)

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Conocer los parámetros melódicos básicos que intervienen en la construcción de una melodía.
- Reconocer la función de los distintos elementos morfosintácticos en el discurso melódico.
- Apreciar la importancia de la melodía como eje vertebrador del discurso musical.
- Analizar melodías de diferentes épocas para comprender la evolución en la construcción de melodías experimentada a lo largo de la Historia.
- Tomar conciencia de la importancia del análisis para la interpretación.

INTRODUCCIÓN

El análisis melódico implica el estudio de la dimensión horizontal de la música. El estudio de una melodía debe abarcar tres aspectos básicos:

- 1- La relación existente entre la sucesión de los sonidos que la conforman, así como la organización y distribución de los mismos dentro de la melodía.
- 2- La ordenación del ritmo y duración de cada uno de sus sonidos.
- 3- El sustento armónico sobre el que está construida generalmente.

Alrededor de estos tres aspectos gira el análisis melódico, si bien los apartados referidos al estudio rítmico-métrico y al armónico serán tratados de forma independiente en los capítulos siguientes. De momento nos centraremos en el primero de los aspectos, esto es, el estudio de las relaciones que se establecen en la sucesión de sonidos que constituyen una melodía.

Algunos autores definen la melodía como una sucesión de notas en un orden musicalmente expresivo. Para la mayoría de las personas la melodía es el corazón de la Música. Todo aquello que implique una sucesión perceptible de sonidos puede considerarse una melodía: desde una canción infantil a un tema de canto eclesiástico, desde una danza popular a una fuga de Bach o el último éxito musical de la semana. Sin embargo, por lo general, pensamos en la melodía en términos de *cantabilidad*, en la capacidad de un tema musical de grabarse rápida y claramente en la memoria.

Matizando un poco más esta definición podríamos decir que:

La melodía es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se han de poder expresar a través de ella ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical.

Para construir una melodía es necesario mover los sonidos a diferentes alturas a través del tiempo. De este modo los sonidos de una melodía se ven animados por el ritmo que preside su ordenación. El ritmo es tan definitivo a la hora de identificar una melodía que, así como la sola línea de sucesión no es identificable, bastan unos intervalos sujetos al ritmo para que reconozcamos y recordemos toda la melodía.

La expresividad de una melodía depende de la constitución interválica y de la configuración rítmica de ésta.

Si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de melodía va asociada a la emoción intelectual. Intensidad, timbre y silencios o reposos son los elementos que enriquecen una línea melódica.

I. PARAMETROS ANALÍTICOS DE LA MELODÍA

En este apartado abordaremos, desde el punto de vista de la organización sonora, los elementos morfológicos y morfosintácticos de la melodía a través de los cuales se puede obtener información objetiva sobre el modo en que está construida.

I.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA

Generalmente, las melodías están organizadas en torno a algún sistema escalístico. Según el modo de organización y jerarquización de los sonidos se pueden distinguir dos tipos básicos de melodía: melodía tonal y melodía atonal.

a) MELODÍA TONAL

En ella todos los sonidos están organizados en torno a una nota básica o centro tonal.

En la música anterior al siglo XX todas las melodías tienden a centrarse en la tónica, en torno a la cual giran y se agrupan las demás notas de la escala. La música parte de esta nota básica, fluye a partir de ella y regresa periódicamente hacia ella.

El reconocimiento de una melodía tonal se basa en los siguientes aspectos:

1) Establecimiento de relaciones tonales:

- Observación del predominio de grados tonales (principalmente I y V) a lo largo de la melodía
- Presencia de relaciones sensible-tónica (VII-I) directas o indirectas
- Aparición de relaciones cadenciales explicitadas o sugeridas.

2) Reconocimiento del tipo de escala tonal utilizada:

- Diatónica mayor o menor
- Escala modal
- Pentáfona
- Otras

3) Reconocimiento de posibles modulaciones:

- Diatónicas
- Cromáticas
- Enarmónicas

Ejemplo I.1

Cuarteto de cuerda Op. 80

F. Mendelssohn (1809-1847)

Allegro molto

violin I

Fa menor *p* *cresc.* *f*

Acorde de dominante de Do

En esta melodía de Mendelssohn de su cuarteto para cuerda op. 80, podemos observar el predominio de los grados tonales I y V (fa y do) a lo largo de ella, como pilares básicos de su construcción. Las relaciones sensible-tónica también están presentes entre los compases 3-4 y 5-6 (resolución diferida).

El tipo de escala utilizada corresponde a la escala diatónica menor sobre el centro tonal Fa (Fa menor) y existe una modulación al final del fragmento, desplazando el centro tonal a Do (debido a la sensible artificial incluida -si becuadro- y a que ese compás presenta un acorde desdoblado de dominante, de la tonalidad de do). Se trata, por tanto, de una melodía tonal en Fa menor con una modulación diatónica a su dominante.

Ejemplo I.2

Miniatura

J. M. Mourat (1979)



En este ejemplo observamos que la melodía gira en torno al centro tonal Re combinado con el quinto grado de la escala (La). No obstante, no se aprecian relaciones sensible-tónica ya que no se trata de una escala diatónica sino de una escala modal en la que el proceso cadencial existente entre el compás 7 y 8 involucra a un séptimo grado natural.

Se trata de una melodía modal basada en la escala dórica con centro tonal en Re.

b) MELODÍA ATONAL

En su organización sonora no existe un centro tonal definido. Los sonidos de la melodía no se organizan alrededor de un centro básico; no presentan atracción por una nota en particular. Todos los sonidos tienen el mismo peso específico. Las notas de reposo son coyunturales y el devenir de la línea melódica se rige por otras características estructurales como son: la cantidad interválica, tensiones-relajaciones, relaciones numéricas, organizaciones escalísticas creadas ex novo para esa melodía (escalas sintéticas), series de sonidos, etc. Se huye de todas aquellas relaciones sonoras que puedan recordar una jerarquía basada en procesos cadenciales característicos de la música tonal.

La melodía atonal es característica de la música del siglo XX en adelante.

En el siguiente ejemplo no se puede determinar un centro tonal único ya que no existe una polaridad sobre una nota determinada, debido al predominio de cromatismos. Se trata, por tanto, de una melodía atonal.

Ejemplo I.3

La Pasión según San Lucas

K. Penderecki (1933)



1.2 PERFIL MELÓDICO

Debemos analizar los siguientes aspectos:

a) ÁMBITO DE TESITURA

Es la gama de sonidos empleada en la construcción de una melodía. Se debe medir la distancia entre el sonido más grave y el más agudo de la melodía.

b) ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA

Debemos hacer un recuento de los intervalos que aparecen en la melodía fijándonos, sobre todo, en aquellos que por sus características resulten especialmente interesantes al análisis. Esta clasificación interválica nos aporta los primeros datos básicos del análisis melódico.

1) Predominio de intervalos conjuntos o disjuntos:

Este estudio nos permite junto con el análisis de la figuración y ámbito de tesitura, conocer si la melodía es vocal o instrumental.

Una *melodía vocal* presentará intervalos generalmente conjuntos, sin grandes saltos, así como una figuración homogénea y un ámbito de tesitura acorde a las posibilidades de los registros de un determinado tipo de voz.

Una *melodía instrumental*, por el contrario, presentará saltos interválicos más ambiciosos, figuración más libre y mayor ámbito.

Según la composición interválica de una melodía se pueden definir varios tipos de perfiles melódicos:

- **PERFIL ONDULADO:** cuando la melodía presenta predominio de intervalos conjuntos.

Ejemplo I.4

Salmo XXIV "Machet die Tore weit"

S. Knüpfer (1633-1676)



- **PERFIL QUEBRADO:** en la melodía hay predominio de intervalos disjuntos. La utilización de este tipo de perfiles se prodiga en las melodías del siglo XIX y, sobre todo, del siglo XX.

Ejemplo I.5

Sinfonía n.º 4

A. Bruckner (1824-1896)



- **PERFIL HETEROGÉNEO o MIXTO:** la melodía presenta alternancia de movimientos conjuntos y disjuntos

Ejemplo I.6

Coppelia

L. Delibes (1836-1891)

Tempo di mazurka

- **PERFIL DISCONTÍNUO:** la melodía aparece fragmentada debido a la presencia de abundantes puntos de reposo.

Ejemplo I.7

Melodía germánica n.º 1

J. Stamitz (1717-1757)

Andante non adagio

2) Intervallo significativo o generador:

Cuando un determinado intervalo se repite a lo largo de la melodía y aparece en lugares estratégicos de la misma reiteradamente, como por ejemplo en comienzos de semifrases, períodos, secciones, coincidiendo con el punto culminante de la melodía o lugares especialmente expresivos ya sea por el texto al que acompañan (si lo hay) o por razones tímbricas, inflexiones, etc., se convierte en un auténtico *Leit motiv* melódico, responsable en gran parte de la unidad estructural y expresividad de la melodía. Este intervalo, al que llamamos *generador* o *significativo*, suele aparecer ya en las primeras notas de la melodía.

En el siguiente ejemplo se presenta una melodía de Henze en la que el intervalo significativo o generador es la cuarta justa.

Ejemplo I.8

El Príncipe de Homburg

H. W. Henze (1926-?)

Príncipe:

Ins Nichts mit dir zu-rück, Herr Prinz - von Hom - burg, ins Nichts, ins Nichts! In dem Ge - fild - der Schlacht seh'n wir uns wie - der.

Im Traum - - - er - ringt man Ruhm und Lie - be nicht! Ihr Herrn, der Mar - schall kennt den Schlacht - ent-wurf, nehmt Eu - ren Stif.

c) PUNTOS DE INFLEXIÓN Y PUNTO CULMINANTE

En todo análisis melódico el principal objetivo es encontrar sentido interpretativo al discurso o, lo que es lo mismo, encontrar la dirección de la melodía. Para ello, igual que con las palabras en el lenguaje hablado, hemos de fijarnos en aquél o aquellos sonidos en los que se concentra el mayor énfasis o interés de la melodía: el punto culminante.

El *punto culminante melódico* suele ser el sonido más agudo de la melodía y generalmente sólo es abordado en una única ocasión en el transcurso de la misma. El resto de los sonidos de la melodía se organizan en torno a este punto culminante marcando la dirección de llegada a él.

Existen otros factores que nos ayudan a reconocer el punto culminante en una melodía como son la coincidencia de una mayor tensión armónica y rítmica en el pasaje que presenta la nota más aguda del diseño melódico.

La localización del punto culminante suele ser un poco antes del final de la melodía, si bien hay casos en los que aparece al comienzo o final de la misma.

Ejemplo I.9

Rondó K. 511

W. A. Mozart (1756-1791)

Andante

Punto culminante

Ejemplo I.10

Impromptu Op. 51

F. Chopin (1810-1849)

Punto culminante

p

Ejemplo I.11

Cuarteto de cuerda Op.80

F. Mendelssohn (1809-1847)



En el gráfico del perfil melódico también se pueden distinguir otros puntos de interés secundarios más discretos que el punto culminante. Son *puntos de inflexión* en los cuales se apoya la melodía hasta llegar al punto culminante hacia donde convergen todos los elementos expresivos del discurso, enfatizándolo y convirtiéndose así en el lugar de destino de todo el devenir melódico.

Estos puntos de inflexión se caracterizan por presentar saltos interválicos de interés, tales como saltos de séptima, octava u otros de mayor ámbito, así como intervalos aumentados y disminuídos, que aportan dinamismo y expresividad al perfil melódico.

Distinguir el punto culminante y los puntos de inflexión importantes en una melodía nos ayudará a interpretar coherentemente el discurso musical, dando sentido y dirección a los sonidos, de manera que, aún careciendo de significación semántica, les dotemos de jerarquía suficiente para construir una frase con unidad y sentido.

En el siguiente ejemplo se analizan los puntos de inflexión y el punto culminante de un fragmento melódico extraído del Octeto en Fa mayor de F. Schubert.

Ejemplo I.12

Octeto en Fa M

F. Schubert (1797-1828)

1.3 ESTRUCTURA MELÓDICA

En este apartado intentamos averiguar la organización interna de la melodía, esto es, su estructura, a partir del estudio de los puntos de reposo y las repeticiones o variantes de los giros melódicos que pueden aparecer en ella. Tiene gran interés práctico en la interpretación porque aporta datos referentes a la dirección de la música.

a) PUNTOS DE REPOSO

Se pueden presentar bajo dos formas básicas:

- 1) **Silencios:** que parcelan la melodía en segmentos más pequeños y que no sólo están pensados para respirar sino para puntuar la oración musical del mismo modo que lo hacemos en el lenguaje escrito con los puntos, comas o puntos y comas.
- 2) **Cadencias:** habitualmente en forma de relación interválica de cuarta o quinta justa descansando en una figura de más larga duración o bien flexionando la melodía hasta reposar en la tónica o la dominante o sus respectivas terceras.

Es obvio que cuando analizamos una melodía desprovista de armonía no disponemos de datos suficientes para concretar el tipo de cadencia, ya que nos faltan los bajos de los acordes, pero en la mayoría de los casos se puede discernir claramente si se trata de una cadencia conclusiva o suspensiva (semicadencia), que en este estadio del análisis es lo que nos interesa.

b) REPETICIÓN DE GIROS MELÓDICOS

Proporcionan coherencia al discurso melódico y son pilares estructurales fácilmente reconocibles.

- 1) **Imitaciones:** Son repeticiones de un breve diseño melódico tomado como modelo. Las repeticiones pueden aparecer en cualquier lugar de la melodía y pueden estar transportadas a diferentes alturas respecto del modelo.

Existen varios tipos de imitación:

- *Por movimiento directo:* cuando todos los intervalos de la imitación se corresponden íntegramente en cuanto a cantidad y dirección con el fragmento original.
- *Por movimiento contrario:* cuando los intervalos se encuentran sistemáticamente en dirección opuesta a los del modelo. Los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y viceversa, pero manteniendo la amplitud.
- *Por movimiento retrógrado o canerizante (del cangrejo):* cuando se imitan los intervalos del modelo en sentido inverso. Es una lectura de atrás hacia delante del modelo, manteniendo intactos los intervalos y su dirección.

- *Por movimiento retrógrado contrario*: cuando la lectura del modelo original se hace de atrás hacia delante y con los intervalos cambiados de dirección.
- *Por aumentación o ampliación*: las duraciones se presentan proporcionalmente aumentadas respecto del modelo.
- *Por disminución*: las duraciones del modelo se presentan proporcionalmente más pequeñas.
- *Imitación libre*: mantiene algunas de las características del modelo pero no de manera uniforme, variando algunos aspectos del diseño original y combinando diversas técnicas imitativas.

Ejemplo I.13

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

MODELO

Mov. Directo

Mov. Contrario

Mov. Retrógrado

Mov. Retrógrado Contrario

Mov. Directo y Aumentación

Mov. Directo y Disminución

Cuando el modelo se repite a diferentes alturas y en dirección ascendente, descendente o sin dirección fija, pero siempre consecutivamente, se forma una estructura melódica denominada *progresión* o *secuencia*.

Las *secuencias* proporcionan dirección a la melodía, sobre todo si son unidireccionales.

Ejemplo I.14

Sonatina para piano A. Diabelli (1781-1858)

Labels in the score: *p dolce*, *modelo*, *repetición*, *repetición (final modificado)*, *imitación rítmica*.

2) Estructuras Pregunta-Respuesta: Estos términos hacen referencia a la función de propuesta de un pequeño fragmento de melodía que al ser repetido cobra naturaleza de contestación o respuesta. Son motivos melódicos consecutivos con una clara intención dialogante.

Ejemplo I.15

Sonatina para piano (III) A. Diabelli (1781-1858)
Rondó Allegretto

Labels in the score: *a*, *pregunta*, *respuesta*, *pregunta*, *respuesta*, *secuencia del motivo a*, *a*, *a*, *a*, *a*, *etc*.

3) Eco: Es un recurso expresivo muy empleado en todo el período clásico (aunque también se observa en otros estilos musicales) que consiste en la repetición de un modelo a la 8ª superior, generalmente, (también dos 8ª más agudo e incluso en ocasiones en la misma tesitura) y cuyo canon de interpretación se ha generalizado de la siguiente manera: la repetición del modelo en tesitura más aguda se ejecuta como un eco, esto es, más *piano* que el antecedente.

Ejemplo I.16

Motivo de la Sonata Op. 49 n° 2 (II) L. van Beethoven (1770 -1827)

Labels in the score: *eco*, *eco*.

Ejemplo I.17

Sonata Op. 31 n° 3

L. van Beethoven (1770-1827)



4) Isómelos: Consisten en la repetición de sonidos de un fragmento de la melodía respetando el orden de aparición de los mismos y la altura, si bien el ritmo, tanto la figuración como la colocación de estos sonidos en el compás (acentuación), se encuentran modificados respecto del modelo. Son un recurso estructural muy común en la música del siglo XX.

Ejemplo I.18

Mikrokosmos (Invención cromática)

B. Bartók (1881-1945)



c) VARIACIONES MELÓDICAS

Cuando una melodía o fragmento melódico se repite en el transcurso de una obra puede presentarse con modificaciones ostensibles respecto de su primera aparición. Estas variaciones de la melodía si atañen a unas pocas notas o a un breve fragmento suelen responder al deseo del autor de no repetir íntegramente la misma para evitar la monotonía o añadir interés a lo ya expuesto.

Así, es frecuente en casi todos los períodos estilísticos musicales no repetir la melodía exactamente igual que en su presentación. Resulta especialmente significativa la práctica común en el Barroco de adornar profusamente la melodía cuando se repite.

Cuando la variación de uno o más elementos de la melodía se produce de manera sistemática a lo largo de toda su extensión se origina una estructura formal independiente muy cultivada por los compositores del Clasicismo: *el tema con variaciones*.

En este capítulo vamos a ver únicamente las variaciones que atañen a la melodía, ya que existen variaciones en las que se mantienen íntegramente las alturas melódicas y varían los parámetros armónicos, tímbricos, etc. Por tanto, en cuanto al aspecto melódico pueden darse los siguientes tipos de variación:

- 1) Variación ornamentada:** es la variación melódica propiamente dicha. Aparecen las notas de la melodía original pero adornadas con otras notas siguiendo, en ocasiones, un patrón fijo.
- 2) Variación rítmica:** cambian las figuraciones de las notas manteniéndose las alturas. Pueden estar modificadas uniformemente (variación por ampliación o aumentación y variación por disminución o reducción) o bien con una distribución libre de los valores.

3) Otros tipos de variación: la melodía puede aparecer en otro compás, otra tonalidad y/o modalidad, con otra armonía, con diferente carácter, tempo, dinámicas y timbres.

Analizemos este tema y variaciones de Mozart:

Ejemplo I.19

Tema (modelo)
Moderato



13



Variación ornamentada



7



Variación rítmica



Variación con cambio de tempo, compás, dinámica y ritmo
Allegro



Variación de modo, dinámicas, ritmo y armonía (retardos)
Minore



Variación rítmica, ornamentada y con ampliación del ámbito



9



Variación armónica y rítmica



Variación del tempo, dinámicas, carácter, ritmo, ornamentación y ampliación del ámbito
Adagio





Variación armónica, rítmica y de dinámicas



Lo importante ante una *variación melódica* es poder seguir su línea original, aunque se encuentre oculta de manera artificial, reconociendo en ella lo que es original de lo accesorio.

I.4 NOTAS REALES Y NOTAS DE ADORNO

Convendrá que hagamos un breve repaso de el capítulo de Armonía referente a las notas de adorno, ya que distinguir las notas principales de las accesorias dentro de la melodía es fundamental para su análisis. El error más frecuente en el análisis melódico suele ser el de considerar modulantes pasajes que no lo son, debido a la interpretación errónea de notas extrañas como notas reales y viceversa.

Además, el tipo de notas de adorno utilizadas nos puede aportar datos respecto a la época en la que ha sido compuesta una obra determinada.

a) TIPOS DE NOTAS DE ADORNO

Generalizando, las notas de adorno se pueden clasificar en diferentes bloques:

- Las que se producen en fracción débil y proceden y resuelven a distancia de segunda ascendente o descendente. Tienen significado puramente melódico y rellenan espacios entre las notas reales realizando movimientos conjuntos. Son las **notas de paso**, **bordaduras** o **floreos** y **anticipaciones**.

Ejemplo I.20

Concerto Grosso Op. 6 nº 10

G. F. Händel (1685-1759)



- Las que se producen en parte o fracción fuerte del compás y resuelven en la nota real posteriormente, por medio de un movimiento de segunda ascendente o descendente. Al percibirse al mismo tiempo que el acorde tienen función armónica y pueden estar en disonancia o consonancia con el resto de las notas del acorde. Si guardan relación de consonancia se pueden confundir con las notas reales del acorde y dar lugar a una interpretación diferente de dicho acorde. Son las **apoyaturas** y **retardos**.

Ejemplo I.21

El Clave bien temperado I, Fuga n° 24

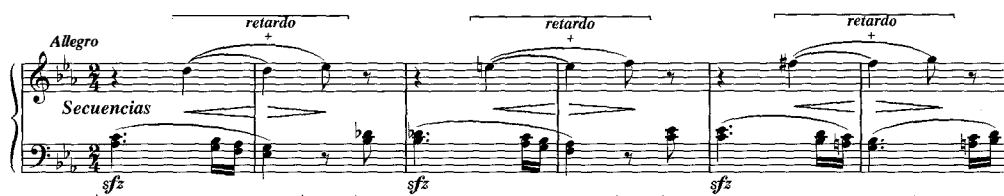
J. S. Bach (1685-1750)



Ejemplo I.22

Trío de cuerda Op. 3 (VI)

L. van Beethoven (1770-1827)



Air

M. Greene (1696-1755)



- Las que se producen en parte o fracción débil pero proceden o resuelven a una distancia mayor de segunda. Son las **escapadas** o **elisiones** y **la nota cercana**.

Ejemplo I.23

Athalia, G. F. Haendel (1685-1759)

Coral, J. S. Bach (1685-1750)

Sonata, W. A. Mozart (1756- 1791)

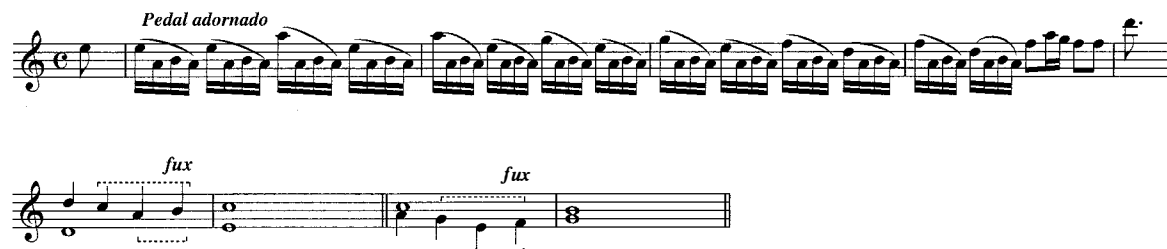


Otras notas de adorno de tratamiento especial son la **nota pedal** y la **nota de fux**.

Ejemplo I.24

Concierto para violín, en La m

A. Vivaldi (1678-1741)



b) NOTAS DE ADORNO Y ESTILOS MUSICALES

- **Período Barroco:** Se emplean principalmente notas de paso, bordaduras, retardos y anticipaciones.

No olvidemos que es la época de máximo esplendor de las notas de adorno. Es habitual encontrar la melodía profusamente adornada (con o sin abreviaturas de adornos). También aparecen apoyaturas y escapadas, aunque con mucha menos frecuencia.

Ejemplo I.25

Suite francesa nº 2, en do m

J. S. Bach (1685-1750)



- **Período Clásico:** Se siguen empleando notas de paso, bordaduras y anticipaciones, si bien la nota de adorno por excelencia de este período es la apoyatura.

Ejemplo I.26

Sonata para piano

W. A. Mozart (1756-1791)



- **Período romántico y siglo XX:** La ampliación del espectro acordal lleva parejo paulatinamente una disminución en la interpretación de notas como extrañas al acorde. El empleo de acordes cuatríadas y quintíadas como formaciones acordales con entidad propia durante el Romanticismo y posteriormente la utilización de todos los sonidos cromáticos como base de la formación escalística, nos lleva a interpretar como notas reales aquéllas que en épocas anteriores eran claramente notas de adorno.

Es evidente la necesidad de un profundo conocimiento de éstos y otros aspectos de la Armonía para una correcta interpretación analítica de las notas reales y extrañas en una melodía. Si se nos presenta la melodía desprovista de armonía es posible que, a falta de datos armónicos y de experiencia suficiente en el análisis, no se pueda siempre asegurar la función de algunas notas en el contexto de una melodía. Para llevar a cabo esta discriminación entre notas de adorno y notas reales de manera eficaz se necesitará, además de conocimientos técnicos armónicos, haber escuchado y analizado muchas melodías de diferentes estilos, ya que la recurrencia en el empleo de determinadas notas de adorno son características de cada autor y de cada época.

1.5 MELODÍA CON TEXTO

En la música vocal el texto tiene tal importancia que un buen análisis debería incluir un estudio pormenorizado del mismo: su estructura, palabras significativas, contenido semántico, forma poética, etc.

En la música vocal la palabra condiciona la música. Esta debe estar en función del texto y servir de vehículo del mismo, reforzando su contenido semántico y aportando elementos expresivos que enfaticen y remarquen adecuadamente en cada momento lo que las palabras quieren decir. Así, un compositor debe realizar este mismo trabajo de comprensión del texto y además un estudio rítmico que incluya reposos, acentos prosódicos, número de sílabas de los versos (si se trata de un poema), con el fin de establecer concordancia entre el ritmo intrínseco del discurso hablado y el compás, ritmo y métrica empleados en su musicalización.

De todo lo anterior se deduce la importancia que tiene conocer la lengua en la que esté expresado el texto. También nos debe hacer reflexionar sobre la validez de los textos aplicados a una melodía ya compuesta. Poner texto a una melodía acaba siendo una maniobra artificial en la que la composición literaria sufre notablemente al tener que acomodarse a unos patrones rítmicos, de acentuación y expresivos establecidos de antemano.

Desde el punto de vista musical, la melodía con texto puede ser:

- a) **SILÁBICA:** cuando a cada sílaba del texto le corresponde una sola nota.

Ejemplo I.27

P. Hindemith (1895-1963)

Vivo

Soprano

Since all is pass-ing, re - tain Themel - o - dies that wan - der - by us, That which as - sua - ges when nigh us Shall a - lone re - main

p *pp*

b) MELISMÁTICA: cuando a cada sílaba le corresponde más de una nota.

Ejemplo I.28

G. F. Haendel (1685-1759)

Soprano

O - san na! In - ex - cel - sis, O - san -

na in - ex - cel - sis O - san na in ex - cel - sis.

2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS: DINÁMICA, AGÓGICA, TEMPO Y CARÁCTER

Dinámica, agógica, tempo y carácter son aspectos interpretativos que en la mayor parte de las ocasiones vienen indicados por el autor. Su tratamiento ha variado a lo largo de los diferentes períodos de la Historia de la Música. Repasemos brevemente esta evolución.

Hasta el Clasicismo, todas las indicaciones referidas a la velocidad general de la obra (*tempo*) y sus variaciones en el transcurso de la misma (*matices agógicos*), así como las indicaciones sobre la intensidad (*matices dinámicos*) y el carácter, no solían ser explicitados por el autor. Las convenciones interpretativas del período barroco eran sobradamente conocidas por todos y, además, el intérprete de la música generalmente era el propio compositor. Es por esto que la mayoría de las indicaciones impresas actualmente en la música barroca corresponden a criterios editoriales y, por tanto, uno debe ser consciente de que son interpretaciones personales hechas por revisores experimentados pero susceptibles de ser reinterpretadas.

Algunas ediciones, sin embargo, presentan las composiciones tal y como fueron escritas por los autores, sin indicaciones añadidas. A falta, en estos casos, de orientación editorial, el intérprete debe aportar su conocimiento del estilo interpretativo de la época y basarse en el análisis para ajustar dinámicas, *tempi* y carácter.

Ya en el Clasicismo, los compositores empiezan a delimitar el tempo general de la obra (con indicaciones metronómicas cada vez más frecuentes), así como la dinámica. De hecho, fue Beethoven el primer compositor que utilizó una indicación metronómica como referencia del tempo general de su octava sinfonía en 1817. De cualquier modo, al ser estas indicaciones de carácter relativo, el intérprete ha de dosificar inteligentemente la cantidad de velocidad y fuerza que ha de emplear en cada momento en relación al conjunto de la obra. El análisis de todos los elementos musicales ofrece en muchas ocasiones diferentes formas de abordar la interpretación de manera lógica. El intérprete puede elegir la que crea más adecuada, a falta de indicaciones concretas por parte del autor, y siempre que sea coherente con el estilo y espíritu de la época.

En el Romanticismo las páginas musicales nos llegan cargadas de indicaciones del autor en relación a todos estos aspectos: indicaciones metronómicas, *tempi* exhaustivamente explicados, referencias a *accelerandos* y

ritardandos, y una amplia gama de términos referidos a la expresión dinámica, a la gradación del volumen y a la articulación.

Aparece el término *rubato* y gran cantidad de indicaciones de carácter (*molto dolce*, *susurrando*, *lastimoso*, *enérgico*, *con bravura*, *con fuoco*, etc.). A pesar de todo, siguen siendo términos relativos, no absolutos y, por tanto, sujetos a la visión interpretativa del ejecutante. Seguir las indicaciones del autor requiere el añadido de una profunda reflexión sobre las mismas para hallar el significado intrínseco de la música que escribió. Una vez más, se hace necesario un profundo conocimiento del estilo, la estética y todos los condicionantes históricos de una época que, por no haber sido vivida, nos es desconocida y sólo podemos acceder a ella a través del estudio de la Historia, el Arte y la Estética del momento.

Finalmente, el siglo XX y su música nos trae una escritura realista y pragmática donde casi nada está dejado al arbitrio del intérprete. Parece que el compositor no quiere dejar nada sin resolver. En este sentido, las indicaciones se vuelven profusas, concretando al máximo velocidad, carácter, matices, interpretación. Para ser fieles a la intención del autor nada mejor que seguir al pie de la letra lo apuntado en la partitura. Cuantos menos añadidos, mejor.

En cualquier caso y época, una melodía bien compuesta coincide en sus indicaciones de carácter, velocidad y dinámica con aquellas que se deducen del análisis de los parámetros musicales que subyacen en la misma. Es decir, debe haber congruencia entre las conclusiones interpretativas que se obtienen del análisis y los datos aportados por el autor. En algunas ocasiones no es así y uno mismo debe hacer una reflexión sobre la interpretación que hace de los parámetros analizados o preguntarse si acaso la contradicción reside, precisamente, en un deseo explícito del autor por expresar de manera original y deliberadamente personal una idea musical de la que se esperaría lógicamente que fuera en otra dirección.

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS MELODÍAS

Una melodía bella, al igual que una pieza completa de música, ha de ser de proporciones satisfactorias. Deberá darnos la impresión de unidad y coherencia, de algo terminado y lógico. Una línea melódica bien construida presentará, en general, inflexiones de interés, fluidez rítmica y un punto culminante. La capacidad para reconocer una melodía bella de una línea melódica trivial nos la dará la experiencia como oyentes junto con el análisis de melodías de todos los estilos.

Lo más importante es que la cualidad expresiva de una melodía sea capaz de provocar en el oyente una respuesta emocional, si bien para esto no existen reglas. Toda buena melodía posee un armazón sólido constituido por aquellos puntos de la línea melódica resultantes después de prescindir de las notas que no son esenciales.

Cualquiera que sea la calidad de la línea melódica nunca debemos perder de vista su función en una composición. La melodía es el hilo conductor que nos guía a través de una obra musical desde el comienzo hasta el final. La mayoría de las melodías van acompañadas de un material más o menos elaborado, de interés secundario.

dario. Debemos ser capaces de oír la melodía separada de todo cuanto la rodea y reconocerla siempre que vuelva a reaparecer.

Al finalizar el análisis y a la vista de los datos obtenidos convendrá siempre realizar una reflexión desde el punto de vista estético-estilístico referente al modo en que el compositor trata los sonidos y estructura la melodía para conferirle una determinada expresividad.

Así, por ejemplo, en esta melodía de Palestrina sería destacable la serenidad y sencillez de la línea melódica debido al predominio de grados conjuntos y al estrecho ámbito de sexta que hace de ella una melodía fácil de cantar:

Ejemplo I.29



Un ejemplo de pensamiento musical completo, a pesar de su brevedad, lo constituyen los sujetos de las fugas de J. S. Bach.

Ejemplo I.30

J. S. Bach (1685-1750)



En el sujeto de la fuga en do menor del *El Clave Bien Temperado* (II) podemos observar lo siguiente: estructuralmente se basa en las notas sol-mi-do, constitutivas del acorde de tónica combinadas con el cuarto grado fa. Todo el contenido emocional y expresivo de este sujeto radica en las inflexiones melódicas que relacionan la dominante, la tónica y el cuarto grado (sol-do-fa) y el cierre o descanso sobre el tercer grado. No se puede decir más con menos notas.

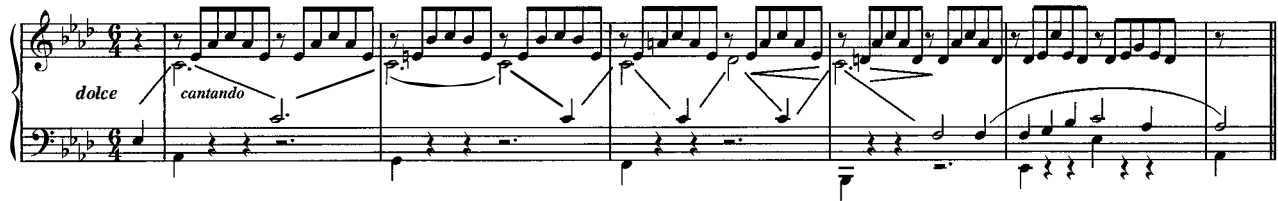
En la siguiente melodía de Liszt encontramos un ejemplo admirable de pura invención melódica basada en la repetición de la nota do en torno a la cual gira toda la melodía. A pesar de su gran sencillez produce una impresión única debido a que se encuentra en medio del entramado armónico (voz central) y el armazón de la melodía se sustenta únicamente en una inflexión de quinta justa descendente, que además constituye el punto culminante (compás 4), volviendo a remontar hasta el do rápidamente antes de concluir la idea melódica.

Ejemplo I.31

Liebestraum (Nocturno núm. 3)

F. Liszt (1811-1886)

Poco allegro, con affeto

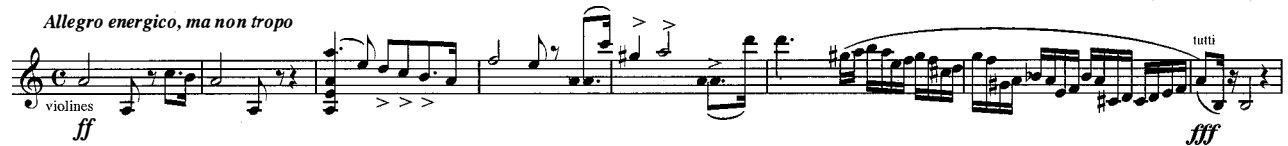


A partir de principios del siglo XX los compositores ampliaron considerablemente su concepto de lo que constituía una buena melodía. Richard Strauss y Mahler se caracterizan por la elaboración de líneas melódicas muy libres, con saltos atrevidos y, en general, un ámbito muy amplio que les confiere una gran carga dramática y emocional.

Ejemplo I.32

G. Mahler (1860-1911)

Allegro energico, ma non troppo



Debussy, por ejemplo, utiliza un material melódico más fragmentado y las melodías de Strawinsky ocupan un papel relativamente secundario en sus obras.

Los verdaderos experimentadores melódicos del siglo XX fueron Arnold Schoenberg y sus discípulos, escribiendo melodías sin ningún centro tonal. En su lugar prefieren dar iguales derechos a cada uno de los doce sonidos de la escala cromática no repitiendo ninguno de ellos mientras no hayan sonado los otros once. Esta escala además de ser más amplia favorece un mayor empleo de saltos extensos entre las notas.

Ejemplo I.33

Quinteto de viento Op. 26

A. Schoenberg (1874-1951)



Esta melodía de Schoenberg, perteneciente al quinteto para instrumentos de viento op. 26, se estructura en base a una serie original de doce sonidos a la cual siguen la misma serie por movimiento retrógrado y más tarde por movimiento contrario.

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS MELÓDICO

Para analizar una melodía se han de seguir los siguientes pasos:

1) ANÁLISIS DE LOS PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS QUE PRESENTA LA MELODÍA

Primero hemos de fijarnos en la organización escalística que preside la melodía para determinar si es tonal o atonal. Para ello buscaremos la existencia de un centro tonal definido por relaciones sensible-tónica, relaciones cadenciales, predominio de grados tonales (I, V) u otros elementos que nos lleven a reconocer el tipo de escala empleada: diatónica mayor/menor, modal, etc. Si la melodía está encuadrada en el ámbito tonal habremos de observar posibles modulaciones.

Si no encontrásemos un centro tonal definido estaremos ante una melodía atonal y convendría entonces señalar, si es posible, cual es el sistema organizativo utilizado por el autor: por intervalos, por series dodecafónicas u otras, etc.

A continuación, abordaremos el estudio del perfil melódico comenzando con la descripción del ámbito de tesitura y el estudio de la intervállica. De éste nos interesa observar si existe predominio de grados conjuntos o disjuntos así como los saltos de interés (intervalos amplios, aumentados, disminuidos), con el fin de elaborar un gráfico del perfil melódico. Según el gráfico obtenido se puede determinar el tipo de perfil que presenta (ondulado, quebrado, discontinuo, heterogéneo), relacionándolo con el ámbito instrumental o vocal. También en este apartado observaremos si existe un intervalo generador o significativo, para continuar con la descripción de los puntos de inflexión que aparezcan en la melodía y el punto culminante principal, razonándolos.

Después, nos centraremos en la estructura melódica, describiendo los puntos de reposo que aparecen (en forma de silencios y/o cadencias), y la presencia de repetición de giros melódicos si los hay (imitaciones, secuencias, preguntas-respuestas, ecos, isómelos). Si hubiese alguna variación melódica deberíamos comentar el tipo de modificaciones que se presentan con respecto al modelo melódico original (variación ornamentada, rítmica, otras).

Seguidamente analizaremos las notas de adorno, señalándolas en la partitura.

Por último, si la melodía fuese vocal y tuviese texto deberemos clasificarla en silábica o melismática.

2) ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS

En primer lugar, observaremos las indicaciones impresas respecto a la dinámica, agógica, tempo y carácter, y las contrastaremos con los datos obtenidos del análisis de los parámetros morfosintácticos para ver la correspondencia entre ambos. En ocasiones, las indicaciones del autor son muy escuetas y escasas y se podrían sugerir algunas indicaciones dinámicas o de carácter, basadas en el análisis realizado. Así, los datos de *direccionalidad*, *puntos de inflexión*, *punto culminante*, *preguntas-respuestas*, pueden sugerirnos pequeños reguladores, fraseos, etc.

También convendrá realizar una reflexión sobre el *tempo* y el *carácter general* de la melodía, a la luz de las indicaciones explícitas e implícitas de la música.

3) COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

Debemos realizar una descripción del contexto histórico que incluya datos referentes al autor, obra, fecha de composición y estilo en el que se encuadra. Después, se hará una reflexión sobre la proporción y estructuración general que presenta la melodía, así como una aportación personal valorando aquellos aspectos que, a nuestro juicio, dotan a la melodía de personalidad, expresividad o emotividad, o aquellas otras peculiaridades que nos parezcan especialmente destacables.

CUADRO RESUMEN DEL ANÁLISIS DE LA MELODÍA

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS			
ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA	MELODÍA TONAL	RELACIONES TONALES	PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES RELACIONES SENSIBLE-TÓNICA RELACIONES CADENCIALES
		TIPO DE ESCALA	DIATÓNICA MAYOR-MENOR MODAL OTRAS
		MODULACIONES	DIATÓNICAS CROMÁTICAS ENARMÓNICAS
	MELODÍA ATONAL	AUSENCIA DE CENTRO TONAL	
		TIPOS DE ORGANIZACIÓN MELÓDICA	POR INTERVALOS POR SERIES OTRAS
PERFIL MELÓDICO	ÁMBITO DE TESISURA		
	ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA	PREDOMINIO DE INTERVALOS CONJUNTOS O DISJUNTOS SALTOS DE INTERÉS GRÁFICO DEL PERFIL MELÓDICO INTERVALO GENERADOR / SIGNIFICATIVO	
	PUNTOS DE INFLEXIÓN Y PUNTO CULMINANTE		
ESTRUCTURA MELÓDICA	PUNTOS DE REPOSO		SILENCIOS CADENCIAS
	REPETICIÓN DE GIROS MELÓDICOS		IMITACIONES / SECUENCIAS PREGUNTA-RESPUESTA ECO ISOMEOS
	VARIACIONES MELÓDICAS		ORNAMENTADA RÍTMICA OTRAS
NOTAS DE ADORNO		TIPOLOGÍA	
MELODÍA CON TEXTO		SILÁBICA MELISMÁTICA	

II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS: DINÁMICA, AGÓGICA, TEMPO, CARÁCTER
OBSERVACIÓN DE LAS INDICACIONES DEL AUTOR
COMPARACIÓN CON LOS DATOS EXTRAIDOS DEL ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO

III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA MELODÍA	AUTOR
	OBRA
	FECHA
	ESTILO
COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	PROPORCIÓN
	ESTRUCTURA GENERAL

5. EJEMPLO ANALÍTICO

Ejemplo I.34

Sinfonía de la sorpresa. Tema y variaciones

J. Haydn (1732-1809)



I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS

1) ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA

- Organización interválica alrededor de las notas do-sol (I,V).
- Claras relaciones sensible-tónica entre los compases 4-5, 7-8, 15-16.
- Semicadencia entre los compases 7-8 y cadencia conclusiva entre los compases 15 y 16.
- Modulación introtonal a la dominante: do mayor - sol mayor y regreso a la tonalidad de origen (do mayor).

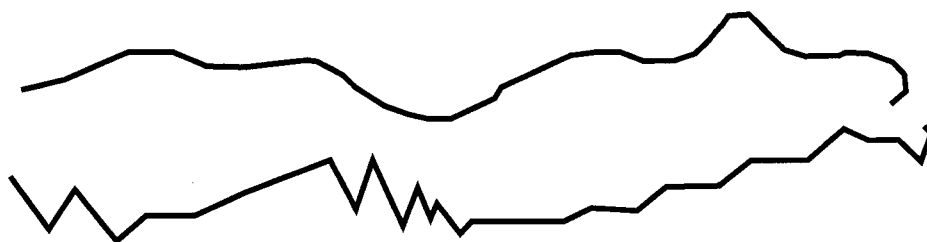
Se trata, por tanto, de **una melodía tonal en Do mayor**.

2) PERFIL MELÓDICO

- **Ámbito de tesitura** de sol grave a sol agudo (sol 2 a sol 4), esto es, dos octavas.
- **Estudio de la interválica:**
 - predominio de movimientos disjuntos
 - predominio de intervalos de tercera en la génesis de la melodía (intervalo significativo o generador)
 - formulación melódica basada en un desdoblamiento de las notas de los acordes de tónica y dominante
 - saltos de séptima, octava y novena
 - intervalo de quinta disminuída que constituye un punto de inflexión melódica (compás siete)

Melodía instrumental debido al ámbito amplio de tesitura y a los saltos interválicos.

- **Gráfico del perfil melódico:**



La primera sección presenta una línea melódica más ondulada, mientras que la segunda sección presenta un diseño quebrado debido a una mayor actividad interválica, acumulando, por tanto, mayor tensión.

- **Inflexión melódica** a la tonalidad de la dominante en los compases 7 y 8 por medio de un intervalo de quinta disminuida. Se trata de un punto culminante secundario.
- En el compás 11 los **saltos interválicos** generan aumento de tensión melódica junto con un aumento de la tensión rítmica (semicorcheas).
- **Punto culminante principal** en el compás 14 al alcanzarse la nota más aguda de la melodía (si prescindimos del sol agudo del acorde ya que se trata de un tutti orquestal, que remarca la cadencia a sol mayor, pero no forma parte intrínseca de la melodía) por primera y única vez (mi).

3) ESTRUCTURA MELÓDICA

- **Punto de reposo** relativo en el compás 8. Se trata de un reposo momentáneo sobre la tónica de sol mayor después de una cadencia. El reposo final se encuentra en el compás 16 con la cadencia conclusiva en do mayor.
- Los compases 5 y 6 constituyen una **imitación por movimiento directo** de los compases 1 y 2. Los compases 11 y 12 son una **ornamentación melódica** de los compases 9 y 10.

4) NOTAS DE ADORNO

- Aparecen pocas notas de adorno: **apoyaturas y notas de paso**.
- Breve **diseño pedal sobre la dominante** (sol) en los compases 9 y 11.

II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Las indicaciones dinámicas son muy escuetas y hacen referencia al matiz general de la melodía (piano), si

bien se podría hacer un pequeño “crescendo” en la inflexión melódica del compás 7 coincidiendo con la tensión creada por la modulación a sol mayor. El acorde de tónica de sol mayor en *ff* corresponde al *tutti* orquestal y no forma parte intrínseca de la melodía.

La segunda semifrase aún empezando en piano (indicación del autor) contiene la parte más expresiva de la melodía. Así, habrá que dotar de dirección y un poco más de intensidad e intención expresiva a los compases 10, 11 y 12. El arpeggio ascendente de los compases 13 y 14 para alcanzar la nota más aguda de la melodía se debe corresponder con un pequeño *crescendo direccional* y se recogerá de nuevo a piano en los compases 15 y 16.

El último compás se podría interpretar disminuyendo paulatinamente las tres notas repetidas debido a que la repetición de sonidos suele significar relajación o aumento de tensión y, en este caso, siendo además un *final de tipo femenino* (después del ictus o acento fuerte del compás) y tratándose de música del período clásico (las convenciones interpretativas del clasicismo para este tipo de finales aconsejan siempre ser realizados disminuyendo la intensidad y sin acentuar ninguna nota) se hace particularmente evidente.

