

MUS

TEORÍA Y ANÁLISIS
DE MÚSICA TONAL
SIGLOS XVII A XIX

Música *tonal*

Edgardo H. E. Martínez

ediciones UNL



Teoría y análisis de música tonal

Teoría y análisis de música tonal

Siglos XVII a XIX

Edgardo H. E. Martínez

ediciones UNL

CÁTEDRA

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**



Consejo Asesor
Colección Cátedra
Alicia Camilloni
Daniel Comba
Bárbara Mántaras
Isabel Molinas
Héctor Odetti
Andrea Pacífico
Ivana Tosti

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sadrán
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
Laura Prati
Diagramación interior y tapa
Verónica Rainaud

© Ediciones UNL, 2026.

—

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Martínez, Edgardo H. E.
Teoría y análisis de música tonal : siglos
XVII a XIX / Edgardo H. E. Martínez - 1a ed. -
Santa Fe : Ediciones UNL, 2026.
Libro digital, PDF/A – (Cátedra)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-749-530-0

1. Música. 2. Enseñanza de la Música. 3.
Historia de la Música. I. Título.
CDD 780.71

© Edgardo H. E. Martínez, 2026.



Índice

INTRODUCCIÓN / 11

**PARTE I. EL LENGUAJE MUSICAL EN EL BARROCO.
SIGLOS XVII AL XVIII (1600–1750)**

1. GENERALIDADES / 17

Contexto histórico-cultural / 17

Aspectos estilísticos generales / 19

Principales teóricos / 22

Generaciones de compositores / 23

Bosquejo histórico del Barroco / 24

2. SISTEMA Y LENGUAJE MUSICAL / 27

Alturas / 27

Duraciones / 62

Dinámicas / 68

Timbre / 69

3. TEXTURAS. ESTRUCTURA Y FORMA / 71

Forma Binaria con doble repetición / 73

Formas estróficas, ternarias y forma rondó / 74

El *Basso Ostinato* / 75

Estructuras de *Cantus Firmus* / 76

Composiciones con contrapunto imitativo / 77

«Stilo phantastico» / 78

El estilo *concertato* / 78

Música de cámara: sonata, suite y concierto / 79

Ópera / 80

Música sacra y música vocal de cámara / 83

Conclusión / 85

Hipótesis de trabajos prácticos / 85

**PARTE II. EL LENGUAJE MUSICAL EN EL CLASICISMO.
SIGLOS XVIII AL XIX (1750–1820)**

4. GENERALIDADES / 89

Contexto histórico-cultural / 89

Compositores / 91

Etapas del Clasicismo / 92

5. SISTEMA Y LENGUAJE MUSICAL / 93

Alturas / 93

Duraciones / 119

Intensidad. Dinámica / 127

Timbre / 129

6. TEXTURA / 133

Cambios en la organización textural / 133

7. ESTRUCTURA Y FORMA / 143

Periodicidad – Período / 143

Cadencias / 144

Formas clásicas / 148

Formas de dos partes. Formas binarias / 149

Forma sonata / 153

Formas basadas en repetición / 162

Variaciones / 164

Géneros contrapuntísticos / 165

El Aria / 166

Conclusión / 170

Hipótesis de trabajos prácticos / 171

PARTE III. EL LENGUAJE MUSICAL EN EL ROMANTICISMO. SIGLO XIX

8. GENERALIDADES / 177

Contexto histórico-cultural / 177

9. SISTEMA Y LENGUAJE MUSICAL / 183

Alturas / 183

Duraciones / 217

Intensidad / 219

Tímbre / 221

10. TEXTURA / 227

Homofonía / 228

Polifonía Vertical (Texturas de acorde homorrítmicos) / 229

Polifonía Horizontal (Contrapunto) / 229

11. ESTRUCTURA Y FORMA / 231

Aspectos generales / 231

Conclusión / 251

Hipótesis de trabajos prácticos / 252

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 254

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA / 257

SOBRE EL AUTOR / 259

Introducción

El objetivo de este libro es presentar un texto con una síntesis de conceptos teóricos, compositivos o de estilo en general, que sean útiles como material de clase y estudio en cursos universitarios de grado en teoría y análisis musical. Idealmente puede servir también como punto de partida para estudios o investigaciones más avanzados.

A principios de la década de 1990, los profesores que teníamos a cargo las cátedras relacionadas con Teoría y Análisis musical, en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, veíamos cómo se cruzaban contenidos de Armonía y Contrapunto con los de los cursos de Análisis. En Armonía y Contrapunto se analizaban obras relacionadas con los aspectos teóricos que se iban desarrollando y en las cátedras de Análisis se analizaban obras en un enfoque que se centraba principalmente en la armonía y la forma musical (a veces en el contrapunto). Cada cátedra funcionaba como un compartimento estanco y explicaba la obra musical a partir de un solo aspecto. Partiendo de esta perspectiva, surgió la idea de integrar estas cátedras en una sola con un objetivo central: ver la obra musical como una totalidad y ubicada en un contexto histórico que explicara las razones más profundas de sus procedimientos.

En ese momento, en medio de un cambio de planes de estudio, se creó la cátedra Texturas, Estructuras y Sistemas (TES), que cumpliría con esta función de integración. El equipo con el que trabajamos este enfoque estuvo integrado por Jorge Molina, Adriana Cornú y Edgardo Martínez, quien escribe este texto. Con Adriana Cornú estuvimos a cargo de esta nueva cátedra desde el principio, y la implementamos desde 1992 en las carreras presenciales del Instituto Superior de Música. Actualmente, la cátedra se dicta en dos cuatrimestres intensivos en las carreras de música y es parte del ciclo que toman los estudiantes en todas las especialidades.

Diez años después, en 2002, se comenzó a dictar en la carrera de Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música, dictada en forma no presencial, lo que nos permitió tomar contacto con alumnos de todo el país. Esto nos permitió exportar la idea a otras instituciones en las que fueron apareciendo cátedras similares e incluso algunas que compartieron la denominación.

Uno de los aspectos más positivos de este enfoque fue incorporar los conceptos y el análisis del Espacio musical, del Ritmo, la Textura, la Repetición e integrarlos a los propios de los Sistemas musicales.

En un principio, diseñamos un esquema para el desarrollo de los contenidos enfocado en tres áreas: Sistemas, Texturas y Estructuras. Este libro sigue este esquema y agrega un bosquejo histórico previo, mínimo pero esencial.

Dentro de Sistemas incluimos los conceptos y la organización de:

- Alturas: *en la sucesión* (melodía), *en la superposición* (armonía) y *espacio musical*.
- Duraciones: repertorio, métrica, tempo, ritmo y organizaciones rítmicas, campos rítmicos.
- Intensidades. Dinámicas.
- Timbre: repertorio instrumental, instrumentación, orquestación, modos de articulación y ataque del sonido.

En el campo de las Texturas incorporamos las tipologías, el análisis de sus características y su identificación como un elemento estilístico característico de cada uno de los períodos musicales.

En el área de Estructuras trabajamos el concepto de Forma Musical como escenario y diseño del desarrollo temático en relación con la armonía y el más amplio de Estructura, entendida como el orden dinámico total que involucra todos los aspectos potencial y expresivamente funcionales ya sea en una obra en particular o para un cuerpo estilístico completo.

En síntesis, tenemos en cuenta la mayoría de los aspectos posibles incluidos en el concepto de *estilo musical*; es decir, los elementos que definen la manera en que se crea, interpreta y percibe la música.

El estilo se manifiesta en usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; y es presentado por personalidades creativas, condicionadas por factores históricos, sociales y geográficos, recursos escénicos y convenciones.¹

Los elementos clave del estilo incluyen contexto histórico-cultural, melodía, armonía, ritmo, dinámicas, timbre, textura, forma, expresión, técnica, etc. Todos interactúan de manera compleja para dar forma a la definición de una obra musical, de un compositor o de un periodo musical en particular. Pueden

¹ Sadie, Stanley y John Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., Macmillan, 2001. Traducción propia.

variar significativamente entre géneros musicales, períodos históricos y regiones geográficas.

La perspectiva está basada en ideas tomadas de diferentes escritos (citados en la bibliografía final), que desarrollan puntos de vistas similares al de este libro. Entre ellos pueden citarse: White John (1975), Berry, Wallace (1976), Cogan, Robert y Escot, Pozzi (1976), Crocker, Richard (1966), Donington, Robert (1982), La Rue, Jan (1970), Pajares Alonso, Roberto (2010/1/2/3), Ratner, Leonard (1962 y 1980) y White John (1975).

El texto expuesto en este libro necesita de un profesor para ser utilizado en la cátedra. No está pensado para un desarrollo temporal en forma gradual. Una idea para su implementación es comenzar con las hipótesis de trabajos prácticos (que necesitan explicaciones adicionales del docente), hasta tener un mínimo de contenidos listos para el comienzo de los análisis de obras. En ese momento se puede introducir una lectura que permita entender todos los mecanismos en juego, confrontar las obras con lo que plantea la teoría y ver las características propias del estilo musical. Todas las partituras citadas están disponibles en la International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library (imslp.org).

De esta manera, se ven las teorías musicales y las técnicas compositivas que definieron estos tres siglos de música. A través de un análisis detallado de las formas musicales, las estructuras armónicas y las innovaciones técnicas, accedemos a una comprensión más profunda de cómo los compositores de este período utilizaron las herramientas a su disposición para crear obras maestras que han resistido la prueba del tiempo.

Los invito a explorar estos aspectos teóricos y técnicos, y descubrir cómo cada nota, acorde y forma contribuyeron a la excelencia de la música de estos tres siglos, y cómo estos elementos continúan influyendo en la composición musical actual.

PARTE I

El lenguaje musical
en el Barroco. Siglos xvii
al xviii (1600–1750)

1 Generalidades

Las tendencias principales de la música barroca son aquellas del arte y literatura barroca en general: sentido de movimiento, energía, tensión real o implícita, fuertes contrastes, de luces y sombras que realzan los aspectos dramáticos en la pintura y en la escultura. Una simplificación del arte barroco diría que se ocupa de llenar espacios, un lienzo, una piedra, un espacio o el sonido, con movimiento, acción o drama.

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Es importante para el desarrollo del arte en esta época el patronazgo de la Iglesia y de la aristocracia.

En la iglesia, el Papa Gregorio XIII, la Leipzig católica y la iglesia luterana lo subvencionan como forma de autoinserción en la vida cultural. Sin embargo, los principales mecenas son los monarcas y aristócratas. Las monarquías absolutas y la unificación de los estados nacionales permiten el desarrollo de los estilos nacionales de esta era.

Los duques de Mantua y Venecia patrocinan a Monteverdi. Luis XIII, en Francia, a Lully. Los directores de la corte de Copenhague y Dresden, a Schütz y Bach. En esta lista podemos citar también a Louis XV en Francia, la corte de los Augsburgo en España y Austria, al duque de Weimar y los príncipes de Antholt y Köthen en Alemania.

Las obras se publican dedicadas a sus correspondientes patrones, quienes ejercen poder sobre músicos y artistas en general, «aconsejando» qué componer, pintar, etc. Los patrocinadores tienen el privilegio del control o censura sobre la producción artística.

La declinación del patronazgo sobre las artes coincide en la música con el advenimiento del Clasicismo y culmina alrededor de 1900 con la aparición de otras formas de subsidios al arte.

Por otro lado, la Contrarreforma católica (fines del siglo XVI y principios del XVII), tiene consecuencias directas sobre las formas de expresión espirituales o artísticas. El Concilio de Trento negocia con los protestantes luteranos

la eliminación de la polifonía contrapuntística, a favor de la homofonía. La Guerra de los treinta años (1618–1648), entre católicos romanos y protestantes por cuestiones religiosas y territoriales, posterga la vida musical en Alemania al menos por una generación.

El contexto sociocultural de esta época se caracteriza por el surgimiento de una clase mercante rica. Las ciudades prósperas e independientes tienen recursos para la instalación de teatros y la producción musical. Varios de estos teatros adquieren relevancia internacional, como los de Venecia y Hamburgo.

El razonamiento inductivo en las ciencias lleva a la metodización de estas. Científicos como Galileo Galilei (1564–1622) e Isaac Newton (1642–1727) se desligan de los viejos procedimientos científicos. Ahora, antes que demostrar una verdad previamente establecida, por medio de la observación y experimentación, se realizan hipótesis sobre cómo suceden las cosas. Este tipo de razonamiento sistemático se traslada a las ciencias de la música. Son ejemplos de ello la práctica e investigación de la afinación temperada, el perfeccionamiento del violín y de otros instrumentos, el tratado de Armonía de Rameau (1722), etcétera.

Esta época es la era de las Luces o la Edad de la Razón. El apelativo describe las características intelectuales del siglo XVIII. Tres verdades son particularmente impactantes para la cultura: la tierra no es el centro del universo, el hombre es una criatura de la naturaleza como los demás animales y la razón del hombre está sujeta a la pasión y al instinto. A partir de estas verdades se produce una redefinición de las responsabilidades del hombre que ahora son: el descubrimiento de la verdad a través de la ciencia, el logro de la felicidad personal en una sociedad viable, el descubrimiento del significado de las limitaciones de la libertad.

La Doctrina de los Afectos en el campo de las artes es aplicada sobre todo a la música y a la literatura. Es una posición filosófica que asume como propósito primario del artista despertar y sostener sentimientos y afectos. Una emoción consistente tiene que ser evocada y mantenida a lo largo de toda una composición, lo que implica una realización artística emocionalmente calculada. La doctrina impregna a las demás artes. La Arquitectura, por ejemplo, es más decorativa que funcional, lo cual se considera un elemento expresivo. La pintura es más vehemente: muestra brutalidad, desnudos, morbosidad.

También implica el abandono del alma tanto a los tormentos, como a las delicias, el culto del Ego rayano en el narcisismo, la evasión de la realidad de la vida hacia un encantamiento místico y sobrenatural, el abandono del autodomínio en favor del impulso, la satisfacción y la ostentación, los estados espirituales extremos, etcétera.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS GENERALES

Curt Sachs relaciona a la música de este período con cinco características de la teoría de Wölfflin que marcan el estilo barroco para las artes visuales.¹

- La supresión de lo lineal por lo pintoresco, es decir, lo claramente establecido y ordenado en favor de un orden que se percibe con dificultad. En música se asocia a la predilección en la melodía por la ornamentación y la variación.
- Lo superficial, personajes o elementos en un solo plano dan lugar a la profundidad y a personajes o elementos en varios planos. Sachs lo compara con la profundidad alcanzada al ubicar la soprano contra el bajo y su armonía implícita.
- La forma cerrada, figuración geométrica y definida, se opone a la forma abierta o a formas complejas. En música se refleja en la sustitución de una rítmica dominada por Arsis y Thesis y por la declamación natural de la palabra.
- La Pluralidad, en la que cada parte vale por sí misma, se transforma en Unidad, donde lo particular tiene valor solo en relación con el todo. En la época previa se articulan elementos independientes. Ahora, esos elementos están unificados por un motivo. En música se refleja en la *unidad de afectos*.
- Claridad, simplicidad de los materiales en contraste a oscuridad, misterio y cambio. En el Barroco hay muchos estilos y variedad incluso dentro de una misma obra y el tema central no es expuesto con claridad.

Si bien este enfoque fue cuestionado por ser una traducción muy lineal de aspectos de las artes visuales, Curt Sachs realizó observaciones importantes sobre la transformación de las prácticas musicales y las innovaciones que definieron este período. Su enfoque aportó una comprensión integral del Barroco en la música al contextualizar sus innovaciones dentro de un marco histórico.

El Barroco en música cubre un período que se extiende aproximadamente entre el año 1600, con Monteverdi y el comienzo de la ópera, y el año 1750 con la muerte de Bach.

No hay consenso con respecto al origen de la palabra Barroco, aunque se cree que puede estar originado del portugués (*baroco*: perla de forma irregular). En la historia del arte implica extrañeza, extravagancia, anormalidad. Recién en el siglo xx el término es aplicado a un período específico de la historia de la música.

¹ Heinrich Wölfflin (1915).

Los medios de representación verbal en la música son indirectos: intelectuales y pictóricos. La representación de los afectos llevó a la búsqueda de un vocabulario más rico y la ópera es el principal resultado de esta búsqueda. Representa la libertad melódica y la manifestación de los sentimientos.

La filosofía del Barroco dicta que la música representa las emociones de la vida real y al hacerlo mueve las emociones de quien la escucha. Es la culminación de la búsqueda de nuevos modos de expresión. Durante este proceso, la preocupación por la organización formal lleva al desarrollo del *sistema tonal*, en reemplazo del antiguo *sistema modal*.

El *stile antico* del Renacimiento es rígido, estructurado y académico. El *stile moderno* del Barroco por el contrario es un vehículo de expresión espontánea. Ambos coexisten en el Barroco: el antiguo utilizado principalmente en la música religiosa y el moderno en la música vocal secular.

Uno de los conceptos más relevantes del Barroco, es el *contraste* (fuerte/ suave, soli/tutti, agudo/grave, rápido/lento) y es en el *stile concertante*, donde mejor se refleja.

El término barroco implica una unidad estilística y uno de los elementos que actúa como factor unificador es el *basso continuo*. El prototipo de la obra barroca, tiene una línea melódica (o dos como en la sonata trío), una línea para el bajo (violonchelo o fagot) y el continuo realizado por laúd, órgano, o clave, que ejecuta la línea del bajo con la mano izquierda e improvisa los acordes cifrados con la mano derecha. De esta manera se llena el espacio entre las dos líneas melódicas. El resultado es una textura con polaridad en ambos extremos.

El Barroco tiene algunos elementos específicos que hacen a su carácter y estilo particulares. Los compositores escriben para medios específicos, para violín, voz, etc., antes que instrumentos o voces no determinadas o intercambiables. Desde comienzos del siglo xvii el violín pasa a ser el instrumento más importante y la Iglesia deja de ser el centro de la actividad musical. Las particularidades de los diferentes géneros, se impregnan entre sí, al punto que los compositores toman prestado de un género para aplicarlo en otro. Se nota en la música instrumental, por la transferencia de ornamentación del laúd al clave o de técnicas vocales al violín.

La preferencia por el contraste extremo, impulsó la extensión del rango de los instrumentos. La necesidad de bajos más profundos, lleva a ampliar en el grave el registro de los instrumentos de teclado, al agregado de una cuerda grave en el laúd, y a la creación del contrafagot y del trombón bajo. En el otro extremo el violín se transforma en el instrumento más importante y entre los instrumentos de vientos, la flauta y el oboe también lo son. A fines del siglo xvii aparecen el corno y el clarinete. Como resultado de estas incorporaciones los ensambles son cada vez más sonoros y a fines del Barroco,

transforman en obsoletos a los instrumentos con menor volumen: el clave, las flautas dulces, la familia de las violas, etc.

En cuanto a la relación texto-música hay una oposición marcada entre Renacimiento y Barroco. En el primero la música es más importante que las palabras, mientras que en el segundo la música sirve a las palabras. La línea melódica y el bajo constituyen el esqueleto principal de la composición, mientras que la parte central es improvisada dentro de ese marco.

En síntesis, los principales elementos estilísticos son:

- Textura bipolar, con la melodía expresando el afecto y el bajo actuando como apoyo. El espacio intermedio resultante, está cubierto por la realización improvisada del bajo cifrado.
- Bajo cifrado: línea melódica del bajo con números indicando los acordes correspondientes.
- Líneas melódicas y frases largas con cadencias espaciadas.
- Unidad de afecto en todo un movimiento u obra.
- Ritmo armónico rápido.
- Lenguaje musical caracterizado por sucesiones de acordes en 1ª inversión, series de retardos, acordes con séptima sobre cualquier grado, cadencia Frigia, círculo de quintas, secuencias melódico – armónicas, tercera de Picardía, hemiola, ausencia de marcas dinámicas y de ejecución, modulaciones lejanas muy raramente.
- Contraste, como forma de obtener un efecto impactante, como por ejemplo la alternancia tutti/soli de los concertos grossos.
- Uso expresivo de la disonancia. El tratamiento de las disonancias es un aspecto diferencial muy importante entre Renacimiento y Barroco.
- Independencia lineal entre voces o partes instrumentales.
- Evolución de una Armonía interválica a una acórdica.
- Predominio de la música instrumental sobre la vocal. Aparecen nuevos géneros instrumentales.
- Improvisación y ornamentación en la ejecución.
- Sistema Tonal completamente establecido en el tardío Barroco.
- Homofonía como textura predominante. En el tardío Barroco, la progresión de acordes adquiere mayor relevancia en un proceso que deriva en la homofonía de la Escuela de Manheim (siglo XVIII). La principal diferencia entre las dos es que la segunda es más plana y con ritmo armónico más lento. Los componentes son los mismos pero la línea del bajo pierde protagonismo.
- Variación: como técnica formal es un elemento regular del Barroco, al punto que la mayoría de las obras de alguna u otra forma la utilizan.

PRINCIPALES TEÓRICOS

Históricamente, uno de los tratados previos al Barroco más importante es el *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, quien comienza exponiendo acerca de los intervalos consonantes y disonantes y luego describe dos tipos de texturas: 1) el *contrapunctus simplex* en la cual sobre un *cantus firmus* hay un contrapunto nota contra nota; y 2) el *contrapunctus diminutus* en el que, el contrapunto sobre el *cantus firmus* tiene mayor actividad rítmica. Si bien hay consejos sobre su realización, el enfoque de Tinctoris es principalmente analítico, se basa en la práctica de los compositores contemporáneos.

El enfoque teórico del siglo xvi es diferente. La orientación es ahora más pedagógica. El teórico/compositor enseña como componer. Ejemplo de ello es el tratado *Institutioni harmoniche*, (1558) de Gioseffo Zarlino, probablemente el primer tratado extensivo de contrapunto.

El siglo xvii, muestra un par de tendencias contrastantes. Algunos teóricos continúan con el enfoque de Zarlino, en lo que ahora se considera el *stilo antico*. Banchieri, Diruta, Cerone, en los primeros años del siglo xvii, enseñan composición a partir de los modelos del siglo anterior basados en las técnicas contrapuntísticas. En contraposición a ellos, los teóricos de la *seconda pratica* discuten aspectos estilísticos de las nuevas tendencias, un tratamiento más libre de la disonancia, el pensamiento vertical en las sonoridades, el cromatismo, etc. Aparte de estos escritos con orientación contrapuntísticas se escriben numerosos tratados sobre la técnica del bajo continuo, técnica considerada uno de los fundamentos del cambio estilístico de esta época y columna vertebral del sistema tonal. La coexistencia de estas dos tendencias en la enseñanza de la composición se refleja en la lucha entre el pensamiento lineal y vertical de la música del Barroco.

La técnica del bajo figurado o cifrado, es tan importante en el Barroco que se transforma en el elemento pedagógico esencial de la educación del compositor desde Schütz hasta Mozart y permite el surgimiento de una generación de músicos-teóricos conocidos como *la escuela del bajo figurado*, con Descartes, Rameau, Sorge, Marpurg, Kirnberger y Tartini entre otros.

Rameau, uno de los principales compositores del Barroco, hace su mayor contribución al concebir la generación de acordes desde una fundamental y explicar el concepto revolucionario de la *invertibilidad* de la tríada. En el *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Rameau, 1722), fundamenta la estructuración de los acordes de séptima mediante la teoría de superposición de terceras, intuyendo un concepto aún no descubierto: la serie de armónicos. Bach, conoce la teoría de la inversión de los acordes, pero la rechaza. Muestra, sin embargo, más interés en las ideas de Johann

Joseph Fux, cuyo tratado *Gradus ad parnassum* (1725), una sistematización del estilo de Palestrina, es traducido al alemán aproximadamente en 1742, y que, según Carl Philipp Emanuel Bach, dejó huella en las últimas obras de su padre (*El arte de la Fuga*, 1749/1750).

GENERACIONES DE COMPOSITORES

- Cavalieri Emilio (1550–1602)
- Caccini Giulio (1551–1618)
- Peri Jacopo (1561–1633)
- Sweelinck Jan (1562–1621)
- Monteverdi Claudio (1567–1643)
- Frescobaldi Girolamo (1583–1643)
- Schütz Heinrich (1585–1672)
- Schein Johann (1586–1630)
- Scheidt Samuel (1587–1654)
- Chambonnières Jacques (1601–1672)
- Froberger Johann (1616–1667)
- Baptiste Lully Jean (1632–1687)
- Buxtehude Dieterich (1637–1707)
- Pachelbel Johann (1653–1706)
- Corelli Arcángelo (1653–1713)
- Purcell Henry (1659–1695)
- Scarlatti Alessandro (1660–1725)
- Couperin François (1668–1733)
- Albinoni Tomasso (1671–1751)
- Vivaldi Antonio (1678–1741)
- Telemann Georg Philipp (1681–1767)
- Rameau Jean-Philippe (1683–1764)
- Bach Johann Sebastian (1685–1750)
- Scarlatti Giuseppe Domenico (1685–1757)
- Händel Georg Friedrich (1685–1759)

BOSQUEJO HISTÓRICO DEL BARROCO

Este período suele dividirse en tres etapas: Barroco temprano (1580–1640), Barroco medio (1640–1690) y Barroco tardío (1690–1750). Los límites establecidos para cada época no son uniformes en la mayoría de la bibliografía consultada.

Barroco temprano (fines del siglo XVI hasta aproximadamente 1640)

Época de exploración e investigación de nuevos recursos como, el cromatismo, la disonancia, la tonalidad, la monodía, el recitativo y las nuevas combinaciones vocales–instrumentales.

La música refleja un marcado impulso hacia un rango más amplio y a una mayor intensidad de contenido emocional.

Con la obra de Monteverdi, se hace una distinción entre dos prácticas:

- la *Prima prattica*, el estilo polifónico vocal de las obras de Willaert, codificado por Zarlino, donde la música domina el texto.
- la *Seconda prattica*, el estilo de los modernos italianos como Rore, Marenzio y el mismo Monteverdi, donde el texto domina la música y hay un manejo libre de las disonancias.

Otras denominaciones que recibe esta dualidad son: *Stile antico* vs. *Stile moderno*, *Stylus gravis* vs. *Stylus luxurians*, *Stile Ecclesiasticus* para la música de Iglesia, *Stile Cubicularis* para la música de cámara, *Stile Theatralis*, para la música de teatro, etc.

Un factor marcadamente diferente entre el tardío Renacimiento y el principio del Barroco es la discontinuidad como resultado de la búsqueda de contraste. Los compositores del temprano Barroco se interesan más en innovaciones estilísticas que formales, de ahí la predilección por el recitativo y el estilo *concertato*.

La armonía es aún pretonal. Una consecuencia de esto es la ausencia de obras en gran escala. Al no estar desarrollada la tonalidad funcional, no se dispone de un factor unificador o de sostén de obras temporalmente más largas.

El ritmo presenta dos características opuestas: por un lado, el énfasis en el ritmo métrico, que respeta el compás y por otro, el amétrico, sin compás, característico de los recitativos o solos improvisados de piezas instrumentales. La barra de compás comienza a aparecer regularmente en el siglo XVII.

Es característica de esta época la textura del *basso continuo*, con dos líneas predominantes, la melodía y el bajo figurado con una armonía interior

discreta y hasta secundaria llamada *ripieno* (relleno). El bajo cifrado transforma el pensamiento lineal-melódico, en uno vertical-acórdico. La textura contrapuntística es ahora gobernada por las progresiones armónicas.

Música en el Barroco pleno (aproximadamente de 1640 a 1690)

Es un período estilísticamente estable. Hacia mediados del siglo xvii, comienzan a afirmarse los nuevos recursos de la armonía, el color y la forma. El enfoque hacia la composición es más consistente y se percibe un estilo más uniforme en Italia desde donde se propaga al resto de Europa. La simplificación del repertorio de modos eclesiásticos da lugar a la tonalidad Mayor-Menor. El tratamiento de las disonancias es más contenido que en la primera época. Las progresiones de acordes tienden a estar subordinadas a una tonalidad incipiente. Se produce el auge del estilo del *bel canto*, en la cantata y en la ópera. Dentro del ámbito de la estructuración formal, las secciones de los movimientos y obras comienzan a ser más extensas y hay un reflore-cimiento del contrapunto.

Música en el Barroco tardío (aproximadamente de 1690 a 1750)

Para esta época, la tonalidad está plenamente establecida. Las técnicas del contrapunto, asimilan la tonalidad y la duración de las formas continúa expandiéndose. El aria, el *concerto* y la sonata alcanzan un grado superlativo de elaboración. La expresión, originalmente espontánea de los afectos, se transforma en formal y hasta mecanizada. Paralelamente a esta tendencia, comienza a aparecer un nuevo estilo, con melodías más naturales, rítmicamente más variadas, con una armonía más simple y más auténticas en el flujo de emociones.

2 Sistema y lenguaje musical

Las primeras dos épocas del Barroco marcan la transición hacia el Sistema Tonal. Las obras de este período pueden ser modales, tienen primariamente texturas acórdicas, y en general son tonales, con armonía funcional pero aún con resabios modales. Hay un uso regular del círculo de quintas y de otras secuencias armónicas.¹ Aparecen con fines dramáticos progresiones acórdicas muy irregulares o armonía cromática con fines expresivos. La tercera época del Barroco marca el afianzamiento del Sistema Tonal.

ALTURAS

La transición entre los siglos XVI y XVII, marca una de los cambios más radicales de la historia de la música, solo equiparable al que se produce tres siglos después. Prácticamente todos los aspectos relacionados a los sistemas de alturas, se modifican o dan paso a otros diferentes.

En la sucesión (melodía)

El material sonoro es la serie diatónica organizada como escala Mayor y Menor. El modo Menor tiene dos versiones diferentes para el VI y VIII grado.

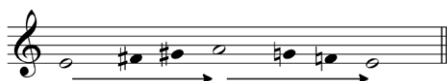
Ejemplo Nº 1



¹ Una explicación detallada del concepto de círculo de quintas se puede consultar en: https://es.wikipedia.org/wiki/Círculo_de_quintas.

En el modo menor, el sol $\sharp$ es una sensibilización hacia tónica. Tiene sentido funcional cuando se dirige a I grado. Es una función armónica. En cambio, el fa $\sharp$ antecede al sol $\sharp$ para evitar el intervalo de segunda aumentada entre el fa $\flat$ y el sol $\sharp$ y es una función melódica. Idealmente, el tetracordo superior de la escala menor aparece de la siguiente manera:

Ejemplo Nº 2



En la práctica, los tetracordos pueden aparecer invertidos en su ubicación o mezclados la forma ascendente y descendente de la escala.

Ejemplo Nº 3



En esta época se produce la emancipación de las notas accidentales (re $\sharp$ por mi $\flat$, la $\flat$ por sol $\sharp$, etc.), gracias a los experimentos en los nuevos sistemas de temperamento que conducirían al temperamento igual. No obstante ello, el sistema de afinación predominante es el del tono medio que no es completamente enarmónico y no permite modulaciones muy lejanas.

Durante el Renacimiento, las obras vocales sirven de base para la práctica instrumental simplemente doblando las voces. En algunos casos las versiones instrumentales son elaboraciones más ornamentadas de las melodías vocales. Para el Barroco tardío, este panorama ha cambiado. Las melodías vocales tienen un marcado carácter instrumental, que se refleja sobre todo en la ornamentación. En contraste, en movimientos lentos, las melodías instrumentales imitan melodías vocales operáticas. La herencia vocal en la melodía instrumental, se refleja en el balance con que se tratan los movimientos melódicos. Saltos y movimientos súbitos en una dirección son compensados con movimientos en la dirección contraria. Los movimientos por grados conjuntos y los saltos están balanceados.

La melodía barroca se mantiene continuamente en movimiento. No hay repeticiones excesivas de notas que puedan crear estatismo o que hagan perder el sentido direccional melódico y es poco probable la reiteración de los puntos climáticos. Si son características, las repeticiones de notas en el estilo declamatorio, donde la melodía es más inmóvil y sin fuerza direccional.

El movimiento por grado conjunto característico de la melodía renacentista se observa ahora en los esquemas lineales escalares en los que se apoya la melodía instrumental. Esto es válido incluso en texturas de acordes desplegados, donde aparece otro recurso melódico característico del Barroco: la multilinealidad, es decir, una línea desplegando en forma simultánea dos o más melodías.

La melodía es cada vez más idiomática, pensada por un medio específico, virtuosística tanto vocal como instrumentalmente, diatónica o cromática, con saltos consonantes o disonantes. Es motivica, repetitiva, muy activa, energética y con figuración constante. El espacio musical, es más amplio que en el Renacimiento.

En el estilo declamatorio la estructura está regida exclusivamente por consideraciones verbales. Predomina la textura homofónica con dos tipos de recitativos: el recitativo *secco*, con acompañamiento del bajo exclusivamente, y el recitativo *accompagnato* más dramático y acompañado por un ensamble de instrumentos. La melodía en el Barroco, se caracteriza por una expansión dinámica antes que por el equilibrio y la simetría. La ornamentación melódica es abundante incluyendo escalas rápidas, notas repetidas, trémolos, trinos, mordentes, y varios ornamentos específicos.

Fortspinnung

Es un material melódico presentado en el comienzo, que aparece varias veces en el transcurso de una obra. Su carácter se mantiene uniforme, incluso cuando se manifiesta en formas variadas, estructurando la continuidad de la obra.

Una vez, propuesto un motivo inicial, el compositor lo desarrolla a lo largo de todo el movimiento u obra. *Fortspinnung* es el término utilizado en alemán para explicar esta ulterior expansión, evolución y extensión del motivo. Es un recurso compositivo que identifica el proceso de elaboración de la música de este período. El Motivo inicial está continuamente expandiéndose, desdoblándose, desarrollándose, etc. Las secuencias melódicas, tan comunes en este estilo, imprimen un sentido de movimiento dirigido en la música. Una de las formas del *Fortspinnung*, es la manipulación motivica por medio de los recursos ya utilizados en épocas anteriores en la imitación.

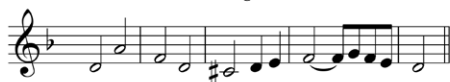
Técnicas de repetición

Las técnicas de repetición y variación melódica ya están presentes en la música del *Ars Antiqua* (Perotinus, siglos XII–XIII), en el *Ars Nova* (siglo XIV), pero tienen un amplio desarrollo en las texturas contrapuntísticas del Renacimiento (siglos XV–XVI). Si bien están asociados en principio a las técnicas de imitación, también son propias de la elaboración melódica en texturas no contrapuntísticas. La clasificación siguiente está relacionada con modificaciones melódicas y rítmicas.

- Imitación por movimiento directo: la repetición respeta la interválica y la dirección del original. Puede ser en la misma tonalidad, imitación al unísono o a la octava, o en diferentes tonalidades, imitación a otros intervalos.
- Imitación por movimiento contrario: la repetición respeta la interválica y se invierten sus direcciones. También se denomina Imitación en espejo. El resultado de una Imitación por movimiento contrario se denomina Inversión. En la comparación entre el original y la inversión aparece una nota eje que es la única que se repite igual en las dos formas del motivo o tema. Por cuestiones funcionales la nota eje más utilizada es la tercera de la tonalidad. De esta manera coinciden las funciones tonales entre original e inversión.
- Aumentación: los valores rítmicos del original están aumentados en un radio constante, por lo general duplicados.
- Disminución: los valores rítmicos del original están disminuidos en un radio constante, reducidos a la mitad casi siempre.
- Imitación exacta o estricta: la repetición respeta los intervalos del original y su cualidad (mayor, menor, etc.). Por ejemplo: cuarta justa en el original, aparece en la repetición como cuarta justa y no como cuarta aumentada, disminuida, etcétera.
- Imitación inexacta o libre: la repetición modifica el intervalo o su cualidad. Una cuarta justa en el original, en la repetición puede aparecer como quinta justa o como cuarta aumentada.
- Imitación real: es una imitación exacta a cualquier intervalo, principalmente a la quinta superior.
- Imitación tonal: en la repetición se realizan modificaciones invirtiendo las funciones de tónica – dominante por dominante – tónica y viceversa. La imitación tonal nunca es exacta.
- Retrógrado o cancrizante: el original es repetido de atrás hacia delante.

Ejemplo Nº 4

ORIGINAL:
Tema del "Arte de la Fuga"(BWV 1080). J. S. Bach



Todas estas técnicas de imitación implican una repetición más o menos completa del original. En el proceso de desarrollo motivico, puede haber modificaciones parciales, cuando cambian algunos aspectos y otros permanecen iguales, o modificaciones del original por medio del agregado o liquidación de elementos. En todos los casos la repetición mantiene siempre un grado de cercanía con el original, para que se entienda como modificación del mismo.

Una forma diferente de *Fortspinnung* ocurre en algunos movimientos lentos donde la melodía actúa en forma auto generativa, derivando en nuevos elementos o situaciones, pero cuya construcción siempre se puede rastrear en lo previamente expuesto.

En la simultaneidad (acordes, armonía)

El período tonal comienza alrededor de 1600. Este cambio no implica la sustitución del estilo contrapuntístico horizontal por el armónico vertical, sino más bien, que un antiguo tipo de contrapunto y técnica vertical fue suplantado por otro más nuevo. Monteverdi (1567–1643), es considerado, como punto de partida de este nuevo estilo, sobre todo por el tratamiento armónico en sus madrigales. La armonía, desde ahora, no es solo entendida como estructuras de acordes (concepción vertical), sino también como progresión y enlaces de acordes (concepción horizontal).

En el temprano Barroco, aún no se percibe funcionalidad armónica, pero los experimentos en la armonía pretonal son los que llevan al establecimiento del Sistema Tonal.

La evolución hacia la composición tonal en estos siglos, puede distinguirse de la composición modal de los siglos xv y xvi en los siguientes hechos:

- Concepción de la tríada como una unidad primaria e indivisible.
- Integración de cada acorde a un centro tonal.
- División de intervalos disonantes en las categorías de disonancias estructurales y disonancias no estructurales o agregados no estructurales.

Concepción de la tríada como una unidad primaria e indivisible

Alrededor de 1600 se producen cambios importantes en la actitud hacia la sonoridad musical. Esto implica, principalmente, el reconocimiento de la tríada como una unidad básica en la simultaneidad. A pesar de la importancia de este cambio, ocurre en un escaso período de tiempo, principalmente porque es un cambio de actitud hacia la sonoridad y no un cambio de la sonoridad misma.

Desde 1550 la tríada se constituye en la principal sonoridad simultánea. Coincide históricamente con ello, la inclusión de los modos Eólico y Jónico en la teoría modal de Glareanus en el *Dodecachordon* (1547), y la fundamentación teórica de Zarlino en *Institutione harmoniche* (1558), de las tríadas mayores y menores como entidades indivisibles y opuestas (la tríada menor es una inversión de la tríada mayor). La fundamentación incluía una demostración de la naturalidad de sus proporciones, acorde con la exigencia estética de *imitar la naturaleza*.

Previamente los acordes se elaboran a partir de relaciones consonantes con el bajo. Ahora, se parte de un presupuesto básico de tres sonidos: la tríada, mínimo posible e irreducible de sonoridad. Incluso un acorde de dos notas se supone originado en una tríada. Desde 1600 y por el resto del siglo los compositores se preocupan por los agrupamientos y sucesiones de estos acordes tríadas.

En la música modal de los siglos xv y xvi, la cláusula (cadencia), es el medio de establecer un centro tonal. En el ejemplo siguiente, los dos últimos acordes de la cadencia en el modo Jónico son concebidos como una combinación de dos o tres progresiones melódicas independientes, y no como la sucesión de dos acordes.

Ejemplo Nº 5



En la música tonal, las cadencias, también establecen los centros tonales. Pero estos mismos acordes son ahora unidades indivisibles. En el caso de la cadencia arriba citada, se percibe como un fragmento del acorde de dominante en el cual el fa es ahora la séptima del acorde, que resolverá descendiendo al mi, en el acorde de tónica. La sucesión D₇-T no es una yuxtaposición de acordes, sino una secuencia lógica entre el primer y segundo acorde.

En la composición modal, las progresiones acórdicas fuera de los puntos articulatorios son neutrales funcionalmente. En el período tonal, todas son funcionales: son progresiones *estructurales* o de *prolongación*. En el ejemplo siguiente, los acordes en notación blanca son *acordes estructurales*, es decir el soporte o esqueleto de toda la progresión. Los acordes en notación negra, realizan una conexión lineal entre I y II₆. Son *acordes de prolongación* y su importancia es más bien horizontal.

Ejemplo Nº 6



Integración de cada acorde a un centro tonal

La integración de todos los acordes en un contexto tonal y relacionado con una única tonalidad, fue un principio nuevo en el siglo xvii. En el nuevo sistema tonal, los modos mayor y menor sustituyen los modos eclesiásticos. A comienzos de siglo, todavía no es común el uso de armadura de claves, ni el predominio de una sola tónica en una obra. Estos elementos aparecen paulatinamente y comienzan a imponerse durante el transcurso del siglo xvii.

Dentro de los cambios progresivos que se gestan en el siglo xvii, una de las más claras indicaciones del cambio de actitud hacia la sonoridad musical, es la práctica del *basso continuo*. Al ejecutante de un instrumento armónico, laúd, tiorba, órgano o clavicordio, se le da solamente la línea del bajo, sobre la cual ejecuta acordes tríadas, acordes en sexta, ocasionalmente retardos. La práctica surge en la última década del siglo xvi en Italia, y aparece en todo tipo de composiciones y ensambles instrumentales a excepción de obras específicas para teclado. La armonía por lo tanto está dictada por el bajo.

La relación entre la práctica del bajo continuo y el desarrollo de la armonía, fue ambivalente. Por un lado, favorece la interpretación del acorde como estructura vertical importante en sí misma y no como resultado casual de la conjunción de varias voces. Pero al enfatizar la línea del bajo, se oscurece la percepción y atención sobre los movimientos estructurales de fundamentales, tan importantes en la lógica armónica.²

Disonancias estructurales y no estructurales

Las disonancias tampoco son pensadas como relaciones interválicas individuales con el bajo. Son ahora, superposiciones sobre la tríada o disonancias estructurales (acordes con séptima, novena) o elaboraciones lineales, disonancias no estructurales sobre una base de acordes (notas de paso, bordaduras, etc.). De esta manera, de una u otra forma, quedan integradas a los acordes.

² Movimiento estructural de fundamentales es la relación interválica entre las fundamentales de dos acordes consecutivos. En la sucesión V-I el movimiento estructural es un 5ta. descendente (5↓) independientemente de la posición armónica del acorde. Por lo tanto, V₆-I, V-I₆ o V₆-I₆, tienen entre sí un movimiento estructural de 5↓.

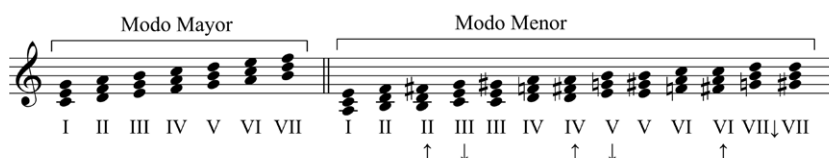
Recursos de la armonía del Barroco

Los aspectos enumerados a continuación, son los de la armonía tonal, particulares desde la segunda mitad del siglo XVII en adelante cuando ya se ha ido produciendo el afianzamiento del sistema tonal.

Repertorio de acordes

Tomando como punto de partida las escalas del modo mayor y del modo menor, el repertorio teórico completo de acordes tríadas posibles es el siguiente:³

Ejemplo Nº 7



La teoría de esta época propone, sin embargo, este repertorio de posibilidades basado en la práctica del bajo continuo:⁴

³ En el cifrado del modo menor tomo como referencia la escala menor armónica. Todos los acordes que no pertenezcan a ella están indicados con flechas ascendentes y descendentes de acuerdo con su ubicación en la escala menor melódica.

⁴ Basado en lo propuesto en *Lármónico pratico al cimbalo* (1708) de Francesco Gasparini y *Der Generalbass in der Composition* (1728) de Johann David Heinichen, ambos disponibles en el IMSLP (<http://imslp.org>). En ambos casos están propuestos los acordes posibles sobre cada uno de los grados de la escala en una concepción que sigue siendo la de construir los acordes desde el bajo. En los casos en los que hay dos acordes en un mismo compás, el segundo indica la principal resolución.

Ejemplo Nº 8



Ejemplo Nº 9



Este tipo de sistematización, todavía refleja una estructuración de abajo hacia arriba con consonancias desde el bajo. La diferencia es que ahora la estructura vertical mínima es una tríada.

Tríadas principales

No hay funcionalidad en la progresión de acordes en el temprano Barroco, a pesar de que una gran cantidad de giros y sucesiones permiten intuirlos. Las progresiones de acordes están condicionadas, por el movimiento del bajo.

La progresión por quinta descendente, similar a V-I, se percibe especialmente funcional en las cadencias de la música modal, a tal punto de entenderse como una progresión natural y no simplemente un producto de la práctica. En el sistema tonal, se mantiene esta característica, pero se necesita aún una tercera tríada que complete los sonidos de la escala, para la exacta definición de la tonalidad. Este acorde puede ser el II o el IV que contienen los grados IV y VI. Por lo tanto, una sucesión I – IV – V – I o I – II – V – I define completamente la tonalidad. En ambas predominan los movimientos estructurales por quintas descendentes.

Rameau es probablemente el primero que comienza a hablar de funciones armónicas. A través de una progresión de quintas explica la función de los acordes. Divide a los acordes de la tonalidad en tres grupos:

- Tónica: el objetivo final de la progresión.
- Dominante: los acordes que resuelven en tónica.
- Predominante:⁵ los acordes que anteceden a la dominante, entre los que se encuentran los acordes de subdominante, los más cercanos en la cadena de quintas a los de dominante.

La denominación de tónica, subdominante y dominante, propia de Rameau, no tiene en este período las connotaciones exactas que tienen posteriormente. dominante puede ser cualquier acorde con séptima que realice un movimiento estructural de quinta descendente y subdominante un acorde con sexta agregada: fa-la-do-re pero también do-mi-sol-la, en Do mayor.

El desarrollo progresivo de una música estructuralmente basada en cadencias y el uso sistemático de la cadencia $II_{6/5} - V_7 - I$, acotó el significado de esas funciones a acordes más específicos.

Alrededor de 1700, y de ahí en más, estos acordes son tan importantes en la definición funcional de la tonalidad, que el total de acordes se refiere a estas tres funciones:

- Tónica: I – VI – (III). Centro tonal. Mínimo grado de tensión.
- Subdominante: IV – II. Alejamiento del centro tonal. Tensión intermedia.
- dominante: V – VII – III. Tensión hacia el centro tonal. Máximo grado de tensión.

La secuencia de acordes sigue la progresión de funciones que concluye en tónica:

Predominante	Dominante	Tónica
III → VI → IV o II →	V o VII →	I

De las cadencias utilizadas, la más usual es D – I, la cadencia auténtica. Le sigue en importancia $SD_{6/5} - D - I$, cadencia completa y más raramente $SD - I$, la cadencia plagal. Una variante de la cadencia completa es: $SD_{6/5} - I_{6/4} - D - I$, es la cadencia completa compuesta.

⁵ El término «predominante» indica previo a la dominante. No pertenece a la teoría de Rameau.

Ejemplo Nº 10

Cad. Auténtica Cad. Plagal Cad. Completa Cad. Completa

SOL: I V⁷ I I IV I I⁶ II⁶ V⁷ I I II⁶ V⁷ I

Cad. Completa Compuesta Semicadencia Cad. Evitada Cad. Evitada Cad. Auténtica Perfecta

II⁶ I⁶ V⁷ I I⁶ II⁶ V⁷ V⁷ VI V⁷ IV⁶ I V⁷ I

Cad. Auténtica Imperfecta Cad. Frigia

I V⁶ I mi: I IV⁶ V

En el Ejemplo Nº 10, los términos perfecta e imperfecta se refieren a lo siguiente: una cadencia es perfecta cuando su sentido conclusivo es óptimo. Para ello los dos últimos acordes deben estar en estado fundamental y el último en posición melódica de octava. Si falta alguna de estas características se considera imperfecta y su grado de conclusión es más débil que la anterior.

Acordes en sexta

Originalmente pensado como la superposición de tercera y sexta sobre el bajo, en el Barroco ya se entiende como la inversión de un acorde, pero las duplicaciones son las propias del último período de la armonía modal: cualquier sonido del acorde, sin preferencias por ninguno en especial. Las tríadas aumentadas y disminuidas aparecen principalmente en primera inversión y las sensibles resuelven en forma ascendente o descendente (quinta disminuida desciende y quinta aumentada asciende).

En general, el bajo de un acorde en sexta es tomado por salto o grado conjunto, y abandonado por grado conjunto.

Ejemplo Nº 11

I I⁶ IV

Acordes en cuarta – sexta

El uso del acorde de cuarta – sexta puede rastrearse en el recurso de *cuarta consonante* y en el *cuarta – sexta sobre tiempo fuerte* del sistema modal.

En este período se considera un acorde disonante o una disonancia, por la inestabilidad que genera el intervalo de cuarta justa desde el bajo. Implica preparación y resolución de este intervalo de la siguiente manera: una de las dos notas que forman la cuarta justa viene desde el acorde anterior y una de las dos se mantiene hasta el siguiente. Las variantes son:

- Acorde de cuarta – sexta de repercusión o prolongación: doble bordadura sobre un bajo inmóvil. Duplicación: la quinta. Ej.: I – IV6/4 – I.
- Acorde de cuarta – sexta de cadencia: doble apoyatura sobre dominante en la cadencia hacia tónica. Duplicación: la quinta. Ej.: I6/4 – V – I.
- Acorde de cuarta – sexta de paso: un enlace melódico similar al de una nota de paso se produce en el bajo, con una acorde en segunda inversión en el momento de la nota de paso. Duplicación: la quinta. Ej.: I – V6/4 – I6.
- Acorde de cuarta – sexta por inversión: sobre un mismo acorde se produce un cambio de bajo de ida y vuelta sobre la fundamental del acorde. Ej.: I – I6/4 – I.

Ejemplo Nº 12

Tratamiento de las disonancias

El Barroco mantiene la clasificación de consonancias y disonancias de la última etapa del Renacimiento. Son consonancias el unísono, la quinta justa, la octava justa, las terceras y sextas mayores y menores. La cuarta justa es consonancia, siempre y cuando no se produzca desde el bajo. Disonancias son todos los intervalos restantes y se consideran factores de tensión que necesitan preparación y resolución.

La teoría de esta época reconoce dos categorías de disonancias:

- las que pertenecen al acorde: *disonancias estructurales*,
- y las que no pertenecen a la estructura del acorde: *disonancias no estructurales*, que a su vez se dividen en: a) las que ocurren antes o después del

acorde y b) las que ocurren en el momento del acorde. Las primeras no afectan el significado del acorde y su importancia es de carácter melódico. Las segundas sí lo hacen y su importancia es armónica.

Disonancias estructurales. Acordes disonantes

En este período, en principio, se entiende que cualquier acorde mayor o menor con sexta agregada es sudominante y cualquier acorde mayor con séptima es dominante.

La principal disonancia estructural es la séptima. El tratamiento de la séptima implica preparación y resolución, pero ambos procesos no son iguales en todos los acordes.

La *subdominante con sexta agregada* es históricamente anterior a la dominante con séptima. La disonancia de *quinta – sexta* de la armonía modal, con su tratamiento y su ubicación cerca de los puntos articulatorios es el origen de este acorde. Ahora se entiende como II⁶/5. En el sistema armónico tonal, que estructura los acordes por terceras, es un acorde con séptima sobre el II grado, en el cual la séptima está preparada por nota común y resuelta descendiendo por grado conjunto.

Ejemplo Nº 13



La *dominante con séptima*, ya desde alrededores de 1700, tiene la función dinamizadora, cohesionadora y vertebradora que es tan característica del sistema tonal. De ahí la importancia armónica que adquiere en este contexto dentro del sistema. Son prácticamente impensables las cadencias finales sin el acorde de V₇. Con un sonido más el acorde tiene cuatro posiciones armónicas: estado fundamental, primera, segunda y tercera inversión.

Ejemplo Nº 14



La función y la sonoridad característica de la V_7 están definidas por:

- la presencia de la sensible tonal y de la sensible modal,
- el intervalo de quinta disminuida que forman en la superposición.

En el modo mayor las dos sensibles están a distancia de semitono de tónica y de III grado lo que implica una fuerte atracción melódica hacia esos dos grados. Por lo tanto, un aspecto esencial en el tratamiento del acorde V_7 es la resolución de esas dos sensibles. El modo menor toma estas características del modo mayor y, por lo tanto, el tratamiento es el mismo.

Ejemplo Nº 15



De todos los acordes con séptima, el V_7 es el que tiene el tratamiento más libre de la disonancia. La preparación y resolución imitan los movimientos melódicos de un retardo, de una nota de paso, de una bordadura o de una apoyatura. Todas estas formas melódicas son heredadas del tratamiento de las disonancias del período anterior.

Ejemplo Nº 16

Séptima de Dominante tratada como:

Retardo			Nota de Paso			Bordadura			Apoyatura		
II	V^7	I	V	V^7	I	I	V^6	I	II	V^7	I

En la resolución, la séptima, sensible modal, desciende por grado conjunto y la sensible tonal asciende por grado conjunto. Esto es obligatorio, sobre todo cuando las sensibles están en voces exteriores. Ubicadas en voces interiores, excepcionalmente resuelven en forma indirecta, es decir, otra voz realiza la nota de resolución. La resolución indirecta es común en la sensible tonal, pero poco frecuente en el sensible modal, la séptima del acorde.

En la progresión V_7 a I, estando ambos acordes en estado fundamental, si se resuelven las dos sensibles, uno de los dos acordes aparecerá incompleto. En este caso se omite la quinta en cualquiera de los dos y se reitera la fundamental.

Ejemplo Nº 17

1) 2) 3) 4)

V^7 I V^7 I V^7 I V^7 I

En 1) y 2) las dos sensibles están resueltas. En 1) el acorde de tónica está incompleto: falta la quinta y la fundamental está triplicada. En 2) el V_7 está incompleto: falta la quinta y la fundamental está duplicada. En 3) y 4) ambos acordes están completos, pero, en 3) la sensible tonal está resuelta en forma indirecta y en 4) la séptima también. Las resoluciones a partir de la dominante en inversión, no presentan estos problemas.

Ejemplo Nº 18

V_5^6 I V_3^4 I V^2 I^6

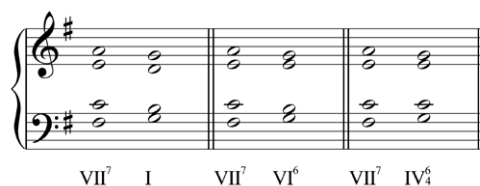
Si bien V_7 casi siempre resuelve a I, en una cadencia evitada puede hacerlo a VI o más raramente a IV donde la séptima excepcionalmente se mantiene inmóvil en el acorde siguiente.

Ejemplo Nº 19

V^7 VI V^7 IV^6

El VII grado con séptima se percibe como una dominante incompleta con séptima y novena, por lo que sus elementos tensionales resuelven de la misma manera: la sensible tonal asciende a tónica y la sensible modal desciende por grado conjunto al igual que la séptima. Son posibles las resoluciones como cadencia evitada, como las de la dominante: VII–vi y VII–iv.

Ejemplo Nº 20



Uso de los acordes diatónicos con séptima

El resto de los acordes con séptima tiene un tratamiento de la disonancia similar al de un retardo: preparación por nota común y resolución por grado conjunto descendente.

Son posibles también cuatro posiciones armónicas: estado fundamental, 1º, 2º y 3º inversión.

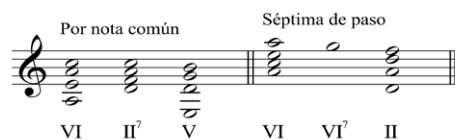
Ejemplo Nº 21



El tratamiento de la séptima en los acordes secundarios es más estricto que en los acordes con función de dominante. La preparación puede ser:

- por nota común: la séptima viene desde una consonancia del acorde anterior. Esta preparación es obligatoria en todos los acordes menos en V₇ o en VII₇, considerados acordes disonantes naturales,
- como séptima de paso: movimiento melódico similar al de la nota de paso. Preparación por el mismo acorde, pero sin séptima: VI – VI₇ – II.

Ejemplo Nº 22

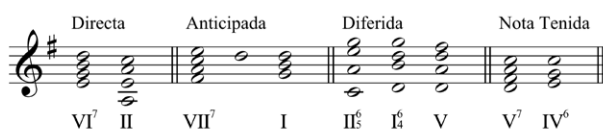


- o no necesitar preparación: solo V₇ y VII₇.

Las variantes de la resolución son:

- resolución directa: es la más común. La séptima desciende por grado conjunto sobre una nota del acorde siguiente,
- resolución anticipada: la resolución se produce antes que el acorde de resolución,
- resolución diferida: la séptima se mantiene en el acorde siguiente y resuelve en el posterior,
- y resolución por nota tenida: la séptima se mantiene en el acorde siguiente.

Ejemplo Nº 23



Progresiones más usuales desde un acorde con séptima

En líneas generales las progresiones más probables con acordes con séptima responden a la función tonal de cada acorde:

- Grupo dominante a Grupo tónica: V₇-I, VII₇-I, III₇-VI, V₇-VI, etcétera.
- Grupo sudominante a Grupo dominante: II₇-V, IV₇-V, II₇-VII₇.
- Grupo tónica a Grupo sudominante: I₇-IV, VI₇-II, etcétera.

El modo menor

No hay predominio de una sola de las tres formas del modo menor en la música de este período, ya sea la escala armónica, melódica o antigua. El modo menor existe como reserva de 9 sonidos con dos versiones para los grados VI y VII. La elección en el uso de una u otra forma suele ser arbitraria. En la menor, el Sol[♯] se utiliza en el ascenso hacia la tónica y el Fa[♯] para evitar el paso melódico de segunda aumentada en el ascenso hacia Sol[♯]. En la forma descendente de la escala no son necesarias estas sensibilizaciones.

En la música de este período, y sobre todo en J. S. Bach, cualquiera de las dos versiones del VI y VII grado aparece tanto en líneas ascendentes como en las descendentes. El tratamiento en la música instrumental es aún más libre.

La tríada aumentada en el modo menor

Más que un acorde autónomo, aparece como producto de disonancias no estructurales sobre otros grados: como apoyaturas sobre V o I grado, o escape sobre el V grado.

Ejemplo Nº 24



El acorde de sexta napolitana sobre el IIº

Es un resabio del modo frigio, un acorde mayor a distancia de semitono de tónica. Aparece utilizado indistintamente en el modo mayor y en el modo menor.

Tiene las siguientes particularidades:

- Es sustituto de la sudominante en la cadencia completa.
- Aparece en primera Inversión y con la tercera duplicada.
- La fundamental realiza un movimiento melódico de tercera disminuida, hacia la sensible tonal.
- Es seguido por dominante o tónica en segunda inversión.

Ejemplo Nº 25⁶



⁶ Utilizo en este libro una alteración a la izquierda del grado para indicar la modificación de la fundamental y por defecto un acorde mayor sobre ella: $\flat\text{II}$ indica un acorde de Re $\flat$ Mayor en Do Mayor. Para indicar un acorde menor, agrego la modificación de la tercera a la derecha del grado: $\sharp\text{VI}^{13\flat}$ en la menor corresponde a Fa $\sharp$ menor. La indicación de una alteración a la derecha es la modificación solo de la fundamental: $\text{II}\flat$ es un acorde formado por re $\flat$ -fa-la en Do Mayor.

Cadena de dominantes auxiliares

Son particularmente idiomáticos en la armonía del Barroco los encadenamientos de dominantes auxiliares. El término dominante auxiliar, en el sentido que le da Rameau (1722), es cualquier acorde con séptima que resuelve con un movimiento estructural de quinta descendente: $I_7 - IV_7 - VII_7 - III_7 - VI_7 - II_7 - V_7 - I$.

Ejemplo Nº 26

DO: I I[♭] IV IV² VII⁶ VII^{♭6} III III² VI⁶ VI^{♭6} II II² V⁶ V^{♭6} I

la: I I[♭] IV IV² VII⁶ VII^{♭6} III III² VI⁶ VI^{♭6} II II² V⁶ V^{♭6} I

↓ ↓ ↓ ↓

Dominantes auxiliares efectivas, dominantes secundarias o interdominantes

Si modificamos las dominantes auxiliares, agregándoles las sensibles de la dominante principal, se convierten en dominantes auxiliares efectivas, dominantes secundarias o interdominantes. La modificación representa el paso de la tonalidad heptafónica a la tonalidad dodecafónica y la conquista del total cromático. El proceso de sensibilizaciones secundarias continúa en las épocas posteriores hasta la disolución de la tonalidad. En este período, las interdominantes significan una ampliación del repertorio de acordes de la tonalidad. Producen *jerarquizaciones* sobre diferentes grados de la tonalidad y no desvíos tonales, concepto explicado más adelante.

El tratamiento de las dominantes secundarias es el mismo que en la dominante principal. La séptima no necesita preparación, pero resuelve descendiendo por grado conjunto, y la tercera del acorde, sensible artificial, asciende por semitono. En esto valen todas las variantes explicadas

previamente para la dominante (V_7). El principal movimiento estructural en la resolución es el de quinta descendente ($V_7/V-V$), pero, al igual que en la dominante principal, son posibles movimientos estructurales de segunda ascendente y segunda descendente hacia el acorde de resolución, movimientos característicos de una cadencia evitada.

Ejemplo Nº 27

DO: V_7/V V V_7/V III V_7/VI I^6

Cuando las dominantes secundarias se encadenan entre sí por movimientos estructurales de quintas descendentes, la sensible artificial de la primera (tercera del acorde) se transforma en la séptima del acorde siguiente.

Ejemplo Nº 28

DO: V_7/V V_3^4 V_7/IV

En el modo mayor se construyen dominantes secundarias sobre II, III, IV, V y VI grado; en el modo menor, sobre III, IV, V, VI y VII grado de la escala menor antigua, es decir aquellos grados que representan las tonalidades del Primer sector del círculo de quintas.

Fa Mayor	Do Mayor	Sol Mayor	Re menor	La menor	Mi menor
IV	I	V	IV	I	V
Re menor	La menor	Mi menor	Fa Mayor	Do Mayor	Sol Mayor
II	VI	III	VI	III	VII

Ejemplo Nº 29

DO: I V_6^5/IV IV IV^2 VII^6 V_5^4/III III V_7^2/VI VI^6 V_5^4/II II V_7^2/V V^6 V_5^4 I

la: I V_5^5/IV IV V_7^7/VII VII_6^6 V_5^5/III III V_7^7/VI VI_6^6 VI_5^5 II V_7^7/V V_6^6 V_5^5 I

La estructura es similar al VII grado de ambos modos. Son en realidad acordes incompletos de dominante, con séptima y novena. Se utilizan como sustitutos de las dominantes auxiliares efectivas.

- Acorde semidisminuido: tríada disminuida y séptima menor. Resuelve en acorde mayor.
- Acorde disminuido: tríada disminuida y séptima disminuida. Resuelve en acorde menor o mayor.

DO: I VII⁷/IV IV IV² VI⁶ VII⁷/III III VII⁵/VI VI⁶ VII⁷/II II VII⁵/V V⁶ VII⁷ I

la: I VII⁷/IV IV VII⁶/VII VII⁶/III III VII⁶/VI VI⁶ VI⁶ II VII⁶/V V⁶ VII⁷ I

48

En los dos ejemplos siguientes, todos los VII⁷/ son acordes disminuidos. Esto significa incorporar alteraciones que escapan al primer sector del círculo de quintas: mi^b, la^b y re^b en Do Mayor.

Ejemplo Nº 33

DO: I VII⁷/IV IV IV² VII⁶ VII⁷/III III VII⁵/VI VI⁶ VII⁷/II II VII⁵/V V⁶ VII⁷ I

Ejemplo Nº 34

Ia: I VII⁷/IV IV VII⁵/VII VII⁶ VII⁷/III III VII⁵/VI VI⁶ VI⁵ II VII⁵/V V⁶ VII⁷ I

Cada uno de estos acordes tiene tres sensibles que resuelven por grado conjunto. La fundamental aparente asciende, la quinta y la séptima descienden.

Ejemplo Nº 35

Los movimientos estructurales en la resolución son los mismos, pero a partir de lo que se considera fundamental real del acorde (el V grado en un acorde de VII⁷), la principal es por un movimiento estructural de quinta descendente y las secundarias por movimientos de segundas ascendentes o descendentes. La primera equivale a una cadencia auténtica y las otras dos a una cadencia evitada. (En el ejemplo siguiente, en notación negra se incluye la fundamental real, tácita u omitida del VII⁷/V).

Ejemplo Nº 36

DO: VII⁷/V V VII⁷/V III⁶ VII⁷/V I⁵

Ejemplo N° 37



Ejemplo Nº 38



Ejemplo Nº 39



Las subdominantes secundarias siempre anteceden a la correspondiente dominante secundaria. No son usadas en forma aislada.

Desvíos tonales

Los desplazamientos de un centro tonal a otro, desvíos tonales, puede variar en duración e importancia dependiendo la fuerza con que se establezca o no la nueva tónica. De acuerdo con la intensidad del desplazamiento, podemos identificar tres graduaciones diferentes:

- *Modulación*: cuando el desvío tonal culmina en la afirmación de la nueva tonalidad, en la que se desarrolla toda una nueva unidad formal. La nueva tónica toma el control de la tonalidad temporalmente hasta la vuelta de la tonalidad principal.
- *Regionalización*: cuando el desplazamiento tonal no es definitivo, y a llegar a la nueva tónica se produce inmediatamente un nuevo desplazamiento a la tonalidad anterior o a una diferente.
- *Jerarquización*: procesos cadenciales sobre diferentes grados de la tonalidad, que implican a lo sumo 2 o 3 acordes (por ejemplo: SD/IV – D/IV – IV). Estas progresiones no llegan a percibirse realmente como desplazamientos tonales.

El siguiente ejemplo puede aclarar las diferencias entre *modulación*, *regionalización* y *jerarquización*.

Ejemplo Nº 40

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)
Clave bien temperado I.
Preludio Nº 1, c. 1-11. Estracto armónico.

DO: I II² V⁶₃ I VI⁶₁ V²/V V⁶₁ I² VI⁷₁ V⁷/V V I

SOL: II⁶ V² I⁶ IV² II⁷ V⁷ I

Si analizamos aisladamente los primeros siete compases de este preludio, el acorde alterado en el compás 6 aparecerá como una dominante secundaria, V₂/V. Es hasta ese momento una *jerarquización* sobre el V grado. En los siguientes compases, una nueva cadencia sobre el mismo grado corrobora

un desplazamiento hacia la tónica de Sol Mayor. Esta segunda cadencia es la que el oído percibe como desvío a otra tonalidad. Es una confirmación del movimiento y por eso se escucha claramente conclusiva, pero en Sol Mayor. El desvío, entonces, es más que una simple *jerarquización*. Con al menos dos cadencias sobre un mismo grado ya captamos un cambio a nueva meta tonal.

Hasta el compás 11 del preludio, el desvío tonal puede ser tanto una *regionalización* como una *modulación*. La diferencia está en la continuación. Lo que sigue desde el compás 12 en adelante es una vuelta a Do Mayor, por lo tanto, decimos que lo anterior es una *Región* en Sol Mayor. De seguir en Sol Mayor durante un tiempo importante hablaríamos de *Modulación*.

El siguiente ejemplo es una *jerarquización* sobre el II grado. Son los compases que siguen al fragmento anterior. Solo los dos primeros acordes pertenecen a Re menor y la brevedad del proceso hace que lo escuchemos como un énfasis sobre el II grado y no como un cambio de centro tonal. Es simplemente una cadencia sobre un grado secundario de la tonalidad.

Ejemplo Nº 41

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)
Clave bien temperado I.
Preludio Nº 1, c. 12-15.

VII⁴/II II⁶ VII⁴₃ (7³) I⁶

Ningún desplazamiento tonal es definitivo. El concepto de desvío tonal es relativo, ya que la vigencia de la tónica principal está presente a lo largo de toda la obra al menos en forma latente. Esto, por supuesto, se entiende en la música cuyo fundamento es el sistema tonal. La tónica está siempre presente como punto de partida y de llegada.

Teniendo en cuenta los distintos tipos de desplazamientos tonales, podemos establecer jerarquías de acuerdo con la importancia de las diferentes tónicas que se suceden en una obra o movimiento. Por ejemplo:

- *Tónica principal*: eje tonal de referencia y determinante de las demás tónicas. Es la tónica de la obra, movimiento, etcétera.
- *Tónica secundaria*: tónicas que abarcan grandes secciones y son producto de modulaciones.
- *Tónicas transitivas*: aquellas que ni bien resuelven pasan a otro centro tonal como en una regionalización.

- *Grados desarrollados*: tónicas representadas por grados de la tonalidad, diferentes de tónica, que no llegan a ser centros tonales definidos. Son los grados sobre los cuales están hechas jerarquizaciones.

Principales recursos utilizados en los desvíos tonales

Modulación por acorde o zona común o modulación diatónica: es el procedimiento más utilizado en este período y está limitado a las tonalidades del 1º y 2º sector del círculo de quintas. Desde el 3º sector del círculo de quintas en adelante, no hay acordes diatónicos en común. El proceso consiste en establecer una zona entre dos tonalidades con uno o más acordes comunes. De esta forma se produce una ambigüedad tonal que permite introducir en forma paulatina acordes pertenecientes a otra Tonalidad. Este procedimiento es técnicamente más sólido, cuando más importantes son funcionalmente los acordes de la zona común. Un acorde cumpliendo la función de I = IV, producirá un efecto modulador más fuerte que si las funciones fueran III = VI. Asimismo, el procedimiento es tanto más progresivo cuanto más son los acordes comunes entre las dos tonalidades.

Ejemplo Nº 42

Do: I Sol: IV Do: I Sol: IV

Modulación por cromatismo: mediante un movimiento melódico cromático se transforma un acorde propio de una tonalidad en un acorde característico de otra. Puede producirse de las siguientes formas:

- Entre dos acordes con notas iguales: transformación de un acorde menor en mayor, transformación de un acorde mayor en menor, transformación de un acorde mayor o menor en un acorde disminuido o aumentado, etcétera.

Ejemplo Nº 43

DO: I do: I DO: I la: III do: I DO: I do: I REb: VII

- Entre dos acordes con un solo sonido en común: relaciones de intermediantes o relaciones de terceras entre dos acordes.

Ejemplo Nº 44



Modulación directa o por ataque: es simplemente una yuxtaposición de tonalidades en la que no hay ningún proceso intermedio entre ambas. Una sección termina en una tonalidad y la siguiente comienza en otra sin mediar ninguna elaboración gradual entre las dos. No responde al concepto estricto de modulación.

En la música del Barroco es más propio hablar de *jerarquizaciones* y *regionalizaciones*. El concepto de modulación y el contraste que significa entre tonalidades es más apropiado para la música de los períodos posteriores.

Disonancias no estructurales o agregados no estructurales

Son disonancias que no pertenecen a la estructura del acorde. En su mayoría, son elaboraciones melódicas en las notas del acorde o entre las sucesiones de acordes. Su importancia podrá ser melódica, cuando ocurre en posición métrica débil, o armónica si se ubica en posición métrica fuerte.

Sobre posición métrica débil⁷

Notas de paso: dos movimientos melódicos de segunda en una sola dirección, en los que la segunda nota no forma parte del acorde anterior, ni del posterior. Las notas de paso pueden ser diatónicas (a y b), cromáticas (c y d), ascendentes y descendentes. Melódicamente puede ser más de una (e) y armónicamente también (f), llegando a formar incluso armonías de paso. Las notas de paso apoyadas (g), son notas de paso en posición métrica fuerte.

⁷ Posición métrica débil: tiempo débil o parte débil de tiempo.

Ejemplo Nº 45



Bordadura: es un movimiento melódico por grado conjunto de ida y vuelta a un mismo sonido. Cualquier sonido del acorde puede tener bordadura sea consonancia o disonancia. Las bordaduras pueden ser diatónicas (a y b), cromáticas (c y d), ascendentes y descendentes. Melódicamente puede aparecer más de una: bordadura sucesiva (e), o doble bordadura (f). Armónicamente aparecen bordaduras superpuestas (g), hasta formar incluso acordes bordaduras. La bordadura aparece también combinada con la nota de paso. La bordadura apoyada (h) es una bordadura en posición métrica fuerte.

Ejemplo Nº 46



Anticipación: es una nota que anticipa un sonido del siguiente acorde y que no forma parte del anterior. Su duración suele ser menor que la de la nota que anticipa. Puede anticipar una consonancia o disonancia del acorde siguiente y también anticipar dos o tres notas.

Ejemplo Nº 47



Escape: es una anticipación indirecta. Disonancia que procede por grado conjunto y realiza un salto a la nota del siguiente acorde. La forma más usual es segunda ascendente y tercera descendente.

Ejemplo Nº 48



Nota de cambio: es similar al escape. Procede por salto y llega por grado conjunto a la nota del siguiente acorde. No forma parte del acorde anterior.

Ejemplo Nº 49



Sobre posición métrica fuerte⁸

Retardo: es un sonido propio de un acorde, que se prolonga hasta el acorde siguiente formando una disonancia que resuelve por grado conjunto. Cualquier sonido del acorde se puede retardar. El retardo tiene tres momentos:

- Preparación: como nota propia del acorde anterior.
- Disonancia: en posición métrica fuerte.
- Resolución: por grado conjunto sobre la nota que está retardando.

Los retardos son ascendentes (7-8, 2-3, 4-5) o descendentes (2-1, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 9-8). En la resolución se puede producir un cambio de acorde o de la posición armónica del acorde. De la misma manera es común el uso de interpolaciones melódicas antes de la resolución.

Ejemplo Nº 50



⁸ Posición métrica fuerte es tiempo fuerte o parte fuerte de tiempo (incluso de tiempos débiles).

Apoyatura: se puede considerar un retardo sin preparación. La apoyatura es alcanzada por salto y retarda la aparición de una nota del acorde.⁹ Son diatónicas, cromáticas, ascendentes y descendentes. Aparecen sobre el acorde (importancia armónica) o después (importancia melódica). Melódicamente pueden ser dos (doble apoyatura). Armónicamente pueden ser dos o más.

Ejemplo Nº 51



Pedal: sonido que se prolonga durante una sucesión armónica, formando parte de unos acordes y de otros no. De acuerdo con la ubicación textural, es pedal inferior, interior o superior. Sus características principales son: 1) comienzo en tiempo fuerte, 2) sonido estructural del acorde del comienzo y del final, 3) sobre tónica y dominante más frecuentemente.

Ejemplo Nº 52



Son variantes, el pedal doble (sobre tónica y dominante), el acorde pedal, el pedal ornamentado (por ejemplo, en vez de un sonido prolongado, un sonido con bordadura), el diseño pedal (diseño motivico utilizado como pedal).

Temperamento

Los sistemas de afinación predominantes en esta época son el *temperamento justo* y el *temperamento mesotónico*. Ninguno de los dos es completamente enarmónico. El primero tiene dos tipos de tonos (grande y pequeño), un semitono diatónico y otro cromático. El segundo tiene un solo tipo de tono,

⁹ Un enfoque diferente es considerar una subdivisión entre apoyaturas abordadas por grado conjunto y apoyaturas abordadas por salto. Dentro del primer grupo están las notas de paso apoyadas y las bordaduras apoyadas consideradas dentro de este estudio como variantes de las notas de paso y de las bordaduras, respectivamente.

y dos semitonos, uno diatónico y otro cromático. Como consecuencia de ello no todas las tonalidades tienen las mismas relaciones interválicas y en el Barroco se prefieren aquellas que no exceden tres o cuatro alteraciones en clave, donde estas diferencias son menos notables. Una muestra de las tonalidades usuales de este período son las de las *15 invenciones a dos voces* de J. S. Bach (BWV 772 a 786) y las *15 Sinfonías a tres voces* (BWV 787 a 801). En las dos series Mi Mayor y Fa Menor son las tonalidades con más alteraciones en clave. El sistema de *temperamento igual*, si bien formulado teóricamente a fines del siglo xvi (Chu-Tsaiyu en 1584), no es aceptado masivamente sino hasta principios del siglo xix. Lautistas y guitarristas, probablemente fueron los primeros en adoptar sistemas previos al *temperamento igual* que les permitieron el uso de todas las tonalidades cromáticas. Son los temperamentos denominados *Bien Temperado*, *Buen Temperamento*, *Wohltemperiert* (alemán) o *Well tempered* (inglés). Matemáticamente son imperfectos, pero se entienden como temperamentos a mitad de camino entre el *Mesotónico* y el *Igual*. En la segunda mitad del siglo xviii, varios compositores componen series de danzas o preludios en todas las tonalidades posibles, con es este sistema. Los dos volúmenes de *El clave bien temperado I y II* (BWV 846 a 869 y BWV 870 a 893) de 1722 y 1742, reflejan esta práctica trasladada a un instrumento de teclado. Cada volumen tiene un preludio y una fuga en las 24 tonalidades mayores y menores.

Cromatismo

En este período, el cromatismo está pensado como elaboración de la escala diatónica tanto en el modo mayor como en el menor. Es un cromatismo lineal. Como los sistemas de afinación del temprano Barroco, no permite aún una enarmonía perfecta, los desplazamientos tonales no van más allá del primer sector del círculo de quintas. El III grado y el VI grado descendidos en el modo mayor, alteraciones del homónimo menor, y el II grado descendido (II grado napolitano) son las únicas enarmonías utilizadas, aunque no son frecuentes.

La mayoría de los movimientos melódicos cromáticos ocurren en el ámbito de un tetracordo, porque las alteraciones posibles así lo permiten. Progresiones cromáticas más extensas, terminarían fuera del ámbito de las tonalidades usuales en el estilo.

Los tetracordos utilizados como marcos de las progresiones cromáticas, son los mismos en las tonalidades paralelas (tonalidad mayor y relativo menor):

Ejemplo Nº 53

DO: VII III VI I II
 la: II V I III IV

Dos de los tetracordos anteriores son usados en secuencias melódicas ascendentes y descendentes. El tercero solo en forma descendente y en el modo mayor acotado al tricordo descendente (do-la). Las alteraciones utilizadas en estas progresiones son solamente las pertenecientes al ámbito del primer sector del círculo de quintas.

En las progresiones cromáticas se entrelazan acordes diatónicos con interdominantes.

Progresiones posibles sobre los dos primeros tetracordos son:

Ejemplo Nº 54

DO: V_3^6 I V_3^6/II II V_3^6/III III I^6 IV V_3^6/V V V_3^6/VI VI
 la: V_3^6/III III V_3^6/IV IV V_3^6/V V III^6 VI V_3^6/VII VII V_3^6 I

El tercer tetracordo, el menos común, aparece en forma descendente y en el modo mayor solo como tricordo desde do.

Ejemplo Nº 55

DO: II V_3^6/II I V_3^6 V_3^6/IV IV
 la: IV V_3^6/IV III V_3^6/III V_3^6/VI VI

Si bien la base de los pasajes cromáticos son estos tetracordos, hay progresiones que no lo realizan en forma completa, y otras que encadenan un tetracordo con otro, generando líneas cromáticas más extensas. En el siguiente fragmento, mediante un encadenamiento de tetracordos, se completa una octava en forma cromática:

Ejemplo Nº 56

Vivaldi Antonio (1678-1741)
Concerto grosso en sol menor, Op.3, Nº2
II. Allegro, extracto armónico, c. 1-6.

sol: I I⁶ V⁶/IV IV II V⁶/V V III⁶ VI IV⁶ V⁶/VII VII V⁶ V⁶ I

La secuencia cromática más famosa del Barroco es el tetracordo cromático descendente en el modo menor de I a V grado, tal cual aparece en los fragmentos a continuación.

Ejemplo Nº 57

Henry Purcell (1659-1695)
Dido and Aeneas.
Aria: *When am laid in earth*, extracto armónico, c.6-11.

sol: I V⁶ VII⁶/IV IV IV V⁷ I⁶ II⁶ V I

Ejemplo Nº 58

Antonio Vivaldi (1678-1745)
Motete *O qui coeli terraque serenitas* RV 631, Aria No. 2.
Extracto armónico.

do: I V⁶ V⁶ IV⁶ IV⁶ V

Un tipo diferente de cromatismo, o cromatismo estructural, es el que no está basado en la elaboración armónica de una línea cromática. Aparece en Jerarquizaciones sobre acordes no diatónicos, en pasajes ambiguos tonalmente o en secuencias armónicas mecánicas. Es característico en tocatas, fantasías y recitativos, donde hay una mayor libertad armónica. El siguiente fragmento, en el que están indicados los grados desarrollados, es una sucesión de siete quintas sucesivas que sobrepasa los límites del primer sector del círculo de quintas.

Ejemplo Nº 59

J. S. Bach (1685-1750)
Fantasia en la menor, BWV 561, c. 12-24.
Estracto armónico.

DO: I I V II VI
III VII^{#2} [#]IV³ VI^{#2}
II V II la:IV V⁷

El uso de secuencias armónicas o patrones secuenciales es otro de los elementos distintivos de la armonía barroca. En su mayoría, están basadas en movimientos estructurales de quintas, pero también de segundas y terceras, tanto ascendentes como descendentes. Desde un punto de vista funcional, es un recurso característico de pasajes transitivos como episodios y enlaces modulatorios.

Ejemplo Nº 60

Vivaldi Antonio (1678-1741)
Concerto grosso en sol menor, Op.3, N°2
II. Allegro. Cembalo, c. 37-42.

sol: V I IV VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ V V⁷ I

Basso continuo

El *basso continuo* o bajo continuo no es una línea melódica, sino la indicación de una progresión de acordes. Son propios de esta técnica:

- la presentación de la armonía implícita, como base de las voces concertantes, actuando como fundamente armónico de la composición,
- la realización entre bajo y melodía, estructura externa de la composición,
- los movimientos por octavas, quintas y cuartas, a veces cadenciales.

El *bajo* continuo, es también denominado *bajo figurado* o *bajo cifrado*. Figura o cifra es el número colocado sobre el bajo para indicar su estructura acórdica. A principios del siglo xvii el bajo no tiene ningún cifrado. La mayoría de los acordes son tríadas mayores y menores. Los acordes en sexta se dan por sobreentendidos, en sonidos modificados por alteraciones ascendentes, o en acordes sobre notas como *mi* y *si*, a distancia de semitono ascendente del siguiente sonido. No existen en un principio criterios uniformes para el cifrado. Cavalieri a principios del siglo xvii, en sus composiciones, escribe intervalos compuestos cuando es necesario (11, 13, etc.). Esta práctica se desecha posteriormente, reduciendo los intervalos al ámbito de la octava.

Algunas indicaciones sobre el bajo cifrado son las siguientes:

Ejemplo Nº 61

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is shown. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, some of which are marked with accidentals (sharps and flats). The bass staff contains a series of notes, some of which are marked with accidentals. Below the bass staff, there is a sequence of numbers: 3b, 3#, 6, 6#, 6, 7, 7b, 6, 6b, 4, 4b, 4, 4, 9, 4, 3, 4, 4b.

DURACIONES

La rítmica del Barroco está relacionada con las pautas estilísticas de la era. Se fundamenta en la danza y en el ritmo natural del lenguaje oral. En contraposición a la uniformidad de la polifonía renacentista, la música barroca exhibe dos tipos de ritmos: pulsos motóricos con acentos y métrica regular, y música rítmicamente libre. El *ritmo libre*, irregular, dúctil, con duraciones

no estrictas, es característico en composiciones con un alto grado de libertad, como tocatas, recitativos, ariosos, preludios, etc. Otros géneros adoptan los ritmos métricos precisos característicos de la danza.

La unidad de afectos se traduce en continuidad rítmica. Un patrón rítmico escuchado al comienzo se repite a lo largo de toda la obra. Esta repetición genera un impulso y energía convincente, direccionalmente orientada hacia adelante. El compás se enfatiza más que en el período anterior y la densidad rítmica en el Barroco, salvo raras excepciones es abundante. El término *ritmo motor*, aplicable a la música de este período, implica una actividad constante y sin descanso.

Cerca del año 1600 aparecen tres características que marcan la transformación hacia el sistema métrico moderno. Estos aspectos definen un *ritmo métrico*, regular y organizado:

- aparecen los acentos cualitativos por influencia de las danzas. Los compases adquieren acentuación gradual. Binario: fuerte-débil / ternario: fuerte-débil-débil / cuaternario: fuerte-débil-semifuerte-débil / binario compuesto: fuerte-débil-débil-semifuerte-débil-débil,
- las barras de compás, antes usadas (no regularmente) para la ordenación de la partitura, ahora aparecen siempre antes del primer tiempo del compás. El uso no es consistente hasta entrado el siglo XVII y solo se transforma en norma a principios del siglo XVIII. Como la práctica tarda en extenderse, se pueden observar obras con compases que tienen más valores de los indicados por la signatura.¹⁰

Se siguen explorando duraciones más pequeñas como corcheas, semicorcheas y fusas. Las notas tienen siempre subdivisión binaria y pueden modificarse con un puntillo, ligadura de prolongación o cifras para valores irregulares (3 por un tresillo, por ejemplo).

Sistema métrico

Los principios mensurales de perfección e imperfección del siglo anterior resultan inadecuados para la nueva música. A principios del siglo XVII, el

¹⁰ Por ejemplo: en dos obras de Heinrich Schütz, *O quam tu pulchra* en la colección *Symphoniae sacrae I*, Op. 6 (1629), primera edición. El motete comienza con un compás indicado de 3/1, pero los compases tienen seis redondas. Ediciones posteriores subdividen el compás en dos partes. Lo mismo ocurre en el motete *Saul, Saul, was verfolgst du mich?* SWV 415.

incremento en la utilización de valores cada vez más cortos evoluciona hacia el sistema mensural actual. El origen primario es el *tactus* representado por la redonda (*semibrevis*). Hay una simplificación muy importante de los signos de mensuración previos, en los que solo sobreviven C y C para un metro binario y símbolos proporcionales para el metro ternario. Al igual que en el Renacimiento se discute si el signo C implica solo un aumento de velocidad o el doble. En la segunda mitad del siglo xvi la *mínima* (blanca) es el pulso predominante. A principios del siglo xvii, lo sigue siendo en una buena parte de la producción musical, pero paulatinamente se va imponiendo en su lugar la *semimínima* (negra). Duraciones más cortas (corcheas y semicorcheas) son incluso usadas como pulsos en algunos movimientos u obras.

En líneas generales, los movimientos más rápidos tienden a utilizar un metro de dos o cuatro tiempos por compás, con un pulso binario o ternario. El *allegro* en compás de tres tiempos no es común. Los compases en tempos rápidos más comunes son: 2/4, 6/8, 6/16, 12/8, 12/4, 12/16. La indicación *alla breve* puede contener 2 o 4 blancas por compás.

En los movimientos lentos la tendencia es usar compases de tres y cuatro tiempos, con subdivisión binaria o ternaria. Algunos tempos muy lentos permiten una doble pulsación del tempo. Por ejemplo, los compases de 3/4, 9/8, 4/4, 12/8 con pulsación de corchea y los compases de 9/4 y 6/4 con pulsación de negra.

Los tempos fuertes están reforzados por acentos melódicos, cuantitativos, armónicos, cadenciales, etc. Las disonancias rítmicas como las síncopas no alteran la percepción del metro. El uso de la hemiola en algunos casos produce una ambigüedad métrica.

El *tactus* renacentista representado por la *brevis* (cuadrada) es sustituido por la *semibrevis* (redonda) y dividido en dos, tres o cuatro partes o pulsos. La subdivisión binaria del pulso es ahora más importante que la ternaria. En la teoría, marca la división entre compases simples y compuestos.

Los signos mensurales del Renacimiento son sustituidos por los actuales representados por un par de números:¹¹ el superior indica la cantidad de pulsos del *tactus* y el inferior la figura que representa el pulso. Permanecen del Renacimiento solo los signos C y C . La tendencia a usar valores cada vez más cortos continúa en esta época y permite también el uso de corcheas y semicorcheas como pulsos.

¹¹ El número superior se denomina *numerador* y el inferior *denominador* por analogía con una fracción matemática.

La siguiente tabla muestra la mayoría de los compases usados en este período, incluidos algunos signos que subsisten del sistema anterior (resaltados en gris, los más usados).

23 11	
2346 2222	Φ2 2
2346 4444	C4 4
36912 8888	
9121824 16161616	

Heredados del Renacimiento:

Signatura	Equivalente a:	Signatura	Equivalente a:
Φ	3 3 3 1 2 H	2	2 3 2 2
Φ	2 2 2 1	3	3 3 6 3 4 8 4 2
Φ3	3 6 2 2	4	4 4
C3	3 2		

Tempo

Como la relación entre los signos mensurales y el tempo es imprecisa, las indicaciones de tempo son cada vez más corrientes. Con este propósito se adoptan términos descriptivos del italiano, y luego también del alemán y del inglés. En el paso del siglo xvi al xvii se observan expresiones como, por ejemplo: *adagio*, *andante*, *allegro*, *grave*, *largo*, *lento* y *presto*, indicaciones que nunca han tenido un significado preciso y que no son comunes en el Barroco. Praetorius propone una solución propia: cuanto más larga es la duración del pulso, más lento es el tempo. 2/4 es más lento que 2/8 o 6/8 es más lento que 2/4.¹²

Allegro, *vivace* y *presto* indican un tempo rápido, mientras que *Adagio* o *Grave*, uno más lento. Las indicaciones aparecen preferentemente en música para grupos instrumentales. Los cambios de tempo durante una pieza deben ser inferidos por el intérprete de lo que observa en la partitura especialmente de la figuración. No hay registro de otra evidencia externa.

Los movimientos de danzas tienen un tempo y un carácter predeterminado por lo que no necesitan mayores indicaciones. En las piezas que no tienen ninguna aclaración, el tempo se deduce de la textura, de la figuración rítmica, de la notación, elementos que dan indicios de una manera más o menos exacta. En definitiva, el *tempo* es una decisión del intérprete en la que median criterios asociados al género musical o incluso a la acústica del lugar en donde se ejecuta una obra.

Rhytmopoeia

Sobreviven en la teoría clasificaciones de patrones de ritmos basados en los pies rítmicos de la poesía clásica precristiana.¹³ Son los mismos utilizados en la teoría medieval, que persisten en la teoría renacentista y ahora se consideran fundamentales para lograr uniformidad, continuidad y una cualidad rítmica mecánica, en lo que es una característica esencial de los ritmos barrocos, el ritmo motor.

¹² Praetorius, Michael (1614–1620).

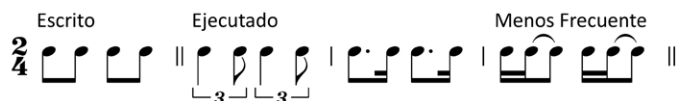
¹³ Griega y latina.

Las denominaciones de estos pies son similares a las de las épocas anteriores: yambo, troqueo, pírrico, espondeo, tribraco, dactílico, etc. Están detalladas en tratados de Marin Mersenne (1588–1648),¹⁴ Wolfgang Caspar Printz (1641–1717)¹⁵ y Johann Mattheson (1681–1764).¹⁶

Modificaciones en las duraciones

Una práctica no escrita común en este período son las *notes inégales*. Pares de notas iguales se ejecutan alargando la primera y acortando la segunda, u ocasionalmente a la inversa. La duración de la modificación es variable y puede depender del género musical al que se le aplique. Una de las primeras referencias detalladas de esta práctica es *Le nuove musiche* (1602), de Giulio Caccini (1551–1618). Publicada en Florencia en 1602, es una compilación de 23 piezas, la mayoría de ellas de Caccini, con una introducción en la que se refiere a la práctica de las *notes inégales*. El tratado influyó significativamente en el desarrollo del estilo vocal barroco y en la transición de la música renacentista a la barroca. Es una práctica extendida durante el siglo xvii en la música francesa y en menor medida en la italiana.

De esta manera una sucesión de pares de corcheas puede ejecutarse de las siguientes formas:



La aumentación del valor del puntillo. Es otro uso irregular en la música francesa del Barroco. El puntillo se ejecuta con una duración mayor a la que le corresponde al signo, y puede llegar a ser la de un doble puntillo. Aparece en obras con tempo lento o moderado y de carácter solemne. Es un uso similar al de las *notes inégales*, pero asociado a otros géneros musicales. En la práctica presente, el puntillo aumenta el valor de la nota precedente en $\frac{1}{2}$, pero en el siglo xvii no está claramente definido su valor y la proporción actual probablemente no haya sido la más usada.

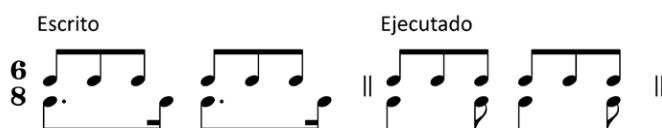
¹⁴ Mersenne, Marin (1636–1637).

¹⁵ Printz, Wolfgang (1689).

¹⁶ Mattheson, Johann (1739).



Subdivisiones del pulso binarias transformadas en ternarias. En contextos en los que una subdivisión ternaria del pulso es predominante, subdivisiones binarias son transformadas en ternarias.



DINÁMICAS

Las características del uso de las dinámicas responden al estilo: continuidad. La intensidad tiende a permanecer constante en amplias franjas de tiempo. Los cambios son repentinos, de un nivel a otro, lo que en el estilo se denomina dinámica en terrazas. El concepto es cuestionado por ser una simplificación muy amplia. Una obra de este período tiene diferentes planos dinámicos por su grado de complejidad e instrumentación. Una danza de suite puede tener un par de niveles dinámicos y nada más. Una obra más extensa y elaborada necesita de mayores sutilezas de intensidad para reforzar el contraste entre diferentes secciones. La mayoría de las variaciones dinámicas se logra por contrastes instrumentales de tamaño y cualidad variada. No son característicos los cambios graduales de intensidades, aunque cantantes e instrumentistas suelen hacerlos por motivos expresivos. Comienzan a introducirse marcas como *p*, *f*, *cresc.*, *dim.* Son usadas muy esporádicamente en el temprano Barroco, pero con más frecuencia en las etapas posteriores. La elección en general descansa en la inteligencia y sentimiento del intérprete. De esto hay evidencia en documentos de la época: «Tocamos Fuerte o Suave, de acuerdo con nuestro capricho, o al humor (modo) de la música».¹⁷ En relación con la forma de pasar de una intensidad a otra en la melodía, varios documentos aconsejan cambios graduales, no abruptos: «Uno no debería

¹⁷ Simpson (1659). Citado por Donington, Robert (1982:31).

caer repentinamente de un piano a un forte sino gradualmente reforzar la voz y luego dejarla caer».¹⁸ Esto implica, aunque no necesariamente, que una sucesión *p, f, ff*, se realice como un crescendo gradual, y que *ff, f, p*, como disminuyendo. Quantz proponía que el volumen de cada acorde estuviera en relación con la intensidad, aunque también afirmaba que en materia de dinámicas «buen juicio y sensibilidad del alma deben incluso tener su parte ».¹⁹

Algunos efectos dinámicos comúnmente usados son:

- el «eco», la repetición en piano de algo previamente escuchado en forte,
- el «messa di voce», particular de virtuosos vocales, luego imitado por instrumentistas, consiste en comenzar un sonido en piano, subir gradualmente al forte y descender nuevamente al piano. Se aplica a sonidos prolongados.

El resto de las preocupaciones relacionadas con la dinámica pasan por el balance instrumental, la forma de resaltar los temas principales en texturas contrapuntísticas, la sonoridad del bajo como soporte de la textura, etcétera.

TIMBRE

El Barroco marca una explosión de la música instrumental. Este hecho se fundamenta en los siguientes aspectos: el surgimiento de nuevas formas puramente instrumentales, la construcción de nuevos instrumentos especialmente de viento, y el surgimiento del virtuosismo instrumental basado en un desarrollo superlativo de la expresión y la técnica. Compositores que a la vez son intérpretes virtuosos reflejan esta característica en sus obras.

Las combinaciones instrumentales suenan densas y opacas debido a la riqueza de las formas imitativas. Los instrumentos son a veces tratados como voces, pero en general tienen una escritura idiomática propia. No siempre están acotados a ser un mero acompañamiento. Muchas veces disputan el rol principal de la obra y, de hecho, voces e instrumentos son mezclados aleatoriamente. Aparecen definidas tres funciones instrumentales asociadas a la textura resultante del *basso continuo*: el instrumento solista con la melodía principal, el bajo y el instrumento armónico realizando el *ripieno* con los acordes.

¹⁸ Mylius (1685). Citado por Donington, Robert (1982:31).

¹⁹ Quantz (1752).

Durante el Barroco, la orquesta se desarrolla como ensamble, basada primariamente en los instrumentos de cuerdas. El violín emerge como el principal instrumento de la orquesta y como uno de los solistas más frecuentes en los conciertos. Su conformación varía entre 10 y 40 ejecutantes y no es aún una formación fija: varían de una obra a otra. Por lo general en un ensamble barroco, los instrumentos encargados de la función del *basso continuo* siempre están incluidos: clave, más violonchelo, contrabajo o fagot. A ellos se agregan las cuerdas superiores: 1º, 2º violín y viola. El uso de los otros instrumentos es variable: flautas dulces, flauta traversa, oboes, cornos, trompetas y timbal. trompetas y cornos no disponen del sistema actual de pistones, por lo que su repertorio de sonidos está limitado a la serie de armónicos.

Si bien los nuevos instrumentos amplían el repertorio tímbrico, y se utilizan algunos efectos en las cuerdas, como trémolos y pizzicatos, el color instrumental no es una prioridad en la orquestación barroca. Prueba de ello son las frecuentes readaptaciones de obras a diferentes instrumentales. La instrumentación, en todo caso, está subordinada a la melodía, el ritmo y la armonía.

3 Texturas Estructura y forma

En las melodías con bajo continuo predomina la *homofonía*, aunque también son muy importantes la *polifonía horizontal* (contrapunto) y la *polifonía vertical* (composiciones corales). En Bach predominan las texturas contrapuntísticas, en Händel los contrastes entre partes homofónicas y contrapuntísticas.

Todo el espectro del estilo musical desde 1600, sobre todo a partir de los compositores italianos, se transforma por la necesidad de producir un impacto claro y fuerte sobre el oyente. El resultado de esto es la reducción de las texturas a melodía y bajo, dejando de lado el contrapunto y jerarquizando las texturas homofónicas. La monodía para solistas, realizada sobre textos líricos o dramáticos, expresa un contenido afectivo, acompañada por el bajo continuo. La voz solista sigue el ritmo del lenguaje hablado y las palabras más importantes están en las partes más acentuadas. El texto condiciona la tonalidad y sobre todo la música en general. Giulio Cesare Monteverdi llama a este estilo la *seconda prattica* (segunda práctica) en el prefacio de los *Scherzi musicali* (1607) de su hermano Claudio Monteverdi. El principio concertante implica la individualización de la voz solista, que a través de la improvisación y ornamentación gana en libertad. En este tipo de textura se produce una polaridad entre melodía y bajo, a menudo con un espacio considerable entre las dos partes.

Probablemente, una de las configuraciones texturales más características, del Barroco, y en las que aparecen todos los elementos anteriores, sea la de la Sonata Trío. En ella se escriben tres partes, aunque en la ejecución puedan ser cuatro instrumentistas:

- dos instrumentos monódicos o dos voces, en una textura contrapuntística, realizando imitaciones a la octava o a la quinta (polifonía horizontal),
- el continuo, compuesto por una línea en el bajo ejecutado por un instrumento monódico, y un instrumento armónico que a la vez improvisa los acordes de acuerdo con las indicaciones del cifrado (polifonía vertical).

El resultado es una textura compuesta de dos estratos: melodía y acompañamiento (homofonía).

Ejemplo Nº 62

Legrenzi, Giovanni (1626-1690)
Trio Sonata en Sol Mayor *La Raspona*
I. Allegro

Violino I

Violino II

Basso Continuo
(Cembalo e
Viola da gamba
o Violoncello)

6 5 6 4 3

Los aspectos estructurales de la música del Barroco pueden sintetizarse en los siguientes principios:

- variedad y contrastes, a veces extremos, entre unidades formales y en cualquiera de los parámetros del sonido,
- reiteración y recurrencia de secciones, como refranes o ritornellos, basso ostinato, motivos o sujetos en texturas imitativas,
- economía en los medios compositivos.

A pesar de haberse estandarizado varias formas y géneros durante el Barroco, no hay descripciones exhaustivas en los tratados teóricos, sobre las formas de composición o planes formales específicos. La discusión sobre las técnicas de composición pasa por la adhesión a las normas de la retórica. Para ello basta citar el pensamiento de algunos teóricos de este período:

- Johannes Lippius asevera que la composición no es más que arreglar los materiales musicales en imitación a un texto,¹
- Mattheson pensaba que los compositores debían emplear las técnicas retóricas tradicionales de invención, arreglo, elaboración y presentación de un argumento,²
- Mattheson y Johann Scheibe comparan la música al discurso lingüístico.³

Sin embargo, los diseños formales del Barroco incluyen el manejo de las articulaciones, tonalidades, progresiones armónicas, contenido melódico, metro, tempo, textura e instrumentación.

¹ Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae* (1612). Citado en Sadie (1990:376).

² Johann Mattheson y Johann Scheibe, *Der critische Musikus* (1737-1740). *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

A continuación, se realiza una descripción de las principales formas y géneros del Barroco.

FORMA BINARIA CON DOBLE REPETICIÓN

Las formas binarias breves suelen tener un diseño A – B con duraciones de 8 + 8, 8 + 12 u 8 + 16. La duración básica de cada una de estas danzas bipartitas es de 24 compases (8 + 16). A menudo su extensión es mayor. Las proporciones entre la primera y segunda parte pueden variar desde una relación 1:1 a 1:3. La primera parte es una combinación de dos frases (4+4). La segunda parte mantiene la regularidad en la duración de las frases, pudiendo haber combinaciones de 4 + 4, 4 + 4 + 4 o 4 + 4 + 4 + 4. Ambas secciones están enmarcadas en repeticiones.

Plan tonal

En modo mayor:

I–V: X– I I– I: X–I

En modo menor:

I–III: X–I I–V: X–I I–I: X–I

(X indica cualquier tonalidad posible en esta época).

Joseph Riepel⁴ describe tres patrones tonales comunes (correspondientes a la X) en las formas binarias:

- Ponte (puente): prolongación de V7.
- Fonte (fuente): secuencia descendente V7/II – II – V7 – I.
- Monte (monte): secuencia ascendente V7/IV – IV – V7/V – V.

Este esquema es utilizado en las sonatas por D. Scarlatti y en los movimientos de danzas de las suites para teclado u orquesta de J. S. Bach. No hay necesariamente relación temática entre la primera y la segunda parte. Tampoco un contraste marcado. Algunos movimientos de danzas establecen un paralelismo entre las dos partes, que puede limitarse a los primeros compases de cada una de las dos secciones o una parte mayor de ellas. El final de la

⁴ Riepel (1752–1755).

primera parte a veces es reiterado al final de la segunda parte, pero en la tónica principal.

Las suites son colecciones de danzas estilizadas como partes de una obra de varios movimientos, agrupadas bajo el nombre de Suite, Partita (Alemania), Ordre (Francia), Lesson (Inglaterra), Sonata da Camera (Italia). En el Barroco tardío y en Alemania es común la Suite con cuatro movimientos: Allemande, Courante, Sarabande o Zarabanda y Giga.

Estos cuatro movimientos a veces están anteceditos por un movimiento introductorio con la forma de Preludio (Preludium o Preambulum), Obertura (Obertura francesa), Sinfonía, Toccata o Fantasía.

La mayoría de los movimientos de danza son bipartitos y con doble reexposición. Tienen su origen en música folclórica y popular nacional. Predomina en ellas la textura a tres voces. Los movimientos están unificados por una tónica común, aunque a veces también aparece el relativo. El resto de la composición difiere de una danza a otra, el plan tonal, la fraseología, el material motivico, etc. No obstante ello, en el tardío Barroco se desarrolla la Suite Variación, cuya principal característica es el desarrollo de cada danza a partir de un mismo material motivico, el que va apareciendo de diversas formas a lo largo de toda la obra.

Opcionalmente aparecen en la suite el minuet (uno o dos), la gavotte o gavota, la Bourrée, y en algunas ocasiones en pares (Bourrée I y Bourrée II).

Otras danzas opcionales son: air, badinerie, burlesca, capriccio, furlana, passepied, polonaise o polonesa, rondeau, scherzo.

Cualquiera de estos movimientos puede estar seguido de una variación o doble, que es una elaboración del movimiento original, por lo general manteniendo la forma y la armonía, pero variando textura y melodía. Ejemplos notables de esta época son: *El herrero armonioso* HWV 430 de George Frideric Handel y las *Variaciones Goldberg* BWV 988 de Johann Sebastian Bach.

FORMAS ESTRÓFICAS, TERNARIAS Y FORMA RONDÓ

En las arias de ópera hay una gran variedad de organización formal. El aria de Orpheus *Tu se' morta* de *L'Orfeo* de Monteverdi es una simple realización sin otro objetivo que el desarrollo fiel del texto. En este tipo de composición, la diferencia entre Recitativo y Aria es muy tenue. A pesar de ello, el concepto es abandonado en el Aria a favor de diseños formales más contenidos. Aparecen diseños ternarios A-B-A, a veces separados por ritornellos o diseños binarios A-B-B.

A principios del siglo XVIII, se impone el primero de los diseños, bajo la denominación de Aria Da Capo. Un diseño particular aparece en el aria *Agitata da fiera procella* de la ópera *La Griselda* (Roma, 1721) de A. Scarlatti. El esquema es el siguiente:

Secciones	Rit.	A	Rit.	A'	Rit.	B	Rit.	A	Rit.	A'
Plan Tonal	Im	Im-V	V	V-Im	Im	III	III-Im	Im-V	V	V-Im

En el siglo XVIII, Rameau incluye arias Binarias, Ternarias y algunas con forma de Rondó (A–B–A–C–A). El diseño también aparece en canciones de Lully y en danzas instrumentales en las cuales la primera parte A se denominaba *rondeau* o rondó y las partes contrastantes (B y C), *Couplets* o coplas. A menudo el Minuet tiene este esquema. Las coplas cadencian en tónicas diferentes pero cercanas. Couperin denomina *Passacaille* a una de las danzas de su suite *Huitième Ordre* (1716–1717), en un diseño rondó con ocho secciones marcadamente contrastantes.

EL BASSO OSTINATO

Los compositores italianos utilizan el término *passacaglia* para una pieza construida sobre un *basso ostinato* formado por cuatro notas descendentes I–VII–VI–V, o una elaboración de esas cuatro notas. La técnica del *basso ostinato* es utilizada por los compositores barrocos de diferentes países, períodos y en diferentes géneros. El resultado es una especie de forma estrófica en la que se retiene el bajo y la armonía, y se modifica la melodía o el texto en el caso de los géneros vocales.

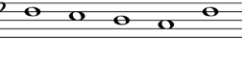
Passacaglia y Chacona son dos géneros no muy diferenciados. El primero suele tener un *basso ostinato* y el segundo una progresión armónica fija, pero hay abundantes ejemplos que contradicen esta característica. El elemento fijo tiene cuatro u ocho compases, que se repiten textualmente en la mayoría de las variaciones. La característica principal es la continuidad rítmica mantenida a lo largo de toda la obra, incluso en las articulaciones entre variaciones.

Algunos de los ejemplos más conocidos de esta técnica son:

- Bach, J. S. *Passacaglia y Fuga en Do menor*.
- Bach, J. S. *Chaconne* de la Partita en Re Menor para violín solo.

- Son populares, a principios del siglo xvii, dos patrones en el bajo cuyas denominaciones son romanesca y follia.

Romanesca. Bajo y esquema melódico.



The image shows the musical notation for the 'Romanesca' exercise. It consists of a single system with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff starts on G4, moves to A4, then B-flat4, and continues with eighth and quarter notes. The bass line in the bass staff starts on G3, moves to F3, then E-flat3, and continues with eighth and quarter notes. The piece ends with a double bar line.

Estructura relacionada con la anterior. Ambas corresponden a la forma variación. En este caso, una línea melódica precompuesta actúa como soporte de una serie de variaciones. Las principales diferencias con el *basso ostinato* son:

- Dentro de las estructuras de *cantus firmus* están las composiciones basadas en melodías corales y las variaciones.