Por tanto, junto con el análisis de los puntos culminantes secundarios y principal se pueden deducir los siguientes matices y direccionalidad de la melodía en este tema:

Ejemplo I.35

Sinfonía de la sorpresa J. Haydn (1732-1809)

- Por otro lado, la construcción de la línea melódica es muy simple, basada en la repetición de los sonidos de varios acordes desdoblados. Esta sencillez de construcción se ha de reflejar necesariamente en la interpretación: clara y sencilla, de carácter fluído, alegre y fresca.
- A pesar de no haber indicación de tempo, podríamos pensar en un *andante* que nos permitiera cantar la melodía de manera sencilla y al mismo tiempo no demasiado lenta con el fin de poder acentuar la melodía (sentir el peso) cada dos compases, que es como estructura el autor los motivos melódicos (pregunta-respuesta), sin perder la dirección hacia el primer punto de inflexión (compás 7-8).

Basándonos en el pulso de corcheas predominante en la melodía y teniendo en cuenta que en los compases 10 y 11 aparecen semicorcheas -que han de ser entendidas perfectamente en su ejecución-, y puesto que es una melodía que va a ser tratada en forma de variaciones -por lo que conviene que la presentación de la misma sea clara-, el tempo no deberá ser demasiado rápido. Interesa que se puedan percibir cuidadosamente los sonidos y reconocer el hilo melódico en las sucesivas apariciones, por muy modificado que esté.

III. COMENTARIO ESTÉTICO- ESTILÍSTICO

- Melodía instrumental (interpretada por los violines) del Tema y variaciones de la Sinfonía de la Sorpresa de Joseph Haydn (1732-1809), autor cuya obra se enmarca dentro del período clásico.
- Construida a partir del desdoblamiento en forma de arpeggio de los acordes de tónica y séptima de dominante de do mayor.
- La repetición de notas en la melodía imprime sencillez al discurso al tiempo que la articulación picada de las mismas le dota de frescura y simplicidad.
- La melodía se estructura en dos semifrases de ocho compases repetidos. La primera mitad es una propuesta melódica muy sencilla mientras que la segunda mitad presenta el material melódico más elaborado, desarrollando la idea básica motivica, dinamizándola. Podríamos decir que la primera parte del tema es bastante “estática y conformista” ya que en los cuatro primeros compases la melodía se repliega sobre sí misma para “despegar” en el compás siete por primera vez tímidamente, volviendo a replegarse de nuevo sobre la tónica de sol mayor. Sin embargo, en la segunda parte del tema la melodía es más ambiciosa, presentando cierta “rebeldía”: amplía el ámbito, aumenta la figuración rítmica, mayor presencia de saltos interválicos y alcanza el punto culminante. Hasta los compases 13-14 no se dará el definitivo despegue melódico y la solución al interrogante melódico propuesto en el comienzo. Esta estructura contrastante responde a un *esquema binario del tipo A-B*.
- Desde el comienzo se aprecia un diseño melódico en forma de pregunta-respuesta de dos en dos compases para llegar finalmente en el compás siete a la primera inflexión de interés. Posteriormente, en la siguiente semifrase se varían rítmicamente los compases 9, 10 y 11, aunque sólo aparentemente ya que, si prescindimos del artificio de la nota pedal ritmada (sol) podemos comprobar que se mantiene en corcheas la línea melódica principal. A este respecto debemos señalar que los compases 11 y 12 son una elaboración ornamentada de los compases 9 y 10, unidos ambos bloques por un *nexo direccional* (las cuatro semicorcheas del compás 10). El compás 12 por medio de la repetición del re y la nota de paso cromática re sostenido sirve de enlace para imitar el diseño rítmico-melódico generador de la melodía y, por movimiento contrario, llegar a la nota más aguda de la melodía. Desde este mi la melodía se dirige hacia el reposo final en la tónica.
- La interpretación se deberá corresponder con el carácter y estilo que se desprende de todo el análisis: melodía sencilla, ritmada y bien articulada en un tempo tranquilo, desarrollando un discurso claro, en el que aparecerán subrayados ligeramente los puntos de inflexión, y un fraseo coherente con la dirección de la línea melódica y la candidez de la propuesta temática.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS A ESTE ANÁLISIS

1. Memorizar los parámetros analizados y tratar de reproducir esta melodía cantando primero y después por escrito.
2. Escuchar una grabación de este movimiento de la Sinfonía de la Sorpresa y comparar la interpretación

hecha en la grabación con nuestras conclusiones interpretativas. Discutir en grupo las coincidencias y divergencias en la interpretación del texto musical.

3. Con la partitura completa de este Tema y Variaciones analizar las diferentes variaciones del tema y señalar en qué consisten. Debemos ser capaces de reconocer los pilares sonoros originales de la melodía, desprendida de todos los artificios de elaboración a que haya sido sometida.
4. Realizar una armonización sencilla a esta melodía, que se corresponda con el estilo de la misma.
5. Realizar por escrito imitaciones de toda la melodía por movimiento contrario, retrógrado y directo a diferentes alturas.
6. Adornar la melodía con notas extrañas a los acordes sin deformar el hilo conductor melódico.
7. Escribir una variación rítmica de esta melodía en compás de 6/8.
8. A partir de las notas de los compases 12, 13 y 14, inventar una posible continuación de la melodía usando isómelos.
9. Interpretar la melodía de manera consecuente con las conclusiones del análisis en el propio instrumento.

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

Analizar las siguientes melodías siguiendo el protocolo de análisis.

Ejemplo I.36

La flauta mágica

W.A. Mozart (1756-1791)

Andante

My own sweet maid of lady fair is Pa - pa - ge - no's plea; O such a sweet and ten-der dove would be bliss e-nough for me!

Ejemplo I.37

La Creación

J. Haydn (1732-1809)

Allegro moderato

p A new cre - a - ted world a new cre a ted world springs up, springs up, at God's com - mand

Ejemplo I.38

Sinfonía inacabada

F. Schubert (1797-1828)



Ejemplo I.39

Cuarteto de cuerda

E. Krenek (1900-1991)



Ejemplo I.40

Concerto Grosso Op. 6 n° 4

G. F. Haendel (1685-1759)

Allegro



Ejemplo I.41

Nocturno Op. 62, n° 2

F. Chopin (1810-1849)

Lento



Ejemplo I.42

Sujeto de Fuga

J. S. Bach (1685-1750)



Ejemplo I.43

Obertura del Carnaval romano

H. Berlioz (1803-1869)



7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Analizar las siguientes variaciones melódicas

Ejemplo I.44

Sonata para violín, K 377 (II mov.)

W. A. Mozart (1756-1791)

Tema Andante

mf

Var. 1

p

Var. 2

p

Var. 3

mf

Var. 4 *f*

Var. 5 (Maggiore) *p*

Var. 6 Siciliana *p*

- Realizar imitaciones por movimiento directo, contrario, retrógrado, ampliación, disminución y libre de esta melodía de Haendel.

Ejemplo I.45

Música para los reales fuegos artificiales, Obertura

G. F. Haendel (1685-1759)

- Escribir un pasaje secuencial basado en el motivo melódico del primer compás de la melodía anterior.
- Tocar la siguiente melodía en el propio instrumento de las siguientes maneras: allegro y forte; adagio y forte; andante y pianísimo; allegro y piano; andante y mezzopiano. Comentar en grupo la versión más apropiada, razonando el porqué.

Ejemplo I.46

Sonata para piano

W. A. Mozart (1756-1791)

- Buscar el esqueleto melódico o armazón básico del fragmento anterior.
- Inventar diferentes finales para la misma melodía, sustituyendo los dos últimos compases.
- Componer dos melodías, una de ellas vocal y otra instrumental en la que aparezcan parámetros analíticos característicos de ambas.
- Buscar en el repertorio instrumental propio pasajes que contengan los siguientes elementos morfosin-

tácticos: secuencias, variaciones melódicas, ecos, preguntas-respuestas, modulaciones, intervalos aumentados y disminuidos que supongan puntos de inflexión melódica.

- Componer dos melodías de ocho compases cuyos puntos culminantes estén localizados respectivamente cerca del final y al comienzo de la melodía.
- Transcribir una melodía del repertorio pop/folk actual y analizarla.
- Buscar diferentes interpretaciones de los ejercicios analizados. Después de escucharlas atentamente, comentar en grupo las diferencias observadas en la interpretación y compararlas con las conclusiones de los análisis.

Capítulo II

EL ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA

“El ritmo es una necesidad del espíritu”
(R. Dumesnil)

INTRODUCCIÓN

1. PARÁMETROS ANALÍTICOS RÍTMICO-MÉTRICOS

- 1.1 COMPÁS Y PULSO RÍTMICO
- 1.2 INCISOS Y MOTIVOS
- 1.3 ESTRUCTURA RÍTMICO-MÉTRICA
 - 1.3.A) CONCATENACIÓN DE INCISOS
 - 1.3.B) ISORRITMOS E ISOPERÍODOS
 - 1.3.C) HEMIOLIAS
 - 1.3.D) SUPRACOMPASES
 - 1.3.E) COMBINACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS:
 - 1) HOMORRITMIA Y POLIRRITMIA
 - 2) ISOMETRÍA, POLIMETRÍA Y RITMO LIBRE

2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- 2.1 COMPÁS ESCRITO Y COMPÁS REAL
- 2.2 CAMBIOS DE ACENTUACIÓN Y CARÁCTER
- 2.3 CRESCENDOS Y DIMINUYENDOS RÍTMICOS
- 2.4 EL RITMO Y LA ELECCIÓN DEL TEMPO

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS RÍTMICO-MÉTRICO

5. EJEMPLO ANALÍTICO: CHORAL DE BÉLA BARTÓK

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Valorar la importancia del ritmo como elemento de ordenación y organización del discurso musical.
- Conocer e identificar los parámetros rítmico-métricos básicos que intervienen en la construcción de una obra musical.
- Reconocer la función que desarrollan los diversos elementos rítmico-métricos en la morfosintaxis musical.
- Aplicar los resultados obtenidos del análisis a la interpretación.
- Analizar desde el punto de vista rítmico-métrico obras de diferentes épocas que permitan avanzar en su comprensión.
- Interiorizar los elementos y procedimientos rítmicos analizados.

INTRODUCCIÓN

Probablemente se trata del aspecto más primigenio de la Música. Se podría decir que el ritmo tiene existencia propia, independientemente de la melodía y la armonía. Sin embargo, una sucesión de sonidos horizontal o unos acordes no constituyen música propiamente dicha si no cuentan con la participación de un orden en el tiempo que les den sentido, es decir, si no tienen ritmo.

En el capítulo anterior hemos visto los parámetros analíticos referidos exclusivamente a la sucesión sonora y su organización, pero es evidente que cualquier melodía tiene lugar con un ritmo específico que le dota de personalidad propia. Es por ello que el análisis musical de una melodía debería incluir necesariamente una reflexión analítica del ritmo que presenta para que esté completo.

En el presente capítulo vamos a abordar los parámetros rítmico-métricos fundamentales para el análisis de manera que nos permita —aún sin ser exhaustivo, puesto que un estudio en profundidad del ritmo exigiría uno o varios textos íntegramente dedicados a él— comprender mejor el modo en que el ritmo afecta a la interpretación musical.

Si la melodía constituye la *horizontalidad* del discurso musical y la armonía la *verticalidad*, el ritmo impregna ambas dimensiones, ya que ordena todos los elementos sonoros a través del tiempo. El ritmo representa la *transversalidad* en la música.

La teoría del ritmo estudia las diferentes relaciones entre los sonidos según su duración. Para Platón, el ritmo es *el orden en el movimiento*.

Las civilizaciones antiguas estudiaban el ritmo bajo la base de la *acentuación*, estableciendo un equilibrio entre los *tiempos fuertes o acentuados* y los *tiempos débiles o no acentuados*, que se consideraban como preparación o como consecuencia del acento.

El término *metro* fue empleado por los griegos en la poesía para medir la cantidad de sílabas que componían un verso, mientras que el término *ritmo* hacía referencia a la disposición de los acentos sobre dichas sílabas. A partir de estos conceptos derivan los términos de ritmo y métrica aplicados a la música. Así, el ritmo musical es la ordenación de los sonidos en el tiempo y viene determinado por la acentuación. El ritmo se caracteriza, por tanto, por la secuenciación de acentos fuertes y débiles. La métrica es la medida del movimiento, esto es, la agrupación del ritmo en unidades standard que llamamos compases. La métrica, evidentemente, está supeditada al ritmo, ya que, en definitiva, refleja la periodicidad en la acentuación rítmica.

Así, por ejemplo, aunque un compás de 4/4 equivale a la suma de dos de 2/4, rítmicamente son inconfundibles debido a la diferente acentuación.

El ritmo es la ordenación del movimiento y depende de la acentuación. La métrica es la medida del ritmo y se expresa por medio de los compases.

En la métrica griega se llamaba *arsis* al tiempo débil y *tesis* al tiempo fuerte o acentuado. Cada una de las partes de que se componía un verso, atendiendo a la medida silábica se denominaban pies métricos. La misma expresión se puede aplicar al ritmo musical, donde el pie rítmico más corto es el formado por dos unidades que, aún siendo idénticas, poseen una función diferenciada de *arsis* o *arranque* y *tesis* o *reposo*:

Ejemplo II.0



Los *pies métricos antiguos* que han inspirado buena parte de la música a través de la Historia son:

• **Yambo**: 

Ejemplo II.1

Concierto para piano nº 2

L. van Beethoven (1770-1827)



• **Troqueo**: 

Ejemplo II.2 *Uhtava*

B. Smetana (1824-1884)



• **Espondeo**: 

Ejemplo II.3

Los Maestros cantores

R. Wagner (1813-1883)



• **Pírrico:** 

Ejemplo II.4 *Cuadros de una exposición* M. Moussorgsky (1839-1881)



• **Anapesto:** 

Ejemplo II.5 *Mikrokosmos* B. Bartók (1881-1945)



• **Dáctilo:** 

Ejemplo II.6 *Marcha Militar* F. Schubert (1797-1828)



• **Anfíbraco:** 

Ejemplo II.7 *Leonora n.º 3* L. van Beethoven (1770-1827)



• **Coriambo:** 

Ejemplo II.8 *6ª Sinfonía* D. Shostakovich (1906-1975)



El ritmo puede tomar dos formas, constituyendo series en las que los tiempos marchan de 2 en 2 (acentuación cada dos tiempos) originando un *ritmo binario* o bien marchando de 3 en 3 tiempos (acentuación cada tres tiempos) dando lugar a un *ritmo ternario*.

En el Canto Gregoriano, en la Polifonía y en las canciones medievales el ritmo se manifestaba con independencia de la métrica y la acentuación dependía del texto al que acompañaba la música.

En el siglo XVI aparecen los primeros ensayos de barras de compás, siendo éste establecido definitivamente en el siglo XVII. La barra de compás procede de manera automática, cuadrando los acentos con sus partes fuertes y débiles, remedo imperfecto de los dos tiempos rítmicos, *arsis* y *tesis*.

De todos modos, el compositor es dueño absoluto del ritmo y puede acentuar libremente tanto las partes fuertes como las débiles del compás. Hay mucho de artificioso y falso en las acentuaciones automáticas de los compases, regidas por una barra de medida. Por ejemplo, en los movimientos muy rápidos los acentos se pueden repartir entre varios compases (*ritmo de dos, tres o más compases*), mientras que en los tiempos lentos suele ocurrir que la fracción rítmica esté representada por media parte (*subdivisión*). En este último caso cada parte del compás contiene los dos acentos rítmicos: *arsis* y *tesis*.

I. PARÁMETROS ANALÍTICOS DEL RITMO Y LA MÉTRICA

I.1 COMPÁS Y PULSO RÍTMICO

Los compases de la música occidental son, fundamentalmente, de tres tipos: binarios, ternarios y cuaternarios, dependiendo de si la unidad básica del pulso reaparece en grupos de dos, tres o cuatro.

Según este principio fundamental el compositor adjudica un determinado compás a cada obra musical. Así, si la música está pensada para ser acentuada constantemente cada dos tiempos deberá estar en un *compás binario*, y si lo está cada tres o cuatro tiempos básicos, le corresponderá un *compás ternario* o *cuaternario* respectivamente.

A pesar de la sencillez del planteamiento, no es fácil determinar el compás de algunas obras, debido principalmente a que los acentos no siempre se suceden de manera equidistante.

PULSO Y UNIDAD DE TIEMPO

A menudo se confunden estos dos términos debido al uso indiscriminado que se hace de ellos, sin embargo se refieren a cuestiones bien diferenciadas:

La figura que ocupa una parte o tiempo del compás escrito para una pieza musical constituye la *unidad de tiempo*.

El pulso *rítmico* viene determinado por la figura más pequeña que aparece de manera uniforme a lo largo de la obra. Puede coincidir o no con la unidad de tiempo.

Ambos términos mantienen estrecha relación con la velocidad o *tempo* de la obra. Así, los movimientos rápidos se corresponden con compases cuya unidad de tiempo es breve, esto es, compases con denominador 8, 16, etc. Los movimientos lentos, por el contrario, se disponen más cómodamente en compases cuyas unidades de tiempo son más largas: la negra (denominador 4), la blanca (denominador 2). En los movimientos rápidos es habitual que la unidad de tiempo coincida con el pulso de la obra, mientras que en los movimientos lentos el pulso suele ser una figura más pequeña que la unidad de tiempo. Por esto, en los movimientos de ritmo pausado es frecuente la *subdivisión*, que no es otra cosa que hacer coincidir la unidad de tiempo con el pulso real que subyace en la música.

1.2 INCISOS Y MOTIVOS

Son las *células rítmicas*, los elementos rítmicos primarios más pequeños de la composición musical. Comprenden un *acento* o *ictus fuerte* con su respectivo *reposo* o *ictus débil*.

La célula rítmica más pequeña que sólo posee un ictus débil y uno fuerte, independientemente de su ubicación (dentro de un compás o a través de la barra divisoria de dos compases consecutivos), se llama *INCISO*.

Cuando la célula rítmica más pequeña contiene dos acentos fuertes o ictus fuertes (abarca los tiempos fuertes de dos compases consecutivos) se denomina *MOTIVO*.

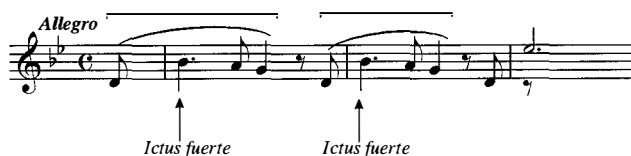
Motivos e incisos son los generadores de toda la estructura rítmica de una composición y se pueden observar a lo largo de la misma, más o menos modificados, pero conservando la esencia “genética” del ritmo de la obra.

Ejemplo de inciso:

Ejemplo II.9

Quinteto de cuerda en Sol m, K. 516

W. A. Mozart (1756-1791)



Ejemplos de motivos:

Ejemplo II.10

Sinfonía n° 5 *L. van Beethoven (1770-1827)*
Allegro con brio (I)

Andante (II)

Ejemplo II.11

Sinfonía n° 5 (III) *L. van Beethoven (1770-1827)*

Ejemplos de motivos divididos en dos incisos:

Ejemplo II.12

Quinteto *I. Holzbauer (1711-1783)*

Invencción *J. S. Bach (1685-1750)*

TIPOS DE COMIENZO Y FINAL

Un inciso o motivo rítmico tiene diferente carácter dependiendo de su relación con el ictus fuerte del compás. Así, según el comienzo, el ritmo puede ser:

- **Tético:** cuando el comienzo del motivo rítmico coincide con el ictus fuerte del compás.

- **Anacrúsico:** cuando el motivo comienza antes del ictus fuerte del compás.
- **Acéfalo:** cuando el motivo comienza después del ictus fuerte y antes de la primera mitad del compás.

Según el final, el ritmo puede ser:

- **Masculino:** cuando el motivo termina coincidiendo con el ictus fuerte del compás.
- **Femenino:** cuando el motivo termina después del ictus fuerte del compás.

Ejemplo II.13

Sinfonía n° 35

J. Haydn (1732-1809)

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Tético Femenino Tético Femenino

Ejemplo II.14

Sinfonía n° 13

J. Haydn (1732-1809)

Allegro molto

Acéfalo Masculino

Tético Masculino Acéfalo Masculino

T. Albinoni (1671-1750)

Acéfalo Masculino

Ejemplo II.15

Cuarteto de cuerda Op. 32, n° 2

J. Haydn (1732-1809)

Presto

Anacrúsico Femenino P.G.

p

167 P.G. *pp*

Casi todos los motivos rítmicos son anacrúsicos y femeninos

Ejemplo II.16

Concerto Grosso Op. 6 n° 4 *G. F. Haendel (1685-1759)*

Allegro

The musical notation shows a sequence of rhythmic figures on a single staff. Above the staff, labels indicate the structure: 'Acéfalo' (first figure), 'Femenino' (second figure), 'Acéfalo' (third figure), 'Motivo' (fourth figure), and 'Masculino' (fifth figure). Below the staff, two 'Inciso' labels are placed under the third and fourth figures. Further below, the labels 'Acéfalo', 'Femenino', 'Acéfalo', and 'Masculino' are aligned with the respective figures.

1.3 ESTRUCTURA RÍTMICO-MÉTRICA

a) CONCATENACIÓN DE INCISOS

La contraposición de los incisos y motivos, el tratamiento de los mismos en forma de progresión rítmica, la elaboración de las figuras por medio de añadidos rítmicos a los motivos e incisos originarios, la yuxtaposición, la secuenciación, las imitaciones, etc., son artificios compositivos de los que se valen los compositores para dar variedad al discurso rítmico, sin por ello perder la esencia característica del ritmo de cada pieza musical.

El análisis del ritmo de una obra debe incluir el estudio pormenorizado del modo en que están enlazados los incisos o motivos. Para ello los clasificamos por medio de letras o números respecto de la célula originaria. Cuando la célula varía sustancialmente de la primera la nombramos con una letra diferente. Si sólo varía en alguna figuración, sin atentar contra las características primitivas de la célula originaria, podemos nombrarla con la misma letra que aquella, matizando la diferencia con un número de índice. En general, cuando una célula originaria se repite cambiando el final masculino por femenino, o viceversa, se mantiene la misma letra.

La concatenación de incisos o motivos da lugar a estructuras rítmicas mayores, que la mayoría de los tratadistas llaman *PERÍODOS*.

Estos períodos se pueden clasificar del mismo modo que los incisos y para diferenciarlos de éstos la nomenclatura generalizada es la letra mayúscula.

De este modo podemos realizar un esquema organizativo de las estructuras rítmicas que intervienen en una obra musical y observar el modo en que el compositor trata la célula generadora rítmica para dar cohesión al discurso.

Ejemplo II.17

The musical notation shows a sequence of rhythmic figures on a single staff. Above the staff, two 'A' labels are placed over the first and second figures. Below the staff, four 'a' labels are placed under the first, second, third, and fourth figures, indicating a continuation or variation of the first figure.



b) ISORRITMOS E ISOPERÍODOS

Cuando una o más voces con sonidos variables se adhieren a un simple modelo rítmico existe un *ISORRITMO*.

Ejemplo II.18

El beso del hada

I. Stravinsky (1882-1971)

Andante Modelo rítmico

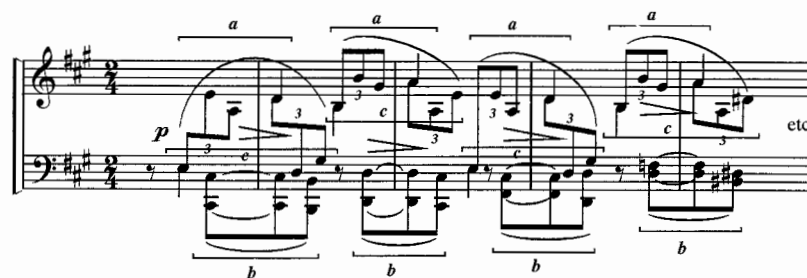


Voces diferentes pueden llevar modelos isorrítmicos individuales.

Ejemplo II.19

Intermezzo Op. 76, n° 6

J. Brahms (1833-1897)



Los modelos isorrítmicos pueden variar en duración. Si el modelo es largo, es posible que no se pueda percibir auditivamente en un principio. Es más fácil reconocer los isorritmos si van acompañados de *isomelos*, esto es, con alturas de sonidos repetidas. En una combinación de *isorritmos* e *isomelos*, las conductas melódicas y rítmicas pueden comenzar juntas o separadas.

Ejemplo II.20

Sinfonía de los Salmos

I. Stravinsky (1882-1971)



Cuando el diseño rítmico se repite íntegramente extendiéndose a lo largo de un período o sección amplia, la estructura resultante recibe el nombre de *ISOPERÍODO*.

Ejemplo II.21

Sonata Op. 27

L. van Beethoven (1770-1827)



Ejemplo II.22

Danza Rumana

B. Bartók (1881-1945)

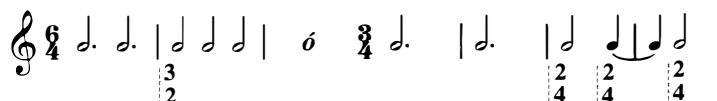


c) HEMIOLIA

A partir de la aparición de la notación mensural (siglo XIV) el término hemiolia se aplicó a la utilización de tres notas de igual valor en el tiempo ocupado normalmente por dos notas de igual valor. El ritmo resultante en términos modernos puede expresarse como una sustitución del compás de 6/4 por el de 3/2 o tam-

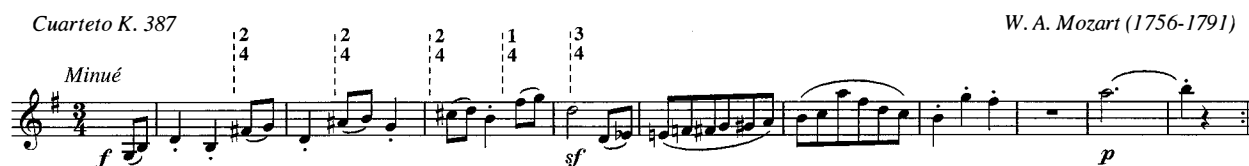
bién como dos compases de 3/4. Este diseño es habitual en la música de compositores del siglo XV. También es un elemento característico de las danzas de suite barroca, y aparece con frecuencia en la música de Schumann y Brahms, así como en el vals vienés. Se pueden encontrar también en algunas músicas del Cercano y Medio Oriente.

Ejemplo II.23



Por extensión, el término *hemiolia* se aplica a aquella situación en la que el ritmo interno de un compás está modificado, de manera que las partes débiles del compás se encuentran acentuadas (debido a la presencia de acentos, articulaciones, etc.), originándose pequeñas divisiones dentro del mismo. De este modo se crean nuevos compases virtuales más pequeños, contenidos en varios de los compases originarios. Estas modificaciones internas del ritmo del compás suelen ser pasajeras y son relativamente frecuentes en cualquier obra musical.

Ejemplo II.24



En el siguiente ejemplo de Mozart se produce un interesante juego con la métrica: las indicaciones dinámicas del autor son muy precisas, traduciéndose interpretativamente en acentos que modifican a la audición el originario compás de 3/4 por una secuencia de varios compases de 2/4.

Ejemplo II.25



d) SUPRACOMPASES

Es posible también que en un momento determinado de la obra e incluso por períodos prolongados el ritmo interno de la música se haga más amplio, sobrepasando los ictus fuertes el ámbito de un solo compás. Entonces la música se agrupa rítmicamente en unidades superiores al compás escrito originando lo que se llama en italiano *ritmo di due battute*, *ritmo di tre battute*, etc., queriendo significar agrupaciones rítmicas de dos o tres compases respectivamente. En ocasiones estas indicaciones vienen escritas por el propio com-

positor (por ejemplo el *ritmo di tre battute* y *quattro battute* indicados por Beethoven en el scherzo de su Novena Sinfonía). Pero en otras ocasiones, la existencia de estos tipos rítmicos que superan una barra de compás son resultado de una intensa labor analítica por parte del intérprete. La existencia de estas agrupaciones supracompases distancia los ictus fuertes, modificándose el hilo direccional de la música, extendiéndolo. El fraseo se vuelve, por tanto, más amplio y el sentido de la música debe reposar en los ictus supracompás.

Ejemplo II.26

Sinfonía KV 550 W. A. Mozart (1756-1791)

Ritmo di tre battute

Ejemplo II.27

Minueto compuesto a la edad de 5 años W. A. Mozart (1756-1791)

Ritmo di due battute *Hemiolias* *Ritmo di due battute*

Hemiolias

e) COMBINACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS

1) Homorritmia y polirritmia

Cuando el ritmo es idéntico o muy semejante en todas las voces a lo largo de una obra se dice que existe *homorritmia*.

Polirrítmica es la música que combina en su transcurso varios tipos diferentes de ordenación de los acentos. El término polirritmia se refiere, así mismo, a los pasajes polifónicos a varias voces en los que no coinciden las acentuaciones rítmicas.

Los cambios de ritmo se pueden presentar simultáneamente en todas las voces dando lugar a una *polirritmia horizontal*, o bien combinarse al mismo tiempo en diferentes voces, originando una *polirritmia vertical*.

Ejemplo de homorritmia:

Ejemplo II.28

El caballero de la rosa

R. Strauss (1864-1949)



Ejemplo de polirritmia horizontal donde se combinan los ritmos de la siguiente manera:

$$2+3+3 / 3+2+3$$

Ejemplo II.29

Mikrokosmos

B. Bartók (1881-1945)



Ejemplo de polirritmia vertical con pulso de semicorcheas y acentuación cada dos tiempos en la voz superior y pulso de corcheas y acentuación cada tres corcheas en la voz inferior:

Ejemplo II.30

V. Persichetti (1915-1987)



2) Isometría, polimetría y ritmo libre

Cuando la música está compuesta bajo un patrón métrico uniforme, expresado mediante un único compás durante el transcurso de toda la obra se dice que es *isométrica*.

Polimetría es la combinación de varios compases diferentes.

Normalmente la música polirrítmica propiamente dicha lleva pareja una modificación continua de los compases escritos por lo que generalmente polirritmia y polimetría suelen presentarse unidas.

Cuando todas las voces cambian de compás al mismo tiempo se origina una *polimetría horizontal*, mientras que cuando los cambios métricos tienen lugar simultáneamente en diferentes voces la polimetría es *vertical*.

Ejemplo de polimetría vertical y horizontal (Rotaciones Cíclicas de R. Halffter):

Ejemplo II.31

Con spirito, ♩ = 152

R. Halffter (1900-1987)

The score for Example II.31 consists of two staves, Piano 1 and Piano 2. Piano 1 is in treble clef and Piano 2 is in bass clef. Both staves show complex rhythmic patterns with various time signatures. Piano 1 has time signatures of 3/16, 4/8, and 3/8. Piano 2 has time signatures of 3/8, 4/8, and 3/8. The tempo is marked 'Con spirito' with a quarter note equal to 152 beats per minute.

Ejemplo de polimetría horizontal:

Ejemplo II.32

Mikrokosmos

B. Bartók (1881-1945)

♩ = 114

p

The score for Example II.32 is a single staff in treble clef. It shows complex rhythmic patterns with various time signatures. The tempo is marked 'Mikrokosmos' with a quarter note equal to 114 beats per minute. The dynamic is marked 'p'.

La polimetría es un recurso ampliamente cultivado en las vanguardias musicales del siglo XX. Estas vanguardias, al igual que el Canto Gregoriano o *canto llano*, suelen presentar así mismo, combinaciones rítmicas que fluctúan libremente sin unas pautas fijas predeterminadas, es decir, están *sin compasear*. Es música con *ritmo libre* porque las acentuaciones no están fijadas por un compás determinado, sino que existen sin presentar necesariamente regularidad en el tiempo.

En el Canto Gregoriano el ritmo intrínseco de las piezas, y por tanto su acentuación, estaba íntimamente ligado al metro y a los acentos prosódicos del texto latino. El apoyo o acento musical coincidía con las sílabas tónicas y, además, se hacía especial hincapié en aquellas sílabas que se correspondían con las *palabras clave* del texto litúrgico; es así como se dotaba de expresividad a la música. Intentar compasear el canto llano supondría algo artificioso e inexacto además de obviar la finalidad de la música en estas piezas: subrayar el texto litúrgico. El ritmo de la música era el ritmo de la palabra .

En ocasiones se presentan ritmos libres pero dentro de los márgenes de las barras de compás. En estos casos el autor no indica el compás y las barras que aparecen tienen como finalidad indicar el fraseo, siendo característico de algunas composiciones del siglo XX:

Ejemplo II.33

O. Messiaen (1908-1992)



Ejemplo II.34

Pieza para piano

O. Messiaen (1908-1992)

Vif. (staccato)



Ejemplo II.35

Canto Gregoriano



Pro-*tec* - *tor* nos - *ter* A - - - - *spi* - *ce* De - - - - *us*

(Traducción: Dios, protector nuestro, observa ...)

2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

El estudio de los parámetros rítmicos nos aporta datos valiosos para el establecimiento de determinados criterios interpretativos. El ritmo y la métrica, sin duda, inciden de manera directa en algunas ocasiones, e indirecta en otras, en el carácter, dinámica, agógica y tempo del discurso musical. Es importante que reflexionemos acerca de las relaciones que se pueden establecer entre los parámetros morfosintácticos rítmico-métricos y algunos aspectos que conciernen a la interpretación musical.

2.1 COMPÁS ESCRITO Y COMPÁS REAL

En ocasiones se pueden observar indicaciones de compases escritas por los autores, que no se corresponden con el ritmo intrínseco de la música. Para determinar el compás real de una obra ha de observarse el ictus inicial y el ictus final del primer motivo que aparece en la misma. Su longitud nos da la pauta del número de tiempos contenidos en un compás. De este modo podemos detectar la congruencia o incongruencia entre el compás real y el compás escrito por el compositor. Este análisis métrico es fundamental en la interpretación ya que nos orienta sobre dónde deben recaer los acentos o apoyos, evitando así cuartear la música en fragmentos demasiado pequeños que impidan el correcto fluir de la música, o crear fraseos más amplios de lo necesario que desvirtúen el carácter original de la misma.

Ejemplo II.36

The image displays four musical staves illustrating the concept of 'compás real' (real meter) versus 'compás escrito' (written meter). Each staff has a 'compás real' label on the left and a 'compás escrito' label on the right. The first two staves show a 6/4 written meter where the real meter is 3/4, with 'Ictus inicial' and 'Ictus final' marked. The third staff shows a 6/4 written meter where the real meter is 3/4, with 'Ictus inicial' and 'Ictus final' marked. The fourth staff shows a 2/4 written meter where the real meter is 2/4, with 'Ictus inicial' and 'Ictus final' marked. The examples are attributed to J. Strauss II (1825-1899) and L. van Beethoven (1770-1827).

2.2 CAMBIOS DE ACENTUACIÓN Y CARACTER

Como ya apuntamos al comienzo de este capítulo, la utilización del compás puede resultar artificiosa ya que los acentos no se suceden siempre a lo largo de una obra de manera equidistante. El compás, de alguna manera, constriñe la libertad del ritmo. De todos modos, el empleo convencional del compás hace que el compositor, cuando lo necesite, deba modificar los ictus del compás escrito por medio de acentos, o bien cambiar el compás adecuándolo a la nueva distribución de los ictus (polimetría).

Ejemplo de modificación intrínseca del compás por acentos:

Ejemplo II.37

Suite Capriol P. Warlock (1894-1930)

Violin I/II

Violoncello, Contrabasso

Ejemplo de adecuación de la métrica a los ictus rítmicos:

Ejemplo II.38

La historia de un soldado I. Stravinsky (1882-1971)

Trompeta

etc.

En el siglo XX, los compositores han optado por esta última opción dando lugar a composiciones con gran cantidad de cambios de acentuación que se reflejan en frecuentes cambios de compás. Incluso dentro de los mismos compases hay gran profusión de indicaciones de acentos en partes débiles que modifican el ritmo interno del compás.

Ejemplo II.39

Concierto para orquesta (I) B. Bartók (1881-1945)

Tranquillo

Oboe

p dolce

p

La presencia de polimetrías confiere a la música un carácter dinámico muy llamativo en ocasiones, debido a la falta de simetría rítmica, provocando en el oyente la sensación de “cojera rítmica” al no poder sentir y agrupar esos ritmos en un patrón métrico constante que pueda asimilar de manera inmediata. Puesto que en este tipo de música el componente rítmico predomina sobre los demás, la interpretación deberá hacer especial hincapié en los aspectos rítmicos, atendiendo al ritmo interno que presenta la obra.

Cuando no aparecen cambios métricos en una obra y el patrón rítmico se mantiene más o menos uniforme, la música adquiere un carácter más homogéneo, haciéndose menos patente el componente rítmico y dando primacía a otros aspectos del discurso musical.

2.3 CRESCENDOS Y DIMINUENDOS RÍTMICOS

En el transcurso de una obra pueden aparecer pasajes en los que el ritmo sufre modificaciones que sugieren un aumento o disminución en la densidad rítmica. Estos cambios de densidad constituyen auténticos *crescendos* y *diminuendos rítmicos*, estratégicamente diseñados por el compositor para dar dirección a la música. Estos términos aplicados al ritmo no tienen sentido dinámico, si bien el aumento de densidad rítmica suele coincidir con un aumento de la tensión general de un pasaje y, por consiguiente, con un aumento de la intensidad. Del mismo modo, los disminuendos rítmicos suelen responder a la intención del autor de relajar la tensión y generalmente se acompañan de una disminución de la intensidad.

Por otro lado, hemos de señalar que los crescendos rítmicos generan situaciones en las que el ritmo se ve avivado, dando una sensación de aumento de la velocidad, constituyendo un *accelerando escrito*. Los crescendos rítmicos se suman a otros parámetros musicales (tales como aumento del ritmo armónico, densidad acordal, nota más aguda de la melodía, etc.) para elaborar puntos de inflexión y puntos culminantes.

La disminución en la densidad del ritmo -los disminuendos rítmicos-, por el contrario, lleva pareja una sensación de ralentización del ritmo. En estos casos el ritmo escrito lleva implícito un *ritardando*, y sumado a otros recursos es característico de pasajes de relajación.

Los **crescendos rítmicos** se consiguen por medio de:

- *Acercamiento de los ictus*: hemiolias, polimetrías en las que los compases son cada vez más pequeños, o aumento de frecuencia en los acentos escritos.
- *Disminución de los valores de las notas*: figuras cada vez más pequeñas.

Los **diminuendos rítmicos** se consiguen por medio de:

- *Distanciamiento de los ictus*: polimetrías en las que los compases cada vez son más grandes, mayor separación de la frecuencia de aparición de acentos escritos.
- *Aumento de los valores de las notas*: figuras cada vez de mayor duración.

Ejemplo de crescendo rítmico:

Ejemplo II.40

Trío Op. 65

A. Dvorák (1841-1904)

The image shows a musical score for a Violin and Piano duo. The Violin part is on the top staff, starting with a melody in D major (one sharp) and marked 'mp' (mezzo-piano). It features a crescendo hairpin. The Piano part is on the bottom staff, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, marked with 'fz' (forzando) and ending with 'ff' (fortissimo). The score is from Dvorák's Trío Op. 65.

Ejemplo de disminuyendo rítmico por aumento de los valores de las notas:

Ejemplo II.41

Música acuática G. F. Haendel (1685-1759)

57 (cuerdas)

D.C.
al fine

Ejemplo de disminuyendo rítmico por separación de ictus (ritardando escrito):

Ejemplo II.42

Sonata para violín y piano L. van Beethoven (1770-1827)

Violín

Piano

p

Fine

Fine

Ejemplo de un disminuyendo rítmico por ampliación en la duración de las figuras y aumento de los acentos escritos que se traduce en un pasaje más pesante y con crescendo dinámico:

Ejemplo II.43

L'Arlesiana: Carrillón G. Bizet (1838-1875)

Tempo primo

106 (oboe)

pp (violines)

crescendo

molto...

ff

pp

poco sfz

dim.

molto...

pp

poco a poco

crescendo

molto...

ff (viento metal)

sempre

crescendo

fff

2.4 EL RITMO Y LA ELECCIÓN DEL TEMPO

La velocidad de una obra musical viene determinada por varios parámetros, uno de los cuales reside en la ubicación de los acentos.

Los compases amplios, es decir, los que tienen los ictus fuertes más distanciados, son los empleados en los movimientos lentos, pudiendo distanciarse más, si es necesario, por medio de la subdivisión interna del compás.

Los movimientos rápidos emplean compases con los ictus fuertes muy próximos (por ejemplo, el compás de 3/8 resulta más apropiado para un tempo rápido que el 3/4).

Así pues, la determinación del compás real, esto es, la determinación del ritmo intrínseco de la obra es uno de los datos rítmico-métricos más importantes del análisis para la determinación del tempo de una obra.

Para establecer la velocidad de una obra musical se han de tener en cuenta varios parámetros:

- **La unidad de tiempo:** hace referencia a la velocidad genérica de la obra, esto es, movimiento rápido o lento. Si la unidad de tiempo es una figura larga se corresponde con movimientos pausados y si es corta, con movimientos rápidos.
- **El pulso:** indica el latido interno de la música, la figura generadora del ritmo interno alrededor de la cual se agrupan todos los motivos rítmicos.
- **La indicación de carácter:** cuando está especificada por el autor, nos orienta sobre la velocidad general de la obra (una pieza cantabile o dulce, por ejemplo, debe enmarcarse dentro de un tempo tranquilo que permita poder expresar la música acorde con este carácter).
- **El pulso armónico:** este término se refiere a la frecuencia con que cambia la armonía. Un pulso armónico corto, es decir, frecuentes cambios armónicos, necesita un espacio de tiempo adecuado para que puedan ser degustados los acordes y sus tensiones y relajaciones correspondientes, mientras que un pulso armónico largo, esto es, cambios de armonía distanciados, permiten una mayor aproximación de los acordes en el tiempo, pudiéndose interpretar más ágilmente la música.
- **La textura vocal o instrumental:** la cantidad de instrumentos o voces empleadas en el tejido musical, así como sus características tímbricas y el tratamiento compositivo de las partes vocales y/o instrumentales son índices muy importantes para la elección definitiva de los tempi. La interpretación de una obra, por ejemplo, será más ágil si es realizada por un cuarteto de cuerda que por una orquesta sinfónica, del mismo modo que una pieza interpretada por un grupo de viento-madera resulta más ágil que si es ejecutada por un grupo de viento-metal.
- **El estilo interpretativo:** el conocimiento de las convenciones interpretativas de cada época de la Historia perfila, por último, los tempi adecuados para cada pieza musical, así como el tipo de forma musical y su función (danza, música dramática, folklore, texto, etc.)

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS

Cada período estilístico presenta características rítmicas diferenciadas que responden a los cambios experimentados en el tratamiento de sus parámetros morfosintácticos a través de la Historia.

Durante el medioevo la música se caracterizó por presentar un ritmo musical dependiente del texto y sin compasear, cuyo máximo exponente en la música occidental es el Canto Gregoriano.

Con la aparición de la polifonía y la notación mensural surge la necesidad de sincronizar las voces por medio de los compases. A partir de este momento, el tratamiento del ritmo se verá sometido a la “tiranía” del compás, desarrollándose una rica gama de indicaciones que permiten al compositor liberarse de las ataduras del metro fijo. Por esto, la mayor parte de la música occidental comprendida entre los siglos XV y XIX es isométrica, si bien, paulatinamente van apareciendo en las composiciones una mayor combinación de patrones rítmicos diferentes que enriquecen progresivamente el entramado rítmico hasta derivar en el siglo XX en la polimetría. Aún así, la polimetría resulta insuficiente en ocasiones para las necesidades expresivas del compositor de vanguardia, observándose una tendencia a la utilización, de nuevo, de un ritmo libre desprovisto de indicaciones de compás.

Puesto que el ritmo impregna todas las demás dimensiones de la música, ejerce una influencia directa en el devenir de la melodía y de la armonía, ordenando los elementos constitutivos de éstas en el tiempo. De este modo, el ritmo está implicado en la elaboración de puntos culminantes, participando (en ocasiones como elemento determinante) en la dosificación de la tensión de un pasaje o la dilución de esa misma tensión, así como en el carácter de la música, al dotarla de dinamismo o hieratismo. Como ya hemos visto, el ritmo también participa en la ordenación sistemática de la música dando dirección a la misma por medio de los crescendos y disminuidos rítmicos, e influye decisivamente en el establecimiento del tempo general de la obra.

Se puede concluir que *el ritmo constituye un elemento de cohesión*, fundamental en la estructuración del discurso musical.

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS RÍTMICO-MÉTRICO

Para analizar el ritmo y la métrica de una obra o pasaje musical se deberán seguir los siguientes pasos:

1) ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS

Primeramente hemos de fijarnos en el tipo de compás o compases que aparecen en la obra (binarios, ternarios, cuaternarios) y establecer la unidad de tiempo y el pulso rítmico viendo si son coincidentes o no. De este modo podremos clasificar la música en isométrica (si no hay cambios de compás) o polimétrica (si los hay). Si la obra presenta polimetría habrá que definir el tipo: horizontal o vertical.

Seguidamente abordaremos el estudio de los incisos y motivos rítmicos, analizando los siguientes aspectos:

- Reconocimiento de incisos y motivos, señalándolos en la partitura entre corchetes e indicando la posición de los ictus.
- Tipos de comienzo y final de los motivos.
- Agrupación de los motivos en períodos rítmicos.
- Motivo o motivos principales en los que está basada la música.

A continuación nos centraremos en la estructura rítmico-métrica, observando el modo en que se concatenan los motivos e incisos:

- Yuxtaposición de células rítmicas similares, señalando los recursos utilizados, tales como aumento o disminución de la figuración, ornamentación, repetición, etc.
- Células contrapuestas
- Presencia de secuencias rítmicas de interés

Con estos datos realizaremos un esquema representativo de la concatenación de los motivos e incisos.

Habrá que buscar la presencia de isorritmos e isoperíodos y señalarlos.

El estudio de la acentuación incluirá:

- Búsqueda de posibles hemiolias, supracompases o acentos, indicando el tipo de compases virtuales generados.
- Reconocimiento de diversas combinaciones rítmico-métricas, determinando si existen polirritmias verticales u horizontales o ritmo libre (con o sin barras de compás), o bien, predominio de la homorritmia.

2) ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Cotejaremos el compás escrito con los ictus inicial y final del primer motivo de la obra para determinar si hay una correspondencia entre aquél y el ritmo implícito en la música.

Por otro lado, observaremos la presencia de crescendos y diminuendos rítmicos, explicando su función y el modo en que se organizan en el contexto del pasaje para dar direccionalidad a la música.

Convendrá reflexionar sobre la influencia de la estructura rítmica general de la obra en el carácter de la misma: dinamismo, simetría, homogeneidad, predominio o no del ritmo sobre otros parámetros musicales, intervención en la elaboración de puntos culminantes. Se destacarán aquellas situaciones en las que el ritmo se asocia a una determinada estructura melódico-armónica para enfatizar la expresión de un determinado pasaje.

Por último, realizaremos un breve análisis de la relación existente entre el ritmo y métrica de la obra y el tempo general de la misma, razonándolo.

3) COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

Comenzaremos contextualizando la música que analizamos, señalando el título, autor y fecha de composición (si se sabe), así como el período histórico en el que se encuadra. Tratándose del análisis del ritmo, sería interesante conocer el género (vocal/instrumental) y la relación del ritmo con el tipo de música (danza, música con texto, descriptiva, etc.).

Se hará un resumen de las características rítmico-métricas generales, relacionándolas con una época o estilo determinados.

Incluiremos un breve comentario personal en el que se destacarán las aportaciones del ritmo y la métrica al carácter y expresividad general de la obra, y el impacto que produce a la audición.

CUADRO RESUMEN DEL ANÁLISIS RÍTMICO-MÉTRICO

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS RÍTMICO-MÉTRICOS				
COMPÁS	TIPO DE COMPÁS		ISOMETRÍA	
	UNIDAD DE TIEMPO			
	PULSO RÍTMICO		POLIMETRÍA	VERTICAL HORIZONTAL
INCISOS Y MOTIVOS	RECONOCIMIENTO Y TIPOLOGÍA (SEGÚN ICTUS)			
	MOTIVO/s PRINCIPAL/es			
ESTRUCTURA RÍTMICO-MÉTRICA	CONCATENACIÓN DE INCISOS		CÉLULAS CONTRAPUESTAS / COMPLEMENTARIAS SECUENCIAS RÍTMICAS ESQUEMA GRÁFICO	
	ISORRITMOS E ISOPERÍODOS			
	HEMIOLÍAS		GENERACIÓN DE COMPASES VIRTUALES	
	SUPRACOMPASES			
	COMBINACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS		HOMORRITMIA	
			POLIRRITMIA	HORIZONTAL
				VERTICAL
		RITMO LIBRE		

II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS	
COMPARACIÓN COMPÁS ESCRITO / COMPÁS REAL	
ANÁLISIS DE CRESCENDOS Y DIMINUYENDOS RÍTMICOS	FRASEO
	DINÁMICA / AGÓGICA
	DIRECCIONALIDAD
	CARACTER
ANÁLISIS DE LA RELACIÓN RITMO / TEMPO DE LA OBRA	

III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	AUTOR
	TÍTULO / OBRA / GÉNERO / FUNCIÓN
	FECHA / PERÍODO HISTÓRICO
CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS	CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS GENERALES: ENCUADRE ESTILÍSTICO
	APORTACIONES DEL RITMO A LA MELODÍA
OPINIÓN O COMENTARIO PERSONAL	

5. EJEMPLO ANALÍTICO

Ejemplo II.44

Choral B. Bartók (1881-1945)

SECCIÓN I

Andante ♩ = 116

A **B**

p a b a b c d

C **B**

pp b b b b *mf* c d

SECCIÓN II

p espr. (Isorritmo + Isómelo)

A **B**

a b c d

C **B**

p *mf* e

SECCIÓN III

p **A** **B**

f

C **B**

pp *f allargando*

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS RÍTMICO-MÉTRICOS

1) COMPÁS

- Se combinan a lo largo de la pieza compases de 3/4, 3/2 y 4/4, siguiendo un patrón fijo que consiste en alternar secuencialmente cuatro compases de 3/4, un compás de 3/2 y uno de 4/4 con cinco compases de 3/4, uno de 3/2 y uno de 4/4. La diferencia entre ambas series estriba en un compás más de 3/4 ocupado por un reposo completo. El resultado es un modelo *macrorrítmico* en el que los compases se suceden del siguiente modo:

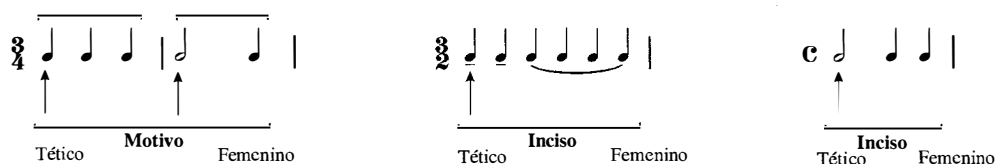
4 + 1 + 1 — 5 + 1 + 1 (3 veces)

- La unidad de tiempo varía según el compás: la negra para el 3/4 y 4/4 y la blanca para el 3/2.
- El pulso rítmico de toda la pieza es de negra, ya que es la figura más pequeña que aparece de manera uniforme a lo largo de ella. El propio autor hace referencia al pulso general de la obra en la indicación metronómica: ♩ = 116
- Se trata de una obra con polimetría horizontal, conformando desde el punto de vista macroscópico, un patrón rítmico isométrico.

2) INCISOS Y MOTIVOS

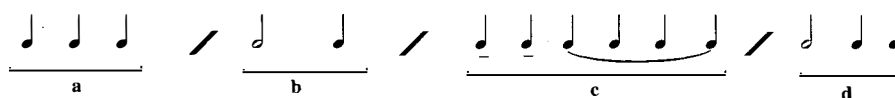
- Todos los incisos y motivos de la pieza se caracterizan por ser téticos y femeninos.

Ejemplo II.45



- Los incisos rítmicos característicos son:

Ejemplo II.46

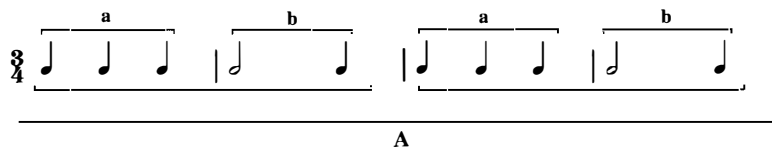


3) ESTRUCTURA RÍTMICO-MÉTRICA

- Se pueden distinguir tres periodos rítmicos básicos vertebrando toda la pieza:

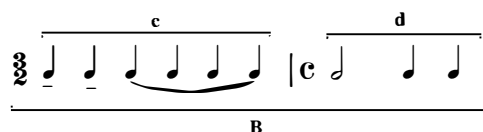
A: formado por dos motivos rítmicos idénticos y éstos, a su vez, por dos incisos complementarios

Ejemplo II.47



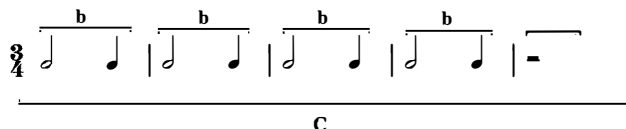
B: formado por dos incisos rítmicos diferentes y asimétricos en cuanto a acentuación

Ejemplo II.48



C: formado por incisos similares pero con diferente tratamiento en la articulación, las tres veces que aparece en la obra

Ejemplo II.49



- Estos tres períodos rítmicos presentan la siguiente secuencia:

A-B-C-B / A-B-C-B / A-B-C-B

- Esquema gráfico de la estructura motivica correspondiente a la voz superior:

ISOPERÍODOS (B – B)
ISORRITMOS (a / b / c / d)

- Aparecen isorritmos e isoperíodos, tal y como se puede observar en el esquema gráfico anterior.
- Las acentuaciones coinciden con los compases escritos o, dicho de otro modo, los cambios de compás obedecen a los cambios de acentuación. La polimetría presente en la obra es subsidiaria de la polirritmia.
- En los compases 15, 16 y 17, se observa un isorritmo acompañado de isómelos de los compases 1, 2, 3 y 4, siendo tratado en forma canónica con el mismo motivo melódico-rítmico de los compases 14, 15, 16 y 17 de la voz superior.

II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- Como ya ha quedado dicho más arriba, la polimetría se corresponde con los cambios intrínsecos de acentuación de la obra. Su estructuración en períodos rítmicos delimita frases con cuatro semifrases de carácter rítmico contrastante. El fraseo, por tanto, se corresponderá con estos cuatro períodos rítmicos. Podríamos decir que la obra presenta tres secciones iguales (estructura ternaria), separadas entre sí por un calderón (cesura sobre la barra del compás). Estas secciones son rítmicamente similares entre sí, respondiendo a un esquema ternario del tipo A - A' - A'', diferenciándose tan sólo en algunos elementos rítmico-armónicos de la parte inferior.
- Las secciones se parcelan cada dos períodos a través de un reposo o cesura en el calderón de la barra de compás, equilibrando con dicho reposo la cojera rítmica ocasionada por la asimetría del segundo período con respecto al primero (el primer período contiene 12 negras y el segundo tan sólo 10) y enfatizando también, de este modo, el carácter interrogativo que presenta cada sección después del segundo período.
- Por otro lado, la pausa de tres tiempos al final del tercer período de cada sección tiene carácter suspensivo y marca aún más la asimetría del número de pulsos con respecto al cuarto período que funciona a modo de cadencia conclusiva.
- No existen crescendos y diminuendos rítmicos propiamente dichos al mantenerse fijo el pulso a lo largo de la obra, si bien, no obstante, un aumento de la tensión debido a la mayor densidad armónica se puede observar a partir del compás 28. El tempo aquí se hace más pesante en parte debido a los subrayados y a la indicación de alargando expresada por el autor. En el compás 37 la pausa de tres pulsos se ve ampliada por el calderón, dando lugar a la cesura más importante, con función preparatoria para la conclusión final.

A - B - C - B

I Sección
(A)

A - B - C - B

II Sección
(A')

A - B - C - B

III Sección
(A'')

- El tempo de la obra está indicado por el autor como un Andante. El perfil rítmico de la pieza así lo sugiere, ya que, a pesar de la polimetría, el pulso se mantiene constante y la simetría estructural homogeneiza la asimetría de la acentuación que, por otro lado, es compensada por pausas y calderones.
- El perfil rítmico acompaña al hilo conductor melódico, teniendo ambos primacía sobre el componente armónico.
- Las dinámicas, indicadas con precisión por el autor, corresponden a distintos niveles de intensidad para cada uno de los períodos. Así, los períodos A y B son siempre en matiz piano cuando van consecutivamente. El período B, con carácter cadencial, se encuentra en un nivel dinámico superior (mf - f), por lo cual se observa una relación estrecha entre períodos rítmicos y dinámicas.
- Teniendo en cuenta que la pieza, tal y como la titula el autor, remeda un coral de Bach, el tempo será tranquilo y pausado, al tiempo que la simetría estructural de los períodos rítmicos homogeneiza la asi-

metría de las acentuaciones. Toda la obra está impregnada de un carácter íntimo y presenta una expresividad de emoción contenida.

III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

- Obra del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945). Se trata de una pieza breve para piano en la que se pueden observar algunas de las características fundamentales de la música de la primera mitad del siglo XX tales como: polimetría, mezcla de texturas modal y diatónica, estructura rítmica interna asimétrica, tratamiento secuencial de las dinámicas en relación a los períodos rítmicos y un profundo estudio en la organización de la dimensión rítmica de la música.
- Bartók propone una idea rítmico-melódica muy sencilla (de cuatro compases) y sobre ella basa toda la pieza, dando así una sensación de unidad y uniformidad a lo largo de ella. Indisolublemente unida al hilo conductor melódico aparece una secuencia rítmica muy elaborada a pesar de su aspecto simple, que constituye el armazón de la obra, y llama la atención el escaso material melódico empleado, así como la sencillez del planteamiento estructural. El resultado final es una obra transparente, con cierto aire de inocencia y simplicidad que esconde tras de sí un proceso de elaboración creativo que admira a quien se anima a analizarlo.
- Una vez más, se demuestra que la sencillez aparente de una composición bien hecha tiene mucho que ver con la capacidad de organización y estructuración de las ideas melódicas, rítmicas y armónicas por parte del compositor.

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

Analizar los parámetros rítmico-métricos de los siguientes fragmentos musicales siguiendo el protocolo de análisis propuesto en este capítulo. Es importante documentarse siempre antes de cada análisis sobre el autor, época de composición y estilo musical a los que pertenece cada obra.

Ejemplo II.50

Lied ("Das Heiden Röslein")

F. Schubert (1797-1828)

Sah ein Knab ein Rös - lein stehn. Rös-lein auf der Hei - den. war so jung und mor - gen - schön. lief erschnell. es nah zu sehn

sah's mit vie - len Freu - den. Rös - lein. Rös - lein. Rös-lein rot. Rös-lein auf der Hei - den.

Ejemplo II.51

Sinfonía n° 4 en Mi m (I)

J. Brahms (1833-1897)



Ejemplo II.52

Mazurka Op. 67 n° 2

F. Chopin (1810-1849)



Ejemplo II.53

Cuarteto n° 3

B. Bartók (1881-1945)



Ejemplo II.54

Sonatina para piano (Interlude)

P. Bastien (1953-)

Andante



Ejemplo II.55

Concierto para violín y orquesta Op. 48

D. Kabalewski (1904-1987)

Allegro molto e con brio (♩. = 112)

Violino

etc.

Ejemplo II.56

Sonata para Saxo y Piano, Op. 19 (III)

P. Creston (1906-1985)

♩. = 160

p cresc. p

mf

p

sfz mf

dim.

sfz

Ejemplo II.57

Danza Rumana

B. Bartók (1881-1945)

Allegro ♩. = 146

sf

sf

sf

sf

Ejemplo II.58

Sonata para piano Op. 13 ("Patética")

L. van Beethoven (1770-1827)

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Buscar los incisos y motivos rítmicos principales de las obras del propio repertorio.
- Reflexionar sobre los compases en los que están escritas las obras que interpretamos así como la concordancia con los ictus reales. Buscar hemiolías, isorritmos, isómelos y modificaciones en la acentuación de los compases por medio de acentos escritos por el autor.
- Escuchar obras de diferentes estilos y épocas e intentar determinar a la audición el tipo de ritmo de cada una: binario, ternario, libre, polirrítmico. Adjudicar un compás a las obras escuchadas teniendo en cuenta la acentuación y la velocidad.
- Escribir incisos rítmicos con diferentes formas de acentuación de comienzo y final.

- Experimentar polirritmias en grupo, interpretando con percusión corporal diferentes acentuaciones simultáneamente.
- Es recomendable escuchar, a poder ser con partitura, una de las obras maestras del siglo XX: *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. En esta obra cabe destacar el magistral y atrevido tratamiento del ritmo, y en sus páginas se encuentran prácticamente todas las peculiaridades rítmicas propias de la música del siglo XX, algunas de ellas tratadas en este capítulo. Redactar luego un comentario escrito sobre la impresión producida por su audición, aportando datos rítmicos concretos interesantes de la partitura.
- Interpretar siempre en el instrumento propio las obras o fragmentos analizados con el fin de interiorizar y aplicar las conclusiones del análisis a la interpretación.

Capítulo III

EL ANÁLISIS ARMÓNICO

*“La tonalidad es una fuerza como la fuerza de gravedad de la Tierra”
(P. Hindemith)*

INTRODUCCIÓN

1. PARÁMETROS ANALÍTICOS ARMÓNICOS

1.1 TIPOS DE ACORDES

1.1.1 ACORDES POR TERCERAS

1.1.2 ACORDES POR SEGUNDAS Y CUARTAS

1.2 LAS CADENCIAS

1.3 LAS MODULACIONES

1.4 LAS PROGRESIONES

1.5 LAS NOTAS DE ADORNO

1.6 EL RITMO ARMÓNICO

2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

2.1 RITMO ARMÓNICO E INTERPRETACIÓN

2.2 ARMONÍA Y DIRECCIONALIDAD

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS ARMÓNICO

5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA Nº 1, INTRODUCCIÓN (L. VAN BEETHOVEN)

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Conocer los parámetros armónicos y reconocerlos en el contexto de una composición musical.
- Valorar la importancia del análisis armónico para una mejor comprensión de una obra.
- Relacionar los procesos armónicos que intervienen en el seno de la música con el carácter interpretativo de los mismos y aplicarlos a la ejecución.
- Analizar obras de diferentes épocas y estilos y comparar las diferencias en el tratamiento armónico a través de la Historia.
- Establecer relaciones entre los parámetros melódicos, rítmico-métricos y armónicos que permitan comprender sus aportaciones individuales y conjuntas a la unidad y cohesión de una obra.
- Conocer las diferentes concepciones armónicas y el tratamiento específico de los elementos armónicos en cada una de las diferentes épocas estilísticas.

INTRODUCCIÓN

Puesto que vamos a afrontar el análisis armónico de obras musicales de muy diversa índole, convendrá apuntar que a lo largo de la Historia de la música los compositores han utilizado unidades acordales de distintas especies, agrupando los sonidos de los acordes también de formas distintas, conformando así las peculiaridades específicas de los diversos estilos y épocas. Conviene, así mismo, llamar la atención sobre el hecho de que las ocasiones en las que un acorde se presenta verticalmente simultaneando sus sonidos (como en los ejercicios de armonía tradicional) y con las duplicaciones escolásticas son ciertamente escasas. El hecho de no encontrar estas masas acordales dispuestas verticalmente formando entidades sonoras delimitadas no quiere decir que no haya “armonía” en un pasaje. La Armonía, es decir, la simultaneidad de los sonidos se puede producir también por un efecto sumativo de sonidos cercanos en el tiempo. Así, por ejemplo, los arpeggios son precisamente acordes desdoblados en los que los componentes sonoros han sido desplegados sucesivamente.

Ejemplo III.0



Ejemplo III.1

Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9

J. Brahms (1833-1897)

Andante

p espr.

Fa# menor

I IV V

7 I V I IV 7

Modulación a Si menor

La Armonía está presente en cualquier melodía; subyace siempre en ella, aún cuando no esté explicitada. Esto se explica porque el fundamento armónico consiste en dotar a una nota básica (“fundamental”) de atributos (notas del acorde) que le confieren una funcionalidad dentro de una escala determinada. La Armonía jerarquiza todas las notas de una escala y las relativiza en función de si constituyen la nota fundamental de un acorde (su origen/principio) o no. Por esto, en una melodía aislada, sin acompañamiento, existe Armonía. Esta

armonía está implícita en el ordenamiento de los sonidos de la melodía, y aquí, precisamente, radica una de las mayores dificultades analíticas.

En el sistema diatónico tonal que preside la música desde el siglo XV hasta gran parte de la música del primer cuarto del siglo XX, dentro de la llamada “música culta” y también en la “música popular”, se pueden observar las armonías implícitas en una melodía con la condición de distinguir los sonidos “claves” (notas reales) de los “pasajeros” (notas de adorno: bordaduras, notas de paso, retardos...). En algunos casos las repeticiones de sonidos o giros frecuentes en torno a alguno de los mismos nos guían a la hora de jerarquizarlos. Únicamente el ritmo desprovisto de sonidos prescinde de la Armonía.

Ejemplo III.2

Minuetto W. A. Mozart (1756-1791)

Do mayor I — IV I V I — IV V V I — IV I mf V

f V — I — V V I — I — IV V V I — IV V V I — IV I V I

Así pues, como hemos visto, es necesario ampliar el tradicional concepto de Armonía que se suele contemplar. Pueden existir “acordes”, funciones acordales, relaciones armónicas, modulaciones, cadencias y todo aquello que es subsidiario de la Armonía, aún cuando no estén dispuestos los sonidos con la apariencia de bloques sonoros simultáneos (lo que llamamos acordes o masas acordales).

El análisis armónico que aquí planteamos supone el conocimiento previo de todos los acordes tríadas, cuatríadas y quintíadas, cadencias, mecanismos modulantes y el funcionamiento básico del enlace de los mismos dentro del ámbito tonal. Nos centraremos fundamentalmente en el análisis de aquellos aspectos armónicos que nos aporten información básica para la interpretación y que sean útiles para una mejor comprensión de los procesos que intervienen en la construcción de una obra musical.

I. PARÁMETROS ANALÍTICOS ARMÓNICOS

I.1 TIPOS DE ACORDES

Se trata de reconocer en cada momento el tipo de formación acordal empleada. Sería deseable poder cifrar cada acorde, o al menos los más significativos del discurso musical y adjudicarles la función armónica que representan en cada momento.

1.1.1 ACORDES POR TERCERAS

Son aquellas formaciones acordales que se constituyen por la superposición de terceras a partir de una nota básica o fundamental.

a) Acordes tríadas

Son los acordes de tres sonidos que predominan generalmente en cualquier obra musical del período tonal. Interesa reconocer fundamentalmente las siguientes características:

- *Estado del acorde*

	Estado Fundamental	1ª Inversión	2ª Inversión
Cifrado general de los tríadas	5	6	6 4
Cifrado específico del tríada de sensible	♯	+6 3	6 +4

- *Tipología*

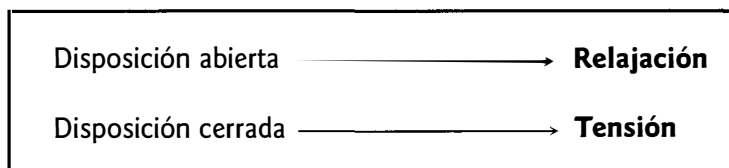
- perfecto mayor
- perfecto menor
- 5ª aumentada
- 5ª disminuida

- *Duplicaciones*

- En la música vocal a tres o cuatro voces podemos encontrar las duplicaciones tradicionales escolásticas (estudiadas en la disciplina de Armonía). Debemos valorar aquellas que se alejan de la práctica tradicional (duplicaciones de sensibles, intervalos disminuidos, etc.) ya que estas duplicaciones “excepcionales” a la regla suelen responder a necesidades expresivas o direccionales en el movimiento fluido de las voces individuales. En estas circunstancias es obvio deducir que para el autor ha primado el desarrollo melódico (horizontal) de las partes sobre la verticalidad (lo armónico).
- En la música instrumental las duplicaciones suelen ser múltiples, rebasando los planos de la armonía escolástica, pensada y redactada en base a la música vocal a 4 partes (voces) reales.

- *Disposición*

Este dato nos habla de las relaciones tensión-relajación de la música:



También la disposición de los acordes nos informa sobre la intencionalidad del autor en la dirección de la música, reflejada en la distribución de las masas sonoras, ya sea polarizando el peso sonoro en diferentes lugares, cuando las disposiciones abierta o cerrada son extremas, o bien haciéndolas coincidir con determinados timbres. La disposición de los acordes confiere a la música una especial ductilidad: la capacidad de “expandir” y “contraer” los elementos sonoros en función del modo en que se encuentren agrupados los sonidos (en ámbitos pequeños o muy amplios), dotando a la música de colorido y expresividad.

Ejemplo III.3

Marcha real

I. Stravinsky (1882-1971)

Disposición abierta

Ejemplo III.4

Suleika, Op. 57 n° 3

F. Mendelssohn (1809-1847)

Disposición cerrada

- *Funciones tonales*

Conviene siempre al lado del cifrado indicar (con números romanos: I – II – III – IV – V – VI – VII) el grado de la escala sobre el que está basado el acorde, esto es, la fundamental del mismo (que, como ya sabemos, no es siempre la nota del bajo). Esta clasificación de funciones armónicas nos permite observar cuáles son los enlaces armónicos que tienen lugar en el proceso que analizamos y nos ayuda a visualizar cadencias, progresiones, resoluciones acordales atípicas o excepcionales, cambios de función tonal, etc. Es un parámetro analítico que nos proporciona información valiosa para comprender los procesos que rigen los enlaces armónicos, así como el ritmo armónico, que abordaremos más adelante.

- *Resoluciones*

Se trata de observar las resoluciones de cada acorde para determinar los tipos de enlaces armónicos que se establecen en el discurso musical y, por otro lado, las resoluciones individuales de cada nota del acorde. Con estos datos podemos obtener información sobre la época en la que fue compuesta la obra. No olvidemos que las resoluciones excepcionales, así como todas las “desviaciones” a las reglas de la Armonía tradicional escolástica son innovaciones armónicas que corren paralelas a los cambios que se van produciendo a lo largo de la Historia de la Música.

Ejemplo III.5

Fragmento de Coral

G. F. Haendel (1685-1759)



b) **Acordes cuatríadas**

Los acordes de séptima son considerados como entidades acordales propiamente dichas a partir del final del Barroco y principios del Clasicismo. Hasta bien entrado el período barroco, las séptimas se consideraron disonantes y eran tratadas como notas extrañas al acorde, principalmente como retardos, con las consiguientes “preparaciones” a las séptimas (ligadas a una nota del acorde anterior) y sus “resoluciones” (una segunda ascendente o descendente, como la gran mayoría de las resoluciones de las notas de adorno).

En la música vocal del barroco los acordes de 7ª que se encuentran en el análisis vertical de la música son, pues, puramente coyunturales, puesto que el predominio del estilo compositivo de la época (“estilo contrapuntístico”) hace primar la horizontalidad sobre la verticalidad. En otras palabras, los acordes de 7ª no estaban concebidos como acordes, sino como tríadas simultaneadas con notas de adorno disonantes (la 7ª, 9ª, etc. en forma de retardos, por ejemplo).

Ejemplo III.6

Coral J. S. Bach (1685-1750)

Los aspectos analíticos de los acordes cuatríadas son los mismos que para los tríadas:

• *Tipología y cifrado*

Séptimas	Estado Fundamental	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
de dominante (3ª M-5ª J-7ª m)	7 +	6 5	+6	+4
de sensible (3ª m-5ª dis.-7ª m)	7 5	+6 5	+4 3	+2
disminuida (3ª m-5ª dis.-7ª dis.)	7	+6 5	+4 3	+4 +2
secundarias (otras interválicas diferentes)	7	6 5	4 3	2

• *Duplicaciones*

- de la fundamental
- de la tercera del acorde
- de la quinta del acorde
- de la séptima: siendo ésta excepcional y propia de épocas más tardías de la Historia de la Música (finales del siglo XIX y XX).

• *Resoluciones*

- Escolásticas
- Excepcionales: tanto del acorde como de cada una de las notas del mismo.

Tiene gran interés la observación de las resoluciones de los acordes de 7ª de dominante, 7ª de sensible y 7ª disminuida por cuanto forman parte potencialmente de cadencias y nos hablan de los procesos de tensión-relajación y de la direccionalidad de la música. Las resoluciones excepcionales de las séptimas realizando movimientos de segunda ascendente o por salto, nos hablan de épocas posteriores al Clasicismo. Las resoluciones no escolásticas de los acordes de 7ª apuntan siempre hacia épocas estilísticas avanzadas en la Historia de la Música.

Ejemplo III.7

Bagatela Op. 6

B. Bartók (1881-1945)

Grave

Séptimas con resoluciones excepcionales

Así mismo, como veremos más adelante, el empleo de los diferentes tipos de acordes de 7ª y sus inversiones se va escalonando en las diferentes épocas, apareciendo primero los menos disonantes (V_7^+ ; II_5^6) y, paulatinamente, se van introduciendo los más disonantes (VII^{+4}_3 ; $VII+2$) etc.

- Disposiciones

- Abiertas (disposiciones expandidas, relajadas)
- Cerradas (disposiciones abigarradas, contraídas)

Las consecuencias que se desprenden de los diferentes modos de disposición de las cuatríadas en el texto musical son las mismas que para las tríadas, con los mismos resultados expresivos.

Ejemplo III.8

Sonata para piano Op. 13 ("Patética")

L. van Beethoven (1770-1827)

Grave *Disposición cerrada*

La disposición acordal se va abriendo (expandiendo)

cresc.

sfz > p

sfz

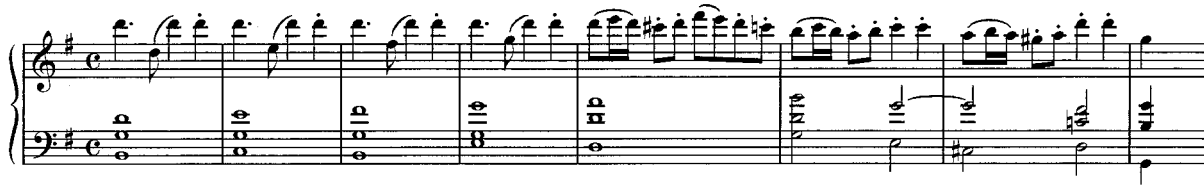
sfz

Ejemplo III.9

Op. 9 n.º 1

Disposición abierta

L. van Beethoven (1770-1827)



• Funciones tonales

Al igual que con las tríadas, conviene siempre especificar en números romanos la fundamental del acorde, con el fin de visualizar los enlaces armónicos que tienen lugar, descubriendo así la manera en que están elaborados los procesos cadenciales, la existencia de progresiones armónicas, el tipo y la cantidad de acordes de séptima secundarios empleados, etc.

Dentro de los mismos ámbitos tonales cada compositor demuestra, de forma característica, su preferencia por determinados acordes y enlaces frente a otros.

Ejemplo III.10

Concierto para piano

R. Schumann (1810-1856)

Allegro affetuoso

c) Acordes quintiadas y sextiadas

Son los acordes de 9ª, 11ª y 13ª. A pesar de que algunos autores han puesto en duda la existencia de las sextiadas, siendo interpretadas como acordes tríadas o cuatríadas superpuestos, para nosotros tienen entidad propia acordal y los podemos encontrar en el repertorio romántico y en la música del siglo XX. De ellos nos interesa reconocer:

• Tipología

- 9ª, 11ª y 13ª sobre la dominante
- 9ª, 11ª y 13ª sobre la sensible
- 9ª, 11ª y 13ª secundarias (sobre otros grados de la escala)

- *Cifrado*

Cifraremos únicamente los acordes de 9ª sobre la dominante:

Estado Fundamental	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
9 7 +	7 6 ♯	5 +6 4	3 +4 2

De los acordes de 11ª y 13ª, tanto de dominante como secundarios, únicamente recogeremos datos sobre su empleo en estado fundamental o invertidos.

- *Resoluciones armónicas*

Cuando aparecen acordes de 9ª hay que observar su comportamiento armónico:

- resoluciones escolásticas o excepcionales
- enlaces armónicos anterior y posterior
- relaciones cromáticas, enarmónicas u otras destacables en los enlaces de las notas del acorde con el siguiente.

Esto nos permitirá ver si los acordes se mueven dentro de un contexto tonal o atonal:

- contexto tonal (siglos XIX y XX)
- contexto armónico no tonal (vanguardias del XX y comienzos del XXI)

En los acordes de 11ª y 13ª deben analizarse los enlaces armónicos anterior y posterior, así como el tratamiento horizontal en la resolución de las notas del acorde, con el fin de delimitar el contexto o “textura armónica” en el que se mueve el acorde en cuestión: contexto tonal o no tonal.

Los acordes quintíadas y sextíadas dotan a la música de actividad dinámica: son acordes muy disonantes (en el contexto tonal) y, por tanto, “activos”, esto es, crean tensión.

Dentro de un contexto armónico no tonal el manejo de estos acordes es libre y al tener multiplicidad de sonidos resultan ambiguos en cuanto a sonoridad y dúctiles en sus relaciones horizontales. Son, en cualquier caso, acordes característicos de la música de principios del siglo XX, en su tratamiento más tradicional y, posteriormente, empleados con profusión como masas acordales que aportan “color” y “densidad sonora” a la música. En estos casos el tratamiento es libre y forman parte de progresiones y secuencias armónicas dentro de texturas armónicas múltiples.

Ejemplo de cuatrías y quintías en un contexto atonal (no diatónico):

Ejemplo III.11

Partita para violín y piano

W. Lutoslawski (1913)



Ejemplo de acordes quintías en un contexto tonal:

Ejemplo III.12

Tristán e Isolda

Cuatrías y quintías en contexto tonal

R. Wagner (1813-1883)



1.1.2 ACORDES POR SEGUNDAS Y CUARTAS

El lenguaje armónico de la música a partir del siglo XX incluye nuevas formas de organización acordal, entre ellas los *acordes por segundas y cuartas*. Para el análisis del repertorio contemporáneo es necesario conocer a fondo los recursos armónicos y compositivos característicos de esta época. No es difícil, por otro lado, encontrar en estas obras texturas armónicas mezcladas, superpuestas o alternadas: acordes por terceras, segundas y cuartas se combinan a gusto del compositor.

Nos fijaremos en el análisis de cuestiones muy básicas, ya que la profundización en el análisis de obras del siglo XX y XXI requiere, sin duda, un mayor y más completo conocimiento de los distintos sistemas compositivos que confluyen en este período.

El reconocimiento de los acordes por segundas y cuartas es relativamente sencillo. Al igual que en la organización acordal por terceras, los acordes por segundas y cuartas pueden presentarse en forma de unidades acordales bien delimitadas (acordes) o desdoblados e implícitos en la melodía. El cifrado no es necesario ya que no está tipificado.

Ejemplo de tipos de acordes por segundas y sus inversiones:

Ejemplo III.13

ma.-ma. ma.-me. me.-ma. me.-me.

Fundamental 1ª inversión 2ª inversión

Ejemplo de acordes por cuartas y sus inversiones:

Ejemplo III.14

Fundamental 1ª inv. 2ª inv.

Escala de Re mayor con acordes diatónicos por cuartas

Escala de Re mayor con acordes por cuartas justas

Estos acordes se emplean habitualmente fuera del contexto de la tonalidad y, por tanto, no están sujetos a reglas específicas en el tratamiento de los enlaces entre ellos. Así, por ejemplo, desaparece la relación intrínseca con la serie general de quintas, característica de la armonía tradicional, como generador dinámico de los enlaces entre las fundamentales de los acordes. Es por ello que resulta de escaso o nulo valor señalar las funciones tonales de los acordes, como hacíamos con los acordes por terceras, puesto que no realizan específicamente estas funciones.

Lo importante y significativo en el tratamiento de estos acordes es su disposición:

- En estado fundamental (por segundas o cuartas en relación al bajo)
- Invertidos (diferentes relaciones interválicas con respecto a la nota del bajo)

Ejemplo III.15

El estudio de la disposición de estos acordes y de su amplitud, así como su distribución en diferentes tessituras y timbres, es importante porque se relacionan con aspectos referentes a la *“afectividad o expresividad”* de la música.

Ejemplo III.16

Partita para violín y piano

W. Lutoslawski (1913)

contracción

Piano

etc.

Pieza para piano n° 1

K. Stockhausen (1928)

Pieza para piano n.º 1

K. Stockhausen (1928)

Piano.

pp fff p mf p

11:10 7:5

mf f fff

expansión

Los acordes por segundas y cuartas pueden ser de tres, cuatro o más sonidos. Es interesante observar los cambios de densidades en los enlaces acordales:

Ejemplo III.17

Tres piezas en estilo antiguo

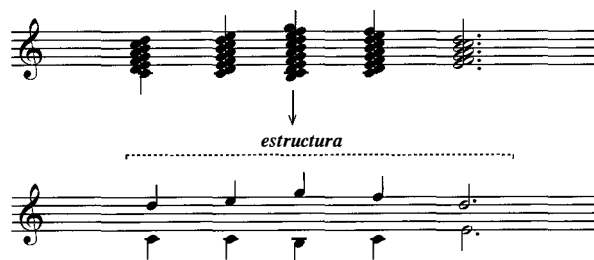
H. M. Görecki (1963)

A musical score for a piece titled "Aumento de la densidad". The score is written for a string orchestra, with staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The music is in 3/4 time and features a series of ascending and descending melodic lines, often with slurs and accents. The dynamics are marked with *p* (piano) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is indicated by a large bracket on the left. The title "Aumento de la densidad" is written in a stylized font at the bottom of the page.

Los autores contemporáneos mantienen así un juego continuo de colores y densidades, combinando el número de notas de los acordes enlazados, con las distintas disposiciones (abierta/cerrada) y los diferentes estados del acorde (fundamental/invertido). Así mismo, las duplicaciones que refuerzan algún polo del acorde son mecanismos compositivos que ayudan a enfatizar en un momento determinado una o varias notas, una dirección, un grupo de acordes, etc.

Como se puede ver, las posibilidades colorísticas, tímbricas y expresivas de estos acordes son amplísimas y confieren a la música una expresividad que depende casi exclusivamente del ordenamiento (enlace) de las masas acordales, más que de una melodía, la mayor parte de las veces inexistente o subsidiaria de las líneas horizontales del entramado armónico.

Ejemplo III.18



Así pues, el análisis de este tipo de texturas acordales, más que una mera descripción de acordes y resoluciones, es una observación minuciosa del comportamiento dinámico de las masas acordales y los efectos musicales expresivos que se derivan de ellas.

1.2 LAS CADENCIAS

Centrándonos en el contexto de la música tonal, se pueden encontrar procesos cadenciales repartidos a lo largo de toda la extensión de una obra musical. Interesan aquellas cadencias que delimitan estructuras (períodos, semifrases, frases, secciones, etc.), es decir, las que participan en la direccionalidad de la música. Interesan también aquellos procesos cadenciales que comprometen la tonalidad, dando lugar a modulaciones (o cambios de centro tonal) y cambios de modo.

a) TIPOLOGÍA

- Cadencias conclusivas:

Perfecta: V – I (ambos en estado fundamental)

Plagal: IV – I

- Cadencias suspensivas:

Imperfecta: V – I (alguno de ellos o ambos invertidos)

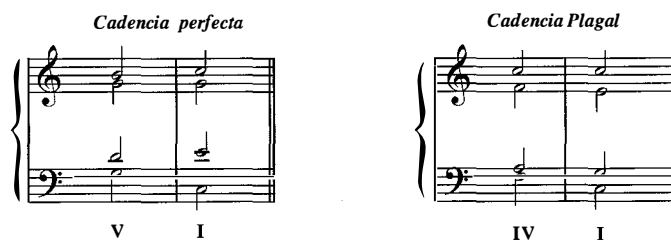
Semicadencia: reposo en la dominante

Cadencia rota: la más común es V – VI

Ejemplos de cadencias en Do mayor:

Ejemplo III.19

CADENCIAS CONCLUSIVAS



CADENCIAS SUSPENSIVAS

Cadencia Rota

V VI

Semicadencia

I V

Cadencia Imperfecta

V +6 I₅

b) PROCESO TONAL CADENCIAL

Las cadencias no se reducen al enlace de dos acordes sino que habitualmente van precedidas de acordes característicos que completan el proceso cadencial. Así, por ejemplo, durante el Clasicismo la *fórmula cadencial* habitualmente empleada es la siguiente:

II - V - I (cadencia perfecta conclusiva)

Ejemplo III.20

W. A. Mozart (1756-1791)

II V I II V I

En ocasiones la cadencia resulta más elaborada, generalmente siguiendo la serie general de quintas:

III - VI (o IV) - II - V - I

Ejemplo III.21

*Bunte Blätter, Op. 99**Ziemlich langsam*

pp

I V IV $\frac{6}{5}$ I $\frac{6}{4}$ V $\frac{7}{+}$ I

R. Schumann (1810-1856)

I VI II $\frac{6}{5}$ V I

Cualquier cadencia puede presentar un mayor o menor grado de elaboración. Por esto, será de interés realizar un esquema de las fórmulas cadenciales empleadas. Además, cada compositor emplea fórmulas cadenciales similares de manera reiterativa, formando parte de su “*estilo compositivo*”.

Ejemplo III.22

*Cadencias perfectas**J. S. Bach (1685-1750)*

ant.

I II V I

W. A. Mozart (1756-1791)

V VI II I V $\frac{+}{+}$ I

L. van Beethoven (1770-1827)

VII I V $\frac{+}{+}$ I

R. Schumann (1810-1856)

VI IV II I V $\frac{+}{+}$ I

*Semicadencias**J. S. Bach (1685-1750)*

IV VII I V

W. A. Mozart (1756-1791)

I II I V

L. van Beethoven (1770-1827)

6 5
IV V

R. Schumann (1810-1856)

5 6/4 5
IV VII I V

c) FUNCIÓN CONTEXTUAL DE LA CADENCIA

Las cadencias desarrollan funciones específicas según el contexto en el que se sitúan. Estas funciones pueden ser:

- **Conclusiva final/ conclusiva no final**
- **Cadencia de reposo**
- **Cadencia estructural (separación de elementos fraseológicos)**
- **Cadencia modulante**
- **Desarrollo cadencial**

Ejemplo de cadencia conclusiva no final con función modulante:

Ejemplo III.23

Álbum de la juventud
Munter und straff

R. Schumann (1810-1856)

V I V V

Dominante de la dominante

Ejemplo de cadencia estructural (separación de elementos fraseológicos):

Ejemplo III.24

Coral

J. S. Bach (1685-1750)

IV V

Ejemplo de cadencias dentro de un desarrollo codal:

Ejemplo III.25

Sonatina para piano A. Diabelli (1781-1858)

I.3 LAS MODULACIONES

a) MODULACIONES DIATÓNICAS

Son aquéllas que cursan con la intervención de la dominante (V) de la nueva tonalidad. Son las más empleadas en la música tonal y constituyen un proceso cadencial en sí mismas ya que el enlace armónico básico es: V – I (cadencia perfecta).

Existen dos tipos de modulación diatónica:

- **Modulaciones intratonales:**

Se emplean preferentemente en el período barroco y clásico (continúan en el período romántico, si bien en el siglo XIX se añaden también las modulaciones extratonales). Consisten en modular a una tonalidad relativa (vecina) de la tonalidad principal. Es, por tanto, modular a una tonalidad cuyo acorde de tónica es uno de los acordes de la escala de la tonalidad de origen.

Ejemplo de tonalidades vecinas a partir de DO M:

rem - mim - faM - solM - lam

Ejemplo III.26

Do mayor

Grado	Nombre
I	re menor
II	mi menor
III	fa mayor
IV	sol mayor
V	la menor
VI	si menor
VII	do mayor

Así, por ejemplo, modular desde Do Mayor a Mi menor es una modulación introtonal, ya que mi-sol-si (acorde de tónica de Mi menor) es el III grado de la escala de Do Mayor. Decimos que se ha “modulado introtonalmente” a Mi menor o, lo que es lo mismo, “existe una modulación introtonal al III grado”.

Estas modulaciones son muy breves, pasajeras y, a menudo, se reducen a un sólo enlace armónico: V de la nueva tonalidad – I nueva, continuando inmediatamente después de esta aparente nueva tónica con el mismo ámbito tonal anterior a la cadencia u otro nuevo.

Ejemplo III.27

Sinfonía n° 1

L. van Beethoven (1770-1827)

Adagio molto

fp Fa M *fp* Do M *cresc.* Sol M *f* Do M *p*

V I V VI V IV

Estas modulaciones presentan acordes que se pueden interpretar en ambas tonalidades, la de origen y la nueva. Por eso se dice que tienen doble función tonal y operan en el proceso modulante por medio de un cambio de función tonal.

Por su brevedad, en ocasiones no constituyen auténticas modulaciones, sino acercamientos entre diferentes grados de la escala originaria, “coloreados” por la introducción de “sensibles artificiales” que funcionan cromáticamente en sus enlaces.

Ejemplo III.28

Sonatina para piano

A. Diabelli (1781-1858)

Allegretto

p Sol M *f* Re M *p*

V I II

Doble función tonal Sensible artificial Tónica nueva

etc.

El paso a la nueva tonalidad a menudo es tan breve que incluso se omite el paso por su tónica correspondiente enlazando directamente la “dominante secundaria” con el acorde de tónica de la tonalidad de origen. Es muy frecuente, por ejemplo, el empleo del siguiente enlace armónico:

Ejemplo III.29

Sonata patética L. van Beethoven (1770-1827)

Ejemplo III.30

Lied F. Schubert (1797-1828)

Así, por ejemplo, las *series de séptimas modulantes* son precisamente el enlace de dominantes secundarias con relación de quintas entre sus fundamentales. Funcionan como si cada dominante fuera a resolver en la tónica, pero esta tónica aparece convertida en dominante a su vez (añadiendo la séptima e introduciendo una *sensible artificial*) del siguiente acorde.

Ejemplo III.31

Lied F. Schubert (1797-1828)

Schnell

Las *modulaciones introtonales* incluyen colorido en las cadencias debido a las relaciones cromáticas que se establecen horizontalmente al introducir las sensibles nuevas y resolverlas. Proporcionan *direccionalidad* a la música.

• **Modulaciones extratonales:**

Son cambios de tonalidad más duraderos que los anteriores y a tonalidades alejadas del tono principal. El proceso modulante que los rige sigue siendo la introducción de la dominante de la nueva tonalidad seguida de una cadencia perfecta, generalmente, sobre la nueva tónica. La elaboración previa no suele existir, ya que al ser una modulación a una tonalidad alejada a la de origen, no tiene acordes comunes que puedan preparar el cambio. La modulación se percibe justamente en el momento de la introducción de la nueva dominante (tanto a la audición como al análisis).

Ejemplo III.32

Obertura Leonora n° 3, Introducción

L. van Beethoven (1770-1827)

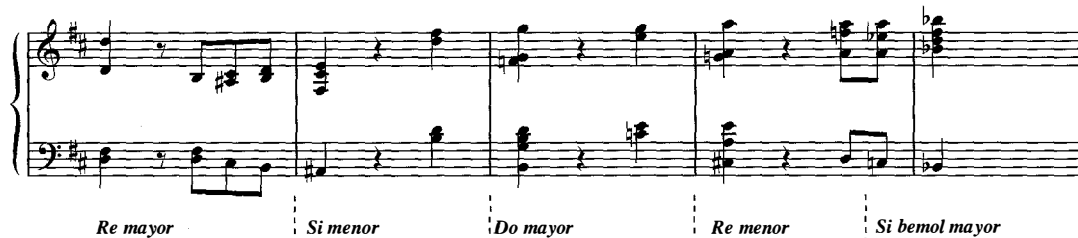


Las modulaciones extratonales son de pleno uso en las obras de los compositores del romanticismo y se observan especialmente en los complejos desarrollos modulantes que caracterizan algunas de las composiciones decimonónicas.

Ejemplo III.33

Sinfonía n° 2, Introducción

L. van Beethoven (1770-1827)



b) MODULACIONES CROMÁTICAS

Aparecen en la música del Romanticismo y hallan su máxima expresión en las obras musicales de las postrimerías del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX.

Las modulaciones cromáticas son aquellos cambios de tonalidad en los que no concursa la dominante de la nueva tonalidad como marcador modulante. El paso de una tonalidad a otra se realiza mediante enlaces acordales de una amplia gama, cuya característica es la unión o resolución de las notas del acorde (al menos una) cromáticamente. El cambio de tonalidad se realiza prácticamente sin preparación: un acorde pertenece a la tonalidad de origen y el siguiente acorde ya es de la siguiente tonalidad (no necesariamente la tónica).

Ejemplo III.34

Lied (Les Matelots) *G. Fauré (1848-1924)*

Modulaciones cromáticas

En estos procesos modulantes cromáticos, el concepto tradicional de cadencia se diluye ya que no existe “reposo”. Pero puede existir “direccionalidad”: la que se desprende del enlace cromático de las notas de los acordes, consideradas horizontalmente. Se podría decir que es una modulación “abrupta”, por lo repentino e inesperado del cambio tonal y por la falta de elaboración previa. Es una modulación que “no se ve venir”.

Es corriente encontrar modulaciones cromáticas sucesivas dentro de una textura musical cromática general. En algunas ocasiones el proceso cromático es de tal densidad (vertical y horizontalmente) que puede resultar complejo aventurar un ámbito tonal determinado para un pasaje. Esto es, cuando las modulaciones cromáticas son frecuentes y consecutivas, el pasaje adolece de una falta de centro tonal reconocible y hablar de tonalidades resulta una auténtica especulación. En estos pasajes se habla entonces de *armonía errante*.

Ejemplo III.35

Elektra *R. Strauss (1864-1949)*

Las *modulaciones cromáticas* crean tensión y dotan de color, dirección y dramatismo a la música.

Ejemplo III.36

*Sinfonía nº 2 (I)**C. M. von Weber (1786-1826)*

Modulación cromática ————— dirección
(aumento de tensión) —————>

c) MODULACIONES ENARMÓNICAS

Es un recurso modulante característico de la música de finales del siglo XIX y siglo XX. Las modulaciones enarmónicas se pueden encontrar aisladamente o bien formando parte del entramado armónico de pasajes muy cromáticos en los que se alternan cromatizaciones y enarmonizaciones de sonidos. Son modulaciones sin preparación o elaboración previa, que no cursan con la dominante como mecanismo modulante.

La modulación enarmónica consiste en unir, al menos, una de las notas de un acorde de forma enarmónica con el siguiente acorde, resultando éste en un contexto tonal totalmente distinto. Las demás notas de los acordes enlazados suelen discurrir cromáticamente la mayoría de las veces.

Ejemplo III.37

*Requiem, confutatis: Esquema armónico**W. A. Mozart (1756-1791)*

Modulación enarmónica Modulación enarmónica

En ocasiones, la modulación enarmónica funciona como una cadencia rota al partir del acorde de dominante de la tonalidad previa y resolver distintamente a la tónica esperada. Al igual que en las modulaciones cromáticas, las enarmónicas son frecuentes en el seno de pasajes profusamente cromáticos en los que a menudo los cambios tonales se suceden tan rápidos que no resulta posible establecer la o las tonalidades vigentes.

Ejemplo III.38

Las Walkirias R. Wagner (1813-1883)

dolcissimo

Modulación enarmónica

I.4 LAS PROGRESIONES

a) PROGRESIONES ARMÓNICAS

Se caracterizan por la repetición de tramos armónicos (enlaces) en los que la disposición de los acordes en las voces se repiten exactamente igual a diferentes alturas. Dan lugar a secuencias musicales en las que las repeticiones del modelo armónico son idénticas. En estas progresiones los elementos acordales pierden su propia personalidad y son tributarios del tratamiento de los mismos en el modelo.

La repetición y la dirección (*ascendente o descendente*) hacen de las progresiones un elemento compositivo compacto y sugestivo a la hora de dotar de direccionalidad a un pasaje.

Pueden ser:

- **Modulantes:** cada repetición responde a un ámbito tonal distinto y se corresponde con la transposición exacta de la tipología de los intervalos del modelo.
- **Unitónicas:** el ámbito tonal permanece inalterado.

Ejemplo III.39

L'infedeltà delusa, n° 6 J. Haydn (1732-1809)

Piano

Modelo 1ª secuencia 2ª secuencia Cadencia en La menor

Progresión unitónica en Do Mayor

Ejemplo III.40

Sonata para piano Op. 10 n°1

L. van Beethoven (1770-1827)

La b Mayor Fa menor Re b Mayor

Modelo secuencia (3ª inferior) secuencia (3ª inferior)

Progresión modulante

b) SERIES DE SEXTAS

Son enlaces consecutivos de acordes de sexta. Tradicionalmente la armonía escolástica ha tratado las series de sextas a tres voces (en la música vocal a cuatro), si bien, en la música instrumental se realizan a cuatro voces duplicando alternativamente la tercera y la sexta de los acordes. En la música instrumental son de amplio uso en pasajes de nexo o soldaduras.

Ejemplo III.41

Sonata para piano Op. 2 n° 3

L. van Beethoven (1770-1827)

Series de sextas en progresión

Do mayor Sol mayor Do mayor

I V V I

Por tratarse de un movimiento paralelo de las voces, las series de sextas dotan de *dirección* (ascendente o descendente) a la música, si bien la significación armónica es escasa ya que los acordes no son activos y, por tanto, no crean tensión.

I.5 LAS NOTAS DE ADORNO

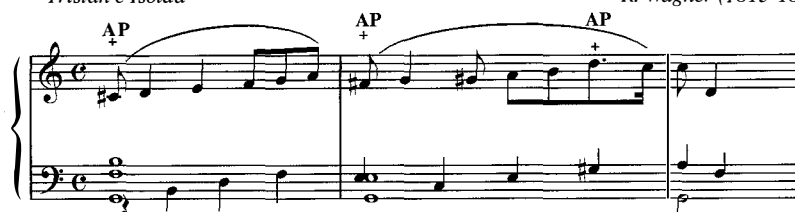
Como ya se ha visto en el capítulo sobre el análisis de la melodía, reviste especial interés el análisis de las notas de adorno, ya que algunas de ellas no sólo tienen función melódica, sino que también intervienen armónicamente en el discurso musical, afectando a la composición del acorde. Esto sucede con los retardos y las apoyaturas, por ejemplo, ya que al ser éstos adornos que se pueden producir simultáneamente al acorde, afectan a su sonoridad, convirtiéndolos, en ocasiones, en acordes disonantes susceptibles de ser analizados de diversas maneras.

Así mismo, convendrá distinguir claramente las notas reales de las extrañas, ya que un error de interpretación podría llevar a considerar notas alteradas como indicativo de una modulación inexistente, por ejemplo. Además, el análisis de las notas de adorno nos acerca, en muchos casos, a una certera valoración de la época y estilo en el que está compuesta una determinada obra, como apuntábamos en el primer capítulo.

Ejemplo III.42

Tristán e Isolda

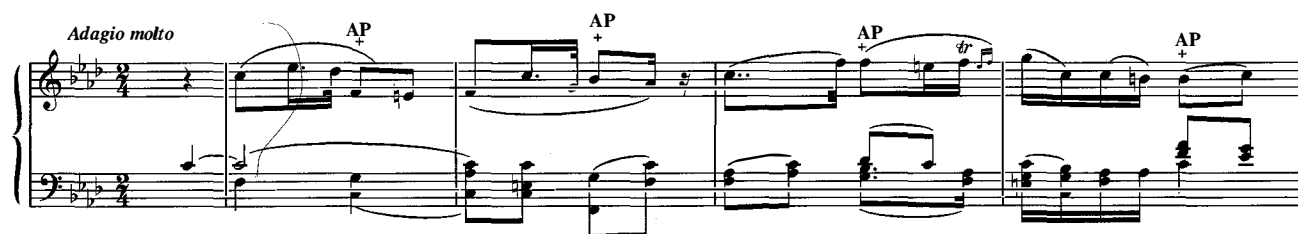
R. Wagner (1813-1883)



Ejemplo III.43

Cuarteto Op. 59 n° 1

L. van Beethoven (1770-1827)



Ejemplo III.44

Concierto n° 1 para clave y orquesta

J. C. Bach (1735-1782)



Ejemplo III.45

Intermezzo Op. 76 n° 4

J. Brahms (1833-1897)



Ejemplo III.46

L. van Beethoven (1770-1827)

Sonata "Patética" Retardo

Piano

I.6 EL RITMO ARMÓNICO

Llamamos *ritmo armónico* a la frecuencia con la que cambian los acordes y sus funciones armónicas en un texto musical. El *ritmo armónico* es el pulso armónico de la obra.

Para establecer el ritmo armónico nos fijaremos en los cambios de acorde que implican cambios en las funciones armónicas, sin tener en cuenta cambios de disposición de los mismos (inversiones), desdoblamientos o diferencias en las duplicaciones de un mismo acorde, cambios de tesitura o timbres diferentes. Nos interesa saber cada cuánto tiempo el autor cambia de armonía.

Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento el *ritmo armónico* es de *blanca con puntillo*, ya que cada tres tiempos (un compás) se establece una armonía distinta:

Ejemplo III.47

Escenas de niños Op. 15 n° 6

R. Schumann (1810-1856)

Piano

En ocasiones el ritmo armónico se mantiene invariable prácticamente a lo largo de toda la obra.

Ejemplo III.48

Danza

F. Schubert (1797-1828)

Ritmo armónico: 1 acorde por compás

Piano

etc.

En otras, especialmente las piezas de mayor duración, es frecuente encontrar cambios en el ritmo armónico que obedecen a cambios en el carácter de la música, acelerandos o ritardandos agógicos que se apoyan en procesos paralelos de “acelerandos y ritardandos armónicos”, enfatizaciones, etcétera.

Ejemplo III.49

Sonata Patética (I)

L. van Beethoven (1770-1827)

decresc.

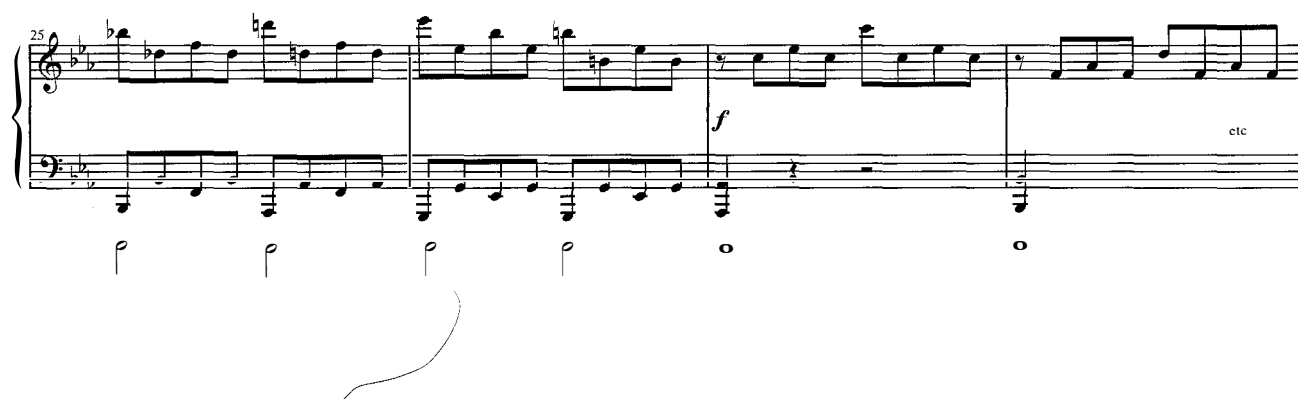
RITMO ARMÓNICO

decresc.

pp

p

cres.



2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

2.1 RITMO ARMÓNICO E INTERPRETACIÓN

El ritmo armónico empleado en un determinado pasaje forma parte del plan arquitectónico de la obra y, por tanto, influye directamente, al igual que otros parámetros musicales, en la interpretación. Así, por ejemplo, el ritmo armónico influye en la velocidad (tempo), en el carácter, en la dirección de la música, en la dinámica y en el fraseo.

a) RITMO ARMÓNICO Y DETERMINACIÓN DEL TEMPO

Cuanto más *largo o lento* (cambios espaciados de armonía) sea el ritmo armónico (un acorde por compás o más compases) *más ágil será la velocidad*, generalmente. Esto es debido a que el hilo conductor armónico está basado en pilares (acordes) distantes entre sí y para ser comprendido el fraseo armónico y no perder a la audición la secuencia acordal y su sentido, debemos aproximar esos pilares armónicos en el tiempo, esto es, aumentar la velocidad.

Puesto que el ritmo armónico no es el único factor que interviene en la determinación de la velocidad apropiada de una obra, convendrá combinar el análisis de este parámetro con el análisis de otros como la figuración rítmica de la melodía, el compás escrito, el fraseo, la densidad de voces, las texturas, timbres, carácter y función musical de la obra, a la hora de decidir el tempo de la misma. Esto es especialmente importante si no hay indicación metronómica explícita del autor.

En el siguiente ejemplo de Mozart, el ritmo armónico es muy largo, correspondiéndose con un tempo rápido:

Ejemplo III.50

Quinteto en Do M K. 515

W. A. Mozart (1756-1791)

Allegro

Violin I

dolce

vln 2
vlas 1 y 2

cellos

f *p*

f *p*

etc

Si el ritmo armónico es rápido o corto (cambio de acorde en cada tiempo del compás o en figuras más pequeñas, por ejemplo), la velocidad tiende a ralentizarse con el fin de poder dar a cada acorde el tiempo suficiente para ser percibido claramente a la audición y permitir que ejerza su función en el contexto armónico de ese pasaje.

Ejemplo III.51

Tema con variaciones

R. Schumann (1810-1856)

Poco lento ♩ = 68

Piano

mf *f* *>p*

♩ = 68

b) RITMO ARMÓNICO Y CARÁCTER

Cuando el *ritmo armónico* es *rápido* (cuatro o más armonías distintas por compás, por ejemplo) se produce un *aumento de la "densidad acordal"* que, además de las implicaciones directas en el tempo general de la obra, influye en la *expresividad y carácter* de la música. En este caso, la música gana en "*profundidad*", domi-

na la “verticalidad” más que la horizontalidad y se recrea o detiene más en el significado armónico de los enlaces acordales del pasaje en cuestión. Esto se puede traducir en un carácter musical *más pleno, más pesante*.

La atmósfera que se obtiene de un pasaje así es *más intensa y cargada de emotividad* que la que se obtiene de un pasaje con *ritmo armónico lento* (una armonía por compás, por ejemplo), donde predomina la “horizontalidad” frente a la verticalidad. En este último caso la música discurre en el tiempo con un *carácter más liviano, más ligero* ya que se detiene menos en explicaciones armónicas. Aquí la *armonía subraya el contenido melódico* principalmente.

Ejemplo III.52

El caminante F. Schubert (1797-1828)

Adagio

Piano *pp*

Ritmo armónico rápido:

- predominio de la verticalidad
- tempo lento
- densidad acordal plena

Ejemplo III.53

Impromptu Op. 90 n° 2 F. Schubert (1797-1828)

Allegro

Piano *pp*

Ritmo armónico lento:

- poca densidad acordal
- predominio de la horizontalidad
- carácter ligero

d) RITMO ARMÓNICO Y DINÁMICA

Los pasajes con ritmo armónico rápido (gran densidad acordal por compás) predisponen a una dinámica general más intensa, con sonoridades más plenas, y se suelen corresponder con matices de *mf* o incluso más intensos, generalmente (salvo indicación expresa del autor).

Los ritmos armónicos lentos corresponden a pasajes generalmente menos intensos dinámicamente.

Ejemplo III.54

Canción del vigilante de la noche

E. Grieg (1843-1907)

Ritmo armónico largo: matiz general suave

*Intermezzo
(The ghost of the night)*

25 *Piano* *pp* 7 7 3 3 *f* *pp* 7 7 3 3

32 *pp* 7 7 3 3 *f* *pp* 7 7 3 3

Ejemplo III.55

Escenas de niños Op. 15 n° 6

R. Schumann (1810-1856)

Piano *f* *mf*

col Ped.

Ritmo armónico rápido: dinámicas intensas

Cuando aparece un aumento del ritmo armónico empleado en una obra, este “*crescendo o accelerando armónico*” se suele corresponder con un aumento en la tensión general del pasaje y suele llevar parejo un “*crescendo dinámico*” y un “*ritardando agógico*”: el tempo “se ensancha”.

Del mismo modo, una disminución del ritmo armónico (“*diminuendo o ritardando armónico*”) en un determinado pasaje se corresponde frecuentemente con un “*diminuendo dinámico*” (disminución de tensión) e incluso, en algunos casos, según el contexto, puede favorecer un pequeño “*accelerando agógico*” o “*estrechamiento del tempo*”.

d) RITMO ARMÓNICO Y FRASEO

El *ritmo armónico largo* determina *fraseos más largos* y, viceversa, un *ritmo armónico rápido o corto* suele corresponder a *fraseos más cortos*.

Ejemplo III.56

Danza alemana n° 7 **Ritmo armónico largo: fraseos largos** F. Schubert (1797-1828)

Piano

Ritmo armónico

Ejemplo III.57

Dichterliebe n° 8 **Ritmo armónico corto: fraseos cortos** R. Schumann (1810-1856)

(Con moto)

Piano

Ritmo armónico

I VI₇ II₇ +2 VI VI₆₅ II₆ I₆₄ 7 I

Como hemos visto, el análisis del ritmo armónico nos aporta datos claves para la interpretación. Conviene apuntar que las diferentes corrientes estilísticas a lo largo de la Historia y también cada compositor en particular, dentro de su personal estilo, muestran preferencia por un tipo u otro de ritmo armónico. Así, por ejemplo, en el período Barroco las composiciones suelen estar dotadas de un ritmo armónico rápido (varias armonías por compás), mientras que en el Clasicismo, las armonías tienden a ser más largas (ritmo armónico lento).

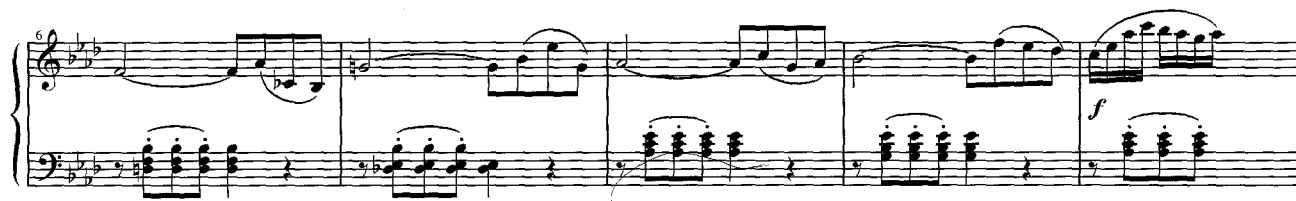
Ejemplo III.58

J. C. Schickhardt (1682-1762)

Measures 5-13 of the musical score. The Treble Recorder part continues with complex sixteenth-note patterns, including trills in measures 8 and 10. The Basso continuo part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes, and includes figured bass notation (e.g., 6, 7, 6, 7, 6, 7, 7, #) below the staff. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Cuarteto de cuerda Op.20 n°5

J. Haydn (1732-1809)

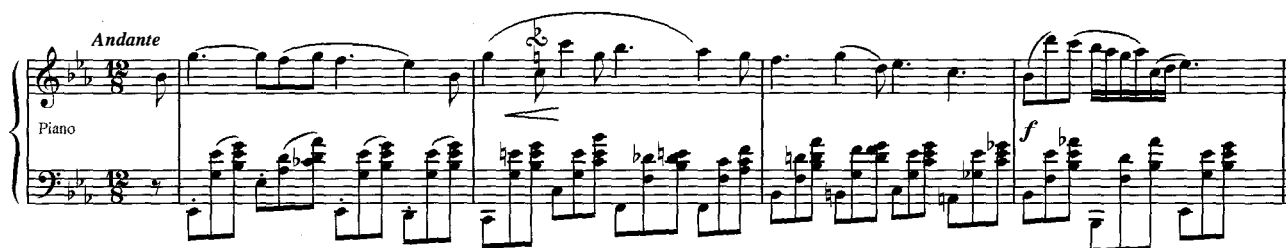


Ejemplo III.60

Nocturno Op. 9 n.º 2

F. Chopin (1810-1849)

Ritmo armónico en el Romanticismo: cambios frecuentes en cada compás



2.2 ARMONÍA Y DIRECCIONALIDAD

La Armonía incide directamente en la dirección de la música, según los siguientes aspectos:

- **Acordes activos:**

Los acordes cuatríadas, quintíadas, aumentados, disminuídos y, en general, todos aquellos acordes “disonantes”, imprimen *tensión* a la música y en ellos suele concentrarse la mayor “*carga afectiva o expresiva*” de un pasaje.

- **Acordes pasivos:**

Son los acordes consonantes, que al no necesitar una resolución inmediata suelen imprimir carácter de “*reposo*” a la música.

- **Modulaciones:**

Constituyen *puntos de inflexión armónica* que invitan a la continuación del discurso musical hasta llegar al reposo de la tonalidad o ámbito tonal original. Por esto, dotan de direccionalidad a la música.

- **Progresiones:**

Como hemos visto, tanto las progresiones unitónicas como las modulantes intervienen en el establecimiento de una determinada dirección en la música. Además, en el caso de las modulantes, se añade el factor tensional de sus modulaciones para crear puntos culminantes relevantes.

En el siguiente fragmento de la 1ª Sinfonía de Beethoven, en el compás 178 comienza una progresión armónica modulante en matiz *ff*, que contrasta con el pasaje anterior (en piano, orquesta reducida a la sección de viento madera y ritmo armónico más lento). Se trata, además, de un pasaje homofónico en el que todo el *tutti* orquestal lleva el tema al unísono, excepto la sección de viento metal que lleva a su cargo una nota pedal de tónica (en do mayor).

Después de la primera secuencia, en el compás 188, de nuevo, cambian súbitamente las densidades acordales, disminuyendo el ritmo armónico y aligerando los timbres (viento madera), en un pasaje de factura puramente acordal, en la que el elemento melódico desaparece para dar paso a sonoridades largas, y debido a todo ello, este pasaje se corresponde con una dinámica más suave.

A partir del compás 191, el ritmo armónico va aumentando paulatinamente, dibujando un crescendo o acelerando del pulso armónico, que se traduce en un aumento de la tensión del pasaje, apoyada por la introducción progresiva del resto de las secciones orquestales. Se genera de este modo un crescendo direccional que se corresponde con un aumento de la dinámica, aumento de la figuración rítmica, aumento de densidad acordal, ampliación de registros y aumento en la diversidad tímbrica.

Ejemplo III.61

Sinfonía n° 1 (1º movimiento)

L. van Beethoven (1770-1827)

171 **ff** **sf** **p** 178 **ff** **sf**

2 Fl. **ff** **sf** **p** **ff** **sf**

2 Ob. **ff** **sf** **p** **ff** **sf**

2 Cl. (do) **ff** **sf** **p** **ff** **sf**

2 Fg. **ff** **sf** **p** **ff** **sf**

2 Cor (do) **ff** **ff** **sf**

2 Tr. (do) **ff** **ff** **sf**

Timpani **ff** **ff** **sf**

Violin I **ff** **ff** **sf**

Violin II **ff** **ff** **sf**

Viola **ff** **ff** **sf**

Vlc.y Cb. **ff** **ff** **sf**

182

The musical score for measures 182-189 is arranged in a system of staves. The woodwind section (Fl., Ob., Cl., Fg.) and brass section (Cor., Tr.) play a melodic line with dynamic markings of *ff*, *sf*, and *p*. The percussion section (Timp.) provides a rhythmic accompaniment with *ff* and *sf* dynamics. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl. y Cb.) plays a rhythmic pattern with *ff* and *sf* dynamics, and a melodic line with *p* dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. y Cb.

p
ff
sf
p
ff
sf
p
ff
sf
p
ff
sf
p
ff
sf
p
ff
sf
p
ff
sf
p

191

Fl.

Ob. *cresc*

Cl. *cresc*

Fg. *cresc*

Cor

Tr.

Timp.

Vln. I *cresc*

Vln. II *cresc*

Vla. *cresc*

Vlc. y Cb. *cresc*

p

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

- Acorde/s activo/s
- Máxima tensión acordal
- Acordes llenos

- Aumento del ritmo armónico (más densidad de acordes)
- Enlaces cromáticos
- Cadencias suspensivas o rotas
- Final de una progresión (sobre todo si es modulante)
- Coincidencia con una modulación

En el siguiente fragmento observamos la consecución del punto culminante armónico, a través del empleo de masas acordales cada vez más llenas (aumento del número de sonidos), la suma de instrumentos (trompetas y trompas), la existencia de hemiolias internas y la repetición del diseño armónico, dentro del marco de una armonía muy cromática.

Ejemplo III.62

Palestrina (Ópera) *H. Pfitzner (1869-1949)*

The musical score consists of three systems. The first system, labeled 'Trompas', shows a melodic line with a 'simile' marking and a 'cresc.' line. The second system, labeled 'Trombones' and 'Trompetas Trompas', shows a more complex texture with a 'f' marking and a 'cresc.' line. The third system, labeled 'Trombones', shows a final chordal mass with a 'cresc.' line and a 'punto culminante' marking. Arrows indicate the 'dirección' (direction) and 'Aumento de densidad acordal' (increase in chordal density) throughout the fragment.

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS

Es en la *música tonal* (siglo XVI hasta el XX) donde los parámetros armónicos tienen especial relevancia. El análisis armónico de la música tonal occidental se basa en el reconocimiento de los tipos de acorde y su relación con la dimensión total de la obra, o lo que es lo mismo, debe estudiar las relaciones a diferentes niveles entre las armonías individuales y globales y la estructura general de la obra. En el contexto tonal, una obra queda cohesionada armónicamente por medio de la fuerza de las funciones armónicas dominante y tónica.

En la *armonía modal* de los siglos XV y XVI, las funciones tonales (dominante, tónica) son menos prominentes como elementos estructurales, y los acordes surgen, a menudo, como consecuencia de relaciones contrapuntísticas que son guiadas, a su vez, por la progresión melódica. En la música modal, la armonía desempeña un papel secundario.

En la música tonal, escrita desde la época de Bach hasta mediados del siglo XIX, los cromatismos aparecen dispersos dentro de un contexto claramente diatónico.

Esta asociación diatonismo-cromatismo desaparece a partir del siglo XIX con Chopin y más característicamente con Liszt y Wagner, donde los abundantes cromatismos y enarmonías están guiados por relaciones contrapuntísticas entre las voces. Por otro lado, la introducción de notas extrañas amplió las posibilidades coloristas y fueron abundantemente empleadas con este fin a partir de la primera mitad del siglo XIX.

El romanticismo, por tanto, superpone las armonías diatónicas y cromáticas. De este modo, el vocabulario armónico se enriqueció a partir de la última década del siglo XIX dando lugar a nuevos lenguajes de carácter general o individual.

La liberación en la música de la armonía diatónica surgió en el siglo XX a través de la eliminación de las funciones tonales y la invención de nuevos tipos de acordes. A partir de este momento se debilita la función de la dominante y aparece un incremento de las progresiones modales. Las notas extrañas no se resuelven y se sustituye la dominante por otros acordes en las cadencias.

La conducción clásica de las voces se sustituye por una conexión de éstas por grados conjuntos dando lugar a una armonía paralela en cuartas, quintas, segundas, tríadas completas o incluso acordes de novena (Debussy, Ravel, Bartók, Strawinski, etc). En este contexto tiene primacía la verticalidad.

A principios del siglo XX, aparecen los acordes de 9ª, 11ª y 13ª sin resolver, con alteraciones cromáticas, clusters y apilamientos de acordes (poliacordes). Resurge, así mismo, el empleo de escalas modales, pentatónicas, de tonos enteros y escalas artificiales (Debussy).

La *música atonal*, a partir de Schoenberg, está dominada por el contrapunto y en ella las concepciones armónicas, tal y como se entienden tradicionalmente, se diluyen. Algunos autores, como Alban Berg, mantienen aún pinceladas tonales dentro de texturas muy cromáticas, originando lo que se ha denominado *paratonalidad*.

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS ARMÓNICO

1) ANÁLISIS DE PARÁMETROS ARMÓNICOS

Comenzaremos por el estudio de los acordes, a través del cual podremos establecer el *contexto tonal, modal o atonal* de la obra. Este estudio incluirá la tipología de los acordes (tríadas, cuatríadas, quintíadas), indicando en la partitura sus respectivos cifrados.

Convendrá observar el predominio de disposiciones abiertas o cerradas de los acordes, ya que las primeras se corresponden con pasajes de *armonía expandida* y, por el contrario, las segundas con pasajes con *contracción armónica*. Señalaremos la existencia de resoluciones excepcionales ya que nos aporta indicios sobre el estilo y época de composición de la obra.

El análisis de las cadencias deberá incluir su tipología (realizando un esquema de las funciones armónicas que intervienen en ellas), así como las funciones que desempeñan en el contexto de la obra o pasaje.

Después del establecimiento de la tonalidad principal, analizaremos las posibles modulaciones, así como los tipos empleados (*diatónica introtonal y/o extratonal, cromática, enarmónica*). Con todos estos datos realizaremos un gráfico que represente el esquema tonal de la obra.

Si hubiera *progresiones*, deberán señalarse indicando el tipo (*armónicas, unitónicas y/o modulantes, series de 6ª, 7ª, 9ª u otras*). Si la tipología acordal presente se organiza por segundas o cuartas, habremos de fijarnos en la disposición (estado fundamental o invertidos), en la distribución de los acordes en *posición abierta o cerrada*, predominio de distribución de la *armonía en forma de acorde o desdoblada*, existencia de progresiones, así como un estudio de los *cambios de densidad sonora* que aparezcan.

Una vez concluido el análisis acordal, procederemos al reconocimiento de los tipos de notas de adorno empleados.

Por último, observaremos el comportamiento del ritmo armónico general (largo o lento/corto o rápido), así como los cambios de ritmo armónico que puedan tener lugar (acelerando o crescendo armónico/ ritardando o disminuyendo armónico).

2) ANÁLISIS INTERPRETATIVO

A partir del análisis del ritmo armónico valoraremos sus implicaciones generales en la interpretación de la obra: tempo, carácter, fraseo y dinámica.

A través del estudio de las *variaciones del ritmo armónico* determinaremos crescendos y disminuendos armónicos, que relacionaremos con posibles aspectos direccionales de la música.

Por otro lado, determinaremos el o los puntos culminantes de la pieza o fragmento a través del estudio del comportamiento de los acordes: acumulación de acordes activos, puntos de expansión y contracción acordales, progresiones, modulaciones, aumento de densidad sonora, cromatismos, etc. Con todos estos datos, estableceremos la *dirección armónica*.

3) COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

Comenzaremos con la contextualización de la obra o fragmento, por medio de los datos referentes al autor, título, fecha de composición (si se sabe) y período histórico en el que se encuadra.

Reflexionaremos sobre las características armónicas predominantes a lo largo de la pieza analizada, encuadrándola dentro de un ámbito tonal, modal o atonal. Incluiremos consideraciones referentes a la textura armónica predominante (densa o ligera, acordal o desdoblada, enlaces diatónicos o cromáticos, polaridades), así como las relaciones que se establecen entre armonía, ritmo y melodía con la estructura general de la obra y el establecimiento de una cohesión formal.

Finalizaremos con un breve comentario personal sobre aquellos aspectos armónicos protagonistas del discurso, que operen como motores o vehículo de la expresividad general de la obra.

CUADRO RESUMEN DEL ANÁLISIS ARMÓNICO

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS				
ESTUDIO DE LOS ACORDES (CONTEXTO TONAL-MODAL)	POR TERCERAS	TIPOLOGÍA	TRÍADAS / CUATRÍADAS / QUINTÍADAS CIFRADO DISPOSICIONES ABIERTAS / CERRADAS RESOLUCIONES ESCOLÁSTICAS EXCEPCIONALES	
		CADENCIAS	TIPOLOGÍA (ESQUEMA ARMÓNICO) FUNCIONES CONTEXTUALES	
		ESTABLECIMIENTO DE LA TONALIDAD PRINCIPAL		
		MODULACIONES (si las hay)	ESTABLECIMIENTO DE NUEVAS TONALIDADES	
			TIPOS	DIATÓNICA (INTROTONAL / EXTRATONAL) CROMÁTICA ENARMÓNICA
		ESQUEMA TONAL GENERAL DE LA OBRA		
	PROGRESIONES	SERIES DE SEXTAS		
		ARMÓNICAS	UNITÓNICAS MODULANTES	
		SERIES DE SÉPTIMAS, NOVENAS, OTRAS		
	POR SEGUNDAS Y CUARTAS	ESTADO FUNDAMENTAL O INVERSIONES		
DISPOSICIÓN ABIERTA / CERRADA				
ARMONÍA ACORDAL O DESDOBLADA				
ESTUDIO DE LAS DENSIDADES SONORAS				
NOTAS DE ADORNO	CONOCIMIENTO Y TIPOLOGÍA			
RITMO ARMÓNICO	GENERAL		LARGO O LENTO	
			CORTO O RÁPIDO	
	CAMBIOS DE RITMO ARMÓNICO		ACCELERANDO ARMÓNICO	
			RITARDANDO ARMÓNICO	
II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS				
ESTUDIO RÍTMICO-ARMÓNICO Y SUS IMPLICACIONES			TEMPO	
			CARÁCTER	
			FRASEO	
			DINÁMICA	
ESTUDIO DE LOS PUNTOS CULMINANTES ARMÓNICOS		PUNTOS DE TENSIÓN / RELAJACIÓN ACORDALES		
		PUNTOS DE EXPANSIÓN / CONTRACCIÓN ACORDALES		
		ESTABLECIMIENTO DE LA DIRECCIÓN ARMÓNICA		
		CRESCENDOS Y DIMINUIENDOS ARMÓNICOS		
		PUNTO CULMINANTE ARMÓNICO PRINCIPAL		
III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO				
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA			AUTOR	
			FECHA	
			TÍTULO	
			PERÍODO HISTÓRICO	
TEXTURA ARMÓNICA PREDOMINANTE			ÁMBITO TONAL / MODAL / ATONAL	
			DISPOSICIONES ABIERTAS / CERRADAS	
			ARMONÍA DENSA / LIGERA	
			ARMONÍA ACORDAL / DESDOBLADA	
			ENLACES DIATÓNICOS / CROMÁTICOS	
APROXIMACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS Y BREVE COMENTARIO PERSONAL				

5. EJEMPLO ANALÍTICO

Ejemplo III.63

Sinfonía n°1 (Primer movimiento. Introducción)

L. van Beethoven (1770-1827)

Adagio molto

2 Flauti *fp* *fp* *cresc.* *f* *p* *B+*

2 Oboi *fp* *fp* *cresc.* *f* *p* *B+*

2 Cl. en do *fp* *fp* *cresc.* *f* *p*

2 Fagotti *fp* *fp* *cresc.* *f* *p*

2 Corni en do *fp* *fp* *cresc.* *f* *p*

2 Trombe en do *Progresión modulante*

Timp. en C-G *FA MAYOR* *f* *p* *pizz.* *DO MAYOR* *f* *p* *SOL MAYOR* *cresc.* *f* *DO MAYOR* *f* *p* *ap* *B+* *np*

Violin I *f* *p* *pizz.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *ap* *B+* *np*

Violin II *f* *p* *pizz.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *ap* *B* *np*

Viola *f* *p* *pizz.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *p*

Cello y Cb. *V7 + I5 / IV5* *V7 + VII II 5* *V7 + I / V* *V5 +4* *I6*

C. Perfecta *C. Rota* *C. Perfecta*

RITMO
ARMÓNICO

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS ARMÓNICOS

- Organización acordal por terceras, con acordes de tres y cuatro sonidos. Predominan las funciones tonales tónica y dominante (I y V) en disposiciones abiertas y con los sonidos de los acordes duplicados en la cuerda y sección de viento. Abundantes acordes de séptima de dominante, principalmente en estado fundamental y con resoluciones escolásticas.
- El sentimiento tonal está fuertemente caracterizado desde el comienzo mediante tres cadencias: cadencia perfecta en el primer compás, cadencia rota en el segundo compás y cadencia perfecta, de nuevo, en el tercero. Son cadencias modulantes que partiendo de fa mayor nos acercan rápidamente a las tonalidades relativas de do mayor y sol mayor para regresar, en el compás cinco, a do mayor, tonalidad en la que se mantiene el resto del pasaje.
- Llama la atención el hecho de que Beethoven comience su Sinfonía en do mayor con una cadencia perfecta en fa mayor, y que el establecimiento definitivo de la tonalidad principal se vea pospuesto hasta el compás cinco.
- Las modulaciones son diatónicas e intratonales, y todas ellas operan con un acorde de doble función tonal. Entre el compás nueve y diez aparece una modulación introtonal muy breve al sexto grado de do mayor (la menor), que funciona como una cadencia rota, para continuar inmediatamente en do mayor.
- En los cinco primeros compases predomina la disposición acordal de la armonía, mientras que del compás cinco al ocho desaparecen los bloques de acordes para dar primacía al elemento temático, presentado por los violines y al que contrapuntísticamente responde la madera. En estos tres compases predomina la dimensión horizontal de la música. A partir del compás ocho y hasta el final, de nuevo la armonía se presenta en forma de acordes compactos, siendo tratados estos acordes, además, en dos bloques tímbricos en los que cuerda y viento se responden en un interesante juego de colores instrumentales y de densidades sonoras.
- Las notas de adorno se enmarcan dentro del fragmento melódico de los compases cinco al ocho, siendo, preferentemente, notas de paso, apoyaturas y bordaduras, algunas de ellas de índole cromática, que colorean la tonalidad.
- El ritmo armónico es de blancas al comienzo, si bien a partir del compás cinco se ralentiza aumentando de nuevo a partir del compás ocho.

II. ANÁLISIS INTERPRETATIVO

- El ritmo armónico de los tres primeros compases se corresponde con un pasaje de cierta tensión armónica -como se ve traducido por las dinámicas puestas por el compositor-, y se caracteriza por un fraseo corto y un carácter más apasionado, en contraste con los compases cinco, seis y siete, en los que se ralentiza el ritmo armónico. Este disminuyendo armónico junto con una textura armónica desglosada y más ligera, provocan una relajación que se traduce en dinámicas más suaves, fraseo más largo y carácter más apacible y cantabile.
A partir del compás ocho, el establecimiento, de nuevo, de masas acordales compactas y el aumento

del ritmo armónico devuelven a la música un carácter más enérgico, con fraseos más cortos y una dinámica más intensa.

- Existe un punto de inflexión armónico importante situado al comienzo, entre los compases tres y cuatro. Después de la cadencia rota en do mayor, Beethoven propone la modulación (todo el compás tres sobre la dominante) a la que será la dominante de la tonalidad principal de la obra, recayendo todo el peso en el acorde de tónica de sol mayor del compás cuatro (la cuerda cambia el pizzicato por arco). Se trata del primer punto de reposo, y toda la música desde el principio se dirige hacia él.
- El punto culminante principal de todo el fragmento podríamos situarlo entre los compases diez y once, ya que es hacia donde se dirige la música desde el compás cinco.
Se elabora este punto culminante por medio de un aumento del ritmo armónico, una modulación introtonal a través de un cromatismo, aumento de la densidad sonora de los acordes, ampliación al registro grave de fagotes y trompas, intervención de los timbales y reposo en el seis cuatro cadencial, precediendo a la dominante del final del fragmento.

III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

- Se trata de la Introducción del primer movimiento de la Sinfonía en Do mayor de Beethoven (Sinfonía nº I).
- Música tonal compuesta a principios del siglo XIX, que participa de las características generales del estilo de la época: fuerte sentimiento tonal diatónico con modulaciones introtonales y escritura predominantemente homofónica. En este fragmento se alternan la primacía las texturas armónica y melódica, siendo destacable el hecho de que Beethoven mantiene la tensión armónica y, por ende, dibuja la dirección de la música no dejando aparecer el acorde de tónica en estado fundamental hasta el compás ocho. Las relaciones dominante-tónica crean pulsiones internas (acorde activo/pasivo), constituyendo el motor dinámico de la obra.
- A pesar de la brevedad del pasaje, Beethoven consigue plasmar dos ideas contrastantes (textura acor-dal *versus* textura melódica) con caracteres bien diferenciados (pasaje *cantabile* y *dolce* frente a potencia y energía), que será, por otro lado, la característica general de la textura musical del período decimonónico.

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

Analizar los siguientes fragmentos siguiendo el protocolo de análisis armónico:

Ejemplo III.64

Danza

F. Schubert (1797-1828)

Ejemplo III.65

Album de la juventud

R. Schumann (1810-1856)

17

piu lento

a tempo

23

29

Ejemplo III.66

Sinfonía en sol menor n° 40

W. A. Mozart (1756-1791)

Reducción
Piano *p*

7

Ejemplo III.67

Lied (fragmento)

F. Schubert (1797-1828)

Soprano

Prie - ster, ihr ei - gen. Den Ra - sen den kränzt ein - se - li ges Glück: Der

Piano

ff *p*

7

Auf - ge wach - te schau dert zu - rück kein Gott will sich hil - freich er - zei - gen.

f *p* *pp*

Etwas geschwind

16

Dort, - - - dort hin - ter den Ber - gen, im schei - den - den Strahl - - - des A - bends ent -

p

22

schlum - mert mein vä - - - ter - lich That: - - - O wär! o wär' ich jen - seits der Wel - len! seuf - zet der Kna - be, o

cresc. p cresc. p etc.

Ejemplo III.68

Nocturno Op. 9, n.º 2

F. Chopin (1810-1849)

Andante

espress dolce

simile

f etc.

Ejemplo III.69

Coral

J. S. Bach (1685-1750)



Ejemplo III.70

Tema y variaciones

R. Schumann (1810-1856)

Poco lento ♩ = 68

Piano *mf* *f* *p*

Ejemplo III.71

Cuarteto de cuerda Op. 50 n° 1

J. Haydn (1732-1809)

Trio

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Cello *p*

Minuet da capo al fine

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

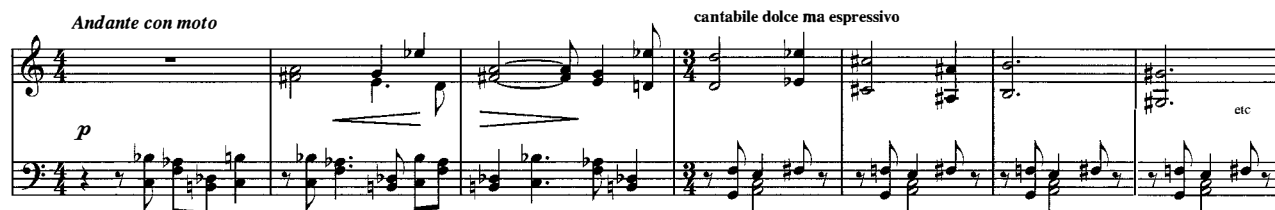
- Analizar las cadencias principales que aparezcan en el propio repertorio.
- Elaborar al piano distintos tipos de cadencias y reconocerlas a la audición.
- Escuchar obras de diferentes estilos y géneros, comparando a la audición los rasgos armónicos generales que identifican cada estilo.
- Tocar al piano el siguiente fragmento musical e identificar razonadamente, a través de los parámetros armónicos más significativos, el estilo al que pertenece:

Ejemplo III.73



- Identificar en el fragmento anterior las notas de adorno y el ritmo armónico. Comentar, en base a los parámetros rítmicos, melódicos y armónicos, cuál sería la velocidad adecuada para ser interpretada.
- Inventar una progresión de enlaces cromáticos en los que aumente poco a poco la densidad acordal, con disposiciones cada vez más cerradas y ritmo armónico progresivamente más corto. Comentar los resultados interpretativos.
- El siguiente fragmento musical está compuesto según los presupuestos de la música serial dodecafónica. Comentar en grupo el concepto armónico presente en la obra y el mecanismo de génesis de los acordes.

Ejemplo III.74



Capítulo IV

EL ANÁLISIS FRASEOLÓGICO

“Desarrollar toda clase de ideas diversas a partir de una idea principal: ahí está la máxima unidad”
(A. Webern)

INTRODUCCIÓN

1. PARÁMETROS ANALÍTICOS FRASEOLÓGICOS

1.1 ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE

1.2 TIPOS DE FRASES

1.2.A) LA FRASE BINARIA

1.2.B) LA FRASE TERNARIA

1.3 PROCESO TONAL Y CADENCIAL

1.3.A) FRASES CONCLUSIVAS

1.3.B) FRASES SUSPENSIVAS

1.4 OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES: INTRODUCCIÓN, CODA, SOLDADURA, DISEÑO

2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

2.1 PUNTOS CULMINANTES

2.2 EL FRASEO

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS FRASES

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS FRASEOLÓGICO

5. EJEMPLO ANALÍTICO: SONATA PARA PIANO DE W.A. MOZART

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Reconocer los procesos de sintaxis musical que tienen lugar en una obra musical.
- Establecer relaciones entre el lenguaje musical y el lenguaje hablado a través de los elementos morfosintácticos musicales.
- Valorar la importancia de la frase como elemento estructural básico para la cohesión de una obra musical.
- Desarrollar criterios interpretativos razonados en base a los datos obtenidos del análisis y aplicarlos a la interpretación.
- Analizar y comparar obras de diferentes estilos y autores para conocer la evolución de la sintaxis musical a través de los diferentes períodos históricos.
- Relacionar los parámetros morfosintácticos melódicos, rítmicos, armónicos y fraseológicos para comprender mejor sus aportaciones individuales y conjuntas a la estructuración general de la obra musical.