76

de fantasías, o como melodías para variaciones por ornamentación. Los géneros asociados al coral son:

- Coral simple para órgano: armonización de la melodía, con actividad contrapuntística moderada, para ser ejecuta en forma alternada con el coro o al unísono.
- Variación coral: la melodía coral es el sujeto de variaciones.
- Fantasía coral: tratamiento virtuoso de la melodía, fragmentación de la misma en motivos para su desarrollo. Uso de contrapunto imitativo y ornamentación.
- Preludio coral: la melodía es presentada una sola vez completa en una forma reconocible. El tratamiento de la melodía puede ser el siguiente: a) cada frase de la melodía sirve como sujeto de una *fuguetha*, pequeña fuga, b) la primera frase recibe un tratamiento completo de fuga, c) el preludio es una libre adaptación de la melodía del coral, y d) la melodía sin ornamentación acompañada por una figura rítmica continua, no relacionada directamente (frecuente en Bach). En este último caso la unidad orgánica se obtiene de la siguiente manera: 1) las voces no involucradas en la reproducción de la melodía coral suelen comenzar con un contrapunto basado en la disminución de la melodía coral, anticipándolo, técnica conocida como *vorimitación*, 2) las líneas contrapuntísticas realizan un desarrollo motivico interno propio. Este procedimiento, el de la figuración motivica, parece estar asociado a la «doctrina de las figuras», *figurenlehre* en alemán, y 3) en las articulaciones entre las frases del coral, breves interludios actúan como *ritornellos*. Normalmente en el transcurso de las variaciones, aparecen nuevas líneas contrapuntísticas y la melodía principal varía su ubicación en la textura.
- Las Variaciones son obras principalmente para teclado, realizadas a partir de una melodía preexistente, melodías populares, canciones folklóricas, arias, etc., como por ejemplo las Variaciones Goldberg, BWV 988 de J. S. Bach.

COMPOSICIONES CON CONTRAPUNTO IMITATIVO

Principalmente son fugas, una pieza independiente o una sección dentro de un preludio. A fines del siglo XVII reemplaza al *ricercare*. Sus características globales más sobresalientes son: exposición con las entradas principales del tema; sujeto presentado en la 1era. voz en I grado; respuesta, primera imitación que puede ser tonal o real en V; secciones expositivas unidas por

episodios, que son pasajes con fragmentos del sujeto, modulantes y con secuencias; *stretto* presentaciones imitativas del sujeto con la distancia de entrada abreviada; pedal y los recursos de variación del sujeto como inversión, aumentación, disminución, etc. El principal aspecto de este tipo de composiciones son los artilugios del contrapunto utilizados. Dentro de este tipo de procedimiento, están también las invenciones, los cánones, y composiciones con elementos fugados históricamente anteriores como las variaciones de *canzona*, el *ricercare* (forma imitativa para clave u órgano), el tiento español, la fantasía inglesa, etcétera.

«STILO PHANTASTICO»

Es la denominación de las piezas instrumentales libremente compuestas, como las tocatas de Frescobaldi, los preludios sin metro de Couperin y las fantasías de C. P. E. Bach. Son composiciones libres en las que el compositor no está limitado por consideraciones melódicas, sino simplemente armónicas. Surgen del estilo improvisatorio. Los preludios y tocatas se transforman en obras de gran escala a la manera de improvisaciones extendidas. En las partes no fugadas hay ritmos libres o irregulares contrastados con pasajes en semicorcheas regulares, frases indistintas, cambios repentinos de textura, pedales prolongados. De las secciones con contrapunto imitativo emerge la fuga y eventualmente se desarrolla como pieza aislada.

EL ESTILO CONCERTATO

Es la práctica de escribir partes separadas para voces y para instrumentos, abandonando la duplicación característica del Renacimiento (madrigales concertantes, *concertos* sagrados, *concerto* instrumental). La característica es, entonces, voces e instrumentos combinados y contrastados. El origen son las composiciones policorales de los Gabrieli. Progresan cuando las voces son dobladas por instrumentos, y comienza a desarrollarse plenamente cuando los grupos contrastantes abandonan la duplicación de voces a favor de partes escritas específicamente. Los diseños formales son los expuestos anteriormente, pero más extendidos. Las formas favoritas son las diferentes variantes de rondó y las formas de *ritornello*.

Monteverdi es representativo de este estilo. En los *Libros de Madrigales* 5, 6, 7 y 8 (1605, 1614, 1621, 1638), utiliza la técnica del bajo continuo, solos,

dúos, tríos apoyados por un ensamble, coros, piezas instrumentales, etc. El libro 7, incluso, está titulado *Concerto*.

El estilo de Monteverdi y sus contemporáneos está compuesto de varios aspectos: monodía y madrigal, articulación formal, Bajo continuo y soporte armónico, uso sistemático de *ritornellos* y texturas variadas.

MÚSICA DE CÁMARA: SONATA, SUITE Y CONCIERTO

Las sinfonías, sonatas y *canzonas* instrumentales, para ejecución pública, privada o como introducción de óperas en los principios del siglo xvii son muy variadas. Las sonatas pueden ser piezas binarias o variaciones sobre un *basso ostinato*. Otras siguen la tradición de la *canzona* polifónica. Los términos sonata y el de *canzona* aparecen aplicados indistintamente y no asociados a un esquema formal determinado. Las sonatas de la primera mitad del siglo xvii reflejan la influencia doble del estilo de la *canzona* y el *stile moderno* incorporado del madrigal concertante. Son obras caracterizadas por la sucesión de varias secciones marcadas por cambio de metro, tempo, meta armónica y material melódico. Las secciones no son movimientos independientes sino más bien partes de un solo movimiento. En la segunda mitad del siglo xvii las secciones comienzan a publicarse como movimientos independientes, pero con elementos transicionales. Los términos *sonata da chiesa* y *sonata da camera* desde 1670 son confusos en razón de que ambos géneros tienden a unificarse. Desde 1700 hasta 1750 la sonata se consolida como continuación de la tradición de Corelli. Así las sonatas de Bach para violín y clave tienen el esquema Lento–Rápido–Lento–Rápido, con algunos elementos transicionales (finales abiertos) en los movimientos Lentos.

La Suite, por otro lado, emerge en forma aleatoria, cuando los editores reúnen danzas no compuestas en ciclos, para su publicación. Se incluye una Allemande, una o más Courantes, una Gigue, una Sarabande y a veces un preludio amétrico como comienzo. Couperin expande la suite (Ordre) incluyendo piezas de carácter no directamente relacionadas con la danza. Son los alemanes quienes sistematizan la formación de la suite, tal como se la encuentra en Bach. La estructura formal de los movimientos responde a las formas explicadas anteriormente: principalmente formas binarias, en menor medidas ternarias y forma rondó.

El *concerto grosso*, una evolución de diferentes géneros del Barroco basadas en contrastes instrumentales, se estandariza a medida que se transforma en un género importante. El movimiento inicial es el que primero adopta

una forma predecible como forma de *ritornello*. Un esquema posible puede ser el siguiente:

Ritornello I	Solo I	Ritornello II	Solo II	Ritornello III	Solo III	Ritornello IV	Solo IV	Ritornello V
I	V	I	II	VI	III	I	V	I

En gris: esquema formal del *Concerto para violín y cuerdas* RV208, Primer movimiento de A. Vivaldi. Debajo, un esquema tonalmente alternativo del *concerto grosso*.

ÓPERA

Considerada la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), es un drama que combina soliloquios, diálogos, escenario, acción y música continua. Las más tempranas datan de fines del siglo xvi. Son antecedentes: 1) los *intermedi* o *intermezzi*, interludios musicales que ocurren entre los actos de una tragedia o comedia, en muchos casos producciones elaboradas, con coros solistas y ensambles musicales importantes, 2) los madrigales y algunas técnicas utilizadas en el siglo xvi implicando acción y emoción, 3) los ciclos de madrigales con propósitos dramáticos (L'Amfiparnaso de Orazio Vecchi, 1550–1605), 4) las pastorales, madrigales con temas campestres, y 5) la tragedia griega como modelo de representación escénica.

La Camerata Fiorentina es un grupo de intelectuales y músicos que establecen las características de la nueva ópera. Son sus miembros más importantes: Girolamo Mei, Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei. Su pensamiento central es que la melodía por sí sola es capaz de lograr poderosos efectos expresivos a través los simples ascensos y descensos en el registro.

Las primeras obras dentro de este estilo son:

- *Dafne* en 1597 con texto de Ottavio Rinuccini (1562–1621) y música de Jacopo Peri (1561–1633).
- *L'Euridice* (1600), con texto Rinuccini y música de Peri. Otra ópera *L'Euridice* (también de 1600), fue producida por Giulio Caccini y Jacopo Peri.
- *Rappresentatione di anima et di corpo* (Roma 1600) de Emilio de'Cavalieri (1550–1602).

Caccini y Cavalieri, para musicalizar poesía, escriben en un estilo basado en el viejo aire improvisado y en el madrigal. Peri utiliza un estilo nuevo, denominado *stile recitativo* para los diálogos, simulando el discurso hablado sobre un bajo estático. La voz se libera de la armonía para emular la declamación. «Le Nuove Musiche» es el estilo caracterizado por un fuerte estilo declamatorio. La monodía es utilizada en los recitativos, arias y madrigales.

En la temprana ópera barroca se destaca como compositor Claudio Monteverdi (1567–1643).

Sus óperas más importantes son *L'Orfeo*, producida en 1607, para una orquesta de 40 instrumentos, no todos actuando simultáneamente, con cuerdas, flautas, trompetas, e instrumentos del continuo y *Arianna* (1608). Sus últimas dos óperas son representadas en Venecia: *Il ritorno d'Ulisse* (1641) y *L'incoronazione di Poppea* (1642). Son las obras maestras de Monteverdi. Utiliza una orquesta más pequeña, recursos escénicos menos abundantes que en *L'Orfeo*, pero una más detallada pintura de emociones y carácter.

Las principales características de la ópera italiana son: 1) focalización sobre solos vocales, por sobre la música puramente instrumental, 2) separación de recitativo y aria, 3) introducción de elementos estilísticos y patrones distintivos en las arias, y 4) diferente relación entre texto y música: los fiorentinos consideran la música como un accesorio de la poesía, los venecianos al texto como un andamiaje de la estructura musical.

En la segunda mitad del siglo xvii la ópera se expande de Italia a los otros países, pero Venecia sigue siendo el principal centro. La ópera veneciana se caracteriza por escenarios y vestuarios elaborados, virtuosismo vocal, desaparición gradual del coro, argumentos mezclando escenas cómicas y serias, predominio del aria, orquesta como mero acompañamiento, y predisposición a los gustos populares.

A fines del siglo xvii el estilo operístico tiene frases regulares, progresiones armónicas más suaves y controladas, desaparición gradual del aria de continuo, que ahora es acompañada por la orquesta, reducción de la actividad contrapuntística. El estilo veneciano florece en Alemania en el siglo xviii. Así se van conformando diferentes estilos locales.

El estilo napolitano es el estilo italiano predominante del siglo xviii. Aparecen dos tipos de recitativos: el «recitativo *secco*» acompañado solo por clave y un bajo sostenido, en un estilo casi hablado, y el «recitativo *obbligato*», acompañado por orquesta, usado en situaciones dramáticas. Hay una marcada preferencia por el Aria Da Capo. Su representante más importante es Alessandro Scarlatti (1660–1725), quien marca la transición de la ópera del siglo xvii al xviii. Sus óperas más trascendentes son: *Mitridate* (Venecia, 1707), *Tigrane* (Nápoles, 1715), *Griselda* (Roma, 1721).

La ópera francesa es establecida por Luis XIV. Son sus elementos distintivos el uso de ballet, los temas de las tragedias clásicas francesas, las Tragedias líricas en las que se funden ballet y drama. Jean Baptiste Lully (1632–1687) es el primer compositor famoso de óperas francesas. Su libretista es Jean Philippe Quinault, quien combina argumentos serios con temas mitológicos, episodios de aventuras románticas o maravillosas. Musicalmente proyecta el esplendor de las cortes francesas, tiene partes corales largas, danzas rítmicas, escenas de ballet, adaptación al ritmo del francés del recitativo italiano, metro doble y triple. Surge la obertura francesa, cuya principal función es crear el clima para el desarrollo de la ópera, pero también dar la bienvenida al rey a las realizaciones operísticas. La obertura francesa aparece muchas veces como pieza independiente.

La ópera inglesa está representada por el género de la *masque* (mascarada), entretenimiento aristocrático similar al ballet de corte francés. En la *masque* se incluyen danzas, piezas instrumentales, canciones, recitativos y coros. Sin embargo, no todas las representaciones más importantes responden a este género. John Blow (1649–1708) escribe *Venus and Adonis*, de 1684, una ópera pastoral con influencias francesas y no una *Masque*; Henry Purcell (1659–1695), *Dido and Aeneas* (1689), basada en la *Eneida*, de Virgilio, una ópera en miniatura, con una orquesta de cuerdas, continuo y solo cuatro roles principales.

La ópera alemana sí está fuertemente influenciada por la ópera italiana durante el siglo XVII. Hamburgo es el principal centro operístico. En esta ciudad, en 1678 se abre el primer teatro público de ópera, fuera de Italia. Las influencias locales de la ópera alemana son: los dramas escolásticos (obras de carácter, piadoso, moral y didáctico), el *Singspiel*, literalmente una representación con música, que utiliza diálogos en vez de recitativos y se considera una forma simple de ópera más popular y accesible. El principal compositor de la primera época de la ópera alemana es Reinhard Keiser (1674–1739), cuya obra principal es *Croesus* estrenada en Hamburgo en 1710.

En el tardío Barroco, la ópera va adquiriendo un esquema fijo, basado en una estricta alternación de recitativos y arias. La ópera francesa a diferencia de la italiana exhibe un grado mayor de continuidad, en razón de la diferencia menos marcada entre recitativos y arias.

Las oberturas son diferentes. La obertura italiana tiene tres partes: rápida, lenta y rápida; las dos primeras son armónicamente abiertas; la última suele ser una danza binaria rápida.

La obertura francesa es también un esquema tripartito A–B–A', con la primera parte en ritmo puntillado y tempo lento ceremonial, la parte central rápida y fugada y la tercera una reiteración variada (o abreviada) del material del principio.

MÚSICA SACRA Y MÚSICA VOCAL DE CÁMARA

Oratorio: obra dramática sagrada, en gran escala con temas bíblicos, acompañada por orquesta. Combina elementos de narrativa, diálogos y meditaciones, y no está pensada para la escena. Son óperas sagradas en latín o en el idioma vernáculo. Giacomo Carissimi es uno de los compositores más preeminentes de oratorios en el siglo xvii. El texto está basado en las Sagradas Escrituras, utiliza un narrador y la acción es narrada no actuada.

Cantata y canción: surgen de las variaciones estróficas monódicas de principios del siglo xvii. La cantata adquiere una forma consistente de varias secciones cortas y contrastantes. En la segunda mitad del siglo xvii, queda conformado un diseño de arias y recitativos alternados. Tienen una producción importante dentro de este género, Carissimi, Luigi Rossi, Cesti, Legrenzi, Stradella y Alessandro Scarlatti quien escribió más de 600. La cantata italiana de cámara es imitada o adaptada en los otros países. En Francia, Marc-Antoine Charpentier (1634–1704), compone cantatas seculares y oratorios sagrados en estilo italiano. Louis Nicolas Clerambault (1676–1749), publica cinco libros de cantatas entre 1710 y 1726. En Alemania, Keiser compone cantatas y Adam Krieger (1634–1666) es uno de los principales compositores de canciones: *Neue Arien* («Aires nuevos», publicada entre 1667–1676) es una colección de melodías estróficas en un estilo popular y simple, que incluye ritornelos instrumentales.

Pasión: es una realización musical basada en narrativas bíblicas principalmente la historia del nacimiento y la pasión de Jesucristo (Pascua). Johann Walter, en su *Pasión según San Mateo* (1550), adapta la narración al uso luterano con texto en alemán. La pasión motetística, es una realización de compositores católicos de mediados de siglo xv, en el que el texto de la pasión estaba presentado como una serie de motetes polifónicos. Dentro de este género son importantes: Joachim a Burck, Leonhard Lechner y Christoph Demantius (fines del siglo xvi y principios del xvii). La pasión oratorial, es un tipo nuevo de Pasión en el siglo xvii. Tiene la forma aproximada del oratorio, y emplea recitativos, arias, ensambles, corales, etc. «Las últimas siete palabras» de Schütz, es una aproximación a este tratamiento musical. El texto está compuesto por los cuatro Evangelios. En el tardío siglo xvii se destacan como compositores de pasiones: Johann Sebastiani (1622–1683) y Johann Theile (1646–1724). A principios del siglo xviii, aparecen nuevos textos para las Pasiones en los que la narrativa bíblica está libremente parafraseada. Un texto popular es el de B. H. Brockes, de 1712, utilizado por Keiser, Telemann, Handel, Matteson, y parcialmente por Bach en su *Pasión según San Juan*.

La música sacra en Francia se desarrolla independientemente de la italiana y de la del sur de Alemania. Marc Antoine Charpentier introduce el oratorio en latín en Francia. Su principal característica es la prominencia de las partes corales (a veces dobles coros). El gran motete es uno de los géneros sacros más importante en la segunda mitad del siglo xvii en Francia. Sus compositores principales son: Lully, Charpentier and Henri Dumont (1610–1684). Son motetes para solista y continuo, en el estilo de la cantata secular, que utilizan orquesta y coros importantes en número y con secciones características en metro doble y triple. Dentro de este género también se destaca Michel-Richard de Lalande (1657–1726), Francois Couperin (1668–1773) quien compone *Leçons de tenebres* (1714) con textos de maitines y laudes.

En Inglaterra, los principales géneros son los servicios y los anthems. Los principales compositores, John Blow y Henry Purcell.

En Alemania, la segunda mitad del siglo xvii es la edad dorada de la música sacra. El medio principal son los «corales», los himnos congregacionales. Se destacan como compositores Paul Gerhardt (1607–1676), que además escribió textos de himnos, posteriormente musicalizados en corales por Johann Crüger (1598–1662). Este último publica la colección de himnos más importante de la Iglesia luterana de fines de siglo xvii: el *Praxis pietatis melica*. Freylinghausen (1704), una serie de himnos de uso doméstico es otra obra importante e influenciada por la anterior.

Tres son los elementos relacionados con el aspecto música-texto: los coros concertantes, que tienen textos bíblicos (aspecto impuesto por Schein, Scheidt, Schutz), el aria solista, un texto estrófico no bíblico, y el coral. De estos elementos, se forman tres tipos de conciertos sacros: solamente arias o arias y corales en el estilo concertante, corales solos en estilo concertante, y corales más arias (a veces llamados cantatas, pero más propiamente denominados conciertos sacros).

Erdmann Neumeister (1671–1756), teólogo ortodoxo luterano, introduce un nuevo tipo de poesía sagrada para las cantatas. Previamente los textos luteranos están basados en la Biblia y en la liturgia. Neumeister agrega estrofas de poesía que se explayan sobre la lectura de las escrituras. Estos textos poéticos están pensados para ser musicalizados como ariosos o arias (principalmente Arias Da Capo). Neumeister incluso compone ciclos pensados para el año litúrgico completo. El nuevo tipo de cantata es un importante impulso para la música sacra luterana. Los compositores previos a Bach son: Johann Philipp Krieger (1649–1725), Johann Kuhnau (1660–1722), Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712). Son contemporáneos de Bach: Christoph Grapner (1683–1760), Johann Mattheson (1681–1764), Georg Philipp Telemann (1681–1767), este último con una producción musical realmente vasta: cuatro ciclos anuales de Cantatas (1725,1731,1744,1748), 30 óperas, 12 ciclos de cantatas, 46 pasiones y oratorios.

CONCLUSIÓN

El período que abarca aproximadamente desde 1600 hasta 1750 representa una era de profunda experimentación, ornamentación y expresividad emocional. Es una evolución importante desde estilo musical renacentista hacia una exploración más compleja y dinámica de la música.

El uso del contrapunto y la polifonía se destaca en texturas más elaboradas, donde múltiples líneas melódicas se entrelazan creando una diversidad armónica única. El *basso continuo*, interpretado por instrumentos de teclado como el clavecín junto con instrumentos de cuerda grave, proporciona una base armónica constante sobre la cual se desarrollaban las melodías. Esta técnica no solo enriquece la música instrumental y vocal, sino que también permite el establecimiento de una mentalidad tonal, basada en progresiones funcionales de acordes.

La ornamentación abundante, la exploración de nuevos estilos y géneros, como la ópera y el concierto grosso, marcan esta época como un período de innovación y diversidad musical. El uso de dinámicas contrastantes y más elaboradas contribuyen a crear una música más emocional.

El Barroco en música sienta las bases para el desarrollo posterior de la música. Su énfasis en la ornamentación, la expresividad emocional, la exploración técnica y formal deja un legado perdurable que continúa siendo una fuente inagotable de inspiración aún en épocas actuales.

HIPÓTESIS DE TRABAJOS PRÁCTICOS

Escritura

Progresiones de acordes y contrapuntos:

- Enlace de acordes incluyendo tríadas y acordes con 7ma. en modo mayor.
- Enlace de acordes incluyendo tríadas y acordes con 7ma. en modo mayor.
- Enlace de acordes con jerarquizaciones en el modo mayor.
- Enlace de acordes con jerarquizaciones en el modo mayor.
- Contrapunto imitativo a dos voces. En modo mayor o menor.
- Canon a dos voces. En modo mayor o menor.
- Contrapunto trocable a dos voces. En modo mayor o menor.
- Enlace de acordes con regiones en el 1er. círculo ascendente de 5tas.
- Enlace de acordes con regiones en el 1er. círculo descendente de 5tas.

- Enlace de acordes con jerarquizaciones incluyendo subdominantes secundarias. modo mayor.
- Enlace de acordes con jerarquizaciones incluyendo subdominantes secundarias. modo mayor.

Análisis formal y armónico

- Vivaldi, Antonio: *L'estro armonico* Op 3, Nº 2. 2do. movimiento. RV 578 (1711).
- Monteverdi, Claudio: *L'Orfeo*. Act. II. Aria *Tu se'morta*. SV 318 (1607).
- Haendel, Georg: Oratorio *Judas Maccabeus*, Nº 36. Three Choruses: *I. Chorus of the Youths*. HWV 63 (1746).
- Purcell, Henry: *Dido y Eneas*, Aria del Acto III, Esc. 2. *When I am laid in earth*. Z. 626 (1677–1688).
- Bach, Johann Sebastian: Cantata *Watchet auf*, 7. Coral *Gloria sei dir gesungen*. BWV 140 (1731).
- Bach, Johann Sebastian: Fuga Nº 2 en Do menor. Clave bien temperado I. BWV 847 (1722).
- Bach, Johann Sebastian: Aria *Bist du bei mir*. BWV 508 (1725).
- Bach, Johann Sebastian: Cantata *Watchet auf*, 4. Coral *Zion hört die Wächter singen*. BWV 140 (1731).
- Bach, Johann Sebastian: Preludio Nº 8 en Mi bemol menor. Clave bien temperado I. BWV 853 (1722).
- Corelli, Arcangelo: Trio Sonata en Re Mayor, Op. 3 Nº 2, III movimiento (1689).
- Bach, Johann Sebastian: *Concierto Branderburgués Nº 5 en Re Mayor*. 1er. Mov. BWV 1050 (1720–1721).
- Bach, Johann Sebastian: *Fuga para órgano en Sol menor*. BWV 578 (¿1707?).
- Vivaldi Antonio: *Gloria en Re Mayor*, RV 589 (¿1716?).
- Vivaldi Antonio: *Concierto para dos violines, laúd y bajo continuo en re mayor*, 1. Allegro Giusto. RV 93 (1730–1731).
- Bach, Johann Sebastian: *Suite Nº 2 en Si menor*. Sarabande. Bourre. Polonaise. Menuett. Badinerie. Rondeau. BWV 1067 (1738–1739).
- Bach, Johann Sebastian: *El arte de la Fuga*. Contrapunto 7. BWV 1080 (1742–1746).
- Vivaldi Antonio: *Le quattro Stagioni*, Concerto Nº 3, *Autumno*. 1. Allegro. RV 293 (1723).
- Haendel, Georg: *Passacaille* (De la Suite en Sol Menor). HWV 432 (¿1720?).
- Lully, Jean-Baptiste: *Armide, Ouverture*. LWV 71 (¿1685–1686?).
- Couperin, François: *Pièces de clavecin*, Livre 4. *Vingt-cinquième ordre*. b) *Le Misterieuse* (1730).

PARTE II

El lenguaje musical
en el Clasicismo.

Siglos XVIII al XIX (1750–1820)

4 Generalidades

El período clásico, desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX, se identifica por una búsqueda de claridad, proporción y equilibrio en la composición musical, en contraste con la complejidad y ornamentación del Barroco que le precede. Sobresale por su enfoque en la armonía tonal, la estructura formal, ambas muy estrechamente ligadas, el predominio de la textura homofónica, la claridad melódica y la coherencia estructural.

Este ciclo coincide con importantes cambios sociales y culturales, incluidos el auge de la burguesía y el desarrollo de nuevas instituciones musicales, como los conciertos públicos y las orquestas, que amplían el acceso a la música y contribuyen a su difusión y popularidad.

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

El Clasicismo en música coincide cronológicamente con la época de la Ilustración o Siglo de las Luces (siglo XVIII). En el transcurso del siglo, se produce una rebelión contra la religión sobrenatural de la Iglesia a favor de una religión natural y una moralidad práctica, se valoriza el sentido común, la psicología empírica, la ciencia y la sociología aplicada, y se dimensiona la libertad individual, la igualdad de derechos y la educación universal.

La sociedad de la época de la Ilustración es secular, escéptica, empírica, práctica, liberal, igualitaria y progresista. También es humanitaria, cosmopolita (las diferencias nacionales son minimizadas), y marcada por la internacionalización de la política, el pensamiento y las artes.

El siglo XVIII es la época de los «déspotas ilustrados» (Federico el Grande de Prusia, Catalina la Grande de Rusia, José II de Austria y Luis XVI de Francia), de la libre masonería (como movimiento hacia una hermandad humana universal), del surgimiento de la clase media, de la popularización del arte y la enseñanza.

En este siglo surgen los conciertos públicos y las sociedades de conciertos. Se imprime música orientada a los aficionados y hay más actividad en el campo de la crítica y del periodismo musical. El ideal musical pasa por

el desarrollo de un lenguaje universal y por un «naturalismo» libre de complicaciones técnicas innecesarias. La música debe ser agradable a cualquier oyente normal y sensitivo.

El paso del Barroco al Clasicismo

El final del Barroco coincide con el período Rococó, una reacción al formalismo, rigidez y seriedad del período anterior. El Rococó florece en la década de 1720 como música con una ornamentación refinada y coincide con un movimiento equivalente en la arquitectura. El término Rococó, cuestionado actualmente, describe esta etapa previa al Clasicismo en favor de estilo galante (1720–1760). Se asocia más a la música francesa de Rameau y Couperin, pero también a la de D. Scarlatti y Telemann. El término «galante» se refiere particularmente a un modo cortesano y social, y en música comparte con el Rococó la elaborada ornamentación melódica, pero difiere en la claridad de la estructura de las frases y sus cadencias manieristas. Es placentero, melodioso y bello. La música es un entretenimiento y en ella se evita la seriedad abandonando los elementos del Barroco. Se destacan dentro de este estilo J. C. Bach, G. B. Sammartini, N. Hasse y G. B. Pergolesi.

El equivalente alemán del estilo galante es el *Empfindsamkeit* (estilo sentimental), aproximadamente entre 1750–1780. Es una variante romántica del estilo Rococó. Su objetivo es retratar las expresiones subjetivas, especialmente la melancolía y los sentimientos naturales y verdaderos. En algunos aspectos anticipa el Romanticismo del siglo XIX. Los compositores principales en este estilo son C. P. E. Bach y W. F. Bach.

Principales características estilísticas del Clasicismo

- Dualidad (o contraste) de afectos a diferencia de la unidad de afectos del Barroco. Contraste reflejado en la sucesión de ideas melódicas de diferente carácter. Dualidad expresada sobre todo en la relación primer y segundo tema de la forma sonata. Mayor variedad y contraste de elementos que en una obra del Barroco en dinámicas, instrumentación, tempo, tonalidades, texturas, etcétera.
- Valoración de la belleza, la elegancia y el balance.
- Claridad estructural y en la articulación formal.
- Temas contruidos a partir de unidades formales más pequeñas (motivos, semifrases) a diferencia de las largas melodías barrocas. Períodos

construidos a partir de una frase antecedente y otra consecuente, principio que se traslada a la macroforma. Las frases de cuatro compases se transforman en una norma y están muy claramente articuladas.

- La armonía es más simple, pero más categórica funcionalmente. Predominan las tríadas primarias (I-V) y las progresiones cadenciales fuertes: SD-D-I. El cromatismo se utiliza como efecto expresivo, pero sobre la base de progresiones armónicas muy simples, y precisamente para contrarrestar el efecto de simplicidad armónica. El ritmo armónico es más lento. Las modulaciones son extensas y construyen arcos prolongados de tensión. Es idiomático el uso del modo mayor-mixto. La tonalidad es el factor estructurador de la forma.
- Uso enriquecido del ritmo y del silencio.
- Uso de dinámicas y color orquestal en un sentido temático (influencia de la Escuela de Mannheim).
- Dinámicas progresivas y variadas.
- Variedad tímbrica o de texturas orquestales. Independencia de las secciones orquestales. La orquesta incrementa su tamaño y registro.
- El Clave cae en desuso y se impone en su lugar el Piano.
- Mayor cantidad e importancia de la música instrumental.
- Textura homofónica, textura más simple que en el periodo anterior.
- Predominio del uso del principio Sonata en la forma, lo que provee un aspecto dramático a la música: conflicto-elaboración-reconciliación.

COMPOSITORES

- Hasse, J. A. (1699-1783).
- Sammartini, G. B. (1700-1775).
- Pergolesi, G. B. (1710-1736).
- Bach, W. F. (1710-1784).
- Rousseau, J. J. (1712-1778).
- Bach, C. P. E. (1714-1788).
- Gluck, C. W. (1714-1787).
- Stamitz, J. (1717-1757).
- Haydn, J. (1732-1809).
- Bach, J. C. (1735-1782).
- Mozart, W. A. (1756-1791).
- Beethoven, L. V. (1770-1827).

ETAPAS DEL CLASICISMO

- Preclásico: estilo rococó o estilo galante (1720–1760).
Estilo sentimental (1750–1780).
- Clasicismo temprano (1760–1780).
- Clasicismo pleno (1780–1820).

5 Sistema y lenguaje musical

ALTURAS

En la sucesión. Melodía

La melodía en el Clasicismo es el punto de encuentro entre *Expresión* y *Retórica*. Por los bosquejos que quedan de Mozart y Beethoven, se sabe que planeaban sus obras a través de líneas melódicas conductoras. La teoría de fines del siglo XVIII está fuertemente orientada hacia la melodía. El precepto fundamental es que «la melodía debe regir y la armonía servir». El concepto de *melodía* en el siglo XVIII tiene varios significados (Ratner, 1980:81):

- una línea de sonidos, diferenciándose de la armonía,
- tipos característicos de música, en realidad tipos melódicos. Koch (1802) cita: gavota, bourre, minuet, polonesa, marcha, etc.,
- la parte correspondiente a la voz principal,
- una línea de sonidos unificadas por la tonalidad, patrón rítmico, puntuación y contorno,
- un elemento clasificable por su función en la textura y en la estructura.

Hay una clara diferenciación entre melodía *simple* y melodía *figurada*.

Melodía *simple* es una línea de notas, realizadas por una voz, construida principalmente por grados conjuntos, pequeños saltos, duraciones no rápidas.

Melodía *figurada* son elaboraciones a través de figuraciones, elaboraciones arbitrarias según Quantz (1752:118), de líneas melódicas más simples o incluso de melodías *simples*. Estas elaboraciones consisten en el agregado de notas (grupos de apoyaturas), arpegiados, etc. La eliminación de todos los elementos que supone la elaboración descubre el sentido direccional de la melodía sobre la cual está basada.

Ejemplo Nº 64



Las estructuras melódicas sobre las que se construyen las melodías son progresiones de unos pocos sonidos, basados en la sucesión I–IV–V–I. Estas progresiones actúan como un marco general melódico. Los bosquejos melódicos básicos son las siguientes:

Ejemplo Nº 65



La aplicación de estos moldes a melodías se puede ver en el siguiente ejemplo, una elaboración del 4to. diseño del ejemplo anterior.

Ejemplo Nº 66



Si bien estas estructuras melódicas básicas, de acuerdo con la percepción de los teóricos de la época, se consideraban agotadas, la habilidad del compositor se ve en la forma de elaborarlas, o incluso hacerlas parecer como nuevas.

Figuras melódicas

La base de la construcción melódica son las *figuras melódicas*. Su distribución recibe atención particular en la teoría del siglo XVIII. La clasificación funcional o estructural utiliza por lo general términos provenientes de la retórica literaria. En otros casos es simplemente una descripción técnica para la elaboración melódica.

Algunas técnicas de extensión melódica son:

- refuerzo de una articulación final por medio de la doble reiteración de la cadencia,
- repetición de un motivo en otra armonía,
- extensión de secciones repitiendo patrones rítmicos (secuencias rítmicas),
- inserción de nuevo material (interpolación),
- transposición, secuencia,
- refuerzo de cadencias por reiteración de material.

Los recursos de repetición y variación son los que aportan los elementos necesarios de «unidad en la variedad». De esta manera una frase de pocos compases se transforma en una estructura formal más amplia.

***Ars Combinatoria* aplicada a la melodía**

Ars combinatoria es un procedimiento matemático que recibe particular atención por su aplicación a la melodía en los siglos xvii y xviii. Básicamente es la multiplicidad de ordenamientos que puede tener una cantidad determinada de números. Por ejemplo: con los números 1, 2, y 3 se obtienen 6 combinaciones diferentes de 3 números. Aplicado a la construcción melódica, los números pueden asociarse a notas de un motivo o a diferentes motivos, que en el desarrollo de unidad formal mayor aparecen combinados de diferentes maneras. Este procedimiento gana popularidad, con la publicación en la segunda mitad del siglo xviii, de algunos juegos de Arte Combinatoria aplicados a la música, entre ellos algunos de Mozart y Haydn. Uno de los más conocidos es el tratado *Der allezeit fertige Polonoisen und Menuetten componist* (*El compositor siempre listo de polonesas y minuets*, 1757) de Kirnberger, mediante el cual, con un par de dados y una serie de motivos melódicos asignados a cada uno de los 11 números posibles, se podían armar miles de minuets o polonesas diferentes.

A Mozart se le atribuye el *Musikalisches Würfelspiel*, K.516f (Juego de dados musical) y «*Anleitung zum Componieren von Walzern so viele man will vermittelst zweier Würfel, ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen*», K.Anh.C.30.01 – K.3 Anh. 294d (*Instrucciones para la composición de tantos valsos como se desee con dos dados, sin necesidad de saber nada sobre música o composición*). Publicados en 1792 y 1793, respectivamente, por el editor Nikolaus Simrock, aún no se ha acreditado si la autoría realmente corresponde a Mozart.

Similar en su concepción al de Kirnberger, los de Mozart permitían escribir un vals de dos secciones de ocho compases. En el primero de los ejemplos citados arriba, Mozart escribió 11 variantes para cada uno de los 16 compases (una por cada número posible con dos dados), salvo para los compases 8 y 16 que tienen una y dos posibilidades respectivamente. Combinados de diferentes formas, producen innumerables piezas diferentes.

La utilidad de este procedimiento es doble: para los aficionados a la música, la facilidad de generar movimientos de danza, y para los compositores, el aprendizaje de la combinatoria como recurso de elaboración.

La combinatoria es aplicada también a las cadencias, a las posiciones de los acordes, al contrapunto invertible, a cualquier reordenamiento del material temático dentro de una obra, al plan tonal, etcétera.

Tema

El tema principal de una obra tiene diferentes tipos de organizaciones. En general se busca lograr coherencia como factor básico de unidad melódica. Esto se obtiene de la siguiente manera: afinidad de figuras iguales o similares; repetición y variación en un equilibrado contraste, contorno definido por las notas estructurales de la melodía (aquellas que forman el esqueleto de la melodía) o por la progresión hacia el clímax y el descenso hacia la cadencia; y por el ensamblaje coherente entre motivos, de tal manera que uno se perciba como continuación del otro, independientemente del contraste entre ellos.

Ornamentación melódica

Los ornamentos melódicos son agregados por el ejecutante o cantante en obras para solistas. No solo son un adorno adicional, sino también parte esencial de la melodía. En general, se reconocen dos tipos: los de ejecución (improvisados) y los composicionales (escritos en la partitura). Durante el Clasicismo la práctica tiende a escribirlos cada vez más, para evitar los excesos característicos de la etapa anterior. Como la escritura no es consistente incluso en un mismo compositor y la interpretación aún no es uniforme en todos lados, algunos compositores prefieren cada vez más escribir la interpretación y no el signo. Recién en la segunda parte del siglo XVIII los signos de ornamentación comienzan a estandarizarse.

Los más importantes son: trinos y apoyaturas en formas variadas. El trino es corto o largo, comienza con la nota superior o inferior, y tiene algún ornamento adicional en el comienzo o en el final. La apoyatura es larga o corta,

disonante o consonante. Según la teoría del Clasicismo, las apoyaturas se indican en notas pequeñas, cuando se las quiere destacar como una sutileza especial. De no ser así se escriben en forma normal. A mediados del siglo XVIII, la ornamentación improvisada deja de tener la importancia que tenía en el Barroco y cae en desuso. Sin embargo, se mantiene como práctica hasta finalizar el siglo. Koch (1802) advierte que los ornamentos deben ser colocados con el cuidado de no desvirtuar la melodía ni producir errores armónicos.

Una lista más detallada de los ornamentos usados incluye: apoyatura, apoyatura doble, arpegiación, grupeto, mordente, portamento, trino, vibrato. La práctica de la ornamentación melódica fue importante en el Barroco y en el Clasicismo. Cada uno de los ornamentos tiene un muchas variantes y su interpretación depende de la época, del compositor y de los países donde se utilizaban, principalmente Italia, Francia y Alemania donde existe una tradición en su uso.

En la simultaneidad. Armonía

La armonía en la música clásica es uno de los principales campos de acción. Gobierna la forma a través de un fuerte sentido de la tonalidad. Es en este momento histórico cuando la armonía tonal llega a su máximo punto de desarrollo. Nunca antes o después fue tan absoluta la atracción de la tónica principal dentro de una obra. El vocabulario o repertorio de acordes es prácticamente el mismo que en el período Barroco. La gran diferencia reside en el discurso armónico, es decir, el modo en que se establecen las tonalidades y las cadencias. La definición de la tonalidad es el punto central de la armonía en el Clasicismo.

El sistema de tonalidades

La teoría de esta época afirma que la *unidad* se consigue con una sola tónica principal para toda la obra y la *variedad* por los desplazamientos internos dentro de esa tónica.

- La tónica principal rige la armonía de un movimiento de dos formas:
- por un ordenamiento en el que sobre una tónica principal los desplazamientos son simples cadencias más o menos importantes sobre los grados secundarios de la tonalidad: son regionalizaciones o jerarquizaciones. Los grados secundarios de la tonalidad representan las tonalidades del 1er. sector del círculo de quintas (quinta ↑ y ↓ con sus respectivos relativos).

Este sistema es una continuación del que caracteriza al tardío Barroco. La primera cadencia, dentro de este sistema, suele ser sobre V grado. Las siguientes sobre cualquiera de los otros grados. Dentro de este ordenamiento circular se incluye también la tónica minorizada (Im).

- por oposición o contraste entre I y V si la tónica principal es mayor o entre I y III si la tónica principal es menor. El contraste de tonalidades es potencialmente más dramático en razón de que tanto V como III toman control de la polarización en un determinado momento. Es un aspecto nuevo en el Clasicismo (modulación propiamente dicha), ya que los desplazamientos tonales en el Barroco no son tan radicales.

Fórmulas cadenciales

Las fórmulas cadenciales son el medio más categórico para definir la tonalidad. Sus componentes melódicos principales son los grados I–IV–VII–I de la tonalidad, independientemente de los acordes.

El I es el punto de partida. El IV grado es el primer desplazamiento desde tónica. El VII grado es un elemento de tensión que crea expectativa hacia tónica y el I finalmente resuelve la tensión.

La progresión más probable con estos elementos es I – II⁶/5 – V⁷ – I.

Ejemplo Nº 67



En las fórmulas cadenciales casi siempre aparecen IV y VII grado en un mismo acorde, el V7. La superposición de las dos sensibles (tonal y modal) resalta el grado de tensión y la expectativa de resolución hacia tónica.

Definición de la tonalidad

Las fórmulas cadenciales definen la tonalidad en tres niveles de importancia o énfasis retórico:

- presentación de la tonalidad: el punto de partida tonal está indicado por un acorde o por una cadencia,
- establecimiento de la tonalidad: una serie de fórmulas cadenciales sirven para fijar la tonalidad en la que se desarrolla una obra,
- confirmación de la tonalidad: cadencias conclusivas afirman una nueva tonalidad o la vuelta a una anterior.

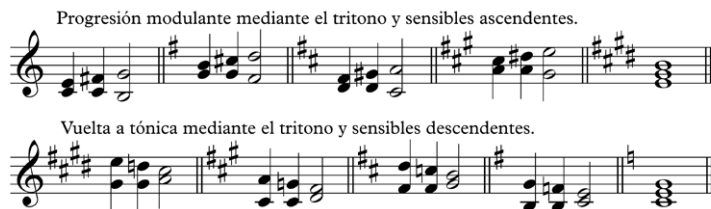
En general los centros tonales han sido definidos desde el siglo xiv por sensibles. Pero la armonía del siglo xviii se diferencia de los siglos anteriores por una saturación de cadencias y por la claridad y énfasis en la definición de estos centros tonales.

Es característica la desaceleración del ritmo armónico, las armonías temporalmente más amplias y la focalización más clara sobre las metas armónicas.

Modulación

El tritono (IV y VII grado), propio de las cadencias, es también un recurso en los desplazamientos tonales. Los tratados teóricos de este período, como por ejemplo el de Charles Dibdin (1822:30), destacan una serie de fórmulas que incluyen el tritono como medio de realizar desvíos tonales.

Ejemplo Nº 68



Los desplazamientos tonales en esta época son: jerarquizaciones, regionalizaciones y modulaciones propiamente dichas. En el siglo xviii la más importante es al V grado. Está en la mayoría de las danzas, arias, movimientos de Sonatas, Sinfonías y Conciertos e incluso en algunas fugas.

A través de la expansión formal y tonal, la progresión I-V-I gobierna la estructura del movimiento o de una obra completa.

El modo mayor y el modo mayor mixto

En la música clásica hay una marcada predilección hacia el modo mayor por su asociación directa a la expresividad más representativa de la época: el gusto por el humor, el carácter más alegre y más brillante.

La superioridad del modo mayor se justifica entendiendo que la tónica mayor es considerada «el acorde de la naturaleza», presente en la serie de armónicos.

Dentro de este clima del modo mayor se introducen acordes provenientes del homónimo menor (modo mayor mixto), para crear un efecto de coloración diferente o un contraste dramático. Los acordes introducidos son los que usan los grados III^b y VI^b descendidos y en menor medida el VII^b y el II^b.

Tratamiento de las disonancias

Cada época se caracteriza por un tratamiento particular de las disonancias. El manejo es más estricto o más libre de acuerdo con su ubicación dentro del compás, con la forma en que es introducida, como está preparada y resuelta, e incluso con el estilo o género de la obra.

En el período clásico la disonancia más característica es la apoyatura, disonancia introducida sin preparación, sustituyendo momentáneamente una nota del acorde a distancia de segunda, y resolviendo por grado conjunto a la nota que está reemplazando. Es una forma de retardo sin preparación.

La distinción entre *estilo estricto* y *estilo libre o galante* incluye el tratamiento de las disonancias. En el *estilo libre* los siguientes acordes no tienen preparación de las disonancias:

- el acorde de dominante con 7^{ma.},
- el acorde semidisminuido (tríada disminuida y 7^{ma.} menor),
- el acorde disminuido (tríada disminuida y 7^{ma.} disminuida),
- las tríadas aumentadas y disminuidas,
- los acordes de 6^{ta.} aumentada,
- los acordes de 4^{ta.}-6^{ta.}

En la música de Mozart es abundante el uso de apoyaturas. Constituye un elemento característico de su discurso.

El uso de retardos también es significativo. El tratamiento difiere en el *estilo estricto* y el *estilo libre*. En el primero el retardo viene ligado desde el acorde anterior. En el segundo, el retardo puede atacarse provocando una disonancia más fuerte, equiparable a la de la apoyatura. Estas consideraciones realizadas para el retardo son válidas también para los acordes con 7^{ma.},

acordes con 9na., tríadas disminuidas y acordes de 6ta. aumentada. Todos ellos aparecen preparados o no, en la búsqueda de un efecto expresivo más importante.

El recurso de la apoyatura, armónicamente, genera otra situación particular: la superposición de acordes diferentes. En cadencias finales, cuando se suman dos o tres apoyaturas sobre el bajo, se forma un acorde apoyatura, V sobre I.

Ejemplo Nº 69



Lo mismo ocurre en la elaboración de pedales.

Pluralidad de elementos

Cada obra en este período tiene un carácter individual expresado a través de una pluralidad de elementos. Pluralidad en el contraste de caracteres, diversidad de ideas, sorpresa, dramatismo, expresividad, variedad de ritmos, figuraciones y temas diferentes, seguidos unos detrás de otros, en una rápida alternación.

El incremento de variedad, como contrapartida, hace necesario organizaciones formales más sólidas y amplias a la vez. Esto significa (en orden a mantener la *unidad estructural*) la *clarificación* y *refinamiento* del sentido de tonalidad y de las técnicas de la armonía. La armonía tonal triádica es fundamental en este proceso estrechamente ligado a la forma.

Simplificación, clarificación y refinamiento en la armonía tonal

Los materiales armónicos desde aproximadamente 1750 son similares a los empleados por los compositores del Barroco, pero están manejados en forma diferente.

- La *modulación* es uno de los principales medios de expresión musical. Los demás medios expresivos dependen directamente de la eficacia en el desarrollo armónico. Esto no se logra por medio de elaboraciones más complejas

de estructuras o sucesiones acórdicas, sino por medio de una simplificación acórdica y sucesiones más inequívocas y fuertes funcionalmente.

- En algunos casos la simplificación del material de acordes hace que algunos de ellos de acuerdo con su función tonal tengan una forma particular de aparición: tríada mayor con 7ma. menor, siempre se asocia a dominante.
- La 7ma. aparece más sobre el acorde de dominante, que sobre los otros grados de la escala. Por su función, es el acorde con mayor tensión de la tonalidad. Sin embargo, en un contexto de acordes secundarios con 7ma., V⁷ no es tan disonante y su función queda debilitada. Por esto, el acorde de dominante siempre tendrá algún elemento disonante más que el resto de los acordes: más sensibles, 7ma., 9na., etcétera.
- El acorde II6/5 es el prototipo de la sudominante. La inversión, con el IV grado en el bajo, clarifica aún más su función.
- En general, los compositores tienden a limitar el repertorio de acordes que utilizan como medio de aclarar las funciones tonales. Esto es una fase de paso, pero muy importante en el desarrollo del estilo. El propósito es el esclarecimiento de las funciones tonales. Lo que hace a la armonía funcional (la función de cada acorde, su relación implícita con la tonalidad) es el aspecto más saliente. Desde ahora es realmente válido el uso de números romanos (I–IV–V) en la armonía. La eficiencia de la armonía consiste en hacer más con menos y no en hacer mejor. La armonía es vista ahora en un sentido temporalmente más amplio y no como las características de cada acorde en particular. Esto implica relaciones entre tonalidades y sobre todo *modulación* entre tonalidades. La clarificación de las funciones de los acordes esclarece las funciones tonales (tonalidad) y por añadidura permite interrelaciones más sutiles. Las relaciones armónicas más sencillas entre acordes (I – V o Im – III) gobiernan obras completas. Posteriormente son suplantadas por las relaciones de mediantes (relaciones de terceras) ya presentes en la música de la última mitad del siglo XVI.
- Los compositores de esta época enfatizan los procedimientos modulatorios: es claro el punto de partida y el de llegada y hay una utilización más elaborada de la función de acorde *pivote* o *acorde común*. Los contrastes entre tonalidades, característicos del período anterior, son sustituidos por transiciones entre tonalidades.
- La clarificación de las funciones tonales lleva también a un uso más elaborado de las *dominantes secundarias*.

Ritmo armónico más lento o espaciado

El ritmo armónico es más lento, de esta manera cada acorde dimensiona más su función tonal. Esta desaceleración del ritmo armónico se puede ver como consecuencia de:

- ideales estilísticos de «noble simplicidad» opuestos a la «ostentación» del Barroco,
- la necesidad de hacer accesibles los esquemas tonales básicos de formas temporalmente más amplias que las del Barroco, y orientadas a un público diferente, formado más bien por gente común, que por conocedores. En la música instrumental, la ausencia de la palabra hace aún más necesario proveer una base tonal (cerrada formal y armónicamente), para que el material no parezca una mera yuxtaposición de ideas sin orden.

Cambio de función en el bajo

El bajo continuo característico del Barroco cae en desuso. Ahora, se limita a reforzar las tres funciones principales: tónica, sudominante y dominante.

En la música del período anterior muchos procedimientos armónicos estaban determinados por un movimiento melódico en el bajo, antes que por una progresión de fundamentales. Era más importante la elaboración del bajo que la de las armonías colocadas sobre él. Al declinar la práctica del bajo continuo, las funciones tonales son las que establecen la continuidad armónica tonal. El bajo expresado con énfasis organiza funcionalmente la tonalidad, al dar signos más claros de las funciones tonales.

Su función básica es el refuerzo de las progresiones armónicas. Tiene menos movilidad que las líneas superiores de la melodía, pero provee direccionalidad y continuidad a la progresión armónica. Pueden ser líneas diatónicas o cromáticas ascendentes o descendentes o progresiones con acordes en sexta.

Estas progresiones muchas veces concluyen en una cadencia que confirma la dirección de la línea inferior. La teoría del Clasicismo destaca la importancia de los enlaces por grados conjuntos en el bajo, e incluye armonizaciones completas de escalas diatónicas y cromáticas ascendentes y descendentes. Dentro de esta categoría entran también las secuencias sobre diferentes intervalos que producen progresiones en el bajo por grado conjunto alternadas. Las siguientes secuencias aparecen en un tratado de Callcott (1806:164):

Ejemplo Nº 70



Correspondencia estructural/armónica

La armonía de los compositores clásicos de la escuela de Viena, para ser entendida propiamente y no solo identificada con tipos de acordes, debe ser analizada con relación a: metro, sintaxis (las leyes por las cuales las frases musicales se combinan para formar estructuras mayores) y forma. La relación métrica entre anacrusa y terminación, entre tiempos fuertes y débiles, la relación sintáctica entre enunciado y respuesta, entre antecedente y consecuente, son todas relaciones de la armonía tonal. La sintaxis está basada en parte, en la armonía; y la armonía deriva su significado de las funciones sintácticas que cumple. *La armonía debe ser entendida en relación con la forma.*

Esta relación se ve en la construcción de los temas. El significado de cualquier secuencia tonal depende de su ubicación dentro de una determinada organización formal. Sucesiones propias de una exposición pueden no tener un mismo significado en una sección de desarrollo, ni las secuencias del desarrollo tendrán el mismo significado en la exposición o en el final de un movimiento.

Estructuralmente, el desarrollo de frases de cuatro compases y conjuntos de frases de ocho contrasta con la asimetría de las organizaciones formales de la música precedente. La nueva simetría se apoya en la claridad armónica. Presenta un desarrollo melódico más ornamentado y tiene detalles rítmicos más elaborados. La regularidad estructural posteriormente se agrupa irregularmente en formas más amplias. La mezcla de unidades formales regulares e irregulares y la mezcla de ritmos erráticos con ritmos predecibles caracterizan los principales medios de expresión del compositor.

Principales recursos armónicos

Los principales recursos armónicos siguen siendo los del Barroco.

La cadencia tiene una doble función:

- como base de la invención melódica,
- como medio conclusivo o articulario más importante. Las cadencias fuertemente expuestas solo aparecen como puntuación de unidades formales, y menos en procesos internos.

Las tonalidades más frecuentes tienen hasta tres sostenidos o bemoles en clave. Las relaciones entre tónicas en principio están dominadas por las secuencias I – V o Im – III. Cerca de fines del siglo XVIII comienzan a ser comunes las relaciones de terceras (mediantes).

Los desvíos tonales son: *modulación propiamente dicha, regiones y jerarquizaciones*.

Las principales técnicas modulatorias de este período son las que reflejan la transición entre primer y segundo tema en la forma sonata.

Procedimientos modulatorios en la exposición

Ejemplo Nº 71¹

The image displays three musical staves illustrating different modulatory techniques. Each staff shows a sequence of chords in G major (Do: I, Sol: I) and their resolutions.

Acorde común: V=I

Do: I V I
Sol: I V7 I

Por la doble Dominante (V/V)

Do: I VI V7/V I
Sol: VI V7 I

Acorde común: IV=I

Do: I
Sol: IV V7 I

Por la triple Dominante (V/V/V)

Do: I V/V V/V/V V/V V I
Sol: V V/V V/V V I

¹ Indico tonalidades mayores en mayúsculas (Do) y menores en minúsculas (do).

Ejemplo Nº 72

Por la triple Dominante (V/V/V)

Do: I V V/V V V/V V/V/V V/V V
Sol: I V V I V V/V V V I

Acorde común: VI=II

Do: I VI VI V7 I la: I IV V I
Sol: II V7 I Do: VI II V I

Procedimientos modulatorios en el desarrollo

Ejemplo Nº 73

Cambio de modo a través de la Dominante común. (I-V7-Im)

Do: V V7/V VI V7/V V V7
Sol: I V7 I V7 Im re: IV V7 I V7 I

Cambio de modo por minorización de acorde mayor. (I-Im)

Do: V V3, II V7 I VI V7/V V V7
re: IV V7 I la: bII V7 I

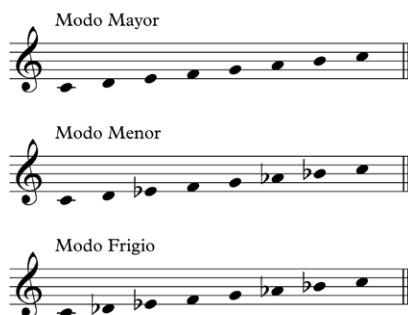
Cambio de modo por mayorización de acorde menor. (Im-I3#)

Do: II II3# V7 I
Sol: V V7 I

Acordes alterados a partir del descenso del II, III, VI y VII grado

Progresivamente se introducen, en función de la búsqueda de un contraste dramático o de color, notas y acordes correspondientes a los homónimos respectivos. En este sentido, es particularmente idiomática la incorporación en el modo mayor de elementos correspondientes al modo mayor y al modo frigio, en lo que se conoce como modo mayor mixto. Los intercambios modales, con el modo mayor, ya se usan desde el período anterior. En cuanto al modo mayor, la mixtura con el modo mayor se da en la escala menor melódica en sus formas ascendente y descendente, aspecto usado prácticamente desde los comienzos del sistema tonal.