INTRODUCCIÓN

La Música constituye en sí misma un lenguaje, un sistema de comunicación que, aunque es asemántico, posee multiplicidad de recursos expresivos. Al igual que en el lenguaje hablado, los elementos morfológicos musicales se agrupan y ordenan en el tiempo y en el espacio formando estructuras sintácticas con funciones propias que son las que, en definitiva, hacen comprensible el discurso y reconocible el mensaje.

El mero ensamblaje de notas, valores, ritmos y otros elementos morfológicos musicales no garantiza una función comunicativa de la música, del mismo modo que escribir palabras de diferentes dimensiones, acentuación y significado, de manera consecutiva, no confiere al lenguaje hablado su función más característica: vehicular un mensaje de manera que se pueda comprender. Es necesaria una ordenación de los elementos del lenguaje, jerarquizándolos, de manera que el mensaje se estructure en unidades sintácticas con funciones bien definidas.

El análisis fraseológico atiende, precisamente, al modo en que están organizados los elementos musicales en el discurso, esto es, analiza la sintaxis musical. Para ello, necesitamos reconocer las frases, semifrases, períodos, motivos, acentuación, cadencias y el modo en que están dispuestos estos elementos estructurales en el discurso: formando sintagmas principales, secundarios, con función conclusiva, interrogativa, explicativa, subordinada, relativa, etc.

El análisis fraseológico estudia, por un lado, la organización interna de la frase musical y la relación que mantienen entre sí todos sus elementos constitutivos y, por otro lado, el modo en que se yuxtaponen las frases a lo largo de la composición para conformar elementos estructurales más amplios que son los que definen finalmente la forma musical de la obra.

Podemos decir que la frase musical se corresponde con la oración gramatical, pudiendo variar su longitud y contener ideas subordinadas, del mismo modo que ocurre en el discurso gramatical con las oraciones completivas, copulativas, relativas, etc. Con varias frases musicales enlazadas se van construyendo secciones (al igual que en el lenguaje oral se organizan párrafos) que presentan unidad y coherencia temática. Los diferentes sintagmas de la oración gramatical pueden tener su correspondencia con la división en períodos de la frase musical. De esta manera se puede observar el paralelismo existente entre la composición musical y la composición gramatical en el lenguaje oral.

El análisis fraseológico implica el estudio de los elementos estructurales más básicos de la composición musical; se trata de una visión microscópica de las células estructurales constitutivas de la forma musical o macroestructura.

En ocasiones, la terminología empleada resulta confusa pudiendo inducir a errores en la interpretación. Así, con frecuencia, se habla indistintamente de frase y tema, motivo y diseño, etc. Nosotros proponemos la siguiente aclaración conceptual:

- **FRASE:** Entendida en su acepción más amplia, llamamos frase a una idea musical completa, esto es, que tiene sentido completo. Una frase debe contener una propuesta musical, su desarrollo y una conclusión.

Ejemplo IV.1

Sonata para piano Op. 2, n° 1 (II)

L. van Beethoven (1770-1827)



- **TEMA:** Se refiere este término a un pasaje musical más breve que una frase, generalmente. Tiene sentido funcional, no estructural, si bien interviene directamente en la estructuración de la obra como trama general del discurso. Es el elemento básico de una composición, de modo que será objeto de repeticiones y desarrollos posteriores.

En ocasiones el tema puede coincidir en extensión con la frase principal (habitualmente la primera) de la obra. En otras, es su arranque. En la fuga, por ejemplo, el tema es el sujeto de la misma, es decir, aquel fragmento musical que expone la idea musical sobre la que está basada toda la obra. En este caso no coincide con la frase, concepto más amplio.

- **MOTIVO PRINCIPAL:** Es el arranque, la cabeza del tema, su estructura rítmica-melódica más básica. Suele contener el perfil más relevante del tema, aquél que le hace característico. Funciona como elemento generador del discurso. Si el tema es muy breve puede limitarse a un motivo.

Ejemplo IV.2

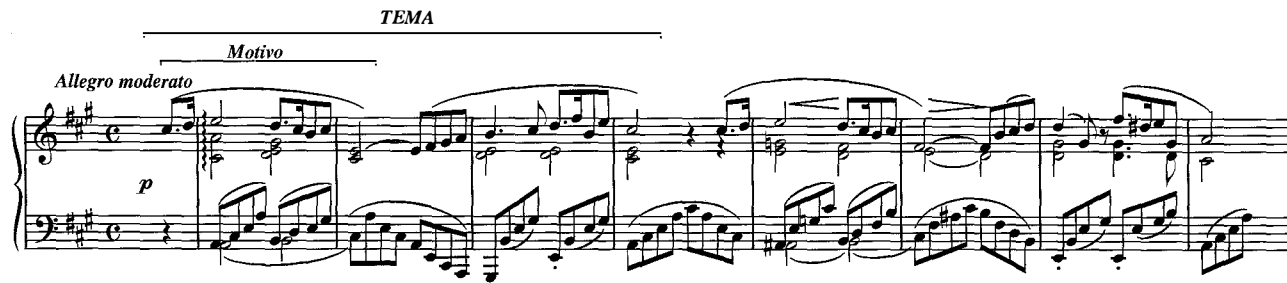
Sonata para piano Op. 14, n° 1 (I)

L. van Beethoven (1770-1827)



Sonata para piano Op. 120 (I)

F. Schubert (1797-1828)



- **DISEÑO:** Se aplica generalmente a un dibujo melódico de ritmo uniforme, característico, sobre el cual se insiste. Carece de la precisión del tema y se usa en los acompañamientos a la melodía, rellenos armónicos, soldaduras y otros elementos estructurales secundarios.

Ejemplo IV.3

Sonata para piano Op. Post. (III)

F. Schubert (1797-1828)

Allegro vivace con delicatezza

piano *pp*

Diseño de corcheas (arpeggio desdoblado)

Mismo diseño en la parte superior

Algunos diseños característicos en los acompañamientos a la melodía son:

- **“Trommelbass”:** significa literalmente “bajo-tambor” y consiste en la repetición en el bajo de una nota alternada de su octava, formando un diseño repetido.

Ejemplo IV.4

Sonata para piano Op. 2, n° 2 (I)

M. Clementi (1752-1832)

Presto

- **“Bajo de Alberti”**: que consiste en un acorde desdoblado en forma de arpeggios, alternando los sonidos del acorde. Es un recurso muy utilizado en la música veneciana y en el Clasicismo. Toma el nombre del compositor Domenico Alberti (1710-1740).

Ejemplo IV.5

D. Alberti (1710-1740)



- El **“basso ostinato”**: consiste en la repetición en el bajo de un diseño de manera “obstinada”. Las voces superiores siguen su curso normal, mientras el bajo persiste a lo largo de un fragmento relativamente amplio con el mismo diseño.

Ejemplo IV.6

Pastoral para piano

J. Sibelius (1865-1957)

Andantino pastorale (♩ = 66)



El Rey David (Oratorio)

A. Honegger (1892-1955)

Andante ♩ = 96



I. PARÁMETROS ANALÍTICOS FRASEOLÓGICOS

En este apartado nos centraremos en el estudio de la frase como elemento estructural básico del lenguaje musical, su sintaxis y las diferentes funciones de los elementos que la integran.

I.1 ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE

Como ya hemos apuntado, una frase debe contener una propuesta musical, su desarrollo y una conclusión. Está integrada por fragmentos o secciones más pequeñas, que pueden ir dividiéndose hasta llegar a la célula más pequeña o inciso. A su vez, las frases se concatenan a lo largo del discurso formando agrupaciones o secciones más amplias que son las que conforman la estructura global de una obra musical.

Existen varias nomenclaturas, según los autores, para denominar las diferentes divisiones de la frase musical. Nosotros utilizaremos las siguientes:

- SEMIFRASES: principales divisiones de la frase.
- PERÍODOS: divisiones de la semifrase.
- SUBPERÍODOS: divisiones de los períodos.
- MOTIVOS E INCISOS: divisiones de los subperíodos.

Utilizando esta nomenclatura la *FRASE* se convierte en un todo completo. Algunos autores llaman *PERÍODO* a nuestra frase completa y viceversa; no obstante, preferimos dotar al término frase de un concepto más amplio, con estructura, autonomía y sentido completo, similar al término *sentence* utilizado por los anglosajones. Estos utilizan el término *phrase* para denominar lo que nosotros llamamos período.

Independientemente del nombre que se adjudique a las diferentes estructuras musicales, no debemos olvidar que, en definitiva, lo importante es poder reconocer los límites de las mismas y su significado en el contexto de la obra.

En el análisis fraseológico primeramente debemos buscar la extensión de cada frase.

Lo que caracteriza el final de una frase es la aparición de una cadencia conclusiva, generalmente, que separa el comienzo de otra idea musical claramente diferente, ya sea en cuanto a los motivos melódicos que se desarrollan o en cuanto a la estructura rítmica.

Además, antes de alcanzar dicha cadencia hemos de comprobar que la idea musical se ha completado, es decir, que tiene sentido completo, ya que podríamos confundirla con otras cadencias que también pueden aparecer al final de estructuras más pequeñas (semifrases, por ejemplo).

Después, buscaremos las divisiones naturales de la frase en semifrases, éstas en períodos y así consecutivamente hasta llegar a la célula motívica más pequeña y significativa: el *motivo* o *inciso*.

En frases breves, es posible que no necesitemos todas las divisiones anteriormente citadas. Por ejemplo, la división de los períodos puede llevarnos directamente a los incisos, sin necesidad de utilizar la nomenclatura de subperíodos.

Ejemplo IV.7

Die Jagd, melodía al estilo popular

J. A. Hiller (1728-1804)

Commodetto

SEMIFRASE 1

subperíodo

Período

SEMIFRASE 2

Período

FRASE

Incisos/motivos

Subperíodos

Períodos

Semifrases

1.2 TIPOS DE FRASES

Genéricamente las frases se suelen dividir en *BINARIAS* y *TERNARIAS*. La frase es binaria cuando está formada por dos semifrases y ternaria cuando está formada por tres semifrases. A su vez, las semifrases pueden dividirse en dos o tres períodos, constituyendo *semifrases binarias* o *ternarias*. En algunas ocasiones también aparecen semifrases con cuatro períodos (*cuaternarias*).

El siguiente ejemplo presenta una frase ternaria:

Ejemplo IV.8

Concierto n° 29 en Mi m (I)

G. B. Viotti (1755-1824)

con espressione
Solo

1

2

3

FRASE

A continuación, una frase binaria con semifrases también binarias:

Ejemplo IV.9

Sonata para piano *J. Haydn (1732-1809)*

SEMIFRASE 1

Allegro *Período 1* *Período 2*

SEMIFRASE 2

Período 1 *Período 2*

De esta manera, cada elemento estructural de las frases es susceptible de dividirse en dos, tres o más elementos, hasta llegar a la célula más pequeña (motivo o inciso).

Con los datos de la estructura interna de la frase se puede realizar un esquema gráfico.

Ejemplo IV.10

Sonata para piano Op. 49, n° 2 *L. van Beethoven (1770-1827)*

FRASE

FRASE (8 compases)

Semifrase A (4 compases) Semifrase A' (4 compases)

Período a Período a' Período a Período a''

Motivo 1 Motivo 2 Motivo 3 Motivo 4 Motivo 1 Motivo 2 Motivo 3 Motivo 4'

Llamamos **FRASE CUADRADA** a aquella en la que todos sus elementos se dividen en dos secciones, es decir, son binarios todos sus elementos.

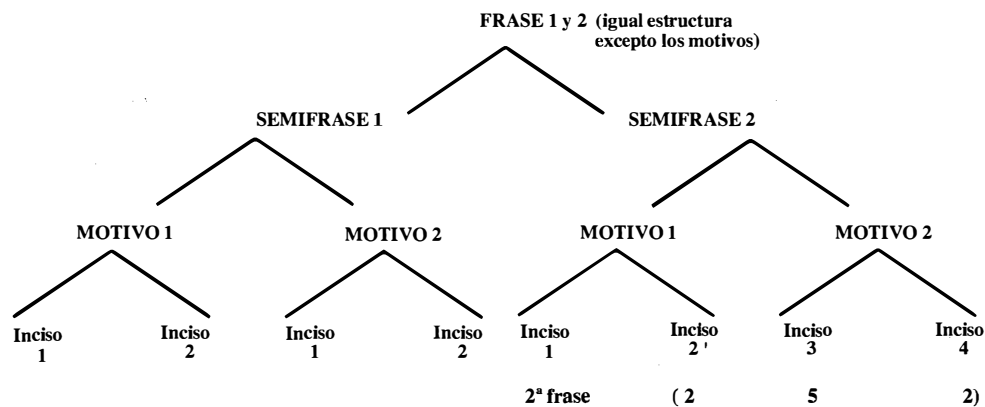
Casi todas las danzas responden a este tipo de frase cuadrada.

Ejemplo IV.11

Danza

F. Schubert (1797-1828)

The musical score shows two phrases of a dance. The first phrase is divided into two semiphrases, each containing two motives. The second phrase follows a similar structure but with different motives. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with chords and a melody in the right hand.



Las longitudes de las semifrases pueden ser iguales o alguna más amplia que otra, dando lugar a frases con semifrases *SIMÉTRICAS* o *ASIMÉTRICAS*, respectivamente.

Cuando hay más de una melodía sonando al mismo tiempo, la duración de las divisiones de la frase, pueden no ser coincidentes, dando lugar a superposiciones entre ellas. Esto es frecuente en la música para dos o más instrumentos o en la melodía acompañada.

Ejemplo de frase con semifrases simétricas:

Ejemplo IV.12

Sonata para piano KV 331 (I)

W. A. Mozart (1756-1791)



En el siguiente ejemplo no coinciden los comienzos de la frase en todas las voces, ya que cada una desarrolla la idea temática separadamente:

Ejemplo IV.13

Concierto en re m para dos violines

J. S. Bach (1685-1750)



La **asimetría de una frase** puede estar originada por:

- Repeticiones de algún elemento de la frase, igual o variado.
- **DILATACIÓN RÍTMICA**: aumento de los valores de las notas.
- Expansión de la frase por añadido de nuevo material.
- Desarrollo imitativo o secuencial de alguno de los motivos de la frase.
- Ampliación del proceso cadencial.
- Interrupción de la frase mediante un proceso cadencial y extensión de la frase. Esto es especialmente frecuente en cadencias rotas o semicadencias.
- Disminución de la longitud de la segunda semifrase. Este caso es menos frecuente y suele deberse a una disminución en los valores de las notas. Este recurso se denomina **CONTRACCIÓN RÍTMICA**.

Asimetría por repetición de un inciso:

Ejemplo IV.14

Album de Anna Magdalena *J. S. Bach (1685-1750)*

The musical score is in G major, 3/4 time. It shows a 4-measure phrase followed by a 5-measure phrase. The 5-measure phrase is marked with an 'X' and 'etc'.

Asimetría por dilatación rítmica:

Ejemplo IV.15

Sinfonía del Nuevo Mundo (II) *A. Dvorák (1841-1904)*

Largo

The musical score is in B-flat major, 2/4 time. It shows a 2-measure phrase followed by a 5-measure phrase. The 5-measure phrase is marked with an 'X'.

Expansión de la frase por añadido de nuevo material:

Ejemplo IV.16

Requiem, Op. 45 (IV) *J. Brahms (1833-1897)*

Con moto moderato

soprano

The musical score is in D minor, 3/4 time. It shows a 4-measure phrase followed by a 5-measure phrase. The 5-measure phrase is marked with an 'X'.

Asimetría por desarrollo imitativo de un motivo de la frase:

Ejemplo IV.17

Sonata Op. 27 n° 2 *L. van Beethoven (1770-1827)*

The musical score is in D major, 3/4 time. It shows a 4-measure phrase followed by a 5-measure phrase. The 5-measure phrase is marked with an 'X' and 'amplificación'.

Asimetría por ampliación del proceso cadencial:**Ejemplo IV.18**

J. Haydn (1732-1809)

Asimetría por contracción rítmica:**Ejemplo IV.19**

Sinfonía n° 104 (I) J. Haydn (1732-1809)

(Sustitución de blancas por negras)

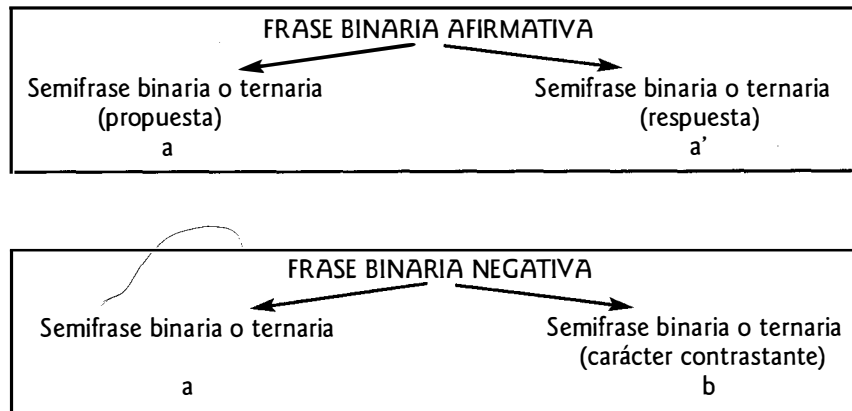
a) LA FRASE BINARIA

Se compone de dos semifrases y lleva, casi invariablemente, una cadencia que las separa. La primera semifrase suele tener carácter de propuesta (*pregunta o antecedente*), y la segunda de conclusión (*respuesta o consecuente*).

Durante el período clásico y gran parte del romántico, la frase musical, de forma genérica, constaba de 8 ó 16 compases (a menudo 8 compases con signos de repetición) y sus divisiones, binarias principalmente, se correspondían con semifrases de 8 compases (4+4), períodos de 4 compases (2 + 2), subperíodos de 2 compases y 2 motivos o incisos.

Cuando la segunda semifrase o respuesta es similar a la pregunta o propuesta la frase es *AFIRMATIVA* y se corresponde con el esquema: a-a'.

Si la segunda semifrase es de carácter distinto o contrastante la frase es *NEGATIVA* con un esquema del tipo a-b.



Del mismo modo, las semifrases y períodos binarios pueden ser afirmativos o negativos.

Ejemplo de frase binaria afirmativa:

Ejemplo IV.20

Album de la Juventud

R. Schumann (1810-1856)

Langsam

a *a*

Ejemplo de frase binaria negativa:

Ejemplo IV.21

Música para los reales fuegos de artificio

G. F. Haendel (1685-1759)

a *b*

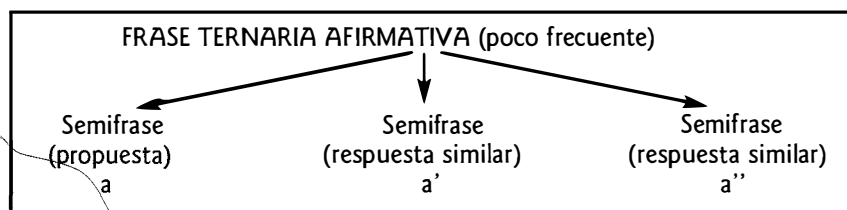
I V V I
semicadencia cadencia perfecta

b) LA FRASE TERNARIA

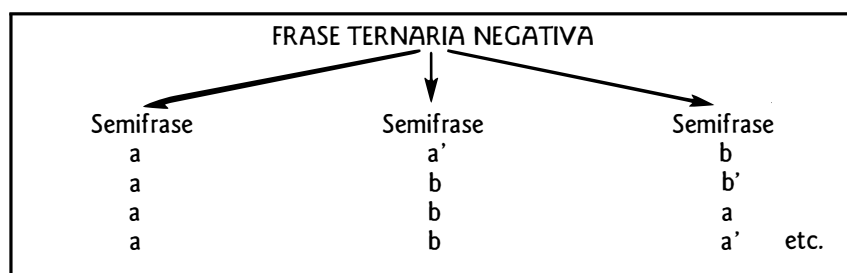
Se compone de tres semifrases.

Cuando sus semifrases son similares en cuanto a la organización rítmico-melódica, la frase es **AFIRMATIVA**.

VA, pudiendo presentar varios esquemas:



Habitualmente las semifrases de una frase ternaria son diferentes, se trata entonces de una frase ternaria **NEGATIVA**, y puede responder a cualquiera de estos esquemas:



He aquí dos ejemplos de frases ternarias negativas:

Ejemplo IV.22

Coppélia

L. Delibes (1836-1891)

Allegretto ma non troppo

Ach, bitter Winter

Popular

Ach bitt-rer Win - ter, wic-hist du kalt! Du-hastent-lau - bet deg-rü-nen Wald. Du-hastver - blüht - die Blüm-lein auf der Hei - den
 [;Ah,crudo_in-vier - no, quefrío_es - tás! Hasdes-ho - ja - do_el verde bos - que. Mar-chi-tas - te las flo - res en el bre - zal]

I.3 PROCESO TONAL Y CADENCIAL EN LAS FRASES

Un período, semifrase o frase tiene carácter conclusivo cuando finaliza sobre la tónica (acorde de tónica) y es característico de las estructuras con carácter de *RESPUESTA*. Cuando reposa en otras combinaciones cadenciales (cadencias rotas, imperfectas o semicadencias), se pone de manifiesto el carácter de *PROPUESTA* o *PREGUNTA*.

El último período es el que define el carácter de una frase. Así, si el último período es conclusivo, la frase es conclusiva, pudiendo combinarse los períodos en el interior de la misma de distinta manera. Cuando el último período es suspensivo la frase será suspensiva o interrogativa.

a) FRASES CONCLUSIVAS

Pueden ser de dos tipos:

- **No modulantes:**

- las que comienzan en el tono principal y finalizan en el tono principal. No hay modulaciones.

- **Modulantes:**

- las que no comienzan en el tono principal pero concluyen con él.
- las que comenzando en el tono principal presentan modulaciones pasajeras para finalizar de nuevo en la tonalidad de origen.
- las que comienzan en el tono principal y concluyen en otra tonalidad.

Las *frases modulantes conclusivas* son más comunes a partir del Clasicismo y presentan varias fases:

1. Alejamiento del tono de partida
2. Regreso al tono de origen para finalizar en él

Las modulaciones más frecuentes son:

- A la tonalidad de la dominante en modo mayor, si el tono principal es mayor.
- Al relativo mayor, si el tono principal es menor.

MODULACIONES EN FRASES BINARIAS

a)	Semifrase I Tono principal y modulación	→	Semifrase 2 Regreso al tono principal
b)	Semifrase I Tono principal	→	Semifrase 2 Modulación y regreso al tono principal
c)	Semifrase I Tono principal	→	Semifrase 2 Modulación a otro tono con cadencia

Ejemplo de frase binaria conclusiva con modulación en la primera semifrase:

Ejemplo IV.23

Septeto Op. 20 (IV)

L. van Beethoven (1770-1827)

Violín
Viola
Bsn.

Si b M *IV II Fa M V* *Si b M* *IV II V I*

Ejemplo de frase binaria conclusiva con semicadencia en la primera semifrase y secuencias modulantes en la segunda semifrase, para concluir en el tono principal:

Ejemplo IV.24

Sarabanda

A. Corelli (1653-1713)

Re m *V Sol m Fa M Re m*

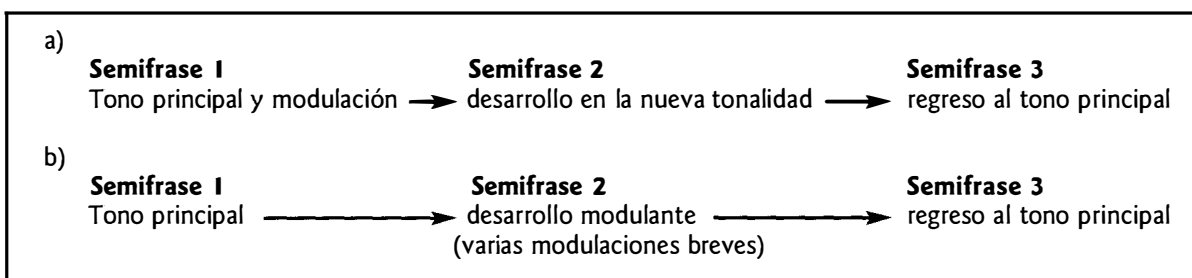
Ejemplo de frase binaria conclusiva no modulante:

Ejemplo IV.25

Album de la juventud *R. Schumann (1810-1856)*

Im klagenden Ton

MODULACIONES EN FRASES TERNARIAS



Ejemplo de frase ternaria con modulación en la segunda semifrase y vuelta al tono principal en la tercera:

Ejemplo IV.26

Cuarteto de cuerda Op. 76 n° 3 *J. Haydn (1732-1809)*

Ejemplo de frase ternaria no modulante:

Ejemplo IV.27

Himno: "Alabad al Señor"

b) FRASES SUSPENSIVAS

Comienzan en el tono principal pero acaban en otra tonalidad por medio de una modulación.

Son suspensivas aún cuando acaben con una cadencia conclusiva de la nueva tonalidad, ya que el mero hecho de la modulación implica que el ciclo no ha terminado, porque falta aún el regreso a la tonalidad principal.

Ejemplo IV.28

Album de la juventud

R. Schumann (1810-1856)

1.4 OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES

Acompañando a los elementos fraseológicos básicos pueden aparecer en ocasiones pequeñas estructuras coadyuvantes precediendo a la exposición temática, uniendo elementos internos de la frase o apostillando a ésta. Son:

a) INTRODUCCIÓN y CODA

En ocasiones, una frase puede presentar, antes de su comienzo y/o después de finalizar, un breve fragmento que sirve para prepararla o para “redondear” su final. Estos elementos estructurales son, respectivamente, la *introducción* y la *coda* («cola» en italiano).

No son esenciales para el discurso musical ni para la estructura de la frase y, por tanto, se podrían suprimir sin que afectase al contenido de la misma.

Cuando la introducción o la coda tienen suficiente extensión, pueden llegar a formar secciones importantes por sí mismas dentro de la obra musical, adscritas no ya a una frase, sino a una estructura formal más compleja, de mayor envergadura, como veremos en el capítulo dedicado al análisis estructural.

Ejemplo de **coda**:

Ejemplo IV.29

Rondó de Sonatina

L. van Beethoven (1770-1827)

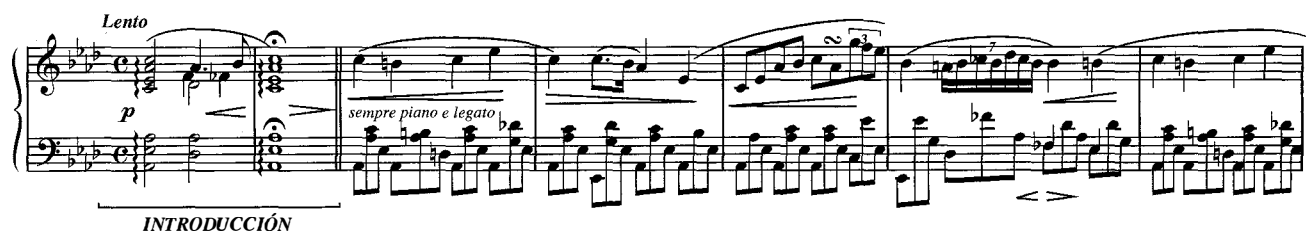


Ejemplo de **introducción:**

Ejemplo IV.30

Nocturno Op. 32 n° 2

F. Chopin (1810-1849)



b) SOLDADURA

También llamada *nexo*, *enlace* o *unión*. Son un grupo de figuras que se intercalan entre dos frases, semifrases o períodos, como “relleno”. Habitualmente enlazan dos ideas consecutivas diferentes o similares y suelen presentarse con el aspecto de motivo anacrúsico o acéfalo. Igualmente pueden unir unidades sintácticas mayores que la frase, situándose entre dos secciones de la obra.

Ejemplo IV.31

Carmen

G. Bizet (1838-1875)



2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

2.1 PUNTOS CULMINANTES

En la conformación de una frase musical confluyen melodía, ritmo y armonía. La dirección de la música hacia el punto culminante en cada frase viene determinada, por tanto, por estos tres aspectos. Generalmente, el compositor diseña el punto culminante principal de una frase, sección o de toda la obra, haciendo coincidir una mayor tensión de los parámetros melódicos, rítmicos y armónicos. Recordemos algunas de las características principales de los puntos culminantes:

- **El punto culminante melódico** es normalmente aquella nota o grupo de notas más agudas hacia las que se dirige la línea melódica y a partir de las cuales se relaja la tensión, descendiendo de nuevo el perfil hasta reposar en una nota del acorde final de la frase. Es posible encontrar, así mismo, puntos culminantes melódicos coincidiendo con una inflexión de la melodía en el registro más grave de la misma, si bien no es el caso más frecuente.
- **El punto culminante rítmico** suele distinguirse por un aumento en la figuración, que recibe el nombre de *crescendo rítmico*, o por un acortamiento en la distancia entre los acentos métricos, en otros casos. También se origina tensión rítmica por la introducción de figuraciones no aparecidas anteriormente o incluso por el alargamiento del valor de las figuras (*diminuendo rítmico*).
- **El punto culminante armónico** descansa en aquel lugar de la frase en que abundan los “acordes activos”: acordes disonantes generadores de tensión (acordes de 7ª de dominante, por ejemplo), modulaciones cromáticas, cadencias rotas, acordes cuatríadas sin resolver, etc.

Una frase puede presentar su *punto culminante principal* (aquel en el que coinciden la mayor tensión e interés melódico-rítmico-armónico) en cualquier lugar de la misma.

El concepto clásico de **sección áurea** preconizaba que la obra de arte “bella” debía mantener una determinada serie de proporciones que relacionasen el todo con las partes. En Música, la sección áurea se correspondería con el punto culminante y estaría ubicado hacia las 3/4 partes de la obra. Siguiendo esta teoría de proporcionalidad y belleza, la estética clasicista, propició que la mayor parte de las obras del período clásico tuvieran su máximo punto de interés y tensión en un lugar próximo al final de la misma, marcando así la direccionalidad de la música.

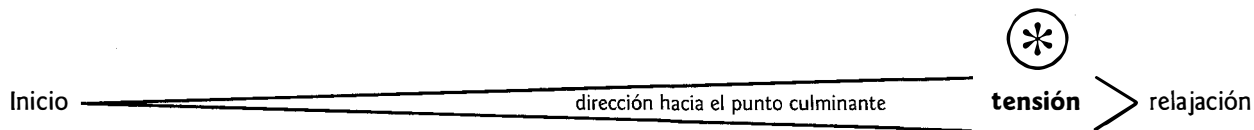
He aquí un ejemplo en el que la sección áurea coincide con el punto culminante de la frase:

Ejemplo IV.32

Sonata para piano K. 576

W. A. Mozart (1756-1791)

Allegro



Pero también son posibles otras disposiciones del punto culminante dentro de la frase:

A)



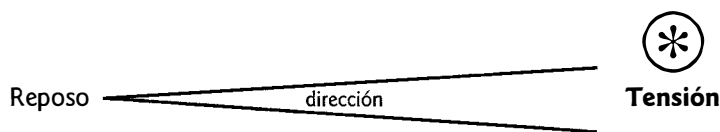
Ejemplo IV.33

Magyar Nóta

Moderatamente mosso ♩ = 116

B. Bartók (1881-1945)

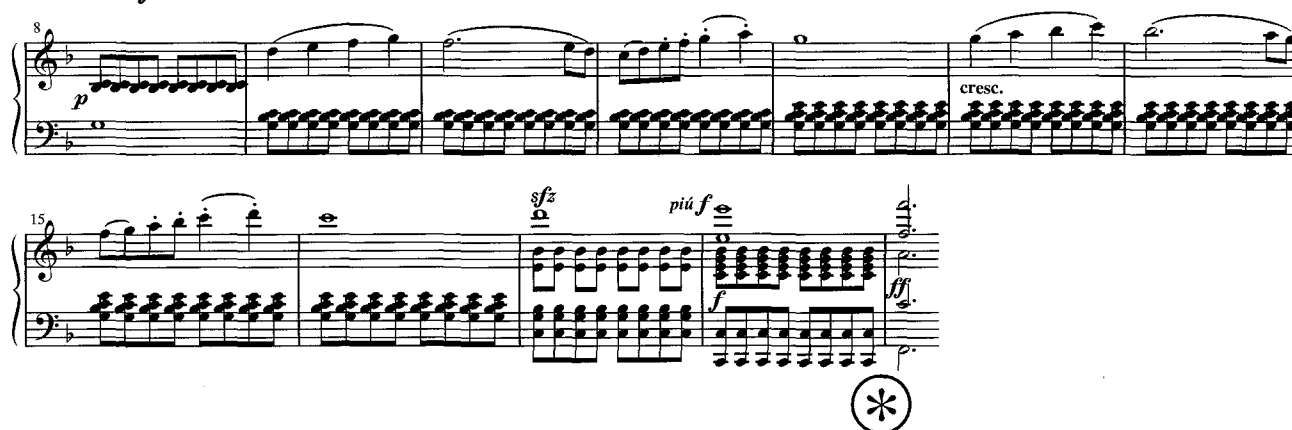
B)



Ejemplo IV.34

Cuarteto de cuerda Op. 59 n° 1
Allegro

L. van Beethoven (1770-1827)



Estas dos últimas disposiciones son más frecuentes a partir de la música del XIX y XX, donde los cánones de belleza en todas las ramas artísticas varían considerablemente respecto de la tradición clásica. La instrumentación, los timbres, texturas y otros parámetros musicales son, así mismo, elementos de valor a la hora de situar los puntos culminantes en el discurso musical y serán tratados en otros capítulos.

2.2 EL FRASEO

Frasear es distinguir dentro de una obra musical las diferentes frases que la conforman, adjudicando a cada uno de sus miembros estructurales el matiz, tempo, articulación y carácter adecuados. Se trata, en definitiva, de interpretar de manera coherente la frase como unidad estructural independiente y en el contexto general de la obra.

No debemos confundir las indicaciones de “legato” o articulaciones en las partituras con la extensión de la frase. En la música para cuerda, las ligaduras se refieren al número de notas que se deben tocar en cada arco y, en la escritura para instrumentos de viento, al número de notas que han de ser ejecutadas en una sola respiración y con un solo ataque.

El análisis fraseológico resulta indispensable para interpretar adecuadamente el discurso musical y requiere, en la mayoría de los casos, una concepción de frase más amplia que lo que habitualmente implica una ligadura de expresión impresa, y atañe, como ya hemos dicho, a ideas musicales completas que tengan sentido por sí mismas.

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS FRASES

En la música tonal, en general, las frases presentan una longitud de ocho compases y especialmente en la música

ca del siglo XVIII y comienzos del XIX, normalmente divididas en dos semifrases simétricas, siendo frecuente, así mismo, la estructuración de la frase en divisiones iguales (*frase cuadrada*).

En el siglo XX el concepto de frase está supeditado a cuestiones de índole compositiva ya que, al perder primacía la melodía en el contexto de la obra, la frase pierde una de sus cualidades distintivas y la estructuración corre a cargo de parámetros como el timbre, la ordenación de las masas sonoras o la secuenciación de series predeterminadas. Así, por ejemplo, en la música serial las frases se corresponden con la extensión de cada serie.

La frase —entendida como una propuesta temática, su desarrollo y conclusión— es difícil de delimitar en los pasajes puramente imitativos, ya que el desarrollo de la célula motivica principal corre a cargo de repeticiones que complican el reconocimiento de estructuras funcionales (semifrases, períodos).

La estructura de una obra se basa en la unión de frases cuyas funciones varían en el contexto de la misma: hay frases que presentan el tema principal, frases que presentan ideas secundarias o desarrollos de ideas expuestas anteriormente. El compositor jerarquiza las frases para dar cohesión al discurso. Por esto, el análisis fraseológico debe incluir una descripción del modo en que están unidas las frases y su secuenciación en la obra para poder comprender el discurso musical desde un punto de vista holístico.

Veamos ahora un ejemplo de construcción fraseológica muy interesante en este fragmento del concierto para piano nº 23 en la mayor de Mozart.

Ejemplo IV.35

Concierto para piano K. 488

W. A. Mozart (1756-1791)

Adagio

inciso

p

motivo

A

B

C

VI

II 6 nap

I6 4

V7

I

La frase está constituida por tres semifrases yuxtapuestas bien diferenciadas entre sí desde el punto de vista rítmico, melódico y armónico: no presenta ningún motivo igual, variando las figuraciones continuamente. En este caso no se observa el principio de repetición motivica como elemento constructivo del desarrollo de la idea principal, sino que la melodía fluye de manera rapsódica a partir de la propuesta inicial de dos compases. Mantiene la unidad estructural de las tres semifrases al comenzar cada una de ellas con el inciso rítmico melódico originario y por medio de la simetría en el número de compases de todas ellas (4).

Armónicamente destaca el mantenimiento de la tonalidad de fa sostenido menor pero muy coloreada en la segunda y tercera semifrase por medio de un acorde de séptima de dominante sobre el cuarto grado, resuelto finalmente de forma cromática en la dominante de fa sostenido menor de nuevo, y también a través de la inclusión del acorde de sexta napolitana en la tercera semifrase.

Se trata de una frase ternaria cuyo esquema sería A-B-C. Cada semifrase contiene dos períodos contrastantes entre sí y diferentes todos ellos a lo largo de la frase. Destaca, así mismo, una secuencia de 11 motivos rítmico-melódicos diferentes y asimétricos en la melodía, mientras que el patrón rítmico del acompañamiento se mantiene prácticamente invariable a lo largo de la frase.

Los puntos culminantes melódico y armónico confluyen en los compases 9 y 10. El crescendo rítmico del compás 7, junto con la modulación sugerida y las apoyaturas, constituyen un punto de inflexión en la frase con intención claramente direccional, presentando un aumento de tensión, preparatoria, en cierto modo, de la llegada al punto culminante.

Llama, por tanto, la atención que, bajo un formato de proporciones equilibradas, Mozart da rienda suelta a su libertad creadora melódica proponiendo un discurso melódico-rítmico continuo, elaborado a partir de la concatenación de ideas melódico-rítmicas breves que se renuevan constantemente sin perder por ello unidad y coherencia.

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS FRASEOLÓGICO

El análisis fraseológico debe incluir los siguientes aspectos:

1) ANÁLISIS DE PARÁMETROS SINTÁCTICOS

Primeramente delimitaremos la extensión de la o las frases de la obra o fragmento propuesto, discriminando el tema principal de la misma. Para ello nos fijaremos en los reposos o cadencias.

Después, abordaremos el estudio de la organización interna de cada frase, señalando en la partitura la extensión de las semifrases, períodos, subperíodos y motivos, indicando los tipos rítmicos de comienzo y final de cada uno de ellos (tético, anacrúsico, acéfalo, femenino, masculino).

Con los datos obtenidos, se puede realizar un esquema gráfico de las divisiones de las frases, observando la tipología que presentan (binaria, ternaria o cuaternaria).

Si aparecieran asimetrías, convendrá analizar el origen de las mismas (ampliación del proceso cadencial, contracción rítmica, añadido de nuevo material, etc.). También, de la observación del gráfico, deduciremos el tipo de organización rítmico-melódica de las semifrases (afirmativa o negativa).

A continuación, analizaremos los procesos cadenciales que tengan lugar en el seno de las frases, indicando dónde aparecen y el tipo de cadencia que presentan. Cifraremos el proceso cadencial final de la frase así como de las semifrases y modulaciones que puedan aparecer.

Para terminar, reflejaremos la existencia de otros elementos estructurales que puedan aparecer acompañando a las frases, indicando su función en el contexto de la misma (introducción, soldadura, diseños, coda).

2) ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Buscaremos el punto culminante de cada frase basándonos en el análisis de los puntos de mayor tensión de la melodía, del ritmo y de la armonía, relacionando todos ellos para definir el modo en que está diseñada la direccionalidad de la frase.

Observaremos las indicaciones dinámicas, agógicas y de tempo, así como las articulaciones que aparezcan en el texto, relacionándolas con los datos analíticos para poder obtener conclusiones referentes a la interpretación del fraseo.

Así mismo, si analizamos una obra completa, se reflexionará sobre las distintas funciones de cada frase en el contexto de la obra para poder jerarquizarlas y dotar a cada una de ellas del apropiado grado de expresividad y carácter en relación al conjunto, y todo ello para conseguir una interpretación coherente y con sentido de unidad. En este sentido, el estudio de la direccionalidad de la música no sólo se realizará en cada una de las frases individualmente sino que, teniendo en cuenta la ordenación de las frases, se podría establecer el punto culminante de toda la obra y la frase que la contiene. Para ello, es evidente que necesitamos del concurso de datos melódicos, rítmicos y armónicos, así como otros no abordados aún pero que facilitarán esta labor de reconocimiento que, además, nos sitúa de lleno en el análisis de estructuras formales más amplias.

3) COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

Como en todos los análisis, contextualizaremos la obra señalando el autor, título de la obra, fecha y período histórico en el que se encuadran.

Después, realizaremos una aproximación estilística razonada, basada en las características más significativas aportadas por el estudio de los parámetros melódicos, rítmicos y armónicos, junto con las características fraseológicas que presenta la obra.

Por último, incluiremos una breve opinión personal sobre aspectos generales que nos parezca importante destacar.

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS FRASEOLÓGICOS				
ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE	DELIMITAR LA EXTENSIÓN DE LA FRASE			
	ESTUDIO DE LA SINTAXIS	SEMIFRASES		TIPOS RÍTMICOS DE COMIENZO Y FINAL
		PERÍODOS		
		SUBPERÍODOS		
		MOTIVOS E INCISOS		
ESQUEMA GRÁFICO DE LAS DIVISIONES DE LA FRASE				
TIPOLOGÍA	SEGÚN LA ESTRUCTURA	BINARIA	SIMÉTRICA	
		TERNARIA	ASIMÉTRICA	
		CUATERNARIA		
	AMPLIACIÓN PROCESO CADENCIAL CONTRACCIÓN RÍTMICA ETC.			
	SEGÚN LOS PROCESOS CADENCIALES			CONCLUSIVA
				SUSPENSIVA
	SEGÚN LA ORGANIZACIÓN RÍTMICO-MELÓDICA			AFIRMATIVA
NEGATIVA				
OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES	INTRODUCCIÓN			
	CODA			
	SOLDADURA			
	DISEÑOS			

II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS	
ESTUDIO DE PUNTOS CULMINANTES DE LA FRASE	RÍTMICO
	MELÓDICO
	ARMÓNICO
ANÁLISIS DEL FRASEO	DINÁMICA / AGÓGICA
	TEMPO
	EXPRESIVIDAD
	DIRECCIONALIDAD
	OTROS

III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	AUTOR
	OBRA / TÍTULO / GÉNERO / FUNCIÓN
	FECHA
	PERÍODO HISTÓRICO
CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS	ESTRUCTURA FRASEOLÓGICA GENERAL DE LA OBRA
	RELACIONES RITMO / MELODÍA / ARMONÍA / FRASEO
	ENCUADRE ESTILÍSTICO
OPINIÓN O COMENTARIO PERSONAL	

5. EJEMPLO ANALÍTICO

Ejemplo IV.36

Sonata para piano

W. A. Mozart (1756-1791)

FRASE 1

SEMIFRASE A

a b a

FRASE 2

SEMIFRASE A'

b'

SEMIFRASE B

a' c

FRASE 3

SEMIFRASE C

a b b'

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS FRASEOLÓGICOS

I) ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE

- Se observan **dos frases**.

La primera frase consta de 8 compases separados en dos semifrases por medio de una semicadencia. La primera frase concluye con una cadencia perfecta en la mayor.

La segunda frase, en cambio, consta de 10 compases y se divide en dos semifrases de 4 y 6 compases respectivamente, separadas por una semicadencia en la dominante de la mayor.

- **Estudio de la sintaxis de la primera frase:**

- Frase binaria simétrica (dos semifrases de cuatro compases). Cada semifrase se divide en dos períodos de dos compases cada uno. Cada período se puede dividir en dos motivos, siendo todos ellos téticos femeninos.
- El esquema de esta primera frase sería:

Semifrases A – A'
 Motivos a - b - a - b'
 Incisos 1 - 1 - 2 - 2' / 1 - 1 - 2 - 3

- Se trata de una frase afirmativa ya que la segunda semifrase es similar a la primera.
- Frase no modulante y conclusiva debido al reposo cadencial en la tonalidad de origen.

• Estudio de la sintaxis de la segunda frase:

- Frase binaria de 12 compases con dos semifrases asimétricas de cuatro y seis compases respectivamente.
- La primera semifrase es suspensiva al concluir sobre una semicadencia en la dominante, y consta de dos períodos diferentes rítmica y melódicamente.
- La segunda semifrase contiene tres períodos de los cuales el tercero constituye un agregado de compases, como reafirmación del proceso cadencial. Se trata, por tanto, de una frase asimétrica.
- El esquema sintáctico es:

Semifrases B - C
 Motivos a' - c - a - b - b'
 Incisos 1 - 4 - 5 - 6 / 1 - 1 - 2 - 2 - 2 - 3'

- Se trata de una frase negativa ya que sus semifrases son diferentes.
- Frase modulante al final de la primera semifrase y conclusiva, reposando en la tonalidad principal.

2) ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS

- La primera frase presenta un punto de inflexión melódico en el compás cuatro por la semicadencia y la apoyatura (mi) de las dos semicorcheas. Podemos decir que el ritmo se mantiene homogéneo a lo largo de la primera frase y la armonía no presenta puntos de tensión de interés.
 Esta primera frase expone la idea principal, presentando el tema de la obra en sus cuatro primeros compases. Este tema constituirá el elemento generador de todo el fragmento.
 En esta primera frase, la primera semifrase constituye la pregunta mientras que la segunda cierra el ciclo a modo de respuesta.
- Es en la segunda frase del fragmento donde se observa un desarrollo de la idea temática por medio de una mayor elaboración rítmico-melódica. Mientras en la primera frase la voz inferior presenta el tema simultáneamente con la voz superior y la voz intermedia insiste sobre una nota pedal ritmada (pedal de dominante), la segunda frase presenta un acompañamiento desdoblado en arpeggios en su primera semifrase. Finalmente, la segunda semifrase de esta segunda frase retoma el diseño rítmico-melódico

de los cuatro últimos compases de la primera frase, añadiendo dos compases que suponen el cierre de toda la sección.

- A la vista de estos datos podríamos decir que las dos frases forman un todo: la primera frase es la exposición de la idea (propuesta) y la segunda frase sería el desarrollo y la conclusión de la misma.
- La segunda frase presenta un punto de inflexión armónico al final del compás 12, por medio de una modulación introtonal a la dominante. El punto más álgido de todo el fragmento lo constituyen los dos últimos compases donde el autor indica el matiz forte, enfatizado por las octavas del bajo, el aumento de la densidad acordal y el aumento de la figuración rítmica coincidiendo con la nota más aguda de la melodía, reforzando, de este modo, la conclusión final.
- Podríamos concluir diciendo que todo el fragmento presenta una configuración estructural homogénea que dota a la música de un carácter apacible, tranquilo, sereno. Se trata de una idea sencilla elaborada también con sencillez.

3) COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

- Pieza para piano que presenta un tema que será tratado después en forma de variaciones y que constituye el primer movimiento de una Sonata de Mozart.
- Enmarcada dentro del Clasicismo, presenta una estructuración homogénea y proporcionada, como corresponde a los cánones estéticos de este período histórico.
- El hilo conductor lo constituye un diseño melódico muy sencillo, de cuatro notas (re, do, si, la) que constituyen el armazón sonoro sobre el que se apoya el fraseo:

/ do / si / la-si / do-si / (primera semifrase)
/ do / si / la-si-do- re / do-si-la / (segunda semifrase)

- Fragmento enmarcado dentro de un contexto tonal con funciones armónicas muy simples, predominando los acordes de tónica y dominante (I y V). Se puede destacar la insistencia sobre la nota dominante (mi) tratada en forma de pedal en unas ocasiones y en otras repitiéndola melódicamente, dando estabilidad al proceso tonal.
- Mozart dota a esta música de dinamismo y frescura gracias al diseño rítmico corchea con puntillo-semicolonchea-corchea, siendo éste el perfil más relevante de la melodía e imprimiéndole personalidad a la misma.
- Se trata de un discurso musical muy intimista e impregnado de serenidad.

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

Analizar los siguientes fragmentos siguiendo el protocolo de análisis fraseológico:

Ejemplo IV.37

Gavota de la Suite para Orquesta n° 3

J. S. Bach (1685-1750)



Ejemplo IV.38

Sonata Op. 53

F. Schubert (1797-1828)



Ejemplo IV.39

Vals del ballet El lago de los cisnes

P. Tchaikowsky (1840-1893)



Ejemplo IV.40

Cuarteto de cuerda Op. 76 n° 3

J. Haydn (1732-1809)



Ejemplo IV.41

Minueto de la Suite para Orquesta n° 2

J. S. Bach (1685-1750)



Ejemplo IV.42

Nocturno Op. 48 n° 1

F. Chopin (1810-1849)



Ejemplo IV.43

Obertura de Tannhäuser

R. Wagner (1813-1883)



Ejemplo IV.44

Sonata para piano KV 310 (II)

W. A. Mozart (1756-1791)

Andante cantabile con espressione

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Interpretar al piano los fragmentos analizados con el fin de aplicar los datos obtenidos en el análisis a la interpretación.
- Buscar elementos estructurales coadyuvantes (codas, introducciones, soldaduras y diseños) en las frases del repertorio instrumental propio.
- Componer frases de 8 compases que sean afirmativas y negativas.
- Improvisar en el instrumento frases conclusivas y suspensivas a partir de un motivo melódico-rítmico propuesto.
- Improvisar en grupo frases binarias en las que a la primera semifrase de cuatro compases le responda otra de cuatro compases conclusiva y afirmativa.
- Componer frases asimétricas por medio de diferentes procedimientos compositivos.
- Escuchar piezas breves de diferentes estilos y averiguar a la audición el número de frases que contienen.
- Buscar obras con frases de diferente longitud (4, 6, 8, 10, 12, etc. compases) y observar el contexto histórico en el que están compuestas.

Capítulo V

EL ANÁLISIS DE TEXTURAS

“El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos”
(W. Kandinsky)

INTRODUCCIÓN

1. TIPOS DE TEXTURAS

- 1.1 LA TEXTURA MELÓDICA
- 1.2 LA TEXTURA RÍTMICO-MÉTRICA
- 1.3 LA TEXTURA ARMÓNICA
- 1.4 LA TEXTURA TÍMBRICA

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS

3. PROTOCOLO DE ANÁLISIS TEXTURAL

4. EJEMPLO ANALÍTICO: PIEZA EN ESTILO ANTIGUO (1963) H.M. GORÉCKI

5. EJERCICIOS PROPUESTOS

6. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Conocer los diversos términos que se emplean en la definición de los diferentes tipos de texturas musicales.
- Reconocer los diversos tipos de texturas así como sus combinaciones o mixturas en el contexto de obras de diferentes estilos y autores.
- Comprender las relaciones que se establecen entre los distintos parámetros musicales para conformar texturas diversas y el modo en que éstas definen o caracterizan una composición dentro de un determinado estilo.
- Valorar la importancia de la textura en el diseño compositivo de una obra, permitiéndonos, a través de su análisis, una mejor comprensión de los mecanismos de interacción entre los diversos recursos compositivos para dotar a una obra de personalidad propia.
- Analizar obras de diferentes épocas y estilos atendiendo a las texturas melódica, armónica, rítmico-métrica y tímbrica.
- Relacionar los diversos parámetros musicales estudiados con anterioridad como procedimiento para obtener una visión holística del modo en que está elaborada una composición.

INTRODUCCIÓN

Una obra musical puede presentar los elementos sonoros, rítmicos, métricos, armónicos, tímbricos, etc., combinados entre sí de diversas maneras.

La forma en que se entretajan los diversos parámetros musicales dentro de una composición se conoce con el término de *TEXTURA*.

Analizar la *textura* es observar el “*tejido musical*”, esto es, el modo en que se entrelazan y combinan los diversos elementos sonoros en una obra. Por tanto, cuando analizamos la *textura*, describimos de manera genérica el modo en que está compuesta una obra.

Es habitual que aparezcan distintos tipos de texturas en una misma obra, ya que esto enriquece el entramado sonoro de la composición, aportando contrastes de carácter que pueden evitar la monotonía de la uniformidad textural, sobre todo en obras de amplias dimensiones.

Por otro lado, el análisis textural nos aporta una visión general del estilo compositivo, ya que en cada época de la Historia los compositores han mostrado predilección por un determinado tipo de entramado sonoro. Abordaremos el análisis de las texturas desde cuatro puntos de vista:

- la textura melódica
- la textura rítmico-métrica
- la textura armónica
- la textura tímbrica

I. TIPOS DE TEXTURAS

I.1 LA TEXTURA MELÓDICA

Es el modo en que se presentan las melodías en las diferentes voces y la manera en que se combinan a lo largo de una obra.

Existen genéricamente cuatro modelos texturales de combinaciones melódicas, pudiendo cada una de ellas caracterizar la obra o mezclarse entre sí dando lugar a pasajes en los que predomine una u otra.

a) TEXTURA MONÓDICA O MONOFÓNICA

Es la más simple de todas y consiste en la presentación de una melodía única, desprovista de acompañamiento armónico.

La música griega antigua, así como la de otros pueblos orientales, presentan este tipo de textura.

Ejemplo V.1

Himno a la musa

Mesomedes de Creta



Probablemente el mayor exponente de textura monódica lo encontramos en el Canto Gregoriano (también llamado “canto llano” y que constituyó la música eclesiástica primitiva), así como en las canciones profanas y danzas medievales.

Ejemplo V.2

Alleluia Pascha nostrum

Canto Gregoriano

[Soloists, then Chorus] [Chorus]

Al-le-lu-ia.

[Soloists]

Pascha no-strum im-mo-la-

[Chorus]

tus est Chri-stus.

[Chorus repeats Alleluia]

Ejemplo V.3

Pastourelle

Anónimo (siglo XIII)

L'au-rier m'ie-re le-vaz, Sor mon che-val mon-taz, Sui por de-duit re-a-laz Laz u-ne prai-e-ri-

e. Ne fui gaire_es loi-gnaz. Can me sui ar-res-taz, Si des-cen-di el praz Soz u-ne_en-te flo-ri-

16 e: S'ai Er-men - jon choi - si - e On - kes ro - se es - pa - ni - e Ne fu tals ne cri -

24 staus. Vers li voisliez et baus, Car sa bel - taz m'enpri - e.

Del mismo modo, la mayor parte del folklore universal responde a este tipo de textura.

Ejemplo V.4

Melodía popular

*Siglo XVIII
(Texto Popular del siglo XIX)*

Häns-chen klein ging al-lein in die wei-te Welt hin-ein. Stockund Hut stehnibm gut, wan-dert wohl-ge-mut.

Doch die Mut-ter weint so sehr, hat ja gar kein Häns-chen mehr. Da be-sinnt sich das Kind, läuft nach Haus ge-schwind.

Por supuesto que en épocas posteriores las obras compuestas para un instrumento sólo (instrumentos monódicos) como sonatas para flauta, suites para violín o violoncello, etc., son también monódicas. Pero en estos casos, puesto que la armonía ya ha sido empleada durante algún tiempo para los acompañamientos, es inevitable que lleve una armonía implícita, aunque no suene en realidad. La melodía ha sido compuesta, con toda seguridad, bajo la influencia de la armonía y según sus presupuestos.

Ejemplo V.5

Sonata para traverso solo

C. P. E. Bach (1714-1788)

16 *p* *fz* *p* *fz*

24 *p* *fz* *tr* *3* *tr* *p* etc.

En la textura monódica la melodía puede ser interpretada por un instrumento o voz *a solo* o por varios, pero al unísono o a la octava, según la tesitura instrumental. Puede aparecer acompañada de instrumentos de percusión o por una nota pedal que se mantiene en el bajo, llamada “bordón”.

La textura monódica es la más clara y fácil de percibir a la audición.

b) TEXTURA HOMOFÓNICA

Se trata de una línea melódica que se acompaña de acordes con el mismo ritmo básico de aquélla. Viene a ser una “melodía con acompañamiento”.

Ejemplo V.6

Sonatina para piano *L. van Beethoven (1770-1827)*

Rondó

legato

Cuando en una obra vocal a varias voces, una de ellas lleva la línea melódica principal y las demás voces se mueven rítmicamente al mismo tiempo (tienen la misma figuración) completando la armonía, se trata también de un pasaje homofónico. Todas las voces se mueven a la vez.

Ejemplo V.7

Los Hugonotes (Acto I) *G. Meyerbeer (1791-1864)*

Tenori *ff*

CORO E SIGNORI

Bassi *ff*

Bon - heur de la ta - ble bon heur de la ta - ble bon heur vé - ri -

ta - ble bon heur vé - ri - ta - ble plai - sir seul du ta - ble plai - sir seul du ta - ble qui ne
 ta - ble bon heur vé - ri - ta - - - plai - - sir - seul du - ta - ble plai - sir seul du ta - - ble - qui - ne -
 trom - pe pas ne trom - pe pas
 trom - pe pas ne trom - pe pas
 trom - pe pas ne trom - pe pas

Etc.

Este tipo de textura en la que los pilares acordales se mueven en bloques, formando un acompañamiento muy sencillo a la melodía, pronto derivó en una mayor elaboración de los acordes, figurándolos, esto es, desdoblándolos en arpeggios. Es la textura predominante en el estilo denominado “melodía acompañada” y fue la evolución lógica del primitivo estilo homofónico.

Ejemplo V.8

Norma, "Casta diva" (Acto I)

V. Bellini (1801-1835)

Andante sostenuto assai

Ca - - - sta Di - - - va, ca - sta Di - va, che i - nar - gen ti
 que - - - ste sa - - - cre, que - ste sa - cre, que - ste sa - cre an - ti che pian - te

c) TEXTURA POLIFÓNICA O CONTRAPUNTÍSTICA

En ella varias líneas melódicas con similar importancia se producen simultáneamente, engarzándose entre sí. En la textura polifónica predomina el sentido horizontal de la música sobre el vertical.

Las armonías se producen por la simultaneidad de los sonidos de las diversas voces. Es una música compuesta horizontalmente, pero que al ser observada verticalmente presenta diferentes armonías resultantes. No aparecen masas acordales, propiamente dichas.

Ejemplo V.9

Chanson

G. Dufay (c. 1400-1474)

The musical score for 'Chanson' by G. Dufay is presented in two systems. Each system features four staves, likely representing different vocal parts. The notation is in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves, showing a complex interweaving of melodic lines. The first system's lyrics are: 'A - - dieu m'a - mour, a - - dieu ma ioy - - e, A - dieu le so - las que i'a -'. The second system's lyrics are: 'voy - - e, A - dieu ma - le - a - le mais - tres - se.' The score demonstrates a high degree of polyphony, with each voice part having its own distinct melodic contour while contributing to a cohesive harmonic whole.

También aparece *textura contrapuntística o polifónica* cuando existe una sola melodía con entradas sucesivas en las distintas voces realizando imitaciones.

Ejemplo V.10

Missa Brevis (Kyrie I)

G. P. Palestrina (1526-1594)

The musical score for 'Missa Brevis (Kyrie I)' by G. P. Palestrina is presented in a single system with four staves labeled 'Sopranos', 'Contraltos', 'Tenores', and 'Bajos'. The notation is in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves, showing a clear imitative polyphonic texture where the same melodic phrase is introduced successively by different voices. The lyrics are: 'Ky - - rie e - lei - - son, e - lei Ky - - son.' The score demonstrates a high degree of polyphony, with each voice part having its own distinct melodic contour while contributing to a cohesive harmonic whole.

8 son
8 Ky - rie e lei lei son, e lei son, Ky - rie e lei son, e lei son.

15 son, e lei son.
15 Ky - rie e son, Ky - rie e lei lei son. son. son.

lei son, e lei son.

La música que caracteriza al período renacentista así como gran parte de la música que se escribió en el período barroco y algunas obras de épocas posteriores presentan textura polifónica.

A la audición supone reconocer cada melodía en voces separadas, esto es, horizontalmente (“escucha horizontal”), en lugar de escuchar el resultado de la suma de cada sonido en todas las voces (“escucha vertical”).

Se pueden encontrar pasajes contrapuntísticos también en el Clasicismo y Romanticismo.

Ejemplo V.11

Cuarteto de cuerda

L. van Beethoven (1770-1827)

415 *Tempo I*

pp *pp* *piú p* *pp* etc.

El siglo XX supuso una vuelta a la escritura polifónica, en parte como una reacción general contra la música del XIX, que es básicamente homofónica, y debido, por otro lado, a una vuelta a los ideales estéticos del siglo XVIII —si bien las armonías que resultan de la simultaneidad de las voces son disonantes en el siglo XX—.

Ejemplo V.12

Siete fugas para piano, n° 4

R. Wagner - Règeny (1903-1969)

Largo

ppp

a) b) c) d) e) f)

Es habitual encontrar en una sola obra estos tres tipos de textura en diferentes pasajes, ya que las combinaciones texturales aportan variedad expresiva a la composición. Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento tomado de un *Concerto grosso* de Corelli, la parte correspondiente a los solistas (*concertino*) presenta una *textura contrapuntística imitativa*, mientras que el acompañamiento del *ripieno* (el tutti orquestal restante) es acordal, con *textura homofónica*:

Ejemplo V.13

Concerto Grosso

A. Corelli (1653-1713)

Concerto Grosso

VI. VI. Vc.

Ripieno

Cuerdas

B.C.

En el siguiente extracto del *Te Deum* de Charpentier, el coro se mueve homofónicamente al principio y posteriormente de forma contrapuntística realizando imitaciones, para finalizar, de nuevo, con una cadencia escrita en estilo homofónico:

Ejemplo V.14

Te Deum *M. A. Charpentier (c. 1635-1704)*

The score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestral part. The lyrics are: "er - ei - tus. Te Mar - ty - rum, te Mar - ty - rum can - di da - tus. lau - dat, lau - dat, lau - dat ex - er - ei - tus. Tacet sin'al:". The vocal parts are in G major and 4/4 time. The orchestral part is in G major and 4/4 time. The score is for a full choir and orchestra.

d) TEXTURA HETEROFÓNICA

Se trata de una misma melodía en varias voces a la vez pero en versiones diferentes. Se combina la melodía original con la misma melodía, ornamentada o variada en algunos de sus aspectos, en el resto de las voces.

Se puede encontrar este tipo de textura en la música folklórica de algunos países del este europeo, así como en la música de culturas orientales.

Ejemplo V.15

Danza Balinesa

The score shows two staves. The top staff is labeled "(melodía principal con ornamentaciones)" and the bottom staff is labeled "(melodía principal fija)". Both staves are in 3/4 time and G major. The top staff has trills and triplets, while the bottom staff has a steady eighth-note melody.

1.2 LA TEXTURA RÍTMICO-MÉTRICA

Es la manera en que se presentan combinados los distintos parámetros métrico-rítmicos en una obra.

La textura puede ser:

a) TEXTURA MONORRÍTMICA U HOMORRÍTMICA

Cuando una única célula rítmica origina todo el tejido rítmico de un fragmento u obra musical, manteniéndose, por tanto, un patrón constante de acentuación.

Ejemplo V.16

Misma célula rítmica a lo largo de toda la pieza

Miniaturas para piano B. Niewiadowska (1938)

Andantino, molto delicato

b) TEXTURA POLIRRÍTMICA

La música está construida a partir de varios motivos rítmicos diferentes y puede presentarse como:

- **Polirritmia horizontal:** es la combinación en la misma voz o parte melódica de motivos rítmicos diferentes.

La textura polirrítmica más común es la alternancia de varios motivos rítmicos contrastantes de manera consecutiva.

- **Polirritmia vertical:** es probablemente la de efectos más notorios ya que combina simultáneamente células rítmicas diferentes en voces superpuestas.

Ejemplo V.17

Polirritmia Vertical

A. Copland (1900-1990)

122

pp Legato e fluido

mf espress

127

sfp

sf

p

etc.

Polirritmia horizontal y vertical

J. Turina (1882-1949)

VI *dim.* *arco* *dim.* *cédez* *p* *a Tempo*

Cello *dim.* *arco* *dim.* *cédez* *a Tempo*

Piano *dim.* *dim.* *cédez* *p* *a Tempo*

7

mf

p

mf

15

mf

Ejemplo V.19

Polirritmia horizontal: confrontación de subdivisión binaria y ternaria

Danza de Jalisco (2 pianos)

A. Copland (1900-1990)

as at first

mf

f

as at first

f marc. sempre

mf

stacc., not so heavy

(mark l. h.)

δua

δua

stacc., not so heavy

c) TEXTURA POLIMÉTRICA

Resulta de la combinación de diferentes compases a lo largo de una composición o en algún fragmento de ella. Este tipo de textura suele ser el resultado de cambios polirrítmicos internos que llevan al compositor a variar los compases para hacerlos coincidir con la acentuación rítmica y sus variaciones a lo largo de la obra. Es por ello que polirritmia y polimetría van comúnmente asociadas.

- **Polimetría vertical:** cuando la variación de compases se produce entre voces diferentes, es decir, voces diferentes están en compases diferentes y los cambios de compás no son simultáneos.
- **Polimetría horizontal:** los cambios de compases suceden de forma simultánea en todas las voces.

Ejemplo V.20

Música para dos pianos

Polimetría Horizontal

R. Halffter (1900-1987)

8^{va}

41

accel.

a tempo

mf

f

1/4

2/4

1/4

2/4

Polimetría vertical

a tempo

mf

Polimetría Horizontal

Ejemplo V.21

Polimetría Horizontal

d) TEXTURA ISORRITMICA

Cuando la composición se basa en la recurrencia o repetición íntegra de fragmentos rítmicamente iguales. Cuando estos pasajes repetidos abarcan la longitud de un período se denominan “isoperíodos” y la textura rítmica será isoperiódica.

Ejemplo V.22

Misa a 4 voces (Agnus Dei) G. de Machaut (c. 1300-1377)

Isorritmos

Triplum A - gnus De i qui

Motetus A - gnus De i qui

Tenor A - gnus De i qui

Contratenor A - gnus De i qui

8 tol - lis pec - ca - ta

8 tol - lis pec - ca - ta

8 tol - lis pec - ca - ta

8 tol - lis pec - ca - ta

ISORRITMOS

15 mun - di, mi - se - re - re no bis.

15 mun - di, mi - se - re - re no bis.

15 mun - di, mi - se - re - re no bis.

15 mun - di, mi - se - re - re no bis.

ISORRITMOS

1.3 LA TEXTURA ARMÓNICA

Es la forma en que aparecen combinados los parámetros armónicos dentro de una obra. Para una mejor comprensión a la hora de estudiar los diferentes aspectos armónicos texturales, los vamos a abordar desde varios puntos de vista, si bien, en el análisis de una obra, los tres aspectos que proponemos a continuación (textura armónica según el ámbito escalístico, según la presentación de los acordes y según el ritmo armónico) lógicamente aparecerán simultáneamente configurando el tejido característico de cada pasaje.

a) SEGÚN LA ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA O ÁMBITO TONAL

Se originan distintos tipos de textura armónica en función del ámbito tonal en que se desarrolle una obra. La existencia o no de un centro tonal definido, así como las relaciones que mantienen con dicho centro tonal todos los sonidos empleados en una composición, determinan texturas diferentes. Según esto podemos encontrar de forma genérica las siguientes texturas:

- **Textura tonal**

Cuando existe un centro tonal definido y una organización escalística que se corresponde habitualmente con los modos mayores y menores de las escalas diatónicas.

Es la textura predominante en la música compuesta durante el Renacimiento, Barroco, Clasicismo y Romanticismo, principalmente.

Ejemplo V.23

Lied Si b M F. Schubert (1797-1828)

Ruhig.

Voz: Der Mond ist aufgegangen; die gold - nen Stern - lein pran - gen am Him - mel hell und

klar; der Wald stehtschwarz - und schwei - get, und aus den Wie - sen stei - get der

• **Textura modal**

Existe un centro tonal definido y una organización sonora que se corresponde con una o varias escalas modales.

Es la textura predominante en la música medieval y gran parte de la música del Renacimiento.

Ejemplo V.24

Balada a tres voces (estrofa)

G. de Machaut (c. 1300-1377)

También el siglo XX tiene muestras abundantes de música con textura modal únicamente o bien combinada con otras.

Ejemplo V.25

Mikrokosmos (Akkordstudie)

B. Bartók (1881-1945)

10

20

30

mf cantabile

p

f

cresc.

[1 min.]

• Textura cromática

Cuando los enlaces armónicos se realizan predominantemente mediante cromatismos, abundando las modulaciones cromáticas.

La textura cromática armónica se puede observar en la música de finales del siglo XIX y en algunas composiciones del XX.

Ejemplo V.26

Lied Op. 2, n° 2 ("Der Glühende")

A. Berg (1885-1935)

Langsam (Tempo I)

pp

Schla - fend tragt man mich in mein Hei - mat - land.

pp

f

p

ein wenig bewegter (tempo II)

accel.

Ejemplo V.27

Tristan e Isolda Textura Cromática R. Wagner (1813-1883)

Es posible que en el contexto de una obra de textura general tonal aparezcan pasajes profusamente cromatizados en los que el “sentimiento tonal”, esto es, la identificación de un centro tonal concreto se hace muy difícil o prácticamente imposible. En estos casos de “*armonía errante*” la textura suele ser básicamente cromática. Son texturas típicas de pasajes de transición, desarrollo o de carácter introductorio.

Ejemplo V.28

Cuarteto de Cuerda Op. 18 n° 6 L. van Beethoven (1770-1827)

• Textura atonal

Característica de la música compuesta en el siglo XX. En ella no existe centro tonal definido, ya que no participa de una organización escalística diatónica mayor o menor, esto es, no se puede identificar una tonalidad concreta.

Dentro de la textura atonal se pueden diferenciar subtipos correspondientes a las distintas corrientes estilísticas que existen dentro del atonalismo. Así, por ejemplo, la textura atonal puede ser politonal, dodecafónica, serial, aleatoria, puntillista, etc. En cada una de ellas existe un tejido musical característico de cada estilo compositivo.

Todas estas texturas no aparecen combinadas hasta el siglo XX, donde podemos encontrar en la misma obra pasajes tonales alternados con otros modales, politonales, cromáticos o atonales, como corresponde al eclecticismo imperante durante esa época.

Ejemplo de **textura politonal**:

Ejemplo V.29

Piezas fáciles para piano (A Quarrel)

P. Perkowski (1901-1990)

Con impeto ma non troppo vivo

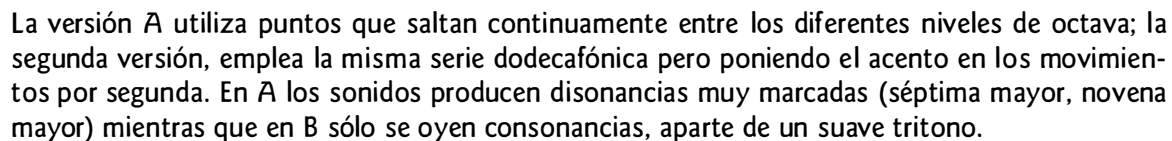
Ejemplo de **textura atonal dodecafónica**:

Ejemplo V.30

Pieza para piano

A. Webern (1883-1945)

In tempo eines Menuetts [Tempo di minuetto]



Ejemplo V.3 I

A. Webern (1883-1945)

[illegible]

Ejemplo de textura atonal de tipo aleatoria:

Ejemplo V.32

The transistor Radio of St. Narcissus

T. Souster (1943-)

The musical score for 'The transistor Radio of St. Narcissus' by T. Souster is presented in a complex, atonal style. It features a tape part and a female voice (Fghn.) part. The tape part consists of four systems of staves, each with a treble and bass staff. The voice part is a single staff. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, ff, mp, p, sf, fp), articulation (marcato), and time signatures. There are also time stamps in minutes and seconds (e.g., 11:52, 12:00, 12:04, 12:08, 12:12, 12:16, 12:20, 12:24, 12:28, 12:32, 12:36). The tape part has a 'sempre cresc.' marking and a 'f' marking. The voice part has a 'mf' marking and a 'ff' marking. The score is written in a complex, atonal style with many accidentals and dynamic markings.

En el siguiente ejemplo extraído de la obra “Lukas-Passion” de Penderecki, la textura colorístico-sonora se sirve de alturas fijas en cada voz, realizando imitaciones libres entre ellas, con una indeterminación vertical (entradas sin determinación temporal exacta), de lo cual se extrae una yuxtaposición de determinación horizontal (sonidos fijos de las melodías) e indeterminación vertical.

Todas las voces están basadas en un motivo semitonal, de tal manera que las imitaciones presentan una similitud muy grande, pero sin una coincidencia:

Ejemplo V.33

Lukas-Passion *K. Penderecki (1933)*

The musical score shows four vocal parts (CORO I, II, III, and a fourth part) singing the phrase 'Hoc pas - si - o - nis tem - po - re'. The melody is based on a semitone motif, and the dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

b) SEGÚN LA PRESENTACIÓN DE LOS ACORDES

• Textura armónica desglosada

La armonía no aparece en forma de acordes compactos, sino que los sonidos aparecen desglosados.

Es común esta textura en el estilo de melodía acompañada y puede aparecer también combinada con otros tipos de textura acordal dentro de la misma composición. En este tipo de textura armónica, los acordes pueden estar desplegados en forma de arpeggio, o bien con sonidos alternados formando dibujos o diseños de acompañamientos e incluso en forma de pedal ornamentado. Para identificar las armonías hay que recoger los sonidos principales del acompañamiento desprovistos de las notas de adorno. Ésta es la textura armónica típica de las obras homofónicas, especialmente de las melodías acompañadas.

- **Textura armónica acordal o compacta**

Cuando la armonía se presenta en forma de acordes verticales formando auténticas masas sonoras, más o menos densas o llenas, según el número de duplicaciones de los sonidos de cada acorde.

Es común en las texturas homofónicas en las que el acompañamiento tiene similar figuración a la melodía. También aparece textura acordal en los acompañamientos a una línea melódica independiente rítmicamente.

Ejemplo V.35

*Sinfonía en Re M**J. C. Arriaga (1806-1826)*

The musical score for Example V.35, titled 'Sinfonía en Re M' by J. C. Arriaga (1806-1826), illustrates a dense harmonic texture. The score is written for a full orchestra, including Flutes (Fltas), Oboes (Oboes), Clarinets (Cltes), Bassoons (Fgtes), Trumpets (Tpas), Violins I (Vl. 1º), Violins II (Vl. 2º), Violas (Vlas), Cellos (Cellos), and Double Basses (Cbs). The music features a complex arrangement of chords, with many notes being duplicated across different instruments, creating a rich, layered sound. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings like 'f' (forte).

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the 1958 film "The Sound of Music". It is a vocal score for a soprano and a piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Moderato". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 11 through 14, and the second system contains measures 15 through 18. The vocal line is written on a single staff, and the piano accompaniment is written on two staves. The piano part includes a variety of musical notations, including chords, arpeggios, and trills. The vocal line includes lyrics in both English and German. The English lyrics are "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree". The German lyrics are "Der Rosenbaum", "Der Rosenbaum", "Der Rosenbaum", "Der Rosenbaum". The score is a high-quality reproduction of the original manuscript, with clear notation and legible lyrics.

Ejemplo de melodía con acompañamiento de tipo acordal (homofónico):

Ejemplo V.36

Lied (The Sigh) C. Widor (1844-1937)

Andantino

Voz *p* *cresc.*
From my breast dropt a love - ly flow - ret, So bright yet the stream was its grave.

Piano *p* *cresc.*

7 *pp*
las! A - las! A - las! I know not how I can re - store it, All wet, all cold in the dark

7 *pp* *etc.*

Una obra o un pasaje puede estar compuesto básicamente por acordes, con ausencia aparente de melodía. En estos casos predomina el componente vertical de la música, esto es, la armonía. Estos pasajes suelen ser intensos dinámicamente y crean gran tensión, sobre todo si la textura armónica es cromática y muy llena. Aunque no haya una melodía claramente definida, el oído, en estos pasajes puramente acordales, tiende a escuchar alguna de las líneas horizontales que se crean al enlazar los acordes como la línea principal. Incluso, en ocasiones, la propia melodía está inmersa dentro del contexto acordal.

Ejemplo V.37

Mikrokosmos (Acordes de quintas) B. Bartók (1881-1945)

Allegro, ♩ = 160

poco a poco accel

f *sempre simile*

8 *mf* *p* *f* *♩ = 196*

Según la *presentación de los sonidos dentro de los acordes* podemos distinguir subtipos de textura acordal.

- **Textura acordal abierta:** cuando los acordes se despliegan en un ámbito de tesitura amplio.

Son pasajes en los que las notas de los acordes están separadas formando disposiciones abiertas y se corresponden con pasajes de cierta fluidez debido a la “expansión” que presentan (relajación). No olvidemos que las disonancias cuanto más alejadas se encuentran entre sí “chocan” menos y resultan, por tanto, “menos disonantes”. Presentan menos tensión que las disposiciones cerradas.

- **Textura acordal cerrada:** cuando las notas de los acordes se disponen en ámbitos de tesitura estrechos.

Se concentran las masas acordales en una región sonora determinada, marcando lo que llamamos polaridades, esto es, agrupamientos sonoros en polos o zonas diferentes. Estos pasajes acordales resultan intensos de matiz generalmente y las disonancias que presentan los acordes se evidencian más, debido a la cercanía entre ellas. Son pasajes de “contracción armónica” que se corresponden expresivamente con una gran tensión.

Ejemplo V.38

Mikrokosmos

B. Bartók (1881-1945)

Molto adagio, mesto, $\text{♩} = 56$

p (sempre simile)

poco string.

tornando al tempo

tempo (un poco mosso) ♩ = 66

intenso

intenso

intenso

pp *pp* *intenso* *sempre*

poco a poco accelerando

più grave e cresc. *f* *dim.*

Doppio movimento *Tempo I*

pp *pp* *etc.*

Expansión y contracción acoral:
-acordes cerrados/abiertos
-polaridades

c) SEGÚN EL RITMO ARMÓNICO

• Textura densa o abigarrada

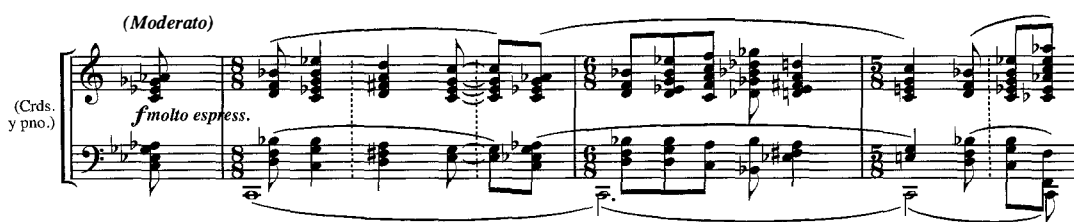
Cuando el ritmo armónico es rápido, con frecuentes cambios de armonías por compás.

Son pasajes de gran expresividad y emotividad, dando lugar generalmente a dinámicas intensas y a menudo la velocidad se ralentiza. En estos pasajes predomina la armonía sobre la melodía.

Ejemplo V.39

Música para Cuerda, Percusión y Celesta

B. Bartók (1881-1945)



• Textura ligera

El ritmo armónico es largo, con cambios acordales espaciados en el tiempo.

Son pasajes en los que predomina el elemento melódico (horizontal) sobre el armónico (vertical). Las dinámicas son más suaves y la velocidad se torna más ágil.

Ejemplo V.40

Lied ("Open thy blue eyes")

J. Massenet (1842-1912)

Allegro, con molto anima

Voz

O - pen thy blue eyes now, my dar - - - ling, 'Tis dawn of



Las diferentes texturas armónicas se pueden mantener invariables a lo largo de una obra, sobre todo si es breve. Pero lo más común es que se alternen en la misma composición dando lugar a “mixturas” armónicas. Así, por ejemplo, pueden aparecer alternados pasajes densos con otros más ligeros, pasajes con textura modal y disposiciones abiertas con otros atonales o cromáticos y de disposición cerrada, etc.

I.4 LA TEXTURA TÍMBRICA

Es el modo en que se combinan los diferentes timbres vocales y/o instrumentales en el transcurso de una obra, dando lugar, en ocasiones, a fragmentos en los que alguno de ellos se convierte en protagonista. En otros casos, todos los participantes al tiempo llevan a su cargo el peso específico del tema principal.

La siguiente clasificación genérica atiende al modo en que se pueden presentar combinados los diferentes timbres vocales o instrumentales y la función que realizan en el contexto de una obra o fragmento.

a) TEXTURA VOCAL

Cuando la obra o fragmento presenta voces a capella (sin acompañamiento instrumental), bien como voces individuales o como una formación coral, duos, tríos, etc.

Ejemplo V.41

Missa Brevis (Kyrie I)

G. P. Palestrina (1526-1594)

11 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son.

16 son, Ky - rie e - lei - son. son. son.

b) TEXTURA INSTRUMENTAL

Cuando en la obra participan exclusivamente instrumentos. Según la función que éstos desempeñen en el contexto musical se pueden distinguir varias subtexturas:

- **Solística:** la música está escrita para un instrumento solo.

Ejemplo V.42

Estudio para Contrabajo

Paul Breuer (1973/4)

mp *p* etc.

- **Camerística:** música escrita para varios instrumentos de igual o diferente familia, en la que todos ocupan un papel relevante en el discurso melódico, protagonizando el discurso al mismo tiempo o en pasajes alternados. Todos los participantes son protagonistas en mayor o menor medida.

Por extensión, también es camerística la música vocal ejecutada por un grupo reducido de voces (acompañadas o no de algún instrumento) cuando participan en el discurso musical compartiendo protagonismo.

A musical score for a string ensemble, likely a string quartet or quintet, in G major. The score is divided into two systems. The first system has measures 1 through 6, and the second system has measures 7 through 11. The markings 'Solo' and 'Tutti' are used to indicate different textures. In the first system, measures 1-2 are marked 'Solo' for the first violin, and measures 3-4 are marked 'Tutti' for the first violin. In the second system, measures 7-8 are marked 'Solo' for the first violin, and measures 9-11 are marked 'Tutti' for the first violin. The bottom of the score shows fingerings: 7, 6, #, 6, 4, 6, 7, 5, #.

- **Solista acompañado:** textura tímbrica típica de los pasajes en los que “canta” el instrumento o voz solista el tema principal y uno o varios instrumentos o un grupo orquestal completo le acompaña, apoyándole armónicamente.

Ejemplo V.45

Concierto en Sol M para violín y orquesta

W. A. Mozart (1756-1791)

A musical score for Mozart's Concerto in G major for Violin and Orchestra. The score is in G major and 2/4 time. It features a Solo Violin part and a full orchestra. The instruments listed are Flauta, Trompa, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Solo Violin part is marked 'Solo' and 'p' (piano). The orchestra parts are marked 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system has measures 1 through 4, and the second system has measures 5 through 8. The Solo Violin part is marked 'Solo' and 'p' (piano). The orchestra parts are marked 'p' (piano).

Fl.

trom.

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

System 1 (measures 6-10) of the musical score. The Flute (Fl.) and Trombone (trom.) parts are mostly rests. The Solo Violin (Solo Vln.) part has a melodic line. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have rhythmic patterns. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.) parts have a steady bass line.

Fl.

trom.

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

System 2 (measures 11-15) of the musical score. The Flute (Fl.) and Trombone (trom.) parts have melodic lines. The Solo Violin (Solo Vln.) part has a melodic line. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have rhythmic patterns. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.) parts have a steady bass line. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).

Fl.

trom.

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

System 3 (measures 16-20) of the musical score. The Flute (Fl.) and Trombone (trom.) parts have melodic lines. The Solo Violin (Solo Vln.) part has a melodic line. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have rhythmic patterns. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.) parts have a steady bass line.

21

Fl.

trom.

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

25

Fl.

trom.

Solo Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

- **Sinfónica:** participan todos los instrumentos de una orquesta sinfónica a lo largo de la obra.

La composición instrumental básica es: sección de cuerda, sección de viento-madera y viento-metal y sección de percusión. En ocasiones (sobre todo en la música sinfónica decimonónica) encontramos ampliada esta plantilla orquestal básica con otros instrumentos como el arpa, la celesta, el piano, el órgano, etc.

Ejemplo V.46

Sinfonía n° 3 (I) *R. Schumann (1810-1856)*

Vivace

The image displays a page from a musical score for the first movement of Robert Schumann's Symphony No. 3. The tempo is marked 'Vivace'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in B, and Bassoon, all marked with a forte (f) dynamic. The string section includes Horns (E-flat), Trumpet (E-flat), Timpani (E-flat, B-flat), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass, also marked with a forte (f) dynamic. The woodwinds play melodic lines with some slurs, while the strings provide a rhythmic foundation with various patterns, including sixteenth-note runs in the violins and a steady pulse in the cellos and contrabasses.

- **Sinfónico-coral:** cuando a la textura sinfónica se le añaden una o más voces solistas o coros.

Ejemplo V.47

Requiem (Introito y Kirie)

G. Fauré (1845-1924)

Molto largo ♩ = 40

Flute

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F 1 y 2

Horn in F 3 y 4

2 trompettes en Fa

Trombones 1 y 2

3º Trombone

Timpani

Harp

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I y II

1 Alto

2 Alto

Cello

Contrabass

Organ

Molto largo *pp* *sostenuto* *sempre pp*

Re - qui - em - ae - ter - nam do - na

Re - qui - em - ae - ter - nam do - na

Re - qui - em - ae - ter - nam do - na

Re - qui - em - ae - ter - nam do - na

Molto largo *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS

La *polifonía* caracteriza la mayor parte de la música culta occidental y una buena parte de la música popular, especialmente la música de ciertas épocas, como la Edad Media (*discantus*, *organum*) y el Renacimiento. Es la textura típica de algunos géneros musicales como la *fuga* y el *canon* y suele estar a menudo sujeta a procedimientos imitativos.

Aunque los términos contrapuntístico y polifónico se emplean indistintamente, lo *contrapuntístico* se reserva con frecuencia para cualquier forma codificada de polifonía en un sentido restringido: *contrapunto del siglo XVI o modal*, *contrapunto barroco*, etc.

La frontera entre *homofonía* y *polifonía* es en ocasiones difícil de establecer en la práctica, ya que algunas obras pueden utilizar diversas texturas que participan de las características de una y de otra (la homofonía podría considerarse en ocasiones una subcategoría de la polifonía).

Entre los extremos homofónicos y contrapuntísticos se pueden observar muchas gradaciones para las que no existe una terminología muy precisa y que en ocasiones reciben el nombre de *pseudocontrapuntísticas*, en las que la textura tiene los atributos del contrapunto pero el número de voces no es fijo.

Como hemos visto, otros aspectos texturales lo constituyen la posición de los acordes, el timbre, la sonoridad y el ritmo; el tratamiento de todos ellos está en función de las características genéricas que subyacen en cada época estilística.

Aunque el control de la textura y crear contrastes texturales dentro de una obra ha constituido una parte significativa de las premisas compositivas en la música culta occidental, no ha sido sino hasta el siglo XX que los compositores han volcado todas sus energías en presentar combinaciones texturales originales, muy distanciadas de aquéllas en uso durante la mayor parte del período tonal de la música. Así, por ejemplo, los compositores dodecafónicos, en especial Webern, hacen especial énfasis en la *discontinuidad melódica y armónica* dando lugar a una *textura puntillista*. Otros tratan la música a modo de un gran *collage* (Ives, Varèse), y en la *música aleatoria*, la textura se convierte en un factor más importante incluso que la especificidad de las notas ejecutadas.

3. PROTOCOLO DE ANÁLISIS TEXTURAL

El análisis de texturas comprende dos aspectos fundamentales: la observación de los tipos de combinaciones que se establecen entre los diversos elementos sonoros y los cambios texturales que se pueden presentar en los diferentes fragmentos de la obra. Para ello estudiaremos el tipo de textura existente según los diversos puntos de vista tratados en el presente capítulo.

1) ANÁLISIS DE LOS DIFERENTES TIPOS DE TEXTURAS

Primero observaremos la textura desde el punto de vista del tratamiento melódico en las voces, para determinar si se trata de una obra monofónica, homofónica, polifónica o contrapuntística, heterofónica o con combinaciones (*mixturas*) entre ellas.

A continuación, atendiendo a sus características rítmico-métricas determinaremos si se trata de una textura monorrítmica o polirrítmica, isométrica o polimétrica, isorrítmica y/o isoperiódica, así como la posible alternancia o combinación, en pasajes diferentes, de algunos de ellos.

Pasaremos después al estudio de las características texturales dependientes del modo de organización escalística empleado genéricamente en la obra: textura tonal, modal, cromática, atonal, así como sus mixturas o combinaciones.

Desde el punto de vista de la presentación de los acordes nos fijaremos en el tratamiento en forma desdoblada o compacta de los mismos, estudiando, así mismo, el modo en que se disponen los acordes en el texto: disposiciones abiertas, cerradas, polaridades, etc.

El análisis del ritmo armónico nos aportará datos sobre si la textura es abigarrada (densa) o ligera. Observaremos el modo en que los diversos parámetros armónicos se combinan entre sí a lo largo de la obra (mixturas armónicas).

Por último, atendiendo al tratamiento tímbrico empleado por el compositor para la ejecución de la obra y la función de cada participante en el contexto de la misma, podremos saber si se trata de una textura vocal o instrumental: solística, camerística, concertante, solista acompañada, sinfónica, sinfónico coral y posibles mixturas tímbricas a lo largo de la composición. Destacaremos aquellas combinaciones tímbricas de interés, bien por resultar atípicas o poco convencionales o bien por sus posibles efectos colorísticos.

2) COMENTARIO ESTÉTICO ESTILÍSTICO

Contextualizaremos la obra o fragmento en función del autor, género y periodo histórico en el que se encuadra.

Observaremos las relaciones que se establecen entre todos los parámetros musicales que dotan a la obra de personalidad propia y que en último término nos hablan de un determinado modo de hacer la música, o lo que es lo mismo, un estilo musical.

Aportaremos datos relativos al carácter de la música en función del empleo de las diversas texturas y el modo en que las combinaciones enriquecen o explican la expresividad general de la obra.

CUADRO RESUMEN DEL ANÁLISIS TEXTURAL

I. TIPOS DE TEXTURAS				
MELÓDICA	MONOFÓNICA			
	HOMOFÓNICA			
	POLIFÓNICA O CONTRAPUNTÍSTICA			
	HETEROFÓNICA			
	COMBINACIONES TEXTURALES (MIXTURAS)			
RÍTMICO-MÉTRICA	MONORRÍTMICA / POLIRRÍTMICA			
	ISOMÉTRICA / POLIMÉTRICA			
	ISORRÍTMICA / ISOPERIÓDICA			
	COMBINACIONES TEXTURALES (MIXTURAS)			
ARMÓNICA	SEGÚN LA ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA		TONAL	
			MODAL	
			CROMÁTICA	
			ATONAL	
			MIXTURAS ARMÓNICAS	
	SEGÚN LA PRESENTACIÓN DE LOS ACORDES		DESGLOSADA	
			ACORDAL O COMPACTA	ABIERTA
				CERRADA
			POLARIDADES	
	SEGÚN EL RITMO ARMÓNICO		ABIGARRADA O DENSA	
LIGERA				
MIXTURAS ARMÓNICAS				
TÍMBRICA	VOCAL		SOLISTA	
			A CAPELLA	
			CORAL	
			OTRAS	
	INSTRUMENTAL		SOLÍSTICA	
			CAMERÍSTICA	
			CONCERTANTE	
			SOLISTA ACOMPAÑADO	
			SINFÓNICA	
			SINFÓNICO-CORAL	
	COMBINACIONES TÍMBRICAS DE INTERÉS		MIXTURAS INSTRUMENTALES	
			COMBINACIONES TÍMBRICAS ATÍPICAS	
			CAMBIOS DE TEXTURA TÍMBRICA Y SUS EFECTOS DE COLOR	

III. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	AUTOR
	OBRA / TÍTULO / GÉNERO / FUNCIÓN
	FECHA
	PERÍODO HISTÓRICO
COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	RELACIÓN TEXTURA / ESTILO
	COMBINACIÓN DE TEXTURAS
	RELACIÓN TEXTURA / CARÁCTER DE LA MÚSICA

4. EJEMPLO ANALÍTICO

Ejemplo V.48

Tres piezas en estilo antiguo (III)

H. M. Gorécki (1933)

2 2 $\text{♩} = 40-42$ 3 2 2 2
tutti senza vibrato

vn I div
 vn II div
 vl div
 vc div
 Cbass

mf
 mp
 mf
 mp
 mf

3 2 3 2 subito *fff* 2 2

vn I div
 vn II div
 vl div
 vc div
 Cb.