Ejemplo Nº 74



Los intercambios modales también se pueden entender a partir de la relación entre:

- Do Mayor a Sol Menor o Si bemol Mayor,
- Do Mayor a Do Menor o Mi bemol Mayor,
- Do Mayor a fa Menor o La bemol Mayor,
- Do Mayor a Re bemol Mayor.

II grado napolitano

El descenso del II grado en el modo mayor o menor, característico ya de la armonía barroca, se considera un resabio del modo frigio. Su uso más característico es como subdominante en la cadencia compuesta.

Es propio de este acorde:

- la posición armónica: primera inversión,
- la duplicación: 3ra., reforzando la función de subdominante,

- el enlace melódico: salto de 3ra. disminuida entre la fundamental del II napolitano y la sensible tonal,
- la función: sustituto de subdominante.

Sucesiones usuales son:

Ejemplo Nº 75

II⁶ V I II⁶ I⁶ V⁷ I II⁶ V²/V V⁷ I II⁶ VII^b/V V I

El modo mayor mixto

Se incorporan en el modo mayor acordes propios de su homónimo menor, acordes que contienen los grados VI y III descendidos y en menor medida el VII descendido. El II grado descendido es propio del II grado napolitano solamente. Por lo tanto, el repertorio posible de acordes para el modo mayor mixto es el siguiente:

Ejemplo Nº 76

Modo Mayor Mixto. Repertorio de acordes.
(Entre paréntesis séptimas opcionales)

I I^{3b} II II^{3b} ^bII III ^bIII III^b
IV IV^{3b} V V^{3b} VI ^bVI VII VII^b ^bVII

El descenso del VI grado solo en el modo mayor es el más frecuente en la búsqueda de una coloración menor en el modo mayor:

- sobre el II grado como subdominante en la cadencia: II⁶/5(5^b) – (I⁶/4) – V⁷ – I,
- sobre el IV grado, en las mismas situaciones en las que aparece el II⁶(5^b): IV(3^b) – (I⁶/4) – V⁷ – I. También en la cadencia plagal incrementando la

tensión, que no tiene la subdominante mayor, en la resolución hacia tónica:

I – IV(3^b) – I,

- sobre el VI grado, el descenso de la fundamental aparece ligado al descenso de la 5ta. del acorde. Antecede al II napolitano (actuando como D/^bII) o alguna forma alterada del II(5^b): ^bVI – ^bII6 – (I6/4) – V7 – I, ^bVI – II6/5(5^b) – (I6/4) – V7 – I.

Ejemplo Nº 77

Acordes de 6ta. aumentada

El descenso del sexto grado de la tonalidad combinado con la función V/V da lugar a la aparición de los primeros acordes no estructurados estrictamente por terceras mayores y menores. El ascenso de la 3ra. y el descenso de la 5ta. en el II grado produce un intervalo de 3ra. disminuida. Esta doble sensibilización obedece a la necesidad de crear tensión hacia la dominante. En este período la 3ra. disminuida indefectiblemente aparece invertida, como 6ta. aumentada y resolviendo a una 8va. De ahí la denominación de acordes de 6ta. aumentada. Los principales son tres: II+6, II+6/5 y II+6/4/3. La teoría tradicional los denomina, respectivamente, 6ta. italiana, 6ta. alemana y 6ta. francesa.² Su función es la misma que la del V/V con una nueva sensibilización.

² El origen de la denominación de sexta italiana se desconoce. Sexta alemana y sexta francesa se deben a John Callcott (1806:237).

Esta transformación del II grado puede explicarse de la siguiente manera:

- el II grado es transformado en V/V,
- se le agrega 7ma. y 9na. menor,
- se desciende la 5ta.

Ejemplo Nº 78



De la última estructura de cinco sonidos provienen los tres acordes de 6ta. aumentada.

Ejemplo Nº 79



Los tres sonidos centrales forman el acorde aumentado de 6ta. (+6) (a); los cuatro sonidos superiores, el acorde aumentado de 6ta. – 5ta. (+6/5) (b); los cuatro sonidos inferiores, el acorde aumentado de 6ta. – 4ta. y 3ra. (+6/4/3) (c); los tres acordes de 6ta. aumentada son idénticos en ambos modos.

En el acorde, la tercera disminuida aparece invertida, como 6ta. aumentada. Por extensión, más adelante se denominarán acordes de 6ta. aumentada a todos aquellos que en su estructura tengan una 3ra. disminuida. En los tres acordes, se considera que la fundamental funcional es el II grado, a pesar de no estar presente en los dos primeros acordes.

Ejemplo Nº 80



Al resolver, la 3ra. del acorde asciende. La 5ta., 7ma. y la 9na. del acorde descienden o se mantienen.

La principal resolución del acorde es hacia el V grado en estado fundamental del modo mayor o Menor, mediante un movimiento estructural de 5ta. descendente.

Cuando se trata de enlazar el II+6/5 al V⁷ se producen quintas justas paralelas y cromáticas, entre la 5ta. y la 9na. del acorde de 6ta. aumentada y entre la fundamental y la 5ta. del acorde de dominante. Estas se admiten sin reparos cuando no aparece en las voces extremas (Schoenberg, 1922:290).

Ejemplo Nº 81

II+6 V II+6/5 V II+6/4/3 V

En el enlace de un acorde de 6ta. aumentada con un acorde V⁷, la 3ra. del primer acorde desciende cromáticamente a la 7ma. del siguiente, al igual que al enlazar dos dominantes con 7ma.

Ejemplo Nº 82

II+6 V⁷ II+6/5 V⁷ II+6/4/3 V⁷

La segunda resolución en importancia es por un movimiento estructural de 2da. descendente, hacia el I grado del modo mayor o menor.

Ejemplo Nº 83

II+6 I II+6/5 I II+6/4/3 I

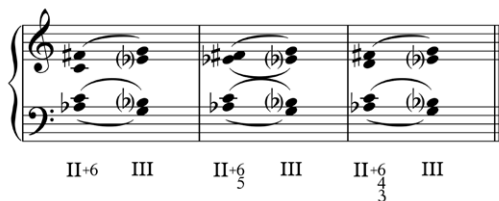
En el enlace del II+6/5 al I del modo mayor, la 9na. menor del acorde aparece regularmente escrita en su variante enarmónica (mi $\flat$ =re $\sharp$).

Ejemplo Nº 84



También es posible la resolución al III grado del modo mayor o menor, por un movimiento estructural de 2da. ascendente. No es una resolución usual.

Ejemplo Nº 85



Ciclos de terceras. Relaciones tonales de tercera

Alrededor de 1800 comienza a privilegiarse las relaciones tonales por ciclos de terceras, por encima de los ciclos de quintas. Los ciclos de terceras se denominan también ciclo de medianas, aunque no en todos los casos. Históricamente, estas relaciones ocurren de la siguiente forma:

- Tónica y sus relativos:³ (1er. sector del círculo de 5tas. $\uparrow y \downarrow$).

Do Mayor – La menor

Do menor – Mi $\flat$ Mayor

Do Mayor – Mi menor

Do menor – La $\flat$ Mayor

³ Mi menor suele considerarse un *falso relativo* de Do Mayor, de la misma manera que Fa mayor lo es para La menor. El concepto se entiende para las tonalidades a distancia de terceras de ambos modos, en el eje opuesto al relativo principal.

- Tónica y los relativos de la tonalidad homónima: (3er. y 4to. sector del círculo de 5tas. ↑y↓).
Do Mayor – Mi $\flat$ Mayor Do menor – La menor
Do Mayor – La $\flat$ Mayor Do menor – Mi menor
- Tónica y los homónimos de sus relativos: (3er. y 4to. sector del círculo de 5tas. ↑y↓).
Do Mayor – La Mayor Do menor – Mi $\flat$ menor
Do Mayor – Mi Mayor Do menor – La $\flat$ menor
- Tónica y los homónimos relativos de la tonalidad homónima: (5to. y 6to. sector del círculo de 5tas. ↑y↓).
Do Mayor – Mi $\flat$ menor Do menor – La Mayor
Do Mayor – La $\flat$ menor Do menor – Mi Mayor

Técnicas utilizadas en los desplazamientos tonales en los ciclos por terceras

- A través de la dominante: es el más importante. Se aprovecha la propiedad de la D7 de poder resolver en Mayor o Menor. De esta manera, una dominante originada a partir de un centro tonal mayor resuelve en una tónica menor y viceversa.

Ejemplo Nº 86

The image shows four musical sequences labeled a), b), c), and d), each consisting of a series of chords on a treble clef staff. Below each chord is a Roman numeral indicating its function in a key.

- a)** I, V $\frac{6}{3}$ /IV, IV $\frac{3}{\flat}$. The sequence shows a progression from C major to F major (via C $\flat$ major) to D $\flat$ major.
- b)** I, V $\frac{4}{3}$, I $\flat$. The sequence shows a progression from C major to F major (via C $\flat$ major) to D $\flat$ minor.
- c)** I, VI, V $\frac{4}{3}$ /VI, VI $\sharp$. The sequence shows a progression from C major to D $\flat$ major (via C $\flat$ major) to E $\flat$ major.
- d)** I, III, V $\frac{4}{3}$ /III, III $\sharp$. The sequence shows a progression from C major to E $\flat$ major (via C $\flat$ major) to F $\sharp$ major.

En a): IV $\frac{3}{\flat}$ puede ser I de fa, II de Mi $\flat$, IV de do o VI de La $\flat$. La introducción del IV $\frac{3}{\flat}$ permite desplazarse a las otras tonalidades enumeradas.

En b): I $\flat$ es I de do, III de La $\flat$ y VI de Mi $\flat$. Ídem anterior.

En c): VI $\sharp$ es I de LA.

En d): III $\sharp$ es I de MI.

- Enlaces directos por movimientos estructurales de tercera: enlaces entre acordes a distancias de tercera, pero con un solo sonido en común.

Ejemplo Nº 87

DO:I $\flat$ III I $\flat$ VI I III $\sharp$ I VI $\sharp$

do:I III $\flat$ I VI $\flat$ I $\flat$ III I $\flat$ VI

- Minorización o mayorización de acordes:

Ejemplo Nº 88

DO:I I $\flat$ IV IV $\flat$ V V $\flat$ do:I I $\sharp$

Situaciones en las que aparecen las relaciones de terceras

- Expresión de lejanía, sorpresa, efectos de colorido armónico.
- Relaciones condicionadas por la estructura: relaciones entre unidades formales, planteadas tonalmente a partir del ciclo de terceras. (Por ejemplo, en una forma sonata: 1er. Tema – Do Mayor, 2do. Tema – Mi Mayor).
- Cambio de color sobre una nota mantenida, o modulaciones sobre una nota común.

Ejemplo Nº 89

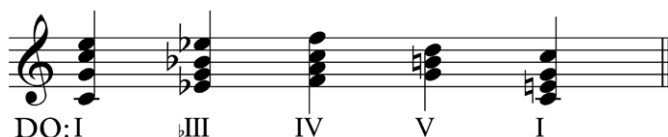
Modulaciones por nota común.

Do: I Do: I
La $\flat$: I Mib: I

- Ruptura tonal: en puntos articuladores, un enlace estructural por terceras puede aparecer como un elemento contrastante con el desarrollo tonal anterior.

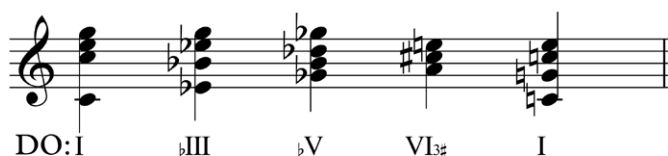
- Ampliación de tónica: incorporación de relaciones de terceras en un contexto dominado por una tónica como sustitución de algunos acordes propios de la tonalidad.

Ejemplo Nº 90



- Movimientos circulares armónicos: progresiones simétricas de tonalidades.

Ejemplo Nº 91



Enfoque de A. Schoenberg en las modulaciones al 3er. y 4to. sector del círculo de 5tas.

El planteo es similar a los expuestos anteriormente: aprovechar la dualidad del V⁷ que es igual en ambos modos. La diferencia radica en que Schoenberg propone una elaboración más compleja del procedimiento, coherente con el concepto de modulación propiamente dicha; un tipo de desvío tonal mucho más fuerte que los propios del período anterior. Este procedimiento suele aparecer en las relaciones tonales entre 1er. y 2do. tema, cuando las tonalidades de ambos se encuentran a distancias de terceras. La Sonata Op. 31, Nº 1 de L. V. Beethoven, es un ejemplo del procedimiento. Tiene una progresión de Sol Mayor a Si Mayor, entre 1º y 2º tema, en la exposición y de Sol Mayor a Mi Mayor en la recapitulación. Ambas modulaciones están realizadas por el procedimiento de intensificación de dominante.

Modulaciones al 3er. y 4to. sector del círculo ascendente de 5tas.

Las modulaciones posibles son:

- la o DO a LA o fa#
- la o DO a Mi o do#

En todos los casos se aprovecha la afinidad entre tonalidades homónimas, misma tónica y mismo acorde de dominante: la/LA y mi/MI.

En las modulaciones al 3er. y 4to. sector del círculo ascendente de 5tas., la dominante de una tonalidad menor resuelve en una tonalidad mayor. El paso a realizar se denomina *Intensificación de dominante*, y es la jerarquización del V grado con el objeto de hacer olvidar su procedencia.

El procedimiento básico es:

- introducción de la dominante común,
- transformación de la dominante,
- resolución en el modo mayor.

La transformación de la dominante en este período se realiza de la siguiente manera: 1) con un *calderón*, es decir una detención sobre la dominante y su posterior resolución en el modo Mayor, lo que no requiere ninguna elaboración; b) mediante un *pedal sobre dominante*; y c) por *extensión o repetición de la dominante*.

Los dos últimos procedimientos son similares. Tienen básicamente tres acordes: dominante – acorde de transformación – dominante, sobre un pedal o sin él.

La función del acorde de transformación es jerarquizar o atraer la atención sobre la dominante. Puede ser: una dominante secundaria como V/V o VII/V, o también II↑, IV↑, VI↑ de la escala menor melódica ascendente, acordes similares en el modo Menor y Mayor.

Antes del pedal son comunes dominantes secundarias (V/V) o acordes que funcionen como subdominantes de la dominante del pedal. Después del Pedal aparecen I, VI o IV de la tonalidad homónima Mayor y también V/III o VII/VI para ir al relativo menor de la tonalidad alcanzada.

El pedal es cualquiera de las notas del acorde de dominante ubicado en el bajo, soprano o voces intermedias.

El núcleo de estas modulaciones son los desplazamientos entre Do – La y Do – Mi. En estas dos modulaciones se pasa por los homónimos menores de La y Mi pero solo como forma de introducir la dominante. Por lo tanto, en la modulación de:

- Do a La tenemos Do – la – dominante común – La.

- Do a Mi tenemos Do – mi – dominante común – Mi.

El punto de partida y de llegada puede ser el relativo de las tonalidades anteriores, un desplazamiento mucho más sencillo y cercano.

La técnica en la *extensión o repetición de la dominante* es similar, pero sin la nota pedal.

Ejemplos:

a) Do Mayor – La Mayor: el núcleo de la modulación es el paso de la Menor a La Mayor. La progresión parte de Do Mayor e inmediatamente se introducen acordes propios de la Menor. Continúa con el pedal sobre V y su correspondiente acorde de transformación. Al finalizar el pedal, resuelve en la tonalidad de La.

Ejemplo Nº 92

I I⁹:I IΛ ΛII₆ Λ₃ ΛII₆Λ I⁷:Λ ΛI II₆ Λ₃ I
 DO: AI AI II₆ Λ₃AI ΛII₆Λ Λ Λ Λ₃ I
 9) DO - I⁷

b) la – fa#: el núcleo de nuevo es el paso de la a La. La progresión parte de la y se introduce el pedal sobre V con su acorde de transformación. Al finalizar el pedal, el V/VI permite un desplazamiento inmediato al relativo de La, fa#.

Ejemplo Nº 93

la:I II₆ LA: V V/V V⁷ V₃/VI IV₆ II₆ I₆ V⁷ I
 fa#: V₃ V₃

c) la – Mi: sin el pedal, el núcleo ahora es el paso de mi a Mi. La progresión parte de la, que ya puede considerarse un acorde de mi. A continuación, sigue la dominante, el acorde de transformación y la reiteración de dominante. Al finalizar el pedal una cadencia evitada antecede la cadencia definitiva sobre Mi.

Ejemplo Nº 94

c) la - MI

la: I
mi: IV

II⁶ MI: V V³/V V⁷ VI II V⁷ I

Modulaciones al 3er. y 4to. sector del círculo descendente de 5tas.

Las modulaciones posibles son:

- la o Do a Mi b o do
- la o Do a La b o fa

Se utiliza también la afinidad entre homónimos, pero a la inversa: la dominante de un acorde Mayor resuelve en un acorde Menor. Son usadas las siguientes dominantes:

- V⁷/IV cuando resuelve en IV^{3b} (subdominante menor), que puede ser:
 - II de Mi^b Mayor,
 - IV de Do Menor,
 - VI de La^b Mayor y
 - I de Fa menor.

Por esta forma de introducción, Schoenberg denomina Regiones de la sudoiminante menor a las tonalidades del 3er. y 4to. sector del círculo descendente de 5tas.

Ejemplo Nº 95

DO: I V³/IV IV^{3b} LA: VI II⁶ I^{3b} V⁷ I

- V⁷ resolviendo en I^{3b}. Este acorde es VI de Mi^b Mayor, I de Do Menor y III de La^b Mayor.

Ejemplo Nº 96



Una vez introducido el IV3 $\flat$ o el I3 $\flat$, solo resta una cadencia en la nueva tonalidad.

DURACIONES

El principio de variedad característico del Clasicismo es producto de la flexibilidad en el ritmo. En el Barroco, la economía de patrones rítmicos es la norma. El Clasicismo, por el contrario, despliega cantidad y contraste de motivos rítmicos. El sentido de continuidad y movimiento perpetuo del Barroco cede lugar a la pluralidad de elementos, pausas inesperadas, densidades rítmicas diferentes, variedad de esquemas rítmicos, síncopas, hemio-las, etcétera.

Tempo, rítmica y métrica también son parte de esta evolución hacia un estilo con mayores contrastes, claridad y simplicidad, que contribuyen a la inteligibilidad de la obra musical a un espectro más amplio de oyentes.

Tempo

El Clasicismo marca la conquista de un nuevo tempo, el *presto*, posible por la simplificación de las funciones armónicas y la ralentización del ritmo armónico.

El tempo en el Clasicismo es determinado de dos formas: descriptiva o mecánicamente.

Descriptivamente se utilizan términos como, *allegro*, *adagio*, *largo*, *andante*, *presto*, etc., o modificaciones como *allegretto*, *prestissimo*. Reflejan el tempo en una forma mucho más fiel, por estar basada en convenciones expresivas. Estas indicaciones, aparte del tempo, indican el afecto principal de la obra.

Koch (1802) realiza las siguientes descripciones:

- Largo, amplio, expandido, indica tiempo lento, expresando sentimientos solemnes.

- Adagio significa moderadamente lento, ejecutado con sutilezas muy delicadas y una notoria fusión sonora (legato).
- Andante, moviéndose, caminando, punto intermedio entre rápido y lento. Aplicado a piezas que reflejan el afecto de calma, silencio, quietud, tranquilidad. Utilizado también en piezas de carácter procesional o marchas. Las articulaciones también, ni muy ligadas ni muy separadas como en los tempos rápidos.
- Allegro, rápido, moderadamente rápido, con articulaciones claras, simples y una separación concluyente entre sonidos.
- Presto, es el tempo más rápido, toque más ágil y liviano, implica una expresión más vigorosa, una acentuación más aguda de los sonidos, sin desmedro de la claridad.

Daniel Türk (1789) habla de cuatro velocidades: muy rápido, moderadamente rápido, moderadamente lento y muy lento. Describe también una serie de variantes de estas categorías. Otros teóricos recomiendan al compositor indicar no solo el tempo, sino también la duración de la obra, e incluir sus repeticiones (por ejemplo: 3'10").

Un tratado teórico de William Crotch (1807–1822) detalla mediante el uso de un péndulo los tempos de una serie de obras, de C. P. E. Bach, J. C. Bach, Haydn, Mozart, J. Schobert, Boccherini, Gluck y otros. Trasladados a una indicación metronómica moderna, los tempos aproximados son:

Larghetto ♩ = 78 o ♩ = 84

Poco Adagio ♩ = 112

Andante ♩ = 96 o = 112 o ♩ = 78 o ♩ = 76 o ♩ = 124

Allegro ♩ = 88

Presto ♩ = 124

El término *Tempo rubato* en el siglo XVIII indica pequeñas modificaciones en las características internas del compás, síncopas, anticipaciones y retardos producidas por aceleraciones y desaceleraciones en el tempo dentro del compás. A principios del siglo XVIII, involucra también la modificación en el tempo de una unidad mayor que el compás: la frase.

Mecánicamente, el tiempo también se indica por medio de un reloj, pulso, o un péndulo con una cuerda que varía en largo y por lo tanto en la frecuencia de su oscilación.

Ritmo

En el siglo XVIII, el ritmo contribuye a la expresión, con patrones característicos de danzas o marchas y por la elección del metro y del tempo. Organiza la retórica musical, creando momentos más acentuados que otros, mediante la distribución de agrupamientos regulares e irregulares de compases, tiempos y frases.

Métrica

La música de la primera mitad del siglo XVIII utiliza un amplio rango de metros que va desde un 4/2, 6/2, hasta un compás 3/16 o 6/16, mientras que en la segunda mitad del siglo son más usuales 4/4, 3/4, 2/4, 2/2, 12/8, 6/8. 4/4 aparece casi siempre escrito como C, y 2/2 como C. Los dos últimos signos son herencia del Renacimiento y, por ejemplo, aún en esta época hay confusión en la interpretación del segundo. Schubert utiliza C C en el Impromptu Nº 3, D. 899, para indicar un compás con una duración de una *breve* (cuadrada).

Los compases usuales implican una simplificación, que no significa que los compositores clásicos no conocieran las sutilezas de los metros de la época anterior.

En varios tratados teóricos, aparecen citadas asociaciones entre metros más antiguos y determinados caracteres. Johan Kirnberger (1771–1779), en un tratado considerado un puente entre la práctica de Bach y los compositores clásicos, establece la siguiente clasificación:

- 4/4 enfático, serio, propio para corales, fugas, música religiosa,
- 3/2 pesado y grave,
- 2/4 vivo, liviano, expresa sentimientos de plenitud,
- 4/8 volátil, no tiene la energía del 4/4,
- 3/4 gentil y elegante, especialmente cuando tiene un ritmo regular de negras,
- 3/8 cierto grado de vivacidad descarnada.

La música del Clasicismo utilizaba en general un solo metro para todo un movimiento o pieza, pero determinados agrupamientos rítmicos durante el transcurso generan otro tipo de compás. Algunos movimientos en 3/4, por ejemplo, por agrupamiento de compases o acentuación podrían bien estar escritos en 6/4. A pesar de esto solo se reconocen dos tipos de metros: binario y ternario.

Organización micro, meso y macroformal del ritmo

Algunos conceptos desarrollados en la teoría musical de los siglos xvii y xviii se refieren a la organización del ritmo y el metro en varios niveles formales. Los principales son: *quantitas intrinseca* y *escansión*.

Quantitas intrinseca ⁴

El término se refiere a las diferencias de acentuación entre el compás binario (fuerte débil) y el ternario (fuerte débil débil).⁵ Si bien esto se considera sobreentendido actualmente, en esta época tiene implicaciones más profundas, como por ejemplo las referidas previamente a la posición métrica débil-fuerte y las proporciones entre duraciones.

En la teoría musical de los siglos xvii y xviii, indica la medida interna de una nota musical en términos de su duración y valor rítmico. Es un término que surge en el contexto de la música del Renacimiento tardío y del Barroco, con el que los teóricos buscan clasificar y comprender las proporciones matemáticas y las relaciones temporales dentro de la estructura métrica musical. Los conceptos principales aluden a:

- La duración y valor rítmico: la *quantitas intrinseca* se relaciona directamente con la longitud de tiempo durante la cual una nota debe ser sostenida. En ese sentido, cada figura musical (como la blanca, la negra, la corchea, etc.) tiene una *quantitas intrinseca* específica que define su duración relativa en el tiempo.

⁴ Del latín, cantidad intrínseca o duración interna.

⁵ La teoría de esta época utiliza varios términos para indicar la diferencia de acentuación interna del compás: fuerte-débil, nota buena-mala, acentuada-no acentuada, *thesis-arsis*, larga-corta, enfatizada-no enfatizada, atacada-de paso, pesada-liviana, etcétera.

- Las proporciones matemáticas: durante los siglos XVII y XVIII, la música estaba profundamente influenciada por la idea de proporciones matemáticas y ratios. Las notas y sus duraciones se consideraban en términos de relaciones numéricas, lo que ayudaba a estructurar el ritmo y la métrica de las composiciones musicales.
- El contraste con *quantitas extrinseca*: es importante distinguir la *quantitas intrinseca* de la *quantitas extrinseca*. Mientras que la *quantitas intrinseca* se refiere a la duración inherente de una nota en un contexto abstracto o teórico, la *quantitas extrinseca* se refiere a la duración de la nota en el contexto de la ejecución práctica, que puede estar influenciada por factores externos como el tempo de la pieza y las decisiones interpretativas del músico.

Los teóricos exploran estos conceptos para proporcionar una base sistemática para la composición y la ejecución musical. La *quantitas intrinseca* ayuda a asegurar que la música escrita refleje de manera precisa las intenciones del compositor en términos de ritmo y métrica.

Por ejemplo, en una pieza en compás de 4/4, una negra tiene una *quantitas intrinseca* de un cuarto de compás, una blanca tiene una *quantitas intrinseca* de medio compás, y así sucesivamente. Estas proporciones se mantienen consistentemente, permitiendo a los músicos interpretar las duraciones relativas de las notas con precisión.

El entendimiento de la *quantitas intrinseca* es crucial para los músicos y compositores de la época porque permite una comunicación clara y precisa de las ideas musicales a través de la notación escrita. Además, ayuda a mantener la coherencia y la estructura en las obras musicales, especialmente en géneros complejos como las fugas y las sonatas.

Escansión

La *quantitas intrinseca* define la acentuación de los compases binarios y ternarios. Representa el nivel primario de la *escansión* rítmica que alude a todos los niveles rítmicos: microformales, mesoformales y macroformales.

El concepto de *escansión* se refiere al análisis y la organización del ritmo y la métrica en una pieza musical, similar al análisis de la métrica en la poesía. La *escansión* musical implica dividir y examinar una composición en términos de sus patrones rítmicos y métricos, lo que permite una comprensión más profunda de cómo se estructura el tiempo musical. Implica:

- Ritmo y Métrica: cómo se distribuyen los ritmos dentro de un compás y cómo estos ritmos interactúan con la métrica subyacente. La métrica se refiere a la organización del tiempo en pulsos regulares, agrupados en compases, mientras que el ritmo se refiere a la distribución de las duraciones de las notas dentro de ese marco métrico.
- Patrones rítmicos: la identificación de los patrones rítmicos recurrentes y cómo estos patrones contribuyen a la estructura general de la pieza. Abarca la identificación de sínkopas, acentos métricos y otros elementos que afectan la percepción del ritmo.
- Comparación con la poesía: al igual que en la poesía, donde la escansión implica analizar el ritmo de los versos y las sílabas acentuadas y no acentuadas, en música se examina la disposición de las notas acentuadas y no acentuadas dentro del compás.

Los teóricos musicales de los siglos XVII y XVIII utilizan el concepto de *escansión* para entender y explicar cómo los compositores estructuraban sus obras rítmicamente, lo que es un aspecto importante en una época en la que las reglas de composición y las expectativas estilísticas estaban formalmente codificadas.

Por ejemplo, en una pieza en compás de 4/4, la *escansión* podría implicar:

- La identificación de acentos métricos: determinar dónde caen los acentos principales (en el primer y tercer pulso) y los acentos secundarios (en el segundo y cuarto pulso).
- El análisis de los patrones rítmicos: examinar cómo las notas y silencios se distribuyen para crear patrones rítmicos específicos, como negras, corcheas, sínkopas, etcétera.
- La interpretación de la dinámica: comprender cómo los patrones rítmicos y acentuales influyen en la interpretación dinámica de la pieza.

El concepto no solo ayuda a los compositores a estructurar sus obras, sino que también proporciona a los intérpretes una guía para la ejecución rítmica y métrica. Comprender la *escansión* de una pieza les permite una interpretación con una mayor precisión especialmente en términos de acentuación y dinámica.

En la composición, permite crear estructuras rítmicas coherentes y efectivas, asegurando que los patrones rítmicos y métricos contribuyan a la expresividad y claridad de la música. Es una herramienta crucial para organizar el material musical de manera que resulte estéticamente satisfactorio y coherente.

Por otro lado, la *escansión* rítmica a veces designada como *rhythmopoeia* alude a grupos de notas, figuras, compases y frases y forma unidades rítmicas. Los modos poéticos clásicos son aplicados a la música como recurso de la

escansión. Algunos tratados muestran como una misma melodía puede transformar su carácter a través de los modos poéticos. Su aplicación a la música está citada por Meinrad Spieß (1746) y por Heinrich Koch (1802). Son agrupamientos rítmicos de figuras, en compases de 2, 3 y 4 tiempos, basados en los modos rítmicos del medioevo que conservan la denominación original en griego. Aparecen asociados a determinados caracteres. Algunos de los presentes en el tratado de Spieß son:

- Espondeo: para piezas serias. (— —).
- Pirriquo o díbraco: vivo, para melodías militares. (U U).
- Yambo: pleno de alegría. (U —).
- Troqueo: no serio, ingenuo. (— U).
- Dáctilo: serio, tanto como con humor. (— U U).
- Anapesto: serio, tanto como alegre. (U U —).
- Moloso: serio, con pena o dolor. (— — —).
- Tribraquio: con humor, tanto como serio. (U U U).
- Baquio: especial para fugas. (U — —).
- Anfímacro o Crético: vivo, enérgico. (— U —).
- Anfíbraquio: popular, expresivamente muy vivo. (U — U).
- Palímbaquio: sin indicación de carácter. (— — U).

La *quantitas intrinseca* se mantiene en grupos rítmicos mayores. De esta manera, en una unidad formal de 8 compases los compases 1, 3, 5 y 7 se perciben como más acentuados que los compases pares. De igual forma, si los dos primeros compases forman una unidad mayor, la acentuación recaerá sobre los grupos 1-2 y 5-6. Los otros dos grupos se percibirán como menos acentuados. Y en una división en dos partes, el grupo 1-4, es más acentuado que el 5-8. Coincide con el planteo de *hipermetro* e *hipercompás*, desarrollado posteriormente por Edward T. Cone (1968) y William Rothstein (1989).

Asimetría en la acentuación

La simetría absoluta, es decir un perfecto balance entre el aspecto melódico, rítmico y armónico, eventualmente pierde su fuerza cuando se mantiene por mucho tiempo y se transforma en algo monótono. Por eso, el compositor trata por diferentes medios de romper esa regularidad, y de no mantenerla por mucho tiempo.

Mediante acentuaciones diferentes de la acentuación métrica en la melodía (por ejemplo, acentuación agógica o dinámica), o por desplazamientos de acentos métricos a través del compás, un compás regular de 3/4 puede

transformarse en una sucesión de 3/2, 5/4, 4/4, 2/4, etc. Las líneas con diferentes metros, superpuestas a otras con un trabajo similar, generan una polimetría textural, completamente alejada de la regularidad del compás. Técnicamente a este recurso se lo denomina *Imbroglío*.

En cambio, el término *Alla Zoppa*, algo así como ritmo rengo, indica el uso de valores largos enmarcados en cortos (corchea–negra–corchea) o ritmos sincopados, que también alteran la regularidad acentual del compás.

Ejemplo Nº 97

W. A. Mozart. Sinfonía Nº 40. Menuetto, c. 1 a 6.

Imbroglío. 2 interpretaciones diferentes de la métrica resultante de la figuración.

1º	2	2	2	3	2	2	2	3
	4	4	4	4	4	4	4	4
2º	3			3	3			3
	2			4	2			4

Alla zoppa. Figuración características.

Asimetría en la duración de frases

Un ordenamiento simétrico es el de un período formado por dos frases de cuatro compases. En piezas relacionadas con la danza se mantiene de principio a fin. No así en obras o movimientos no ligados a este género. En Mozart son comunes los períodos con frases irregulares (4+6 o también 3+5).

Ejemplo Nº 98

W.A. Mozart. Sonata V, K. 283. 1er Mov., c. 1 a 10.

1º frase: 4 compases. 2º frase: 6 compases.

Asimetría relacionada con funciones formales

En el desarrollo de una obra determinadas secciones captan más la atención que otras, están formalmente acentuadas o tienen más quantitas intrínseca. Esto se aplica a los estamentos iniciales y finales de una obra, o a estamentos temáticos fuertemente definidos, como por ejemplo 1er. y 2do. tema de una forma Sonata. Las continuaciones, digresiones o elaboraciones de estos estamentos tienen una acentuación estructural menor. El desarrollo de una forma Sonata tiene menor acentuación que la exposición y recapitulación. Incluso dentro de una misma sección, por ejemplo el desarrollo, se pueden encontrar conjuntos de frases con mayor acentuación que otros. Esto lleva a una percepción rítmica, en un nivel macroformal, por encima del ritmo básico de los compases.

INTENSIDAD. DINÁMICA

Las dinámicas en la música del Clasicismo reflejan claridad articulatoria, una fuerte delineación y equilibrio formal, y son esenciales en el desarrollo de la expresividad del estilo. Si bien los detalles de la ejecución están librados a la voluntad del ejecutante, la necesidad de una mayor expresividad dramática lleva a una mayor precisión en los detalles. El precepto es indicar sobre todo los contrastes dinámicos más importantes.

El repertorio utilizado se mueve entre un *pianissimo* y un *fortissimo* (*pp*, *ff*), pero las más comunes son solo *Piano* (*p*) y *Forte* (*f*), las que exhiben la gran mayoría de la producción musical de este momento como continuación de las dinámicas escalonadas del Barroco.

Indicaciones comunes son *ff*, *pp*, *mfz*, *rf*, *sfz*, *crescendo*, *diminuendo*, pero Beethoven, ya a principios del siglo XIX, amplía el repertorio incluyendo *fff* y *ppp*, y varias indicaciones más (*meno p*, *sempre p* e *dolce*, *piu f*, *sempre piu f*, *fff*, *fp*). A pesar de ello, en líneas generales, las indicaciones dinámicas en este período no son utilizadas extensivamente.

Son representativos de su uso:

- Los contrastes dinámicos, cambios abruptos entre *forte* (*f*) y *piano* (*p*) para crear interés, drama y como recurso expresivo. Por ejemplo, a un *crescendo* seguido de un *piano* súbito, le sigue un *crescendo* que culmina en un clímax fortísimo. Es un recurso retórico formal en el que el primer *crescendo* se percibe como una frase antecedente terminada en semicadencia, que se completa con una segunda terminada en una conclusión.

- Los crescendos y decrescendos. Aunque los cambios abruptos son comunes, comienzan a aparecer más frecuentemente los *crescendos* (gradualmente más fuerte) y los *decrescendos* (gradualmente más suave). Más allá de su función expresiva, son recursos estructurales muy fuertes porque crean direccionalidad formal a la obra. Los crescendos orquestales son comunes desde principios del siglo XIX en la producción de Stamitz (escuela de Mannheim), pero no son comunes en Mozart ni Haydn.
- El uso del *sforzando* (*sfz*) y el *rinforzando* (*rfz* o *rf*) forzando y reforzando en italiano, respectivamente. El *sforzando*, una acentuación fuerte y repentina de una nota o acorde, y el *rinforzando*, un aumento gradual rápido de intensidad, son recursos para añadir énfasis a determinados pasajes de una pieza.
- La aparición de dinámicas más graduadas: en contraste con las dinámicas escalonadas del Barroco, los compositores del Clasicismo paulatinamente exploran más graduaciones entre las dinámicas básicas.

En las sinfonías y conciertos de Mozart, las dinámicas son empleadas para resaltar las estructuras formales. En el primer movimiento de *la Sinfonía Nº 40 en sol menor*, los contrastes entre pasajes *piano* y *forte* refuerzan la distinción entre los elementos temáticos de la forma sonata.

Haydn, en algunos casos, usa las dinámicas para generar sorpresa y humor. En el segundo movimiento de *la Sinfonía Nº 94 en sol mayor* («Sorpresa»), después de la exposición del tema de las variaciones en *piano* y *pianissimo*, un acorde súbito en *fortissimo* crea un efecto completamente inesperado. La idea del compositor fue «sorprender al público con algo nuevo».

Beethoven, especialmente en sus sinfonías, lleva el uso de las dinámicas a nuevos extremos por la cantidad de contrastes dinámicos dramáticos y el uso de *sforzandos* que añaden tensión al discurso.

La ampliación del repertorio dinámico del Clasicismo se favorece de la evolución y mejora de los instrumentos, principalmente el piano y los instrumentos de viento, que adquieren un mayor rango de volúmenes. Asimismo, la evolución de la escritura musical desarrolla una notación dinámica más detallada. Los compositores indican más explícitamente las variantes y las variaciones de las intensidades. Como consecuencia de esto, los intérpretes se ven obligados a desarrollar una sensibilidad más aguda a los cambios dinámicos y a las indicaciones escritas, lo que requiere un mayor control técnico y expresivo.

TIMBRE

La orquesta, la orquestación y los timbres instrumentales son un aspecto fundamental en la definición del carácter y la estética de este período. La música orquestal es una de las manifestaciones más impresionantes del estilo clásico y partir de este momento la instrumentación es mucho más detallada.

La orquesta se amplía y se estandariza, incluye una variedad mayor de instrumentos, dinámicas y matices en comparación con la orquesta barroca. La capacidad de producir crescendos y diminuendos, así como el uso de acentos dinámicos más pronunciados, se relaciona estrechamente con el timbre, ya que estos matices dinámicos afectan directamente la percepción del color del sonido. La orquestación tiene una sonoridad más plena y es clara porque la disposición de las partes instrumentales está pensada para permitir que cada línea sea claramente audible, equilibrada y transparente.

Los compositores clásicos exploraron y explotaron estos aspectos creando contrastes, mediante el uso de diferentes combinaciones instrumentales y texturales, ampliando los recursos para evocar distintas emociones y atmósferas.

Muchos instrumentos se mejoran técnicamente incrementando sus capacidades técnicas y expresivas, lo que permite una mayor capacidad y precisión en la ejecución. Los instrumentos de cuerda mejoran los diseños del arco y del cuerpo del instrumento, los instrumentos de viento se benefician de avances en la construcción de llaves y válvulas. Los instrumentos de viento ganan en importancia, sobre todo el corno por su capacidad de fusionar diferentes timbres. El piano reemplaza al clave como teclado principal debido a su capacidad para producir una gama más amplia de dinámicas y colores tímbricos.

El núcleo de la orquesta, no obstante, sigue siendo el conjunto de cuerdas. A él se le agregan regularmente dos cornos, una o dos flautas o un par de oboes. Gradualmente se introducen uno o dos fagotes, y más ocasionalmente un par de trompetas y un par de tímboles. El clarinete aparece a fines del siglo XVIII y es Mozart quien lo populariza. De esta manera, se van conformando tres familias instrumentales (cuerdas, maderas y bronce) que en su definición reflejan una analogía con las voces de un coro: soprano, contralto, tenor y bajo. El proceso de estandarización de la orquesta culmina alrededor de 1800.

La orquesta clásica tiene esta formación probable: entre paréntesis la cantidad de veces que aparece un instrumento en las plantillas de 14 orquestas de ciudades principales de Europa tomadas como referencia los años 1754 y 1824 (Pajares, 2012):

- Una o dos flautas (12/14).
- Dos oboes (14/14).
- Dos clarinetes (8/14).
- Dos fagotes (13/14).
- Dos cornos (13/14).
- Dos trompetas (11/14).
- Trombones (5/14).
- Dos timbales (9/14).
- La sección de cuerdas, violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo (14/14).
- Teclado (9/14).

El número de instrumentistas varía desde un mínimo de alrededor de 15 hasta una orquesta completa de 50 músicos. En las orquestas de la segunda mitad del siglo xvii hay músicos tocando más de un instrumento (flauta intercambiando con oboe y también con clarinete, o trompeta con corno). Desde 1780/90 comienzan a aparecer especialistas en cada uno de los instrumentos de viento.

Para la música sacra se emplea cantante solista, orquesta pequeña y opcionalmente un coro.

En música de cámara aparece una serie de formaciones que perdurarán en estilos posteriores: cuartetos de cuerdas (2 violines, viola y violonchelo), quintetos de cuerdas (con una viola más), dúos y tríos con instrumentos de cuerdas, entre los que se destacan el trío con piano y agrupaciones que mezclan principalmente un solista de maderas con cuerdas (quinteto con clarinete, por ejemplo). Menos usuales son el quinteto de vientos (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno) y octetos de vientos (flautas, oboes y clarinetes por dos y cornos o trompetas por dos).

Modos de ataque y articulación del sonido. Articulación

La articulación en música se refiere al grado de separación entre notas y figuras durante la ejecución, así como al nivel de énfasis que se les da. Según Türk (1789), la claridad en la articulación se basa en la claridad mecánica, la adecuada conexión y la separación precisa entre los períodos musicales. La

claridad mecánica se alcanza cuando cada nota de un pasaje rápido se escucha claramente y está separada de las otras. Las notas sin indicaciones específicas de articulación se tocan con una duración aproximada del 75 % de su valor escrito, dejan una pequeña separación entre ellas y completan así su duración total con un breve silencio. Esta regla se aplica a las notas con duraciones de blancas o menores. En general, la norma de ejecución es una especie de *détaché*, que significa «separado» en francés.

En su tratado, Türk proporciona directrices para resaltar determinadas notas dentro del compás. Este énfasis se logra al ejecutar las notas más importantes de manera ligeramente más prolongada que las otras. Koch (1802), por su parte, distingue entre tres tipos diferentes de acentos:

- *acento gramático*, el acento normal que ocurre en el primer tiempo de un compás,
- *acento oratorial*, el acento que recibe una nota melódicamente importante, coincida o no con el acento gramático,
- *acento patético*, un acento oratorial especial, utilizado por ejemplo en alguna disonancia sobresaliente.

El énfasis en la música contribuye a la conexión y separación de los períodos musicales. Türk sostiene que la primera nota de un período debe recibir una mayor acentuación que las notas siguientes y anteriores. Esto refleja el enfoque principal de la articulación en el período clásico, caracterizado por la acentuación trocaica, que pone énfasis al comienzo de un grupo rítmico. Esta perspectiva difiere de la concepción del siglo xix, representada por Riemann, que veía los compases iniciales como anacrúsicos, resultando en un ritmo yámbico.

En el siglo xviii, el legato era una sutileza, mientras que en el siglo xix se convirtió en la norma de declamación. El legato se indicaba con ligaduras de expresión o con el término *legato* cuando se aplicaba a toda una obra. La mayoría de la música de Haydn y Mozart no se articula con grandes gestos; predominan las ligaduras cortas que mantienen la claridad en la declamación.

En cuanto al estilo de ejecución, se distinguen variantes pesadas y ligeras, con diferentes graduaciones dentro de cada una. Una ejecución pesada implica que cada nota se toque con firmeza y se mantenga durante toda su duración. Por otro lado, una ejecución ligera implica que cada sonido se produzca con menos firmeza y no se mantenga completamente. La elección del compás puede influir en el estilo de ejecución: un compás de 3/2 se interpreta generalmente con una ejecución más pesada que un compás de 3/4, y aún más que uno de 3/8.

Las notas con puntillo, por norma general, se tocan un poco más largas, acortando la duración de la nota siguiente. El estilo pesado o ligero también se deduce de las duraciones utilizadas en la pieza.

Notación

La notación musical experimenta cambios importantes que reflejan los cambios estilísticos y técnicos del período. Es más limpia y legible en comparación con la del Barroco, y facilita una interpretación más precisa. Las líneas melódicas son más claras, menos ornamentadas y aunque la ornamentación fue menos elaborada que en el Barroco, todavía aparecen adornos como trinos, mordentes y apoyaturas. Estos se indican de manera más exacta en la partitura, para conseguir una ejecución más controlada y menos improvisada. Lo mismo ocurre con la notación de dinámicas y de articulaciones.

La notación del Clasicismo en varios aspectos es similar a las épocas posteriores. El compositor define la partitura y se presupone que el intérprete realice su aporte en relación con el tempo, dinámica, sonoridad, sutilezas, ornamentación, y en el aspecto expresivo de la pieza. Así es a lo largo del Clasicismo hasta aproximadamente 1800, cuando la música impresa comienza a incluir mayores indicaciones, con el fin de lograr una mayor fidelidad en la reproducción a las ideas originales del compositor.

A pesar de ello, las obras de los principales compositores de esta época, Haydn, Mozart y Beethoven, no tienen mayores indicaciones de ejecución en la partitura, por lo que los intérpretes o revisores se remiten a lo que aparece en los tratados teóricos del siglo XVIII para tener claves sobre la interpretación del tempo, dinámicas, articulaciones y ornamentaciones.

6 Texturas

La textura, el entramado de líneas, se refiere a los componentes independientes de una composición, su constitución, la relación e interacción entre ellos y cómo esto afecta al resultado sonoro total.

CAMBIOS EN LA ORGANIZACIÓN TEXTURAL

El Clasicismo deja en un segundo plano la escritura contrapuntística (polifonía horizontal) y jerarquiza la textura homofónica o melodía acompañada. En este caso todos los componentes de la textura reflejan la polaridad melodía – bajo, este último como fundamento de la armonía.

Los elementos texturales son:

- los roles ejecutados por cada una de las voces componentes: línea principal o melodía, refuerzo por doblaje, relleno armónico, bajo, acompañamiento, etcétera,
- efectos de sonoridad: creados por las diferentes combinaciones de instrumentos.

La música del Clasicismo mantiene las características de las texturas que aparecen a principios del siglo xvii, definida por la polaridad entre soprano y bajo. Gran parte de la música de este período se puede reducir a estos dos componentes principales: la melodía con mayor desplazamiento en el espacio textural y el acompañamiento constituido por el bajo con una elaboración melódica más simple que la melodía, por lo general contradiereccional a la voz superior y el relleno armónico, acotado registralmente y más estático que los dos elementos anteriores.

En algunas texturas a tres partes, una de ellas refuerza la melodía o el bajo duplicando sus movimientos, con lo que se mantiene la estructura básica de dos partes. La tercera voz tiene una función ornamental. No incrementa la cantidad de partes.

El aprendizaje del contrapunto es esencial en la creación del llamado *estilo académico* de la música clásica, visible en obras como fugas, cánones, o en secciones con contrapunto libre, invertible, imitaciones, y más. El punto de

referencia para la enseñanza del contrapunto en el siglo XVIII es el *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux, donde se desarrollan contrapuntos sobre un *cantus firmus* utilizando un sistema gradual de cinco especies contrapuntísticas. El propósito del estudio es el dominio preciso del tratamiento de las disonancias y de las líneas melódicas. Aunque es un proceso artificial que genera resultados bastante rígidos, su principal aporte fue ofrecer una estructura textural muy robusta a la composición.

El estilo clásico retiene algunos elementos del *gradus* y realiza modificaciones significativas. Se mantienen: la melodía estructural a manera de un *cantus firmus*, base de una melodía más desarrollada, la escritura de un contrapunto a dos partes utilizando las características de cada una de las primeras cuatro especies y algunos elementos propios del Clasicismo, como frases cortas y ritmo armónico espaciado.

Son nuevos el uso del modo mayor y menor, en lugar de los modos gregorianos, y los elementos de la armonía tonal como las cadencias, el uso de acordes diatónicos, de interdominantes y acordes alterados. También se modifica el aspecto melódico, acomodándolo al estilo clásico: melodías claramente estructuradas, articuladas por cadencias, simétricas, con desarrollos figurativos y contrapuntos a veces mecánicos sobre determinados intervalos (cadenas de terceras y sextas, por ejemplo).

Es característica de la composición en este momento la elaboración, por figuración o desarrollo melódico, de un contrapunto más simple que funciona como esqueleto estructural de una textura más elaborada. Este procedimiento nos da la pauta de que el compositor tiene en mente un bosquejo más simple basado en las texturas a dos voces características de las prácticas del *Gradus*.

Ejemplo Nº 99

W. A. Mozart. Sonata V, K. 283. II. Andante, c. 1 a 4

Línea estructural

La textura, en esta época, se enseña en términos de conducción correcta de voces, realización armónica y distribución del material en varias partes. Son escasas las apreciaciones sobre color tonal y sonoridad. Uno de los pocos teóricos que aborda este aspecto es Johann Daube (1773), quien se refiere a las diferentes sonoridades de los acordes de acuerdo con el registro, con la distribución abierta o cerrada y con las combinaciones instrumentales. Destaca por ejemplo que un acorde suena mejor en el registro medio, que ejecutado con ciertos instrumentos tiene mejor sonoridad que con otros, que los oboes suenan bien por terceras y las flautas por sextas, que los acordes completos tienen muy buena sonoridad en los cornos, y otras consideraciones similares respecto de la instrumentación, no frecuentes en este período.

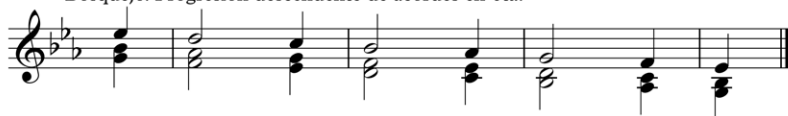
Aparte de las progresiones cadenciales como principal recurso articulatorio, son importantes también las progresiones descendentes de acordes en 6ta. Estas progresiones para el compositor clásico son tan útiles funcionalmente como recurrentes. Los encadenamientos de acordes en 6ta. sirven como marco para la aparición de retardos u otros agregados no estructurales y, a la vez, por su movimiento descendente, tienen suficiente fuerza para dar direccionalidad a cualquier material basado en esa progresión.

Ejemplo Nº 100

J. Haydn. Cuarteto de cuerdas en Mib Mayor. Op. 76, Nº 6, III Mov., c. 132 a 136.



Bosquejo. Progresión descendente de acordes en 6ta.



Música de cámara

La música de cámara incluye obras para solistas, dúos, tríos, cuartetos, etc., que son ejecutadas en pequeños salones de concierto. Retiene del período anterior, la distinción entre voces *Obligatto* (las que no se pueden omitir) y las voces *Ad Libitum* (opcionales). *Ad Libitum* también es la instrumentación, las partes agudas en algunas obras pueden ejecutarse indistintamente con violín, flauta u oboe, las del bajo con violonchelo, contrabajo o fagot.

Las obras para instrumento solista son principalmente para violín y flauta, y se escriben con fines pedagógicos. Los instrumentos de cuerda tienen cierta ventaja sobre los de viento porque pueden generar texturas más elaboradas multilinealmente o acórdicamente.

El piano, cuando actúa como solista, se considera un conjunto en sí mismo y, por lo tanto, a menudo adopta texturas características de grupos instrumentales más grandes o incluso de una orquesta completa. En las sonatas de Mozart, se encuentran pasajes similares a conciertos, serenatas de viento, sinfonías italianas, entre otros estilos musicales.

Durante esta época, uno de los procedimientos texturales más distintivos del piano es el «bajo de Alberti», posiblemente inventado por Doménico Alberti entre 1735 y 1740. Son acordes arpegiados, por lo general dentro de una octava, útiles para obtener armonías completas, enriquecer la textura musical, marcar el ritmo de manera puntual y proporcionar un soporte sólido para la melodía principal. Se considera crucial en la evolución del piano clásico. Un recurso similar es el «bajo de Murky», un bajo doblado en octavas con funciones similares.

Bajo de Alberti Bajo de Murky

Las obras para piano a cuatro manos mantienen la mayoría de las particularidades de las obras para piano solo. Algunas están pensadas para maestro – discípulo, el maestro con una elaboración del *Bajo de Alberti* y el pupilo con la melodía a menudo duplicada en octavas. Otras tienen texturas camerísticas con participación activa de ambos intérpretes, o imitación de texturas orquestales con abundantes duplicaciones y sonoridades plenas.

- Melodía y acompañamiento o bajo: violín o flauta con continuo o con un instrumento que realiza la línea sola del bajo continuo (viola, violonchelo, fagot). La textura es básicamente solo y acompañamiento, o solo con bajo continuo. El piano como continuo o acompañamiento, permanece como práctica en la última mitad del siglo XVIII, pero con requerimientos menores de elaboración que los propios del Barroco. En la música de cámara cae en desuso y permanece en composiciones eclesiásticas y en recitativos.
- Duetos de instrumentos melódicos, dos flautas o dos violines con melodías duplicadas en terceras y sextas, figuración brillante y virtuosística, o melodía elaborada y acompañamiento con líneas independientes.
- En algunos casos, la principal función del piano como instrumento es crear la sonoridad de un ensamble completo. Son representativas de esta época obras para teclado (Clave o Piano) con texturas *Ad Libitum*. En ellas el principal instrumento es el piano y no se especifica el instrumento solista (flauta, violín, etc.). La parte de teclado es *Obbligato*, pero no la del instrumento solista. Estas partes *Ad Libitum* no agregan nada a la composición y suelen duplicar principalmente por 3ras. y 6tas. la melodía principal del teclado.

137

segunda parte del minué escrita a tres partes, estas dos últimas son herencias del Barroco.

La mayoría de la producción es para tríos de cuerdas: 2 violines y viola, 2 violines y violonchelo, violín, viola y violonchelo, y los tipos de texturas de estas combinaciones son:

- las dos voces extremas realizan un movimiento paralelo y la central un relleno armónico, lo que constituye una textura a dos partes reales,
- melodía, relleno y bajo, con tres partes reales,
- escritura a cuatro partes, cuando un instrumento se desdobra en dos voces,
- imitación a tres voces.

Los cuartetos son el género preferido de la música de cámara en el Clasicismo. La formación casi exclusiva de un cuarteto de cámara es: violín 1º, violín 2º, viola y violonchelo, y comparten todos el rol de solistas. Este género se ve favorecido por la desaparición progresiva de la práctica del *continuo*, por el incremento en la práctica musical entre aficionados, que demandan material para este tipo de conjunto, y por el ensamble sonoro que representa el cuarteto de cuerdas, considerado un ensamble óptimo para la composición. Son importantes en esta época los cuartetos de Haydn y Mozart, aunque los compositores parisinos son quienes realmente popularizaron el género. Los cuartetos parisinos son a menudo denominados *cuartetos concertantes* y en ellos cada parte es para un instrumento, todos comparten la melodía principal y están escritos como partes solistas muy elaboradas y en texturas muy variadas.

Otras formaciones de cuartetos incluyen un instrumento de viento (por ej. flauta, violín, viola y violonchelo). Por las características del conjunto, reduce las posibilidades de desarrollo solista de las cuerdas. De hecho, estos cuartetos son conciertos para un instrumento solista y acompañamiento de cuerdas.

En los quintetos se agrega una viola o un violonchelo al cuarteto de cuerdas. La sonoridad es más rica, los acordes más plenos, los doblajes de partes más frecuentes y las acentuaciones más reforzadas. Se produce una expansión en la elaboración textural por la cantidad de posibilidades que agrega un instrumento más.

Formaciones de quintetos más usuales son:

- los quintetos de cuerdas, con viola o violonchelo duplicado,
- los quintetos con un instrumento de viento y cuarteto de cuerdas. Al igual que los cuartetos antes descritos, son conciertos para solista y acompañamiento de cuerdas, como por ej. el quinteto para corno y cuerdas (K. 407), y el quinteto para clarinete y cuerdas (K. 581) de Mozart. En el primero, el corno está tratado exclusivamente como solista. En el segundo, el

- clarinete comparte el rol con el violín 1º, fusionándose en algunos casos con las cuerdas en el acompañamiento,
- los quintetos de viento para flauta, oboe, clarinete, fagot y corno.

Los instrumentos de vientos en general también aparecen en conjuntos mayores. No hay una formación tradicional para estos ensambles, pero en la mayoría de ellos aparecen pares de flautas, oboes, clarinetes, fagotes o cornos y ocasionalmente trompetas, y en diferentes combinaciones (por ejemplo, oboes, clarinetes, fagotes y cornos por dos).

Música orquestal

Representa una de las manifestaciones más espectaculares de las tendencias en la música del Clasicismo y un incremento de la música instrumental. El estilo orquestal clásico nace de una confluencia del teatro y la música de cámara. Del teatro hereda el tamaño de la orquesta y la plenitud de sonido. De la música de cámara, la textura básica de polaridad entre melodía y bajo, y la preeminencia de las cuerdas. La exaltación del sentimiento, por otro lado, es herencia de la ópera y de la música religiosa, y la interacción de las voces se hereda de la música de cámara concertante.

El núcleo de la orquesta clásica son las cuatro partes ejecutadas por primer violín, segundo violín, viola o tenor, y violonchelo o bajo. Los tratados de orquestación de esta época hablan del agregado de instrumentos de vientos para duplicar las partes de la orquesta de cuerdas. Los solos de instrumentos de vientos se asignan al violín, el fagot duplica el bajo, los oboes, el 1º y 2º violín al unísono o a la octava, los clarinetes duplican al violín 2º una octava abajo de los oboes y viola. Los cornos refuerzan las partes más importantes del bajo o de las voces intermedias. Las modificaciones a la orquesta barroca son las siguientes:

- los vientos acompañan a las cuerdas, en algunos casos tienen partes solistas, lo que los transforma en instrumentos *obbligato*,
- se introduce el contraste de color relacionado con el contraste temático,
- las cuerdas en algunos casos son relegadas de su función de voces principales y toman parte en el juego de contraste de color.

En las cuerdas, la textura varía de acuerdo con si las partes son dos, tres o cuatro, pero las organizaciones son similares. Los dos instrumentos superiores actúan en forma conjunta en una textura homorrítmica. A tres partes, puede haber una contramelodía realizada por el violonchelo o la viola, o una

textura con un instrumento para la melodía principal y los otros dos para el acompañamiento. Con partes para las cuatro cuerdas la variedad es mayor, pero las variantes son similares agregando el refuerzo de un instrumento más en alguna de las líneas. En algunos casos la orquestación divide el violonchelo del contrabajo y reserva para este último solo las partes reales de bajo. Esto comienza a ser usual desde las sinfonías de Beethoven. La orquestación para cinco cuerdas sigue siendo una extensión más de las anteriores. Las duplicaciones no son solo entre instrumentos conjuntos sino también entre aquellos que no lo son: violín primero y violonchelo, por ejemplo.

Los primeros ejemplos de la inclusión de instrumentos de viento en la orquesta se remontan a alrededor de 1760, y corresponden principalmente a oboes y cornos, que duplican las partes de cuerdas, sobre todo en las armonías de tónica y dominante. En algunas ocasiones las flautas reemplazan a los oboes, pero se prefieren estos últimos por su timbre más penetrante y fuerte. Los fagotes replicaban las partes de las cuerdas graves.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, el papel de los instrumentos de viento se amplía y se desliga de su función inicial de duplicar las cuerdas.

Son utilizados especialmente en serenatas, divertimentos, octetos y otros géneros para instrumentos de vientos, en música para conciertos al aire libre con temática militar, marchas, fanfarrias, etc., pero escritas como música de cámara. En estos ensambles se combinan flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompetas y cornos. Los trombones, usados para duplicar voces en composiciones corales, aparecen por lo general en música sinfónica para ocasiones solemnes.

Los *tutti* orquestales no son comunes en el Clasicismo sino hasta las sinfonías de Beethoven, en los que tampoco están utilizados extensivamente. Las sinfonías de Haydn y Mozart mantienen todavía una textura liviana en cuanto a instrumentación, más cercana a la música de cámara.

La orquesta clásica tiene en promedio entre 20 y 40 instrumentistas. En raras ocasiones (algunos conciertos al aire libre) se duplican todos los instrumentos para reforzar la sonoridad. Estos conciertos producen un fuerte impacto en el público, más acostumbrado a conjuntos camarísticos u orquestas pequeñas.

Si bien la orquesta de Mannheim es generalmente reconocida como un factor decisivo en el desarrollo de la orquesta clásica, actualmente se reconocen también como un aporte importante las sinfonías de Giovanni Sammartini (1700/01–1775), por el tratamiento más original de la textura, del ritmo y del desarrollo melódico, que en las de sus contemporáneos.

Música vocal

En este período existe un amplio repertorio de música vocal que, en su tiempo, disfrutó de una mayor cantidad de interpretaciones en comparación con la música instrumental. El Lied o canción para voz solista es el género más difundido de la música vocal del siglo XVIII. Su contenido es variado y puede ser expresivo, sentimental, didáctico, satírico, cómico o heroico. La mayoría de estas canciones cuenta con acompañamiento, aunque en algunas colecciones también se encuentran canciones sin ningún soporte instrumental. El principal foco de interés es el texto.

La música coral, por su parte, es uno de los géneros más prestigiosos del siglo XVIII, especialmente las obras corales de carácter religioso. La textura predominante es la polifonía vertical, donde destaca la melodía superior en composiciones silábicas y homorítmicas, y la polifonía horizontal en secciones con imitaciones. Los cánones son importantes tanto en la música religiosa como en la secular.

Música vocal e instrumental

Las canciones solistas con acompañamiento pueden tener las siguientes variantes texturales:

- melodía con acompañamiento solamente de un bajo (extensión de la práctica del bajo continuo),
- melodía con acompañamiento desarrollado: el acompañamiento puede ser el bajo y la realización del continuo, o un bajo de Alberti en el que la mano derecha duplica la melodía de la voz, permitiendo una ejecución, incluso sin la parte vocal,
- melodía duplicada en la mano derecha, pero con una realización acórdica, resultando en una textura más plena,
- melodía duplicada por terceras y sextas por violines. Textura preferida para solos operáticos italianos y música eclesiástica,
- melodía completamente independiente del material del acompañamiento.

En el caso de dúos o tríos las posibilidades son:

- dos voces de registros similares compartiendo la línea melódica principal, en algunos casos actuando a la manera de diálogos,
- dos voces de registros similares en duplicaciones por terceras,
- dos voces diferentes resaltando la diferencia de afectos entre ellas,

La música coral es más simple que la de los corales de J. S. Bach probablemente como consecuencia de la reforma protestante, que los transforma en un estilo más declamatorio. El acompañamiento está escrito como bajo cifrado.

Los instrumentos acompañan al coro:

- doblando las voces. El bajo duplicado por violonchelo, contrabajo o fagot, el tenor por violas o un primer fagot, la contralto por el violín 2º y la soprano por violín primero. Los oboes duplican las dos voces superiores, a veces en forma simplificada y los cornos, trompetas y timbales refuerzan las armonías básicas de tónica y dominante en una forma aún menos elaborada,
- realizando un acompañamiento acórdico,
- con líneas separadas de acción para voces e instrumentos.

7 Estructura y forma

La forma musical en el Clasicismo se caracteriza por una serie de desarrollos y refinamientos en la estructura y el diseño en la composición. Este período es conocido por la claridad, la precisión, el equilibrio, la simetría formal y el desarrollo temático. Es el momento en el que se establecen varios géneros-formas que luego se convierten en modelos formales. En esta época el interés de los compositores, en relación con los del Barroco, cambia de la fuga a la sonata, del concierto a la sinfonía y de la sonata trío al cuarteto de cuerdas.

Claridad estructural y simetría son las principales características del Clasicismo. La forma siempre está articulada de una manera muy transparente. Las melodías son construidas a partir de fragmentos más pequeños (motivos, semifrases) y es más evidente la relación entre lingüística y discurso musical. Esto implica conceptos como estructura de frases, progresiones de acordes, desarrollo rítmico, construcción melódica, textura y ejecución. Todos estos elementos, en el siglo xvii, forman parte de la retórica musical.

PERIODICIDAD – PERÍODO

Periodicidad se entiende como la cualidad de dirigirse de manera clara y directa hacia un punto específico. Este concepto refleja la tendencia de la música clásica a avanzar hacia objetivos marcados por puntuaciones o articulaciones formales. Busca crear un equilibrio entre la predictibilidad y la variedad, mantiene el interés y proporciona una estructura clara y fácil de seguir.

La periodicidad se refiere a la estructura y organización de las frases musicales en patrones regulares y predecibles. Este concepto conlleva la repetición de secciones musicales de manera simétrica y equilibrada, lo cual es una característica distintiva de la música de este período.

El término «período» es uno de los más importantes en los estudios de las formas musicales y está tomado de la retórica. Es un concepto desarrollado en la época anterior, que adquiere relevancia en la música del siglo xvii–xviii y es una estructura que incluso hoy en día sobrevive en diferentes géneros musicales.

En el Clasicismo, el período tiene un inicio categórico, un desarrollo o elaboración y un final inequívoco desde el punto de vista cadencial. Si bien en esta época el prototipo tiene dos frases de cuatro compases, antecedente y consecuente, su duración y estructura interna puede ser más flexible. En este sentido se adapta a otros aspectos estilísticos del siglo XVIII, como lo son el desarrollo de patrones melódicos, la organización de las cadencias y los aspectos rítmicos.

El «período» como tal ya había sido descrito por Zarlino (1558). La retórica musical toma este concepto y extiende su significado, hasta entenderlo como un estamento completo terminado en signo de puntuación.

La duración en compases de un período en la música del siglo XVIII no es fija. Los primeros ocho compases de la *Sonata K.331* de W. A. Mozart conforman un período, al igual que la *cadenza* para cémbalo del *Concierto Brandeburgués Nº 5* de J. S. Bach, que recién llega a una conclusión después de 49 compases. Ambos fragmentos coinciden en el concepto original de período, aunque representen diferentes estructuras internas. Esto produce cierta confusión en el momento de determinar qué es un Período y qué no. Una definición más ajustada y propia del Clasicismo es la siguiente: «Período es culminación de una línea del discurso en un punto final de puntuación» (Koch, 1802). Heinrich Koch fue uno de los primeros en formalizar y describir la estructura del período en la música. En *Versuch einer Anleitung zur Composition* (*Ensayo de una guía para la composición*, 1782–1793), discute la organización de frases musicales y su agrupación en períodos. El elemento decisivo es la cadencia conclusiva final. En la estructura interna del período hay otras cadencias, pero nunca tan categóricas y conclusivas como la cadencia final. La función de estas cadencias internas es articular las partes del período.

CADENCIAS

En el siglo XVIII, solo se considera conclusiva una *cadencia auténtica* (v₇ a i), con los dos acordes en posición fundamental. La forma más conclusiva es la cadencia auténtica perfecta en la que ambos acordes están en estado fundamental, la tónica en posición melódica de octava y en tiempo fuerte. La semicadencia, una pausa sobre dominante, se considera equivalente a una coma. Una *cadencia deceptiva* o *cadencia evitada* o *cadencia falsa* (V–VI o V–IV) es un retraso en la resolución a tónica o una digresión en el discurso. La *Cadencia Auténtica* imperfecta (aquella en la que alguno de los dos acordes no está en posición fundamental o la tónica no está en posición melódica de tercera) implica una continuación o un período aún no finalizado. Todos

estos aspectos reflejan la importancia de las cadencias como factor rotundo de una articulación conclusiva. En la estructura interna del período, cuando aparecen otras cadencias, por lo general evolucionan de la menos conclusiva a la definitivamente conclusiva. Una variante en la cadencia final se da en los casos en los que el período modula a una tónica diferente de la de su comienzo. A pesar de que la conclusión sobre dominante pueda estar realizada con una cadencia auténtica perfecta, esta puntuación se entiende como una semicadencia extendida o más elaborada y no como una cadencia conclusiva.

Simetría

La danza y la poesía agregan un parámetro más al período musical en los siglos XVII y XVIII, el agrupamiento simétrico de frases cortas de dos, tres o cuatro compases claramente articuladas por diferentes cadencias. La complementariedad entre las frases de estos grupos refuerza la impresión de balance dentro del período. La estabilidad que esto produce incrementa la inteligibilidad en el oyente que fácilmente reconoce los patrones melódicos de 2+2 o 4+4, en la fragmentación melódico-motívica del período, lo que a su vez ayuda a la continuidad del discurso. La simetría de los períodos es atribuida por algunos teóricos a los compositores italianos.

En la música del Clasicismo aparece en varios niveles estructurales, ya sean motivos, frases, períodos, hasta secciones completas o movimientos. Se refleja en la presencia de dos frases de duración similar, con una progresión básica de cadencias de V a I. Estas dos frases son descritas como *sujeto* y *predicado* por Koch (1787), como antecedente y consecuente por Jones (1784) y como pregunta y respuesta por Portmann (1789).

Los dos aspectos principales del período son entonces una clara cadencia conclusiva al final y complementariedad entre sus partes internas (frases). El período es uno de los principales elementos de la retórica musical en el Clasicismo.

Asimetría en los períodos

La asimetría en los períodos musicales se refiere a estructuras en las que las frases musicales no siguen una organización regular y equilibrada de dos o cuatro compases, sino que presentan una longitud desigual o un desarrollo diferente. Este enfoque introduce variedad y sorpresa, rompe con la previsibilidad, crea un interés adicional en el discurso y a la vez añade diversidad

a una composición. La simetría proporciona claridad y equilibrio. La asimetría introduce elementos de variedad, de dinamismo y así mantiene el estímulo en la atención del oyente.

Recursos de la asimetría

La simetría en la estructura de frases es susceptible de ser modificada. La estructura sencilla de un período musical acarrea en sí mismo una imperfección: en la suma de dos frases de cuatro compases, la segunda cadencia cae en un compás ubicado en posición métrica débil (los compases impares están potencialmente más acentuados que los pares). Este hecho le resta fuerza a la conclusión.

Los siguientes son recursos que alteran la simetría del período:

- Contracción y extensión. Permite que la última cadencia caiga en una ubicación métrica más fuerte. La contracción implica, por ejemplo, que dos compases están comprimidos en uno o también un aceleramiento en el ritmo armónico. En el siguiente ejemplo, los primeros seis compases tienen un ritmo armónico de blanca y en el anteúltimo, la segunda cadencia de negra.

Ejemplo Nº 102

W. A. Mozart. Sonata VI, K. 284, 1º Mov., c. 1 a 8.

- La supresión de un compás (o más bien la elisión), mediante la cual el último compás de una frase es el primero de la siguiente, es también un artificio de contracción. Ocurre en períodos que terminan siendo de siete compases. La extensión, por el contrario, indica que una frase musical puede extenderse añadiendo compases adicionales. Puede incluir repeticiones, secuencias o desarrollos melódicos y armónicos adicionales.

- Reorganización de las funciones internas del período. El discurso retórico tiene tres funciones principales: comienzo, continuación y terminación. Cada uno de ellos suele estar claramente establecido en la retórica musical del Clasicismo. El *comienzo* suele tener patrones simétricos que dejan claramente establecido el punto de partida. La *continuación* es más flexible y la *terminación* es el estamento más firme para definir la terminación del período. Algunas veces estas funciones están reordenadas, como ocurre en los casos en los que se sobreentiende la cadencia o aparece en diferentes ubicaciones dentro del compás.
- Fraseología irregular. Si bien el período simétrico con dos frases de cuatro compases es considerado una especie de norma en la música de este período (sobre todo en piezas cortas), no siempre se respetan esas duraciones. En un período musical típico, la frase antecedente plantea una pregunta musical que la frase consecuente replica. Si el período es asimétrico, estas dos frases pueden no corresponder en longitud o estructura. En Mozart aparecen regularmente períodos con frases de 3 y 5 compases. Son frecuentes las alteraciones al característico 4+4, sobre todo en música ligada a la danza en combinaciones 3 + 3, 10 + 12, etc. Esta asimetría rompe la previsibilidad, agrega interés y crea una interacción más compleja entre tensión y resolución dentro del período.
- Posposición de la cadencia conclusiva. Un período en el que la segunda frase termina en una cadencia conclusiva pero no perfecta requiere de una tercera frase que confirme la finalización del período en una cadencia perfecta. Lo mismo ocurre si la segunda frase termina en una cadencia evitada. Obliga a una continuación hasta la resolución definitiva sobre tónica. Se rompe así la simetría interna, pero se refuerza la periodicidad.
- Desarrollo temático. Un motivo o el mismo período pueden desarrollarse de manera irregular, presentando variaciones que no se alinean con una estructura simétrica. Esto puede incluir la reiteración motivica de algunos de los elementos internos más allá de la cuadratura de las frases.
- Ritmos Irregulares. La utilización de ritmos no convencionales o irregulares, el uso de sínkopas, contratiempos o patrones rítmicos que alteran la métrica establecida puede contribuir a la asimetría de un período musical.
- Un desvío tonal en el momento de alguna articulación produce el mismo efecto que una cadencia evitada. Presupone una continuación con la vuelta a la tonalidad original.

FORMAS CLÁSICAS

Las formas clásicas se basan en un pequeño número de planes o bosquejos simples, flexibles y accesibles tanto para un estudiante, como para un aficionado erudito o un compositor profesional. Se caracterizan por un conjunto de principios y estilos que reflejan la búsqueda de equilibrio, claridad y estructura. Dos aspectos esenciales en la realización de estos esquemas son el diseño (por ejemplo, ABA') y el plan tonal (I-V-I).

La música del Clasicismo tiene melodías claras y simples, a menudo acompañadas por una armonía sencilla pero efectiva. El sistema tonal se estabiliza en esta época y se convierte en la base estructural de la composición. Las modulaciones a tonalidades cercanas son comunes y constituyen uno de los factores principales de estabilidad y tensión de la forma.

En cuanto a la elaboración melódica, en lugar de la variación continua de un tema, típica del Barroco, los compositores clásicos prefieren el desarrollo temático en secciones contrastantes y con modulaciones fuera del centro de gravedad de la tónica principal.

Las frases son simétricas y balanceadas, preferentemente de cuatro u ocho compases. Crean una sensación de orden y previsibilidad y también incluyen dinámicas contrastantes, variaciones en la articulación, crescendos, disminuidos y cambios súbitos de dinámica (*forte* y *piano*).

Cada obra tiene una unidad que comprende un sujeto o tópico predominante (representado por la melodía inicial o el tema principal), una tonalidad predominante (definida al principio y al final) y un orden rítmico claramente definido.

Los compositores siguen un proceso estructurado y metódico para componer música. Aunque cada compositor tiene su propio enfoque, se pueden identificar varios pasos generales que son comunes en esta época:

- El compositor comienza con la concepción de una idea musical, que podía ser un tema melódico, una progresión armónica o incluso un ritmo. Esta idea servía como punto de partida para la composición,
- Una vez concebida la idea principal, el compositor desarrolla el tema. Esto implica explorar variaciones melódicas y armónicas, y considerar cómo el tema puede evolucionar a lo largo de la pieza,
- En algún momento se hacen esbozos de la estructura general de la obra. Esto incluye decidir la forma (ternaria, sonata, rondó, etc.), la disposición de los movimientos y la planificación de las secciones internas, como la exposición, el desarrollo y la recapitulación en la forma sonata.

Estos pasos reflejan un enfoque sistemático y detallado en la composición musical, donde la planificación, el desarrollo temático y la atención a los detalles son esenciales.

FORMAS DE DOS PARTES. FORMAS BINARIAS

La mayoría de las formas clásicas se estructuran en dos partes. La primera comienza en tónica y llega a una cadencia relativamente importante en la mitad de la pieza. La segunda termina en una cadencia conclusiva sobre tónica. El diseño formal tiene sus raíces en las danzas medievales y renacentistas. Estas danzas solían tener dos partes, A y B, cada una de ellas repetida, resultando en un diseño AABB. Es un modelo básico que luego se expande añadiendo períodos y secciones, hasta convertirse en un movimiento o pieza de considerable duración.

El concepto de forma musical incluye el diseño de las articulaciones (cadencias) que delimitan la cantidad de partes (dos partes = binaria), los esquemas temáticos-melódicos (AB – ABA, etc.) y el plan tonal.

Se entiende que la forma binaria es básicamente una forma continua.¹ La articulación en la mitad en un grado diferente de tónica crea la necesidad de una continuación o una sección complementaria. Pero también puede ser seccional si la primera parte termina en la tónica principal. Los esquemas básicos son:

- I – I / X – I cuando la cadencia del medio es en tónica. (Seccional)
Movimiento Armónico Doble,
- I – V / X – I cuando la cadencia del medio es en dominante. (Continua)
Movimiento Armónico Simple.

Por X se entiende cualquier tonalidad. En modo mayor suele ser V y en modo mayor el relativo (III).

Forma binaria simple es aquella en la que cada una de sus partes es una frase o conjunto de frases. Los esquemas más sencillos comprenden piezas

¹ Un movimiento armónico es continuo cuando comienza en tónica y solo al final hay una cadencia conclusiva sobre tónica. Es seccional cuando al finalizar la primera parte, cadencia en la tónica principal, es decir, el movimiento armónico de la obra completa está seccionado en dos. El movimiento armónico es el arco tonal de la obra completa, es simple en el primer caso y doble en el segundo.

de 16 compases, divididas en dos partes de 8 compases, con dos frases de 4 compases cada una.

La organización del material melódico puede variar entre una sola idea melódica para todas las frases, un material melódico sin repeticiones o aquel en que ideas de la primera parte se riman con otras de la segunda. En este último caso lo más probable es que la segunda y cuarta frase se repitan, aunque no siempre con las mismas cadencias.

El bosquejo tonal del comienzo de la segunda sección, donde ocurre la digresión tonal (X en el ejemplo anterior), aparece en diferentes variantes en la teoría de la época. Las denominaciones utilizadas por Joseph Riepel son:

- *Monte* (monte): es un esquema que generalmente crea una sensación de impulso y acumulación de tensión. Armónicamente, es una progresión ascendente, que en modo mayor es IV – V, o en forma más elaborada, I – IV – II – V o I – V/IV – IV – II – V/V – V,
- *Ponte* (puente): es un puente armónico que conecta diferentes secciones. Básicamente es una prolongación de dominante o la progresión V – II (V/V) – V – I,
- *Fonte* (fuente): es un patrón descendente que a menudo se usa para aliviar la tensión o resolver una frase musical. Es el opuesto del *Monte* y proporciona una sensación de relajación o conclusión. La secuencia básica es II – I o la progresión por quintas VI – II – V – I.

En una forma binaria simple, la primera parte es una frase o un conjunto de frases. La segunda parte es idéntica en duración o proporcionalmente mayor que la primera (8–12, 8–16) y tiene una digresión tonal en su comienzo. En la mayoría de los casos, hay correspondencia motivica o melódica, en el comienzo o en las cadencias de ambas secciones.

Los esquemas más comunes son:



Ejemplo Nº 103

L. V. Beethoven: Tres contradanzas. Nº 3. Violín I.

Ejemplo Nº 104

L. V. Beethoven: Sinfonía Nº 1, 4º Movt. Tema del Rondó. (c.1-16)

Diagram illustrating the structure of Example 104:

Diagram 1: A single bar labeled **A**.

Diagram 2: Two bars labeled **A** and **A'**.

Diagram 3: Four bars labeled **a**, **a'**, **b**, and **a'**.

Este diseño corresponde a la denominada «forma binaria circular» (Rounded Binary).² Es uno de los más comunes en el tardío Barroco en movimientos de danza y sonata, y en minuets, scherzos y tríos de sinfonías clásicas. También como estructura de los temas en las variaciones clásicas (W. A. Mozart: Sonata XI, K. 331, 1º Movt.). Se considera antecesor de la forma sonata y es una forma articulatoriamente binaria con un diseño melódico ternario.

Ejemplo Nº 105

W. A. Mozart: Sinfonía Nº 40, 4to Movt. 1º Tema, (c. 1-32)

La polaridad de la armonía clásica facilita la extensión de las formas binarias simples, especialmente cuando la primera parte concluye en la dominante (V). En tales casos, la segunda parte suele ser más larga que la primera, ya que su inicio implica un desplazamiento más allá de la dominante. Esto significa que el regreso a la tónica requiere una elaboración más compleja que el movimiento inicial de la tónica a la dominante. Por lo tanto, la segunda parte puede tener una duración del doble, triple o incluso cuádruple en comparación con la primera.

Las formas de dos repeticiones constituyen un plan estructural para una gran cantidad de piezas pequeñas en el Clasicismo, como danzas, marchas, canciones, arias cortas, temas de rondó, temas de variaciones, etc. El esquema de estas formas binarias alcanza su apogeo en este período como estructura de piezas pequeñas o de gran alcance.

² La traducción de Rounded Binary, como Binaria Circular, es de esta fuente. También suele designarse como Binaria Redondeada, Binaria Desarrollada, Binaria de Canción, etcétera.

FORMA SONATA

El término Forma Sonata, tal como se lo presenta más frecuentemente, hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata, una sinfonía o una obra de cámara de tres o cuatro movimientos. Se lo llama a veces forma primer movimiento o forma de allegro sonata (Rosen, 1980).

El concepto de Sonata, tal cual se lo entiende actualmente, aparece a principios del siglo XIX en varios tratados teóricos.³ En gran medida toman como referencia para su descripción las sonatas para piano de L. V. Beethoven.

Históricamente se nutre de las formas binarias de sonatas de Johann Stamitz, Carl Philipp Emanuel Bach, y Johann Christian Bach, a principios del siglo XVIII. Las formas binarias del tardío Barroco anticipan algunas características de la Forma Sonata Clásica: una sección de desarrollo que incluye una vuelta simultánea al material temático del principio y a la tónica principal, y una recapitulación completa del segundo grupo temático. Se desarrolla en plenitud en los compositores del Clasicismo como W. A. Mozart, J. Haydn, L. V. Beethoven y en las obras tempranas de F. Schubert. Desde alrededor de 1750, es la forma y el plan estructural más significativo del Clasicismo.

La Forma Sonata es un esquema que organiza ideas melódicas, temáticas y motivicas, fundamentadas en la tonalidad y en un desarrollo armónico específico. Algunos enfoques teóricos también consideran en su descripción, aspectos dramáticos, dinámicos y psicológicos en el desarrollo y confrontación de sus temas e ideas.

Es una estructura de dos partes con repeticiones que la mayoría de los análisis desde el punto de vista temático, describen como la exposición, desarrollo y recapitulación de dos temas en diferentes centros tonales, resultando en una forma de tres partes. No obstante, la teoría del Clasicismo la interpreta como un plan armónico en dos fases, y por ende una estructura de dos partes.

³ Como, por ejemplo:

- Anton Reicha en *Traité de haute composition musicale* (Tratado de alta composición musical) de 1826.
- Adolph Bernhard Marx en *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (La teoría de la composición musical), de 1845, a quien se atribuye la denominación de Forma Sonata.
- Carl Czerny en *Schule der praktischen Tonsetz kunst, op. 600* (Escuela de composición práctica) de 1849–1850, donde utiliza el término primer movimiento de sonata.

Aspecto tonal

Los teóricos del Clasicismo describen la Forma Sonata como dos grandes secciones: la primera con un desplazamiento de I a V, y la segunda con una vuelta al I grado. En el caso de obras en modo mayor, la progresión inicial es I al III y la segunda un retorno a I. Cada una de esas dos secciones se subdivide en dos subsecciones, totalizando cuatro para el movimiento completo.

La primera subsección comprende el establecimiento de la tónica y su posterior desplazamiento al V o al III. La segunda subsección constituye una suerte de primera elaboración y está circunscrita al V o III grado. La tercera subsección es una segunda elaboración con mayores desvíos tonales. La cuarta subsección es la vuelta a la tónica principal.

El diseño de esta «forma de áreas tonales» (forma de dos partes con repeticiones) es entonces el siguiente:

I – V (III) – X – I

Este diseño es el elemento en común en la gran mayoría de los movimientos con «forma sonata».

Aspecto temático

El principal contenido melódico de la forma sonata son dos temas expuestos en la primera parte, elaborados en la parte central y repetidos al final. Ambos temas tienen carácter contrastante y su oposición es el escenario de conflicto de la forma sonata. La caracterización de los temas en masculino y femenino es de alrededor de 1800, pero a pesar de este estereotipo, son numerosos los movimientos que presentan un solo tema en dos áreas tonales, como en las sonatas de Mozart y Haydn. Ejemplos de forma sonata con más temas (tres o cuatro) aparecen en el siglo XIX.

El esquema base de la forma Sonata en esta época es la progresión I – V (III) – X – I. No hay mucha definición con respecto del contenido melódico de cada una de las partes. Las fórmulas armónicas y temáticas comienzan a estandarizarse en la última década del siglo XVIII. Ahí aparecen las caracterizaciones para los dos temas principales: uno fuerte o vigoroso y el otro gentil o cantable; uno masculino y el otro femenino, etc. El contraste melódico en el Clasicismo es de corto alcance, con cambios frecuentes de afecto y tópicos entre figuras y motivos.

La primera parte de la forma sonata la constituye la presentación del plan formal con sus ideas melódicas principales en el orden original. La segunda parte, en su principio, es la elaboración opcional del material presentado antes y al final, la reaparición de las ideas melódicas de la primera parte en un orden cercano al original.

La división en dos partes, conocida como división dinámica, se centra en el aspecto tonal: un movimiento armónico parte de la tónica a otro centro tonal y esto se equilibra con otro movimiento armónico que regresa a la tónica. La división en tres partes, o división estática, reconoce la exposición, el desarrollo y la recapitulación, aunque estos no son los únicos elementos que constituyen la retórica de la forma sonata.

Los teóricos clásicos solo reconocen dos partes, aunque permiten una subdivisión de la segunda parte en dos secciones principales. La subdivisión en tres partes y la denominación de «forma sonata» se atribuyen probablemente a Adolph Marx (1841–1851), quien desarrolló el análisis desde el punto de vista temático. La controversia sobre si la forma debe dividirse en dos o tres partes continuó a lo largo del siglo XIX. Actualmente, la mayoría de los tratados teóricos apoyan la división en tres partes. A continuación, se presenta un cuadro comparativo de ambos puntos de vista.

División en dos partes	División en tres partes
<i>Parte I</i> Tonalidad principal: área tonal I Establecimiento Cadencia Opcional Desplazamiento a la Tónica Secundaria	<i>Exposición</i> Tema principal
Tonalidad Secundaria: área tonal II Establecimiento del área tonal II Cadencia	Tema Secundario
<i>Parte II</i> Exploración armónica	<i>Desarrollo</i> Elaboración temática
Retorno a la Tonalidad Principal Cadencia	<i>Recapitulación</i> Similar a la Exposición.

En síntesis, podemos decir que un plan Tonal de dos fases es el marco de un plan temático de tres partes.

Aspecto general de la forma sonata

Se entiende por lo general como forma sonata solo el primer movimiento de la sonata, ya sea para piano, conjunto de cámara u orquesta. El diseño básico de la forma sonata presenta: exposición (presentación de material temático en dos niveles tonales diferentes) – desarrollo (elaboración del material temático) – recapitulación (retorno más o menos exacto al material de la exposición, pero en un solo nivel tonal).

En la exposición se presenta un *primer tema*, *primer grupo temático o tema principal*, seguido de una *transición o puente* de carácter modulante. Si el primer tema está en una tonalidad mayor, la transición modulará hacia la dominante; si está en una tonalidad menor, la transición irá al relativo mayor. le sigue el *segundo tema*, *segundo grupo temático o tema subordinado*, por lo general (aunque no siempre), contrastante con el primer tema. El segundo tema siempre está en una tonalidad diferente de la del primer tema y le sigue el *episodio final o tema conclusivo*, que también puede o no ser contrastante con los dos temas presentados.

Con estos cuatro elementos (primer tema, transición, segundo tema y episodio final), el material principal de la exposición ha sido presentado.

La sección central o desarrollo, tonalmente se mueve entre v o iii a v. Temáticamente, es una elaboración del material presentado en la exposición.

La recapitulación repite el material temático de la exposición, variando el aspecto tonal, que ahora concluye en la tónica principal.

Exposición			
<i>1º tema</i>	<i>transición</i>	<i>2º tema</i>	<i>episodio final</i>
I	I-III o I-V	III o V	III o V

Desarrollo	
III o V	V7

Recapitulación			
<i>1º tema</i>	<i>transición</i>	<i>2º tema</i>	<i>episodio final</i>
I			

Parte I: exposición

En la primera parte se realiza un movimiento armónico directo de I a V grado en el modo mayor o de I a III del modo mayor y se exponen las principales ideas temáticas.

Área Tonal I. Primer Tema, tema principal o Primer Grupo Temático

Su función es establecer la tónica principal como punto de referencia para todo el Movimiento. La forma más utilizada generalmente es un período simétrico, una oración o un grupo de frases, a veces repetidos. También puede ser solo una frase o varias (6 o 7 frases), ser una forma simple (por ejemplo, una forma binaria circular) o incluso varios temas o ideas temáticas. Corresponden a lo que se entiende como Primer Tema.⁴

Una vez expuestos estos elementos, esta primera sección puede terminar en una cadencia conclusiva sobre tónica, en un final abierto con una cadencia no conclusiva, en un desplazamiento dentro del área de tónica, o en el establecimiento diferido del área de tónica.

Desplazamiento hacia la tónica secundaria. Transición o puente

Una vez establecida la tónica principal, comienza el desplazamiento hacia la tónica secundaria. Este desplazamiento puede estar marcado por una articulación cadencial o por el paso gradual hacia la 2ª Área Tonal.

Funcionalmente prepara la aparición de un nuevo material temático. Si bien la modulación es el principal aspecto de la transición, también puede utilizarse para realizar un desarrollo temático breve de los elementos del primer tema, presentar un contraste de carácter con respecto del primer o segundo tema, desarrollar nuevos elementos temáticos, realizar una transición gradual entre el carácter del primer tema y del segundo tema, evitar un contraste muy brusco entre ellos o anticipar alguna característica rítmica o melódica del Segundo Tema.

La Transición es *independiente* cuando hay una clara separación (en el aspecto temático) entre la exposición del tema principal y el comienzo de la transición. Es *dependiente* cuando comienza con una nueva presentación del primer tema, que gradualmente se va transformando para tomar características

⁴ El período simétrico, tiene dos frases, una antecedente y otra consecuente. La primera frase termina en una cadencia no conclusiva y la segunda conclusiva. La oración tiene ocho compases, subdivididos en 2 + 2 + 4. Los primeros cuatro compases constituyen una presentación. Una idea básica de dos compases, se expone en el comienzo y se reitera inmediatamente en los dos siguientes. Los siguientes cuatro compases establecen una continuación que incluye un concepto básico de desarrollo no común a la frase. El grupo de frases son dos o más frases en los que no se da la relación melódica antecedente-consecuente, ni la cadencial propia del período. Termina en cadencia no conclusiva.

transitivas y no reexpositivas. En este caso hay una estrecha relación entre el Primer Tema y la Transición.

Tonalmente es un puente modulante entre el primer y el segundo tema. Puede tener tres fases: a) antes que la modulación comience, b) aparición de la nueva sensible tonal (de V o III), y c) intensificación de la dominante de la nueva tonalidad para consolidar la nueva tónica. Esta intensificación se lleva a cabo a través de V/V o VII/V.

1era fase	2da fase	3ra fase
Mayor: I – I	V – I del V	V/V – V del V
Menor: I – I	V – I del III	V/V – V del III

En las transiciones en las que se omite la tercera fase, no se percibe un real alejamiento de la tónica original.

Hay transiciones que no son modulantes. Terminan en una semicadencia sobre V grado y el 2do Tema comienza directamente en esa tonalidad. En otros casos se omite la transición. Si es así, el paso del primer al segundo tema se realiza directamente, o por medio de un breve enlace melódico, sin que haya mayor elaboración.

Área Tonal II. Segundo Tema

La segunda y más larga parte está enfocada en la dominante. Contiene una amplia variedad de material melódico, desviaciones armónicas y un final categórico en la tonalidad secundaria. Lo más dramático de esta sección es la manera de abordar la llegada a la conclusión en la segunda tónica. Diversos efectos, como posponer esta llegada, añaden variedad e interés a esta sección. El cierre final suele incluir referencias al tema inicial o presentar un nuevo material melódico con función conclusiva.

En este contexto tonal, el Segundo Tema generalmente marca una diferencia de carácter con el Primero, aunque no siempre es así. En el primer movimiento de una sonata monotemática, primer y segundo tema son idénticos o similares, varía solo la tonalidad en la que se expone.

Con anterioridad a Beethoven, el segundo tema raramente es expuesto en una tonalidad diferente del V o III grado para las sonatas en Tonalidad Mayor y Menor respectivamente. Posteriormente se imponen las relaciones de terceras. Beethoven, por ejemplo, sustituye por el VI grado la tonalidad del Segundo Tema de la Sinfonía Nº 9 en Re menor (Si bemol Mayor en vez de

Fa Mayor). Otras relaciones de tercera tienen como base la tonalidad mixta (Mayor–Menor), en las que el III y el VI grado son sustituidos por los correspondientes a los de la tonalidad homónima.

Por ejemplo:

- Mayor: I – bVI o I – bIII.
- Menor: I – III^{3b} o I – VI^{3b}.

Algunas sonatas de Beethoven tienen el Segundo tema en III o VI de la Tonalidad original, pero con el modo cambiado.

- Mayor: I – III^{3#} o I – VI^{3#}.

El final del Segundo Tema está marcado por una clara articulación con una cadencia auténtica o con una semicadencia que conduce directamente al Episodio Final.

El Episodio Final tiene carácter propio, es diferente o contrastante con respecto del Primer y Segundo Tema, pero temáticamente relacionado con cualquiera de los dos. Tonalmente es estable en la tonalidad del Segundo Tema y concluye con una cadencia conclusiva. En algunos casos es seguido de una breve *codetta* que prepara el paso de la exposición al desarrollo. Cualquiera de estos últimos dos elementos a menudo conduce a una transición, que sirve para introducir nuevamente la exposición o, después de la repetición, dar lugar al desarrollo. Puede presentar referencias al material del Primer Tema o a otros elementos temáticos de la Exposición.

La Exposición finaliza con una doble barra de repetición. El origen de las repeticiones se remonta a las formas binarias predecesoras y fue desapareciendo en el siglo XIX. En líneas generales se puede decir que esas repeticiones se respetan sobre todo en las sonatas del período clásico y se ignoran en las posteriores.

Parte II: desarrollo, recapitulación y coda

No hay un diseño fijo para la sección central del movimiento sonata. Cada composición presenta una organización única de esta sección. Normalmente se puede dividir en subsecciones, compuestas ya sea por una frase o por un conjunto de frases.

El material temático tampoco es fijo. Teóricamente esta sección presupone un desarrollo con los elementos melódicos de la exposición, pero en la práctica no siempre es así. Algunas formas en las que se encaró el desarrollo incluían el comienzo con el primer tema en dominante (práctica más antigua), la reorganización libre del material de la exposición o una versión modificada

del mismo, la presentación de algún material nuevo o también la ausencia de referencias al material de la primera parte. El primer movimiento de la *Sinfonía Nº 3* de L. V. Beethoven, por ejemplo, expone un tercer tema en el marco del desarrollo (c. 280).

Uno de los principales contrastes con la exposición es que el desarrollo es inestable tonalmente y rítmicamente.

En el comienzo se aleja de tónica para volver antes de la recapitulación. Después de la Cadencia sobre V grado, al final de la primera parte, la mayoría de las sonatas opta por salir inmediatamente de la tonalidad de dominante, o por el contrario permanecer un tiempo en el V grado, práctica que es más común a fines del siglo XVIII.

Este cambio de dirección es un punto crítico en el desarrollo. Puede implicar unos pocos compases en la dominante en obras cortas o un procedimiento más elaborado con al menos dos fases. La primera, una continuación del movimiento armónico fuera de tónica ya comenzado en la primera parte, hasta llegar al punto tonal más remoto (algún grado modal como III, VI o V/VI), mediante progresiones por 5tas. ascendentes o descendentes o bajos con ascensos o descensos cromáticos. La segunda, un movimiento armónico en reversa con la vuelta a I. En el cuarto movimiento de la *Sinfonía Nº 40*, durante el desarrollo, Mozart toma un fragmento del tema principal y mediante una progresión da una vuelta completa por todas las tonalidades menores del círculo de quintas desembocando en el V de la tonalidad central.

El tamaño del desarrollo evoluciona desde el temprano Clasicismo hasta el siglo XIX. De ser un mero enlace melódico al principio, se transforma en la sección más importante y personal en las sinfonías de Beethoven. Su extensión se equipara a la de la exposición, la supera y se transforma en el núcleo de la composición, un proceso que también ocurre con la coda del movimiento.

Al final del desarrollo aparece V o V₇ de la tónica principal para dar entrada a la recapitulación. Ocasionalmente puede aparecer otro acorde diferente, VII o V/V, sin resolver a V. Este momento, la retransición, es uno de los más importantes de la obra y está caracterizado por una prolongación de dominante y algún tipo de clímax rítmico, textural, etc. Es uno de los puntos más dramáticos de toda la 2ª sección.

Recapitulación

La recapitulación de un gran número de sonatas presenta los mismos elementos temáticos de la exposición, pero en la tónica principal. Este hecho puede hacer pensar que el principal objetivo de esta sección es proveer balance por medio de la simetría al movimiento completo, como tercera parte de una forma ternaria seccional. Pero, ya que desde los más tempranos ejemplos de sonata hay casos en los que no se repite textualmente la exposición, podemos pensar que su función en realidad es completar un movimiento armónico que ha sido previamente dejado incompleto, lo que puede ser realizado perfectamente sin necesidad de volver a exponer el mismo material del principio.

Hay sonatas en las que el comienzo de la recapitulación no está en la tónica principal. Dentro de esta estructura tonal no común, es usual comenzar la recapitulación en el IV grado en sonatas en modo mayor. De esta manera la progresión armónica de la recapitulación es idéntica a la de la exposición (modulación una 5ta. ascendente). En este caso el desarrollo realiza una progresión de V a V7/IV. El esquema tonal es:

Exposición	Desarrollo	Recapitulación
I – V	V – V7/IV	IV – I

Algunas partes de la exposición pueden estar acortadas. Los temas de la exposición aparecen, pero alguno de ellos se expone simplificado. Ocasionalmente, se invierte la ubicación del primer y el segundo tema.

En otros movimientos con forma sonata se eliminan secciones de la Exposición. El puente o transición, eventualmente, se omite en la recapitulación al no ser necesaria la modulación de la primera parte. En sonatas monotemáticas, desaparece la recapitulación del segundo tema lo que evita la redundancia de hacerlo aparecer dos veces en la misma tonalidad.

La recapitulación también puede aparecer modificada en cualquiera de sus aspectos, por medio de técnicas de variación: trocado de partes, ornamentación, etc., incluso, cambiando el modo en el segundo tema, de mayor a menor y viceversa.

Las repeticiones en las dos partes no son estrictamente respetadas; depende principalmente, de la magnitud de la obra y de su contenido.

Coda

Aparece cuando se necesita una confirmación final de la tónica, en los casos en que el segundo tema no deja firmemente concluida la obra. Si bien muchos movimientos de sonatas tienen una breve coda o directamente no la tienen, otras obras tienen codas tan amplias y desarrolladas que rivalizan en importancia con las tres secciones precedentes.

No tiene diseño fijo al igual que el desarrollo. Se divide en subsecciones que trabajan sobre el material empleado en las secciones anteriores. Sus elementos temáticos pueden ser nuevos o derivados de los precedentes. El material proveniente de las secciones anteriores puede ser presentado de la misma manera que ya ha aparecido o ser objeto de un nuevo desarrollo. Elementos de la exposición, dejados de lado en el desarrollo, a veces aparecen en la coda más desarrollados. En general, hay una relación más directa entre la coda y el desarrollo, que con las secciones expositivas del movimiento. La estructura tonal de la coda prolonga la tónica final por medio de un pedal, de una sucesión acórdica, o pospone la aparición de la cadencia final. No es un segundo desarrollo sino más bien una amplia zona de retorno, o una sección conclusiva más extensa.

FORMAS BASADAS EN REPETICIÓN

A diferencia de la forma sonata que tiene un lenguaje discursivo elaborado y extendido, que puede entenderse más como orgánico, otras formas se basan en ensamblar elementos que se repiten de diferentes maneras. Es el caso de las formas estróficas, cuando en una canción u otro género con texto una misma melodía se repite, pero con diferente letra (A-A'-A'', etc.), o cuando las repeticiones se intercalan con partes contrastantes. Decimos que hay retorno cuando hay una sola reiteración en la que se inserta uno o más materiales (ABA, forma ternaria) y recurrencia si son varias reiteraciones entre elementos diferentes (ABACA, ABACABA, forma rondó). En las variaciones, una unidad formal, en sucesivas apariciones, sufre modificaciones parciales y a la vez repite algunos elementos que la relacionan con el original (A-A₁-A₂-A₃, etc.).

Forma ternaria simple y compuesta

El principio básico de la forma ternaria es repetición después de digresión (A–B–A). Una forma ternaria es simple cuando cada una de sus partes es un conjunto de frases. Es el caso de piezas pequeñas en las que cada parte tiene por lo general un par de frases.

El minuet y el scherzo con sus correspondientes tríos son formas ternarias compuestas. Cada una de sus partes es una forma simple (binaria o ternaria simple).

Las danzas en la música instrumental clásica están dispuestas en pares contrastantes que con la repetición de la primera resultan en un esquema A B A. El contraste es principalmente en estilo y también en la tonalidad. El minuet clásico está formado por tres minuets, cada uno de ellos es una forma simple. El primer minuet suele ser brillante y movido, contrastando con el segundo que es más tranquilo y en un estilo predominantemente pastoral. El término trío aplicado a la segundo minuet es atribuido a Lully. Proviene de la práctica del Barroco en la que era ejecutado por tres instrumentos, dos oboes y un fagot, que alternaban con la orquesta completa.

Formas de tres partes aparecen también en los movimientos lentos de obras de cámara o sinfonías.

Rondó

La forma rondó se basa en la recurrencia de un *tema o refrán*, un pasaje que completo en sí mismo, que enmarca a otros pasajes contrastantes denominados *episodios, digresiones o coplas*. El refrán aparece reiterado por lo menos dos veces después de su primera presentación.

Hay dos versiones de este término: *rondeau* y *rondo* (francés e italiano). El primero hace referencia al *rondeau* francés más característico del Barroco. El otro es el término adoptado posteriormente para la misma forma en el Clasicismo y se presume originado en la temprana ópera italiana. Las principales diferencias entre el rondó barroco y el clásico son las siguientes:

- el rondó barroco está formado por piezas cerradas armónicamente y con claras articulaciones formales entre ellas. El contraste entre coplas y episodios es menor; sí hay contraste de tonalidades; predomina el esquema de cinco partes: ABACA o ABAB'A.
- el rondó clásico utiliza pasajes conectivos entre cada una de las partes (salvo al final de la primera), produciendo una forma continua y no seccional como el rondó Barroco. El rondó clásico suele tener también una coda. En el Clasicismo, tiene 5 o 7 partes y los esquemas más utilizados

son ABACA o ABACABA. Las variantes incluyen más partes o diferentes diseños como, por ejemplo: ABACADA para un rondó de 7 partes. El refrán ahora está concebido como un *tema*, una entidad melódica y rítmica fácilmente reconocible y los episodios como áreas temáticas contrastantes o de elaboración. Son diferentes de las formas compuestas de cinco o siete partes por la idea de recurrencia de un tema, el mayor uso de las transiciones y la continuidad entre partes.

El rondó aparece en los últimos movimientos de obras de cámara o sinfonías. A menudo incorpora elementos de la forma sonata resultando en un híbrido denominado rondó-sonata, en el cual la parte B es tratada como un segundo tema y C es el desarrollo.

VARIACIONES

La principal característica de las variaciones es el principio de repetición. Un tema es presentado y reiterado, cada vez de una manera diferente. Cada *repetición* a su vez tiene algún elemento de *contraste*. Ambos son los elementos principales en las variaciones.

Dos aspectos resultan particularmente atrayentes en las variaciones:

- la melodía el tema usualmente es una tonada popular o una con características similares,
- la ornamentación realizada sobre esa melodía la hace siempre interesante y nueva.

La repetición variada de un tema conlleva el cambio de algunos aspectos y la reiteración de otros. Cambiar todos los elementos destruye el elemento de repetición. Repetir todos los elementos mantiene el tema sin variar. Los elementos variables o los que se mantienen fijos de un tema son: la tonalidad, la modalidad (mayor-menor), la forma, su duración, la estructura tonal básica, la armonía puntual, el tempo, la melodía, la línea del bajo, la textura. Usualmente se retiene, la Forma y la Duración, y el resto es variado. Los elementos que están sujetos a variación con más probabilidad son: armonía puntual, melodía, línea del bajo y textura.

En las variaciones clásicas tema y variaciones están claramente articulados. El tema por lo general es una forma binaria simple, binaria circular mayormente. Las variaciones usualmente retienen forma y armonía. El tema es variado a través de la ornamentación de la melodía original, es simplificado

o construido a partir de un diseño figurativo. Una de las variaciones suele ser contrapuntística, otra en modo menor si el tema original está en modo mayor y alguna es un adagio. La última variación como remate de la obra completa suele ser la más rápida y virtuosística.

GÉNEROS CONTRAPUNTÍSTICOS

El *canon* no es un género prominente en el período clásico, pero el uso por parte de compositores como Mozart, Beethoven y Haydn muestra su relevancia y el respeto por la tradición contrapuntística.

En el Clasicismo no solo sirve como una demostración de habilidad técnica, sino también como un recurso pedagógico. Los cánones se utilizan para enseñar teoría musical y contrapunto. A menudo se emplean en contextos sociales y religiosos, y son cantados en reuniones y ceremonias.

Ejemplos:

- W. A. Mozart: *Canon en Sol Mayor*, K. 560a, también conocido como *Dona nobis pacem*, un canon a tres voces,
- L. V. Beethoven: *Canon Sankt Petrus war ein Fels*, WoO 182, escrito para cuatro voces,
- J. Haydn: *Canon en Re Mayor Non nobis, Domine*, Hob. XXIIIc: 1, un canon a tres voces.

El *fugato* es una sección imitativa, similar a la exposición de una fuga en la que las entradas del Tema siguen el orden I, V, I, V. En este período aparece inserto en cualquiera de las secciones de una forma sonata, en el rondó y en las variaciones. Es un recurso que añade complejidad y dramatismo a la obra.

Ejemplos:

- W. A. Mozart:
 - *Sinfonía No. 41 (Júpiter)*, K. 551. El último movimiento de esta sinfonía es famoso por sus contrapuntos complejos; culmina en un fugato que combina cinco temas diferentes en la coda,
 - *Réquiem en re menor*, K. 626, en el Kyrie.
- J. Haydn:
 - *Sinfonía No. 88 en Sol mayor*, Hob. I:88, en el cuarto movimiento,
 - *La Creación*, Hob. XXI:2, incluye varios pasajes de fugato, especialmente en el coro «The Heavens are Telling», donde las voces se imitan mutuamente en un estilo fugado.
- L. V. Beethoven:

- *Sinfonía No. 3 «Eroica»*, Op. 55, en el desarrollo del primer movimiento,
- *Sinfonía No. 9*, Op. 125, en el cuarto movimiento, durante la «Oda a la Alegría», hay un fugato basado en el tema de *Seid umschlungen, Millionen*.

La fuga, considerada la última etapa en la formación de un compositor, cae en desuso en la última mitad del siglo XVIII.

En el Clasicismo representa un puente entre la estricta forma contrapuntística del Barroco y las formas más libres y expresivas del Romanticismo. Algunos aspectos estilísticos propios del Clasicismo, como por ejemplo la periodicidad y la clara articulación formal, entran en conflicto con aspectos de la fuga. A medida que los compositores clásicos buscan mayor claridad y equilibrio, adaptan la fuga a sus propios estilos.

Mozart, Haydn y Beethoven continúan utilizando la fuga, aunque la adaptan a los nuevos estilos y formas musicales de su época. A diferencia del Barroco, donde la fuga es una pieza independiente o una sección integral de una suite o sonata, en el Clasicismo, se integra en formas más grandes como sinfonías, cuartetos de cuerdas y sonatas.

Haydn es el que mantuvo mayor fluidez en la composición de fugas en el Clasicismo. Mozart, por el contrario, no respeta el carácter propio de la fuga. Beethoven la utiliza en composiciones de su última época (1815 a 1826), especialmente en los cuartetos de cuerdas. Al no tener referentes contemporáneos utiliza técnicas del pasado.

Algunos ejemplos son:

- W. A. Mozart: *Adagio y Fuga en Do menor*, K. 546,
- J. Haydn: *Fuga a 4 soggetti del cuarteto de cuerdas Op. 20, Nº 2*,
- L. V. Beethoven: *Gran Fuga (Grosse Fuge) Op. 133, para cuarteto de cuerdas*.

EL ARIA

Originada en el siglo XVII, siguió teniendo relevancia en el periodo clásico, aunque con algunas transformaciones y adaptaciones. Tiene una estructura ternaria (ABA) en la que la sección inicial (A) se repite después de una sección contrastante (B), a menudo con ornamentaciones y variaciones añadidas por el intérprete en la repetición.

En el siglo XVIII, es una confluencia de varios elementos estilísticos y estructurales. Como género aparece utilizada en las óperas de los compositores clásicos, aunque su uso se redujo en comparación con el periodo anterior. La transición entre los estilos barroco y clásico implicó una simplificación y un refinamiento de sus características.

La estructura ABA se mantuvo, pero con menos ornamentación comparada con el Barroco. Las repeticiones suelen ser menos improvisadas, más estructuradas y con indicaciones más específicas del compositor sobre las variantes permitidas. La sección B tiende a ser más breve y más contrastante con la sección A.

La expresión emocional y la claridad melódica ganan importancia y el foco de la composición se enfoca más en la coherencia temática y en el desarrollo de ideas musicales a lo largo de la obra.

Formas del aria

Son comunes dos diseños: Aria Da Capo (o Grand Aria Da Capo) y Aria da Capo pequeña. El siguiente es un cuadro comparativo entre estas dos formas similares:

Aria Da Capo	1° Parte				2° Parte	3° Parte Da Capo)			
Diseño	A	B	A	B	C	A	B	A	B
Plan Tonal	I	V	V(X)	I	X	I	V	V(X)	I

Aria Da Capo Pequeña	1° Parte		2° Parte	3° Parte	
Diseño	A	B	C	A	B
Plan Tonal	I	V	X	I	V

La primera parte a su vez en el Grand Aria da Capo tiene la siguiente estructura:

- introducción instrumental (*ritornello*) que expone la principal cualidad expresiva del aria,
- la voz canta la primera parte del aria, luego la repite, desarrolla y modula al V o III grado, dependiendo del modo Mayor o menor (A y B),
- interludio instrumental reflejando brevemente la principal cualidad expresiva,
- la voz vuelve a cantar la primera parte y finaliza con una cadencia conclusiva en la tónica principal,
- posludio instrumental para enfatizar el sentimiento y cerrar la primera parte.

La segunda parte se canta sin repeticiones después de las cuales entran los instrumentos realizando el *ritornello*, y se repite la primera parte.

Algunas variantes dentro de este género son:

- Aria da Capo pequeña: forma reducida del Gran Aria Da Capo,
- Aria da Capo sin la parte central, en la que los elementos de la 1ª parte son rimados en la segunda,
- Aria Rondó: con un diseño ABACA.

- Cavatina: aria pequeña sin muchas ornamentaciones, se diferencia del Aria Da Capo en que no tiene ni la 2da. parte, ni el Da Capo. Es bipartita,
- Aria Compuesta: formada por dos o más secciones contrastantes en las que incluso cambia el tempo y el carácter.

Concierto (concerto)

Durante la primera mitad del siglo XVIII, los compositores venecianos o que vienen en el área de influencia de Venecia, siguen escribiendo *concertos* en el estilo de Antonio Vivaldi. Su particularidad es la alternancia entre *tutti* y *solí*, en un plan tonal que se rige por el esquema solar descrito anteriormente. Los primeros *concertos* de Mozart, Haydn y Beethoven siguen el esquema de Vivaldi, dos movimientos rápidos enmarcando uno lento. En otros lugares de Italia, la tendencia es alejarse de ese estilo y concebir las melodías en un estilo más vocal. La intención es crear temas más melódicos, con mayor variedad rítmica y menos secciones alternando *tutti* y *solí*. En esta línea se encuentra la producción de compositores como Pietro Locatelli (1695–1764), Giuseppe Tartini (1692–1770) y Giovanni B. Pergolesi (1710–1736). Un estadio posterior, lo constituyen los conciertos de los hijos de Johann Sebastian Bach, particularmente los de C. P. E. Bach (1714–1788), considerados los mejores eslabones entre los del período Barroco y los de la época clásica.

El esquema del *concerto* preclásico queda estandarizado a mediados del siglo XVIII. Básicamente son cuatro *ritornellos* con *solí* intercalados.

	Rit.1	<u>Solí 1</u>	Rit.2	<u>Solí 2</u>	Rit.3	<u>Solí 3</u>	Rit.4
Modo Mayor	I	X	V	X	VI o I	X	I
Modo Menor	I	X	III	X	V o I	X	I

Ritornello y *solí* no comparten temas similares. Cada uno tiene su propio material.

En las dos décadas posteriores se pueden observar algunos cambios. El *Ritornello 3* casi siempre aparece en I grado y es más breve. El *Solí 1* adquiere las particularidades de la exposición de la forma sonata, el *Solí 2* es una prolongación de V similar a un desarrollo y el *Ritornello 3*, si no es omitido queda asimilado al *Solí 3* en una sección recapitulativa del *Solí 1*. El diseño es:

	Rit.1	Soli 1	Rit.2	Soli 2	Rit.3-Soli 3	Rit.4
	Ritornello Orquestal	Exposición Solo y Orquesta	Ritornello Orquestal	Desarrollo Solo y Orquesta	Recapitulación Solo y Orquesta	Ritornello Orquestal
Modo Mayor	I	I-V	V	V-V ₇	I	I
Modo Menor	I	I-III	III	III-V ₇	I	I

En el período clásico y más específicamente desde alrededor de 1780, el *concerto* al igual que otros géneros como el cuarteto, la sinfonía, adoptan las formas de los movimientos de la sonata: primer movimiento forma sonata, forma ternaria, rondó.

Los conciertos que escribe Mozart en esta época ya contienen una introducción con todo el material melódico de la exposición de una forma sonata, pero sin los desplazamientos tonales. No obstante, esta primera parte se considera una introducción y no una primera exposición. El esquema básico del primer movimiento es similar al del *aria da capo* pequeña.

En general los conciertos del Clasicismo tienen 3 movimientos. El primero (Forma sonata) y el tercero (rondó o similar) comparten la tónica principal. La forma del movimiento central es típicamente la forma ternaria (ABA) o forma de lied. Es más lento y lírico en contraste con los movimientos exteriores, y provee un contraste marcado en términos de tempo y carácter dentro del *concerto*. Aparece en la tonalidad de dominante, del relativo mayor o alguna otra relacionada con la principal.

Los conciertos clásicos se compusieron para una amplia variedad de instrumentos solistas, tales como el violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, arpa, piano y guitarra. Entre los conciertos para instrumentos de cuerda, los conciertos para violín son especialmente importantes y alcanzan su apogeo alrededor de 1780 en París con las obras de Giovanni B. Viotti (1755–1824). Beethoven, en sus conciertos para violín, adoptó los principales aspectos estilísticos y técnicos de este compositor, integrándolos incluso en sus cuartetos de cuerda. Los conciertos para instrumentos de viento, debido a su cualidad vocal en la interpretación, tienen elementos más cercanos al aria en comparación con los conciertos para cuerdas. Por lo general, sus movimientos son más cortos y contienen más pasajes cantábiles.

Una variante muy popular en el último tercio del siglo XVIII es la Sinfonía Concertante, una sinfonía que presenta varios instrumentos solistas, cada uno con su propio desarrollo. Este género combina elementos del concierto solista, el *concerto grosso* y la sinfonía. Debido a que cada instrumento solista en algún momento se convierte en el protagonista exclusivo, se

generan exposiciones dobles, triples o cuádruples del mismo material, lo cual es una característica distintiva del género. La estructura se organiza en grandes secciones y el contraste se logra mediante diferentes instrumentaciones, cambios tonales y la ornamentación de los temas.

Los principales conciertos solistas del Clasicismo son los escritos para piano y violín. Los conciertos para teclado (piano-forte) son los de Mozart y Beethoven, en Haydn el término «teclado» se refiere también al clave.

No obstante la importancia de los anteriores, el *Concierto para clarinete y orquesta*, K.622 en *La mayor* (1791), está considerado como uno de los conciertos más importantes en la producción de Mozart.

CONCLUSIÓN

El Clasicismo en música representa la búsqueda de la claridad, la proporción y la perfección formal. Es una transición desde la complejidad y la ornamentación del Barroco hacia formas más sencillas y estructuradas. Los compositores buscan la perfección formal y la coherencia y utilizan formas musicales claramente diseñadas y articuladas. El uso de la forma sonata, con un esquema tonal bipartito y una estructura temática con exposición, desarrollo y recapitulación, se convierte en una piedra angular de las composiciones de este período. En este aspecto se destaca la importancia del desarrollo temático y la variación dentro de la composición. La influencia del Clasicismo es evidente en las técnicas de la música occidental posterior, y las obras de sus principales compositores siguen siendo fundamentales en el repertorio de la música clásica como paradigmas de la proporción y de la perfección formal.

HIPÓTESIS DE TRABAJOS PRÁCTICOS

Escritura

Progresiones de acordes:

- con los procedimientos modulatorios característicos de la exposición de la forma sonata,
- con los procedimientos modulatorios característicos del desarrollo de la forma sonata,
- utilizando acordes de 6ta. aumentada sobre el IIº y mixtura modal,
- con modulaciones al 3er. y 4to. sector del círculo ascendente de 5tas.,
- con modulaciones al 3er. y 4to. sector del círculo descendente de 5tas.

Todas las progresiones utilizan notas no estructurales (notas de paso, bordaduras, etc.). o plantean texturas contrapuntísticas sobre un esquema armónico.

Audiciones complementarias del período

- Stamitz, Johan Wenzel. Sinfonía a 8 en Mi bemol mayor (*La melodía Germánica Nº 3*): Allegro assai, primer movimiento,
- Sammartini, Giovanni Battista. *Sinfonía en Fa Mayor, Nº 32*: Presto, primer movimiento,
- Bach, Johann Christian, *Concerto para Clave o Piano y Cuerdas, Op. 7. Nº 5*: Allegro di molto, primer movimiento,
- Haydn, Franz Joseph. *Sinfonía Nº 104*: Finale, cuarto movimiento,
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Concierto para Piano en La Mayor, K. 488*: Allegro, primer movimiento,
- Clementi, Muzio. *Sonata en Sol Menor, Op. 34, Nº 2*: Largo e sostenuto/ Allegro con fuoco, primer movimiento,
- Beethoven, Ludwig van Beethoven. *Cuarteto de Cuerdas en Do Sostenido Menor, Op. 131*: Adagio ma non troppo e molto espressivo, primer movimiento.

Análisis formal y armónico

- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sinfonía Nº 36, K. 425 (Linz)*: Adagio – Allegro spiritoso, primer movimiento. Compases 1 a 19. modo mayor Mixto y II napolitano,
- Haydn, Franz Joseph. *Cuarteto Hob. III:20 (Op. 9, Nº 2)*: Moderato, primer movimiento compases 27 a 39. modo mayor Mixto y Acordes de sexta aumentada.

- Beethoven, Ludwig van. *Andante favori*, WoO 57. Compases 1 a 30. Ciclo de terceras (Fa–Reb–Fa) y acordes de 6ta. aumentada,
- Beethoven, Ludwig van. *Sonata N° 26, Op. 81A*: Adagio–Allegro, primer movimiento. Compases 1 a 16. modo mayor Mixto y Acordes de Sexta Aumentada,
- Beethoven, Ludwig van. *Sonata N° 16, Op. 31, N° 1*: Allegro vivace, primer movimiento. Compases 45 a 65 (Sol–Si) y compases 192 a 217 (Sol–Mi). Modulaciones al tercer y cuarto sector del círculo de quintas. Ciclo de terceras,
- Beethoven, Ludwig van. *Sonata N° 16, Op. 31, N° 1*: Adagio grazioso, segundo movimiento. Compases 27 a 64 (Do–Lab–(fa)–Do) Modulaciones al tercer y cuarto sector descendente y ascendente del círculo de quintas. Enfoque de A. Schoenberg. Ciclo de terceras.

Forma sonata

- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sinfonía N° 40, K. 550*: Allegro assai, cuarto movimiento,
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sinfonía N° 40, K. 550*: Molto Allegro, primer movimiento,
- Haydn, Franz Joseph. *Sinfonía N° 56 en Do Mayor*: Allegro di Molto, primer movimiento,
- Beethoven, Ludwig van. *Sonata N° 16, Op. 31, N° 1*: Allegro vivace, primer movimiento,
- Beethoven, Ludwig van. *Sinfonía N° 1, Op. 21*: Adagio molto. Allegro con brio, primer movimiento.

Tema y variaciones

- Haydn, Franz Joseph. *Cuarteto de Cuerdas Op. 76, N° 3*: Poco adagio cantabile, segundo movimiento,
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Quinteto para clarinete y cuerdas, K. 581*: Allegretto con variazioni, cuarto movimiento,
- Haydn, Franz Joseph. *Sinfonía N° 94, La Sorpresa*: Andante, segundo movimiento,
- Beethoven, Ludwig van. *6 Variaciones en Re Mayor, Op. 76*.

Forma ternaria compuesta

- Haydn, Franz Joseph. *Sinfonía Nº 104*, Londres: menuetto – allegro, tercer movimiento,
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sinfonía Nº 40*, K. 550: menuetto – allegretto – trio, tercer movimiento,
- Haydn, Franz Joseph. *Sinfonía Nº 8*: menuetto y trio, 3er movimiento
- Beethoven, Ludwig van. *Sinfonía Nº 1*, Op. 21: menuetto – allegro molto e vivace, tercer movimiento.

Forma rondó

- Haydn, Franz Joseph. *Cuarteto de Cuerdas Op. 64*, Nº 5: finale. vivace, cuarto movimiento,
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Concierto para Corno en Re Mayor*, K. 412/386b: rondó (allegro), tercer movimiento,
- Haydn, Franz Joseph. *Concierto para trompeta en Mi bemol*, finale allegro: tercer movimiento,
- Beethoven, Ludwig van. *Sinfonía Nº 2*, Op. 36: allegro molto, cuarto movimiento.

PARTE III

El lenguaje musical
en Romanticismo. Siglo XIX

8 Generalidades

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

El término es aplicado al período que abarca desde 1790 hasta 1910, aunque en general está acotado al lapso entre 1820–1900, 1825–1890 o aún a uno menor: 1850–1900.

La palabra Romanticismo comienza a ser utilizada para describir nuevas ideas en la pintura y en la literatura a fines del siglo XVIII. Posteriormente es tomada por los músicos para describir el cambio de estilo que se produce a principios del siglo XIX. Dentro del movimiento romántico, que coincide en la mayoría de las artes, la música adquiere un significado poético y filosófico. Elementos de la antigüedad, el folklore, la historia y las culturas exóticas son fuentes de inspiración. El artista romántico enfoca su producción en la expresión de emociones, a veces revelando sus más profundos sentimientos y emociones. Su posición cambia: busca un camino hacia el mundo trascendente para ser considerado una especie de héroe espiritual.

El Clasicismo se considera creativamente conservador y focalizado en aspectos como el balance, el control de los materiales, la proporción, la simetría y la contención. En contraposición, el Romanticismo es una forma más radical de expresión. Busca las reacciones impulsivas, lo remoto, lo extraño, los elementos excesivos y desproporcionados. Destaca la libertad de expresión, el movimiento, la pasión, la búsqueda de lo intangible, como contraposición a los ideales clásicos de orden, equilibrio, control y perfección. La esencia de la creación romántica es de carácter emocional, antes que guiada por reglas estructurales.

Las temáticas preferidas son:

- Las tierras lejanas,
- El pasado distante,
- Los sueños,
- La noche y los claros de luna,
- Los ríos, lagos y bosques,
- La naturaleza y las estaciones,
- La alegría del dolor y del amor,
- Los cuentos fantásticos.
- La magia y lo sobrenatural.

Las siguientes son algunas citas que reflejan el pensamiento del siglo XIX con respecto al Romanticismo:

El clasicismo es la tiranía del pasado; el Romanticismo es la libertad de la imaginación. (Hugo, V. 1827. Prólogo de Cromwell. En V. Hugo, Teatro completo, Vol. 1, pp. 1-45. Garnier.)

El mundo interior es el contenido del arte Romántico; el arte Romántico debe buscar su materialización en la vida interior o en una reflexión de ella. Así, la vida interior triunfará sobre el mundo exterior, un triunfo sobre él, de tal manera, que el mismo mundo exterior proclame la victoria del anterior, y por el cual el aspecto sensual deba hundirse en su inutilidad. (Hegel, G. W. F. 1989. *Lecciones sobre estética*. A. Domínguez, Trad. Akal. Obra original publicada en 1835-1838.)

Romanticismo es el arte de ofrecerle a la gente, obras literarias que son capaces de producirle una gran satisfacción en las condiciones actuales de sus hábitos y creencias. El Clasicismo, por el contrario, les presenta literatura, capaz de darle una gran satisfacción a sus bisabuelos. (Stendhal. 2005. *Racine y Shakespeare*. C. Pujol, Trad. Ediciones Cátedra. Obra original publicada en 1823.)

Llamamos clásicas a todas las obras hechas para servir de modelo, y románticas a todas las obras absurdas: por lo tanto, si tenemos un poco de sentido común, es imposible apoyar la causa del romanticismo. (Deschamps, É. 1828. *Études françaises et étrangères*. Delaunay.)

Una nueva expresión se me ocurre, la cual no define mal el estado de la situación. Llamo al estilo Clásico, saludable y al Romántico enfermizo. La mayoría de las producciones modernas son románticas, no porque sean nuevas, sino porque son débiles, mórbidas y enfermizas. Y las antiguas son Clásicas, no por ser viejas, sino porque son fuertes, frescas, joviales y saludables. Si distinguimos Clásico y Romántico por estas cualidades, será fácil ver nuestra dirección. (Goethe, J. W. von, 1829, Conversación con Johann Peter Eckermann, 2 de abril de 1829. En *Conversaciones con Goethe*.)

Los siguientes aspectos definen las características socioculturales del siglo XIX:

- El siglo XIX es una edad secular y materialista,
- La ciencia incrementa su rol en la definición de la visión del mundo. El hecho de surgir un más claro entendimiento del lugar de la humanidad en el mundo resulta en un escepticismo que cambia la forma en que el

- hombre piensa de sí mismo y de la sociedad. El impacto producido por *El Origen de las especies* de Charles Darwin (1809–1882) es muy profundo. Se percibe como la pérdida de la sacralización del ser humano,
- Surge el nacionalismo europeo, sobre todo en Italia y Europa Central, cuando las naciones tratan de liberarse de las influencias extranjeras. A mediados del siglo XIX hay revoluciones e intentos de revoluciones en varios países,
 - El arte gana autonomía al mismo momento que pierde sus fuentes tradicionales de subvención. Se aprecia más el aspecto estético que el funcional de una obra de arte,
 - El estatus del músico cambia. Ya no depende del salario fijo de la nobleza, sino del producido por el público y del patronazgo individual. La música se percibe menos como una ocupación y más como una vocación o profesión. El estándar de excelencia se incrementa con este cambio. Las instituciones especializadas en la enseñanza musical reemplazan el aprendizaje en la Iglesia y en las Cortes. Las mujeres tienen una mayor participación, sobre todo como ejecutantes. Algunas barreras socioculturales limitan aun su participación como compositoras.

El paso al Romanticismo

En el siglo XIX hay una marcada disolución de la unidad estilística y un incremento del individualismo. En música, el Romanticismo lleva al desarrollo de formas más extendidas y libres (el poema sinfónico), a miniaturas expresivas para piano (con atmósferas nocturnas o de ensueño), al lied, en el cual se enfatiza los detalles musicales expresivos y la relación música–texto, y a la ópera con libretos relacionados con aspectos políticos, el destino de grupos nacionales o religiosos, o con eventos en lugares o tiempos exóticos. El Romanticismo exalta los instrumentistas virtuosos como Chopin, Liszt, Paganini, y la búsqueda de la identidad nacional. Hay un marcado interés por lo sobrenatural y por la naturaleza, probablemente como consecuencia de la creciente urbanización. La naturaleza se ve en una forma idealizada y como fuente de misteriosos poderes. Los compositores románticos se sienten atraídos especialmente por textos e historias sobrenaturales y por elementos de la herencia folclórica. Estos tópicos se reflejan en el surgimiento de la música programática. La música se utiliza para contar historias, representar personas, cosas, situaciones dramáticas y también estados emocionales e ideas filosóficas.

A pesar de estas características particulares, en el período que abarca de 1750 a 1900 coexiste el estilo clásico y el romántico. Entre ellos hay una

diferencia más de estilo que de lenguaje. Tendencias románticas hay desde Monteverdi y Bach, y también en el movimiento estético literario *Sturm und drang*, reflejado en algunas obras de Gluck y Haydn. De la misma manera, algunas tendencias clásicas perduran a lo largo del siglo XIX.

La música del Romanticismo es más poética que abstracta, más melódica que armónica, más orgánica que mosaica.

Principales características estilísticas

- La melodía es el principal objeto de énfasis. Melodía y color interesan más que armonía y forma. La textura principal es la melodía con acompañamiento.
- Perdura el ritmo de acentuación gradual del Clasicismo, con toques personales en cada compositor y con una tendencia a la variedad y a la ampliación de todos los aspectos relacionados a este aspecto, incluido el tempo.
- En la armonía, hay un uso más complejo de los acordes disonantes, acordes disminuidos, semidisminuidos, de 5ta. aumentada, de 6ta. napolitana y de 6ta. aumentada. Los acordes disonantes son más frecuentes y libres en su tratamiento. El estilo es altamente cromático y por ello derrumba el sistema tonal fuertemente sustentado en la serie diatónica. La armonía cromática es utilizada en una forma más creativa. Son más frecuentes las tonalidades menores, las relaciones tonales de terceras y más tarde las tonalidades más lejanas dentro del círculo de quintas. En la tonalidad mayor-menor, es frecuente el uso de colores modales, con la incorporación de sonidos característicos de los antiguos modos gregorianos. Un aspecto de color relacionado con la armonía es la finalización de obras en modo menor en modo mayor, que refleja el paso de la oscuridad a la luz.
- El rango dinámico es más amplio y detallado, y el volumen sonoro es mayor.
- La orquesta se expande en registro, en cantidad y en variedad de instrumentos. La orquestación es más plena.
- Las formas clásicas, sonata, rondó, variaciones, al igual que la mayoría de los géneros, se expanden en forma y duración. Es particularmente importante el enfoque del compositor romántico en el desarrollo y la coda de la forma sonata. Ambas secciones se transforman en el núcleo principal de estas composiciones. Los temas son más largos, con frases más irregulares y articulaciones no tan claras en contraste con el Clasicismo. Un movimiento de sonata en manos de un compositor romántico es una serie de episodios pictóricos sin un fuerte lazo de unidad formal, a diferencia del Clasicismo donde prima orden y forma. La dimensión de las obras lleva

- a la aparición de nuevos factores de cohesión, como la repetición de temas en diferentes movimientos. Sustituye en gran medida el rol estructurador de la tonalidad. Por otro lado, movimientos completos son contruidos a partir de un solo patrón rítmico, creando un efecto acumulativo, similar al de muchas obras del Barroco, pero poco frecuente en el Clasicismo.
- Surgen nuevos géneros instrumentales, como las piezas de carácter para piano, nocturnos, baladas, estudios, impromptus, intermezzos, mazurcas, polonesas, y también lieder, ciclos de lieder, oberturas programáticas, poemas sinfónicos y el drama musical.

Compositores

- 1800–1830: L. V. Beethoven (1770–1827) – F. Schubert (1797–1828).
- 1830–1850: R. Schumann (1810–1856) – F. Chopin (1810–1849) – Felix Mendelssohn (1809–1847), Fanny Mendelssohn–Hensel (1805–1847), Clara Wieck–Schumann (1819–1896).
- 1850–1890: F. Liszt (1811–1886) – R. Wagner (1813–1883) – J. Brahms (1833–1897) – C. Franck (1822–1890) – H. Wolf (1860–1903) – H. Berlioz (1803–1869), G. Verdi (1813–1901), P. Tchaikovsky (1840–1893), A. Bruckner (1842–1896), A. Dvorák (1841–1904).
- 1890–1914: G. Mahler (1860–1911) – R. Strauss (1864–1949).

Las diferentes etapas del Romanticismo

La primera etapa del Romanticismo abarca hasta aproximadamente 1850 y puede dividirse en dos: la transición desde el Clasicismo o Romanticismo temprano hasta 1830 y el Romanticismo pleno hasta 1850; la segunda etapa o Romanticismo tardío desde 1850 hasta 1890; y la tercera pos Romanticismo o Romanticismo de fin de siglo, hasta 1910 o comienzos de la Primera Guerra Mundial en 1914.

El sonido en el Romanticismo

El nuevo «clima del sonido» afecta cada aspecto de la forma y de la expresión musical: la melodía es más amplia y dramática, hay una intensificación en la riqueza y color de la armonía, el ritmo cubre las articulaciones con un flujo firme de sonido, se producen alteraciones de la forma como consecuencia o exigencia de todo lo anterior. La relación entre el nuevo sonido y la sintaxis

tradicional constituye uno de los procesos básicos de la música del siglo XIX. Es importante por lo tanto conocer cómo uno influencia en el otro y viceversa. Entendemos como nuevo sonido, no solo el aspecto tímbrico (instrumentación), sino también la armonía. El despliegue de sonido es una estrategia fundamental de la composición de este período, tanto como otros procesos ya más analizados.

La cualidad del sonido es una de las áreas de mayor atención en la música y escritos del siglo XIX. Importa, no solo al color armónico e instrumental, sino también a la cantidad de sonido producido. Las críticas a obras importantes destacan la instrumentación y critican aspectos de estructuración formal o del lenguaje armónico. Liszt denosta las reducciones de obras orquestales al piano, a pesar de sus paráfrasis de óperas Wagner, por la imposibilidad de mantener el sonido orquestal o el carácter tímbrico. El cuerpo teórico de la composición se amplía con el estudio de la instrumentación. La rica y variada paleta de colores tonales de la música del Romanticismo evoca respuestas que relacionan a la música con estados de sentimientos e imágenes pictóricas. Son comunes las analogías con la poesía y la pintura.

Un cambio importante es el incremento de la cantidad, registro e intensidad tímbrica de prácticamente todos los instrumentos. Se utiliza como un valor expresivo primario, a pesar de ser mal visto por críticos y teóricos. Es, no obstante, un procedimiento usual en el siglo XIX.

9 Sistema y lenguaje musical

ALTURAS

Tres aspectos generales son fundamentales en la definición de los sistemas de altura en este siglo y son, en definitiva, los que debilitarán la tonalidad hasta su disolución:

- la recuperación de las escalas modales como respuesta al ideal de imitar la naturaleza,
- el cromatismo que oscurece el fundamento diatónico de la tonalidad incluyendo, gracias al temperamento igual, la posibilidad de explorar las tonalidades más lejanas a través de medios cada vez más simples,
- los acordes disonantes desdibujando cada vez más la diferencia entre disonancia y consonancia.

En la sucesión (melodía)

La melodía predomina sobre los demás componentes de la Textura. Es el principal vehículo de expresión y sentimiento. Es más larga, dramática y emocional. Tiene más intervalos disjuntos y su rango es más amplio. Son características las melodías líricas, extensas y con construcción irregular. El auge de la música instrumental permite registros e intervalos más amplios y un uso creciente del cromatismo. Estos aspectos marcan la liberación de su característica vocal. En el transcurso de una obra, es común la diversidad de ideas melódicas así como los contrastes de carácter.

En la simultaneidad (armonía)

La armonía contribuye con su propio color a la cualidad del «sonido romántico». Lo expresa sobre todo en progresiones ricas, novedosas y modos colorísticos de presentar acordes aislados o tonalidades. El color armónico es expandido gracias a las mejoras producidas en los instrumentos y también por la adopción definitiva del *temperamento igual*. Los efectos de color son logrados con el mismo material ya codificado en el siglo XVIII, cuando la

armonía es completamente funcional y claramente definida por la cadencia. Previamente al Romanticismo, el color de un acorde no es objeto de expresión o de postura afectiva. En el siglo XIX el espacio, registro e instrumentación del acorde se transforma en un objeto de atención. La tendencia fue favorecer los efectos expresivos del color armónico por encima de la urgencia de la acción cadencial.

El efecto de un acorde se magnifica mediante la duración. De esta forma se produce una acentuación agógica sobre el mismo, que centra la atención del oyente sobre el color del acorde. La prolongación llevada a un extremo desdibuja el carácter funcional del acorde y dirige la atención a su color, expresividad, etc. Los compositores del Romanticismo «componen a través del sonido». Una armonía es extendida, elaborada textural, rítmica y melódicamente para crear un ambiente. La plenitud y riqueza del color tonal de los instrumentos individuales o grupos provee un valor expresivo que emana del mismo sonido. Son característicos los efectos de «cortina» y las introducciones con acordes prolongados que crean un ambiente especial, humor, expresión, etcétera.

Todas estas características de color armónico se continúan e incrementan en el Impresionismo.

La historia de la armonía del siglo XIX puede describirse como un desarrollo interconectado, propulsado por la convicción de que cada disonancia nueva o enlace cromático nuevo es un paso adelante en el progreso musical, hacia una mayor libertad, con la esperanza de que el nuevo descubrimiento de alguna manera quede integrado en una estructura musical. Es la idea de progreso continuo.

Por otro lado, el concepto de originalidad postula que la música auténtica debe expresar emociones interiores a través de la novedad. Tanto como las melodías, los acordes son valorados como inspiraciones y deben ser expresivos, a la vez que formar parte de la evolución histórica de la música: ser una cadena de invenciones y descubrimientos. La interpretación de la estructura musical como un organismo es el argumento usado para justificar la autonomía estética. La orientación hacia este modelo significa que tanto la armonía como la estructura motivica representan una cadena de funciones autocontenidas. Si el compositor acepta este criterio de autonomía estética, tendrá que buscar por medios propios nuevos caminos para elaborar acordes y, al mismo tiempo, tratar de que aparezcan integrados en un contexto tonal. Los cromatismos de Wagner no son meros efectos de color armónicos, sino medios de unir más cercanamente dos acordes. En muchos compositores de este período, la multiplicidad de acordes está pensada para consolidar antes que perder la articulación tonal.

En este siglo, el sistema triádico es explotado hasta sus más lejanas consecuencias. Las alteraciones cromáticas se usan en forma extensiva. Progresivamente las disonancias dejan de ser preparadas y resueltas. Las modulaciones a tonalidades más remotas se realizan en forma más directa. Procesos de condensación tonal hacen que se pase de un centro tonal directamente a otro lejano, dando por sobreentendido los pasos intermedios en el ciclo de quintas, desplazado ahora por el ciclo de terceras (mediantes).

La desintegración de la tonalidad es consecuencia principalmente de estos aspectos: la audacia en las modulaciones, las sensibilizaciones y alteraciones de los acordes y la ausencia de cadencias categóricas como las del Clasicismo. En el siglo XIX hay un marcado aceleramiento en la evolución de la armonía. A principios de siglo ya se observa la incorporación de nuevos recursos y la ampliación de las posibilidades tonales de las obras. La etapa central de este período se caracteriza por la alta condensación armónica. En la última mitad del siglo hay una complejidad tonal y una densificación aún mayor en la información armónica.

El cromatismo en el Romanticismo es utilizado más frecuentemente que en el Clasicismo, pero la diferencia sustancial en el uso es que, en el período anterior, las líneas cromáticas estaban sustentadas en fuertes progresiones cadenciales que compensaban la debilidad tonal. En el Romanticismo, por el contrario, se posponen las resoluciones, se dan por sobreentendidas o se producen resoluciones deceptivas (cadencias evitadas). Los acordes cromáticos aparecen enmarcados por acordes diatónicos o en modulaciones cortas a tonalidades lejanas.

Las particularidades de la armonía romántica pueden entonces sintetizarse de la siguiente manera:

- es una armonía no completamente funcional a pesar de moverse dentro de un centro tonal,
- la coherencia armónica se logra a través de desplazamientos de acordes por grados conjunto, sobre todo cromáticos, antes que por impulsos cadenciales,
- es una armonía centrífuga en relación con la tonalidad, que pierde los lazos estrechos de la lógica cadencial.

Se describen a continuación los principales recursos de la armonía del siglo XIX.

Región de la sudominante menor (enfoque de A. Schoenberg)

Se incorporan dentro de la tonalidad acordes provenientes de las tonalidades del 3er. y 4to. sector del círculo de quintas.

Se parte de un concepto básico: toda tríada mayor puede utilizarse como dominante de un acorde mayor o menor. Este concepto permite la jerarquización, regionalización o modulación a tónicas provenientes del 3er. y 4to. sector del círculo descendente de 5tas. Schoenberg denomina a estas tonalidades *región de la subdominante menor*, porque la forma más directa de acceder a ellas es a través de la minorización del IV grado de una tonalidad mayor, la subdominante menor. Es posible así, dentro del marco de una tonalidad, la incorporación de los siguientes acordes (entre paréntesis 7mas. opcionales):

Ejemplo Nº 106

DO: I_{3b} ♭II II_{3b} ♭III III_b III_{5b} IV_{3b}
 Ia: III_{3b} ♭IV IV_{5b} ♭V V_b V_{5b} VI_{3b}
 V_{3b} V_{5b} ♭VI VI_b VI_{5b} ♭VII ♭VII_{3b}
 VII_{3b} VII_{5b} I_b I_b I_{5b} II_b II_{3b}

Si bien cualquier enlace con estos acordes es posible, hay algunos que aparecen con más regularidad. Son los siguientes:

- Movimientos dominánticos. Enlaces que introducen un acorde alterado en una sucesión similar a una cadencia auténtica (5ta. ↓) o también como cadencia evitada (2da. ↑ o ↓).

Ejemplo Nº 107

V⁷/IV IV_{3b} V⁷/IV ♭II V⁷/IV ♭VII_{3b} VII^{7b}/IV IV_{3b} VII^{7b}/IV ♭II VII^{7b}/IV ♭VII_{3b}

- Las sucesiones con Movimientos estructurales de 3ras. ↑ o ↓. La armonía del Romanticismo explota las relaciones de terceras no diatónicas. Estas relaciones pueden rastrearse hasta el Renacimiento, pero son dejadas de lado en los siglos XVII y XVIII, por el fuerte contexto tonal-diatónico. Son característicos, aquellos enlaces realizados entre dos acordes iguales: Mayor-Mayor y Menor-Menor. Los Movimientos estructurales de este tipo siempre son: 3ra. menor ↑ y 3ra. mayor ↓ ya sean en enlaces entre acordes Mayores o Menores.

Ejemplo Nº 108



- Algunas progresiones de tercera empleadas escapan al encuadre de las regiones de la subdominante menor propuesto por Schoenberg.

Ejemplo Nº 109



La primera de estas dos sucesiones es la menos usual. Entre ambos acordes no hay notas en común a pesar de que la relación entre fundamentales es una tercera. La otra sucesión, con un sonido en común, es más frecuente, similar a las expuestas arriba y se da de varias formas:

- En Mayor: I – VI3# I – III3# entre dos acordes Mayores
- En Menor: I – #VI3# I – #III3# entre dos acordes Menores

Son relaciones entre una tónica mayor y los homónimos de los relativos, o entre una tonalidad menor y los relativos de los homónimos. Estas progresiones gobiernan no solo sucesiones acorde–acorde, sino también progresiones tonales de obras enteras.

- La minorización de acordes con estructura mayor, en I, IV y V del modo mayor y VI del modo menor.

Ejemplo Nº 110



- Las relaciones estructurales de 4ta. disminuida o 3ra. mayor real. Entre acordes de diferente estructura.

Ejemplo Nº 111



- Las relaciones estructurales de tritono. Entre acordes de igual o diferente estructura.

Ejemplo Nº 112



- También las progresiones V-I transformadas en bV-I en modo mayor o menor.

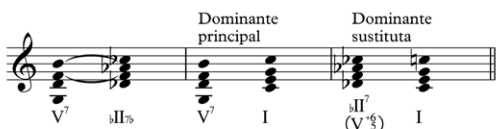
Ejemplo Nº 113



Estas progresiones son difíciles de explicar desde el punto de vista de la armonía funcional, pero no sí se las ve desde la óptica del contraste de color. Sin embargo, la resolución de las sensibles del primer acorde al siguiente es un aspecto de la armonía funcional: en el primer ejemplo sol $\flat$ =fa $\sharp$ es sensible de sol, y re $\flat$ de do; en el segundo ejemplo, si $\flat$ es sensible de la y mi $\flat$ =re $\sharp$ de mi. Los dos enlaces revelan un aspecto central estilístico de la armonía del siglo XIX: los desplazamientos cromáticos entre dos acordes escasamente relacionados por su tonalidad.

- Una progresión similar es la de dos dominantes equivalentes, a distancia de tritono.

Ejemplo Nº 114



Ambos acordes aparecen en sucesiones, pero también el segundo puede remplazar al primero como *dominante sustituta*, en tal caso puede pensarse como un acorde de 6ta. aumentada y 5ta. sobre la dominante > V+6/5. De esta manera, cualquier acorde Mayor o Menor tiene dos dominantes posibles a distancia de tritono (sustitución tritonal).

Los acordes de la región de la subdominante menor son utilizados en los siguientes tipos de progresiones:

- Como ampliación del repertorio de acordes en la cadencia, remplazando los acordes diatónicos por acordes alterados provenientes de la región de la Sub Menor.

Ejemplo Nº 115



- En el modo *mayor mixto*, incorporando acordes del homónimo menor y del modo frigio. Si bien estos acordes ya se usan en el Clasicismo, aparecen ahora como forma de extender la tensión tonal, como medio de una más amplia digresión tonal o conduciendo a otra tónica. El foco ahora es el contraste de color entre modos.

Ejemplo Nº 116



- La jerarquización, regionalización o modulación a las tonalidades del 3er. y 4to. sector del círculo descendente de 5tas. o a acordes provenientes de esas tonalidades.

Ejemplo Nº 117



- Ampliación del repertorio de acordes. Se incorporan dentro de la tonalidad, por sustitución o por enlaces melódicos, acordes provenientes de la región de la subdominante menor.

Ejemplo Nº 118



Líneas cromáticas en el bajo

Son progresiones no funcionales armónicamente salvo por su punto de partida y llegada. Se entienden desde una óptica lineal, no vertical.

Ejemplo Nº 119

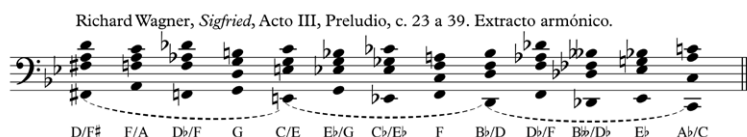


La progresión anterior presenta deslizamientos cromáticos, que solo tienen sentido como enlace lineal entre los dos primeros acordes cifrados.

Progresiones compuestas

Mezcla de progresiones con movimientos estructurales por tritonos, terceras, progresiones cromáticas, intercambio modal, en contextos muchas veces secuenciales.

Ejemplo Nº 120



En línea punteada, están indicadas tres progresiones armónicas iguales. Cada progresión desciende una segunda mayor con respecto a la precedente.

Se combinan movimientos estructurales de terceras no diatónicas (acordes 1, 2 y 3 de cada fragmento) y una cadencia compuesta con el II napolitano en la función de subdominante (acordes 3, 4 y 5).

Armonías de tritono

Contienen el tritono los acordes:

- dominante con 7ma.,
- disminuido,
- semidisminuido,
- dominante con 9na.,
- acordes de 6ta. aumentada.

El acorde semidisminuido juega un rol importante en la armonía romántica, por su color oscuro y por sus múltiples resoluciones en diferentes centros tonales. Un ejemplo de progresión de armonías de tritono es el comienzo del preludio del Tristán. Es idiomático en este período el efecto que producen dos acordes fundiéndose uno en otro a través de desplazamientos mínimos por semitonos.

Ejemplo Nº 121

Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, Acto I, Preludio,
c. 1 a 7. Extracto armónico.

1a: II⁺⁶/₄ (2) II⁺⁶/₄ (3) V⁷ V⁷ Do: II⁺⁶/₄ (2) II⁺⁶/₄ (3) V⁷ V⁷

Armonía modal

Dentro de un contexto Tonal Mayor–Menor se utilizan notas características de los Modos Gregorianos.

- Modo menor con la 6ta. ↑ o 6ta. dórica. Modo menor con la 2da. ↓ o 2da. Frigia. Modo eólico, escala menor antigua sin alteraciones.
- Modo mayor con la 4ta. ↑ o 4ta. lidia. Modo mayor con la 7ma. ↓ o 7ma. mixolidia.

Ejemplo Nº 122



Ejemplos:

- Modo dórico: Saint-Saëns, *Carnaval de los animales*, 1886, Marcha del León, Introducción.
- Modo Frigio: Chopin, *Mazurca en Do# menor*, 1839, Op. 41, Nº 1.
- Lidio: Tchaikovski, *Serenata para cuerdas en Do Mayor*, 1880, Op. 48.
- Mixolidio: Liszt, *Las campanas de la catedral de Estrasburgo*, 1875, sección final.
- Eólico: Tchaikovski, *Romeo y Julieta*, 1880, Obertura, comienzo.
- Escalas pentatónicas: en citas de melodías populares. Mendelsshon, *Sinfonía Escocesa Nº 3*, 1842, Segundo Movimiento. Dvorák, *Sinfonía del Nuevo Mundo*, 1892–93, Segundo Movimiento.

Acordes de 6ta. aumentada

Dos aspectos se amplían en las estructuras de los acordes de 6ta. aumentada:

- los ya usados II+6, II+6/5, II+6/4/3, paulatinamente empiezan a construirse en grados diferentes al II,
- aparecen variantes similares: II+6/4, II+6/+5, II+6/4/2.

En todos ellos la fundamental funcional es RE, II grado, aunque en tres de los acordes no aparezca escrita.

Ejemplo Nº 123



- las resoluciones son las mismas: la 6ta. aumentada se abre en una octava salvo cuando va a V7 (fa# a fa^b en el ejemplo siguiente). En los acordes con solo tres notas se duplica la nota que no forma parte de la 6ta. aumentada. Los movimientos estructurales en la resolución son los propios de una dominante. Movimientos estructurales de 5ta. ↓ y de 2da. ↑ y ↓.

Ejemplo Nº 124



Uso sistemático de los denominados acordes errantes (Schoenberg)

Los acordes errantes son aquellos que, a través de la interpretación enarmónica parcial o total de sus componentes, tienen múltiples posibilidades resolutorias. Son producto del afianzamiento definitivo de la afinación temperada. Por su constitución, pueden pertenecer a varias tonalidades y tener por lo tanto más de un significado funcional.

Aparecen como nexos entre diferentes centros tonales, sobre todo entre aquellos con los cuales no hay acordes diatónicos en común (3er. al 6to. sector del círculo de quintas). También entre acordes propios de una tonalidad y aquellos que son producto de algunas de las ampliaciones tonales, como los acordes de las regiones de la tónica, sudominante o dominante menor.

En el proceso funcional de los acordes errantes se dan las siguientes características:

- Cambio de centro tonal (modulación, regionalización, jerarquización) con respecto a la tonalidad en la que es presentado el acorde originalmente o con respecto de su resolución esperada,
- Cambio de fundamental en la resolución. Esto se entiende solo desde el punto de vista funcional, ya que la verdadera fundamental del acorde se conoce en el momento de su resolución,
- Interpretación enarmónica de uno o más de sus componentes,
- Son acordes errantes, los acordes de 7ma. disminuida, los acordes de 5ta. aumentada y los acordes de 6ta. aumentada.

Acordes de 7ma. disminuida como acordes errantes

El acorde de 7ma. disminuida tiene algunas características particulares:

- a. es un acorde simétrico, divide la octava en 4 partes iguales, cada una de ellas es una 3ra. menor,
- b. solo existen tres acordes diferentes de 7ma. disminuida, los otros son versiones enarmónicas de los tres originales,
- c. las inversiones son funcionalmente irrelevantes, todas tienen la misma estructura de intervalos,
- d. cada acorde admite cuatro escrituras enarmónicas.

Ejemplo Nº 125



Un acorde de 7ma. disminuida tiene cuatro resoluciones *intratonales* posibles, las propias de cualquier acorde de dominante. En el ejemplo siguiente, horizontalmente y en notación blanca, están esas cuatro resoluciones: por un movimiento estructural de 5ta. descendente, desde la fundamental omitida hasta un acorde mayor o menor, y por movimientos estructurales de 2da. ascendente y descendente, de la manera de cadencias evitadas en el modo menor a una acorde mayor y menor respectivamente. Entendemos estas resoluciones como *intratonales* porque se mantienen dentro del ámbito de una sola tonalidad.

Verticalmente, en notación blanca, están las cuatro versiones enarmónicas del mismo acorde, en cuatro tonalidades diferentes. Mediante la interpretación enarmónica en una progresión de acordes, las posibilidades de resolución se multiplican. Un mismo acorde de 7ma. disminuida tiene las 16 resoluciones posibles (todas en notación negra).

Ejemplo Nº 126



Cualquier sonido del acorde puede funcionar como sensible. Su uso más frecuente es como VII7/I o como VII7/V.

Como acorde errante, frecuentemente es presentado y resuelto con una misma función, pero en diferente tonalidad.

Ejemplo Nº 127



En el fragmento de Schubert a continuación, el acorde del compás 57, VII⁷/V de Sol Menor, es el mismo de los compases 60 y 62 pero resueltos como VII⁷/V de Si^b Menor y de Do[#] menor. Las dos últimas son resoluciones extra-tonales y son jerarquizaciones sobre grados alterados de la tonalidad. No se perciben como regionalizaciones y menos como modulaciones.

Ejemplo Nº 128

Franz Schubert *Winterreise*, D.911, XX.
Der Wegweiser, c. 55 a 67. Reducción.

sol: I VII⁷/V I⁶

VI^{7b} VII⁶/V
si^b: VII⁷/V I⁶ VII⁶/V
do²: VII⁷/V

I⁶ sol: V⁷/V VI^{7b} V⁶ I V³ I II I⁶ V I

El siguiente ejemplo es similar: el nexa entre Fa mayor y si menor es el acorde VII⁷/V, igual en ambas tonalidades.

Ejemplo Nº 129

Franz Schubert *Totengräbers Heimweh*, D.842, c. 63 a 67.

Es schwin - den die Stern - ne,
das Au - ge schon brich.

FA: I VII^b₃/V si: VII/V

ppp p

I VII^b₃/V I

Acordes de 5ta. aumentada como acordes errantes

Comparte características similares al acorde de 7ma. disminuida:

- es un acorde simétrico, divide la octava en 3 partes iguales, cada una de ellas es una 3ra. mayor,
- solo existen cuatro acordes de 5ta. aumentada diferentes, los otros son versiones enarmónicas de los cuatro originales,
- las inversiones son funcionalmente irrelevantes, todas tienen la misma estructura de intervalos,
- cada acorde admite tres escrituras enarmónicas.

Ejemplo Nº 130

a) b) c) d)

El acorde de 5ta. aumentada aparece con las siguientes características y resoluciones:

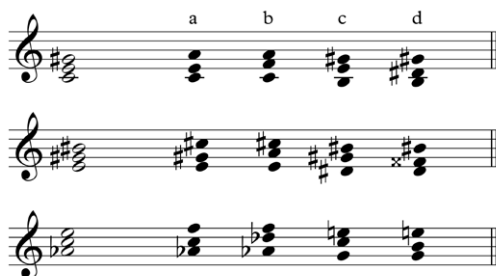
- Como III del modo mayor resolviendo en I: un sonido asciende por semitono.

- b. Como V5+ del modo mayor resolviendo en I: dos sonidos ascienden por semitono.
- c. Como VIb del modo mayor resolviendo en I: un sonido desciende por semitono.
- d. Como IVb del modo mayor resolviendo en I: dos sonidos descienden por semitono.

Los dos primeros son tríadas mayores con el ascenso de la quinta. Los dos siguientes, tríadas menores con la fundamental descendida.

Mediante la interpretación enarmónica, sus posibilidades de resolución se triplican. Un mismo acorde de 5ta. aumentada tiene las 12 resoluciones posibles (todas en notación negra).

Ejemplo Nº 131



Cualquier sonido del acorde puede funcionar como sensible ascendente o descendente. Al igual que en el acorde de 7ma. disminuida, es común que el acorde de 5ta. aumentada, como acorde errante, sea presentado y resuelto con una misma función, pero en una tonalidad diferente.

Ejemplo Nº 132



El próximo fragmento es relativamente sencillo de analizar. Después de siete compases con una sucesión diatónica, el compositor introduce el $\text{IV}^\flat$ de si menor (c.310) y lo resuelve como $\text{IV}^\flat$ de sol menor. El procedimiento está repetido en los ocho compases posteriores, pero desde sol menor: el $\text{IV}^\flat$ de sol menor es reinterpretado como $\text{IV}^\flat$ de $\text{mi}^\flat$ menor. El $\text{IV}^\flat$ es igual en las tres tonalidades abordadas. La vuelta a si menor es un enlace directo entre la tónica de $\text{mi}^\flat$ menor y la de si menor (c. 320).

Ejemplo Nº 133

Cesar Franck *Preludio, Coral y Fuga*, c. 303-326. *Reducción Armónica.*

si: I² VI VI² IV I⁶ I I² VI VI² IV I⁶ IV sol: IV⁶ I⁶

I² VI VI² IV I⁶ I I² VI VI² IV I⁶ IV $\text{mi}^\flat$: IV⁶ I⁶

I² VI⁶ I⁶ si: I I² II⁶ I⁶ VII² I⁶ IV V⁴ I

El Ejemplo Nº 134 presenta más complicaciones. Son dos progresiones cromáticas idénticas a distancia de 3ra. mayor. Si bien aparentan ser meros deslizamientos cromáticos, cada acorde alterado tiene un sentido funcional exacto, concordante con las funciones antes planteadas.

Con flechas están señalados los acordes de 5ta. aumentada. El primero y el tercero están en medio de una progresión *extratonal*, son acordes errantes. El segundo y el cuarto en progresiones *intratonales*. Para entender la forma en que están utilizados, recordemos las cuatro resoluciones enumeradas arriba: ascendiendo una o dos notas o descendiendo una o dos notas por semitono. Son cuatro resoluciones diferentes para cuatro usos diferentes.

En este caso aparecen el $\text{VI}^\flat$ del modo mayor y el $\text{IV}^\flat$ del modo menor. En ambos, la sucesión más probable es un desplazamiento cromático: $\text{VI} - \text{VI}^\flat - \text{I}$ en modo mayor y $\text{IV} - \text{IV}^\flat - \text{I}$ en modo menor.

En la primera progresión *extratonal*, el IV $\flat$ está introducido en su forma usual, descendiendo la fundamental del IV de un modo menor. En vez de la continuación al I de mi menor, el acorde resuelve como VI $\flat$ a La $\flat$ mayor, IV grado desde ahí hasta la cadencia y cifrado como VI $\flat$ /IV. En estos tres acordes pasamos de Mi menor a Mi $\flat$ mayor utilizando la fórmula IV $\flat$ = VI $\flat$. A continuación, le sigue la *progresión intratonal* VI – VI $\flat$ – I de Mi bemol mayor. La misma técnica se utiliza a continuación entre dos diferentes tonalidades.

Ejemplo Nº 134

Franz Liszt *Sinfonía Dante, II. Purgatorio*, letra de ensayo B.

mi: V I 4 IV 6 IV 6
MI: VI 4 /IV IV VI VI $\flat$ I 4
p. extratonal p. intratonal

la: V I 4 IV 6 IV 6
SOL: VI 4 /IV IV VI VI $\flat$ I 4
p. extratonal p. intratonal

Acordes de 6ta. aumentada como acordes errantes

Todas las variantes de los acordes de 6ta. aumentada tienen las siguientes propiedades en común. Tomando Do mayor o menor como referencia, el acorde de 6ta. aumentada sobre II $^\circ$:

- funcionalmente es V/V, la fundamental es Re y sus resoluciones posibles son a V, I y III en ese orden de importancia,
- como acorde errante es V/ $\flat$ II (II napolitano), su fundamental está a una distancia de 5ta. disminuida de la anterior (la $\flat$ en Do). Sus resoluciones, desde la $\flat$, son las de una dominante: 5ta. descendente, 2da. ascendente y 2da. descendente (a Re $\flat$, Si $\flat$ y Sol $\flat$),
- La 6ta. aumentada se interpreta enarmónicamente como 7ma. menor y viceversa. Sus fundamentales funcionales están a distancia de 5ta. disminuida o 4ta. aumentada.

Ejemplo Nº 135



En el ejemplo anterior, en el primer compás y en notación blanca, la 6ta. aumentada se abre en una octava. Debajo de los dos acordes, se muestran las fundamentales funcionales. Es un V/V y como tal sus resoluciones teóricas posibles son a V, I y III del modo mayor o menor (6 acordes diferentes en notación negra y encuadrados). En el segundo compás, la sexta aumentada, escrita enarmónicamente como 7ma. menor, es parte de una dominante que va a un acorde de re bemol (bII, II napolitano). Las fundamentales, abajo en notación negra, muestran la misma sucesión que en Do Mayor, un movimiento estructural de 5ta. descendente o 4ta. ascendente. Partiendo del hecho de que las fundamentales de ambas versiones del acorde están a distancia de 5ta. disminuida, puede pensarse que estos acordes no son solamente V/V en Do, sino también en Sol bemol (6 acordes más). Así, cada acorde de dominante con séptima, o su enarmónico de 6ta. aumentada, dispone de 12 resoluciones teóricas posibles, 6 intratonales y 6 extratonales, las de Do y Sol bemol respectivamente.

A continuación, se ve cada uno de los seis acordes de 6ta. aumentada y sus posibilidades enarmónicas. Si bien la mecánica es similar en todos, algunos tienen detalles propios. Los más usados como acordes errantes son el +6/5 y el +6/4/2, y en menor medida el +6/4/3 y el +6/+5. Los dos restantes son expuestos como posibilidades teóricas.

Acorde de 6ta. aumentada y 5ta.

Estructuralmente es igual a un V7, lo que permite un intercambio de funciones entre ambas versiones: un acorde de 6ta. aumentada y quinta puede resolver como V7 y un V7 puede resolver como acorde de 6ta. aumentada y quinta.

Ejemplo Nº 136



En el fragmento del *Impromptu* Nº 3 de Franz Schubert (Ejemplo Nº 137), los compases 160 y 162 tienen el mismo acorde escrito de diferente manera. En el 160 es V/bII y en el 162 $II+6/5$.

Ejemplo Nº 137

Franz Schubert *Impromptu*, Op. 90, Nº3, c.157 a 165.
Reducción armónica.

The musical score for measures 157-165 of Franz Schubert's *Impromptu*, Op. 90, No. 3, is shown in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The harmonic reduction is as follows:

- Measure 157: I
- Measure 158: V_2/IV
- Measure 159: IV_6^b
- Measure 160: $V_2/bII(II_6^{6/5})$
- Measure 161: bII_6^b
- Measure 162: $II_6^{6/5}$
- Measure 163: I_6^6
- Measure 164: V^7
- Measure 165: I
- Measure 166: IV_4^6
- Measure 167: I

En la próxima progresión, un V_7 se interpreta como $II+6/5$, en una modulación a una tónica ubicada un semitono abajo.

Ejemplo Nº 138

Piotr Tchaikovsky *Romeo y Julieta*, c. 182 a 186.

The musical score for measures 182-186 of Piotr Tchaikovsky's *Romeo y Julieta* is shown in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The harmonic reduction is as follows:

- Measure 182: RE: V^7 , RE $_b$: $II_6^{6/5}$
- Measure 183: I_6^6
- Measure 184: V_2
- Measure 185: I_6^6
- Measure 186: I_6^6

Acorde de 6ta. aumentada

Tienen las mismas características que el acorde II+6/5, pero con un sonido menos.

Ejemplo Nº 139



Acorde de 6ta. aumentada y 5ta. aumentada

El *acorde de sexta wagneriana* aparece solo en el modo mayor, por lo que sus resoluciones posibles son menos. Es enarmónico de una dominante con 7ma. y 5ta. aumentada, pero también de un par de acordes utilizados como dominantes en la armonía del siglo XIX.

Puede ser:

- II+6/+5 de una tonalidad mayor y resolver en V, I o III,
- V7/+5 de una tonalidad mayor y resolver a I o VI,
- V+5/-5 de una tonalidad mayor y resolver en I,
- III7b/+5 de una tonalidad menor y resolver en I.

Ejemplo Nº 140



En este ejemplo hay dos pares de acordes enarmónicos (notación blanca). No solo aparecen como dominantes principales sino también como dominantes secundarias.

Los fragmentos a continuación siguen el orden de lo expuesto en el Ejemplo Nº 140. Todos tienen resoluciones intratonales.

Ejemplo Nº 141

Richard Wagner *Tristan e Isolda*,
Preludio al Acto I (c. 36-38). Reducción.

Richard Strauss *Till Eulenspiegels lustige
Streiche*, Op.28, c. 1 a 2. Reducción.

Ia: V_{5+}^6/III V^7/V V_{5+}^6/III V^7/V FA: V_{5+}^6/IV IV

Ejemplo Nº 142

Nikolái Rimski-Kórsakov *Snegúrochka*,
Prólogo, c. 37 a 38. Reducción.

DO: I V_{3+}^3/V V VII_1^1

Ejemplo Nº 143

Nikolái Rimski-Kórsakov *Snegúrochka*,
Chanson du bonhomme hiver, c. 8 a 10. Reducción.

fa: $III_2^{(7b)}$ I $III_1^{(7b)}$ I

Las posibilidades de este acorde como acorde errante pasan por el intercambio de funciones y su reinterpretación enarmónica. Las dos progresiones a continuación aprovechan la igualdad entre $II+6/+5$ y $V7/5+$.

Ejemplo Nº 144

DO: I II_5^6 $RE_b: V^7(+5)$ V^7 I I $SI: II_3^3$ I_6^6 V^7 I

Los ejemplos a continuación tienen resoluciones extratonales.

Ejemplo Nº 145

Robert Schumann *Dichterliebe*,
Op. 48, N° 12, c. 16 a 17. *Langsamer.*

an: Sei uns - rer Schwe - ster nicht

SL: I $V_7/5^+ / IV$ SOL: $V_7/5^+ / V_7/5^+$ I

El segundo acorde, $V_{7/5^+}$ de Mi bemol mayor es reinterpretado como $V_{5^+/5^-}$ de Sol mayor. Es el mismo acorde del Ejemplo Nº 142.

Ejemplo Nº 146

Nikolái Rimski-Kórsakov *Snegírochka*,
Chanson du bonhomme hiver, c. 61 a 63. Reducción.

fa: I $V_{3^+}^6 / II$ V_4^6 I $III_2^{(7)}$ I

El segundo y el quinto acorde son iguales. El primero actúa como $V_{+6/+5}$ y el segundo como $III_{7b/5^+}$.

Acorde de 6ta. aumentada, 4ta. y 3ra.

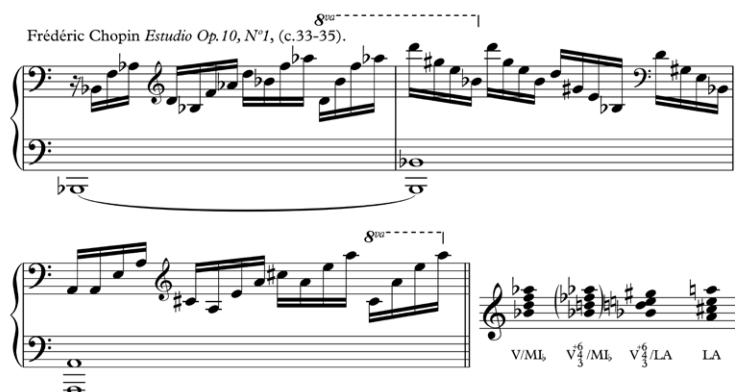
Es un acorde simétrico formado por dos terceras mayores separadas por una tercera disminuida. Es idéntico en dos tonalidades a distancia de 5ta. disminuida: $II_{+6/4/3}$ de Do Mayor o Menor es igual a $II_{+6/4/3}$ de Solb Mayor o Menor. Sus funciones son intercambiables.

Ejemplo Nº 147



Los tres compases del *Estudio Op. 10, Nº 1* de Chopin, en el siguiente fragmento, están en una zona no muy definida tonalmente. Independientemente de este hecho, el acorde del compás 33 es V/Mib. En el compás 34, el mismo acorde tiene la 5ta. descendida y escrita enarmónicamente, mi natural en vez de fa_b. Auditivamente se escucha como un incremento de tensión hacia Mib. Es un acorde +6/4/3, que por su simetría es dominante de Mib y de La. En la continuación resuelve en La.

Ejemplo Nº 148



Acorde de 6ta. aumentada, 4ta.

En su versión enarmónica es un acorde de II7/5b incompleto. Similar al +6/4/3 con un sonido menos.

Ejemplo Nº 149



Acorde de 6ta. aumentada, 4ta. y 2da.

Por su estructura, enarmónicamente es un semidisminuido, tiene varias interpretaciones. En el ejemplo Nº 150, con una flecha se indican cuatro acordes iguales pero escritos enarmónicamente de acuerdo con su interpretación funcional. El mismo acorde es a la vez:

- $II_{+6/4/2}$ (D/D) de una tonalidad Mayor o Menor y resuelve a V grado.
- $II_{7/5b}$ de una tonalidad Mayor o Menor, resuelve a bII , el V de SOL b o fa $\sharp$.
- VII_7 de una Tonalidad Mayor resuelve a $VI_{3\sharp}$ (tónica de LA).
- $V_{7b/5b}$ de una Tonalidad Menor resuelve a V_{3b} (I de sol).

Ejemplo Nº 150

Los cuatro acordes con flechas son enarmónicos.

El acorde semidisminuido puede ser un acorde diatónico o cromático en varias tonalidades y un medio de enlace entre centros tonales cercanos o no.

Si buscamos todas las resoluciones teóricas de los dos primeros usos, $II_{+6/4/2}$ y $II_{7/5b}$, encontraremos 12 posibilidades diferentes: 6 a acordes mayores y 6 a menores.

Ejemplo Nº 151

Dentro de estas posibilidades teóricas quedan incluidas las resoluciones del tercer y cuarto uso detallado arriba: VII_7 de una tonalidad mayor y $V_{7b/5b}$ de una tonalidad menor (acordes 4 y 12). Las doce resoluciones son al V, I y III de la fundamental del acorde (en notación negra) en modo mayor y menor, en movimientos estructurales de 5ta. $\downarrow$, 2da. $\uparrow$ y 2da. $\downarrow$.

Como acorde errante, su uso más probable es intercambiando las funciones entre las diversas interpretaciones enarmónicas, por ejemplo, del $II_{+6/4/2}$ con el $II_{7/5b}$ a los acordes 1 y 7 del ejemplo anterior o viceversa.

Ejemplo Nº 152

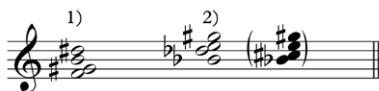


Prescindiendo de la escritura, el $+6/4/2$ se escucha como un acorde semidisminuido que resuelve a un acorde cuya fundamental está un semitono más abajo.

El acorde semidisminuido, o su equivalente $+6/4/2$, es un paradigma de la armonía del siglo XIX por sus posibilidades cromáticas, enarmónicas y ambigüedad tonal. Prueba de ello es la extensa literatura sobre el *acorde de Tristán* (R. Wagner) o similares como el *acorde de Till Eulenspiegels* (R. Strauss) y otras combinaciones que por diferentes modificaciones llegan a la misma estructura.

Los ejemplos siguientes se enfocan en estos dos acordes: 1) el acorde de *Tristán*¹ y 2) el acorde de *Till Eulenspiegels*.²

Ejemplo Nº 153



El *acorde de Tristán*, en el Ejemplo Nº 154, está asociado a un leitmotiv de la ópera y, como tal, es un motivo recurrente. Los tres primeros compases del Preludio de la ópera tienen una progresión *intratonal* desde un acorde que funciona como V/V (II $+6/4/2$) a V7 (acorde 1 del Ejemplo Nº 151). En los compases 81 a 84, un segundo fragmento con el mismo acorde es usado por Wagner en su forma enarmónica, como un II $7/5b$. El mismo acorde, señalado con flechas, aparece dos veces como II $7/5b$ de mi b menor, resolviendo a V7. La tercera vez, escrito como II $+6/4/2$, conduce a V7 de la menor. Es el uso por el cual Schoenberg lo entiende como acorde errante: cambio de fundamental en la resolución, interpretación enarmónica, y cambio centro tonal. Las dos resoluciones están a distancia de 5ta. disminuida.

¹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, compás 2.

² Richard Strauss, *Till Eulenspiegels*, compás 47.

Ejemplo Nº 154

Richard Wagner *Preludio a Tristán e Isolda*, Acto I, c. 1 a 3 y c. 81 a 84.

pp

Ia: II $\frac{6}{2}$ V⁷

mi: II $\frac{7(5b)}{}$ V⁷ II $\frac{7(5b)}{}$ V⁷ Ia: II $\frac{6}{2}$ V⁷

Los fragmentos a continuación pertenecen a «*Till Eulenspiegels lustige Streiche*» de Richard Strauss. Tienen resoluciones intratonales y extratonales.

Ejemplo Nº 155

c. 46 a 49 c. 348 a 350

FA: VII $\frac{3b}{}$ I $\frac{6}{}$ V $\frac{6}{3}$ I LA: V $\frac{6}{2}$ I

El primer acorde marcado con una flecha (c.46 a 49) es la cita generalmente señalada como el *acorde de Till Eulenspiegels*. Es parte de uno de los dos motivos principales de la obra, aspecto en el cual se puede establecer un paralelismo con el *acorde de Tristán*.

Está construido solo con sensibles sobre tónica. Las cuatro notas que lo componen son sensibles ascendentes y descendentes hacia Fa. De acuerdo con su escritura, es un VII⁷ de Fa con la 3ra.↑ y la 7ma.↓.

Es ambiguo determinar cuál es la fundamental real del acorde, si es Do por su función de dominante de Fa o si es Mi, la fundamental escrita de una dominante doblemente alterada, es decir V^{7b}/5^b, en una cadencia evitada (cuarta progresión del Ejemplo Nº 150). La resolución no deja de ser una de las posibilidades teóricas del +6/4/2 (acorde 6 del Ejemplo Nº 151). El acorde

de Till es enarmónico del acorde de Tristán, y así está escrito en el segundo fragmento del Ejemplo Nº 155 (indicado con una flecha también). Conduce a una triada de La mayor, principal resolución de un $+6/4/2$, acorde 1 del Ejemplo Nº 151. Ambas son resoluciones intratonales.

Ejemplo Nº 156

Richard Strauss *Till Eulenspiegels lustige Streiche*,
Op.28, c. 372 a 375.

FA: VII I° VII I° VII I° VII $\text{LA}_\flat:\text{II}$ V^7 I

En el Ejemplo Nº 156, el acorde aparece cuatro veces (flechas). En las tres primeras, tiene el mismo uso que en el ejemplo precedente: resuelve en Fa. La cuarta vez, una nota está escrita enarmónicamente. Incluso, por la resolución que realiza, el mi natural podría también estar escrito enarmónicamente como fa $\flat$. La continuación en una dominante de La $\flat$, implica que el acorde ha sido entendido como $\text{II}7/5\flat$ en esta tonalidad. Es la principal resolución extratonal de un $+6/4/2$ (acorde 7 del Ejemplo Nº 151). Este pasaje es análogo al segundo visto de Richard Wagner: aprovecha la igualdad entre el $+6/4/2$ y el $\text{II}7/5\flat$.

Nuevas sensibilizaciones hacia los sonidos pilares de la tonalidad

Los sonidos pilares de la tonalidad son los que forman el acorde de tónica: I, III y V grado. La tendencia hacia una armonía más cromática y con mayor tensión lleva a crear sensibles sobre los grados que anteceden tónica, pero también por extensión sobre tónicas secundarias, transitivas o grados desarrollados.

- En modo mayor: $2\downarrow$ $2\uparrow$ $4\uparrow$ $6\downarrow$
- En modo mayor: $2\downarrow$ $4\downarrow$ $4\uparrow$ $7\uparrow$

Ejemplo Nº 157



Estas sensibilizaciones aparecen principalmente sobre los acordes de V grado, II grado y IV grado y conducen a I. Generan intervallos de 3ra. disminuida, que en la distribución de las notas del acorde suelen aparecer invertidos como intervallos de 6ta. aumentada. Varios de estos acordes pueden considerarse acordes de sexta aumentada en grados diferentes del II.

Sobre el V grado o Vo

- Modo mayor:
Ejemplo Nº 158



Los acordes marcados con (*) pueden ser acordes de 6ta aumentada.

- Modo menor
Ejemplo Nº 159



(*) Ídem anterior.

Ejemplo Nº 160

Richard Strauss *Till Eulenspiegels lustige Streiche*,
Op.28, c. 649 a 654

En los compases finales de *Till Eulenspiegels*, se repite tres veces el acorde de tónica antecedido por tres acordes diferentes (flechas). El primero es el acorde de *Till* antes analizado. El segundo es un V grado con 5ta. aumentada, séptima y 9na. Es la superposición del segundo y quinto acorde del Ejemplo Nº 158. El acorde tiene 4 sensibles. El tercero es un acorde de 6ta. aumentada y quinta, con la enarmonía (sol# = lab), funcional en la resolución sobre I grado. Tiene tres sensibles hacia tónica.

Ejemplo Nº 161

Johannes Brahms *Sinfonía N°4, Op. 98, IV^a c. 1 a 8.*

IV⁶ II⁶ I IV⁶ V⁷/V I⁶ V₃^(5b) I

Esta progresión es una reducción armónica del tema de la *passacaglia* del último movimiento de la Sinfonía Nº 4 de J. Brahms. Termina en una cadencia V-I en la que el V grado está alterado. Es el segundo acorde del Ejemplo Nº 159, cuya estructura es idéntica a un acorde +6/4/3, pero sobre el V grado de la tonalidad.

Ejemplo Nº 162

César Franck *Prélude, Choral et Fugue, c. 22 a 23.*

Extracto armónico.

fag: VI⁶ IV₂^(5b) VII^b V₃^(7b/5b) I

El fragmento anterior, de César Franck, es una sección en fa# menor. El acorde antes de tónica es V7 con la 5ta.↓ y la 7ma.↓. Ambas están introducidas y resueltas por cromatismos descendentes. Es la misma estructura que el acorde de *Till Eulenspiegels*, pero en esta sucesión es claramente una dominante alterada. En el Ejemplo Nº 159, es el tercer acorde.

Sobre el II grado del modo mayor

Ascensos y descensos simultáneos: $II7/\sharp - II7/3 \sharp/\sharp - II7/5b/\sharp - II7/5b/3\sharp/\sharp$

Ejemplo Nº 163



IV grado del modo mayor y VI del modo mayor con fundamental descendida

Dos sensibles sobre grados pilares de la tonalidad aplicadas sobre las fundamentales de acordes menores resultan en un acorde aumentado con una sensible descendente. Ambos acordes se vieron en el apartado sobre el acorde de 5ta. aumentada como errante (Ejemplos Nº 131 a 134).

- Sobre el IVb en el modo mayor, descenso del IV grado de la tonalidad.

Ejemplo Nº 164



- Sobre el VIb en el modo mayor, descenso del VI grado de la tonalidad.

Ejemplo Nº 165



Ascenso de fundamental y tercera sobre el VI grado del modo mayor

Un acorde similar al $II7/3\sharp/\sharp$ aparece frecuentemente en el modo Mayor sobre el VI grado: $VI7/3\sharp/\sharp$ como tensión hacia dominante.

Ejemplo Nº 166



Ejemplo Nº 167

Robert Schumann *Ich grolle nicht*,
Op.48, N°7, c. 10 a 11.

DO: V IV⁶ VI_{1/2}⁷ V₅⁶

Sensibles en posiciones libres

Cualquier sonido del acorde puede alterarse ampliando así la tensión resolutive y las posibilidades direccionales de la tensión (múltiples resoluciones). A fines del siglo XIX las alteraciones se vuelven más complejas y las combinaciones verticales son difíciles de entender, salvo si son pensadas linealmente como sensibles del acorde siguiente. De esta forma aparecen notas de un acorde alteradas a la vez en forma ascendente y descendente, intervalos de 2das., 3ras. o unísonos, aumentados y disminuidos.

Ejemplo Nº 168

DO: I la: I

Ejemplo Nº 169

Pyotr Tchaikovsky *La bella durmiente*,
Op. 66, N° 8 Pas d'Action, c. 20 a 23.

Mb: I II₂ V₃

III⁻⁶/₃ II₂ V₄^(3/2)/V V⁷

En el Ejemplo Nº 169, las líneas exteriores evolucionan cromáticamente y por movimiento contrario desde segundo compás, si_b-re en la voz superior y re-si_b en la voz inferior. Son progresiones denominadas *cromatismos por movimiento contrario* o *progresiones ómnibus*. El penúltimo acorde, producto de esas líneas cromáticas, es un V/V con la quinta ascendida y descendida a la vez, ambas quintas son sensibles del acorde de dominante a continuación.

Ejemplo Nº 170

Richard Strauss, *lied Für fünfzehn pfennige*,
Op. 36, N° 2, c. 64 a 68. Reducción.

SOL: I⁶ * I⁶ * * _bV₄⁶ * _bV₄⁶

Los cuatro acordes señalados con asteriscos están contruidos con sensibles sobre I y sobre _bV. En el primero, las cuatro notas son sensibles de I grado. En los tres restantes, una nota se mantiene y las demás se mueven por semitonos.

Ejemplo Nº 171

Richard Strauss, lied *Sehnsucht*,
Op. 32, N°2, c. 49 a 51.

The musical score shows a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'ritard' and 'con tenerezza espressiva'. A 9th chord is marked with an asterisk (*) and labeled 'LA:1'. The chord is a dominant 9th chord (V9) with notes G4, B4, D5, F#4, and G#4. The resolution is marked 'V9 I' and 'I'.

El acorde señalado en el Ejemplo Nº 171 tiene las notas fa y do con dobles alteraciones, todas en función de la resolución sobre el V7 de La.

Acordes con 9na., 11na. y 13na.

Dominante con 9na.

Es un acorde de V7 con una tercera más, formando un intervalo de 9na. con la fundamental. Cuando se utiliza a cuatro voces se suprime la 5ta. Se evita, en su distribución, el intervalo de 2da. entre la 9na. y la fundamental o que la 9na. aparezca en el bajo. La mejor sonoridad es con la novena en la voz superior. Es un acorde disonante que no necesita preparación.

Resolución: la 9na. resuelve descendiendo por grado conjunto al igual que la 7ma. Los acordes de resolución son los mismos que los acordes para una dominante común, enlaces por movimientos estructurales de 5ta. ↑, 2da. ↑ y ↓).

En el modo mayor admite el descenso de la 9na.

Ejemplo Nº 172

The musical score shows a sequence of chords in G major: DO o do: V9, I, V9, VI, V9, IV. The chords are marked with their Roman numerals and the V9 symbol.

Acordes secundarios con 9na.

Reciben un tratamiento similar a la dominante con 9na. La 9na. actúa como retardo o apoyatura y, como tal, puede o no tener preparación.

Ejemplo N° 173



Dominantes secundarias con 9na.

Siguen un tratamiento similar a la dominante con gna. Dos son las estructuras posibles:

- dominante con gna. menor, es dominante de un acorde mayor o menor,
- dominante con gna. mayor es dominante solo de un acorde mayor.

Ejemplo N° 174

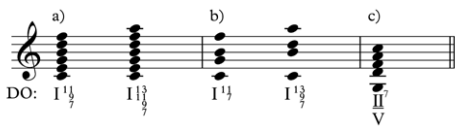


Acordes con 11na. y 13na.

No aparecen completos. La 11na. y la 13na. se perciben también como apoyaturas o retardos o en otros casos como poliarmonías: por ejemplo, V11/9/7 es igual a II grado sobre V grado como en c) del Ejemplo N^o 175.

En la elección de los sonidos a utilizar, se prefieren los sonidos que no forman disonancias muy duras, como por ejemplo las 9nas. menores sobre los grados de la tríada base. El criterio en el uso es más uno de color que de función. Por ello, las disposiciones a buscar son aquellas con mejor sonoridad como en b) del ejemplo a continuación.

Ejemplo N° 175



El acorde de V grado siempre admite más variantes y mayores grados de disonancia que los acordes secundarios. Esas diferencias son necesarias por su condición de acorde con mayor tensión dentro de la tonalidad. El V grado se utiliza con:

- 9na. menor tanto en el modo mayor como en el menor,
- 9na. mayor en el modo mayor,
- 9na. aumentada sobre todo en el modo menor,
- 11na. justa en el modo mayor, solo sustituyendo a la 3ra.,
- 11na. ascendida en el modo mayor,
- 13na. menor en ambos modos,
- 13na. mayor solamente en el modo mayor.

Una combinación muy utilizada es la dominante con 7ma. en la que la 5ta. del acorde se sustituye por la 13na. de la fundamental. La 13na. es mayor o menor en modo mayor y menor en el modo mayor. Se usa generalmente en la voz superior y suena como una apoyatura de la 5ta. sin resolución. El tratamiento es el mismo que para la dominante con 7ma.

Ejemplo Nº 176



DURACIONES

La característica estilística de esta época es la flexibilización del tempo. El ritmo tiene su base en el compás de acentuación gradual del Clasicismo. El subjetivismo en la composición permite ritmos personales identificables en determinados compositores: síncopas en Beethoven, puntillos en Schumann, superposición de dosillos y tresillos en Brahms, etc. La rítmica es más compleja que en el Clasicismo, e incluye compases compuestos, metros cambiantes, ritmos cruzados, rubatos, síncopas frecuentes y extensas. Los Tempos son más extremos.

La acentuación métrica refleja la evolución de la música hacia una mayor expresividad y libertad interpretativa. En contraste con las estructuras rítmicas claras y uniformes del Clasicismo, el Romanticismo introduce una mayor ductilidad.

Paralelamente, existe una condena generalizada a la inflexibilidad del compás del Clasicismo. El pulso muy simétrico y regular se considera rígido y tosco. Liszt reprueba «la interpretación mecánica, fragmentada arriba y abajo, atada a la barra de compás». Por ello, los compositores buscan escribir música cuya acentuación escape de las limitaciones impuestas por el compás y experimentan con la métrica, creando ritmos irregulares y cambios de tempo. Los acentos expresivos y estructurales frecuentemente se ubican en pulsos métricamente débiles, para evitar estructuras muy mecánicas. En esta tendencia se hacen comunes los acentos desplazados de las síncopas y hemiolas que agregan tensión, sorpresa e imprevisibilidad a la fluidez del ritmo y rompen con los patrones métricos completamente uniformes. El rubato, una técnica que implica la flexibilización del tempo métrico, se vuelve una característica estilística en la música, en la que los intérpretes se toman libertades con el tempo, acelerando y desacelerando según lo dicte el carácter de la partitura.

El uso del metrónomo es cuestionado y aceptado solo como una indicación global del tempo de una obra. Se aceptan y recomiendan modificaciones al tempo de acuerdo con el carácter de la obra o con sus particularidades internas. Si bien muchos compositores son reacios a poner indicaciones metronómicas, tampoco quieren que los intérpretes se alejen demasiado de la idea original de la obra. El precepto es que la interpretación refleje lo que piensa el compositor. Wagner opina que los intérpretes «solo darán con el tempo correcto cuando comiencen a encontrar el sentido dramático y musical de las situaciones musicales».

Los compositores románticos también exploran combinaciones polirrítmicas y polimétricas, es decir, la superposición de diferentes ritmos y métricas. No modifican las signaturas de compás sino las acentuaciones internas, creando motivos melódicos no coincidentes con el metro. Es un recurso que añade complejidad y riqueza rítmica, especialmente usado por compositores como Robert Schumann y Johannes Brahms.

En relación con los compases, en el siglo XIX predominan los compases ternarios, pero se siguen utilizando los compases simples $2/4$, $3/4$ y $4/4$, en menor medida los compuestos $6/8$ y más raramente $9/8$ y $12/8$. A diferencia de los compases simples y compuestos del Clasicismo, los compositores románticos comienzan a utilizar compases complejos y mixtos, buscando mayor libertad para expresar diferentes narrativas musicales. Incorporan compases tomados de la música folclórica, como por ejemplo $5/4$, $7/8$, etcétera.

Sigue existiendo ambigüedad entre los compases indicados con C y C . El primero se usa casi siempre en lugar de $4/4$. El segundo indica el compás *alla breve*, se entiende que es cercano al doble de velocidad que el anterior y que implica una marca en dos y no en cuatro.

Una característica notable del Romanticismo es el uso frecuente de cambios de compás dentro de una misma pieza. Esta técnica evita la monotonía rítmica y subraya cambios emocionales o temáticos dentro de la obra.

En relación con el Tempo, predomina la idea de que la obra no esté asociada a un solo tempo fijo. Las variaciones aparecen de acuerdo con el lugar donde se ejecuta, la cantidad de instrumentos y decisiones tomadas al momento de la interpretación.

Las indicaciones de tempo tradicional incluyen los usuales términos italianos.

- Los tempos lentos se indican con, *Grave*, *Adagio*, *Largo*, *Lento*, *Larghetto* en un rango aproximado entre $\text{♩} = 50\text{--}65$.
- Los tempos moderados tienen indicados, *Andante*, *Andantino*, *Sostenuto*, *Moderato*–*Allegro Moderato*, *Maestoso*, *Allegretto*, interpretados en forma no muy estandarizada entre $\text{♩} = 50\text{--}85$.
- Para los tempos rápidos se utilizan *Vivace*, *Prestissimo* y *Allegro* en el rango: $\text{♩} = 100\text{--}180$.

Además de los tradicionales términos italianos (*allegro*, *andante*, *adagio*), se incluyen descripciones más detalladas para guiar la interpretación. Términos como *con passione* (con pasión), *dolce* (dulce), *agitato* (agitado) y *mesto* (triste) proporcionan instrucciones claras sobre el carácter y la emoción que debe transmitirse.

INTENSIDAD

El uso de intensidades (dinámicas) en la música del Romanticismo es un detalle distintivo para entender cómo los compositores de esta época logran transmitir una amplia gama de emociones y crear contrastes dramáticos en sus obras.

Durante el siglo XIX, las salas de conciertos son cada vez más grandes y aptas para una mayor cantidad de público. Los oyentes ya no son mayoritariamente aristócratas habituados a ejecuciones en palacios. Por lo tanto, las obras crecen en número de voces e instrumentos, y con ello también en potencia sonora. Los avances tecnológicos posibilitan un aumento general de volumen, y a la vez mejoran la afinación, la técnica del instrumento, su capacidad de volumen y el timbre. Estos aspectos son más notorios en la evolución de los instrumentos de viento y del piano, que mejoran en la flexibilidad dinámica no solo en el *f*, en el *p*, sino también en las transiciones entre dinámicas diferentes.

Desde mediados de siglo xix, algunas obras dejan de lado la uniformidad en las dinámicas. En partituras, sobre todo orquestales, diferentes instrumentos tienen dinámicas distintas. En el segundo compás del *Adagio Mesto* del Poema sinfónico *Tasso: Lamento e trionfo* (1849), Liszt superpone cuatro dinámicas diferentes *pp*, *p*, *f* y *ff*, en una combinación con cinco instrumentos diferentes.

El amplio rango dinámico conquistado en el siglo xix, por las mejoras técnicas de los instrumentos y por la ampliación de la orquesta, permite sutilezas y efectos completamente nuevos. En la música para piano, compositores como Chopin y Liszt exploran las nuevas capacidades dinámicas del instrumento para crear pasajes líricos y virtuosos. El piano se convierte en una herramienta muy fina para la expresión personal.

En este aspecto se ve un crecimiento a lo largo del siglo xix. A principios de siglo las dinámicas oscilan entre *pp* y *ff*. La teoría marca esos límites que solo en raras ocasiones se sobrepasan. Posteriormente, Schumann y Liszt incorporan triples gradaciones en ambos extremos, *ppp* y *fff*, Berlioz y Tchaikovski son los primeros en incluir cuádruples indicaciones, *pppp* y *ffff*, y Verdi probablemente el primero en incluir quintuples y séxtuples *p*. La medida exacta de estas gamas varía en el transcurso del siglo: las diferencias entre *p* y *f* son mayores a principio del siglo que luego cuando el repertorio dinámico es más amplio.

El uso de crescendos y decrescendos se volvió más regular y elaborado durante el Romanticismo. Se utilizan para construir tensión, liberar energía emocional y a menudo conducir a momentos de clímax musical.

También se aprovechan recursos como los cambios súbitos de intensidad para crear sorpresa, imprevisibilidad o efectos dramáticos y emocionales. Son frecuentes los cambios repentinos entre *forte* (fuerte) y *piano* (suave) o entre *fortissimo* (muy fuerte) y *pianissimo* (muy suave).

En consonancia con esta tendencia, las partituras comienzan a incluir indicaciones dinámicas cada vez más detalladas y específicas. No solo aparecen los términos más comunes *piano* (*p*) y *forte* (*f*), sino también dinámicas intermedias y combinaciones como mezzo-piano (*mp*), mezzo-forte (*mf*) e indicaciones precisas de cómo deben ejecutarse los crescendos y decrescendos.

Igualmente son comunes algunos efectos dinámicos especiales para evocar imágenes y sentimientos específicos. Por ejemplo, el uso de diminuyendos largos para crear una sensación de alejamiento o desaparición, o el uso de *sfz* (*sforzando*) para acentuar notas o acordes importantes y añadir énfasis a ciertos pasajes.

De la misma manera, se exploran diferentes modos de articulación y ataque del sonido, como por ejemplo las indicaciones (>) (^) (<>), el *tenuto* y

combinaciones posteriores con el *staccato*. Sin embargo, aún no hay consenso sobre su ejecución.

El uso del *rubato*, que implica pequeñas fluctuaciones en el tempo, a menudo se combina con cambios dinámicos para añadir una mayor expresividad. Es una flexibilización del ritmo y las intensidades para realzar el aspecto expresivo de la pieza.

TIMBRE

Una innovación clave de la época es el uso del timbre como elemento expresivo independiente. Los compositores crean obras únicas con una paleta de sonidos más rica y variada. El timbre, antes usado solo para dar color, ahora se convierte en el entorno de la música, marcando su «emancipación» y teniendo un sentido expresivo propio. Desde ahora es uno de los elementos fundamentales del acto compositivo y tanto la Instrumentación como la orquestación se incorporan en el estudio de la composición.

A principios del siglo XIX, cambia lo que Leonard Ratner (1992) llama el «clima del sonido». Modificaciones en la estructura de los instrumentos permitieron la expansión en la dimensión del sonido en los siguientes aspectos:

- Se amplía el registro en los extremos agudo y grave. Aparecen en forma regular el flautín, el contrabajo, la tuba y el contrafagot,
- Las posibilidades dinámicas son mayores (*pppp* a *ffff*),
- Se incrementa la riqueza de la paleta tímbrica con sutilezas en los enmascaramientos y variedades de efectos,
- Hay una mayor precisión en la afinación permitiendo tonalidades más remotas,
- Se expanden los recursos en la instrumentación, lo que lleva a valorar los acordes como elementos de color y no solo por su aspecto funcional.

En la elección de los Timbres, se da prioridad a los sonidos cercanos a la naturaleza, cornos, flautas, clarinetes (*chalmers*), y a las grandes masas sonoras. Se amplía el repertorio instrumental y los límites acústicos de la orquesta en el registro agudo y en el grave.

Paralelamente se produce una enorme expansión en la conformación de la orquesta. Aparece el sistema de válvulas en los instrumentos de bronce, que permite la gama de notas cromáticas completa y queda incorporada definitivamente la Tuba. Los instrumentos de vientos usados por pares se

utilizan en algunos casos por tres o cuatro, incluidos el piccolo, el corno inglés, el clarinete bajo y el contrafagot. A estos instrumentos se agregan el arpa y el saxofón no usados regularmente.

Como consecuencia de la expansión de la sección de vientos (maderas y bronces), es necesario equiparar la sección de cuerdas que también crece en tamaño. El contrabajo, antes un mero doblamiento del violonchelo, es ahora un instrumento independiente. La sección de percusión también se hace más variada y numerosa.

Las cuerdas dejan de ser el núcleo principal y se equilibra su presencia con los vientos, que en algunos pasajes llegan a tener mayor protagonismo. Los pasajes para solos de viento se vuelven cada vez más comunes.

Los compositores mezclan timbres y cambian de uno a otro, de forma similar a como se modula de una tonalidad a otra. La búsqueda de diversos colores orquestales mediante la experimentación con las más variadas combinaciones instrumentales es un detalle distintivo del Romanticismo. Se ensayan constantemente combinaciones inusuales de instrumentos para crear nuevos efectos sonoros. No bastan los estereotipos previos de instrumentación, ahora se exploran nuevas formas de orquestar buscando colores tonales únicos.

Algunos ejemplos de combinaciones no usuales son:

- Cuerdas y vientos:
 - Violín y clarinete: mezcla de la suavidad del violín y la claridad penetrante del clarinete, en la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz (3er Mov. C. 160),
 - Violonchelo y corno inglés: *Capricho Italiano* (c.213) de Pyotr Ilyich Tchaikovsky y también corno francés y corno inglés (c.327),
 - Violonchelo y Oboe: timbre cálido y expresivo, aprovechando la riqueza del violonchelo y el tono nasal del oboe. Usado por Camille Saint-Saëns.
 - Contrafagot, corno en Do, violonchelo y contrabajo: añade una dimensión oscura y profunda a la orquestación. Johannes Brahms la emplea en la *Sinfonía Nº 1*, 1º Mov. c. 360.
- Percusión y melodía:
 - Timbales y metales: timbales utilizados no solo como percusión rítmica, sino también melódicamente en combinación con los metales. En *El Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner,
 - Celesta y clarinete bajo: combinación que produce un efecto mágico y onírico, en la suite *El Cascanueces* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, al comienzo de la *Danza del Hada de Azúcar*,
 - Fagot, oficleido y campana: Hector Berlioz en la *Sinfonía Fantástica* (5to. Mov. c.127).

Asimismo, se emplean instrumentos no convencionales en la orquesta como la guitarra (Hector Berlioz, en *Harold en Italia*) y la mandolina (Gustav Mahler en la *Sinfonía No. 7*).

Los principales compositores que escriben para grandes orquestas son Wagner, Berlioz, Mahler y Strauss.

Modificaciones y mejoras en los instrumentos

Entre 1800–1830, el piano sufre una profunda metamorfosis en su aspecto mecánico, y a la vez queda establecido como instrumento central en el ámbito musical.

La mayoría de los adelantos técnicos ya están desarrollados para 1830. En 1821 el fabricante Sébastien Érard introduce el mecanismo de doble escape que permite una repetición de notas más rápida. A mediados del siglo XIX, comienza a utilizarse ampliamente el marco de hierro fundido, que mejora la estabilidad estructural del instrumento, y permite tensiones de cuerdas más altas y, por lo tanto, un sonido más potente y sostenido. En 1859 Steinway & Sons introduce las cuerdas cruzadas diagonalmente en vez de las paralelas existentes. La modificación mejora la resonancia y la calidad tonal.

El registro se amplía de 6½ a 7 octavas, y luego a 7 octavas y una tercera menor. El registro del piano clásico abarca desde un Fa1 a Fa 6. El del piano romántico desde un La0 a Do8. Junto con ello se produce un mejoramiento en todo lo concerniente al mecanismo de producción del sonido, tensado y espesor de cuerdas, martillos, pedal, caja armónica, etc. Así se modifican las características, con respecto del piano del siglo XVIII. El color tonal, la dinámica, la habilidad de sostener el sonido, la capacidad para tocar más fuerte, más rápido, con más contrastes, con sonidos más redondeados, etc., son conquistas del siglo XIX. La actitud del compositor hacia el instrumento, es diferente. Ahora busca aprovechar todas las mejoras introducidas.

La orquesta romántica también cambia profundamente en aspectos que tienen que ver con la riqueza y el cuerpo del sonido, la afinación, la facilidad de ejecución y el incremento en el registro. A esto se le agrega la ampliación en el número de instrumentistas (mayor cantidad y variedad de instrumentos). La siguiente es una comparación de la orquesta clásica y la romántica.

Instrumentos y cantidad aproximada	Orquesta Clásica (Manheim, París, Londres, Berlín fines del siglo XVIII)	Orquesta Romántica (Berlín, ca 1840)
Violín 1º	8	14
Violín 2º	8	14
Viola	4	8
Violonchelo	3 o 4	10
Contrabajo	3 o 4	8
Flautas	2	4
Oboes	2	4
Clarinetes	a veces	4
Fagotes	2	4
Cornos	2	4
Trompetas	a veces	4
Trombones		4
Timbales		1
Bombo		1
Platillos		2
Arpas		2

Es importante destacar las diferentes condiciones de ejecución pública. Al ser admitido público a través del pago de entrada, las salas crecen en tamaño y eso trae aparejado el crecimiento de la masa orquestal.

Las mejoras introducidas en los instrumentos del siglo XIX se pueden resumir en:

- **Cuerdas.** Aunque la forma básica de estos instrumentos no cambia drásticamente, hubo mejoras en la construcción, como la adopción de cuerdas de acero y la optimización de los arcos, lo que permite una mayor proyección y sostenido del sonido. La cualidad tímbrica es más rica y tiene mayor resonancia, por la modificación del cuello, el puente más alto y el arco diferente. El arco de François Tourte, usado actualmente, fue diseñado a finales del siglo XVIII y se convierte en el estándar del siglo XIX. Su diseño proporciona una mayor capacidad de control dinámico y respuesta rápida.
- **Vientos (maderas).** La flauta y el clarinete adoptan el Sistema Böhm, un nuevo mecanismo de llaves y se realizan ajustes en los agujeros y en el calibre de los instrumentos. En el oboe se aumentan las llaves a trece y en el transcurso del siglo siguen aumentando hasta las cuarenta y cinco de la actualidad. En el Fagot también se realizan mejoras en su sistema de llaves, se adopta el sistema Böhm. En todos los casos estos avances, mejoran la nitidez del sonido, aumentan el registro, facilitan la digitación, mejoran la afinación y el control dinámico.
- **Vientos (metal).** Se desarrolla el mecanismo de válvulas permitiendo escalas cromáticas completas. El trombón de vara mantiene su forma original, aunque aparecen algunas versiones con válvulas. La tuba, se introduce en

la década de 1830, y reemplaza a los oficleidos y serpentones en la sección de metales bajos, proporcionando un sonido más sólido y potente.

- Percusión. Los tímboles comenzaron a incluir pedales ajustables, lo que permite cambios rápidos de afinación y mayor flexibilidad en la ejecución. Además de los tímboles, se incorporaron otros instrumentos de percusión, como el triángulo, los platillos, el bombo y el xilófono.

Si bien existen ejemplos previos, es en el siglo XIX cuando la orquestación adquiere el estatus de rama de la teoría musical. El primer tratado importante y extensivo sobre el tema es el *Tratado acerca de la Instrumentación y Orquestación Moderna* (1844) de H. Berlioz.

Es característica de la orquestación del siglo XIX la búsqueda de sonoridades completamente nuevas, aspecto en el que el mismo Berlioz fue sin duda líder.

En las cuerdas, son idiomáticos de la orquestación del siglo XIX las dinámicas de *pp* o *ppp* con grandes cantidades de cuerdas.

Los vientos se convierten en una parte independiente del espectro sonoro orquestal. Importan por su cualidad tímbrica y por los efectos dramáticos que pueden producir. No actúan como en el siglo anterior, duplicando las partes de cuerdas. Tienen breves pasajes solistas, son rellenos en los tutti o reflejan imágenes militares, etcétera.

Asimismo, los bronce ganan participación gracias a la conquista del total cromático. Son comunes las inclusiones de trompetas, cornos y paulatinamente trombones y tubas. Algunos instrumentos usados en esta época luego caen en desuso (saxhorn, tubas wagnerianas, oficleido, cornetas). Todos estos instrumentos son también usados por su propio color y por sus características evocativas.

Los contrastes tímbricos son importantes, sobre todo por el carácter programático que tienen muchas obras, contrastes no solo de timbres, sino también de modos y evocaciones, etcétera.

La evolución de los instrumentos de orquesta en el siglo XIX fue un proceso de innovación y expansión que produjo cambios en la composición musical y en las demandas de una audiencia cada vez más ávida de experiencias sonoras más completas. Las mejoras técnicas en los instrumentos y la expansión de la orquesta permitieron explorar nuevas texturas, dinámicas y colores sonoros, contribuyendo al desarrollo del repertorio orquestal del período romántico.

10 Texturas

El término se emplea para describir un parámetro compuesto del sonido, que incluye todos los aspectos sonoros de una obra que constituyen una estructura musical. Alude a la organización vertical y horizontal de sus elementos, cómo se ensamblan y cómo interactúan entre sí. Incluye el color tonal, los modos de articulación del sonido, su despliegue en el tiempo y las dinámicas. En el análisis más tradicional de la textura, se distingue comúnmente entre Homofonía y Polifonía. El primer caso se refiere a texturas con componentes homorrítmicos, pero también a la melodía acompañada. En el segundo se incluye cualquier tipo de textura contrapuntística, ya sea con imitación (fuga, canon) o sin ella. En la realidad de las obras, hay un montón de situaciones intermedias que no caen exactamente dentro de esas dos clasificaciones. La mayoría de las texturas admite una clasificación global (por ejemplo, homofonía), pero cada uno de los componentes de esa textura son identificables también como algún tipo particular (texturas mixtas). El acompañamiento en una homofonía puede ser una serie de acordes completamente homorrítmicos, arpeggios o una línea melódica simple en el bajo. En los tres casos, esos componentes admiten una clasificación diferente.

La disposición de los acordes igualmente es un aspecto a considerar, así como la densidad instrumental, la densidad textural determinada por el número de partes, la distribución en el espacio textural y en general todas las líneas instrumentales en una obra orquestal.

El análisis de la textura incluye entonces las características, modificaciones o elaboraciones de cada uno de sus componentes, incluido color tonal, registro, cantidad de sonido y las particularidades del funcionamiento colectivo de esos componentes.

El despliegue de sonido en el Romanticismo está basado en texturas tomadas del siglo XVIII. Observando las texturas del siglo XIX como prolongación de las del siglo XVIII, podemos valorar los cambios efectivos en el «clima del sonido».

El punto de partida, por lo tanto, son clasificaciones propuestas por la teoría en el tratamiento y los tipos de texturas. Estas clasificaciones, a pesar de ser teóricas, representan procedimientos generales de aproximación a la composición.

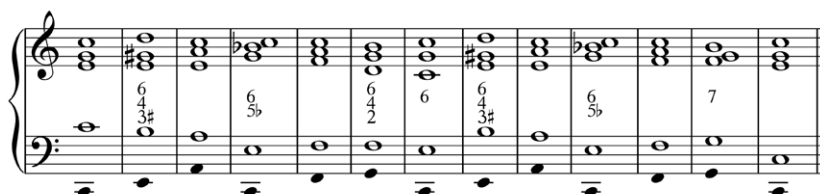
En cualquier tipo de textura polifónica, la atención principalmente se enfoca en la línea superior (melodía) y la inferior (bajo). Las líneas de acción de una textura giran alrededor de la interacción de estos dos componentes.

HOMOFONÍA

En el Romanticismo, la textura homofónica o melodía con acompañamiento continúa siendo dominante. Es la más frecuente de las texturas en los siglos XVIII y XIX, pero los acompañamientos se vuelven más sofisticados y detallados, e incorporan arpeggios, figuras rítmicas y líneas secundarias.

En la pedagogía y en la composición, la polaridad entre soprano y bajo está representada por la práctica del bajo continuo. La práctica en los tratados teóricos de la época difiere poco entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. En el siglo XVIII el cifrado usado en el bajo continuo es similar al del Barroco, pero en el siglo XIX comienzan a usarse los números romanos, cuya aparición formal es en la primera década del siglo. Los tratados de composición incorporan trabajos sobre bajos cifrados «elaborados», práctica que es la columna vertebral de la enseñanza de la Armonía.

Ejemplo Nº 177



El anterior es un ejemplo extraído de un tratado de Logier (1827:112).

Reducida a su máxima expresión, la práctica del bajo continuo se transforma en un dúo entre bajo y soprano, como base de una composición más elaborada. El marco de dos voces establece los parámetros exteriores de acción. Posibilita el refuerzo posterior de la línea superior por 3ras., 6tas. y 8vas. y el relleno de acordes, o su elaboración por arpeggios, figuración, etcétera.

La práctica del bajo cifrado es una de las principales fuentes de elaboración textural en el siglo XIX. A pesar de ello, la teoría no habla específicamente del trabajo textural. Los ejercicios propuestos apuntan a la práctica de la armonía, al desarrollo melódico, al ritmo y a la sintaxis de frases. Son pocos

los ejemplos (sobre todo para piano) de desarrollo textural a partir de la textura del bajo cifrado.

En las piezas más simples de Mozart, el Bajo de Alberti casi nunca supera el rango de una octava y a veces es incluso más limitado. En contraste, las obras pianísticas del siglo XIX abarcan un rango más amplio y exigen mayor destreza instrumental. Los acompañamientos pueden incluir acordes completos, bajo y acorde (como en los valeses o danzas), notas repetidas en el bajo (*trommelbass*), notas pedales, bajo continuo con actividad melódica, entre otros.

En texturas arpegiadas, los acordes quebrados son los que captan el interés en contraste con su rol de soporte en melodías con acompañamiento. Este tipo de textura en los siglos XVIII y XIX expone una distribución de voces, que permite percibir conducción de voces y actividad contrapuntística. El arpeggio se vuelve fundamental en la música para piano del siglo XIX, gracias a la ampliación del registro, un sonido más rico y pedales mejorados en el piano. Chopin y Liszt sobresalieron en el uso de esta técnica y son considerados maestros en la figuración pianística. Frecuentemente, estas texturas son denominadas polifonías lineales y son características del piano. Ejemplo: Franz Schubert, *Impromptu nº 2 en La♭ Mayor. Trío. D. 935* (1827).

POLIFONÍA VERTICAL (TEXTURAS DE ACORDE HOMORRÍTMICOS)

Todas las notas del acorde suenan simultáneamente. Al igual que la arpegiación, es idiomático del piano, y puede imitar el tutti de un ensamble instrumental. En una progresión de acordes, la voz superior puede asumir un rol más notorio como melodía principal. Es usada extensivamente en el siglo XIX, sobre todo en Schumann, Chopin, Liszt y Brahms, no solo en el piano sino también en grupos instrumentales. Ejemplo: Frédéric Chopin, *Preludes Op. 28. Nº 20* (1838/9).

POLIFONÍA HORIZONTAL (CONTRAPUNTO)

El Romanticismo no es conocido particularmente por el uso de la polifonía contrapuntística, pero compositores como Brahms y Mendelssohn a menudo incorporan elementos del contrapunto en sus obras.

Las técnicas contrapuntísticas se mantienen estables en la enseñanza de la composición, con mínimas modificaciones en sus reglas y principios

básicos. Las principales formas de contrapunto, el contrapunto estricto, la imitación y el contrapunto libre, ocupan capítulos significativos en los tratados de composición del siglo XIX. Estos estudios, influenciados por el *Gradus ad Parnassum* de Fux de 1725, se enfocan principalmente en la armonía, la conducción de voces y la estructura formal. La textura es un resultado de los procedimientos contrapuntísticos, más que un valor independiente. En este sentido, no surgen nuevas categorías en el siglo XIX.

El contrapunto y la fuga como procedimientos composicionales siguen teniendo estatus de maestría en la composición. En la música del siglo XIX, aparecen esporádicamente fugas, cánones y fugados. De todas maneras, se impone el estilo del siglo XIX: una fuga comienza con la exposición del tema en tres o cuatro voces, presentadas en una forma austera, pero después da lugar a texturas que explotan las posibilidades plenas del piano: líneas duplicadas por octavas, terceras, pasajes pianísticos virtuosos, líneas individuales muy desarrolladas, acordes completos, registros amplios superando los de la fuga barroca. Ejemplo: César Franck, *Prélude, Choral et Fugue. Fugue* (1884).

En la música orquestal de los siglos XVIII y XIX se escucha claramente la oposición entre soprano y bajo, el rol de las figuraciones y el contraste entre instrumentaciones completas y pequeñas. Lo que caracteriza al siglo XIX es la incorporación de valores más sutiles en el color instrumental, que produce cambios profundos en las relaciones texturales. «La condición del sonido, antes que el proceso de acción, puede establecer la premisa de expresión» (Ratner, 1992:29).

La orquestación romántica es una expansión de la orquesta clásica. Mediante doblajes crea efectos sonoros masivos que definen el sonido del siglo XIX. El concepto de «espacio» es fundamental debido al tamaño de la orquesta y la necesidad de lugares más grandes, lo que afecta la percepción de amplitud y profundidad. Se buscan efectos como izquierda–derecha, adelante–detrás y lejanía–cercanía. Las texturas orquestales son expansiones significativas de las utilizadas en el piano. Aunque una textura orquestal puede ser compleja, al reducirla a sus elementos mínimos, generalmente se encuentran tres o cuatro elementos texturales, no más de eso.

Si bien el impresionismo es un movimiento posterior, sus primeras influencias ya se sienten hacia finales del Romanticismo. La textura impresionista, con su énfasis en la atmósfera y el color, comienza a aparecer en las obras de compositores románticos tardíos como Gabriel Fauré o Camille Saint-Saëns.

11 Estructura y forma

ASPECTOS GENERALES

Los procedimientos compositivos están completamente codificados en la teoría y la práctica basados en la música del siglo XVIII. La sintaxis es descripta en detalles que involucran:

- una armonía tonalmente centrada,
- el bajo fundamental y sus leyes de movimientos estructurales,
- configuraciones melódicas y rítmicas complementarias,
- el diseño de frases y períodos,
- las descripciones de formas tradicionales.

Estos modelos son respetados sobre todo en música basada en canciones populares y danzas.

El Romanticismo toma los géneros del Clasicismo, los amplía y modifica. Son particularmente representativas: las piezas breves para piano, los lieder de Schubert, los poemas sinfónicos de Liszt y el drama Wagneriano. Es nueva una serie de microformas en géneros relacionados principalmente con el piano.

Los tópicos centrales de la estructuración de una obra en el Romanticismo son:

- La cohesión estructural, lograda por el desarrollo temático antes que por la tonalidad.
- La metamorfosis temática. La óptica programática en la composición construye temas o motivos asociados a caracteres o ideas. El cambio en esos caracteres e ideas se representa a través de la transformación temática que los representa.
- La utilización de técnicas cíclicas. Un tema aparece en diferentes movimientos con o sin modificaciones (ideas fijas, leitmotiv y también metamorfosis temática).
- La unificación de obras con múltiples movimientos en uno solo, sin pausas intermedias (*Sonata en si menor* de Liszt).
- Las estructuras mosaicas y aditivas en la forma sonata y el tratamiento más orgánico de la forma.

Período

El término está tomado de la Lingüística y significa «conjunto de enunciados, enlazados entre sí, que tienen un sentido completo».

El aspecto más crítico de la sintaxis tradicional es el de la estructura del período, de la cual hay una doble concepción: período retórico y período simétrico (Ratner, 1992).

En *Le istituzioni harmoniche* (1558), Zarlino compara al período musical con las estructuras retóricas de la frase o la oración. Entiende que un período no ha terminado hasta llegar a un cierre producido por una cadencia. Es el período retórico. En consecuencia, su duración no es fija, pero se extiende hasta que su acción armónica concluye con un cierre. Así se entiende hasta fines del siglo XVIII. Puede ocupar desde un par de compases hasta movimientos completos. La organización interna varía conforme a lo que el compositor quiere decir: su diseño y extensión varía de acuerdo con el contenido. Mediante la técnica de *Fortspinnung*,¹ compositores como Bach podían construir períodos largos a partir de figuras y motivos cortos; la cadenza del clavecín en el primer movimiento del Concierto de Brandeburgo Nº 5, por ejemplo, es un período de 43 compases.

En razón de que la cadencia es de igual valor en la música como lo es el punto a la oración; así, debe verdaderamente ser llamado un período o cantinela (Zarlino, 1558).

Período: un término técnico que es tomado de la oratoria y significa la conexión de varias frases para formar un sentido completo... En esta obra el término período siempre es usado para designar una sección de una composición musical que termina en una cadencia. (Koch, 1802)

Asimismo, el período *regular* con dos elementos complementarios se puede rastrear hasta las *estampidas* del siglo XIII, cuyas dos partes se suponen con final abierto y cerrado respectivamente. Este patrón equilibrado permeó la música de los siglos siguientes, pero recién a fines del siglo XVIII se transforma en una estructura fundamental por lo funcional de su juego simétrico y cadencial. En esta época se teoriza ampliamente sobre su conformación. Su

¹ El término *Fortspinnung* se refiere a una técnica compositiva utilizada por J. S. Bach y otros compositores barrocos, caracterizada por el desarrollo y la expansión continua de un motivo musical. Esta técnica implica tomar un motivo o una figura melódica y elaborarla a lo largo de una sección musical, a menudo extendiendo frases y creando un flujo continuo de ideas musicales.

significado comienza a acotarse a dos frases complementarias (antecedente y consecuente) de duración equivalente, con dos cadencias, la segunda de ellas más categórica. En el siglo XIX, el concepto se restringe a la estructura formal de dos frases de cuatro compases. Los compositores toman este punto de partida y modifican o extienden su duración y simetría de diferentes modos.

Este es el *período simétrico*, caracterizado por un sentido de estamento completo, también definido como un conjunto de frases de construcción paralela y balanceado estructuralmente. Son dos frases de cuatro compases con un plan tonal I-V / I, o también con la progresión de una cadencia menos conclusiva a una más conclusiva. El esquema muestra la importancia de la simetría y el balance en la estructura. La simetría invade la música desde el campo de la danza y del teatro y es una consecuencia directa de los cambios en los procesos armónicos de la armonía tonal: clarificación y definición de las funciones tonales y función articuladora de la cadencia.

El período simétrico, como unidad formal, es característico del siglo XIX sobre todo en danzas, piezas cortas, temas en variaciones, etcétera.

Estructura del período simétrico

La estructura básica del período son dos frases: una frase antecedente y otra consecuente. Para percibir la estructura antecedente – consecuente es necesario que la primera frase termine en una cadencia que establezca la necesidad de una continuación. La relación de cadencias, en el período, supone la evolución de cadencias menos conclusivas a más conclusivas: de semicadencia a cadencia, o de cadencia imperfecta a cadencia perfecta. En el siglo XIX, la simetría es realzada por el sonido y la instrumentación. De esta manera el sonido (orquestración, timbre o textura) tiene límites establecidos por los períodos simétricos.

Modificaciones de la simetría

Conforme al estilo del siglo XIX, las estructuras formales heredadas del Clasicismo son ampliadas y extendidas de diferentes maneras. En el período original (4+4), las extensiones se dan en cada una de las frases que lo componen, mediante el agregado de elementos antes, durante y después de la frase, introducción, interpolación y extensión respectivamente.

- Introducción: ocurre cuando la expansión es al comienzo. Son habituales, la anticipación de la textura acompañante, la anticipación de un motivo

de la melodía, la presencia de acordes introductorios o de algún giro melódico no necesariamente ligado al material siguiente.

Ejemplo Nº 178

F. Schubert: Moments Musicaux, D.780, Op. 94, N°3. (c. 1-4)

Introducción

- Interpolación: se da cuando la expansión ocurre durante la frase. La Interpolación puede ser la repetición o secuencia de algún fragmento o motivo, la prolongación de algún acorde o la reiteración de una de las semifrases.

Ejemplo Nº 179

Frase original
F. Schubert: Moments Musicaux, D.780, Op. 94, N°3. (c. 35-38)

F. Schubert: Moments Musicaux, D.780, Op. 94, N°3. (c. 39-44)

Interpolación

- Extensión: surge cuando la expansión es al final de la frase después de la cadencia. Los recursos utilizados son la prolongación del acorde o nota final, la repetición del último elemento de la frase, una secuencia sobre el último elemento de la frase o una cadencia evitada antes de la cadencia final.

Ejemplo Nº 180

F. Schubert: Moments Musicaux, D.780, Op. 94, Nº3. (c. 49-54)

Otras formas de extensiones incluyen digresiones y elongaciones de componentes melódicos o armónicos, o prolongando sonidos (notas individuales o acordes). De esta manera, la estructura original de 4 + 4 aparece considerablemente ampliada por el uso de calderones, notas o acordes mantenidos. La simetría también puede ser variada por la Progresión Armónica. La progresión armónica es el soporte del período simétrico en progresiones como I-V / V-I o I-IV / V-I. Estas progresiones a veces están extendidas en el tiempo ampliando las dimensiones del tradicional 4 + 4.

Ejemplo Nº 181

G. Verdi. Final Acto I de la Traviata.

En el ejemplo anterior, la expansión de la frase se produce por la repetición de dos compases y por la extensión del acorde final.

Ejemplo Nº 182

Dvorak, Sinfonía Nº 8. 3er Mov, c. 1-11.

The musical score is for Dvorak's Symphony No. 8, 3rd Movement, measures 1-11. It is in 3/8 time and B-flat major. The score is divided into two systems. The first system shows the string section (Cuerdas) and the piano accompaniment. The piano part has a melodic line with a sequence of eighth notes, labeled 'Secuencia'. The string part provides harmonic support with chords and single notes. The second system shows the continuation of the piano part, which ends with an extension of the last chord, labeled 'Extensión'. The string part also continues with chords and single notes. The score is labeled 'Cadencia A.P.' at the bottom.

En este fragmento, la prolongación es producto de una secuencia y de una extensión del acorde final.

Formas pequeñas

Son formas basadas en los modelos del siglo XVIII. Los tratados teóricos hacen referencia sobre todo a armonía, tonalidad, ritmo y melodía. Nada hay acerca de textura y sonido (timbre), pero a pesar de ello, la sintaxis del Romanticismo está profundamente condicionada por ambos.

Una tendencia importante en este período es el surgimiento de pequeñas formas: estudios, preludios, impromptus, canciones sin palabras y, sobre todo el lied, que se constituye en uno de los principales vehículos de expresión.

Formas de una parte

Es una forma con solo un conjunto de frases o un período. A menudo aparece en preludios, estudios o lied.

Franz Schubert <i>Wandrers Nachtlied</i> , Op.96, N°3 (D.768). <i>Forma de una parte, continua. (Período)</i>				
Frases	1-2	3-6	7-13	14
	Introducción			Extensión
	I	I-V	V-I	I

La segunda frase está extendida con una repetición (c.11-13) y con una extensión (c.14).

Frédéric Chopin (1810-1849), Preludes, Op.28, N° 2. <i>Forma de una parte, continua. (Período)</i>				
Frases	Int.	A (1-7)	A' (8-13)	Enl. A'' (14-23)
	V		VII7/V	I I

Frédéric Chopin (1810-1849), Preludes, Op.28, N° 4. <i>Forma de una parte, continua. (Período)</i>				
Frases	I	A (1-12)	V	I A' (13-25)
				I

Frédéric Chopin (1810-1849), Preludes, Op.28, N° 7. <i>Forma de una parte, seccional. (Período)</i>				
Frases	A (1-8)		A' (9-16)	
	V	I	V	I

Frédéric Chopin (1810-1849), Preludes, Op.28, N° 20. <i>Forma de una parte, continua. (Período)</i>				
Frases	A (1-4)		B (5-8)	
	I	V	I	I I I I

Formas binarias

La forma binaria tiene dos articulaciones importantes: una cerca de la mitad, la mayoría de las veces en la dominante o el relativo mayor, y la otra al final sobre la tónica principal. Las dos secciones suelen tener indicadas

repeticiones. Básicamente es una forma simple y continua: la articulación en la mitad en un grado diferente de tónica crea la necesidad de una continuación o de una sección complementaria. Pero puede ser seccional si la primera parte termina en la tónica principal.

Dos son los modelos principales: forma binaria simple y forma binaria circular.

Forma binaria simple: dos secciones con repetición, con un esquema A-B. No hay repetición de elementos del principio en la segunda parte y es *continua* porque la primera parte no termina en la tónica principal. La primera parte es una frase o una oración. La segunda parte es idéntica en duración o proporcionalmente mayor que la primera (8-12, 8-16) y con más desvíos tonales en su comienzo. En la mayoría de los casos, hay correspondencia motivica o melódica de ambas secciones, en el comienzo o en las cadencias. El esquema armónico predominante es I-V/X-I.

Johannes Brahms Waltzes, Op. 39, N°3			
Forma Binaria Simple Continua			
Secciones	A (1-8)		B (9-16)
	I	V (V/III)	III I

Forma binaria circular (*Rounded Binary*): uno de los esquemas más comunes en el tardío Barroco en movimientos de danza y sonata, y en minuets, scherzos y tríos de sinfonías clásicas. También como estructura de los temas en las variaciones clásicas y románticas. Es una forma articulariamente binaria con un diseño ternario: A (a-a') / A'(b-a') plan tonal: I-V(III) o I-I / X-I.

Robert Schumann <i>Album für die Jugend</i> , Op.68. N°5. <i>Stückchen</i>				
<i>Forma binaria circular</i>				
Secciones	A (4+4)		A' (4+4) Repetida.	
Frases	a (1-4)	a' (5-8)	b (9-16) (21-24)	a' (17-20) (25-28)
	I-V	I-I	I-V	I-I

Felix Mendelssohn <i>Variationen für Pianoforte</i> , Op.83			
Forma Binaria Circular			
Secciones	A (4+4)		A' (8+4)
Frases	a (1-4) I-V	a' (5-8) I-I	b (9-16) I-V a' (17-20) I-I

Franz Schubert <i>Introduction und Variationen</i> , D. 968a			
Forma Binaria Circular			
Secciones	A (4+4)		A' (4+4)
Frases	a (1-4) I	a' (5-8) I	b (9-12) IV-V a" (13-16) I

Formas ternarias simples y compuestas

El principio básico de la forma ternaria es *repetición después de digresión*, principio que no se aplica cuando las tres secciones son diferentes. El diseño básico es A-B-A (o A-B-A'), más raramente A-A'-A o A-B-C. El plan tonal es el siguiente:

- Continuas: I – V (III) / X – I.²
- Seccionales: I – I / X – I.

R. Schumann, <i>Kinderscenen</i> Op. 15, N°7 “Reverie”			
Forma Ternaria Simple Continua			
Secciones	A (4+4)		B (4+4) A' (4+4)
Frases	I	V	V I I

F. Chopin, <i>Etudes</i> , Op. 10, N°1.			
Forma Ternaria Simple Continua			
Secciones	A (1-16) I I		B (17+48) VI V A' (49+74) I I

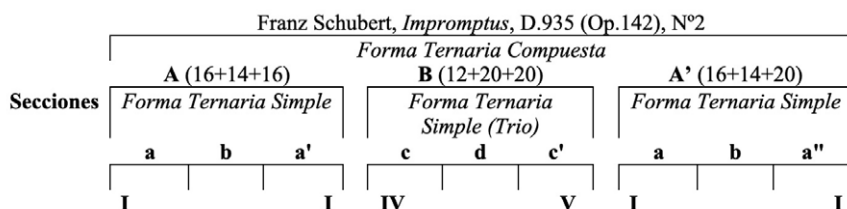
² Se diferencia de la forma binaria circular en el hecho de que B en la forma ternaria es especialmente contrastante y no una simple prolongación de dominante.

El primero de los ejemplos es la forma básica sin extensiones. El segundo está ampliado en sus tres partes y es destacable el énfasis de cada acorde a través del registro en que se desenvuelve, su dinámica y duración.

Ambos ejemplos corresponden al esquema de una forma ternaria simple, aquella en la que cada una de sus partes es una frase o un conjunto de frases.

En la forma ternaria compuesta, cada parte es una forma simple. Los ejemplos más representativos de esta organización son los minuets y scherzos de sonatas, cuartetos, sinfonías, etcétera.

El *Impromptu*, D.935 (Op. 142), N° 2 de Franz Schubert, tiene un diseño similar al minuet, en el que la parte central incluso tiene el rótulo *Trio*. Cada una de sus tres partes es una forma simple.



En esta obra hay varios recursos de expansión formal. Las partes indicadas con a, a' y a'' son períodos dobles. En vez de dos frases, tienen cuatro frases, dos de un grupo antecedente y dos de otro consecuente. c' en los 8 compases finales es una transición de vuelta a A'. La última parte, a'', en el final, agrega una extensión de 4 compases con una doble repetición de la última semifrase.

Forma sonata

La codificación de la forma sonata ocurre en la primera mitad del siglo XIX. En gran medida está realizada a partir de las sonatas que compuso Beethoven hasta la segunda década del siglo.

Anton Reicha³ (1770–1836) ve la forma sonata no como una estructura rígida sino como un marco flexible que permite la innovación y la expresión personal del compositor, siempre manteniendo un equilibrio entre la coherencia y el contraste temático. En el tratado la describe como *Grande coupe binaire* (gran forma binaria o gran estructura binaria).

³ Reicha (1824–1826).

Carl Czerny⁴ (1791–1857) describe la forma sonata clásica con tres partes principales: la exposición, el desarrollo y la recapitulación. Detalla que la exposición debe presentar dos temas contrastantes: el primero en la tónica y el segundo en la dominante o en el relativo mayor.

Adolf Marx⁵ (1795–1866) es quien utiliza por primera vez el término forma sonata en el sentido actual. Alude a un movimiento extendido, con diferencias entre los esquemas del siglo XVIII y XIX, y proporciona un marco normativo detallado, subrayando su importancia tanto en la práctica compositiva como en la educación musical.

Los tres teóricos proponen un esquema basado en el aspecto temático de la forma, y dividen la estructura en exposición, desarrollo y recapitulación o reexposición.

Dos procesos se conjugan en la construcción de la forma sonata: armonía (continuidad armónica) y articulación melódica o diseño.

En cuanto al primer aspecto, la continuidad armónica es el elemento más antiguo del proceso. La mayoría de la música del siglo XVIII está organizada por cadenas de fórmulas cadenciales. El perfil clásico es la instalación de tónica (I), su desplazamiento a dominante (V) y la posterior vuelta a tónica (I). A fines del siglo XVIII, es prácticamente un código insustituible para la mayoría de la música. El plan armónico I–V/ X–I es el esquema de miles de obras del Clasicismo. A pesar de ello no hay una descripción del diseño de la forma Sonata hasta finales del siglo XVIII. Las descripciones del *Movimiento Armónico Continuo* hablan de dos partes: la primera establece la tónica y modula a V en modo mayor o III en modo mayor, y la segunda comienza con modulaciones que en su fin retomaran la tónica principal. Es una configuración dos partes, con dos subsecciones cada una: 1ª Parte [I–V] y 2ª Parte [X–I].

Respecto de la articulación melódica, la relación es muy cercana al aspecto anterior. Mientras la armonía provee de continuidad a la estructura formal, la melodía articula el flujo de la música y delinea los contenidos expresivos y puntos armónicos críticos. Este rol en los comienzos del siglo XVIII es limitado. El motivo inicial es «rimado» con el comienzo de la 2da. sección, repitiéndolo en la dominante. Un proceso paralelo ocurre entre la cadencia de la 1era. parte y la 2da. parte. Dentro del movimiento, el aspecto melódico está derivado del estamento inicial que en años posteriores toma un rol más importante en la articulación de los principales puntos armónicos.

La melodía establece un claro perfil tonal mediante un material temático prominente y fácilmente recordable, que establece una continuidad en sí

⁴ Czerny (1848).

⁵ Marx (1837).

misma. Es parafraseada en el retorno a tónica, en la *recapitulación*, articulando más frecuentemente los puntos cadenciales. Este modelo melódico-armónico se hace universal a fines del siglo XVIII y provee una base composicional que es adaptada en el siglo XIX y se convierte en un problema final en el estudio de la composición. La diferencia es que en los comienzos del siglo XIX el énfasis pasa del contraste de tonalidades al contraste de temas. Los teóricos del siglo XIX describen la organización de la sonata como dos temas contrastantes presentados al comienzo, confrontados, modificados y elaborados en la parte central y reexpuestos al final. El contraste entre dos temas, uno más rítmico y otro melódico, es el más importante y de acuerdo con Wagner, es donde reside el núcleo de la tensión en la música. La descripción es la siguiente (Koch, 1802):

Primera parte			
<i>Grupo temático principal</i>	<i>Transición</i>	<i>Segundo Tema</i>	<i>Grupo conclusivo</i>
Tónica	Modulación a la Dominante o al Relativo Mayor	Dominante o Relativo Mayor	Dominante o Relativo Mayor
Parte Central o Desarrollo			
<i>Elaboración temática sobre los elementos de la primera Parte. Modulaciones libres y regreso a Tónica.</i>			
Repetición			
<i>Grupo temático principal</i>	<i>Transición</i>	<i>Segundo Tema</i>	<i>Grupo conclusivo</i>
Tónica		Tónica	

El enfoque difiere del anterior del Clasicismo.

Enfoque Clásico	Enfoque Romántico
Desplazamiento Tonal desde una Tónica principal, articulado por material melódico diferente. Temas y pasajes identificados con Tónica Principal y Secundaria. Dos Secciones claramente establecidas. Principal actividad: desplazamiento entre tonalidades.	Tres secciones distintas, basadas en tratamiento temático: estamento, desarrollo y re estamento. Principal actividad desplazamiento entre Temas.

Este bosquejo es común en el Clasicismo y en la transición hacia el Romanticismo. En el siglo XIX, se amplía incorporando nuevos elementos y variaciones de procedimientos anteriores.

En el Romanticismo, aparecen tendencias cíclicas y técnicas de desarrollo temático a partir de motivos pequeños, se amalgaman los movimientos y hay una progresiva eliminación de las repeticiones literales. La expansión formal está acompañada de expansión tonal. Los cambios (modulaciones) son más breves y se utilizan todas las regiones tonales posibles, incluidas las más alejadas.

En los temas, no hay a menudo simetría periódica sino expansiones melódicas. Se modifican en sus reapariciones o se derivan nuevos temas de sus

elementos. El clímax, antes ubicado en el final del desarrollo, aparece ahora muy cerca del fin de la obra, al final de la recapitulación o en la coda. Así, la recapitulación pierde la estabilidad característica de las sonatas clásicas.

Ejemplos de forma sonata en el siglo XIX

Fanny Mendelsshon–Hensel: *Piano Trio*, Op. 11, 1er. Movimiento (1846/7)

Exp.	1° tema	c. 1-31	I (re menor)
	Transición	c. 32-57	III - III_{3b}
	2° tema (a)	c. 58-95	III
	2° tema (b)	c. 96-121	III_{3b}
	2° tema (c) o episodio final	c. 122-133	III_{3b}
	Codeta	c. 134-141	III_{3b}
Des.	Desarrollo	c. 142-200 (1°tema)	I
		c. 201-251 (2°tema)	♯III - VII/V
Rec.	1° tema	c. 252-269	I
	Transición ampliada	c. 270-297	I - V⁷
	2° tema	c. 298-357	I_{3♯}
	Codeta	c. 358-377 (2°tema)	I
	Coda	c. 378-416	I

El primer tema es una muestra de las técnicas de ampliación formal en el Romanticismo. Se extiende durante 31 compases, y es un período ampliado con un antecedente y un consecuente. Esta estructura retórica que, en su forma básica original, tiene dos frases de cuatro compases (4+4), está ampliada en cada una de sus dos partes. El antecedente tiene un compás de introducción, una frase de ocho compases con la idea principal y un elemento contrastante (4+4). A continuación, una inserción de seis compases (dos elementos similares, 3+3) totalizan 15 compases. El consecuente comienza con el desarrollo de un motivo básico de dos compases (2+2), sigue con una repetición de los compases 2 a 5, que a su vez tienen una extensión en su final. De esta manera, esta frase está completa con dos elementos (4+7), a los que le sigue una extensión de 5 compases de carácter conclusivo y con la cadencia final al primer tema. El consecuente tiene así una duración de 16 compases. El primer tema por lo tanto es un período ampliado, con un antecedente de 15 compases y un consecuente de 16.

Otro aspecto estilístico, es el plan tonal basado en relaciones de terceras entre tónicas: I – (III – III_{3b}) entre 1° y 2° tema, y ♯III – VI, durante el desarrollo. III_{3b} (fa menor) y ♯III (fa♯ mayor), son tonalidades a distancia de 3 y 5 quintas respectivamente de re menor, en el círculo de quintas.

Clara Wieck-Schumann, *Piano Trío*, Op. 17, 1º Movimiento (1846)

Exp.	1º grupo temático	c. 1-44. [1º(a) c.1] [1º(b) c.5] [1º(c) c.22]	I (sol menor)
	Transición	c. 30-45.	I-III
	2º grupo temático	c. 45-72. [2º(a) c.45] [2º(b) c.47.	III-VI-V3#-III-I-VI
	Codeta	c. 73-90	III-V7. Repite Exp.
Des.	Desarrollo	c. 91-164 (1ºtema)	V7-IV-VI-VII3b(c.134)- V7
Rec.	1º grupo temático	c. 165-189	I
	Transición	c. 190-209	I - V7
	2º grupo temático	c. 210-235	I3#-#III3# (c.221)-I3#-#VI-IV3#
	Codeta	c. 235-249	I3# - V7
	Coda	c. 250-288	I

Dentro de los aspectos estilísticos se puede resaltar el contraste de temas, aspecto que en el Romanticismo es más importante que el contraste de tonalidades. La escritura del trío no es tan virtuosística, lo que lleva a pensar que la obra está destinada no solo a músicos profesionales, sino también a aficionados con cierto entrenamiento.

La armonía despliega características propias del siglo XIX: uso extensivo del modo mayor mixto, de acordes de 7ma. disminuida, dominantes secundarias, acordes de 6ta. aumentada, algunos acordes de 5ta. aumentada como cromatismos de paso, resoluciones enarmónicas, dominantes con novena, bajos cromáticos y progresiones por quintas.

En cuanto a las tonalidades, el esquema básico heredado es el de los dos temas contrastantes. 1º tema en I grado y 2º tema en III grado. Pero hay pequeños desplazamientos en el 2º tema en la exposición, III-VI-V3#-III-I-VI-III que corresponden Sib mayor, Mib mayor, Re mayor, Sib mayor, Sol menor, Mib mayor, Sib mayor; y en el 2º tema en la recapitulación, I3#-#III3# (c.221)-I3#-#VI-IV3# es decir Sol mayor, Si mayor, Sol mayor, Mi menor, Do mayor. Son tonalidades a dos, tres, cuatro y cinco quintas de distancias en el círculo de quintas, siendo la más lejana Si mayor. En ambos casos predominan las relaciones de terceras entre tónicas, desplazamientos tonales comunes desde principios del siglo XIX.

Brahms, *Clarinet Sonata en Fa menor*, Op. 120, Nº 1. 1º Movimiento (1894)

Exposición	Introducción	I (Fa menor)
	Tema 1. Cl: c. 5-12	I-V
	Extensión. c. 12-24	V-b II
	Tema 1. <u>Pno.</u> y transición: c. 25-37	I-V₇
	Tema 2. c. 38-52.	VI (Reb mayor)
	Tema 3. a) c. 53-56, b) 57-60, b) <u>aument</u> c. 61-68, continuación c. 68-76	V (do menor) V V V/V
Desarrollo	Episodio Final: frase conclusiva, c. 77-81; repetición ampliada, c. 81-89	V V
	Sección 1 (tema 2), c. 90-100	III (Lab Mayor)
	Sección 2 (tema 2), c. 100-115	♯VII₃♯ (Mi mayor)
	Sección 3 (tema 3), c. 116-130	♯V₃♯ (Do♯ menor)
Recapitulación	Retransición (tema 1) c. 130-137	♯I₃♯ (Fa♯ menor)
	Tema 1. c. 138-145	I
	Extensión. c. 145-152	V
	Tema 2. c. 153-167.	I
	Tema 3. a) c. 168-171 (<u>pno.</u>), b) 172-175 (cl), b) <u>aument</u> c. 176-183 (<u>pno.</u>), continuación c. 183-191	V V V V
	Episodio Final: frase conclusiva, c. 192-196; repetición ampliada, c. 196-205; frase conclusiva, c. 206-213	I I I-II₇
	Coda. c. 214-236	V-I

Brahms, en esta sonata, introduce un tercer tema en la exposición siguiendo un precedente de Schubert, tres temas en diferentes tonalidades: I, VI y V. Schubert lo hace en el *Quinteto de cuerdas en Do Mayor*, D. 956, Op. 163 de 1828, pero hay antecedentes previos: Beethoven, en la *Sinfonía Nº 3* de 1803, expone un tercer tema, durante el desarrollo del primer movimiento.

En los compases 136 a 138, en la articulación entre desarrollo y recapitulación, Brahms modula de fa♯ menor a fa menor, mediante un acorde de sexta aumentada y quinta: V₇ de la primera tonalidad es interpretada como II+6₅ de la segunda. Es un recurso idiomático de la armonía del Romanticismo, una modulación por enarmonía o mediante un acorde errante según el enfoque de A. Schoenberg.

Ejemplo Nº 183

Brahms, *Clarinet Sonata en Fa menor*, Op. 120, Nº1.
1º Movimiento. c. 136-138. Solo piano.

fa#: V
fa: VI

V7
II+6
5

I

El plan tonal en la exposición y recapitulación es conservador. Solo en el desarrollo el compositor explora tonalidades del cuarto y quinto sector del círculo de quintas.

Mahler, *Sinfonía Nº 2 en Do menor* (1894), 1er. Movimiento. (1888)

Exposición (c.1-116)		
1º Grupo temático	A1. c.1	Do menor
	A2. c.5	
	A3. c.18 (Tema)	Do menor a Mi Mayor
	Trans. A4. c.41-47	
2º Grupo temático	B. c. 48-57	Mi Mayor
1º Grupo temático	Trans. c.58-62	Mi Mayor
		Mi bemol menor
		Do menor.
	A1. c. 63-73	Do menor
	A5 c. 74-78	La bemol Mayor
	A6 c. 79-116	Sol Menor – V7/Do
Desarrollo (c. 117-329)		
	B. c. 117	Do Mayor
	C1. c. 151	Mi menor
	A5. c. 160	Mi menor
	A5. c. 175	Re Mayor
	A6. c. 179	
	B. c. 208	Fa Mayor
	C2. c. 270 (Dies Irae)	Mi bemol menor
	A6. c. 320	Pedal V/do menor
Recapitulación (c. 329-386)		
1º Grupo temático	A1. c. 329	Do menor
	A2. c. 332	
	A3. c. 335	
	Trans. A4. c.355-361	Do menor a Mi Mayor
2º Grupo temático	B. c. 362	Mi mayor
Coda (c. 387-445)		
1º Grupo temático	A6. c. 394	Do menor

Esta sinfonía, también conocida como «Resurrección», es una obra emblemática del Romanticismo tardío y presenta varios aspectos representativos de este estilo. Explora una amplia gama de emociones, desde la desesperación y la angustia en el primer movimiento hasta la esperanza y la redención en el último. Mahler ofreció diferentes interpretaciones de esta sinfonía, todas las cuales se enfocan en ideas que representan las luchas y la muerte del héroe en el primer movimiento, el anhelo del alma por Dios y su redención definitiva en el final. Los temas filosóficos, como el sentido de la vida y la muerte, y la búsqueda de redención y resurrección, son centrales en el arte de este siglo, a menudo centrados en la exploración de lo sublime y lo trascendental.

La magnitud de esta obra es propia de la música de fines de siglo XIX. Está escrita para una orquesta de más de 100 instrumentistas, a los que se agrega el coro en el último movimiento, totalizando alrededor de 150 músicos en escena. La duración aproximada de los cinco movimientos es cercana a los 90 minutos, de los cuales el primer movimiento analizado aquí representa unos 20 minutos. La partitura del primer movimiento tiene 445 compases, en los que cada una de las partes de rigor de la forma sonata está ampliamente extendida. Debido al largo de los movimientos, la obra antes que percibirse como un gran arco formal uniforme, se escucha como una sucesión de formas individuales o secciones menores.

Si bien Mahler mantiene una tónica central (do menor), durante el transcurso del primer movimiento explora regiones tonales más distanciadas. Originalmente una forma sonata en modo menor expone el segundo tema en el relativo mayor (la menor–Do mayor). Desde principios del siglo XIX se exploran otras posibilidades, como por ejemplo tónica y los homónimos de los relativos (Do mayor–Mi mayor o la menor–do menor). En esta obra, Mahler va aún más lejos, se desplaza de una tónica menor a los homónimos relativos de la tonalidad homónima: do menor–Mi mayor, relación entre el primer y segundo grupo temático, dos tonalidades a distancia de cinco quintas en el círculo de quintas.

El principal recurso de las modulaciones es el deslizamiento cromático entre acordes. Se transforma su estructura y así se introducen sonidos característicos de un nuevo centro tonal. Prácticamente todas las relaciones tonales de este primer movimiento son relaciones estructurales de terceras entre tónicas.

Ejemplo Nº 184



El primero de los enlaces (1) es entre los centros tonales del 1er. y 2do. grupo temático: Do menor a Mi Mayor. El ascenso de la 5ta. y el descenso de la fundamental de tónica genera un $VI3b$, que es enarmónico del III de Mi mayor. El posterior ascenso de la 5ta. de este acorde es la tónica de Mi Mayor (c. 41 al 47). Las tónicas están a 5 quintas de distancia en el círculo de quintas.

El ejemplo siguiente (2) es una progresión de Mi bemol menor a Do menor, en la que un solo sonido, $Sol\flat$, la aparente mayorización de Mi bemol menor, introduce la fundamental de la dominante de Do menor (c. 58 al 62). Las tonalidades están a 3 quintas de distancia.

El tercer ejemplo (3) es el paso de Si Mayor a Mib Menor. El descenso cromático de la fundamental del primero transforma el acorde en la tónica de Mib Menor (c. 246). Las tonalidades están separadas por 1 quinta.

El último recurso (4) es entre Mi Mayor y Do menor. Dos deslizamientos cromáticos transforman la tónica de la primera tonalidad en la segunda, $sol\sharp$ a $sol\flat$, mi a mib . Posteriormente el acorde se completa con la fundamental de Do. (c.388-392). Las tonalidades están 5 quintas de distancia.

Es destacable lo simple de estos procesos para ir a tonalidades tan distantes, un detalle, que es determinante en la falta de percepción de la gravedad de la tónica principal e históricamente el camino a la disolución progresiva del sistema tonal.

Liszt, Sonata en Si menor (1852/3)

Sonata en Si menor	Forma Sonata	Plan temático	Plan Tonal
Lento Assai	Introducción	Motivo a (c.1). Frigio-Esc. Húngara (Sol)	Si menor.
		Motivo b (c.8)	
	Exposición	Motivo c (c.13)	Si menor
		Transición (c. 17-31)	
		Primer Tema (c.32) Motivo b y c. Hasta c. 44.	
Allegro Energico		Transición (c. 45-104).	Mib menor/Sib Mayor/ Sol menor/Mib Mayor/ Pedal de La.
		Segundo Tema (c. 105). Motivo c. Hasta c. 120.	Re Mayor/Si menor
		Episodio y Desarrollo. C.120.	Si menor/Fa Mayor/ Re Mayor/Do# menor/ Fa menor/Mi menor/
Andante Sostenuto	Desarrollo	Desde c. 331. Tercer Tema (¿?) (c. 329-339). Hasta c. 346.	Fa# Mayor/La Mayor/ Fa# Mayor/Sol menor/ Mi menor/Fa# Mayor/
Allegro Energico	Retransición	Fugato. Tema basado Motivo a y b. Hasta c. 530.	Sib menor
	Recapitulación	Primer Tema (c.531-554). Hasta c. 599.	Si menor/Si Mayor
Prestissimo	Coda	Segundo Tema (c. 600-635).	Si Mayor
		Desde 682 hasta 760.	Si Mayor

La sonata en Si menor de F. Liszt es una de las principales obras del repertorio pianístico del siglo XIX, y una de las más originales. Construida en un solo movimiento, hereda del Clasicismo el contraste temático y armónico, la oposición y reconciliación entre tonalidades y la recapitulación melódica y armónica. Son propios del siglo XIX y especialmente de la segunda mitad del siglo los múltiples cambios de ritmo y metro, las *cadenzas* y *recitativos*, los silencios suspensivos y los calderones que interrumpen la fluidez rítmica.

Estas transformaciones generan una diversidad de estados emocionales, creando la sensación de una fantasía expansiva más que de una forma de sonata. La sonata de Liszt se distingue por una serie de estados melodramáticos, interrumpidos por silencios, donde los contrastes en las texturas pianísticas resaltan cambios en el compás, el tempo y la expresión. Todos estos contrastes orientan la atención al momento presente de la forma y no a la estructura macroformal.

En la compleja y episódica estructura de la obra, el material temático es primordial para lograr coherencia formal. El desarrollo y la transformación de los temas centran la atención en el contenido melódico. La importancia del material temático para alcanzar cohesión estructural es imprescindible en un momento en que la armonía pierde su papel cohesionador.

La obra exhibe elaboradas relaciones motivicas en una técnica que se describe como *transformación temática*. Esto significa que las ideas o temas contrastantes se originan a partir de una serie de células motivicas básicas. En la Sonata en Si menor, Liszt utiliza tres motivos expuestos en los primeros compases, los reconfigura y los combina e intensifica en el transcurso de la obra. El procedimiento es similar al que el compositor emplea en sus poemas sinfónicos para orquesta.

Al igual que la obra anterior, esta sonata está significativamente extendida en cada uno de sus elementos. El primer tema tiene un desarrollo-transición propio, cuya duración es más del doble que la del tema antes expuesto. Lo mismo ocurre con el segundo tema, extendido por recitativos, cadenzas y desarrollos. La exposición ocupa el equivalente a un movimiento completo (*lento assai. Allegro energico*). De la misma manera el segundo movimiento corresponde al desarrollo (*andante sostenuto*) y el tercero a la recapitulación (*allegro energico-prestissimo*). El resultado es un solo movimiento en forma sonata, con 760 compases y alrededor de 30' de duración.

A pesar de ello, la armonía tonal sigue siendo importante en la Sonata de Liszt. Los principales centros tonales, además de Si menor, son Re Mayor y Fa# Mayor, un aspecto relativamente conservador. Es interesante notar que la tonalidad de Si menor no se presenta claramente mediante el acorde de tónica en el inicio. El motivo «a», en los primeros compases, despliega un modo frigio y una escala húngara, ambas sobre sol. Si menor, en cambio, se establece implícitamente a partir del acorde VII7, en el motivo «b», desde el compás 8, que caracteriza el tema principal de la Sonata y es una de las sonoridades más jerarquizadas por repetición.

Las tonalidades de Re Mayor – Fa# Mayor están claramente expuestas por pedales prolongados de dominante y tónica. No son las únicas. En los procesos de desarrollo y expansión formal, que abundan en la obra, aparecen regiones en varias tónicas más, en las que el alejamiento llega hasta la región opuesta del círculo de quintas. La tonalidad de Fa menor, al final de la Exposición, está ubicada en el lado opuesto del círculo a seis quintas de distancia de la tonalidad principal de la sonata.

La obra en su conjunto transmite una fuerte sensación de fantasía, con contrastes acentuados en los modos, texturas y colores, que destacan cada parte, pero permanecen fieles a la estructura retórica de la forma sonata clásica.

Si bien a esta obra actualmente se la considera como una de las más emblemáticas del siglo XIX, al igual que muchas obras de igual trascendencia, necesitó tiempo para ser reconocida. Algunos comentarios célebres en el momento de darse a conocer no son precisamente positivos.

Clara Schumann, por ejemplo, escribe en su diario el 25 de mayo de 1854:

Liszt le envió hoy a Robert una sonata dedicada a él y varias otras cosas con una carta amistosa para mí. ¡Pero las cosas son espantosas! Brahms la tocó para mí, pero me hicieron sentir completamente desdichada... Esto no es más que puro ruido: ni una sola idea saludable, todo confuso, ¡ya no se puede detectar una secuencia armónica clara! Y ahora todavía tengo que agradecerle – es realmente horrible. (Litzmann, Berthold. [1902–1908]. Clara Schumann: *Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen* [Vols. 1–3]. Breitkopf & Härtel)

Según una crónica del compositor Albert Dietrich, Brahms en 1853 se queda dormido durante una interpretación de la sonata por el mismo Liszt, quien se molesta considerablemente. Este es el primer encuentro entre los dos compositores.

Finalmente, el crítico vienés Eduard Hanslick, al escuchar la sonata, opinó: «Quien haya escuchado esto y lo encuentre hermoso, está más allá de toda ayuda» (Hanslick, citado en Martínez Ramos, s.f.).

CONCLUSIÓN

El Romanticismo en la música resaltó la individualidad del artista. Los compositores románticos rompieron con las convenciones clásicas y abrieron nuevas posibilidades para la expresión musical, lo que resultó en una diversidad de obras que siguen considerándose valiosas y continúan influyendo en la música hasta el día de hoy.

El siglo XIX representa una época de gran innovación y expansión artística. La innovación se percibe en la exploración de nuevas armonías, timbres y formas, en una mayor libertad compositiva y en una profunda conexión con otros movimientos artísticos y literarios de la época. La expansión se manifestó en la ampliación, de las formas y estructuras musicales. El Romanticismo no solo amplió los límites de la música, sino que también reforzó su papel como una poderosa forma de comunicación y expresión emocional.

La herencia del movimiento es evidente en la manera en que actualmente valoramos la emoción, la individualidad y la conexión profunda entre el arte y la experiencia humana.

HIPÓTESIS DE TRABAJOS PRÁCTICOS

Escritura

Progresiones de acordes:

- con acordes utilizando las incorporaciones provenientes de la región de la Sub. Menor,
- con todas las variantes de los acordes de 6ta. aumentada,
- utilizando el acorde de 7ma. disminuida como acorde errante,
- utilizando el acorde de 5ta. aumentada y 6ta. aumentada como acordes errantes,
- con sensibilizaciones sobre el II, IV y V grado,
- con acordes con 9na., 11na. y/o 13na.,
- incorporando acordes con posiciones libres de sensibles.

Todas las progresiones utilizan notas no estructurales (notas de paso, bordaduras, etc.) o plantean texturas contrapuntísticas sobre un esquema armónico.

Audiciones generales del período

- Franz Schubert Quinteto con piano en La Mayor *La Trucha*, D. 667: Andantino, 4to. movimiento (Tema y Variaciones).
- Robert Schumann Carnaval, *Scènes mignonnes sur quatre notes*, Op. 9: Chiarina, Chopin, Estrella, Reconnaissance.
- Clara Wieck Schumann Romance en sol menor para violín y piano, Op. 22, Nº 2: Allegretto.
- Frédéric Chopin Nocturno en Mi bemol Mayor, Op. 9, Nº 2.
- Franz Liszt Estudios Trascendentales, S.139: Nº 10 en Fa Menor.
- Felix Mendelssohn Concierto para violín y orquesta en Mi menor, Op. 64: Allegro molto appassionato, 1er. movimiento.
- Héctor Berlioz Sinfonía Fantástica, Op. 14: *Marcha al cadalso*, 4to. movimiento.
- Johannes Brahms Sinfonía Nº 4 en Mi Menor, Op. 98: Allegro energico e passionato, cuarto movimiento.
- Gustav Mahler Canciones de un compañero de viaje, Nº 2 *Fui esta mañana al campo*.

Análisis armónico y formal

- Franz Schubert *Winterreise* D. 911: Nº 20 Der Wegweiser.
- Robert Schumann *Dichterliebe*, Op. 48: Nº 12 Am leuchtenden Sommermorgen.
- Clara Wieck Schumann *Lieder Aus Jucunde* Op. 23: Nº 2 Geheimes Flüstern hier und Dort.
- Fanny Mendelssohn-Hensel *Lied Dämmerung senkte sich von oben*.
- Frédéric Chopin *Preludios* Op. 28 : Nº 9 Largo.
- Franz Liszt *Années de pèlerinage, deuxième année, Italie*, S. 161 : Nº 2 Il penseroso.
- Johannes Brahms *Fünf Lieder* Op. 105: Nº 1 Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn.
- Richard Wagner *Tannhäuser* WWV 70: Obertura, c. 1 a 105. Transcripción de Franz Liszt.
- Richard Wagner *Tristan e Isolda* WWV 90: Preludio al acto I, c. 1 a 46.
- Hugo Wolf *Mörke Lieder* IHW 22: Nº 28 Gebet.
- Richard Strauss *4 Lieder* Op. 27: Nº 1 Ruhe, Meine Seele!
- Fanny Mendelssohn-Hensel: *Piano Trio*, Op. 11, 1er. movimiento (1846–1847).
- Clara Wieck-Schumann: *Piano Trío*, Op. 17, 1er. movimiento (1846).
- Johannes Brahms: *Clarinet Sonata en Fa menor*, Op. 120, Nº 1. 1er. movimiento (1894).
- Gustav Mahler: *Sinfonía Nº 2 en Do menor* (1894), 1er. movimiento.
- Franz Liszt: *Sonata en Si menor* (1854).

Análisis opcionales

- Felix Mendelssohn: *Canción sin palabras*, Nº 48, Op. 102, Nº 6 (1845).
- Clara Wieck-Schumann: *Piano Trío*, Op. 17, 1er. movimiento (1846).
- Franz Schubert: *Die Schöne Müllerin*, Op. 25 *Wohin?* (1823).
- Franz Liszt: *Nuages gris* (1881).
- Robert Schumann: *Waldscenen*, Op. 82, Nº 6. *Vogels als Prophet*. (1848–1849).
- Frédéric Chopin: *Estudio en Do Mayor*, 1830, Op. 10, Nº 1.
- Mendelssohn: *Sinfonía Escocesa*, Op. 56, 2do. movimiento.
- Franz Schubert: *Quinteto en Do Mayor*, Op. 163, 1er. movimiento.
- Johannes Brahms: *Obertura Trágica*, Op. 81 (1880).
- Johannes Brahms: *Clarinet Sonata en Fa menor*, Op. 120, Nº 1. 1er. movimiento (1894).

- Gustav Mahler: *Sinfonía Nº 2 en Do menor* (1894), 1er. movimiento.
- Franz Liszt: *Sonata en Si menor* (1854).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APEL, WILLI Y DAVISON, ARCHIBAL (1950).** *Historical Anthology of Music. Baroque, Rococo and Pre-Classical Music.* Harvard University Press.
- BEACH, DAVID Y MCCLELLAND, RYAN (2012).** *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical Tradition.* Routledge.
- BENJAMIN, THOMAS; HORVIT, MICHAEL AND NELSON, ROBERT (2010).** *Music for Analysis. Examples from the Common Practice Period and de Twentieth Century.* Oxford University Press.
- BENT, IAN WITH DRABKIN, WILLIAM (1980).** *Analysis.* W.W. Norton & Company.
- BERRY, WALLACE (1966).** *Form in Music.* Prentice-Hall.
- BERRY, WALLACE (1976).** *Structural Functions in Music.* Dover Publications.
- BLUME, FRIEDRICH (1970).** *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey.* W.W. Norton & Company.
- CAPLIN, WILLIAM, HEPOKOSKY, JAMES Y WEBSTER, JAMES (2009).** *Musical Form, Forms Formenlehre.* Leuven University Press.
- CAPLIN, WILLIAM (1998).** *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.* Oxford University Press.
- CAPLIN, WILLIAM (2013).** *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom.* Oxford University Press, Estados Unidos.
- CHRISTENSEN, THOMAS (Ed.) (2006).** *The Cambridge History of Western Music Theory.* Cambridge University Press.
- COGAN, ROBERT Y ESCOT, POZZI (1976).** *Sonic Design. The Nature of Sound and Music.* Prentice-Hall.
- CONE, EDWARD T. (1968).** *Musical Form and Musical Performance.* W.W. Norton & Company.
- COOK, NICOLAS (1987).** *A Guide to Musical Analysis.* W.W. Norton & Company.
- CROCKER, RICHARD (1966).** *A History of Musical Style.* Dover Publications.
- DE LA MOTTE, DIETHER (1976).** *Armonía.* Labor.
- DE LA MOTTE, DIETHER (1981).** *Contrapunto.* Labor.
- DONINGTON, ROBERT (1982).** *Baroque Music. Style and Perfomance. A Handbook.* W.W. Norton & Company.
- DOWNES, PHILIP (Ed.) (1992).** *Anthology of Clasic Music.* W.W. Norton & Company.
- EINSTEIN, ALFRED (1947).** *Music in the Romantic Era.* W.W. Norton & Company.
- ERICKSON, ROBERT (1955).** *La Estructura de la Música.* Vergara Editorial.

- GAULDIN, ROBERT (1988).** *Eighteenth-Century Counterpoint*. Waveland Press.
- GAULDIN, ROBERT (2004).** *Harmony Practice in Tonal Music*. W.W. Norton & Company.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. JAVIER (1992).** *Afinación y Temperamento en la Música Occidental*. Alianza Editorial.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. JAVIER (2004).** *Afinación y Temperamentos Históricos*. Alianza Editorial.
- GREEN, DOUGLAS (1965).** *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. Holt, Rinehart and Winston.
- GROUT, DONALD Y PALISCA, CLAUDE (1960).** *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company, Inc. New York-London.
- HILL, JOHN WALTER (Ed.) (2005).** *Anthology of Baroque Music*. W.W. Norton & Company.
- HINDEMITH, PAUL (1949).** *Armonía Tradicional Parte II*. Ricordi Americana.
- KAMIEN, ROGER (1972).** *Music. An Appreciation*. Mc Graw-Hill Higher Education
- KENNAN, KENT (1972).** *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice*. Prentice-Hall.
- KORSAKOV, RIMSKY (1886).** *Tratado Práctico de Armonía* (Edición corregida por Jacobo y Miguel Fischer). Ricordi Americana.
- KOSTKA, STEFAN Y PAYNE, DOROTHY (2000).** *Tonal Harmony. With an Introduction to twentieth-Century Music*. McGraw Hill.
- KRAFT, LEO (1976).** *Gradus. An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint and Analysis. The First Year*. W.W. Norton & Company.
- KRAFT, LEO (1976).** *Gradus. An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint and Analysis. The Second Year and After*. W.W. Norton & Company.
- KRENEK, ERNST (1958).** *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*. Boosey & Hawkes.
- KÜHN, CLEMENS (1989).** *Tratado de la Forma Musical*. Labor.
- KÜHN, CLEMENS (1998).** *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Idea Books.
- LA RUE, JAN (1970).** *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor.
- MANN, ALFRED (1958).** *The Study of Fugue*. Dover Publications.
- METSGER, HEINZ KLAUS Y RIEHN, RAINER (1985).** *Johann Sebastian Bach. Las Variaciones Goldberg*. Labor.
- MEYER, LEONARD (1989).** *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. The University of Chicago Press.
- MEYER, LEONARD Y COOPER, GROSVENOR (1960).** *The Rhythmic Structure of Music*. The University of Chicago Press.
- PAJARES ALONSO, ROBERTO (2010, 2011, 2012, 2013).** *Historia de la Música en 6 bloques*. Vision Libros.
- PALISCA, CLAUDE (Ed.) (1996).** *Norton Anthology of Western Music. Ancient to Baroque*. W.W. Norton & Company.

- PALISCA, CLAUDE (Ed.) (1996).** *Norton Anthology of Western Music. Classic to Modern.* W.W. Norton & Company.
- PARRISH, CARL (1958).** *A Treasury of Early Music. An Anthology of Masterworks of the Middle Ages, the Renaissance, and the Baroque Era.* W.W. Norton & Company.
- PISTON, WALTER (1947).** *Contrapunto.* Labor.
- PISTON, WALTER (1987).** *Armonía.* (Revisada por Mark Devoto de la Edición Original de 1941). Labor.
- PLANTINGA, LEON (Ed.) (1984).** *Anthology of Romantic Music.* W.W. Norton & Company.
- RATNER, LEONARD (1962).** *Harmony. Structure and Style.* McGraw-Hill.
- RATNER, LEONARD (1980).** *Classic Music. Expression, Form, and Style.* Schirmer Books. A Division of Macmillan.
- RATNER, LEONARD (1992).** *Romantic Music. Sound and Syntax.* Schirmer Books. A Division of Macmillan.
- ROSEN, CHARLES (1980).** *Formas de Sonata.* Labor.
- ROTHSTEIN, WILLIAM (1989).** *Phrase Rhythm in Tonal Music.* Schirmer Books. A Division of Macmillan.
- ROWEL, LEWIS (1983).** *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes Históricos y problemas estéticos.* («Thinking about music»). Gedisa.
- SADIE, STANLEY (Ed.) (1980).** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (6th ed.) Macmillan.
- SADIE, JULIE (Ed.) (1990).** *Companion to Baroque Music.* University of California Press.
- SALZER, FELIX (1952).** *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music.* Dover Publications.
- SCHOENBERG, ARNOLD (1922).** *Tratado de Armonía.* Real Musical Editores. Traducción de Ramón Barce.
- SCHÖMBERG, ARNOLD (1943).** *Modelos para Estudiantes de Composición.* Ricordi Americana.
- SCHOENBERG, ARNOLD (1954).** *Structural Functions of Harmony.* W. W. Norton & Company.
- SCHUBERT, PETER Y NEIDHOFER, CHRISTOPH (2005).** *Baroque Counterpoint.* Pearson Prentice Hall.
- SCHULEMBERG, DAVID (2001).** *Music of the Baroque.* Oxford University Press.
- SCHULEMBERG, DAVID (2001).** *Music of the Baroque. An Anthology of Scores.* Oxford University Press.
- SPRING, GLENN Y HUTCHESON, JERE (1995).** *Musical Form and Analysis.* ECB Brown & Benchmark Publishers.
- STEIN, DEBORAH (Ed.) (2005).** *Engaging Music. Essays in Music Analysis.* Oxford University Press
- STRUNK, OLIVER (Ed.) (1998).** *Source Readings in Music History.* W.W. Norton & Company.
- TARUSKIN, RICHARD (2011).** *Oxford History of Western Music.* Oxford University Press.
- THORPE DAVIE, CEDRIC (1966).** *Music Structure and Design.* Dover Publications.
- TOCH, ERNST (1923).** *La Melodía.* Labor.

- TOCH, ERNST (1948).** *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into the Nature of Harmony, Melody, Counterpoint and Form.* Dover Publications.
- ULRICH, MICHELS (1982).** *Atlas de la Música I.* Alianza Editorial.
- ULRICH, MICHELS (1985).** *Atlas de la Música II.* Alianza Editorial.
- WHITE, JOHN (1975).** *Comprehensive Musical Analysis.* The Scarecrow Press.
- ZBIKOWSKI, LAWRENCE (2002).** *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis.* Oxford University Press.

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

Salvo indicación, todos los tratados están disponibles en el IMSLP, International Music Score Library Project (<http://imslp.org>).

- CALLCOTT, JOHN WALL (1806).** *A Musical Grammar.*
- CROTCH, WILLIAM (1807/22).** *Specimens of Various Styles of Music.*
- CZERNY, CARL (1849/50).** *Schule der praktischen Tonsetz kunst, op.600. Escuela de composición práctica.*
- DAUBE, JOHANN (1773).** *Der musikalische Dilettant.*
- DIBDIN, CHARLES (1822).** *Music Epitomized.* Google books. <https://www.google.com.ar/books/>
- FUX, JOSEPH (1725).** *Gradus ad parnassum.*
- GLAREANUS (1547).** *Dodecachordon.*
- KIRNBERGER, JOHAN (1771–1779).** *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.*
- KOCH, HEINRICH C. (1802).** *Musikalisches Lexikon.*
- LOGIER, JOHANN BERNHARD (1827).** *System der Musikwissenschaft.*
- MARX, ADOLPH (1841–1851).** *Die Lehre von der musikalischen Komposition.*
- MATTHESON, JOHANN (1739).** *Der vollkommene Capellmeister.* Christian Herold.
- MERSENNE, MARIN (1636/7).** *Harmonie universelle.* Pierre Baillard.
- MYLIUS, WOLFGANG (1685).** *Rudamenta musices.*
- PRAETORIUS, MICHAEL (1614–1620).** *Syntagma Musicum.*
- PRINTZ, WOLFGANG CASPAR (1689).** *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis.* Johann Christoph Mieth.
- QUANTZ, JOACHIM (1752).** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.*
- RAMEAU, JEAN-PHILIPPE (1722).** *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels.*
- REICHA, ANTON (1826).** *Traité de haute composition musicale (Tratado de alta composición musical).*
- RIEPEL, JOSEPH (1752–1755).** *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst.*
- SIMPSON, CHRISTOPHER (1659).** *Division-Viol.*
- SPIESS, MEINRAD (1746).** *Tractatus.*

TÜRK, DANIEL G. (1789). *Klavierschule*.

WÖLFFLIN, HEINRICH (1915, revisado en 1933). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales para la historia del arte)*. Espasa-Calpe, 2007.

ZARLINO, GIOSEFFO (1558). *Institutioni harmoniche*.

Sobre el autor

EDGARDO H. E. MARTINEZ. Compositor de música electroacústica y docente universitario. Títulos de grado en la Universidad Nacional de Litoral (UNL) Argentina, en Clarinete y Armonía y Contrapunto. Posgrado en la Brigham Young University (USA. Master in music). Profesor en el Instituto Superior de Música (ISM, UNL) en la cátedra de Texturas, Estructuras y Sistemas y en Composición de Música Electroacústica. Exprofesor en la Universidad Autónoma de Entre Ríos y en la Universidad Adventista del Plata. Publicaciones académicas realizadas en temáticas relacionadas con Teoría y Análisis musical. Autor de obras electroacústicas estrenadas en Argentina, Estados Unidos, Canadá, México, Brasil, Uruguay, Ecuador, Francia, Italia, España, República Checa y China. La obra *...desde el desierto* (2001) obtuvo una *Menzione d'onore* en el 4th International Competition of Computer Music «Pierre Schaeffer» (Italia). Finalista en los concursos de composición Città di Udine 2001/2 y Musica Nova 2004, República Checa.

TEORÍA Y ANÁLISIS DE MÚSICA TONAL

SIGLOS XVII A XIX

**Edgardo H. E.
Martínez**

C Á T E D R A

La música de los siglos XVII a XIX exhibe una evolución en sus aspectos teóricos y técnicas de composición, y refleja las profundas transformaciones culturales, sociales y tecnológicas de su época.

El siglo XVII introduce innovaciones significativas en la teoría musical y en las técnicas de composición; la monodia y el bajo continuo revolucionan la textura musical. El siglo XVIII se enfoca en la claridad y en la estructura musical; la forma sonata se convierte en un estándar compositivo y la armonía tonal llega a su máximo pico de desarrollo. Durante el siglo XIX los compositores desafían y expanden las formas clásicas establecidas. La armonía es más cromática y las formas musicales se flexibilizan para dar lugar a un mayor grado de expresión personal. La orquesta sinfónica alcanza nuevas dimensiones en términos de tamaño y color, y la ópera se convierte en un vehículo para una profunda exploración dramática y psicológica.

Este libro ofrece una comprensión más profunda de cómo los compositores emplearon recursos para crear obras maestras que han perdurado a lo largo del tiempo.

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**