12
 12
 12
 12
 12

etc.

I. TIPOS DE TEXTURAS

1) TEXTURA MELÓDICA:

Todas las voces se mueven paralelamente presentando figuraciones similares. Desde este punto de vista la textura puede ser homofónica, si bien, cada una de las voces desarrolla la melodía simultáneamente, esto es, prima la horizontalidad de la música, ya que el elemento melódico es el hilo conductor de todas ellas. Por tanto estamos ante una pieza de tipo polifónico en la que varias voces llevan la melodía principal pero distribuida homofónicamente, o lo que es lo mismo, no se desarrollan de forma independiente, sino que se mueven todas a un mismo tiempo.

2) TEXTURA RÍTMICO-MÉTRICA:

- Presenta polimetría horizontal, con una secuencia de compases que alterna compases binarios y ternarios (2/2-3/2-2/2-3/2...).
- Una célula rítmica principal caracteriza los compases binarios (dos blancas) y los compases ternarios se basan en un motivo rítmico de dos compases (blanca, blanca con puntillo, negra/ redonda, blanca). Por tanto se trata de un fragmento con *textura polirrítmica y polimétrica*.
- Está estructurado *isorrítmicamente*, ya que los compases de 2/2 presentan el mismo ritmo en todas las

voces y, del mismo modo, todos los pasajes escritos en 3/2 son isorrítmicos entre sí prácticamente en todas las voces: *textura isorrítmica*.

3) TEXTURA ARMÓNICA

- Se trata de una *textura modal*, ya que está basada en la escala modal de *re dórico*.
- El tratamiento armónico está basado en *acordes por segundas* formando *clusters* en la primera sección. En esta misma sección, el autor presenta las cuerdas en *divisi* de modo que una mitad lleva a cabo la línea melódica, mientras que la otra mitad mantiene notas tenidas formando conjuntamente un *cluster expandido* a modo de *acorde pedal*. La segunda sección (comienza en el compás 22), en cambio, contrasta con la primera, en la distribución del material armónico, presentando *masas acordales compactas* y más cerradas que se mueven en bloque en un *pasaje puramente homofónico*. En esta sección se mantiene un *pedal armónico* únicamente en los contrabajos.
- La textura armónica atendiendo al *ritmo armónico* resulta *ligera* en la primera sección debido a que el acorde pedal es la sonoridad básica que recoge los sonidos principales de la armonía, o dicho de otro modo, se puede afirmar que el acorde pedal es, en definitiva, la única armonía de todo el pasaje. La segunda sección, en cambio, tiene una *textura más densa*, ya que la simultaneidad del cambio de sonidos en todas las voces origina masas acordales diferentes (dos por compás).

4) TEXTURA TÍMBRICA

Se trata de una *pieza instrumental* para *orquesta de cuerda*. Lo más interesante respecto al timbre es el tratamiento en *subgrupos instrumentales* en la primera sección, contraponiendo a las notas tenidas en el registro agudo, la melodía en un registro más grave. Así mismo, resulta destacable el empleo de los choques interválicos de segundas en la segunda sección, aprovechando los *divisis* para crear *clusters* que presentan todas las notas contenidas en una octava.

II. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

- Pieza compuesta en 1963 por el compositor polaco H. M. Gorécki.
- Del análisis de este fragmento se puede deducir que el tratamiento de los parámetros sonoros está basado en procedimientos compositivos tomados de las antiguas tradiciones litúrgicas gregorianas y polifónicas. Así, por ejemplo, la primera sección presenta una melodía paralela por cuartas y modal que, debido a su simetría rítmica, remeda una *salmódia* donde el acorde pedal produce el efecto envolvente similar al producido por un órgano que sonara en la lejanía (diferentes dinámicas expresadas en la partitura a tal efecto), dándole una sensación de profundidad a la música y de *tratamiento en dos planos*.
- La segunda sección resulta contrastante y muy intensa, debido al empleo de clusters cerrados, al aumento del ritmo armónico y a la acentuación de cada nota; aquí se desdibuja la línea melódica y cobra interés la *yuxtaposición de sonoridades* muy disonantes.

- De todo esto resulta una primera sección tranquila, intimista, de un marcado carácter espiritual, elevado, y una segunda sección más mundana, terrenal, llena de pulsiones, donde se desatan pasiones incontroladas. Es, en definitiva, la contraposición de dos mundos diferentes.

5. EJERCICIOS PROPUESTOS

Analizar las siguientes obras y fragmentos siguiendo el protocolo de análisis textural

Ejemplo V.49

Sinfonía "Orfeo"

C. Monteverdi (1567-1643)



Ejemplo V.50

Balletti

G. Gastoldi (1556?-1622?)



Ejemplo V.51

Carnaval: Marche des Davidshändler contre les Philistins

R. Schumann (1810-1856)

Non Allegro ♩ = 152



Ejemplo V.52

Cuarteto Op. 1 n° 3 (Hob. III:3)

J. Haydn (1732-1809)

Adagio

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

etc.

Ejemplo V.53

Fairy Tale (Duo de violines)

B. Bartók (1881-1945)

Molto tranquillo ♩ = 136-126

p *pp* *poco rit. a tempo* *p* *pp* *p*

p *pp* *poco rit...* *a tempo* *pp* *ppp* *piu p*

Ejemplo V.54

Clair de lune G. Fauré (1845-1924)

Andantino quasi allegretto

Piano

4

7

10

Voz

Pno.

p

f

p

f

rit.

p

etc

Ejemplo V.55

Variaciones para piano Op. 27 A. Webern (1883-1945)

Piano

7

p

f

p

f

rit.

p

Ejemplo V.56

Lullaby (duo de violines) B. Bartók (1881-1945)

Lento ♩ = 63

p *rubato* *rallent.* *a tempo* *rallent.* *a tempo* *pp*

Ejemplo V.57

Fabric H. Cowell (1887-1965)

p *mf* *sf* *etc.*

Ejemplo V.58

Cinco piezas para Orquesta, Op. 10 n° 3

A. Webern (1883-1945)

Sehr langsam und äußerst ruhig (♩ = ca. 40)

Kl. in B

Horn in F mit Dämpfer

Posaune mit Dämpfer

Harmonium

Mandoline

Gitarre

Celesta

Harfe

Grosse Trommel

Kleine Trommel

Glocken

Herdenglocken

Solo Geige ohne Dämpfer

Solo Bratsche mit Dämpfer

Solo C. mit Dämpfer

espress.

pp

ppp

dim.

verfliegend

ppp

dim.

verfliegend

ppp

dim.

verfliegend

ppp

dim.

verfliegend

kaum hörbar

einige tiefe

kaum hörbar

continuerlich mit vielen Glocken

verfliegend

kaum hörbar

verfliegend

Sehr langsam und äußerst ruhig (♩ = ca. 40)

dolce

G. Saite

pp

pp

Etc.

Ejemplo V.59

Madrigal (en estilo antiguo)

V. D'Indy (1851-1931)

Moderato

Voz

Where can you find more charm-ing face or fair - er, A snow-ier neck, where soft hair silk - en
 Qui ja - mais fut de plus char-mant vi - sa - ge, De col plus blanc, de che - veux plus soy-

8

lies? Where was there, ev - er form of beau - ty rar - er Than hath my la - dy of
 eux; Qui ja - mais fut de plus gen - til cor - sa - ge. Qui ja - mais fut que ma

8

etc.

6. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Buscar la serie original empleada en el siguiente fragmento dodecafónico:

Ejemplo V.60

Tres melodías populares sacras, Op. 17

A. Webern (1883-1945)

- Analizar texturalmente obras del repertorio trabajado en el propio instrumento.
- Escuchar obras de diferentes épocas estilísticas y comentar en grupo las diferencias texturales observadas.

- Buscar obras que contengan texturas tímbricas atípicas y señalar cuales son los efectos de color que se consiguen.
- Comentar las diferencias texturales y sus consecuencias interpretativas entre una obra original y una transcripción de la misma para otra formación instrumental distinta.
- Tocar al piano clusters cerrados y abiertos y analizar las diferencias de color que se produzcan.
- Escuchar obras instrumentales y vocales con textura contrapuntística, homofónica y monofónica.

Capítulo VI

EL ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES

*“Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la lógica y la coherencia”
(A. Schoenberg)*

INTRODUCCIÓN

1. LAS ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES

1.1 FORMA BINARIA SIMPLE

1.2 FORMA TERNARIA SIMPLE

2. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y SUS FUNCIONES

2.1 LA EXPOSICIÓN TEMÁTICA

2.2 EL DESARROLLO

2.3 LA INTRODUCCIÓN

2.4 LA CODA

2.5 EL PUENTE, EL NEXO O SOLDADURA

2.6 LA RECAPITULACIÓN O REEXPOSICIÓN

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES

5. EJEMPLO ANALÍTICO: CANCIÓN DEL VIGILANTE DE LA NOCHE (E. GRIEG)

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Reconocer estructuras simples binarias y ternarias así como otras formas mixtas o afines en el contexto de diferentes obras y estilos.
- Analizar distintos tipos de estructuras a partir del reconocimiento y estudio de las relaciones que se establecen entre los parámetros morfosintácticos melódicos, rítmicos y armónicos tratados.
- Comprender los mecanismos compositivos que dan unidad y coherencia a una obra musical.
- Establecer criterios de proporcionalidad y dirección musical a través del estudio de la organización de los diversos elementos que intervienen en la música.
- Ser capaz de jerarquizar los diversos elementos estructurales en el contexto de una composición breve, adjudicándoles una función.
- Valorar la importancia del análisis estructural para la comprensión global de una obra y aplicar los resultados del mismo para conseguir una interpretación coherente con el espíritu de la obra.
- Conocer la evolución de las formas musicales breves a través del estudio de obras de diferentes autores y épocas estilísticas.

INTRODUCCIÓN

Toda obra musical está diseñada de acuerdo a un plan o estructura determinada. Esta estructura viene dada por la distinta ordenación de los elementos sintácticos musicales dentro de la obra.

La estructura musical es el *plan básico arquitectónico*, el *esquema constructivo* sobre el que se fundamenta toda obra musical.

El diseño de una pieza musical es elegido por el autor y para ello cuenta con diferentes recursos compositivos que le ayudan a establecer diversos tramos o espacios musicales con funciones diferentes dentro de la misma obra.

El modo y orden en que se suceden en cada obra los distintos elementos estructurales son los que definen en última instancia la *forma musical* de la misma y, por tanto, los que dan coherencia a la composición.

Así, por ejemplo, la *forma musical SONATA* presenta una estructura diferente a la forma *FUGA* o a la forma *SUITE*, es decir, los elementos estructurales que aparecen en la primera, así como su orden de aparición, difieren de las otras dos. Por tanto, cada forma musical presenta una estructura característica que la diferencia de las demás formas musicales.)

Como introducción al estudio de las formas musicales, creemos conveniente tratar en este capítulo el análisis de los elementos estructurales más significativos y básicos. Además del estudio de estos elementos estructurales básicos, abordaremos también el análisis de las formas musicales simples, como iniciación o introducción al análisis de formas más complejas.

Haciendo un paralelismo con la construcción de un edificio, de momento, vamos a realizar el análisis de los huecos o espacios interiores diseñados para ese edificio, dejando de lado, por ahora, la observación del tipo de edificación que analizamos (un almacén, una vivienda, un castillo o un garaje, por ejemplo).

I. LAS ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES

Vamos a iniciar aquí el estudio de las formas musicales más simples, es decir, aquellas obras cuya estructura se compone de dos o tres secciones a lo largo de ellas. Se trata de obras musicales breves, como son las peque-

ñas piezas para instrumentos, himnos y canciones, fundamentalmente.

Aunque en principio puede parecer fácil el reconocimiento de estas formas simples binarias o ternarias, en la práctica, los compositores no siempre definen claramente estas dos o tres secciones, incluso en las obras más sencillas y breves. Como siempre, lo importante del análisis no es tanto el nombre que se les otorgue a los elementos que van apareciendo, como el razonamiento que soporta y evidencia las funciones de cada uno de ellos.

1.1 FORMA BINARIA SIMPLE

Se puede encontrar en las danzas de las suites de los siglos XVII y XVIII y constituye la estructura básica de los movimientos de danza que estaban en boga entonces.

A partir de la mitad del siglo XVIII los compositores han empleado poco esta estructura simple, excepto en pequeñas piezas para piano. Por ejemplo, en las piezas para piano del “Album de la juventud” de R. Schumann y en las “Romanzas sin palabras” de F. Mendelssohn, podemos encontrar este tipo de estructura binaria simple. Así mismo, algunas canciones o himnos se encuentran estructurados en dos secciones.

a) ESTRUCTURA

La estructura binaria tiene dos secciones que pueden ser complementarias o contrastantes. Los esquemas estructurales pueden corresponderse con alguna de las siguientes variantes:

- **A - A** : cuando las dos secciones son idénticas. Es la menos frecuente.
- **A - A'** : cuando las dos secciones son de similar contenido temático, si bien la segunda aparece ligeramente modificada con respecto a la primera.
- **A - B** : cuando ambas secciones resultan contrastantes.

Ejemplo de forma binaria simple que responde al esquema A - A':

Ejemplo VI.1

Himno 'O God, our help', St. Anne *W. Croft (1678-1727)*

A
A'

Ejemplo de forma binaria simple con esquema estructural A - B:

Ejemplo VI.2

Música para los reales fuegos artificiales (Minueto)

G. F. Händel (1685-1759)



En las formas binarias simples la longitud de ambas secciones puede ser igual (generalmente 8 compases + 8 compases) o más comúnmente la segunda sección más larga (8 compases + 16 compases). En el primer caso se trata de una *forma binaria simétrica*, mientras que la forma binaria en la que la segunda parte es significativamente más extensa que la primera puede definirse como una *forma binaria asimétrica*.

La **forma simétrica** aparece con más frecuencia en los movimientos de danza del período barroco.

La **forma asimétrica** se presenta en el período barroco tardío con un esquema habitual en el que la segunda parte se divide en dos secciones a su vez y cada una de ellas de una extensión más o menos equivalente a la de la primera parte.

b) PROCESO TONAL

Generalmente las dos secciones están separadas por una cadencia. Cuando no hay modulación, la primera sección puede concluir sobre el acorde de tónica o bien reposar en la dominante (semicadencia); la segunda sección, sin embargo, concluye siempre en la tónica.

Ejemplo VI.3

Himno 'Praise to the Lord'



Cuando existe modulación, esta suele ser a la dominante de la tonalidad principal si el tono de origen es un modo mayor o al relativo mayor si el tono principal es un modo menor.

La modulación puede plantearse al final de la primera sección o al comienzo de la segunda, pero invariablemente se regresa a la tonalidad de origen en la segunda sección.

Si se plantea una modulación al final de la primera sección, la segunda puede comenzar de nuevo en el tono principal o volver a él después de uno o dos compases.

Ejemplo VI.4

Song Tune

H. Purcell (1659-1695)

Do mayor Sol mayor Sol mayor (I) / Do mayor (V)

También podemos encontrar al final de la primera sección una cadencia en la dominante (semicadencia) del tono principal, presentándose la modulación al comienzo de la segunda sección.

Ejemplo VI.5

Sonata para violín (Sarabanda)

A. Corelli (1653-1713)

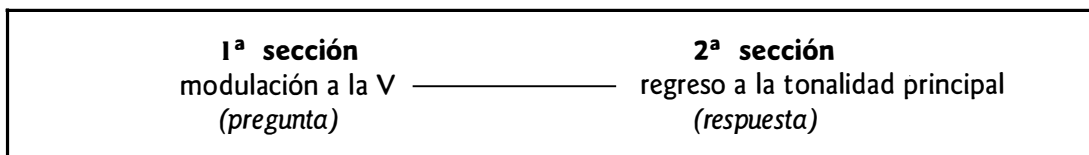
Re menor V Semicadencia Sol mayor Fa mayor Re menor

c) CARÁCTER DE LAS SECCIONES

En las formas binarias simples la segunda parte puede tener carácter *complementario* o *contrastante* respecto a la primera. La segunda sección es complementaria cuando conserva los mismos motivos rítmico-melódicos de la primera sección. Estos motivos pueden estar ampliados, ornamentados o modificados ligeramente, pero ambas secciones son temáticamente paralelas entre sí.

Cuando la segunda parte desarrolla una idea temática diferente de la primera, ambas presentan perfiles rítmico-melódicos diferentes y su concatenación contribuye a crear contraste entre ellas. Son las *secciones contrastantes*.

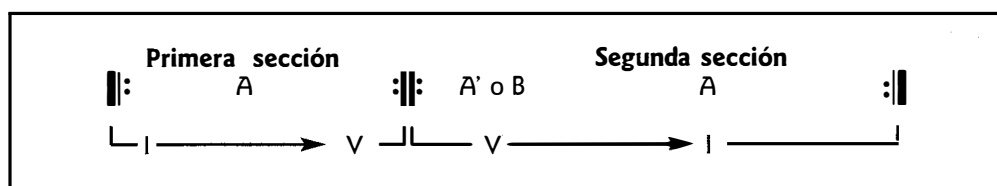
A menudo, la segunda sección presenta una *función de respuesta*, especialmente en los casos en los que el final de la primera sección modula a la dominante y la segunda sección se encarga de la vuelta a la tonalidad de origen.



d) FORMA BINARIA REEXPOSITIVA

A partir del siglo XVIII los compositores comenzaron a introducir frecuentemente en la segunda sección un regreso temático y tonal, a modo de recordatorio o recapitulación, que posteriormente derivaría en un pasaje de mayor elaboración, originando la forma ternaria. Algunos autores la denominan *forma binaria reexpositiva* o *recapitulante* y es frecuente en los movimientos de danza y de sonata del Barroco tardío, así como en la mayor parte de los minuetos, scherzos y tríos de las sinfonías y otras obras instrumentales clásicas posteriores.

El esquema básico de la *forma binaria reexpositiva* sería:



Ejemplo VI.6

Suite Francesa n° 6 (Minueto)

J. S. Bach (1685-1750)

Primera Sección A

Mi mayor Si mayor (V)

Segunda Sección B

Do # menor (La) Mi mayor V

A'

I

1.2 FORMA TERNARIA SIMPLE

Son aquellas piezas musicales estructuradas en tres partes, de las cuales la primera y la tercera son similares. La tercera sección puede ser más corta o más larga que la primera, así como presentar variaciones en algunos detalles o incluso ser una versión ornamentada de la primera, pero el requerimiento esencial es que la primera sección se repita de manera que sea reconocible.

a) ESTRUCTURA

La forma ternaria puede presentar los siguientes esquemas estructurales:

- **A - B - A** : la primera y tercera sección son idénticas con una sección central contrastante.
- **A - B - A'** : la tercera sección difiere en algún aspecto de la primera.
- **A - A' - A** : la sección central difiere poco del comienzo y final, siendo las tres complementarias.

Ejemplo de pieza con forma ternaria simple A-B-A':

Ejemplo VI.7

Album de la juventud (Pequeña canción folk)

R. Schumann (1810-1856)

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It consists of three staves. The first staff, labeled 'A', contains measures 1 through 8, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*fp*) dynamic. The second staff, labeled 'B', contains measures 9 through 12, featuring a more rhythmic and chromatic melody. The third staff, labeled 'A'', contains measures 13 through 16, which is a variation of the first section, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*fp*) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Las secciones pueden ser **simétricas** (con la misma longitud) o, por el contrario, **asimétricas** (diferente longitud).

Hay ocasiones en que una obra plantea dos secciones asimétricas delimitadas con signos de repetición y la segunda sección puede dividirse, a su vez, en dos secciones de las cuales la última es una recapitulación temática. Cuando esto sucede podría interpretarse como una forma binaria del tipo reexpositivo explicado anteriormente o bien como una forma ternaria. En estos casos planteamos que es más importante, hablando en términos estructurales, la repetición temática que los signos de repetición, sobre todo cuando la longitud de esta repetición temática es similar a la primera sección.

No cabe duda que el oído reacciona sensiblemente ante la repetición temática, siendo más consciente de ésta que de la repetición de las secciones. Por esta razón, se acepta generalmente que esta estructura descrita sea de tipo ternario y no binario reexpositivo.

Veámoslo con un ejemplo:

La siguiente pieza presenta una estructura $||: A :||: B A' :||$ en la que el final de la segunda sección resulta ser una recapitulación temática de la primera. Por este lado podría tratarse de una forma binaria reexpositiva, si bien, no obstante, la extensión simétrica de las presentaciones de A, B y A' (ocho compases cada una), sugiere que la pieza es de estructura ternaria.

Ejemplo VI.8

Sonata para piano

J. Haydn (1732-1809)

Minueto

A

Piano *f*

B

A'

Las formas ternarias simples que presentan el esquema A - B - A suelen corresponderse con piezas de dos secciones contrastantes y una repetición “da capo” de la primera. Son típicas de los minueto-trío, scherzo-trío, aria da capo de finales del siglo XVII - XVIII y también de las piezas románticas breves, como los nocturnos de Chopin o intermezzos de Brahms.

Ejemplo VI.9

Pequeña serenata nocturna (III)

W. A. Mozart (1756-1791)

Minueto (A)

f

p

f

B

Trio

sotto voce

f

sotto voce

Menuetto da capo
(A)

b) PROCESO TONAL

Como sabemos, un factor decisivo a la hora de estructurar las secciones es la tonalidad. En la forma ternaria, la primera sección generalmente termina en la tónica principal, la segunda sección se desarrolla en un tono vecino (en la dominante o relativo mayor, igual que en las formas binarias) y la tercera sección constituye una vuelta al tono original. Así pues, independientemente de la longitud de las secciones, el plan tonal de la obra nos indica generalmente la división ternaria de la misma.

A	B	A
Tono principal	Tono relativo	Tono principal

En ocasiones la modulación al tono relativo viene dada ya al final de la primera sección (semicadencia en la dominante).

En formas más amplias la diferencia entre forma binaria y ternaria suele ser más clara que en las piezas breves, donde, a menudo, hay poco contraste tonal o de material temático entre las secciones y la línea de demarcación entre ellas puede no estar clara.

Ejemplo VI.10

Forma ternaria: Modulación a la dominante en la segunda sección y vuelta al tono principal en la tercera

Album de Ana Magdalena (Musette) *J. S. Bach (1685-1750)*

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-8) is labeled 'A Re M'. The second system (measures 9-14) is labeled 'B La M'. The third system (measures 15-24) is labeled 'A Re M'. The key signature changes from two sharps (D major) to three sharps (A major) in the second section and returns to two sharps in the third section. The piece concludes with a repeat sign and the number 3.

2. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y SUS FUNCIONES

Las diferentes secciones en que se estructura una pieza ejercen una función sintáctica definida y diferenciada que permiten organizar el discurso. En este apartado veremos algunos de los principales elementos estructurales de una pieza musical y sus funciones.

2.1 LA EXPOSICIÓN TEMÁTICA

Es la exposición de la idea principal o tema, de la cual deriva prácticamente toda la composición. Este *pensamiento musical básico* debe tener un *sentido musical completo* y tener características relevantes que permitan reconocerlo a lo largo de la obra ya que, sobre el *tema principal*, el compositor realiza desarrollos, modificaciones y repeticiones posteriores que van configurando la forma musical.

En las formas simples (binarias y ternarias) la exposición temática corre a cargo de la primera sección (A).

Llamamos *TEMA PRINCIPAL* a la idea musical genuina de una obra. Aparece generalmente al comienzo de la misma y en el tono principal.

Llamamos *TEMAS SECUNDARIOS* a aquellas otras ideas musicales completas que siendo contrastantes con el tema principal participan también del desarrollo de la obra, ya sea combinándose con aquel o desenvolviéndose en un segundo plano.

Una obra musical puede contener uno o varios temas. Por ejemplo, la forma Sonata clásica tiene invariablemente en su estructura dos temas, denominados generalmente A y B, contrastantes en tonalidad y con perfiles distintos, desarrollándose ambos a lo largo de toda la obra, combinados entre sí o separadamente. Así mismo, pueden aparecer completos, modificados o acortados en el transcurso de la composición.

En el ejemplo siguiente, tomado del Rondó de la Sonata para piano K. 311 de Mozart, aparece el tema principal al comienzo, combinándolo después con un segundo tema de carácter contrastante.

TEMA PRINCIPAL:

Ejemplo VI.11a

Sonata para piano K. 311 (III)

W. A. Mozart (1756-1791)

Allegro

p *f* etc

TEMA SECUNDARIO:**Ejemplo VI.11b**

Sonata K. 311 (III), 2º tema *W. A. Mozart (1756-1791)*

Como ya se ha dicho, el tema, después de su presentación, puede aparecer igual que al comienzo o ser modificado en alguna de sus características por medio de diferentes procedimientos:

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------|
| - Imitación por movimiento directo | - En otra tonalidad |
| - Imitación por movimiento retrógrado | - Distinta armonización |
| - Ampliación o disminución de valores | - Distinto ritmo y/o métrica |
| - En espejo | - Distinto carácter |
| - Ornamentado | - Distinta articulación |

A continuación presentamos un ejemplo de transformación temática de una frase melódica muy sencilla tomada de la octava partita de J.S. Bach:

Ejemplo VI.12

Partita n° 8 *J. S. Bach (1685-1750)*

2. 2 EL DESARROLLO

El tema principal (y secundario, si lo hay) suele ser utilizado para extraer de él motivos rítmico-melódicos sobre los que construir desarrollos musicales llamados *desarrollos temáticos*.

En obras de estructura sencilla el desarrollo temático suele constituir la parte central de las mismas.

Los desarrollos se caracterizan por una reelaboración del material temático con procesos modulantes de alejamiento del tono principal.

Sonata para piano en Do M (I)

J. Haydn (1732-1809)

1ª SECCIÓN: EXPOSICIÓN TEMÁTICA

Moderato

Moderato

7 *tr* *tr* 3 *tr*

14 *tr* 3 *tr* 3 *tr*

21 *DESARROLLO* *tr* *tr*

29 *tr* *tr* *tr* *tr*

36 *tr* *tr* *tr* *tr* etc.

2.3 LA INTRODUCCIÓN

La *introducción* es un pasaje de extensión variable que precede a la presentación del tema principal. Es potestativo del autor y las veces en que aparece suele ser atemático, es decir, no presenta una idea musical elaborada sino que, principalmente, asienta la tonalidad de origen y prepara el carácter general de la obra.

En ocasiones, se reduce a unos pocos compases conteniendo frecuentemente un recurso compositivo al que llamamos “*octavas de llamada de atención*”:

Ejemplo VI.14

Sinfonía n° 44 *J. Haydn (1732-1809)*
Allegro con brio **INTRODUCCIÓN**

Orquesta *f* *p*

8vas de LLAMADA DE ATENCIÓN

pp *f* etc

La introducción puede ser una breve preparación general de la idea temática principal con carácter cadencial. Esto es frecuente, por ejemplo, en los *lieder*, en las breves introducciones pianísticas que preceden a la primera entrada de la voz y el texto:

Ejemplo VI.15

Kindertotenlieder n° 1 *G. Mahler (1860-1911)*
Lento

Voz *p* *pp*

INTRODUCCIÓN

Nun will die Sonn' so hell auf - geh'n, als sei - kein

Piano *p*

Ejemplo VI.16

Ana Bolena ("Nel veder la tua costanza") *G. Donizetti (1797-1848)*

Moderato *Percy*

Voz **INTRODUCCIÓN** Nel ve - der la tua co -

Piano *f* *p*

stan - za il mio cor si ras - se - re - - na: non te mea che la tua pe - na, non sof

12 *rall* etc.

fria che il tuo sof - frir, non te mea - che - la - tua - pe - na, non sof - fria che il tuo sof - frir

col canto

En algunas obras instrumentales pertenecientes a formas musicales más complejas (sonatas, sinfonías, oberturas, etc.), pueden aparecer introducciones más largas que constituyen en sí mismas una sección formal bien elaborada, esto es, con su propio desarrollo y conclusión, precediendo a la idea temática principal de la obra. En estos casos se presenta la introducción con un carácter bien contrastado respecto al tema principal. Es común, por ejemplo, que esta introducción sea en tiempo lento y con gran densidad armónica, en contraposición con la rapidez y concreción melódica del tema al que precede.

Este tipo de introducción, cuando aparece, constituye un auténtico “preludio” a la idea principal de la obra y suele estar separada de ella a través de una cadencia (semicadencia, generalmente). Así mismo, suelen presentarse a lo largo del desarrollo de la obra fragmentos tomados de esta introducción.

En el siguiente ejemplo la introducción se extiende hasta el compás 20, preparando la entrada del tema principal en el compás 21.

Ejemplo VI.17

Sonata para piano Op. 31 nº 2

L. van Beethoven (1770-1827)

Ejemplo VI.18

Sonata para piano Op. 78 nº 1

L. van Beethoven (1770-1827)

2.4 LA CODA

No debemos confundir este término con el de cadencia.

El término 'coda' tiene un sentido funcional y estructural. Se trata de un pasaje cadencial (elaborado a base de enlaces cadenciales) que cierra una idea musical completa. Sirve de conclusión final a una sección completa de la obra o a la obra entera.

El término coda, por tanto, no se refiere a una cadencia conclusiva de una frase cualquiera.

La coda se puede presentar elaborada de diferentes maneras:

- Una cadencia conclusiva que se repite varias veces a modo de “apostillamiento” una vez concluida una sección o al final de la obra.

Ejemplo VI.19

Balada para saxofón y piano H. Tomasi (1901-1971)

Tenor Saxophone

Piano

CODA

- Una concatenación de cadencias que pueden incluir una o más modulaciones engarzadas entre sí armónicamente y que concluyen con una cadencia conclusiva en la tonalidad principal.
- Un recordatorio melódico del tema principal abreviado o resumido, acompañado de enlaces cadenciales conclusivos, al final de la obra.

Ejemplo VI.20

Cuarteto Op. 50 n° 1 (III) J. Haydn (1732-1809)

Menuetto
Poco allegretto

Violin I

Violin II

Viola

Cello

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

f

f

f

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

p

p

p

p

CODA

- Puede aparecer la idea musical de la introducción, cuando ésta existe, pero con cadencia conclusiva en el tono principal.
- En ocasiones, una vez planteada la cadencia final, se elabora un pequeño desarrollo basado en secuencias armónicas, generalmente sin perfil melódico relevante, que “estiran” la cadencia final prolongándola en el tiempo. No hay ideas melódicas nuevas, sino insistencia sobre los pilares armónicos básicos de la tonalidad principal. En estos casos la ampliación de la coda recibe el nombre de **desarrollo codal**.

Ejemplo VI.2 I

Sonata para piano Op. 2 n.º 3

L. van Beethoven (1770-1827)

Fin de Sección

Piano

ff

ff

ff

f

f

f

p

pp

DESARROLLO CODAL

7

f

ff

NEXO O SOLDADURA es un breve pasaje de unión, generalmente de unas pocas notas. Suelen utilizarse en estas soldaduras: escalas, secuencias, trinos y, en general, elementos rítmico-melódicos muy breves, a menudo con ausencia de armonía.

- Fragmentos de escalas ascendentes y/o descendentes:

SOLDADURA

Piano

f *p* *ff*

p *ff* etc.

Ejemplo VI.23

Sonata de Württemberg n° 4

C. P. E. Bach (1714-1788)

Piano

tr

NEXO

Reexposición etc.

- Unas pocas notas de paso cromáticas junto con enlaces acordales también cromáticos:

Ejemplo VI.24

Mazurka

M. Poplawski (1882-1948)

Violin Solo *p*

Piano *p*

sf *mp* *mf* *f*

SOLDADURA

poco rit

- Nota pedal ornamentada:

Ejemplo VI.25

Sonata para piano

W. A. Mozart (1756-1791)

PUENTE es un pasaje de unión más largo y elaborado generalmente a base de progresiones. Tiene la misión de ejercer de “puente” entre dos secciones. Si éstas se hallan en distinta tonalidad, el puente se desarrolla a base de pequeñas modulaciones y se denomina, en este caso, **PUENTE MODULANTE**.

Los motivos rítmico-melódicos del puente modulante pueden ser nuevos o tomados del tema de origen, como un pequeño desarrollo de éste, o bien ser tomados del tema al que se dirige, como preparación del mismo.

Ejemplo VI.26

Sonata Op. 30 n° 2 (III)

L. van Beethoven (1770-1827)



El puente puede estar desarrollado sin modulaciones, con la función única de servir de “pasaje de transición” en el que se preparan algunos de los elementos motivicos rítmicos, melódicos o rítmico-melódicos de la siguiente sección.

En el siguiente ejemplo, la separación entre los dos temas de la exposición del primer movimiento de la sonata de Beethoven op. 49 nº 2, corre a cargo de un puente con carácter cadencial que sirve de reafirmación a la modulación a Re mayor del final del primer tema, que es la tonalidad de comienzo del segundo tema:

Ejemplo VI.27

Sonata para piano Op. 49 nº 2

L. van Beethoven (1770-1827)

Allegro, ma non troppo **PRIMER TEMA (A)**

PUENTE

NUEVO TEMA

2.6 LA RECAPITULACIÓN O REEXPOSICIÓN

Generalmente aplicado a las formas ternarias, este término alude a la reaparición del tema principal al final de la obra.

En la forma musical Sonata constituye un elemento estructural fundamental con características muy definidas. De momento, y dentro del análisis de la estructura en las formas simples, que es la cuestión que nos ocupa en el presente capítulo, la *reexposición temática* es la aparición del tema principal después del contraste de la segunda sección y constituye la vuelta al tono principal, completándose así el círculo estructural de una obra “ternaria” o de tres secciones.

Ejemplo VI.28

Vals en La bemol J. Brahms (1833-1897)

Grazioso e moderato

p dolce

poco cresc

RECAPITULACIÓN O REEXPOSICIÓN TEMÁTICA

p

3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES

Como se puede deducir de todo lo expuesto hasta ahora, la estructura de una obra viene definida por la melodía, el ritmo, la armonía y también por cuestiones relativas al timbre y la dinámica principalmente. En este sentido, se puede afirmar que todos los parámetros que intervienen en una composición configuran su forma general y cambiar el contenido de alguno de ellos implica necesariamente un cambio de la forma, ya sea en la estructura microscópica de la misma o en la macroscópica.

Cuando abordamos en un capítulo anterior el estudio fraseológico, quedó evidenciado que las relaciones que se establecían entre los elementos sintácticos fraseológicos para formar un tipo de frase determinada era la manera más básica de estructuración de la obra. El análisis del siguiente nivel de estructuración abordaba el estudio de la concatenación de las frases para formar secciones diferenciadas. Pues bien, el siguiente paso en el análisis estructural consiste en la observación del modo en que se coordinan las diferentes secciones de la composición para formar una obra completa en sí misma y acabada, que es, precisamente, lo que proponemos en este capítulo. Así pues, existen varios niveles de gradación en el estudio de la estructura musical que abor-

dan lo que se ha dado en llamar la *microestructura* y la *macroestructura* o *forma musical*.

Todas las obras se encuentran estructuradas de alguna manera, si bien no todas se pueden encuadrar dentro de una forma musical predeterminada, esto es, no presentan una división interna que se corresponda con alguna de las formas clasificadas tradicionalmente por los teóricos.

El compositor (o el intérprete que improvisa) puede trabajar conscientemente dentro de los márgenes de una forma determinada con total fidelidad o moverse dentro de esos márgenes libremente llegando a desdibujar la forma originaria. Puede, así mismo, crear estructuras totalmente originales que no se correspondan con ninguna forma preestablecida. En este sentido podemos decir que en la música tonal la forma ha recibido una enorme atención por parte de los compositores y las clasificaciones o taxonomías de la forma musical están basadas, precisamente, en el repertorio musical que abarca desde el siglo XVIII hasta la mitad del siglo XIX.

Las obras tonales pueden clasificarse como *formas simples* o *compuestas*.

Las *formas simples* son tonalmente independientes y estructuralmente completas, y no son divisibles en obras más pequeñas siendo, por tanto, autosuficientes.

Las *formas compuestas* son las que incluyen dos o más formas simples, esto es, con más de un movimiento.

La **forma binaria simple** tiene su máximo apogeo a finales del período barroco, siendo empleada en la mayoría de los *movimientos de danza*, así como en muchos otros. Esta forma, tanto simétrica como asimétrica, continuó siendo habitual entre las composiciones del Clasicismo hasta finales del siglo XVIII, siendo frecuentemente empleada en el siglo XIX en piezas de carácter breve y para los temas de los movimientos en forma de *Tema y Variaciones*.

A comienzos del siglo XVIII, los compositores comenzaron a incluir dentro de estas estructuras binarias una recapitulación breve (*forma binaria reexpositiva*) que dio origen a las formas ternarias primitivas como el *aria da capo* o el *ritornello* del concierto. Esta forma binaria reexpositiva aparece con frecuencia en el último período Barroco en los *movimientos de sonata*, y en la mayor parte de los *minuetos*, *scherzos* y *tríos de las sinfonías* y otras obras instrumentales del Clasicismo. Podemos decir que fue, de algún modo, la base estructural sobre la que se fundamentó la forma sonata, al convertirse la primera sección en exposición (repetida), la primera mitad de la segunda sección en desarrollo y la segunda en la reexposición.

La **forma ternaria simple** se caracteriza por el regreso después del contraste, y este principio estructural básico aparece a lo largo de toda la historia de la música de manera recurrente (por ejemplo en el *Kyrie de la Misa gregoriana*, en numerosas obras de la polifonía renacentista, así como en los números de la ópera del siglo XVII). Sin embargo, es especialmente significativo el empleo de esta forma ternaria simple en la alternancia *minueto (scherzo)-trío-minueto de la sinfonía* y otros géneros instrumentales, constituyendo, así mismo, la estructura característica de las *piezas breves de la época romántica*.

Algunas piezas breves se encuentran a caballo entre los polos binario y ternario, ya que contienen elementos de ambos, como son algunos minuetos y tríos del siglo XVIII o las numerosas melodías con estructura interna AABA, en las que la sección A finaliza en la tónica y la B en la dominante. Estas piezas así estructuradas se

acercan más a la forma ternaria y proceden realmente de una estructura estrófica a la que algunos tratadistas clasifican como *forma cuaternaria*. Este tipo de estructura se denomina también ***forma mixta o afín***.

Algunas obras se caracterizan por estructurarse alrededor de un procedimiento o técnica compositiva más que por un modelo de secciones bien definido, y entre ellas se encuentran algunas composiciones cultivadas principalmente en los siglos XVIII y XIX como son la *fuga*, el *ricercare*, la *toccata*, la *fantasía* o el *motete imitativo*.

Por otro lado, las obras vocales de todas las épocas se estructuran a partir del texto, como por ejemplo las *formas del canto gregoriano*, los *himnos estróficos*, la *chanson*, etc.

Las formas heredadas de la música tonal se modificaron considerablemente en el siglo XIX, originándose una estructuración más libre de las composiciones.

Con el abandono de la tonalidad en el siglo XX, la importancia de las formas clásicas declinó considerablemente. Así, el *principio de la repetición* como procedimiento para la estructuración de una obra se evita en la *música dodecafónica y serial* para dar paso a un despliegue constante, a lo que algunos teóricos denominan el *principio de la no-repetición*.

Los compositores de *música aleatoria (música indeterminista)*, por ejemplo, dejan al intérprete la posibilidad de revivir las obras de manera diferente, dando lugar a lo que se ha dado en llamar *obras móviles o abiertas*.

Entrada ya la segunda mitad del siglo XX (década de 1960), algunos compositores crearon obras estructuradas en torno a algunos procesos a los que están sujetos materiales mínimos, a menudo durante un tiempo prolongado, como por ejemplo el desfase. El *desfase* consiste en dividir en dos grupos el conjunto de instrumentos y adjudicar el mismo motivo rítmico a cada uno pero en diferentes velocidades, de modo que tras un período de desfase entre ambos, los dos grupos vuelven a coincidir en la ejecución del diseño.

4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES

Un análisis completo de la estructura de una pieza breve debe comprender el estudio de todos los elementos que participan en su organización interna. Por tanto, deberá incluir el análisis fraseológico (ya abordado en el capítulo cuarto), así como el de estructuras más amplias (secciones), estudiando las relaciones que se establecen entre los diversos elementos y sus funciones en el contexto de la obra. De este modo se pueden llegar a comprender los mecanismos de cohesión y unidad entre todos ellos, haciendo de la composición una obra acabada y completa en sí misma. Por ello, además del análisis de las frases (tal y como se ha visto ya anteriormente), incluiremos el estudio de estas otras cuestiones:

1) ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA FORMAL GENERAL

Comenzaremos por la observación del *número de secciones* que conforman la obra para determinar genérica-

mente si se trata de una *estructura binaria o ternaria*. Para ello, nos fijaremos en los procesos tonales que tienen lugar en el seno de la obra, así como en las cadencias y modulaciones por medio de las cuales habitualmente se separan las diferentes secciones estructurales.

Observaremos, a continuación, el carácter que presentan estas secciones al concatenarse, por medio del análisis comparativo de los elementos rítmico-métricos que presentan cada una de ellas. Si las características rítmico-métricas no varían sustancialmente entre ellas se tratará de *secciones complementarias* y si difieren claramente serán *secciones contrastantes*.

Después nos fijaremos en la longitud de las secciones para determinar la *simetría o asimetría* que presentan, recogiendo todos los datos anteriores en un esquema gráfico en el que figuren las secciones (con letras mayúsculas) así como la longitud de las mismas y los procesos tonales (cadencias y modulaciones) que las definen.

En ocasiones aparecen algunos elementos que intervienen en la estructuración general de la obra y habrá que indicarlo (*soldadura, coda o introducción*), así como también las diversas funciones que puedan presentar de manera característica algunos de los pasajes (*exposición temática, desarrollo temático o recapitulación*).

2) COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

Al igual que en todos los análisis que abordemos, siempre debemos contextualizar la obra apuntando los datos referidos al autor, fecha de composición (si se sabe), tipo de obra (instrumental, vocal, danza, texto, etc) y época estilística en la que se puede encuadrar.

Incluiremos también datos que relacionen la estructura con un determinado estilo compositivo (Renacentista, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Siglo XX y sus vanguardias, etc.), desde diversos puntos de vista (melódico, rítmico, tímbrico, armónico, textural, etc.) y la aportación de éstos a la estructuración general de la obra.

Por último, realizaremos un breve comentario personal relativo a la proporción, interpretación, carácter y otros aspectos de la obra que nos parezcan de interés para la comprensión global de la misma.

CUADRO RESUMEN DEL ANÁLISIS DE LAS FORMAS SIMPLES

I. ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA	
OBSERVACIÓN DE LOS PROCESOS TONALES	MODULACIONES CADENCIAS
NÚMERO DE SECCIONES	ESTRUCTURA BINARIA
	ESTRUCTURA TERNARIA
	ESTRUCTURA REEXPOSITIVA
	ESTRUCTURA MIXTA O AFÍN
CARÁCTER COMPLEMENTARIO / CONTRASTANTE	
LONGITUD DE LAS SECCIONES	SIMETRÍA
	ASIMETRÍA
ESQUEMA GENERAL	
RECONOCIMIENTO DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES	PUENTE / NEXO O SOLDADURA
	INTRODUCCIÓN
	CODA
DEFINICIÓN DE FUNCIONES	EXPOSICIÓN TEMÁTICA
	DESARROLLO
	RECAPITULACIÓN / REEXPOSICIÓN

II. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	AUTOR
	OBRA / TÍTULO / GÉNERO / FUNCIÓN
	FECHA
	PERÍODO HISTÓRICO
COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO	PROPORCIÓN
	RELACIÓN DE RITMO / MELODÍA / ARMONÍA CON LA ESTRUCTURA GENERAL
	ENCUADRE ESTILÍSTICO
OPINIÓN PERSONAL	

5. EJEMPLO ANALÍTICO

Ejemplo VI.29

Canción del vigilante de la noche

(compuesta después de leer la obra de Shakespeare, *Macbeth*)

E. Grieg (1843-1907)

Molto andante e semplice

A

p *mf*

B

Intermezzo *pp* *f*

(El fantasma de la noche)

a *b* *c* *d* *a'* *b'* *c'* *e* *b'*

1 2 3 4 3 4 3



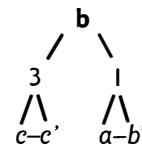
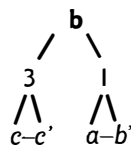
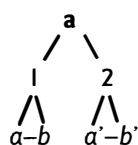
I. ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA

- La obra comienza y acaba en Mi mayor con una parte central en Mi menor. Se observan tres secciones claramente diferenciadas tanto por la tonalidad de cada una de ellas, como por el diseño rítmico-melódico que presentan y la textura.
- La **primera sección** llega hasta el compás 24 y está constituida por tres frases de ocho compases cada una, reposando las tres en una cadencia perfecta sobre la tónica de mi mayor. Esta sección presenta una estructura rítmico-melódica similar en sus tres frases, si bien, la segunda presenta una modulación introtonal a la dominante (si mayor) ocupando la primera mitad (compases 9-12), regresando de nuevo en su segunda mitad a la tonalidad de origen. Este proceso modulante confiere *carácter contrastante* a la segunda frase. La tercera frase es una repetición literal de la segunda.
- La **segunda sección** está en la tonalidad de Mi menor y presenta una diseño rítmico-melódico totalmente diferente a la primera sección. Esta sección se organiza internamente en dos frases simétricas de ocho compases cada una, idénticas (la segunda constituye una repetición de la primera) y ambas de *carácter suspensivo* al concluir sobre la dominante de la tonalidad (semicadencia). Cada frase está estructurada en base a una progresión de cuatro compases y modulante (Mi menor, el modelo y Fa mayor, la secuencia). Es de destacar el cambio de carácter, textura y estructura de esta sección central, que le confiere *carácter contrastante* con respecto a la primera sección.
- La **tercera sección** comienza en la anacrusa del compás 41 y supone una vuelta o *recapitulación* a la idea temática de la primera sección, si bien, no presenta las tres frases de aquélla, sino que combina en una *frase ternaria* (a diferencia de las de la primera sección) -de doce compases- tres períodos diferentes tomados de las dos primeras frases de la primera sección. Esta tercera sección es *contrastante* con respecto a la segunda, desde el punto de vista rítmico-melódico, armónico, textural y estructural. Vuelve a presentarse en mi mayor con una modulación introtonal a si mayor (compás 42) y una cadencia rota para modular a do sostenido menor en el compás 48. La cadencia final supone la vuelta a la tonalidad original, concluyendo en ella.
- Esta pieza tiene una *estructura general ternaria* con *tres secciones contrastantes*, que responde al esquema A - B - A'.
- La **sección A** es ternaria, a su vez, del tipo a - b - b y cada frase se compone de los siguientes períodos y motivos:

Frases:

Períodos:

Motivos:

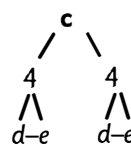
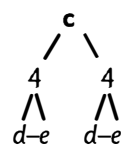


- La **sección B** tiene una estructura interna binaria del tipo c - c con los siguientes períodos:

Frases:

Períodos:

Motivos:

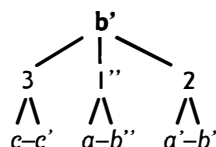


- La **sección A'** está constituida por una única frase de estructura interna ternaria, con los siguientes períodos:

Frase:

Períodos:

Motivos:



- La tres secciones son *asimétricas* (24 compases-16 compases-12 compases respectivamente) y contrastantes entre sí. La primera sección constituye la exposición temática, la segunda un desarrollo temático contrastante y la tercera una recapitulación abreviada del tema primero con función de cierre.

II. COMENTARIO ESTÉTICO-ESTILÍSTICO

- Pieza breve del compositor noruego E. Grieg de carácter descriptivo en la que el autor refleja dos ambientes diferentes en torno a la figura que da el título a la composición: “canción del vigilante de la noche”. Por un lado presenta el tema del vigilante con un carácter conciso y simple, en el que predomina el componente melódico dentro de una textura homofónica muy homogénea. A esta idea temática se contraponen la sección central que representa al “fantasma de la noche” con todo su halo de misterio reflejado en el cambio de textura (alternando acordes desplegados y compactos) con evidente ausencia de material melódico destacable. Los planos dinámicos en *pp* y *f* y el sugerente tratamiento armónico en progresión ascendente, remedan musicalmente la llegada y presencia fantasmagórica de dicho personaje. En la tercera sección vuelve la tranquilidad de nuevo con la presencia del tema del vigilante. Vemos, por tanto, que toda la pieza está estructurada en función de un guión (música programática) que es el motor generador de todos los cambios rítmicos, melódicos, armónicos, texturales y estructurales de la pieza.

- Se encuadra esta pieza dentro del contexto de la música romántica decimonónica, con estructura ternaria asimétrica. A pesar de la simplicidad del planteamiento temático, Grieg consigue imprimir originalidad y expresividad a esta música gracias al tratamiento contrastante de las diferentes partes, dando lugar a una obra breve pero coherente formalmente y con una interesante mixtura de los diferentes recursos compositivos empleados.

6. EJERCICIOS PROPUESTOS

Analizar las siguientes piezas siguiendo el protocolo analítico propuesto en este capítulo, incluyendo también el estudio fraseológico de las mismas:

Ejemplo VI.30

Música para los reales fuegos artificiales

G. F. Händel (1685-1759)

Minueto I

Minueto II

D.C. Minueto I

Ejemplo VI.31

Danza húngara n° 5

J. Brahms (1833-1897)

Allegro

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *Allegro*. The score is divided into measures, with measure numbers 13, 25, 36, 45, 55, 66, 77, 85, and 91 indicated at the start of their respective staves. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), *marcato*, *poco rit.* (poco ritardando), *in tempo*, *Tempo primo*, and *passionato*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Ejemplo VI.32

Sinfonía clásica (Gavota)

S. Prokofiev (1891-1953)

cuerda
f *pesante*
 7
 flauta y clarinete
mf *f* *ff* *p*
 14
 violines
pp
 22
 flautas
pp *p*
 29
 flauta y clarinete
mp
 36
 violines y cellos
p
 violas
 violines pizz.
pp

Ejemplo VI.33

Gavota: "La Bourbonnoise"

F. Couperin (1668-1733)

Con alegría
 7
 13
 19

Ejemplo VI.34

Cuarteto de cuerda Op. 50 n° 1 (III)

J. Haydn (1732-1809)

Trio

The musical score is for the Trio section of Haydn's String Quartet Op. 50 No. 1, III. It is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The instruments play a rhythmic pattern with dynamics *p* and *sf*. The second system (measures 9-16) continues the pattern with *sf* dynamics. The third system (measures 17-24) shows a change in the pattern with *p* dynamics. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Da capo al fine

Ejemplo VI.35

Danza alemana

F. Schubert (1797-1828)

Moderato

Piano *p*

Ejemplo VI.36

Suite para orquesta n° 4 en Re M (Bourrées)

J. S. Bach (1685-1750)

Bourrée I

Bourrée II

(Bourrée I, nuevamente, sin repeticiones)

Ejemplo VI.37

Sonata para violín y piano

L. van Beethoven (1770-1827)

Scherzo

Allegro molto (La primaparte senza repetizione)

The musical score is for a Scherzo in 3/4 time, marked *Allegro molto*. It is a first movement without a repeat sign. The score is written for Solo Violin and Piano. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano part with a piano (*p*) dynamic. The third system shows the violin part with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a fine. The fourth system shows the violin part with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The fifth system shows the violin part with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic.

7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Analizar las piezas breves del propio repertorio desde el punto de vista formal estructural y definir si son binarias, ternarias o afines.
- Escuchar varios minuetos de diferentes épocas y discriminar a la audición el tipo de estructura general que presentan. Comentar las diferencias que se observen entre los minuetos de diferentes épocas.
- Componer una pieza breve con dos secciones complementarias en la que la primera parte concluya con una modulación a la dominante y la segunda suponga una vuelta al tono principal.
- Improvisar en el instrumento una pieza tripartita con secciones simétricas y contrastantes que responda al esquema A-B-A.
- Inventar una coda para la danza alemana de Schubert propuesta en los ejercicios, que suponga un recordatorio abreviado del tema principal y afirmación de la tonalidad a cargo de cadencias repetidas.
- Buscar soldaduras de diferente constitución en obras de diferentes estilos.
- Componer una soldadura o puente para unir el minuetto I y II de la música para los reales fuegos artificiales de Haendel que aparecen en el Ej. VI. 30.
- Escribir una introducción a la danza húngara nº 5 de Brahms (Ej. VI. 31).

APÉNDICE

Ejercicios para la práctica del análisis general morfosintáctico

Ejercicio Ap. I

Pieza para piano

P. Perkowski (1901-1990)

Comodo

5 *mp* 6 2 *marcato*

3 5 *mf* 6

11 2 *marcato* 3 5 6 etc. 2

Ejercicio Ap. 2

Sonata "Claro de luna" (Scherzo)

L. van Beethoven (1770-1827)

Allegretto
La prima parte senza repetizione

Piano *p*

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a measure number (8, 16, 23, and 30) at the beginning. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with a forte (f) dynamic marking. The third system shows the melody and accompaniment, with a piano (p) dynamic marking. The fourth system shows the melody and accompaniment, with a forte (f) dynamic marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ejercicio Ap. 3

Romanze

C.M. von Weber (1786-1826)

[illegible]

18 *rit. a tempo.*

22 *f*

Ejercicio Ap. 4

Sonata para piano n° 5 (Minueto-Trio)

J. Haydn (1732-1809)

Minueto

piano mf

7

13

Trio

19 *p*

26

33 *tr*

Ejercicio Ap. 5

Lied

F. Schubert (1797-1828)

Ruhig

Voz

Piano

p

Im A - bend - schim - mer walt - der Quell durch

Wie sen - blu - men pur - pur - hell. der Pap - pel - wei - de wech seldn Grün weht

cresc.

p

ru - he - lis - pelnd drü - ber hin, weht ru - he - lis - pelnd drü - ber

hin.

Ejercicio Ap. 6

El alegre campesino

R. Schumann (1810-1856)

Allegro

Piano

f

5

p

9

f

13

p

f

17

Ejercicio Ap. 7

Scena IV
N° 21. Duetto con Coro

W. A. Mozart (1756-1791)

Così fan tutte
Andante

2 Flauti
2 Clarinet in Bb
dolce
2 Fagotti
dolce
2 Corni in Es
Andante
Ferrando
Guglielmo
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Bb Cl.
Fg. Corn.

39

Bb Cl.

Fg. Corn.

f p

f p

f p

25

Bb Cl.

Fg. Corn.

25

Fe. Tra - gen - sanft mit lei sem We - hen Ze - phyr, hin mein hei-Bes Fle hen spie - le schmeichelnd

G. Trio gen - sanft mit lei sem We - hen Ze - phyr, mein hei-Bes Fle hen spie - le schmeichelnd

35

Bb Cl.

Fg. Corn.

Fe. ih - Schil fe und er - wei - che ihr Fel - sen - herz, ihr Fel sen - herz. Dir ver - traut ich,

ih - Schil fe und er - wei - che ihr Fel - sen - herz, ihr Fel sen - herz. Dir ver - traut ich,

45

Bb Cl.

Fg. Corn.

Fe. dei - nen Schwin - gen, mei-ne Seuf - ser, mei-ne Kla - gen; jetzt darfst du - der Teu - ren sa - gen all mein

dei - nen Schwin - gen, mei-ne Seuf - ser, mei-ne Kla - gen; jetzt darfst du - der Teu - ren sa - gen all mein

54 Fl.

Bb Cl.

Fg
Corn

54 Fe. Seh - nen, mei - nen Schmerz, all mein Seh - nen, mei - nen Schmerz.

G. Seh - nen, mei - nen Schmerz, all mein Seh - nen, mei - nen Schmerz.

Tra - ge - hin - auf dei nen Schwein

Tra - ge - hin - auf dei nen Schwein

63

Bb Cl.

Fg.
Corn.

ih re Kla - gen, ih - ren Schmerz, ih - re Kla - gen, ih ren Schmerz.

ih re Kla - gen, ih - - Schmerz, ih - - Kla - - ih - - ren -Schmerz, - - - - -

ih - re Kla - gen, ih - ren Schmerz, ih - re Kla - - ih - ren - -Schmerz, - - - - -

The musical score is divided into three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and a vocal quartet. The third system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and a vocal quartet. The lyrics are in German and Spanish.

System 1:

- Fl.: f
- Ob.: f
- Vln. I: f
- Vln. II: f
- Vla.: f
- S: ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- A: Auf - ruhr, ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- T: ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- B: Auf - ruhr wer - de im Volk.

System 2:

- Fl.: f
- Ob.: f
- Vln. I: f
- Vln. II: f
- Vla.: f
- S: wer - de ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- A: Auf - ruhr, ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- T: Fest, ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- B: Auf - ruhr wer - de im Volk.

System 3:

- Fl.: f
- Ob.: f
- Vln. I: f
- Vln. II: f
- Vla.: f
- S: wer - de ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- A: Auf - ruhr, ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- T: Fest, ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.
- B: Auf - ruhr wer - de im Volk.

Ejercicio Ap. 9

Marche royale (Historia de un soldado)

I. Stravinsky (1882-1971)

$\text{♩} = 112$

Clarinet in Bb *ff*
 Bassoon *ff*
 Pist. in Bb *mf*
 Trombone *f*
 B.D. + Cym.
 Violin I *sf*
 Contrabass *sf*
 Bb Cl. *sub. meno f*
 Bsn.
 Solo Pist. *sub. meno f*
 Tbn.
 Bat. *p*
 Vln. I *sf secco*
 Cb. *sf*
sim.
sim.
sim.
sim.
pizz
arco
pizz
arco
pizz

30

Bb Cl.

Bsn.

Pist.

Tbn.

Vln. I

Cb.

p

p

pizz. *laissez vibrer*

arco *pizz.* *sf*

etc.

Ejercicio Ap. 10

La mariposa y la flor

G. Fauré (1845-1924)

Allegretto

Madame MIOLAN-CARVALHO

Voz

Piano *leggiero*

p

La pauvre fleur di_

11 sait au pa_pil_lon cé les te: Ne fuis pas!... Vois com me nos des_ tins sont différents. je

16 res_ te Tu t'en vas! Pour tant nous nous ai_ mons nous vivons sans les hommes Et loin

21 d'eux Et nous nous ressemblons et l'on dit que nous som_mes Fleurs tout deux *mf* *rall.* *p* *a Tempo*

26 Mais hélas l'air tem_ *8va*

31 porte et la ter_re m'en_chai_ne Sort cru_el! Je voudrais embau_ mer tou vol de mon ha

36 *cre - scen - do*
 lei ne Dans le ciel! - - - Mais non, tu vas trop loin, parmi des fleurs sans nom_ bre Vous fuy_

36 *cre - scen - do*

41 *mf* *rall.* *p*
 ez Et moi je res te seule á voir tourner mon om_ bre A mes pieds! *a Tempo*

41 *mf* *rall.* *p*

46 *p*
 Tu fuis puis tu re_

46

51
 viens, puis tu t'en vas en_ co_ re Luire ailleurs! Aussi me trouves tu toujours á chaque au_

51

56 *cres - cen - do.*
 ro_ re Tout en pleurs! Ah! pour que notre a_ mour couledcs jours fi_ dé_ les mon

56 *cres - cen - do.*

61

roi! Prends comme moi ra_cine on donne moi des ai_les Comme á toi! 8^{va}

rall. *f*

rall. *f* a Tempo

66

8^{va}

66

The musical score consists of two systems. The first system (measures 61-65) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'roi! Prends comme moi ra_cine on donne moi des ai_les Comme á toi!'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include 'rall.' (rallentando) and 'f' (forte). The second system (measures 66-68) continues the piano accompaniment, with a '8^{va}' (octave) marking above the treble staff in measure 66. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

BIOGRAFÍA

MARGARITA LORENZO DE REIZÁBAL es titulada superior en las especialidades de Lenguaje musical y Teoría de la Música, Piano, Pedagogía Musical, Composición y Orquestación y tiene en su haber los Premios Extraordinarios de Fin de Carrera en Piano, Solfeo, Historia de la Música, Estética Musical, Composición y Orquestación.

Ha sido pianista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao durante 16 años y ha actuado como solista con diversas orquestas españolas. Así mismo, es requerida habitualmente como pianista oficial de cursos internacionales y correpetidora en festivales de ópera.

En 1987 obtiene por oposición la cátedra de armonía-composición del Conservatorio Municipal de Música de Leioa (Vizcaya) donde desarrolla su actividad pedagógica.

Se forma como directora de orquesta en Inglaterra con los maestros G. Hurst, D. Ham, R. Saglimbeni y R. Houligham. En 1993 es nombrada directora titular de la Orquesta de Leioa al frente de la cual lleva a cabo una intensa actividad concertística. Tiene editados varios discos compactos con repertorio sinfónico y sinfónico-coral, entre los que cabe destacar el *Requiem* de Mozart, la *Misa en Do M* de Beethoven y diversos estrenos mundiales de obras de autores contemporáneos.

Ha impartido cursos de análisis para el profesorado de la Comunidad Autónoma Vasca y dirigido cursos de verano en materia de Educación Musical, Piano, Música de Cámara y Análisis promovidos por la Universidad del País Vasco, así como por instituciones públicas y privadas de diversas comunidades autónomas.

También, en el ámbito educativo, cabe destacar su participación directa en la puesta en marcha del bachillerato musical en Leioa, siendo éste pionero en todo el Estado.

Es Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad del País Vasco.

ARANTZA LORENZO DE REIZÁBAL es titulada Superior en las especialidades de Lenguaje Musical y Teoría de la Música, Piano, Pedagogía Musical, Composición y Orquestación, habiendo obtenido en estas dos últimas especialidades sendos Premios Extraordinarios Fin de Carrera Superior. Así mismo es titulada en Flauta Travesera.

Desde hace más de veinte años viene desarrollando una intensa actividad profesional, simultaneando la práctica concertística con la docencia en el ámbito público y privado, tanto de Conservatorio como Universitario.

En la vertiente profesional práctica, es destacable su colaboración durante 15 temporadas con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, en calidad de instrumentista de tecla (celesta y órgano) y pianista.

Su experiencia como docente abarca un amplio espectro de especialidades musicales, impartiendo clases de Lenguaje Musical, Armonía, Análisis Musical, Repetición y Transposición, Piano y Flauta Travesera, además de haber trabajado, durante tres años, en un proyecto pionero de estimulación musical infantil para niños de dos y tres años. También ha dirigido e impartido cursos de educación musical promovidos por la Universidad del País Vasco y la Universidad de Deusto.

En la actualidad, desarrolla su actividad pedagógica en el Conservatorio Superior de Música de Navarra "Pablo Sarasate", en el Conservatorio Municipal de Leioa y en la Universidad de Deusto, en el Instituto Interdisciplinar de Estudios de Ocio.

Además, es Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad del País Vasco.

BIBLIOGRAFÍA

- BAS, J., *Tratado de la forma musical*, Buenos Aires: Ricordi (7ª ed.).
- BENNET, R., (1998), *Investigando los estilos musicales*, Madrid: Akal.
- (1999), *Forma y Diseño*, Madrid: Akal.
- BLANQUER PONSODA, A., (1989), *Análisis de la Forma Musical*, Valencia: Piles.
- CALLAGHAN, M. AND WILLIAMS, G., (1985), *Shapes and structures in music*, Oxford University Press.
- COLE, W., (1986), *The form of music*, London: The assoc. board of the Royal Schools of Music.
- DESPORTES, Y., BERNAUD, A., (1995), *Manual Práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*, Madrid: Real Musical.
- DOWNS, P.G., (1998), *La música clásica*, Madrid: Akal.
- FORTE, A. y GILBERT, S.E., (1992), *Introducción al análisis schenkeriano*, Barcelona: Labor.
- GARCÍA LABORDA, J.M., (1996), *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Madrid: Alpuerto.
- KANDINSKY, W., (1995), *De lo espiritual en el arte*, Colombia: Labor.
- KÜHN, C., (1994), *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Labor.
- LAMOTE DE GRIGNON, R., (1979) *Síntesis de Técnica Musical*, Barcelona: Clivis.
- LARUE, J., (1993) *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor.
- LENDVAI, E., (2003), *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books.
- MORGAN, R.P., (1994), *La música del siglo XX*, Madrid: Akal.
- PERSICHETTI, V., (1985), *Armonía del siglo XX*, Madrid: Real Musical.
- PISTON, W., (1991), *Armonía*, Barcelona: Labor.
- (1992), *Contrapunto*, Barcelona: Labor.
- (1984), *Orquestación*, Madrid: Real Musical.
- PLANTINGA, L., (1992), *La música romántica*, Madrid: Akal.
- RANDEL, D. (ed.), (1999), *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza.
- SALZER, F., (1995), *Audición estructural*, Barcelona: Labor.
- SCHÖNBERG, A., (1990), *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona: Labor.
- (1994), *Fundamentos de la composición musical*, Madrid: Real Musical.
- (1974), *Tratado de Armonía*, Madrid: Real Musical.
- TOCH, E., (1994), *La melodía*, Barcelona: Labor.
- (2001), *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books. (Ed. en lengua castellana).
- TURINA, J., (1974), *Tratado de Composición Musical*, Madrid: Unión Musical Española.
- WILLEMS, E., (1993), *El ritmo Musical*, Argentina: Eudeba.
- ZAMACOIS, J. (1987), *Curso de formas musicales*, Barcelona: Labor.

GLOSARIO

- Accelerando armónico:** Aumento del ritmo armónico, esto es, aumento de la frecuencia de los cambios de acorde.
- Acorde cuatría:** Acorde de cuatro sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde de quinta aumentada:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera mayor y otro de quinta aumentada a partir de una nota dada llamada fundamental.
- Acorde de quinta disminuida:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera menor y otro de quinta disminuida a partir de una nota dada o fundamental.
- Acorde desdoblado:** presentación en forma de arpeggio de las notas constitutivas de un acorde.
- Acorde disonante:** En el ámbito tonal, aquel que contiene intervalos disonantes (segundas, séptimas, aumentados, disminuidos).
- Acorde invertido:** Acorde que no presenta su fundamental en la voz más grave sino cualquiera de las restantes notas que lo constituyen.
- Acorde perfecto mayor:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera mayor y uno de quinta justa a partir de una nota dada llamada fundamental.
- Acorde perfecto menor:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera menor y otro de quinta justa a partir de una nota dada llamada fundamental.
- Acorde quintía:** Acorde de cinco sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde sextía:** Acorde de seis sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde tríada:** Acorde de tres sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde:** Agrupación de tres o más sonidos simultáneos.
- Acordes por cuartas:** Acordes formados por la superposición de intervalos de cuarta.
- Acordes por segundas:** Acordes formados por la superposición de intervalos de segunda.
- Agógica:** Hace referencia a aspectos relacionados con la velocidad de la música.
- Ámbito de tesitura:** Distancia interválica entre el sonido más grave y el más agudo.
- Anticipación:** Nota de adorno situada en parte o fracción débil del compás que anticipa la nota posterior.
- Apoyatura:** Nota de adorno situada en parte o fracción fuerte del compás y que resuelve mediante un movimiento de segunda en fracción o parte débil.
- Armonía errante:** Enlaces de acordes que originan una armonía sin centro tonal definido en el contexto de una armonía general definida tonalmente.
- Armonía:** Disciplina que estudia la simultaneidad de los sonidos y los sucesos musicales que acontecen como resultado de su combinación horizontal y vertical.
- Arsis:** Tiempo débil, previo al tiempo fuerte de un compás.
- Articulación:** Modo de ataque de cada nota.

- Bordadura o floreó:** Nota de adorno situada en parte o fracción débil, y a distancia de segunda, entre dos notas del mismo nombre pertenecientes al mismo acorde o a diferentes.

- Cadencia conclusiva:** Enlace de varios acordes que provocan sensación de finalización o conclusión de una idea musical.
- Cadencia suspensiva:** Cadencia que no provoca sensación de conclusión y necesita de una continuación.

- Cadencia:** Relación que se establece entre dos acordes para conseguir sensación de cierre de una idea musical o reposo del discurso musical.
- Canon:** Procedimiento compositivo consistente en que dos o más voces presentan el mismo material temático en entradas correlativas que tienen lugar antes de que el tema presentado por la voz anterior finalice.
- Canto gregoriano:** También llamado Canto llano, es el canto litúrgico vocal y homofónico de la Iglesia Romana hasta la introducción de la polifonía en el siglo IX.
- Carácter:** La manera de ser de una obra musical (apasionada, melancólica, etc.).
- Célula rítmica:** Combinación de figuras, muy breve, conteniendo al menos un tiempo fuerte y un tiempo débil del compás.
- Centro tonal:** Nota en torno a la cual se organizan todos los sonidos de una escala.
- Cifrado:** Indicación numérica que identifica los diferentes tipos de acordes y su disposición, y que refleja generalmente las distancias interválicas de las notas del acorde desde la nota más grave.
- Coda:** Pasaje musical con función de cierre o conclusión de una idea musical, sección, etc., caracterizada por el empleo de cadencias conclusivas.
- Concerto grosso:** Forma musical barroca en la que la música enfrenta dos grupos de instrumentos: los solistas (en número de 3 o 4 y denominado concertino) y el resto de la formación orquestal (ripieno).
- Consonancias:** En la música tonal son los choques interválicos de 3ª, 4ª, 5ª y 8ª que no sean aumentados o disminuidos.
- Contracción rítmica:** repetición de un diseño melódico pero con figuras de duración más breve.
- Crescendo rítmico:** Empleo de figuras cada vez más cortas, esto es, aumento del número de notas por compás.
- Dilatación rítmica:** Repetición de un diseño melódico pero con figuras aumentadas de valor.
- Diminuendo rítmico:** Empleo de figuras cada vez más largas, esto es, disminución del número de notas por compás.
- Dinámica:** Hace referencia al grado de intensidad de la música.
- Discantus:** Forma polifónica derivada del Organum, en el que dos voces se contraponen combinando movimientos paralelos y contrarios entre ellas.
- Diseño:** Dibujo rítmico-melódico que se repite generalmente con la función de acompañar a la melodía.
- Disonancia:** En la música tonal son los choques interválicos de 2ª, 7ª, los intervalos aumentados y los disminuidos.
- Disposición acordal:** Modo en que están distribuidas las notas de un acorde en las diferentes voces.
- Doble función tonal:** La función doble que presenta un acorde cuando participa en un proceso de modulación como acorde “pivote”, es decir, perteneciente a ambas tonalidades, la de origen y la de destino, siendo respecto a cada una de ellas un grado de la escala diferente.
- Dodecafonismo:** Procedimiento compositivo caracterizado por el empleo de series de 12 sonidos distintos como elemento organizador del discurso musical.
- Dominante secundaria:** Es el acorde de dominante por medio del cual se produce una modulación a otra tonalidad, siendo ajeno a la tonalidad de origen.
- Duplicación:** Repetición de alguna de las notas de un acorde.
- Escala diatónica:** Serie de siete sonidos, ordenados consecutivamente y siguiendo una sucesión fija de intervalos, a partir de una nota básica -llamada tónica- que da nombre a la escala.
- Escala modal:** Escala organizada en torno a una nota básica con una sucesión interválica específica para cada uno de los modos existentes y que difiere de la escala diatónica en la ausencia de relaciones tonales sensible-tónica y en las relaciones jerárquicas que se establecen entre sus grados.

- Escala pentáfona:** Escala de cinco sonidos.
- Escapada:** Nota de adorno que se produce en tiempo débil y que resuelve, por salto de 3ª o mayor, en dirección contraria a la que venía.
- Estado fundamental:** Acorde con la nota fundamental en la voz más grave.
- Forma compuesta:** Obra musical compuesta de varios movimientos independientes.
- Forma simple:** Pieza musical de un solo movimiento.
- Forma Sonata:** Forma musical de estructura ternaria con origen en el período clásico, caracterizada por una exposición (generalmente con dos temas contrastantes), un desarrollo temático y una recapitulación o reexposición de ambos temas. Por extensión, se llama sonata a una forma compuesta por varios movimientos (tres o cuatro) de los cuales el primero presenta la forma sonata descrita.
- Forma:** Configuración general de una obra musical.
- Frase cuadrada:** Frase binaria cuyas subdivisiones sintácticas son todas binarias.
- Frase:** Unidad sintáctica que expresa una idea musical completa.
- Fuga:** Forma musical caracterizada por la imitación de un tema o sujeto en todas las voces y un trabajo contrapuntístico en el que se alternan entradas del sujeto y pasajes episódicos en diferentes tonalidades.
- Fundamental:** Es la nota a partir de la cual se constituye un acorde.
- Grados tonales:** Son los grados que definen la tonalidad en una escala diatónica. Son la tónica (I), la subdominante (IV) y la dominante (V).
- Hemiolia:** Cambio de acentuación interna de uno o varios compases que origina varios compases más pequeños contenidos en ellos.
- Homorritmia:** Cuando la música está basada en una única célula rítmica.
- Ictus:** acentuación o acento intrínseco al compás.
- Imitación:** Repetición de un motivo musical a la misma o diferentes alturas.
- Inciso:** célula rítmica más breve posible, es decir, aquella que contiene un acento fuerte y otro débil únicamente.
- Intervalo conjunto:** Distancia de segunda entre dos notas consecutivas.
- Intervalo disjunto:** Distancia mayor de una segunda entre dos notas consecutivas.
- Intervalo generador:** Intervalo que se repite de manera insistente a lo largo de una obra o fragmento musical y que suele aparecer al comienzo de la misma.
- Introducción:** Pasaje musical previo a la primera aparición del tema principal de una obra.
- Isometría:** Cuando la música aparece escrita en un tipo de compás fijo.
- Isoperíodos:** Fragmentos -relativamente extensos- rítmicamente idénticos.
- Isorritmo:** Repetición idéntica de la figuración (ritmo) de un pasaje.
- Leit motiv:** Motivo sonoro que se repite asociado generalmente a una idea fija musical o extramusical.
- Lied:** Pieza vocal a una voz acompañada por el piano que utiliza como texto un poema y cuya estructura es estrófica, es decir, la música permanece igual para cada estrofa del texto.
- Minueto:** Danza francesa instrumental que forma parte de las suites barrocas y posteriormente de las sonatas y sinfonías clásicas. Está escrita en ritmo ternario y velocidad moderada y posee un carácter elegante. Su estructura formal es binaria en el período barroco y ternaria a partir del clasicismo (debido a su unión con otra sección llamada Trio)

- Modulación cromática:** Cambio de centro tonal que se realiza por medio de la introducción de notas cromáticas en la armonía.
- Modulación diatónica:** Cambio de centro tonal realizado generalmente mediante una cadencia en la que está implicada la dominante ➡ la nueva tonalidad como paso previo a la introducción de la nueva tónica.
- Modulación enarmónica:** Cambio de centro tonal mediante el empleo de enarmonías.
- Modulación extratonal:** Modulación a una tonalidad alejada, ajena al círculo de tonos vecinos.
- Modulación introtonal:** Modulación, muy breve, a un tono vecino.
- Modulación:** Cambio de centro tonal, esto es, cambio a una escala con otra tónica.
- Motivo:** Célula rítmica básica que abarca dos acentos fuertes y un acento débil.
- Música aleatoria:** Música que se rige por principios de aleatoriedad matemática, es decir, por el azar, y está presidida por la indeterminación, que puede afectar al acto de la composición, interpretación o a ambos.
- Música puntillista:** Corriente estética musical en la que desaparece el concepto tradicional de melodía para proponer notas aisladas y separadas (puntos), sin aparente continuidad melódica, en todo el tejido musical, originando de este modo un “mapa” de puntos musicales cuyo sentido ha de entenderse bajo un punto de vista global de toda la obra o pasaje.
- Música serial:** Procedimiento compositivo que emplea como eje vertebrador de la música series prefijadas de sonidos, ritmos, duraciones, etc.

- Nexo:** Pasaje musical de unión, muy breve, entre dos elementos sintácticos.
- Nota de Fux:** Bordadura superior e inferior de una nota real colocadas consecutivamente.
- Nota de paso:** Nota de adorno que se da en tiempo o fracción débil y se encuentra situada entre dos notas reales que están a distancia de tercera entre ellas, pudiendo ambas pertenecer al mismo acorde o a acordes distintos.
- Nota pedal:** Nota mantenida (generalmente en la voz grave) sobre la que se suceden diversas armonías de las cuales forma parte o no.
- Notas de adorno (o notas extrañas):** Son notas que no forman parte del acorde o acordes de la armonía, y, generalmente, tienen una función ornamental de la melodía.
- Notas reales:** Notas pertenecientes a un acorde concreto.

- Obertura:** Pieza introductoria a una ópera o ballet en la que se resumen los temas o ideas principales que aparecerán posteriormente en el desarrollo de las mismas.
- Octavas de llamada de atención:** Textura musical en octavas que preludia o prepara la entrada del tema o una idea melódica principal.
- Organum:** Forma musical polifónica primitiva en la que dos voces se contraponen, nota contra nota, a distancia de cuarta o quinta, siempre de forma paralela.

- Polaridad:** Tendencia al agrupamiento sonoro en un determinado registro (agudo o grave) o sección instrumental.
- Polifonía:** Dos o más melodías que suenan simultáneamente. Aparece en Occidente hacia finales del siglo IX.
- Polimetría:** Combinación de varios tipos de compás.
- Polirritmia:** Combinación de varias células rítmicas diferentes.
- Politonalidad:** Empleo simultáneo de varias tonalidades distribuidas generalmente en diferentes secciones instrumentales o registros musicales.
- Progresión:** Fragmento musical, generalmente breve, que se repite sucesivamente a diferentes alturas, en sentido ascendente o descendente.

- Puente:** Pasaje extenso de transición musical con función de enlace entre elementos sintácticos amplios (secciones); a menudo con ciclos de modulaciones.
- Pulso rítmico:** La figura más pequeña que aparece de manera uniforme a lo largo de una obra musical.
- Retardo:** Nota de adorno situada en tiempo o fracción fuerte del compás que viene preparada desde el acorde anterior y resuelve en fracción o parte débil por medio de un movimiento de segunda.
- Ripieno:** Son todos los instrumentos de la formación orquestal, excepto los solistas, y se aplica el término especialmente en una forma musical típica del período barroco denominada Concerto grosso.
- Ritardando armónico:** Disminución del ritmo armónico, es decir, disminución de la frecuencia de los cambios de acordes.
- Ritmo acéfalo:** Tipo de ritmo musical en el que la música comienza inmediatamente después del acento fuerte del compás.
- Ritmo anaerúsico:** Tipo de ritmo musical en el que la música comienza antes del tiempo fuerte del compás.
- Ritmo armónico:** Frecuencia con la que se producen los cambios de armonía en el transcurso del discurso musical.
- Ritmo femenino:** Tipo de ritmo musical en el que la música concluye después del acento fuerte del compás.
- Ritmo libre:** Música no sujeta a la indicación de un compás determinado.
- Ritmo masculino:** Tipo de ritmo musical en el que la música concluye coincidiendo con el acento fuerte del compás.
- Ritmo tético:** Tipo de ritmo musical en el que la música comienza en el tiempo fuerte del compás.
- Rondó:** Forma musical caracterizada por la alternancia de dos secciones llamadas generalmente estribillo y copla. El estribillo presenta una idea melódico-rítmica constante mientras que la copla va variando. El plan estructural responde a la fórmula: A - b - A' - c - A'' - d - etc.
- Scherzo:** Pieza de carácter jovial escrita en ritmo ternario y tempo vivo. Nace a partir del minueto al que acaba sustituyendo en las sonatas y sinfonías.
- Secuencia:** Imitación de un fragmento musical de forma consecutiva y a diferentes alturas respecto del modelo.
- Sensible artificial:** Dentro de un proceso de modulación, es la sensible de la nueva tonalidad introducida generalmente con el acorde de dominante secundaria.
- Sensible:** El 7º grado de las escalas diatónicas mayores y menores cuando se encuentra a distancia de un semitono de la tónica.
- Serie de sextas:** Progresión armónica de tres o más acordes de sexta (primera inversión de los acordes tríadas) enlazados sucesivamente.
- Soldadura:** Estructura sintáctica que sirve de enlace entre dos ideas musicales diferentes, dos frases u otros elementos sintácticos.
- Subdivisión:** División de cada parte del compás en dos o tres fracciones más breves.
- Suite:** Forma musical barroca consistente en una agrupación de danzas de diferente carácter, todas ellas de estructura binaria.
- Sujeto:** En la forma musical Fuga, el tema principal.
- Supracompás:** Concepto que abarca a dos o más compases en base a un patrón de acentuación más amplio que el del compás escrito en la partitura.
- Tema con variaciones:** Forma musical que consiste en la presentación de una tema y posteriores repeticiones del mismo con diferentes modificaciones, bien sea en la melodía, en el ritmo, en la armonía, etc.
- Tema:** Idea musical básica que contiene los elementos melódicos, rítmicos y armónicos característicos de una pieza musical.

- Tempo:** La velocidad de una obra musical (Tempi en plural).
- Tesis:** Tiempo fuerte del compás.
- Textura:** Tejido musical; el modo en que se combinan los parámetros musicales para “tejer” la música.
- Timbre:** Cualidad del sonido que depende de la forma de las ondas sonoras emitidas por un determinado cuerpo sonoro, definiendo su sonoridad y permitiendo distinguirlo de otros.
- Trio:** Sección musical interpretada después del Minueto o Scherzo que ejerce una función de contraste con el tema presentado por éstos. Después de la interpretación del trío se vuelve de nuevo a repetir el Minueto o Scherzo, originando así una forma ternaria (A - B - A).
También hace referencia a una forma musical interpretada por tres instrumentos.
- Tutti:** Participación simultánea de todos los instrumentos implicados en una obra musical.

- Unidad de tiempo:** La figura que dura un tiempo en un compás.

INDICE DE AUTORES

(Por ejemplos y páginas)

- Alberti**, Domenico (1710-1740) IV.5: 144
Albinoni, Tomaso (1671-1750) II.14: 53
Arriaga, Juan Crisóstomo (1806-1826) V.35: 199
Bach, Johann Sebastian (1685-1750) I.13: 21; I.21: 26; I.23: 26; I.25: 27; I.30: 31; I.42: 42; II.12: 52; III.6: 88; III.22: 97; III.24: 98; III.69: 134; IV.13: 149; IV.14: 150; IV.37: 169; IV.41: 170; VI.6: 233; VI.10: 236; VI.12: 238; VI.36: 261; Ap.8: 275
Bach, Johann Christian (1735-1782) III.44: 107
Bach, C. P. Emmanuel (1714-1788) V.5: 177; VI.23: 246
Bartók, Béla (1881-1945) I.18: 23; II.22: 56; II.39: 63; II.44: 71; II.53: 76; II.5: 49; II.29: 59; II.32: 60; II.57: 77; III.7: 89; IV.33: 160; V.25: 191; V.37: 201; V.38: 203; V.39: 204; V.53: 221; V.56: 223
Bastien, Pierre (1953) II.54: 76
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) I.16: 22; I.17: 23; I.22: 26; II.1: 48; II.7: 49; II.10: 52; II.11: 52; II.21: 56; II.36: 62; II.42: 65; II.58: 78; III.8: 89; III.9: 90; III.22: 97; III.27: 100; III.29: 101; III.32: 102; III.33: 102; III.40: 106; III.41: 106; III.43: 107; III.46: 108; III.49: 109; III.61: 118; III.63: 127; III.72: 137; IV.1: 142; IV.2: 142; IV.10: 147; IV.17: 150; IV.23: 155; IV.29: 157; IV.34: 160; V.6: 178; V.11: 181; V.28: 193; VI.17: 242; VI.18: 242; VI.21: 244; VI.22: 245; VI.26: 247; VI.27: 248; VI.37: 262; Ap.2: 265
Bellini, Vincenzo (1801-1835) V.8: 179
Berg, Alban (1885-1935) V.26: 192
Berlioz, Hector (1803-1869) I.43: 42
Bizet, Georges (1838-1875) II.43: 65; IV.31: 158
Brahms, Johannes (1833-1897) II.19: 55; II.51: 76; III.1: 83; III.45: 107; IV.16: 150; V.34: 198; VI.28: 249; VI.31: 258
Breuer, Paul (1973/4) V.42: 206
Bruckner, Anton (1824-1896) I.5: 17
Charpentier, Marc Antoine (1634?-1704) V.14: 183
Chopin, Frédéric (1810-1849) I.10: 18; I.41: 41; II.52: 76; III.60: 116; III.68: 134; IV.30: 158; IV.42: 170
Clementi, Muzio (1752-1832) IV.4: 143
Copland, Aaron (1900-1990) V.17: 185; V.19: 186
Corelli, Arcangelo (1653-1713) IV.24: 155; V.13: 182; VI.5: 232
Couperin, François (1668-1733) VI.33: 259
Cowell, Henry (1887-1965) V.57: 223
Creston, Paul (1906-1985) II.56: 77
Croft, William (1678-1727) VI.1: 230
D'Indy, Vincent (1851-1931) V.59: 225
Delibes, Léo (1836-1891) I.6: 17; IV.22: 153
Diabelli, Antón (1781-1858) I.14: 22; I.15: 22; III.25: 99; III.28: 100
Donizetti, Gaetano (1797-1848) V.43: 207; VI.16: 241
Dufay, Guillaume (1400?-1474) V.9: 180
Dvorák, Antonín (1841-1904) II.40: 64; IV.15: 150
Fauré, Gabriel (1845-1924) III.34: 103; V.47: 212; V.54: 222; Ap.10: 279
Gastoldi, Giacomo (1556?-1622) V.50: 219

- Gorécki**, Henryk-Mikolaj (1933) III.17: 94; V.48: 216
- Greene**, Maurice (1696-1755) I.22: 26
- Grieg**, Edvard (1843-1907) II.54: 113; VI.29: 254
- Halffter**, Rodolfo (1900-1987) II.31: 60; V.20: 187
- Händel**, Georg Friedrich (1685-1759) I.20: 25; I.26: 26; I.28: 29; I.40: 41; I.45: 43; II.16:54; II.41: 65; III.5: 87; IV.21: 152; VI.: 231; VI.30: 257
- Haydn**, Joseph (1732-1809) I.34: 36; I.35: 38; I.37:40; II.13: 53; II.14: 53; II.15: 53; III.39: 105; III.59: 115; III.71: 135; IV.9: 147; IV.18: 151; IV.19: 151; IV.26: 156; IV.40: 169; V.52: 220; VI.8: 235; VI.13: 239; VI.14: 240; VI.20: 243; VI.34: 260; Ap.4: 267
- Henze**, Hans Werner (1926) I.8: 18
- Hiller**, Johann Adam (1728-1804) IV.7: 146
- Hindemith**, Paul (1895-1963) I.27: 28
- Holzbauer**, Ignaz (1711-1783) II.12: 52
- Honneger**, Arthur (1892-1955) IV.6: 144
- Kabalevski**, Dmitri (1904-1987) II.55: 77
- Knüpfer**, Sebastián (1633-1676) I.4: 16
- Krenek**, Ernst (1900-1991) I.39: 41
- Liszt**, Franz (1811-1886) I.31: 32
- Lutoslawski**, Witold (1913) III.11: 92; III.16: 94
- Machaut**, Guillaume de (1300?-1377) V.22: 189; V.24: 191
- Mahler**, Gustav (1860-1911) I.32: 32; VI.15: 240
- Massenet**, Jules (1842-1912) V.40: 204
- Mourat**, Jean Maurice I.2: 15
- Mendelssohn**, Felix (1809-1847) I.1: 14; I.11: 19; III.4: 86
- Messiaen**, Olivier (1908-1992) II.33: 61; II.34: 61
- Meyerbeer**, Giacomo (1791-1864) V.7: 178
- Monteverdi**, Claudio (1567-1643) V.49: 219
- Mozart**, Wolfgang Amadeus (1756-1791) I.9: 18; I.19: 24; I.23: 26; I.26: 27; I.36: 40; I.44: 42; I.46:43; II.9: 51; II.24: 57; II.26: 58; II.27: 58; III.2: 84; III.20: 96; III.22: 97; III.37: 104; III.50: 111; III.66: 132; IV.12: 149; IV.32: 159; IV.35: 162; IV.36: 166; IV.44: 171; V.45: 208; VI.9: 235; VI.11: 237; VI.25: 247; Ap.7: 270
- Mussorgski**, Modest (1839-1881) II.4: 49
- Nieviadowska**, Barbara (1938) V.16: 184
- Palestrina**, G. Pierluigi (1526-1594) I.29: 31; V.10: 180; V.41: 205
- Penderecki**, Krzysztof (1933) I.3: 15; V.33: 197
- Perkowski**, Piotr (1901-1990) V.29: 194; Ap.1: 265
- Persichetti**, Vincent (1915-1987) II.30: 59
- Pfitzner**, Hans (1869-1949) III.62: 122
- Poplawski**, Marcellí (1882-1948) VI.24: 246
- Prokofiev**, Sergei (1891-1953) VI.32: 259
- Purcell**, Henry (1659-1695) VI.4: 232
- Schickhardt**, Johann Ch. (1682-1762) III.58: 115
- Schoenberg**, Arnold (1874-1951) I.33:32
- Schubert**, Franz (1797-1828) I.12: 19; I.38: 41; II.6: 49; II.50: 75; III.30: 101; III.31: 101; III.48: 109; III.52: 112; III.53: 112; III.56: 114; III.64: 131; III.67: 133; IV.2: 142; IV.3: 143; IV.11: 148; IV.38: 169; V.23: 190; VI.35: 261; Ap.5: 268
- Schumann**, Robert (1810-1856) III.10: 90; III.21: 97; III.22: 97; III.23: 98; III.47: 108; III.51: 111; III.57: 114;

III.65: 131; III.70: 135; IV.20: 152; IV.25: 156; IV.28: 157; V.46: 211; V.51: 219; VI.7: 234; Ap.6: 269
Shostakovich, Dmitri (1906-1975) II.8: 49
Sibelius, Jean (1865-1957) IV.6: 144
Smetana, Bedrich (1824-1884) II.2: 48
Souster, Timothy Andrew J. (1943) V.32: 196
Stamitz, Johann (1717-1757) I.7: 17
Stockhausen, Carlheinz (1928) III.16: 94
Strauss II, Johann (1825-1899) II.36: 62
Strauss, Richard (1864-1949) II.28: 59; III.35: 103
Stravinsky, Igor (1881-1971) II.18: 55; II.20: 56; II.38: 63; III.3: 86; Ap.9: 277
Tchaikowsky, Piotr Illich (1840-1893) IV.39: 169
Telemann, Georg Philipp (1681-1767) V.21: 188
Tomasi, Henri (1901-1971) VI.19: 243
Turina, Joaquín (1882-1949) V.18: 185
Viotti, Giovanni Battista (1755-1824) IV.8: 146
Vivaldi, Antonio (1678-1741) I.24: 27; V.44: 207
Wagner, Richard (1813-1883) II.3: 48; III.12: 92; III.38: 105; III.42: 107; IV.43: 170; V.27: 193
Wagner-Regény, Rudolf (1903-1969) V.12: 182
Warlock, Peter (1894-1930) II.37: 63
Weber, Carl Maria von (1786-1826) III.36: 104; Ap.3: 266
Webern, Anton von (1883-1945) V.30: 194; V.31: 195; V.55: 222; V.58: 224; V.60: 225
Widor, Charles (1844-1937) V.36: 201



Las emociones que nos transmite la Música son, como todas las emociones humanas, imposibles de analizar. Los vocablos amor, odio, ira, miedo, alegría, tristeza, éxtasis, etc. no son sino un débil intento de comunicar estados de ánimo profundos que siente cualquier ser humano.

Joaquín Achúcarro

978-84-8020-755-3



9 788480 207553

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU