

ARNOLD SCHOENBERG

**FUNDAMENTOS DE
LA COMPOSICION
MUSICAL**

CONTENIDO

INTRODUCCION.....	10
-------------------	----

PARTE I

CONSTRUCCION DE TEMAS

I. EL CONCEPTO DE FORMA.....	11
II. EL FRAGMENTO FRASEOLOGICO.....	13
Comentarios de los Ejemplos 1-11	15
Ejemplos 1-11.....	16
III. EL MOTIVO.....	19
Tratamiento y utilización del Motivo	21
Comentario de los Ejemplos.....	21
Ejemplos 12-29.....	23
IV. ENLACE DE LOS MOTIVOS.....	28
Construcción de los fragmentos fraseológicos.....	29
Ejemplos 30-34.....	30
V. CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES (1).....	32
1. COMIENZO DE LA FRASE.....	32
El período y la frase.....	33
El comienzo de la frase.....	33
Ilustraciones de la literatura.....	34
La forma dominante: La repetición complementaria....	34
Ilustraciones de la literatura.....	35
Comentarios de los Ejemplos 40-41	35
Ejemplos 35-41	36

VI. CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES (2)	39
2. EL ANTECEDENTE DEL PERIODO	39
Análisis de períodos de Sonatas de piano de Beethoven.....	40
Análisis de otras ilustraciones de la literatura musical.....	41
Construcción del Antecedente	42
VII. CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES (3)	45
3. EL CONSECUENTE DEL PERIODO	45
Consideraciones melódicas: contorno cadencial	46
Consideraciones rítmicas.....	47
Comentario de períodos de compositores románticos	47
Ejemplos 42-51	49
VIII. CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES (4)	75
4. TERMINACION DE LA FRASE.....	75
Comentario de los Ejemplos 54-56.....	76
Ilustraciones de la literatura.....	78
Ejemplos 52-61	82
IX. EL ACOMPAÑAMIENTO	101
Omisibilidad del acompañamiento.....	101
El motivo del acompañamiento.....	102
Tipos de acompañamiento.....	102
Realización.....	104
Tratamiento de la línea del Bajo.....	107
Tratamiento del motivo del acompañamiento.....	107
Requerimientos instrumentales	108
Ejemplos 62-67.....	109
X. CARACTER	114
Ejemplo 68.....	117
XI. MELODIA Y TEMA	119
La melodía vocal	119
Ilustraciones de la literatura.....	121

La melodía instrumental	123
Melodía contra Tema.....	124
Ejemplos 69-100.....	128
XII. CONSEJOS PARA LA AUTOCRITICA	139
Ejemplos de autocrítica.....	141

PARTE II

PEQUEÑAS FORMAS

XIII. LA PEQUEÑA FORMA TERNARIA	143
La pequeña forma ternaria.....	144
La sección central contrastante.....	144
Ilustraciones de la literatura.....	144
Comentario de los Ejemplos 105-107	148
El acorde anacrúsico.....	149
La Recapitulación	149
Ilustraciones de la literatura.....	150
Ejemplos 101-107	153
XIV. CONSTRUCCION IMPAR, IRREGULAR Y ASIMETRICA	164
Ejemplos 108-112.....	166
XV. EL MINUETTO	168
La forma.....	169
Ilustraciones de la literatura.....	169
El Trío.....	171
Ejemplos 113-119.....	172
XVI. EL SCHERZO	178
La Sección A	179
La modulante sección central contrastante	180
La forma práctica	180
Ilustraciones de la literatura.....	182
La recapitulación	184

Extensiones, Episodios y Codettas	185
Ejemplos adicionales de la literatura	185
La Coda	187
El Trío	188
Ejemplos 120-123	189
XVII. TEMA Y VARIACIONES	198
Construcción estructural del Tema	199
Relación entre Tema y Variaciones	200
El Motivo de la Variación	201
Composición del Motivo de la Variación	201
Ilustraciones de la literatura	202
Uso y Elaboración del Motivo de la Variación	202
Ilustraciones de la literatura	203
El Contrapunto en las Variaciones	205
Ilustraciones de la literatura	205
Esbozo de las Variaciones	206
Comentario de los Ejemplos 126	207
Organización de la serie	207
Ejemplos 124-127	209

PARTE III

LAS GRANDES FORMAS

XVIII. LAS PARTES DE LAS FORMAS MAS GRANDES (FORMULACIONES SECUNDARIAS)	213
La Transición	214
La Transición con un Tema independiente	214
Ilustraciones de la literatura	214
Transiciones derivadas del Tema previo	216
Ilustraciones de la literatura	216
La retransición	217
Ilustraciones de la literatura	218
El grupo de temas subordinados	219
Ilustraciones de la literatura	220

El «Tema lírico»	221
La Coda	223
Ilustraciones de la literatura	224
XIX. LAS FORMAS RONDO	229
Las Formas Andante (ABA y ABAB)	230
Otros Rondós simples	231
Variaciones y Cambios en la Recapitulación (Tema Principal)	233
Ilustraciones de la literatura	233
Cambios y Adaptaciones en la Recapitulación (Grupo subordinado)	234
Ilustraciones de la literatura	235
Las grandes formas Rondó (ABA-C-ABA)	236
Ilustraciones de la literatura	238
El Rondó-Sonata	239
Ilustraciones de la literatura	239
XX. LA FORMA SONATA (FORMA DEL PRIMER MOVIMIENTO)	241
La Exposición	244
El Tema principal (o grupo de temas)	245
Ilustraciones de la literatura	245
La transición	247
El grupo subordinado	247
Ilustraciones de la literatura	249
La Elaboración	250
Ilustraciones de la literatura	252
La retransición	254
La recapitulación	255
Ilustraciones de la literatura	256
La Coda	259
Ilustraciones de la literatura	259
Conclusión	260
APENDICE	261
Fundamentos de la composición musical (Comentarios del autor)	261

INTRODUCCION

El presente libro es el último de los tres libros de texto sobre música teórica y práctica, largamente meditados por Arnold Schoenberg como consecuencia de su tarea docente en los Estados Unidos. Como los otros dos libros, «Funciones estructurales de la Armonía» (William & Norgate, 1954) y «Ejercicios preliminares de Contrapunto» (Faber & Faber, 1963), éste fue pensado para «el estudiante medio de las universidades» así como para los estudiantes de talento que podrían convertirse en compositores (véase el comentario de Schoenberg en el Apéndice). Como dice el autor, fue planeado como un libro de «materias técnicas discutidas de manera muy elemental».

Fundamentos de la Composición musical combina dos métodos de acceso: (1) el análisis de obras maestras, con especial profundización en las sonatas para piano de Beethoven; y (2) la práctica compositiva de formas musicales, tanto pequeñas como grandes. Como libro de análisis, amplía lo dicho en los últimos capítulos de «Funciones estructurales de la Armonía», particularmente en el Capítulo XI, «Progresiones con diversos propósitos compositivos». Como método para realizar ejercicios preliminares de Composición, alarga el material del compendio «Modelos para compositores principantes» (G. Schirmer, Inc., 1942).

En *Fundamentos de la Composición musical*, como en todos los manuales de práctica musical fechados con posterioridad a su «Armonía» (1911), la principal preocupación pedagógica de Schoenberg no es la especulación teórica —aunque siempre encontrará un fundamento teórico básico subyacente en sus consejos prácticos— sino la exposición de los problemas técnicos fundamentales en la composición y la demostración de las numerosas formas en que puede resolverse cada uno de ellos. A través de todo esto se estimula al alumno a desarrollar su propio juicio crítico basado en la evaluación de diversas posibilidades.

LEONARD STEIN, 1965

PARTE I

CONSTRUCCION DE TEMAS

I

EL CONCEPTO DE FORMA

El término «forma» se utiliza con varios sentidos distintos. Cuando se usa en conexión con «binaria», «ternaria» o «rondó», se refiere claramente al número de partes¹. La indicación «forma sonata» sugiere, sin embargo, el tamaño de las partes y la complejidad de sus relaciones. Al hablar de «minuet», «scherzo» y otras «formas de danza» se tiene en la mente el compás, el tempo y las características rítmicas que identifican la danza.

Utilizada en un sentido estético, la palabra forma quiere decir que una pieza está «organizada», es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un «organismo» vivo.

Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro.

Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la «lógica» y la «coherencia». La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en un «parentesco» o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función.

¹ «Parte», en el sentido más general, se utiliza para indicar las secciones o subdivisiones de una pieza. Otros términos se utilizarán más adelante para distinguir las partes de distinto tamaño y con funciones diferentes.

Es más, uno sólo puede entender lo que puede guardar en la mente. Las limitaciones mentales del hombre le impiden aferrarse a cualquier cosa demasiado extensa. Así la subdivisión apropiada facilita la comprensión y determina la «forma».

El tamaño y el número de las partes no depende siempre del tamaño de la pieza. Generalmente cuanto mayor sea la obra, mayor es el número de partes. Pero a veces una pieza corta puede tener el mismo número de partes que otra más larga, lo mismo que un enanito tiene el mismo número de miembros, la misma forma, que un gigante.

Un compositor, por supuesto, no escribe añadiendo música poco a poco, como hace un niño que construye con piezas de madera. El compositor concibe una obra completa como una visión espontánea. Entonces, como Miguel Angel que esculpió su *Moisés* en el mármol sin bocetos, empieza a completar cada detalle, configurando así directamente su material.

El compositor con experiencia es capaz de imaginar una obra en su totalidad; a partir de aquí debe trabajar gradualmente, desde lo más simple hasta lo más complejo. Simplificando, practicar la construcción de formas, que no siempre corresponden a formas artísticas, ayuda al estudiante a adquirir el sentido de la forma y un conocimiento de las esencias de la composición. Será útil comenzar con la construcción de bloques musicales y conectarlos de manera inteligente.

Estos bloques musicales (*frases, motivos, etc.*) nos darán el material para construir unidades mayores de diversos tipos, según los requerimientos de la estructura. Así, se seguirán las demandas de la lógica, coherencia e inteligibilidad, en relación a la necesidad de contraste, variedad y fluidez de presentación.

II

EL FRAGMENTO FRASEOLOGICO

La unidad estructural más pequeña es el *fragmento fraseológico*, un tipo de molécula musical consistente en un número de hechos musicales integrados, poseedora de cierto sentido de idea completa, así como adaptable a la combinación con otras unidades similares.

El término *fragmento fraseológico* quiere significar, estructuralmente, una unidad aproximada a la que podría cantarse en una simple respiración (Ej. 1) ¹. Su final sugiere una forma de puntuación tal como una coma. A menudo algunos hechos aparecen más de una vez dentro del fragmento fraseológico. Tales características *motívicas* se discutirán en el capítulo siguiente.

En la música armónicamente homófona, el contenido esencial está concentrado en una voz, la voz principal, que implica una armonía inherente. La acomodación de melodía y armonía es difícil al principio. Pero el compositor no debería inventar nunca una melodía sin ser consciente de su armonía.

Cuando la idea melódica consiste en su totalidad o en gran parte en sonidos que delinean una simple armonía, o una simple sucesión de armonías, es un poco difícil determinar y expresar las implicaciones armónicas. Con un esqueleto armónico tan claro, incluso las ideas melódicas bastante elaboradas pueden ser relacionadas fácilmente con su armonía inherente. Los Ejs. 2 y 3 ilustran casos similares en niveles distintos.

Puede utilizarse casi cualquier progresión armónica simple, pero para comenzar las frases son especialmente útiles la I y la V, ya que expresan el tono con la mayor claridad.

¹ Ejs. 1-11 al final del capítulo, págs. 16-18.

La adición de sonidos que no son del acorde contribuye a la fluidez e interés del fragmento fraseológico, procurando que no oscurezcan o contradigan la armonía. Las variadas *fórmulas convencionales* para utilizar los sonidos que no pertenecen al acorde (notas de paso, floreos, escapadas, retardos, apoyaturas, etc.) previenen la claridad armónica a través de la resolución de estos sonidos en sonidos del acorde.

El ritmo es particularmente importante en la formación del fragmento fraseológico. Contribuye al interés y variedad; establece el carácter; y a menudo es el factor determinante que establece la unidad de la frase. El final del fragmento fraseológico está habitualmente diferenciado en cuanto a su construcción rítmica para favorecer la sensación cadencial.

Los finales de fragmento fraseológico pueden estar marcados por una combinación de hechos distintos, tales como una reducción del movimiento rítmico, una relajación melódica conseguida al bajar la altura, la utilización de intervalos más pequeños y menos sonidos; o por cualquier otra diferenciación posible.

La longitud de un fragmento fraseológico puede oscilar dentro de límites muy amplios (Ej. 4). El compás y el tempo tienen mucho que ver con la longitud de dicho fragmento. En compases compuestos, una duración de dos compases puede ser el promedio, en compases sencillos es normal una duración de cuatro compases. Pero en tempos muy lentos el fragmento fraseológico puede quedar reducido a medio compás; y en tempos muy rápidos cuatro u ocho compases pueden constituir un simple fragmento fraseológico.

La frase rara vez es un múltiplo exacto de la duración del compás; generalmente varía en un pulso o más. Y casi siempre atraviesa la línea divisoria, más que llenar compases completos.

No hay una razón intrínseca para que un fragmento fraseológico se vea restringido a un número cualquiera. Pero las consecuencias de la irregularidad son tan amplias, que la discusión de tales casos se reservará para el Capítulo XIV.

COMENTARIO DE LOS EJEMPLOS ¹

En los primeros estadios, la invención del compositor rara vez fluye libremente. El control de los factores melódicos, rítmicos y armónicos impide la concepción espontánea de las ideas musicales. Es posible estimular las facultades inventivas y adquirir facilidad técnica haciendo muchos bocetos de fragmentos fraseológicos basados en una armonía determinada.

Al principio, tales intentos pueden resultar envarados y poco expresivos, pero con paciencia, la coordinación de los distintos elementos resultará en seguida más fácil, hasta que consiga una fluidez y expresividad reales.

Los Ejs. 5-11, pueden tomarse como ideas para la práctica. Aquí el soporte armónico es un simple acorde, la tónica de Fa mayor. El Ej. 5, muestra algunos de los contornos melódicos que pueden crearse con distintas disposiciones de los sonidos del acorde. En el Ej. 6, la utilización de valores más pequeños produce resultados diferentes. El Ej. 7, confinado aún a los sonidos del acorde, muestra la variedad que puede obtenerse combinando notas de valor diferente (estúdiense también los Ejs. 2d, e, h).

Los Ejs. 8 y 9, basados en los Ejs. 5 y 7, muestran cómo las adiciones melódicas y rítmicas más simples pueden contribuir a la fluidez y vitalidad (estúdiense también los Ejs. 2 y 3).

Las ornamentaciones más elaboradas de los Ejs. 10 y 11, contribuyen a dar flexibilidad y riqueza, pero tienden a sobrecargar la melodía con notas pequeñas y a oscurecer la armonía.

¹ Los ejemplos vendrán al final de cada capítulo siguiendo al «Comentario de los ejemplos».

Ej. 1

a) Op. 27/2-II b) Op. 28-II c) Cuarteto Cuerda, Op. 18/1-I

d) Cuarteto Cuerda, Op. 18/4-I e) Op. 26-II f) Op. 31/1 Rondó

Ej. 2

a) Op. 2/1-I b) Mozart, Sinfonía N.º 40-IV c) Mendelssohn, Cuarteto Cuerda

d) Mendelssohn, Concierto Violín e) Beethoven, Sinfonía N.º 3-I

f) Brahms, Quinteto Piano g) Beethoven, Sinfonía N.º 9-I

h) Bruckner, Sinfonía N.º 7-I i) Wagner, Motivo de Wotan

Ej. 3

a) Op. 2/3-I b) Op. 2/1-II

c) Op. 31/1, Rondó d)

Cuarteto Cuerda, Op. 95-I e) Brahms, Sinfonía N.º 2-I

Ej. 4

a) Op. 2/3-II *Adagio* b) Op. 2/3-III *Allegro*

c) Beethoven, Sinfonía N.º 3-Scherzo *Allegro vivace*

d) Mozart, Sinfonía N.º 4-III *Menuetto*

Ej. 5

Unidades melódicas derivadas de acordes fragmentados

Ej. 6

Notas de valores más pequeños

Ej. 7

Añadiendo anacrusas y combinando notas de diferente valor

k) Schubert, Die Post

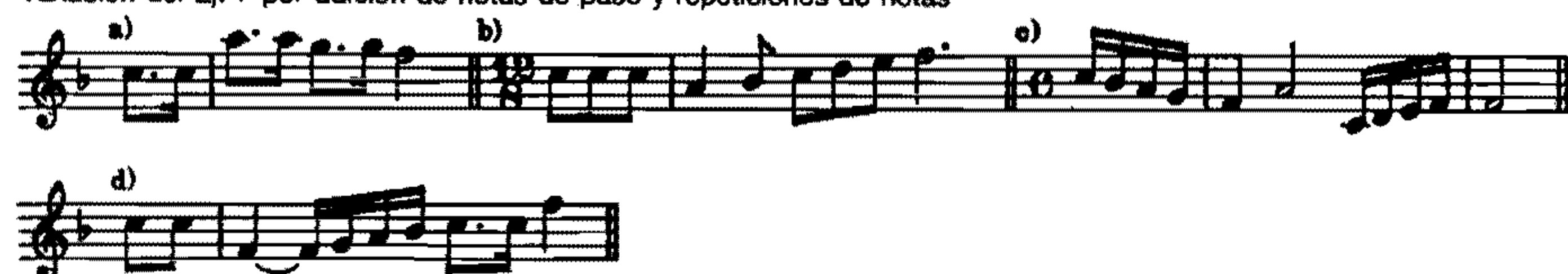
Ej. 8

Variación de Ej. 5 por adición de notas de paso



Ej. 9

Variación del Ej. 7 por adición de notas de paso y repeticiones de notas



Ej. 10

Ornamentación del Ej. 8



Ej. 11

Variación del Ej. 7 utilizando apoyaturas y notas de paso



III

EL MOTIVO

Incluso la escritura de frases simples requiere la invención y utilización de motivos aunque quizás de manera inconsciente. Usado conscientemente, el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez.

El «*motivo*» generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza. Los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente.

Como quiera que casi cada figura de una pieza revela algún parentesco con ella, el motivo básico es considerado a menudo el «*germen*» de la idea. Al incluir elementos al menos de cada figura musical subsiguiente, podría considerarse el «*mínimo común múltiplo*». Y como aparece en cada figura subsiguiente, también puede considerarse como «*máximo común divisor*».

Sin embargo, todo depende de su uso. Sea un motivo simple o complejo, conste de pocos o muchos elementos, la impresión final de la pieza no está determinada por su forma primaria. Todo depende de su tratamiento y desarrollo.

Un motivo que aparece constantemente en una pieza «*se repite*». La mera repetición a menudo origina «*monotonía*». La monotonía sólo puede ser evitada por medio de la «*variación*».

«*La utilización del motivo necesita ser variada*».

Variación significa cambio. Pero cambiar cada aspecto produce algo extraño, incoherente, ilógico. Destruye la forma básica del motivo.

Por tanto, la variación requiere cambiar lo menos importante conservando lo más característico. La conservación de las características rítmico-

cas produce una coherencia (aunque la monotonía no puede evitarse sin cambios ligeros).

Para el resto, determinar qué hechos son más importantes dependerá del objetivo de la composición. A través de cambios sustanciales, puede producirse una gran variedad de «*formas del motivo*» adaptadas a cada función formal.

La música homófona puede ser denominada el estilo del «*desarrollo a través de la variación*».

Esto quiere decir que en la sucesión de formas del motivo producidas mediante la variación del motivo básico hay algo que puede compararse para desarrollar, para crecer. Pero los cambios menores, que no tienen especiales consecuencias, sólo tienen un efecto local de ornamentación. A tales cambios es mejor llamarles «*variantes*».

Cualquier sucesión de sonidos con un valor rítmico puede utilizarse como motivo básico, pero no debe tener demasiados aspectos distintos.

Los aspectos rítmicos pueden ser muy simples, incluso para el tema principal de una sonata (Ej. 12a). Una sinfonía puede construirse sobre hechos rítmicos poco más complejos (Ejs. 12b, c, 13). Los ejemplos de la Quinta Sinfonía de Beethoven consisten principalmente en sonidos repetidos, que a veces contribuyen a constituir las características distintivas.

Un motivo no necesita contener una gran variedad de intervalos. El tema principal de la Cuarta Sinfonía de Brahms (Ej. 13), aunque contienen también sextas y octavas, está, como muestra el análisis, construida sobre una sucesión de terceras.

A menudo una forma o contorno melódico son de importancia, aunque el tratamiento rítmico y la interválica cambien. El salto ascendente en el Ej. 12a; el movimiento de segunda en el Ej. 16; el barrido ascendente seguido de un retorno que le vemos en el Op. 2/3-IV¹ ilustran tales casos.

¹ Las referencias a la literatura identificadas sólo con el número de Opus se aplican sólo a las sonatas para piano de Beethoven. Como son muy accesibles, se harán muchas referencias a ellas en los capítulos posteriores.

Cada elemento o aspecto de un motivo o frase debe poder ser considerado motivo si se trata como tal, es decir, si se repite con o sin variación.

TRATAMIENTO Y UTILIZACION DEL MOTIVO

Un motivo se utiliza por repetición. La repetición puede ser exacta, modificada o desarrollada.

Las «*repeticiones exactas*» preservan todos los aspectos y relaciones del motivo. Las transposiciones a un grado diferente, las inversiones, retrogradaciones, disminuciones y aumentaciones son repeticiones exactas si preservan estrictamente las características y las relaciones sonoras (Ej. 14).

Las «*repeticiones modificadas*» se crean a través de la variación. Añaden variedad y producen material nuevo (formas del motivo) para su utilización posterior.

Algunas variaciones, sin embargo, son meramente «*variantes*» locales y tienen poca o ninguna influencia en la continuación.

La variación, debe recordarse, es una repetición en la que se han mantenido unos aspectos motivicos y se han cambiado otros.

Todos los aspectos, ritmo, interválica, armonía y contorno melódico son materia para alteraciones diversas. Con frecuencia se aplican simultáneamente diversos métodos de variación a varios aspectos distintos; pero tales cambios no deben producir una forma del motivo demasiado alejada del motivo básico. En el transcurso de una pieza, una forma del motivo puede desarrollarse más adelante a través de otra variación. Los Ejs. 15 y 16 son ilustraciones.

COMENTARIO DE LOS EJEMPLOS

En los Ejs. 17-29, basados únicamente en un acorde roto, se dan todo lo sistemáticamente posible algunos de los métodos aplicables.

El «ritmo» está cambiado:

1. Por variación de la duración de las notas (Ej. 17).
2. Por repetición de los sonidos (Ejs. 17h, i, k, l, n).
3. Por repetición de ciertos ritmos (Ejs. 17l, m, 18e).
4. Por deslizamiento de ritmos de diferentes partes del compás (Ej. 231 en particular, compárense 23d con 23e, f, g).
5. Por adición de anacrusas (Ej. 22).
6. Por cambio de compás-derivación raramente usada dentro de una pieza (Ej. 24).

Los «intervalos» están cambiados:

1. Variando el orden original o la dirección (Ej. 19).
2. Por adición u omisión de intervalos (Ej. 21).
3. Llenando los intervallos con notas de paso o apoyaturas (Ejs. 18, 20).
4. Por reducción a través de la omisión o condensación (Ej. 21).
5. Por repetición de diseños (Ejs. 20, 22a, b, d).
6. Deslizando los diseños a otras partes del compás (Ej. 23).

La «armonía» está cambiada:

1. Por la utilización de inversiones (Ejs. 25a, b).
2. Por adiciones al final (Ejs. 25c-l).
3. Por inserciones en el centro (Ej. 26).
4. Por sustitución de un acorde por otro (Ejs. 27a, b, c) o sucesión (Ejs. 27d-l).

La «melodía» se adapta a estos cambios:

1. Por transposición (Ej. 28).
2. Por adición de acordes de paso (Ej. 29).
3. Por tratamiento «semi-contrapuntístico» del acompañamiento (Ej. 29).

Tal exploración de los recursos de la variación puede ser de gran ayuda para adquirir seguridad técnica y desarrollar una rica inventiva.

Ej. 12

a) Op. 14/1-I



b) Beethoven, Sinfonía N.º 5-I

c) Beethoven, Sinfonía N.º 5-III



Ej. 13

Brahms, Sinfonía N.º 4-I



Ej. 14

a)



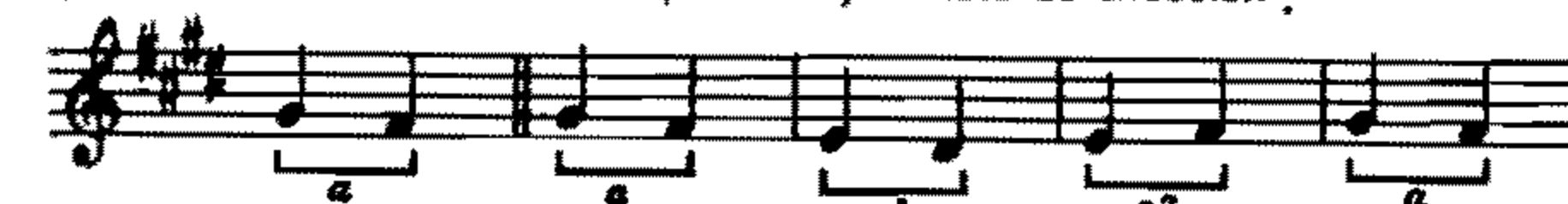
b) Disminución

c) Aumentación



Ej. 15

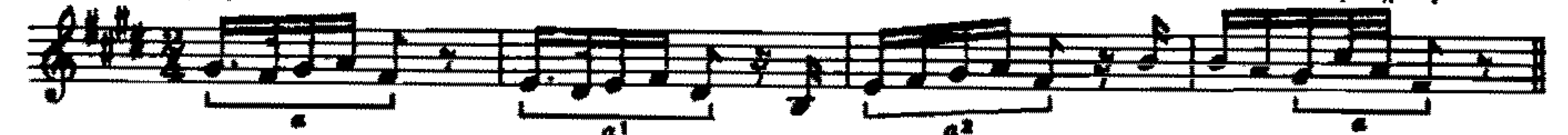
a) Motivo. Combinado con transposición y cambio de dirección



b)



c) Beethoven, Op. 2/3-II



Ej. 16

a) Motivo transposición ornamentado cambio rítmico

transposición

b) Op. 22-III Manueto

cadena

progresión

cresc.

progresión

Ej. 17
Desarrollando variaciones de un motivo basado en un acorde fragmentado
Cambios rítmicos

Ej. 18
Adición de notas de adorno

E. 19
Cambiando el orden original

Ej. 20
Ej. 19 ornamentado

Ej. 21
Reducción, omisión, condensación

Ej. 22
Adición de anacrusas, repetición de formas motivicas

Ej. 23
Traslado a otros tiempos

Ej. 24
Cambio de compás

Ej. 25

Adaptación para enriquecer la armonía (cf. Ej. 21 d)

a) b) c) d)

e) f) g) h) i)

III III₇ VI VII₉ II III₆ III₇ IV III₇ IV I

Ej. 26

a) b) c) d)

e) f) g) h) i)

II I V₇ I₆ I IV V I IV I I III₇ IV

I II⁶ V I IV II I VI IV V I III₆ VI II⁶ V

Ej. 27

a) b) c) d) e)

f) g) h) i)

VI VII III VI III₇ IV III₇ IV I

III₇ VII II V I₆ VI VII III⁶ I VII II V₇ VI II VII₇ III

Ej. 28

a) b) c)

repeticiones progresivas del Ej. 27

or

Ej. 29

a) b) c)

d)

IV

ENLACE DE LOS MOTIVOS

Artísticamente el enlace de los motivos depende de factores que sólo podrán discutirse en un estadio posterior. Sin embargo, pueden describirse y demostrarse los mecanismos de combinación, mientras nos desentendemos temporalmente de la falta de flexibilidad de algunos de los fragmentos de frase resultantes.

El contenido común, similitudes rítmicas y armonía coherente, contribuye a la lógica. Este contenido común se consigue mediante el uso de las formas derivadas del motivo básico. La similitud rítmica actúa como elemento unificador. La coherencia armónica ¹ refuerza la relación tonal.

De un modo muy general cada pieza musical se parece a una cadencia más o menos elaborada. En casos sencillos un mero intercambio del I-V-I, si no se ve contradicho por controversias armónicas, puede expresar una tonalidad. Como era costumbre en la música tradicional, tal intercambio es concluido generalmente con una cadencia más elaborada ².

Ordinariamente, la armonía se mueve más despacio que la melodía; en otras palabras, varios sonidos melódicos se refieren habitualmente a una simple armonía (Ejs. 43, 44, 45, 58, etc.) ³. Lo contrario ocurre ocasionalmente cuando la armonía se mueve casi contrapuntísticamente contra la melodía en sonidos largos (Ej. 51c, m, 17, 58g). Naturalmente la armonía acompañante debe revelar una cierta regularidad. Como «motivo de la armonía» y «motivo del acompañamiento», a través de las repeticiones del motivo y sus formas, esta regularidad contribuye a dar unidad e inteligibilidad a la música (Cap. IX).

¹ El concepto de coherencia armónica utilizado aquí es el deducido de la práctica musical del periodo que abarca desde Bach a Wagner.

² Para evaluar y explicar los *movimientos de fundamentales*, ver Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, p. 70, y *Structural Functions of Harmony*, Capítulo II.

³ Ejs. 42-51 al final del Capítulo VII; Ejs. 52-61 al final del Capítulo VIII.

Una melodía bien equilibrada avanza en ondas, es decir, cada elevación es contrarrestada por una depresión. Alcanza un punto máximo de tensión o clímax a través de una serie de puntos máximos menores, interrumpidos por recesiones. Los movimientos ascendentes están equilibrados por los descendentes; los intervalos grandes están compensados por los grados conjuntos en dirección opuesta. Una buena melodía generalmente permanece dentro de un ámbito razonable, no alejándose demasiado de un registro central.

CONSTRUCCION DE LOS FRAGMENTOS FRASEOLOGICOS

Los Ejs. 30-34 muestran distintos métodos para producir un gran número de fragmentos fraseológicos diferentes partiendo de un motivo básico. Algunos de ellos podrían utilizarse para comenzar un tema, otros para continuarlo; y especialmente, aquellos que no comienzan con la I, como material para encontrar otros requerimientos estructurales, por ej. contrastes, ideas subordinadas, etc. Los aspectos motivicos están indicados con corchetes y letras. Un análisis detallado revelará muchos parentescos adicionales con el motivo básico.

En el Ej. 31 la forma original está variada utilizando sonidos extraños al acorde, aunque se mantienen todos los sonidos del motivo básico. En el Ej. 32 se mantiene el ritmo, produciendo formas del motivo muy cercanas a él a pesar de los cambios interválicos y de dirección. Combinado con transposiciones a otros grados, este procedimiento es usado a menudo en la música tradicional para construir temas completos (véase, por ejemplo, Ej. 52). En tales casos cada sonido melódico es un sonido del acorde o bien extraño a él que corresponde a alguna de las fórmulas convencionales establecidas.

En el Ej. 33 se producen variaciones más elaboradas combinando los cambios rítmicos con la adición de sonidos extraños, así como con cambios interválicos y de dirección. Aunque algunos de los ejemplos son bastante rígidos y recargados, la práctica de tales esquemas, utilizando diversos métodos de variación, no debería abandonarse nunca.

Otras variaciones muy elaboradas pueden verse en el Ej. 34. A través de tales cambios rítmicos y de distribución de aspectos motivicos, el material está creado para la continuación y extensión de los temas así como

para los contrastes. Pero el uso de tales formas del motivo tan lejanamente relacionadas pueden dañar la inteligibilidad.

Al construir derivaciones de un motivo, es importante que los resultados tengan el carácter de frases verdaderas —de «unidades» musicales completas.

Ej. 30

Una frase construida a partir de un acorde roto (Ej. 21d)

Musical notation for Ej. 30, showing a phrase derived from a broken chord. The notation includes labels 'Ritmo' and 'Figura' with arrows pointing to specific rhythmic and melodic elements.

Ej. 31

Motivos-formas estrechamente relacionados; retención de las características rítmicas esenciales

Musical notation for Ej. 31, showing related motifs with retention of essential rhythmic characteristics. The notation includes labels 'a)', 'b)', 'c)', 'd)', 'e)', and 'cadena'.

Ej. 32

Ritmo conservado estrictamente, cambios de dirección y transposición

Musical notation for Ej. 32, showing strict rhythm conservation, changes in direction, and transposition. The notation includes labels 'a)', 'b)', 'c)', 'd)', 'e)', and 'f)'.

Ej. 33

Musical notation for Ej. 33, showing the connection of motifs. The notation includes labels 'a)', 'b)', and 'c)'.

Ej. 34

Cambios rítmicos, aumentos de tiempos, reducción, omisión de características

Musical notation for Ej. 34, showing rhythmic changes, time increases, reduction, and omission of characteristics. The notation includes labels 'a)', 'b)', 'c)', 'd)', and 'e)'.

V

CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES

1. COMIENZO DE LA FRASE

En el primer capítulo, «El concepto de Forma», se dijo que una pieza musical consta de cierto número de partes. Estas difieren más o menos en el contenido y carácter; en tonalidad, tamaño y estructura. Estas diferencias permiten la presentación de una idea desde varios puntos de vista, produciendo aquellos contrastes en que se basa la variedad.

Dicha variedad no debe nunca dañar la inteligibilidad o la lógica. La inteligibilidad requiere que la variedad se limite, especialmente si los sonidos, armonías, formas del motivo o contrastes se siguen con rapidez. La rapidez dificulta la comprensión de una idea. Por eso las piezas en tempo rápido tienen menos variedad.

Hay medios para controlar la tendencia a un desarrollo demasiado rápido, que es a menudo la consecuencia de una variedad desproporcionada. La delimitación, subdivisión y repetición simple son los más útiles.

La inteligibilidad en música parece imposible sin repetición. Mientras que la repetición sin variación puede producir fácilmente monotonía, la yuxtaposición de elementos muy lejanamente relacionados puede degenerar fácilmente en algo sin sentido, especialmente si se evita la presencia de elementos unificadores. Sólo debe admitirse tanta variación como el carácter, la longitud y el tempo requerido permitan: debe enfatizarse la coherencia de las formas del motivo.

La discreción es especialmente necesaria cuando el objetivo es una inteligibilidad inmediata, como en la música popular. Sin embargo, tal discreción no está restringida sólo a la música popular. Por el contrario, es la manera más característica de construcción formal de los maestros clásicos.

Ellos intentaron dar a sus temas un «toque popular», siendo este el «slogan» bajo el que se separó el «ars nova» del siglo dieciocho de las ataduras del estilo contrapuntístico. (Así, Romain Rolland, en su *Musical Journey*, cita al teórico alemán Mattheson, en su *Vollkommener Kappelmeister (1739)* diciendo que en el «nuevo estilo» los compositores esconden el hecho de estar escribiendo música grande. «Un tema debe tener algo que todo el mundo conozca ya»).

EL PERIODO Y LA FRASE

Una idea musical completa o tema está articulada generalmente como un período o una frase. Estas estructuras aparecen habitualmente en la música clásica como partes de formas mayores (por ejemplo como A en la forma ABA'), aunque ocasionalmente son independientes (por ejemplo en las canciones estróficas). Hay muchos tipos distintos que se parecen en dos aspectos: giran en torno a una tónica y tienen un final definido.

En los casos más simples estas estructuras constan de un número par de compases, generalmente ocho, o múltiplos de ocho (es decir, 16, o en tempos muy rápidos incluso 32, donde hay que considerar dos o cuatro compases como uno).

La distinción entre la frase y el período depende del tratamiento de la segunda frase y de lo que siga tras ella.

EL COMIENZO DE LA FRASE

La construcción del comienzo determina la construcción de la continuación. En su segmento inicial un tema debe presentar claramente su motivo básico (además de la tonalidad, tempo y compás). La continuación debe encontrar el modo de ser comprensible. Una repetición inmediata es la solución más simple y es característico de la estructura fraseológica.

Si el comienzo es un fragmento fraseológico de dos compases, la continuación (c. 3 y 4) puede ser bien una repetición idéntica o transportada. Pueden realizarse cambios ligeros en la melodía o armonía sin oscurecer la repetición.

Ilustraciones de la literatura¹

En los Ejs. 58*d*, 59*f* y 60*c*, la repetición aparece sin cambio alguno o con pequeñas diferencias. En los Ejs. 58*e* y *g*, aunque la armonía permanece igual, el acompañamiento está ligeramente variado y la melodía transportada. En el Ej. 58*i*, se usa la octava inferior. En los Ejs. 59*d* y *g*, la melodía está sólo un poco modificada. En el Ej. 61*c*, el segundo compás del segundo fragmento asciende de acuerdo con el movimiento armónico hacia el III. El Ej. 53*a*, presenta otra repetición sin cambios pero transportada al III (relativo mayor), es decir, una repetición progresiva. El Ej. 57*a*, es progresivo en cuanto a la melodía y solo parcialmente progresivo en el acompañamiento.

**LA FORMA DOMINANTE:
LA REPETICION COMPLEMENTARIA**²

En muchos ejemplos clásicos encontramos entre el primer y el segundo fragmento fraseológico una relación similar a la del *motivo* (forma tónica) y *respuesta* (forma dominante) de la fuga. Este tipo de repetición, a través de su formulación ligeramente contrastante, aporta variedad en la unidad.

En la repetición, el ritmo y contorno melódico se mantienen. Un elemento de contraste entra por medio del cambio armónico y la necesaria adaptación de la melodía.

En la práctica, este tipo de continuación de la forma tónica puede estar basado en: I, I-V, I-V-I, I-IV o posiblemente I-II. En estos casos sencillos la forma dominante contrastará con la forma tónica de la siguiente manera:

<i>Forma tónica</i>	<i>Forma dominante</i>
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-IV	IV-I
I-II	V-I

En los dos últimos casos no es posible una simple inversión del orden armónico; la relación V-I es preferible porque expresa la tonalidad más claramente. La terminación en I precedida por V es tan útil que a menudo se aplica cuando, por ejemplo, la forma tónica es I-II, I-IV o incluso I-III.

Ilustraciones de la literatura

En los Ejs. 35*a*, *b* y 53*b*, el primer fragmento fraseológico emplea sólo I y el segundo sólo V.

El esquema I-V (forma tónica), V-I (forma dominante) puede observarse en los Ejs. 52*b* y *c*. Compárese también, entre las obras de Beethoven, la Sonata para piano Op. 31/2-III (fragmentos fraseológicos de cuatro compases); y los Cuartetos de Cuerda, Op. 59/2-III y Op. 131-IV. La melodía sólo está modificada lo necesario para adecuarse a la armonía.

La forma tónica del Ej. 36 se basa en I-V-I; la forma dominante en V-I-V. En el Ej. 37 la forma dominante incluye algunas armonías de paso. Como contraste, las armonías de paso en la forma tónica del Ej. 38 no están mantenidas mecánicamente en la forma dominante. Pero en el Ej. 39, donde la forma tónica consiste en I-IV, la forma dominante consiste básicamente en V-I, aunque más elaborada.

COMENTARIO DE LOS EJEMPLOS

La forma tónica (c. 1-2) del Ej. 40*a*, es seguida (c. 3-4) por una forma dominante en que la melodía imita el contorno melódico del primer fragmento exactamente. En los Ejs. 40*b* y *c*, se muestran otras formas de dominante en las que, mientras se mantiene el ritmo, la melodía es tratada más libremente.

¹ Ejs. 52-61.

² Este es uno de los muchos ejemplos de las dificultades que conlleva la vaguedad de la terminología. Versión tónica y versión dominante sería más claro y preciso pero Schoenberg prefería utilizar los términos más familiares (Ed.).

En el Ej. 41, las formas dominantes están más modificadas de lo que requiere el cambio armónico. En los Ejs. 41b y c, la forma tónica está basada en cuatro armonías, que hacen una pregunta verdaderamente difícil. Es imposible contestar literalmente a una forma tónica con demasiadas armonías. Aquí sólo puede contestarse a las armonías principales, I-V con V-I.

Debe observarse que incluso en estos pasajes cortos, se emplea un acompañamiento definido y regular para animar a la armonía a expresar un carácter específico. La consistencia en la aplicación de las características acompañantes tiene un poderoso poder unificador.

Ej. 35

a) Op. 2/1-1

b) Op. 10/2-1

Ej. 36

Beethoven, Cuarteto de cuerda, Op. 18/4-I, m. 34-37

Ex. 37

Beethoven, Cuarteto de cuerda, Op. 18/6-IV, m. 45-48

Ej. 38

Mozart, Cuarteto de cuerda, (K.V. 464)-I

Ej. 39

Mozart, Cuarteto de cuerda, (K.V. 465-I, m. 23-26)

Ej. 40

(Del Ej. 30)

b)

Ej. 41

(Del Ej. 30)

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. System a) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with Roman numerals I, V, and I. System b) shows a similar structure with Roman numerals I, VI (II), V (II), and I. System c) shows a more complex harmonic structure with Roman numerals I, VI, IV, II, V, I₆, and I.

VI

CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES

2. ANTECEDENTE DEL PERIODO

Sólo un pequeño porcentaje de temas clásicos pueden clasificarse como períodos. Los compositores románticos hacen todavía menos uso de ellos. Sin embargo, la práctica de componer períodos es un camino conveniente para conocer muchos problemas técnicos.

La construcción del comienzo determina la construcción de la continuación. El período difiere de la frase en que postpone la repetición. La primera parte de la frase no se repite inmediatamente, sino que se une con formas del motivo más remotas (contrastantes), para constituir la primera mitad del período, el *antecedente*. Después de esta repetición contrastada no puede seguirse mucho más sin dañar la comprensibilidad¹. Así que la segunda mitad, el *consecuente*, se construye como una especie de repetición del antecedente.

Al componer períodos será útil tener una forma práctica. Deben constar de ocho compases, divididos en un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno, separados por una cesura en el cuarto compás. Esta cesura, un tipo de puntuación musical comparable a la coma, se produce tanto en la melodía como en la armonía.

¹ El propósito real de la construcción musical no es la belleza, sino la inteligibilidad. Los teóricos han llamado a tales formas períodos simétricos. El término simétrico ha sido aplicado probablemente a la música por analogía de las artes gráficas y la arquitectura. Pero las formas realmente simétricas en música son sólo las formas en espejo, derivadas del contrapunto. La simetría real no es el principio de la construcción musical. Incluso si el consecuente de un período repite estrictamente el antecedente, la estructura sólo puede llamarse «casi-simétrica». A pesar de que la construcción «casi-simétrica» se utiliza mucho en la música popular, la belleza que puede existir sin simetría está probada por muchos casos de construcción asimétrica.

En una gran mayoría de casos el antecedente termina en V, alcanzada habitualmente como semicadencia o cadencia perfecta, pero otras veces a través de un mero intercambio de I y V. Los antecedentes también pueden terminar en I.

El consecuente generalmente termina en I, V ó III (mayor o menor) con una cadencia perfecta. Aunque el consecuente debe ser en parte una repetición del antecedente, la cadencia, al menos, tendrá que ser diferente, incluso si conduce al mismo grado. Generalmente, se mantendrán uno o dos compases del comienzo, con más o menos variación.

ANALISIS DE PERIODOS DE SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN

Op. 2/1-11, Adagio. El antecedente termina en V (c. 4); el consecuente en I (c. 8). La armonía del antecedente es un mero intercambio de I y V, el consecuente termina con una cadencia perfecta. La anacrusa, que es variada dos veces, y el final femenino¹ en los c. 2, 4 y 8 son características que unifican esta melodía. Es significativo que esta melodía cuando llega al clímax en el c. 6 está soportada por frecuentes cambios de armonía y hay un incremento en el uso de figuración pequeña. El movimiento descendente tras el punto culminante es también significativo.

Op. 2/2 IV. La cesura en la V está reforzada por una semicadencia en el c. 4. Obsérvese el contraste entre los dos primeros fragmentos fraseológicos. El consecuente se desvía armónicamente en el c. 6, terminando con una cadencia perfecta en V (c. 8), como si estuviera en dicho tono. Los c. 7 y 8, a través de una variación alejada y un movimiento más rico, producen la intensificación cadencial necesaria.

Op. 10/3, Menuetto. El antecedente y el consecuente constan de ocho compases cada uno. En los cuatro primeros compases del consecuente, la melodía y la armonía del antecedente están transportadas una segunda alta, sin ninguna otra variación.

¹ La terminación en una parte fuerte se llama «masculina» y en una parte débil «femenina». El uso demasiado frecuente del mismo tipo de final resulta a menudo monótono.

Op. 10/3, Rondó. Este período consta de nueve compases resultando el consecuente de cinco. El contraste en los c. 3-4, hace uso de una técnica especial, una progresión. El Ej. 42a¹, muestra que el final de cada forma del motivo es el comienzo de la siguiente; se superponen como los eslabones de una cadena. El consecuente introduce (c. 5-6) dos repeticiones del motivo, en lugar de la repetición simple de los c. 1-2 (Ej. 42b). Se evita un final prematuro en el séptimo compás mediante una cadencia interrumpida, y se completa con una repetición variada que termina en el c. 9.

ANALISIS DE OTRAS ILUSTRACIONES DE LA LITERATURA MUSICAL

En el Ej. 43, el movimiento contrapuntístico de Bach a veces oculta la cesura. Pero la repetición de las formas del motivo es evidente.

Mientras uno de los ejemplos (Ej. 43b) termina en III (el relativo mayor), otros tres son tratados de manera parecida al modo dórico; es decir, los Ejs. 43c y e, alcanzan la dominante a través de una casi cadencia frigia, y el Ej. 43d, debe clasificarse como contenedor de una cadencia plagal aunque las voces superiores, asombrosamente, expresan la cadencia perfecta. Tal procedimiento sólo se justifica por el movimiento de las partes independientes.

En los ejemplos de Haydn, Ej. 44, la cesura (siempre en V) es a veces alcanzada mediante un mero intercambio, otras mediante semicadencias, y ocasionalmente a través de cadencias perfectas. Los Ejs. 44a, e y l, son irregulares, es decir, constan de 10, 9 y 9 compases, respectivamente. El significado estructural de las extensiones está indicado. En todos los ejemplos los c. 3-4 difieren significativamente de los c. 1-2. Incluso en el Ej. 44f, utilizando continuas semicorcheas, la figuración y la armonía están claramente diferenciadas en los c. 3-4. Obsérvense especialmente las relaciones y variaciones acotadas.

En alguno de los ejemplos de Mozart, Ej. 45, la repetición al comienzo del consecuente está ligeramente variada. En los Ejs. 45e y f, se utiliza la

¹ Los Ejs. 42-51 aparecen al final del Capítulo VIII.

inversión de la l; en el Ej. 45a, todo el consecuente está una octava más alto; en el Ej. 45c, la simple duplicación del bajo produce una variación efectiva.

Los ejemplos de Beethoven, Ej. 46, están elegidos principalmente desde el punto de vista del carácter. En los Ejs. 46*b*, *d* y *f*, el consecuente se construye sobre la dominante. Las variaciones que puede experimentar un simple ritmo son evidentes en el Ej. 46*d*. Nótese que tanto en el c. 6 como en el 7 se utilizan dos armonías (intensificación de la cadencia a través de la concentración). En el Ej. 46*e* tanto el antecedente (cinco compases) como el consecuente (siete compases) muestran irregularidades reseñables.

Entre los ejemplos de Schubert, Ej. 47, dos (Ej. 47*b*, *c*) muestran la belleza melódica que puede conseguirse variando una simple figura rítmica. Como los aspectos rítmicos se recuerdan con mayor facilidad que los interválicos, contribuyen más efectivamente a la comprensibilidad. La repetición constante de una figura rítmica, como en la música popular, presta un toque popular a las melodías de Schubert. Pero su real nobleza se manifiesta en su rico contorno melódico.

CONSTRUCCION DEL ANTECEDENTE

En la sección inicial de la frase, los c. 3-4 están contruidos como repetición variada de los dos primeros. El antecedente del período introduce un nuevo problema. Como el consecuente es una forma de repetición, el antecedente debe completarse con formas del motivo más elaboradas en los c. 3-4.

Como consecuencia de la «tendencia a notas pequeñas»¹, puede esperarse un incremento de esas notas en la continuación del antecedente. Esto puede verse en los terceros (a veces también en el cuarto) compases de los Ejs. 44*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *k*, 45*a*, *b*, *c*, *d*, *j* y 46*e*.

¹ Las notas más pequeñas en cualquier segmento de una pieza, incluso en un motivo o forma de motivo, tienen seria influencia en la continuación que puede compararse con el momento de aceleración de un cuerpo que cae: cuanto más dure el movimiento, más rápido se hace. Así, en el comienzo se utilizan sólo semicorcheas, muy pronto se incrementará el número, creciendo a menudo consiguiendo pasajes completos de semicorcheas. Para restringir esta tendencia a las notas pequeñas se requiere un cuidado especial.

Pero el aumento de notas más cortas es sólo una forma de construirlos c. 3-4 como una continuación contrastante pero coherente de los c. 1-2. En los Ejs. 44*f*, *h*, *i*, *j*, *l*, 45*f*, 46*a*, *d*, *f* y 47*b*, *c*, *d*, *e*, la coherencia es más evidente que el contraste, que consiste sólo en un cambio de registro, dirección o contorno.

Puede producirse también un contraste coherente a través de la disminución de las notas más pequeñas, en cuyo caso la forma del motivo parece una reducción (Ejs. 43*a*, 45*i*, 46*g*).

Tal disminución se utiliza a menudo para marcar melódicamente el final del antecedente, la cesura. Los Ejs. 44*a*, *d*, *g*, *h*, *i*, 45*b*, 46*e*, *f*, *g*, y 47*a*, demuestran este uso. Generalmente, la cesura está marcada por un contraste en el contorno melódico, que a menudo desciende por debajo del registro inicial (Ejs. 44*c*, *d*, *f*, *k*, 45*g*, *j*, 46*e*, 47*a*). Frecuentemente la cesura se alcanza tras un punto climático anterior, como en los Ejs. 44*a*, *i*, *j*, *k*, 45*a*, *b*, *c*, *f* y 46*a*, *b*, *e*.

Cuando la coherencia entre las formas del motivo básico y las derivaciones más remotas en los c. 3-4 no es lo bastante obvia, una «conexión» puede cubrir el hueco. Uno de los aspectos motivicos, a menudo la anacrusa o una forma del motivo precedente se utiliza para unirlos. (Ejs. 44*d*, *l*, 45*c*, *d*, *g*, 46*e*, 47*d*). Aunque la yuxtaposición abrupta de formas contrastantes no produce necesariamente un desequilibrio (Ej. 45*a*).

Como base armónica para un antecedente, pueden usarse sucesiones armónicas como las de los Ejs. 43 al 51. El movimiento de la armonía en notas iguales (es decir, el cambio regular de la armonía) aporta unidad porque es una forma primitiva de «motivo del acompañamiento».

No debe olvidarse que un propósito de la construcción de formas del motivo a partir de un acorde roto (Ejs. 5-11, 17-29) aseguraba una relación sonora entre la melodía y la armonía. Hacer muchos esquemas de formas del motivo, construidas a partir de acordes rotos y por variación, es un método valioso de derivación coordinando bien los materiales.

Uno puede ceder a la «tendencia a la figuración pequeña». Pero demasiadas notas pequeñas pueden producir un efecto sobrecargado. Por otra parte, en las obras se encuentran casos con contraste rítmico extremo entre la primera y segunda frase en los Ejs. 45*a* y *d*. En otros ejemplos de Mozart (Ejs. 45*b*, *g*) la coordinación de las notas pequeñas con la ar-

monía, como notas de adorno, es de una perfección que los no principiantes no se atreven a esperar. El estudio continuo de los ejemplos de la literatura musical es esencial.

Hay muchas melodías cuyo ámbito es muy pequeño (véanse los Ejs. 45*i*, 50*a*, *b*). A veces, cuando el antecedente permanece dentro de una quinta (Ej. 47*e*) o una sexta (Ej. 46*d*) el consecuente asciende a un clímax. Pero las melodías cuyo ámbito es muy amplio al principio (Ejs. 44*a*, *c*, *d*, 45*a*) parece que consiguen el equilibrio retornando a un registro medio. Todos estos ejemplos muestran que dentro de un ámbito relativamente pequeño puede conseguirse mucha variedad, aunque la extensión del ámbito es a menudo una defensa contra la monotonía.

La concepción de un carácter definido ayuda a estimular la inventiva. El «acompañamiento» hace importantes contribuciones a la expresión del carácter. Aspectos tales como la diferenciación entre sonidos sueltos y ligados (Ejs. 44*d*, 47*c*, 48*a*, 50*a*, *e*); silencios donde no se necesita armonización (Ejs. 35, 38, 44*h*, 46*b*); anacrusas sin armonizar (Ejs. 44*a*, *g*, 45*f*, 46*b*, *d*, etc.); tratamiento semicontrapuntístico de las voces intermedias (Ejs. 41*b*, 44*g*, 45*a*, 48*b*, 51*f*); armonías acéfalas (Ejs. 44*c*, *d*, 45*d*, 46*d*, 50*e*); y figuras rítmicas especiales (Ejs. 46*j*, 47*b*, 49*a*, 50*a*, 51*f*) deben utilizarse desde muy al principio.

Es difícil reconciliar un acompañamiento complejo con un buen estilo pianístico. La escritura para piano debe ignorar, todo lo posible, la existencia del pedal, es decir, todo debe estar al alcance de los dedos.

Debemos evitar (1) el desequilibrio por sobrecarga, (2) la destrucción del carácter y (3) el oscurecimiento del movimiento armónico. Una escritura fluida del acompañamiento no daña la claridad armónica. Pero el control de la sucesión de funciones armónicas es esencial.

VII

CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES

3. EL CONSECUENTE DEL PERIODO

El consecuente es una repetición modificada del antecedente, necesaria por las formas remotas del motivo en los c. 3-4. Si el período es una pieza completa (por ejemplo, las canciones infantiles) deben terminar en I (generalmente con una cadencia perfecta). Si es parte de una forma mayor puede acabar en I, V o III (mayor o menor) ¹.

Una repetición completa y sin cambios es muy rara. Incluso en los casos muy simples de los Ejs. 50*b*, *c* y *e*, al menos está modificado el último compás. Generalmente, la introducción de una cadencia perfecta requiere cambios anteriores. En los Ejs. 45*i*, *k*, 46*a*, *g* y 50*a* la desviación armónica aparece en el séptimo compás; y en los Ejs. 44*i* y 47*c*, *e*, en el sexto.

La variación de la armonía puede comenzar en el primer compás del consecuente. En el Ej. 45*f*, la variación consiste en la utilización de inversiones de los mismos acordes. El consecuente puede incluso comenzar en un grado distinto. Por ejemplo, en el Menuetto del Op. 10/3, c. 9 de Beethoven, comienza en un II, como una repetición progresiva del antecedente. En los Ejs. 44*b* y 46*d*, comienza en V. La variación armónica del c. 5 en el Ej. 47*d* es el inicio de un proceso cadencial.

¹ A veces el III mayor se da en un tono mayor. En el Cuarteto de Cuerda de Beethoven, Op. 131-V, una semicadencia (Frigia) conduce a un III (mayor). En un Cuarteto de cuerda Op. 18/5, Variación 4, una cadencia perfecta conduce a un iii (menor) en el c. 8. La terminación en la v menor, en tono menor, se muestra en el Ej. 46*k*. En dos casos extraordinarios (los Cuartetos de Cuerda Op. 59/2-III y Op. 132-V), Beethoven usa el VII (dominante del relativo mayor) en menor.

CONSIDERACIONES MELODICAS: CONTORNO CADENCIAL

La variedad no necesita justificación. Es un mérito en sí misma. Pero algunas variaciones melódicas son el resultado involuntario de un cambio en la construcción armónica, particularmente de la cadencia.

Para ejercer la función cadencial, la melodía debe asumir ciertas características produciendo un «*contorno cadencial*» especial, que, en general, contrasta con el que le precede. La melodía va pareja a los cambios armónicos, siguiendo la tendencia de la figuración pequeña (como un *acelerando*), o por el contrario, contradiciendo dicha tendencia mediante el empleo de notación más larga (como un *ritardando*).

El incremento de la figuración pequeña es más frecuente en las cadencias que el decrecimiento. Como ejemplos de intensificación rítmica, véase, en las Sonatas de Beethoven: Op. 2/1, Adagio, c. 6-7; Op. 2/2-IV, c. 7; Op. 22, Menuetto, c. 7; Ej. 46g, c. 7-8. Véase también los Ejs. 44b, c. 7; 44i, c. 7; 47c, c. 6-7; 49a, c. 7.

El Ej. 46h, c. 7, muestra un ejemplo inusual de decrecimiento rítmico. Otros casos se incluyen en los Ejs. 44j y 46i (muy copioso). Los dos casos, Ejs. 44i y 47a, son reseñales, ya que en lugar de un crecimiento rítmico, aparece un «*ritardando escrito*» como extensión.

La melodía en la cadencia comúnmente reduce los aspectos característicos (que demandan continuación) por los no característicos. Muestras de esto pueden encontrarse en un gran número de ejemplos. Compárense, por ejemplo, el c. 7 de los Ejs. 45c y f con sus respectivos compases 1-2. En ambos casos se han abandonado los intervalos característicos, o se han combinado en un orden diferente, y en el Ej. 45c, el movimiento de corcheas cesa completamente en la tercera y cuarta partes.

Si hay un clímax, la melodía lo abandona equilibrando el ámbito mediante un retorno al registro medio. Este declive en el contorno cadencial, combinado con la concentración armónica y la liquidación de obligaciones motivicas, puede dar una delimitación efectiva de la estructura. Véase, por ejemplo, los Ejs. 45f, g.

CONSIDERACIONES RITMICAS

Como el consecuente es una repetición variada del antecedente, y como la variación no cambia todos los aspectos sino que preserva algunos, las formas del motivo lejanamente relacionadas podrían sonar incoherentes.

LA CONSERVACION DEL RITMO PERMITE CAMBIOS EXTENSOS EN EL CONTORNO MELODICO.

Así en el Ej. 47b, el consecuente sólo preserva el ritmo, abandonando incluso las ligeras variaciones en el c. 2 y el 4 por razón de unidad. Esta unificación rítmica permite grandes cambios melódicos en tempo lento, y promueve la inteligibilidad en tempo rápido. Véanse también los Ejs. 45a, f, 46d, j.

COMENTARIOS DE PERIODOS DE LOS COMPOSITORES ROMANTICOS

Algunos de los ejemplos clásicos se desvían de la construcción de ocho compases (Ejs. 44-47). Tales desviaciones pueden encontrarse también entre los ejemplos de Mendelssohn (Ej. 48) y Brahms (Ej. 51). El control de tales divergencias requiere técnicas especiales de extensiones, reducciones, etc., cuya discusión debe posponerse.

Estos ejemplos muestran las diversas maneras en que los compositores románticos consiguen la construcción temática. Los ejemplos de Brahms son especialmente interesantes por su armonía. Difieren de los ejemplos clásicos en una explotación más prolífica del múltiple significado de las armonías. El Ej. 51a, es una muestra. En los c. 1-6 sólo aparecen algunas armonías pertenecientes diatónicamente a fa menor, pero la mayoría de ellas (en *) deben entenderse como 6.^a Napolitana de do menor, explicación secundada por la continuación inmediata. La desviación a Mi \flat en el c. 3 es sorprendente. Cuando Mi \flat debería ser la dominante de la región mediante (relativo mayor) y es tratado realmente como tónica del VII. Pero en los c. 7-8 Brahms finalmente define los c. 1-2 y 5-6 como pertenecientes a do menor, o, más precisamente, a la región v de fa menor¹.

¹ Nota en pág. siguiente, debido a su amplitud.

En el Ej. 51c una repetición (c. 17-32), sin cambio armónico ni melódico, es variada mediante un tratamiento semicontrapuntístico de las voces acompañantes.

La construcción de los Ejs. 51d y e, se aclarará más tarde (Capítulo XV). Obsérvese el uso de una «pedal» en el Ej. 51d, al principio (c. 1-2) y al final (c. 10-14).

Aunque la «pedal» se utiliza a menudo en las obras maestras con propósitos expresivos o pictóricos, su verdadero significado es constructivista. En este sentido la encontramos al final de una transición o una elaboración, enfatizando el final de una modulación previa y preparando el retorno de la tónica. En tales casos el efecto de la pedal debe ser de retardación; retiene el movimiento de la armonía. Otro uso constructivo de tal retraso en la aparición de la tónica es equilibrar los motivos remotamente variados (un método paralelo al equilibrio de la armonía centrífuga con variaciones motivicas más simples). Si no se tienen tales propósitos debe evitarse una pedal. Una línea de bajo móvil y melódica tiene siempre mayor valor.

En el Ej. 51f, la tendencia a la figuración más pequeña explica la variante del c. 5. La figura rítmica «a» está desligada de la segunda a la primera parte. En consecuencia, prevalece un casi continuo fluir de corcheas.

¹ El rápido desarrollo de la armonía desde el comienzo del siglo diecinueve ha sido el gran obstáculo para la aceptación de cada nuevo compositor a partir de Schubert. La frecuente desviación de la región tónica hacia regiones más o menos alejadas parecía obstruir la unidad y comprensión. Sin embargo, las mentes más avanzadas están también sujetas a las limitaciones humanas. Así, los compositores de este estilo, sintiendo instintivamente el peligro de incoherencia, contrarrestaban la tensión de un plano (la armonía compleja) con la simplificación de otro (la construcción motivica y rítmica). Esto quizá explique que también las repeticiones exactas y las frecuentes progresiones de Wagner, Bruckner, Debussy, César Franck, Tchaikovsky, Sibelius y muchos otros. A los contemporáneos de Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Maurice Ravel, etc., la armonía evolucionada no les impedía seriamente entender la nueva música, y hoy, incluso los compositores populares hacen de ello un modo de vida.

Ej. 42

Op. 10/3-IV



Ej. 43

a) J. S. Bach, Suite Inglesa N.º 1. Zarabanda

PERIODOS

b) Suite Inglesa N.º 3, Gavotta

c) Suite Inglesa N.º 4, Minuetto II

Cadencia Frigia a V

d) Suite Inglesa N.º 6, Zarabanda

Cadencia Plagal a V

e) Suite Inglesa N.º, Gavotta I

Cadencia Frigia a V

Ej. 44

a) Haydn, Cuarteto de cuerda, Op. 54/1

cadencia perfecta I

b) Cuarteto de cuerda, Op. 54/1-IV

mero intercambio de I y IV

cadencia perfecta V

c) Cuarteto de cuerda, Op. 64/4-I

cadencia perfecta

d) Cuarteto de cuerda, Op. 64/4-III

semicadencia

e) Cuarteto de cuerda, Op. 64/4-II

mero intercambio

cadencia perfecta

f) Cuarteto de cuerda, Op. 64/5-IV

Vivace

semicadencia

g) Cuarteto de cuerda, Op. 74/3-III

Menuetto

intercambio semicontrapuntístico de a y b

cadencia perfecta

h) Cuarteto de cuerda, Op. 76/1-I

thirds

cadencia perfecta

i) Cuarteto de cuerda, Op. 76/1-II
Adagio sostenuto

j) Cuarteto de cuerda, Op. 76/4-IV

k) Cuarteto de cuerda, Op. 76/5-I

l) Cuarteto de cuerda, Op. 76/5-II

Ej. 45

a) Mozart, Sonata para piano, K.V. 279-III

b) Sonata para piano, K.V. 281-I

c) Sonata para piano, K.V. 281-III

Rondo
Allegro

d) Sonata para piano, K.V. 282-III

Allegro

e) Sonata para piano, K.V. 283-II

Andante (1 meas. : 2)

f) Sonata para piano, K.V. 284-III

TEMA
Andante

g) Sonata para piano, K.V. 310-II

Andante cantabile con espressione

h) Sonata para piano, K.V. 311-II

Andantino con espressione

i) Sonata para piano, K.V. 331-I

Andante grazioso

j) Sonata para piano, K.V. 333-III

Allegretto grazioso

Ej. 46

a) Beethoven, Septeto, Op. 20-IV

Tema con variación

b) Septeto, Op. 20-V

SCHERZO (2 comp. = 1)

c) Septeto, Op. 20-V

TRIO

d) Trio de cuerda, Op. 3-II
(Figura rítmica simple en múltiples variaciones)

Andante

e) Trio de cuerda, Op. 8

Adagio

f) Trio de cuerda, Op. 8

SCHERZO
Allegro molto

g) Trio de cuerda, Op. 8

Allegretto alla Polacca

h) Sintonía N.º 5-II

Andante con moto

i) Cuarteto de cuerda, Op. 59/1-III

Adagio

j) Cuarteto de cuerda, Op. 18/6-III, Scherzo

Allegro

k) Concierto para piano, Op. 37-III

Ej. 47

a) Schubert, Sonata para piano, Op. 42-I

Moderato

b) Sonata para piano, Op. 53-II

Con moto

legato

variaciones múltiples de anacrusas

c) Sonata para piano, Op. 53-IV

RONDO
Allegro moderato

Figura rítmica simple

d) Sonata para piano, Op. 120-I
Allegro moderato

e) Sonata para piano, Op. 122-II
Andante molto

conexión melódica

Ej. 48

a) Mendelssohn, Im Herbst, Op. 9/5

Andante

III VI v # V
c#: VI II i₄ V I

b) Hirtenlied, Op. 57/2

Sostenuto

dim. p

c) Suleika, Op. 57/3

Allegro assai

4/4 = 2 x 2/4

f (1) (2)

fp *fp*

(3) (4) (5) (6)

fp *cresc.*

(7) *sf* (8) *sf* (9) (10)

Extension

d) Venetianisches Gondellied, Op. 75/5

Allegretto non troppo (2 meas.: 1)

pp

1 2 3 4

1) antecedente

5 6 7 8 9

(4) (5) consecuente

10 11 12 13 14

(6) (7) *f* (8)

15 16 17 18 19

extensión con cadencia rota

20 21 22 *dim.* 23 24

f *p* *pp*

Ej. 49

a) Chopin, Nocturno, Op. 32/2

Lento
p
sempre piano e legato

b) Nocturno, Op. 37/1

Andante sostenuto

p
f

c) Nocturno, Op. 48/1

Lento

mezza voce

Ej. 50

a) Schumann, Album für die Jugend, Soldatenmarch

Munter und straff

f

b) Album für die Jugend, Trälleriédchen

Nicht schnell

p
pedal en sol
no cadencia

c) Album für die Jugend, Armes Waisenkind

Langsam
p

Musical score for 'Armes Waisenkind' in 3/4 time, marked 'Langsam' and 'p'. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

d) Album für die Jugend, Jägerdiedchen

Frisch und fröhlich
f

Musical score for 'Jägerdiedchen' in 3/4 time, marked 'Frisch und fröhlich' and 'f'. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

e) Album für die Jugend, Volksliedchen

Im klagenden Ton
p *fp*

Musical score for 'Volksliedchen' in 3/4 time, marked 'Im klagenden Ton'. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. Dynamics range from 'p' to 'fp'.

f) Album für die Jugend, Sicilianisch

Schalkhaft
p *cresc.*

Musical score for 'Sicilianisch' in 3/4 time, marked 'Schalkhaft'. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. Dynamics range from 'p' to 'cresc.'.

Ej. 51

a) Brahms, Cuarteto de cuerda, Op. 51/1-III

Allegro molto moderato e comodo
p

Musical score for Brahms' Quartet Op. 51/1-III in 3/4 time, marked 'Allegro molto moderato e comodo'. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. Dynamics range from 'p' to 'fp'. Fingerings and bowings are indicated below the notes.

Región mediente: I IV I # V # V

Región dominante: # i # i # i # V I

b) Cuarteto de cuerda, Op. 67

Andante
p

Musical score for Brahms' Quartet Op. 67 in 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. Dynamics range from 'p' to 'fp'. Fingerings and bowings are indicated below the notes.

Región dominante: IV

c) Sexteto de cuerda, Op. 18-IV, Rondó (2 meas. = 1)

repetición variada del periodo

d) Cuarteto para piano, Op. 26-II Poco Adagio

col 8.....!

cresc.

8+ 8+

e) Trio para piano, Op. 101 Andante grazioso

Periodo de 6 c. repetido

f) Sonata para violín, Op. 100-II

Vivace

VIII

CONSTRUCCION DE TEMAS SIMPLES

4. TERMINACION DE LA FRASE

Una obra musical se parece en algunos aspectos a un álbum de fotos, mostrando bajo distintas circunstancias la vida de su idea básica, su motivo básico.

Las circunstancias que producen estos aspectos diversos del motivo básico, sus variaciones y desarrollos, derivan de la búsqueda de variedad, estructura, expresividad, etc.

En contraste con la sucesión cronológica de un álbum de fotos, el orden de las formas del motivo está condicionado por la necesidad de inteligibilidad y lógica musicales. Así, la repetición, el control de la variación, la delimitación y subdivisión regular, la organización de una obra en su totalidad y en sus unidades más pequeñas.

La frase es una forma de construcción mayor que el período. No sólo establece una idea, sino que ya inicia un desarrollo. Cuando el desarrollo es la fuerza motora de la construcción musical, su inicio indica premeditación. La forma fraseológica se ha utilizado mucho en temas principales de sonatas, sinfonías, etc.; pero también es aplicable a formas más pequeñas.

El comienzo de la frase (Capítulo V) ya incluye la repetición; por eso la continuación demanda formas del motivo más elaboradas. En las obras maestras ésto ha originado una gran variedad de estructuras, algunas de las cuales serán tratadas más adelante. Pero también hay un gran número de ejemplos similares al esquema que servirá para practicar la forma.

La forma práctica consta, en los casos más sencillos, de ocho compases, de los cuales los cuatro primeros comprenden un subfragmento

fraseológico y su repetición. La técnica que debe aplicarse en la continuación es un tipo de desarrollo comparable en algunos aspectos a la técnica condensante de «liquidación». El desarrollo implica no sólo crecimiento, aumento, extensión y expansión, sino también reducción, condensación e intensificación. El propósito de la liquidación es contrarrestar la tendencia hacia una extensión ilimitada.

La «liquidación» consiste en la eliminación gradual de hechos característicos, hasta dejar sólo aquellos que no demandan una continuación. A menudo sólo quedan hechos residuales, que tienen poco en común con el motivo básico. En conjunción con una cadencia o semicadencia, este proceso puede ser utilizado para dar una adecuada delimitación a una frase.

La «liquidación» está generalmente justificada por un acortamiento de la frase. Así en los Ejs. 52a y b, los subfragmentos de los dos compases están reducidos o condensados ¹ (en los c. 5-6) en un solo compás; y en el Ej. 52c, cuatro compases son condensados en dos (c. 9-10 y 11-12). Este procedimiento a veces origina unidades más pequeñas; en el Ej. 52b, medio compás; en el Ej. 52c, un compás.

El final de una frase requiere el mismo tratamiento que el consecuente de un fragmento fraseológico. Una frase puede terminar en I, V o III, con una cadencia adecuada: perfecta, imperfecta, semicadencia, frigia, plagal, según su función.

COMENTARIO DE LOS EJEMPLOS

Los Ejs. 54, 55 y 56, están basados en formas del acorde roto del Ej. 7b. Por variación progresiva (Ejs. 54a, b, c) se consigue una forma del motivo que puede utilizarse para construir frases de fuerte carácter contrastante. Los finales llevan a V y III en mayor, a v y V en menor. Para indicar lo fácil que es cambiar de región cadencial, incluso muy al final, se han añadido alternativas en los Ejs. 56a y b, terminando en la región del relativo mayor (estúdiense también el Trío del Op. 28-III de Beethoven).

¹ La reducción puede conseguirse suprimiendo sin más parte del modelo. La condensación implica la comprensión del contenido del modelo, por lo que puede cambiarse incluso el orden de los hechos.

Los procedimientos progresivos ¹ son muy útiles en la continuación de una frase. El modelo de tal tratamiento progresivo es generalmente una transformación o condensación de las formas precedentes del motivo. Adoptando una conexión armónica correcta, el modelo puede comenzar en cualquier grado.

Las repeticiones casi progresivas de los Ejs. 54, 55 y 56, son más o menos transposiciones libres del modelo a tono o semitono arriba o abajo excepto en el Ej. 56b, donde el intervalo es una cuarta baja.

Los modelos muestran varias formas de combinación y transformación de las formas precedentes del motivo. Sólo en los Ejs. 54d y 55b, el orden es el mismo que en el primer subfragmento fraseológico. En los Ejs. 54e, f, el orden está invertido (b'-a'). En el Ej. 56, sólo se utilizan «b» y «c». Nótese que el modelo del Ej. 55a, comienza con una transposición del hecho musical que terminaba el subfragmento precedente (c', c. 8) y lo asocia con «b» en la forma utilizada en los c. 3 y 7. Obsérvese también el tratamiento del motivo del acompañamiento, «e», que (como muestra el

¹ Una progresión en su significado estricto es la «repetición» de un segmento o unidad en su totalidad, incluyendo la armonía y las voces acompañantes, «transportado a otro grado».

Puede hacerse una progresión sólo con sonidos diatónicos; en tales casos, la armonía permanece «centrípeta», es decir, centrada en la región tónica. Las progresiones diatónicas expresan claramente la tonalidad y no dañan el equilibrio en la continuación. Cuando se utilizan acordes o sonidos sustitutos (acordes alterados o cromáticos), la tendencia de la armonía puede hacerse centrífuga —puede producir modulaciones, cuyo equilibrio sea un problema. Los acordes o sonidos sustituidos deben utilizarse fundamentalmente para reforzar la lógica de la progresión, observando cuidadosamente la función casi melódica de los sonidos sustitutos. Por ejemplo, una tercera mayor sustituida tiende a conducir hacia arriba, mientras una tercera menor sustitutiva conduce hacia abajo.

El modelo de una progresión debe construirse de tal forma, armónica y melódicamente, que introduzca el grado en el que comienza la progresión y produzca una suave conexión melódica. Las progresiones en menor a veces son más aptas para producir modulación que las que están en mayor, ya que la escala menor tiene más variedades de tipos. En la práctica, las progresiones en menor son construidas a menudo alrededor de la forma natural de su escala; pero la introducción estratégica de la sensible se utiliza para prevenir una modulación prematura.

El tratamiento progresivo no siempre es completo. Puede aplicarse a la melodía o a la armonía, siendo más o menos variados libremente los elementos restantes. Tales casos se denominan progresiones «variadas» o «parciales». En otros casos el carácter general de una repetición transportada puede estar presente aunque no sea literal en ninguno de sus elementos. Estos casos, y otras que incluyen la modificación de algunos aspectos, pueden describirse como «casi progresivas».

análisis en términos del compás de 6/4) está desviado de la parte débil a la fuerte en los c. 9-10.

Ilustraciones de la literatura

Entre los Ejs. 57-61, de Bach, Haydn, Mozart, Schubert y Brahms, hay casos en los que el esquema, forma tónica-forma dominante, está reemplazado por un tipo diferente de repetición (ver Capítulo V).

En casi todos, la continuación tras la repetición del primer subfragmento se realiza con sub-fragmentos condensados que dan paso a un contorno cadencial, descrito en el capítulo precedente. Generalmente estos compases de cierre emplean sólo residuos del motivo básico.

Como una forma práctica es sólo una abstracción de las formas artísticas, las frases de las obras maestras a menudo difieren considerablemente del esquema. Entre las ilustraciones la desviación más obvia está en el número de compases —puede haber más o menos de ocho (o múltiplos de ocho). El comienzo de la Obertura de «Las bodas de Fígaro» de Mozart (Ej. 59) tiene sólo seis compases.

Una duración que exceda los ocho compases está causada a menudo por el uso de formas remotas del motivo, cuyo establecimiento demanda más de una simple repetición; o por la conexión de unidades de tamaño desigual (por ejemplo un compás más dos compases); o por inserciones.

El Ej. 53b, es un caso así. La forma del motivo en el c. 5, aunque basada en el intervalo de tercera, deriva indirectamente de la figura marcada «b», que podría entenderse como una síncopa ornamental. Esta es una variación muy remota, cuyas repeticiones son la causa de la duración de doce compases.

Es característico de la técnica rococó de Mozart producir irregularidad en las frases a través de la interpolación de repeticiones incidentales de pequeños segmentos, residuos de la idea precedente.

En el Ej. 59a, tras los dos subfragmentos de un compás en los c. 5 y 6 aparece un segmento de tres compases (repetido con una ligera variación). El ejemplo podría reducirse a diez compases si los c. 10-12 fuesen omitidos. La prueba de que los compases podrían omitirse es el mejor

método para descubrir las causas de la extensión. La omisión de los c. 7-11 podría reducir el ejemplo a los ocho compases de la forma práctica, indicando que esos compases podrían considerarse como una inserción de la cual es consecuencia la extensión.

En los Ej. 59b, los c. 5-6 podrían omitirse ¹.

En el Ej. 59c, la omisión de los c. 7-8 reduce los diez compases a ocho.

El Ej. 59d es más complicado. El final de la frase coincide con (superpuesto) el comienzo de una repetición. No obstante no puede considerarse menor de nueve compases. La extensión está producida por una progresión en los c. 6-7.

En el Ej. 59h, c. 5-6 están contruidos con formas muy elaboradas del motivo, por lo que en los c. 7-8 se produce una repetición modificada. Tales repeticiones son ciertamente consecuencia de un requerimiento de inteligibilidad.

La terminación (en VI) del Ej. 60a es inusual. Aún más inusual es la anticipación del VI (a través de una cadencia rota) en el c. 10. Si no fuese la obra de un maestro nos inclinaríamos a considerarlo una debilidad. Ciertamente cualquiera de las dos versiones alternativas salvarían al estudiante. Estos cuatro últimos compases dan la impresión de codettas; si acaso, los ocho compases precedentes podrían considerarse como un fragmento fraseológico. Pero el análisis como frase es apoyado por la similitud de los dos segmentos, c. 1-4 y c. 5-8, forma tónica y forma dominante. Esta hipótesis le llevaría a uno a esperar una continuación de ocho compases.

En el Ej. 60c, el comienzo en \forall -II, es reseñable. El Finale del Cuarteto de Cuerda Op. 130 de Beethoven comienza de forma similar.

En el Ej. 60e, la repetición (casi progresiva) de un corto segmento (c. 7-12) y la condensación en la cadencia muestran una cierta similitud

¹ La sucesión de los dos acordes en 6/4 en los c. 7 y 9 es más inusual. Podría pensarse en un error de imprenta para el bajo indicado bajo los compases 6-7. Tal tratamiento de un acorde en 6/4, se puede encontrar raramente en Mozart. Pero no utiliza el mismo 6/4 para cadenciar en I (c. 25, 27). Debe abandonarse la idea de un error de imprenta. Error de imprenta o toque genial, es un modelo difícil de imitar por un estudiante.

con la forma práctica. Por otra parte, los seis compases precedentes tienen simplemente carácter de introducción.

Los primeros seis compases del Ej. 60*f* constan de dos unidades de tres compases cada una, organizadas, como las formas tónica y dominante. Estos segmentos de tres compases no se producen por reducción o extensión, sino por inserciones casi progresivas, repeticiones de los c. 2 y 4¹.

La omisión de los c. 7-11 y c. 13 reducirían el Ej. 60*h*, a los ocho compases de la forma práctica. Sin embargo, los c. 7-14 también podrían considerarse como una adición independiente de cuatro compases con una repetición variada. Aunque «a₅» es una aumentación de «a», el subfragmento en los c. 7-8 debe considerarse como una variación remota, justificando la repetición.

El análisis del Ej. 61*a* muestra que el tema es menos complicado de lo que parece a primera vista. (El tema o melodía, por supuesto no necesita estar siempre en la voz más aguda. El acompañamiento y la melodía pueden cambiar de sitio de distintas maneras. Naturalmente, el significado armónico no debe oscurecerse (como lo sería colocando equivocadamente acordes en 6/4).)

El Ej. 61*b* tiene poco en común con la forma práctica a excepción de las repeticiones de segmentos pequeños (c. 5-6) y el proceso cadencial, en el que los subfragmentos fraseológicos de los c. 3 y 4 están reducidos a medio compás en los c. 7-8, como confirma el fraseo del acompañamiento. Se ha establecido que la música homofónica puede llamarse el estilo de la «variación desarrollada». El Ej. 61*b* es una muestra muy clara. El análisis muestra que todas las formas del motivo y las frases de esta

melodía son un desarrollo gradual de las tres primeras notas, o quizás incluso de las dos primeras.

El Ej. 61*d* tendría ocho compases si no fuese por la inserción de la forma «b» del motivo y su repetición «b₁» (c. 3). La repetición a modo de estribillo de la idea inicial en los c. 8-9 es digna de señalarse.

Todas estas estructuras más complicadas pueden relacionarse con la forma práctica generalizando el concepto en que se basó dicha forma práctica. Las formas tónica y dominante (o cualquier estructura doble comparable, incluso incompleta) pueden considerarse como el establecimiento de una idea y de una tonalidad; así, el fundamento se apoya en inferencias de líneas.

En las formas artísticas más elevadas, tras un establecimiento adecuado pueden aparecer de repente formas muy elaboradas del motivo sin que se dañe la comprensibilidad. El tratamiento adecuado de las formas del motivo muy manipuladas, a través de repeticiones variadas o progresivas, justifica entonces la longitud, y la armonización inusual.

Aplicando esta generalización al Ej. 57*a*, parece claro que tras el establecimiento repetido de una idea básica, pueden utilizarse las derivaciones remotas que aparecen en los c. 5-6. Por otra parte, el análisis muestra la conexión de los motivos. La extensión se produce como consecuencia de la repetición progresiva del c. 6.

¹ Schubert fue uno de los pioneros en el campo de la armonía. La singularidad de su sentimiento armónico puede observarse al final del Ej. 60*b*. Como repetición variada de los c. 1-8, los c. 9-16 deberían terminar en I; pero la repetición termina en la subdominante. Que esto no es una vanalidad es evidente en la recapitulación, que comienza en la subdominante (en vez de la tónica) pero termina en la tónica, aunque una estricta transposición habría terminado en La^b. Así el esquema armónico es I-IV, IV-I. Si hubiese usado el procedimiento de la recapitulación en los c. 15-16, la cadencia del compás 16 habría sido en V.

Tal discusión no pretende criticar a los maestros, sino más bien alertar al estudiante sobre los procedimientos armónicos que escapan a su control.

Ej. 52

a) Op. 2/1-I

FRASES

forma tónica forma dominante

ascensión climática

reducción residuos melódicos

b) Op. 2/3-I

forma tónica forma dominante

forma tónica forma dominante

a² residuos condensados

a² residuos condensados

c) Op. 10/1-I

forma tónica

forma tónica

forma dominante

forma dominante

residuos en forma de escala

Ej. 53

Op. 2/1-III

forma tónica forma mediana

reducción residuos

b) Op. 10/2-I

forma tónica forma dominante

forma tónica forma dominante

ascendente

ascendente

descendente

descendente

Ej. 54

a) del Ej. 7b b) variado c) más variado

del Ej. 7b variado más variado

d)

forma tónica forma dominante

forma tónica forma dominante

e) alternativa N.º 1

Del ej. 54 d

f) alternativa N.º 2

del Ej. 54d

liquidación

Ej. 55

a)

b) M. 1-8 from 55a

secuencia

c) c. 1-8 de 55 a

secuencia

c) Sonata para piano, N.º 30-III

Tema con variaciones

Tempo di Menuetto

mf cantabils

d) Sonata para piano, N.º 28-I

Allegro moderato

f

mf

e) Sonata para piano, N.º 33-I

Allegro

f

f

f) Sonata para piano, N.º 41-I

Allegro

f

fz

p

fz

p

g) Sonata para piano, N.º 41-II

Allegro di molto

mf

h) Sonata para piano, N.º 34-II

Adagio

mezza voce

i) Sonata para piano, N.º 31-I

Moderato

Ej. 59

a) Mozart, Sonata para piano, K.V. 280-I

Assai allegro

b) Sonata para piano, K.V. 282-II

Menuetto I

c) Sonata para piano, K.V. 283-I

Allegro 1
p

d) Sonata para piano, K.V. 310-I

Allegro maestoso
f

e) Sonata para piano, K.V. 311-III, Rondó

Allegro
p

f) Sonata para piano, K.V. 330-I

Allegro moderato
mf

g) Sonata para piano, K.V. 330-III

Allegretto
p

h) Sonata para piano, K.V. 333-4

Allegro

i) Obertura, Boda Figaro

Ej. 60

a) Schubert, Sonata para piano, Op. 122-III

Minuetto
Allegretto

Alternativa N.º 1

Alternativa N.º 2

b) Sonata para piano, Op. Post.-III

Scherzo
Allegro vivace con delicatezza

Alternativa al final de 5

c) Sonata para piano, Op. Post.-IV

Allegro ma non troppo

d) Cuarteto de cuerda, Op. 29-I

Allegro ma non troppo

e) Cuarteto de cuerda, Op. 29-III

Menuetto

f) Cuarteto de cuerda, Op. 125/1-I

Allegro moderato

g) Cuarteto de cuerda, Op. 125/1-II

Prestissimo

h) Cuarteto de cuerda, Op. Post.-I

Allegro

i) Cuarteto de cuerda, Op. 161-1

Musical score for string quartet, Op. 161-1, measures 15-24. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measures 15-19 show a melodic line in the first violin with dynamics *pp*. Measures 20-24 show a more complex texture with various instruments.

Ej. 61

a) Brahms, Sonata para cello, Op. 38-1
Allegro non troppo

Musical score for Brahms' Cello Sonata, Op. 38-1, measures 1-8. The score is written for Cello and Piano. The tempo is *Allegro non troppo*. Measures 1-4 show the cello's main theme, and measures 5-8 show the piano accompaniment.

b) Sonata para cello, Op. 38-1 (C. 58-65)

Musical score for Brahms' Cello Sonata, Op. 38-1, measures 58-65. The score is written for Cello and Piano. This section features complex melodic lines with various ornaments and dynamics like *f*.

c) Sonata para cello, Op. 38-11

Allegretto quasi Menuetto

Musical score for Brahms' Cello Sonata, Op. 38-11, measures 1-9. The score is written for Violoncello and Piano. The tempo is *Allegretto quasi Menuetto*. Measures 1-3 show the cello's main theme, and measures 4-9 show the piano accompaniment with dynamics like *p* and *dolce*.



d) Sonata para violín, Op. 78-II

Adagio
poco f. espress.

IX

EL ACOMPAÑAMIENTO

El acompañamiento no debe ser una mera adición. Debe ser tan funcional como sea posible, y actuar como el mejor complemento de lo esencial de su motivo: la tonalidad, el ritmo, el fraseo, el contorno, el carácter. Debe revelar la armonía inherente en el tema, y producir un movimiento unificador. Debe satisfacer las necesidades y explotar los recursos del instrumento (o grupo de instrumentos).

El acompañamiento se hace imperativo si la armonía o el ritmo son complicados. En la música descriptiva, el acompañamiento contribuye mucho a la sonoridad expresiva.

OMISIBILIDAD DEL ACOMPAÑAMIENTO

Por supuesto existe música sin acompañamiento, en la música folklórica, música eclesiástica antigua, sonatas a solo, etc. Los segmentos sin acompañamiento aparecen a menudo en música acompañada. Pero incluso en la simple música popular, donde la melodía no requiere un soporte armónico, a menudo se añade un acompañamiento (no requerido estructuralmente).

Cualquier segmento melódico armónicamente autosuficiente puede permanecer sin acompañamiento, aportando el contraste y la transparencia que puede contribuir al carácter de la obra. La transparencia es un mérito en sí misma. Es más, las pausas no deben sonar nunca mal.

Las anacrusas a menudo permanecen sin acompañamiento, a no ser por causa de una intención armónica especial. Véanse por ejemplo, Beethoven, Op. 2/1-II y III; Op. 2/2-III; Op. 7-IV, etc.

Con frecuencia el segmento inicial de un tema no lleva acompaña-

miento (o va al unísono). Op. 2/1-I; Op. 10/1-III; Op. 10/2-II; Op. 10/3-I (c. 1-4 y c. 17-22); Op. 26-IV; Op. 28-III¹; Op. 57-I.

Un comienzo sin acompañamiento donde el tratamiento es contrapuntístico o semi-contrapuntístico se explica por sí mismo. Op. 2/3-III; Op. 10/2-III.

También se dan dentro de un tema figuras sin acompañamiento. Op. 2/1-I; Op. 10/2-I; Op. 10/3-I; c. 56 y c. 105.

El final de una elaboración a menudo no lleva acompañamiento. Op. 2/2, Rondó, c. 95; Op. 2/3, Scherzo, c. 37; Op. 13-I; c. 187. El Op. 53, Rondó, presenta un caso especial (c. 98), donde la remodulación desde el relativo menor a la tónica se produce con un simple unísono.

Aunque la omisión del acompañamiento puede contribuir a la transparencia, debe confinarse sólo a segmentos semi-explicativos. El acompañamiento de los pasajes ambiguos armónicamente es obligado.

EL MOTIVO DEL ACOMPAÑAMIENTO

Como elemento unificador, el acompañamiento debe organizarse de modo similar al tema: utilizando un motivo, el «motivo del acompañamiento».

El motivo del acompañamiento rara vez puede ser elaborado con la misma variedad que la melodía, o tema. Su tratamiento consiste, más bien, en una simple repetición rítmica adaptada a la armonía. Su forma debe ser construida, de manera que puede modificarse, liquidarse o abandonarse, según demande la naturaleza del tema.

TIPOS DE ACOMPAÑAMIENTO

Estilo coral. Esta forma de acompañamiento es usada bastante poco en la música instrumental. Se encuentra bastante más a menudo en la

¹ Una picante ambigüedad. El fa# podría sugerir los tonos de Fa# o si (mayor o menor). Lo que implica el Re sólo se desenmascara en los c. 5-8.

música coral homófona, en la que todas las voces cantan el mismo ritmo siguiendo el texto, como en el «Coro de los peregrinos» de *Tannhauser* de Wagner. Ej. 62a. Pueden verse algunos ejemplos de la música instrumental en los Ejs. 62b, c y d. Véanse también de Beethoven, Op. 14/2-II; Op. 31/3-III, Trío; Op. 531, c. 35; Op. 78-II; Op. 27/2-II; Ej. 47b.

Figurado. Los requerimientos del estilo pianístico son mejor servidos a través del uso de acordes rotos, aunque la disposición de las «voces» permanezca esencialmente en un estilo «coral». Compárese el Ej. 63a con el Ej. 63b, del cual es un extracto. Como en este caso, un acorde roto acompañante utilizará sistemáticamente una o más figuras especiales —el motivo del acompañamiento.

En general el acompañamiento utiliza sonidos más cortos que la melodía (Ejs. 46e, 48d, 49a, 50b, 51d, 60b). Sin embargo, también se da el caso contrario. Hay asimismo innumerables casos como el Ej. 45f.

La manera en que puede mantenerse una figura y adaptarse a la armonía puede verse en el Op. 2/1-I, c. 20-21, y 26 y sig.; Op. 2/1-II, c. 9 y sig. y 37 y sig.; Op. 2/2-I, c. 58 y sig.; Op. 10/3, c. 65 y sig.; Op. 10/3-III, Trío, etc. Este tipo de acompañamiento no difiere muchas veces del de la armonía del coral figurado, y puede estar en las voces inferiores, medias o superiores.

El motivo del acompañamiento a menudo incluye floreos, apoyaturas, notas de paso, etc. (Op. 2/3-II, c. 11; Op. 7-IV, c. 64; Op. 10/2-I, c. 19). A veces incluye movimiento semi-contrapuntístico de una de las voces (Op. 10/1-I, c. 56).

Los acordes rotos pueden distribuirse por supuesto en posiciones abiertas (Ejs. 49a, 64a, b, c). El estilo romántico de transcripciones para piano puede verse en el Ej. 64d. La figura de la mano izquierda no aparece en la partitura orquestal. Esta técnica de hacer «bramar» al piano fue utilizada abusivamente en el siglo diecinueve.

El método de repetir acordes completos (Op. 53-I; Ejs. 59a, d) está emparentado con la repetición de armonías en acordes rotos. Deriva de la misma circunstancia: el deseo de revivir la corta duración del sonido del piano.

A veces aparece más de un motivo en el acompañamiento, como cuando el bajo, separado del sistema de voces intermedias, desarrolla un di-

seño acompañante en sí mismo (Ejs. 64e, f). Este procedimiento es usado frecuentemente en combinación con acordes repetidos rítmicamente (Ej. 65). En ocasiones el bajo es colocado sistemáticamente en una parte débil (Ejs. 65q-f).

Intermitente. La armonía puede aparecer sólo una vez en un compás, o una vez en varios compases. Puede estar sostenida (Op. 2/3-I, c. 97-108; Ej. 58h); puede darse un acorde corto al comienzo de un compás (Op. 10/1-I, c. 1-3; Op. 10/2-I, c. 1-4; Ejs. 58c, f); o puede aparecer un acorde corto durante un silencio o un sonido largo de la melodía (Op. 2/2-III, c. 1-2, 5-6; Ej. 46d).

La armonía después de la percusión de la parte, incluyendo las sínco-pas, aparece de muchas formas, por ej. Op. 2/1-I, c. 2-8, 41-46; Op. 2/2, Scherzo; Op. 14/1-I, c. 1-3.

Complementario. Se produce un ritmo complementario cuando las voces o grupos de voces van llenando los huecos del movimiento de las otras, manteniendo así el movimiento, la subdivisión regular del compás. A veces el acompañamiento se añade como un complemento del ritmo básico de la parte principal (Op. 14/2-I, c. 1-4, 26-27, etc.; Op. 109-I, c. 1-8; Ejs. 67a, b; Op. 2/2, Scherzo). Existen muchos casos híbridos como el Op. 10/3-IV, c. 17-22; Op. 31/2-III, especialmente los c. 17-21; Op. 54-I, c. 1-2-5-6. Otros derivan de procedimientos semi-contrapuntísticos (Ejs. 45d, 66a, 67c).

REALIZACION

El estilo pianístico no requiere un mantenimiento estricto del número de voces como en la armonía (coral) a cuatro partes. Si una obra comienza con tres o cuatro voces, este número de partes se utilizará con bastante frecuencia. Pero unas veces se utilizarán menos voces (como si una o más callasen) y otras se utilizarán más (como en la orquesta, cuando en un crescendo, acentuación, clímax u otros efectos especiales, entran instrumentos adicionales).

Si la realización básica está libre de octavas seguidas, cada voz individual puede ser duplicada en octavas, especialmente si la duplicación es mantenida consistentemente, como en el Ej. 63. La duplicación del bajo

puede producir variedad o contraste a través del cambio de registro. En el Ej. 45g, compárense los c. 1-2 y 5-6 con los c. 3-4 y 7-8; y en el Ej. 46a, compárense los c. 5-8 con los c. 1-4. La melodía, por supuesto, se duplica a menudo. Véanse, por ejemplo, los Ejs. 46e y 60e; y Beethoven, Op. 10/1-I, c. 108; Op. 10/2-I, c. 19; Op. 14/1-I, c. 61; Op. 26-I, Variación III. A veces, incluso se duplican las voces internas (Ejs. 66b, c). Tales duplicaciones pueden aparecer incidentalmente para algún efecto especial.

Tratamiento contrapuntístico. Ocasionalmente aparece un estilo contrapuntístico, cuando se incorporan fugas o fugatos en músicas homófonas de otro tipo. A veces un movimiento comienza con un fugato (Op. 10/2-III; Cuarteto de Cuerda en Sol M de Mozart, Finale; Cuarteto de Cuerda, Op. 59/3, Finale de Beethoven, etc.). Aunque tales secciones se repiten a menudo de forma más desarrollada, lo restante puede clasificarse generalmente como homófono.

En la elaboración (desarrollo) de las formas grandes hay con frecuencia episodios en fugato (Cuarteto de Cuerda, Op. 59/1-I de Beethoven; primero y cuarto movimientos de su Sinfonía Heroica; tercer movimiento del Quinteto con piano de Brahms; Op. 101, Finale de Beethoven, etc.).

Beethoven (Op. 120, Op. 35) y Brahms (Op. 24) concluyen series de variaciones con verdaderas fugas; y los finales de la Sonatas de Beethoven, Op. 106 y Op. 110 son fugas también.

Los episodios contrapuntísticos, utilizando generalmente imitaciones o contrapunto invertible, se encuentran con frecuencia en las elaboraciones. Véanse: Op. 2/3-I, c. 115; Op. 22, Rondó, c. 81; Op. 81a-1, Coda. El pasaje canónico que inicia la sección en Mi \flat del Op. 106-I es inusualmente larga.

Tratamiento Semi- y Casi-contrapuntístico. Mientras que el semi-contrapunto tiene implicaciones motivicas e incluso temáticas, el casi-contrapunto es a menudo poco más que una forma de ornamentación, aportando melodía y vitalidad a voces sin importancia armónica.

El semi-contrapunto no se basa en combinaciones tales como las del contrapunto múltiple, imitaciones canónicas, etc., sino sólo en un libre movimiento de una o más voces, como en el Op. 2/2-I, c. 11-16 y las imitaciones a partir del c. 32; también en el Op. 2/3-IV, c. 57.

En la verdadera música homófona hay siempre una voz principal; la adición de imitaciones, canónicas o libres, supone principalmente un método de acompañamiento de esa voz principal. Ostinatos como, por ejemplo, los de la Primera Sinfonía de Brahms, ocho compases después del «E» y en el Finale de las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, pueden entenderse de modo parecido. Considerando el bajo como la voz principal, esta técnica se parece a la adición de voces en torno a un «cantus firmus», variando constantemente la textura, como en un «pasacalle».

La adición de una contramelodía podría también considerarse como un artificio semi-contrapuntístico. Véanse: Op. 26-II, c. 45; Op. 28-I, c. 183 (este pasaje, como el Op. 10/3-I, c. 93-105, es un contrapunto doble; pero la parte en corcheas tiene una significación más ornamental que temática); Op. 31/1-III, c. 17.

Las frases o fragmentos contramelódicos a menudo se utilizan para embellecer una repetición (Op. 10/3-II: compárense los c. 17-19 con los c. 21-23) o como transiciones entre frases de la voz principal (Op. 13-II, c. 37).

Pueden encontrarse muchas muestras de tratamiento semi-contrapuntístico en los Ejs. 54, 55 y 56. Debe prestarse especial atención a aquellos casos donde la armonía se enriquece a través del movimiento de las voces; y donde el acompañamiento desarrolla una figura rítmica característica, a menudo resultado de una imitación más o menos libre.

Tanto el semi- como el casi-contrapunto está ejemplificado en el Op. 10/1-I. En los c. 48-55 las dos voces superiores están tan bien organizadas que es difícil decir cual es la voz principal y cual la contramelodía. En la continuación (c. 56-85), el bajo se mueve más melódicamente de lo que requiere la presentación armónica, sin convertirse, sin embargo, en una contramelodía.

La voz inferior en el Op. 142/2-I, c. 49, imita casi-contrapuntísticamente sólo el fraseo de la melodía. De igual modo, los floreos en el Op. 31/1-II, c. 16, aunque bajo la apariencia de imitaciones, adornan sonidos largos de la armonía. Las imitaciones del Op. 28-IV, c. 28-31 y 33-35, no son definitivamente contrapuntísticas, ya que sólo presentan una armonía.

TRATAMIENTO DE LA LINEA DEL BAJO

Excepto en el caso de nota pedal, el bajo debe participar en cada cambio de armonía. No debe olvidarse que el bajo debe ser tratado como una melodía secundaria, lo que significa que debe permanecer (excepto para propósitos especiales) dentro de un registro simple y poseer un cierto grado de continuidad (Ejs. 44g, i, j, k, 45i, 46a, 51b). El oído está educado para prestar mucha atención al bajo. Incluso un sonido corto se entiende como continuación del bajo hasta que se produce otro sonido como continuación melódica.

Por razones de fluidez, un bajo que no es contramelódico debe hacer libre uso de inversiones, incluso aunque no sean necesarias armónicamente (Ejs. 45, 46c, g, 51f, 58d, 59g).

TRATAMIENTO DEL MOTIVO DEL ACOMPAÑAMIENTO

En muchos casos puede utilizarse un sólo motivo acompañante durante una sección completa, excepto en las cadencias. Esto sólo es posible en los casos más primitivos, en los que la armonía no cambia mucho, y el motivo es fácilmente adaptable (por ej., el obsoleto bajo de Alberti).

Los cambios de carácter o construcción, o el incremento del número de armonías, pueden justificar o incluso requerir una modificación del acompañamiento. Un claro cambio de todos estos aspectos puede encontrarse, en el Op. 14/2-I; compárense los c. 1-4 con los c. 5 y sig. En el Op. 31/1-II, donde la ascensión dinámica de la melodía requiere una armonía más rica, el motivo del acompañamiento está consecuentemente modificado (c. 5). En el Op. 31/3-III la forma especial de la figura del acorde roto se reduce (c. 3 y sig.) sólo a lo necesario para mantener el movimiento. El motivo del acompañamiento, como artificio unificador, debe al menos mantenerse durante varios compases. Incluso si se varía, no debe desaparecer completamente. Aunque existen casos en los que se utiliza más de una figura, especialmente en el estilo Rococó de Mozart, y muchas de las muestras de los Ejs. 45 y 59.

Los requerimientos armónicos al aproximarse las cadencias fuerzan a menudo a modificar o hacer desaparecer el motivo acompañante. Este

proceso puede llevarse a cabo de muy diversas formas. Véanse, por ejemplo, los Ejs. 45f, 46j, 48c, 51a, 55a, b, 56b, 58e, 59g, h, 61d.

REQUERIMIENTOS INSTRUMENTALES

La escritura pianística, por la necesidad de mantener el acompañamiento al alcance de los dedos a veces requiere la cooperación de ambas manos (Op. 2/3-I, c. 141 y sig.; Op. 13-II, c. 41-42 y sig.) o el paso de una mano a otra con o sin cambio de registro (Op. 27/2-I, c. 15-16, 23-24; Op. 31/2-I, c. 28 y sig.). Los cambios de registro también tienen lugar por razones de expresividad o sonoridad.

Al escribir para otros instrumentos, las partes individuales deben elaborarse más independientemente, para mantener el interés de los ejecutantes. Pero existe el peligro de desequilibrar el conjunto como consecuencia de un acompañamiento demasiado rico. La economía y la transparencia son indispensables.

La variedad de las combinaciones posibles en la música de cámara impide discutir detalladamente el acompañamiento. Pero, aplicados con inteligencia, los principios son los mismos que para los instrumentos de teclado.

Ej. 62

a) Wagner, Obertura de Tannhäuser

b) Beethoven, Trío para piano, Op. 97-III

c) Schubert, Die Nebensonnen

d) Beethoven, Cuarteto cuerda, Op. 132-III

Ej. 63

a) Op. 7-III, Menor

Ej. 64

a) Chopin, Fantasia, Impromptu, Op. 66

Allegro agitato

b) Chopin, Estudio, Op. 10/10

c) Chopin, Balada N.º 4, Op. 32

d) von Bülow's, transcripción de «Tristán» de Wagner

e) Schubert, Op. 25, Das Wandern

f) Brahms, Trío, Op. 40, Final

Allegro con brio

Ej. 65

a) b) c) d) e) f) g) h) i) j) k) l) m) n) o) p)

Ej. 66

a) Brahms, Variaciones de Handel, Op. 24-Var. 3

b) Beethoven, Trío, Op. 97-III

Piano *p*
Cello

c) Beethoven, Cuarteto de cuerda, Op. 127-I

c. 89 etc.

Ej. 67

a) Beethoven, Cuarteto cuerda, Op. 59/2-III

Pasaje rítmico Pulso
 Región dominante del relativo mayor
 VII etc.
 variante para cadencia

b) Beethoven, Cuarteto cuerda, Op. 59/1-IV

c. 73

c) Beethoven, Cuarteto cuerda, Op. 59/3-I

c. 149

X

CARACTER

Generalmente se acepta que la música expresa algo.

Sin embargo, el ajedrez no cuenta historias. Las matemáticas no evocan emociones. De igual modo, desde el punto de vista puramente estético, la música no expresa lo extra-musical.

Pero desde el punto de vista de la psicología, nuestra capacidad para las asociaciones mentales y emocionales es tan ilimitada como limitada es la de repudiarlas. Así cada objeto ordinario puede provocar asociaciones musicales, e inversamente, la música puede evocar asociaciones con objetos extramusicales.

Muchos compositores han escrito bajo la necesidad de expresar asociaciones emocionales. Es más, la música programática llega a narrar historias completas con símbolos musicales. Existen también gran variedad de «piezas características» que expresan cualquier talante imaginable.

Tenemos *Nocturnos, Baladas, Marchas fúnebres, Romanzas, Escenas de niños, Flores musicales, Noveletas*, etc., de Chopin y Schumann. Tenemos las Sinfonías *Heroica* y *Pastoral* de Beethoven; El *Carnaval romano* de Berlioz; *Romeo y Julieta* de Tchaikowsky; *Así hablaba Zarathustra* de Strauss; *El mar* de Debussy, *El cisne de Tuonela* de Sibelius y otros muchos. Finalmente, hay canciones, música coral, oratorios, óperas, melodramas, ballets y música de cine.

Todas estas categorías están no sólo pensadas para producir impresiones musicales, sino también para provocar efectos secundarios: asociaciones de un carácter definido.

El término «carácter» aplicado a la música, se refiere no sólo a la emoción que la obra pueda producir y el talante con que fue compuesta, sino también a la forma en que debe interpretarse. Es una falacia imaginar que las indicaciones de tempo determinan el carácter. En la música clásica al menos no es cierto. No hay un sólo carácter «adagio», sino cientos;

ni un carácter «scherzo» sino miles. Un adagio es lento; un allegro es rápido. Esto contribuye algo, pero no todo, a la expresión de un carácter.

El tipo de acompañamiento juega un papel importante en el establecimiento del carácter. Ningún intérprete podría expresar el carácter de una marcha si el acompañamiento fuese el de un coral; no podría tocarse una melodía reposada si el acompañamiento fuese como un torrente.

Las antiguas danzas se caracterizaban por ciertos ritmos en el acompañamiento que se reflejaban también en la melodía. Estas características rítmicas son los principales medios para distinguir, por ejemplo, una mazurka de una gavota o una polka. Pero, en general, los aspectos rítmicos ayudan a establecer el carácter especial de una pieza individual, así como a proporcionar los contrastes internos estructuralmente necesarios.

El concepto de diferencia de carácter puede clarificarse comparando tres movimientos de las Sonatas de Beethoven que se parecen, en que expresan algo, «tormentoso» o «apasionado» (Op. 27/2-III; Op. 31/2-I; Op. 57-I). Las diferencias de carácter se manifiestan no sólo en el material temático inicial, sino también en la naturaleza de sus continuaciones. Compárense los temas subordinados respectivos: Op. 27/2-III, c. 21 y sig.; Op. 31/2-I, c. 41 y sig.; Op. 57-I, c. 35 y sig.

Lo poco que contribuye el tempo a la indicación de carácter se entenderá si comparamos estos tres con otros en tempo rápido: el Presto Agitato del Op. 27/2-III con el Allegro Vivace del Op. 31/1-I; o el Allegro del Op. 31/2-I con el Allegro del Op. 31/3-I; o bien el Assai Allegro del Op. 57-I con el Presto alla Tedesca del Op. 79-I.

Pero los cambios de carácter dentro de un simple movimiento —incluso dentro de sus secciones más pequeñas— son aún más importantes. Aparte del fuerte contraste entre el tema principal y el subordinado en el Op. 57-I, hay muchos otros contrastes. Nótese el repentino cambio de textura en el c. 24, su intensificación en el c. 28 y sig., su gradual desaparición, c. 31 y sig. Qué dramático es el cambio de expresión cuando el «dolce legato», c. 35, reemplaza al previo staccato de la mano izquierda; y cuando el movimiento se detiene repentinamente en el c. 41. Un nuevo e incluso más fuerte contraste de textura (c. 51) varía totalmente el aspecto del resto de esta sección.

Este no es un caso singular. Toda buena música consta de muchas ideas contrastantes. Una idea alcanza distinción y valor en contraste con

otras. Heráclito definió el contraste como «el principio del desarrollo». El pensamiento musical es objeto de la misma dialéctica que otros pensamientos.

Las diferencias de carácter pueden tener una influencia en la estructura, pero ningún carácter particular puede decirse que demande una forma especial. Aunque difícilmente puede escribirse un vals en forma de sinfonía, Beethoven escribió el primer movimiento de una sonata (Op. 54) «In tempo d'un Menuetto»; y su Séptima Sinfonía, por su carácter, es llamada comúnmente «Sinfonía de la Danza». Pero, en general, los caracteres ligeros, graciosos, simples, no requerirán formas complicadas ni una aventurada elaboración. Por otro lado, las ideas profundas, que mueven emociones profundas, las actitudes heroicas, requieren contraste y la elaboración de formas más complejas.

La música descriptiva —como la programática, la música de escena, el ballet y la música de cine y los melodramas e incluso las canciones— bajo la presión de contrastes fuertes y repentinos, desarrollan sus formas en armonía con esas emociones, hechos y acciones que se supone que ilustran. En tales casos el motivo básico en sí mismo posee un carácter descriptivo como el Ej. 68.

En el segundo movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven (Ej. 68a), el sonido del murmurante arroyo está representado por el fluido movimiento acompañante. El Ej. 68b, la música del fuego mágico de «La Walkiria» de Wagner, expresa musicalmente el vacilar de las llamas. Con un movimiento igualmente rico, Smetana describe el curso del río Moldava (Ej. 68c). La «Pasión según San Mateo» de Bach es rica en pasajes ilustrativos. Entre ellos, destaca particularmente por aparecer en un recitativo, está la descripción del rasgado del velo del templo (Ej. 68d). El girar de la veleta es descrito en «La Veleta» de Schubert, y bastante característicamente, los trinos en los c. 4 y 5 representan su chirrido (Ej. 68e).

Al componer incluso los ejercicios más pequeños, el estudiante no debe nunca dejar de tener en la mente un carácter especial. Un poema, una historia, una obra de teatro o una película pueden estimular la expresión de caracteres definidos. Las obras que se componen pueden diferir muchísimo. Son especialmente fructíferas las diferencias de tempo, ritmo y compás. Tales prácticas ayudarán al estudiante a adquirir la técnica para manipular los tipos de contraste necesarios para crear formas grandes.

Ej. 68

a) Beethoven, Sinfonía N.º 6, «Junto al riachuelo»

b) Wagner, Las Walkirias, Acto III «Música del Fuego Mágico»

c) Smetana, «Vltava»

d) Bach, Pasión según S. Mateo

aus. Und die Er - de er - be - be - te

e) Schubert, «Die Wetterföhne»

XI

MELODIA Y TEMA

La concentración de la idea principal en una simple línea melódica requiere un tipo especial de equilibrio y organización, sólo explicable parcialmente en términos de técnica. Por instinto, todo amante de la música sabe lo que es una melodía. También instintivamente, quien tiene talento puede ser capaz de escribir una melodía sin formación técnica. Pero tales melodías rara vez poseen la perfección de la obra de arte. Se dará por tanto alguna guía, basada en la literatura musical, así como en consideraciones históricas, estéticas y técnicas.

Las melodías instrumentales admiten mucha más libertad en todos los aspectos que las vocales. Pero la libertad funciona mejor cuando está bajo control. De igual modo, las restricciones de la melodía vocal ofrecen un punto de partida sonoro.

LA MELODIA VOCAL

Una melodía difícilmente puede incluir elementos antimelódicos; el concepto de lo melodioso está íntimamente relacionado con el concepto de lo cantable. La naturaleza y la técnica del instrumento musical primordial, la voz, determina lo que es cantable. El concepto melódico en la música instrumental se ha desarrollado como una adaptación libre del modelo vocal.

Cantable, en un sentido más popular, implica sonidos relativamente largos; un enlace suave de los registros; movimiento en ondas, más por grados conjuntos que por saltos; prohibición de intervalos aumentados y disminuidos; adherencia a la tonalidad y sus regiones más cercanas; utilización de los intervalos naturales de la tonalidad; modulación gradual; y un uso cuidadoso de la disonancia.

Las restricciones adicionales derivan de los registros de la voz, y de las dificultades de entonación (a menos que posea una memoria para la afinación absoluta, el cantante no tiene medida para la entonación).

El registro más agudo de una voz es «vulnerable»; su uso causa siempre una tensión en el cantante. Permanecer demasiado en él cansa la voz. Pero usado cuidadosamente, realmente produce un clímax, para el que debería reservarse (una consideración estructural). El registro grave es más fuerte que el medio, pero no debe sobrecargarse con demasiada expresión dramática. El registro medio no es adecuado para expresiones extremas y no ofrece amplitud dinámica, pero dentro de esos límites es el registro más conveniente para cada voz. Y los registros difieren no sólo en volumen sino también en color (timbre). Los cambios repentinos de registro dañan la unidad de la capacidad sonora, una dificultad que, sin embargo, los artistas bien formados pueden vencer. La voz necesita un tiempo mínimo para desarrollar un sonido pleno. Así, los sonidos rápidos, los staccatos especialmente, así como los que requieren una fuerte acentuación, sforzati, etc., son difíciles, aunque no están fuera del alcance del virtuoso.

El soporte de la afinación, a través de la armonía, es casi indispensable, especialmente al principio. El cromatismo, los intervalos aumentados (o sucesión de ellos) y los sonidos (o sucesión de sonidos) que no pueden relacionarse con la armonía, especialmente si están fuera de la tonalidad, ofrecen dificultades.

Por supuesto, no todos los intervalos aumentados o disminuidos en el Ej. 69 cuando se acompañan de una armonía comprensible, son excesivamente difíciles. Pero algunos, como *e, f, m, n, o, p, q, r y t* no son fáciles. Saltos sucesivos como los del Ej. 70, alcanzando una séptima o novena, deben ser evitados.

El cromatismo es en parte difícil porque los semitonos naturales difieren en tamaño de los temperados (un hecho que provoca que los coros desafinen¹); pero usado con sobriedad no necesita ser evitado. Las disonancias en los Ejs. 71a-d, como ornamentos, pueden comprenderse

¹ Un cantante debe ensayar con los intervalos de la escala temperada, que es una convención que se desvía de los intervalos acústicos naturales, para asegurar la correcta entonación musical.

fácilmente. Casos como los de los Ejs. 71e-g requieren un gran desarrollo de conocimientos técnicos, mientras que los del Ej. 72 son difíciles de justificar.

Antes de los grandes cambios que se inician en el primer cuarto del siglo diecinueve, los estéticos podían definir la melodía en términos de belleza, expresividad, simplicidad, naturalidad, armonía, cantabilidad, unidad, proporción y equilibrio. Pero una vez iniciado el desarrollo armónico con su influencia en los demás aspectos de la estética musical, es obvio que las anteriores definiciones de «tema» y «melodía», «melodioso» y «no melodioso» son inadecuadas.

Ilustraciones de la literatura

Cada una de las acotaciones de la literatura vocal (Ejs. 73-91) contradice en algún aspecto las antiguas limitaciones impuestas a la melodía.

Entre los ejemplos de *Winterreise* de Schubert, Op. 89, la modulación en el quinto compás del Ej. 73a es inusualmente repentina y lejana. En el Ej. 73b aparece un salto de décima; en el Ej. 73c la «Mañana tormentosa» está pintada con tanto realismo que resulta difícil cantar en un tempo tan rápido.

En el Ej. 47a (Brahms) el ámbito se expande una oncena en dos compases; en el Ej. 74b un ritmo sincopado casi oscurece el fraseo; en el Ej. 74c, «La Fragua», la ilustración del golpear del martillo excluye un legato natural y fuerza a la voz a realizar una acentuación en staccato. Pero en el Ej. 74d Brahms contradice su propia regla: «La melodía de una canción debe ser de tal modo que pueda silbarse» (es decir, sin acompañamiento, sin el soporte de una armonía explicatoria). ¡Trata de silbar esta melodía!

Hay también dificultades de entonación en el Ej. 75 (Grieg), Ej. 76 (Wolf) y Ej. 77 (Mahler). En los ejemplos posteriores no sólo los intervalos y el tempo rápido dan la impresión de una melodía más instrumental que vocal, sino especialmente la expresión apasionada.

Tal tratamiento de la voz es en gran parte atribuible a Richard Wagner, quien con propósitos dramáticos, a menudo sobrepasa los límites voca-

les. Obsérvese en la hermosa melodía del Ej. 78a, lo a menudo que utiliza los registros más agudos en esta explosión de emoción; lo repentinamente que salta al registro más grave; qué intervalos tan difíciles y disonantes se incluyen en fragmentos tan cortos; cuántas sílabas tienen que pronunciarse en este tempo rápido (x); y obsérvese de manera especial el final de esta sección (xx) con un salto de noventa. Los Ejs. 78b, c y d, son históricamente interesantes, ya que el gran oponente crítico de Wagner, Eduard Hanslick, los acotó para ridiculizar maliciosamente su escritura «melódica».

No extraña que Debussy (Ej. 79) y Richard Strauss (Ej. 80), como seguidores de la mayoría de los principios músico-dramáticos de Wagner, sacasen ventaja de este progreso en la escritura para la voz, progreso que no fue contrario a la mejora de la cantabilidad.

Los compositores italianos, reconocidos por su gran comprensión y respeto por la voz, no pudieron escapar a la influencia de Wagner. La facilidad de los cantantes italianos para pronunciar rápidamente (incluso superior a la de franceses y españoles) y producir muchas sílabas seguidas, ha permitido a los compositores italianos escribir notas tan rápidas como las del Ej. 81, de *El barbero de Sevilla* de Rossini. Por comparación, los ejemplos de la música alemana, *La flauta mágica* de Mozart (Ej. 82), *Fidelio* de Beethoven (Ej. 83), *Ungeduld* de Schubert (Ej. 84), parecen lentos; y también lo parece el ejemplo francés de *Fra Diavolo* de Auber (Ej. 85). Pero Verdi, en *Otello* (Ej. 86), supera a estos últimos en velocidad, y a Rossini en dificultad, utilizando una escala cromática (x), e introduciendo un sorprendente cambio de compás (xx).

Las progresiones melódicas, como aquellas de Moussorgsky (Ej. 87), sin duda influidas por la música folklórica oriental, influyeron a su vez en la escritura melódica occidental. El ejemplo de Puccini (Ej. 88) es también folklórico (pseudo-chino). Aunque Puccini fue siempre evolucionando en su armonía, el externo modernismo en este ejemplo es excepcional.

Por otra parte, en el Ej. 89, la música de Tchaikowsky, contemporáneo de Moussorgsky, no muestra relación con el folklore, pero tampoco con el sentimiento armónico de la época; recuerda más a la música del noruego Grieg (Ej. 75) que a la de sus compatriotas rusos.

Los ejemplos de Carmen de Bizet (Ej. 90) y de canciones de Schoenberg (Ej. 91) están basados en la tonalidad evolucionada. El oído de los

músicos modernos ha adquirido gradualmente la capacidad de comprender las armonías más lejanas como elementos coherentes de una tonalidad. Para los compositores de la época wagneriana y post-wagneriana, el uso de intervalos y progresiones como las del Ej. 91, incluso en melodías, era tan natural como las escalas o arpeggios para sus predecesores.

La precedente discusión quizá sólo ha clarificado los límites de lo melodioso, pero no ha determinado qué no lo es.

El desequilibrio, la incoherencia, la inadecuada integración con la armonía o el acompañamiento, la incongruencia de fraseo y ritmo, son criterios de lo no melodioso. Un músico del diecinueve podría haber objetado que el Ej. 80b de «Salomé» de Strauss está desequilibrado debido a la multitud de hechos rítmicos incoherentes, y que el fraseo —que debe contribuir a la comprensibilidad— es incomprensible. Es más, sería difícil de imaginar qué armonía podría integrarse con la melodía del Ej. 80a.

Pero en palabras de los compositores post-wagnerianos, la voz no siempre lleva la melodía principal (una excusa —pero sólo una excusa— para el desequilibrio). Donde tantos hechos contradicen lo melodioso, el hombre del diecinueve no estaría totalmente equivocado al tachar estos casos de no melodiosos. Sin embargo, con el paso del tiempo los conceptos han cambiado considerablemente.

LA MELODIA INSTRUMENTAL

La libertad de las melodías instrumentales también se ve restringida por las limitaciones técnicas de los diversos instrumentos. Estas limitaciones difieren en naturaleza y grado, particularmente con respecto al ámbito, de las de la música vocal. No obstante, una melodía instrumental debería todavía estar hecha de tal modo que, idealmente, pudiera ser cantada, aun cuando sólo por una voz de increíble capacidad.

Para el oído contemporáneo, la diferencia entre melodías instrumentales y vocales de la música no parece ser muy grande. Con ligeros cambios la diferencia puede ser eliminada.

Por ejemplo, el motivo principal del Rondó Op. 2/2-V de Beethoven es claramente pianístico. En el Ej. 92 el brillante arpeggio del primer compás está simplificado, y automáticamente elimina el gran salto del c. 2. El re-

sultado es una melodía perfectamente cantable. Tales adaptaciones al requerimiento de la voz fueron utilizadas a menudo en las óperas clásicas. A veces, cuando la voz repartía una melodía instrumental del prelude, la melodía se simplificaba, como en el Ej. 93; o se ornamentaba, como en el Ej. 94.

Pero incluso en las sonatas para piano de Beethoven hay muchas melodías que podrían ser cantadas por cualquier cantante. Véanse, por ejemplo, los motivos principales del Op. 2/2-II; Op. 7-IV; Op. 10/1-II; Op. 10/3-III; Op. 13-II, etc.

Muchas secciones, en la música instrumental, no pueden denominarse melódicas, aunque pueden no contener nada anti-melódico. Algunas son como estudios, por ej. Op. 7-IV, c. 64; Op. 10/2-I, c. 95 y sig.; Op. 22-IV, sección semi-contrapuntística, c. 72-79. Pero otras deben clasificarse como temas¹, que precisamente definidas, difieren marcadamente de las melodías en estructura y tendencia.

MELODIA CONTRA TEMA

El término «tema» se utiliza aquí para caracterizar tipos específicos de estructuras, de los que pueden encontrarse muchos ejemplos en sonatas, sinfonías, etc. Quizá lo más claro entre las sonatas para piano de Beethoven sean los temas principales del Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 27/2-III, y Op. 111-I. La clarificación de ambos conceptos se hará mejor comparando melodía y tema.

Toda sucesión de sonidos produce conflictos. Un simple sonido no es problemático ya que el oído lo define como tónica, un punto de reposo. Cada sonido que se añade hace esta determinación cuestionable. Toda forma musical puede considerarse un intento de tratar esta continuidad, deteniéndola o limitándola, o bien resolviendo el problema. Una melodía restablece el reposo a través del equilibrio. Un tema resuelve el problema realizando sus consecuencias. La continuidad de una melodía necesita no alcanzarse bajo la superficie, mientras que el problema de un tema puede penetrar a las profundidades más hondas.

¹ Este término es uno de los más confusos en el vocabulario musical. Se aplica sin discriminación a muchas estructuras diferentes.

Como las características rítmicas son menos decisivas en una melodía, podría llamarse bi-dimensional, comprimiendo la interválica y la armonía latente. Por otra parte, la importancia del desarrollo rítmico hace el problema temático tri-dimensional (véanse, por ejemplo, Beethoven, Op. 10/1-I, Op. 27/2-III, Op. 14/2-I, Ejs. 95a, b).

Una melodía puede ser comparada con «aforismo» en su rápido avance desde el problema a la solución. Pero un tema se parece más a una hipótesis científica que no convence sin presentar numerosas pruebas.

La melodía tiende también a conseguir el equilibrio en la forma más directa. Evita intensificar lo que no tiene reposo; ayuda y facilita la lucidez por medio de la subdivisión; se expande más por continuación que por elaboración o desarrollo. Utiliza formas del motivo ligeramente variadas, que consiguen variedad al presentar los hechos básicos en situaciones diferentes. Permanece dentro las relaciones armónicas más cercanas.

Todas estas restricciones y limitaciones producen su «independencia» y «autodeterminación» ya que una melodía no requiere adiciones, continuación o elaboración.

En contraste, un estado de reposo se alcanzará o intentará rara vez al comienzo de un tema; generalmente agudizará su problema (provocando un pico) o lo hundirá (Beethoven, Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 31/2-I).

La subdivisión, a menudo similar a la de la melodía, puede aparecer en un tema (Op. 90-I, Op. 2/2-I). En una melodía la separación es rara vez definida, como para ofrecer una introducción o un puente, una continuación. En los temas, a menudo se yuxtaponen segmentos remotamente coherentes con un significado coordinado, sin soldaduras (Op. 90-I, Op. 14/2-I). Raramente se extiende un tema derivando a una continuación por mero equilibrio formal; más bien salta directamente a desarrollos remotos del motivo básico (Op. 10/1-I, c. 9-17; Op. 31/2-I; Ej. 95c).

La formulación de un tema asume que seguirán «aventuras», «predicamentos», que piden solución, elaboración, desarrollo, contraste (las implicaciones se discuten más plenamente en el Capítulo XX). La armonía de un tema es a menudo activa, «errante», inestable. No obstante, y a pesar de las armonías lejanas, se encuentra que incluso los temas complejos se mueven todavía en torno a una tónica, o una región contrastante definida (Brahms, Primera Sinfonía-I, Cuarteto con piano Op. 60-I; Beet-

hoven, Op. 53-I). La organización no puede estar tan desdibujada que dé sensación de una carencia de estructura.

Un «tema» no es en absoluto independiente y autodeterminante. Por el contrario, está destinado estrictamente a consecuencias que tendrán que ser escritas y sin las que puede parecer insignificante.

Una «melodía», clásica o contemporánea tiende a la regularidad, las simples repeticiones e incluso la simetría. Por eso, generalmente lleva un fraseo único. Por supuesto, la duración de la respiración de un cantante no es medida por la longitud de una frase en una melodía instrumental, pero el número de compases en un tempo moderato suele ser parecido al que tendría la misma que si la melodía fuese vocal.

La teoría debe ser más estricta que la realidad. Fuerza a generalizar, y eso significa que la reducción por una parte produce exageración por otra. Esta descripción exagera necesariamente la diferencia entre melodía y tema. Las formas híbridas existen. A veces una melodía elabora sus problemas rítmicos, o implica armonías remotas, o es estructuralmente complicada, o provoca consecuencias, o es seguida de un desarrollo. Por otra parte, más de un tema contiene segmentos melódicos, o está basado en la construcción simple de la frase, o bien es tratado como algo independiente.

Todo lo previamente dicho es de una validez limitada o relativa. El tiempo no sólo ha producido un desarrollo de los medios técnicos y ampliado el concepto de tema y melodía en las mentes creativas; también ha cambiado nuestra comprensión de la música escrita en las épocas precedentes. Como consecuencia de este desarrollo, nadie dudaría en considerar los dos temas de los cuartetos de Beethoven de los Ejs. 96a y b como melodías, aunque son estructuralmente temas instrumentales. Esta impresión es quizás apoyada por el fraseo, que es el de una melodía. Por el Ej. 96c no ha dejado nunca de dar la impresión de una melodía, aunque sólo es un «síntoma» cantable. Todos los demás síntomas faltan, no se repite ninguna sección o fragmento; no hay un motivo distintivo ni forma de motivo; y los segmentos, c. 17-22, 25-27 y 29-30 desarrollan una figura (que aparecía previamente en la viola, c. 13) de una manera más usual en un tema que en una melodía.

Los Ejs. 97, 98, 99 y 100 muestran el contorno sonoro de un número de melodías. Se mencionó previamente que las melodías se mueven en

ondas, un hecho que puede observarse aquí fácilmente. La amplitud de estas ondas varía. Una melodía se mueve raramente mucho tiempo en una dirección. Aunque se avisó al estudiante que evitase repetir el punto culminante, el clímax, las gráficas muestran que muchas buenas melodías lo hacen. El estudiante es mejor que no lo intente.

En la música de nuestros predecesores, algunas melodías instrumentales modificadas (especialmente en óperas y oratorios) se utilizaron a menudo para los cantantes también. En aquellos días la diferencia entre melodías vocales e instrumentales no era muy grande. Hoy es mayor, en parte porque la técnica de los cantantes no se ha desarrollado tanto como la instrumental. Lo peor es que la capacidad mental de los cantantes para vérselas con una línea melódica más moderna es totalmente inadecuada para los requerimientos. Quizás en ninguna época la separación entre creación e interpretación ha sido tan desalentadora, la diferencia entre los que se dicen «artistas» y los que tienen que demostrar que son creadores.

La melodía es ciertamente una formulación más simple que el tema. La condensación no admite una elaboración demasiado detallada; la concentración del contenido en una simple línea excluye la presentación de remotas consecuencias. No obstante, esta formulación permite mucho más que la expresión de ideas populares y sentimientos comunes de una manera superficial. Estéticamente, así como por razones de economía sonora, no hay contraste más noble que hablar con ligereza de un gran dolor.

«Aus meinen grossen Schmerzen
March ich die kleinen Lieder...»

(Heine, «Buch der lieder»)

Así achican los héroes sus heridas y sus hazañas, esta es la modestia de los grandes hombres.

Ej. 69

a) aug. 2 b) c) dim. 3 d) e) aug. 3 f) g) dim. 4

h) i) aug. 4 j) k) dim. 5 l) m) aug. 5 n) o) aug. 6

p) q) dim. 6 r) s) maj. 7 t) u) min. 9 v)

Ej. 70

Ej. 71

a) b) c) d)

e) f) g)

Ej. 72

a) b)

Ej. 73

a) Schubert, «Auf dem Flusse»

b) «Irrlicht»

c) «Der Stürmische Morgen»

Ej. 74

a) Brahms, «Der Gang zum Liebchen»

b) «Minnelied»

c) «Der Schmitt» (La Fragua)
(accents not in the original)
My true love I hear, his ham-mer up-swing-ing

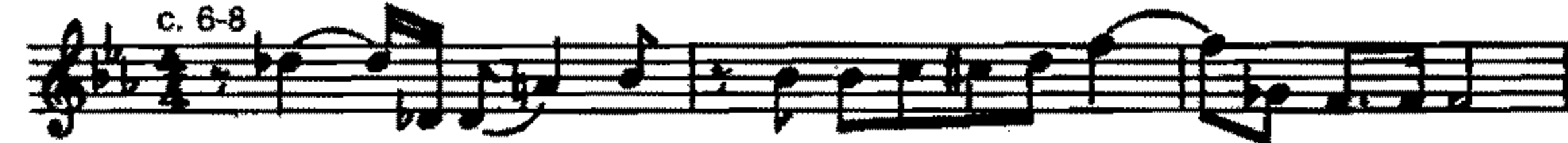
d) «Treue Liebe»

Ej. 75

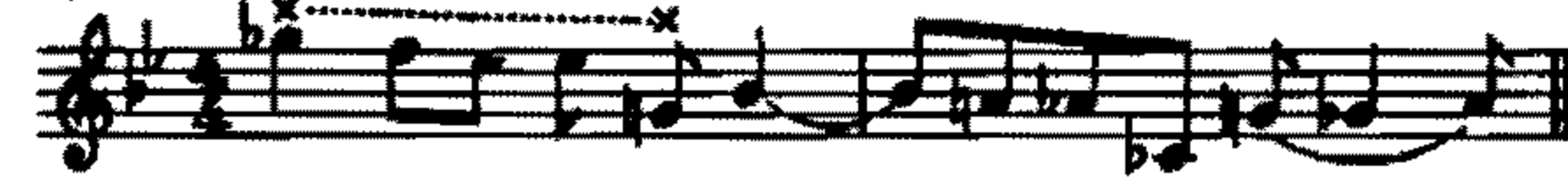
Grieg, «Pensamientos otoñales»

Ej. 76

a) Hugo Wolf, «Peregrina»



b) m. 15-16

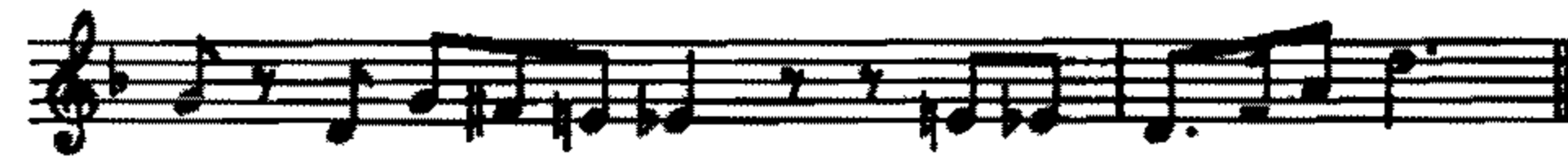


Ej. 77

A) Mahler, «Das Lied von der Erde»



b) «Lied des Verfolgten in Thurne»



Ej. 78

a) Wagner, Los Maestros Cantores, Acto III



b) Acto I, Magdalena



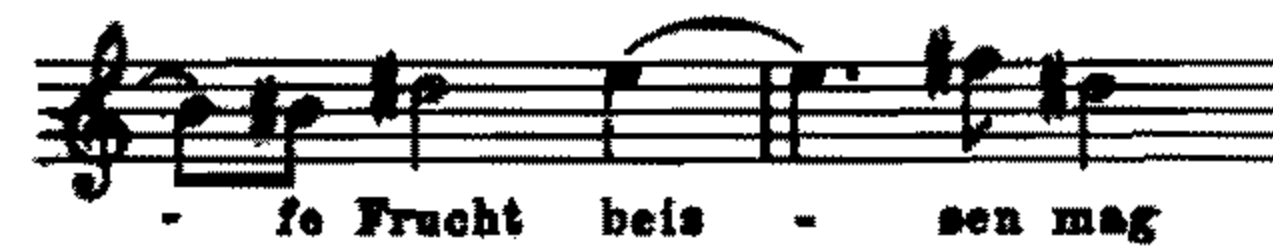
Ej. 79

Debussy, Peleas y Melisenda



Ej. 80

a) Ricardo Strauss, Salomé



Ej. 81

Rossini, El Barbero de Sevilla



Ej. 82

Mozart, La flauta mágica



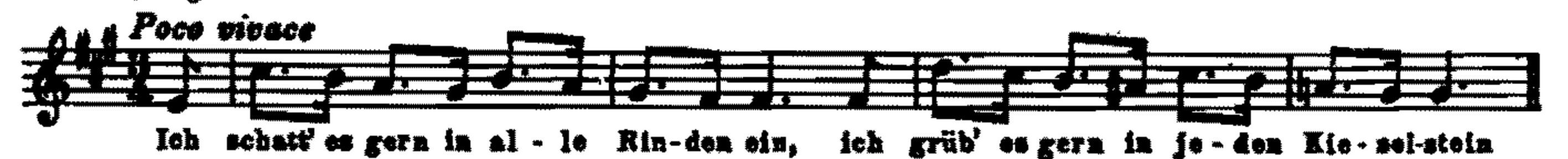
Ej. 83

Beethoven, Fidelio



Ej. 84

Schubert, Ungeduld



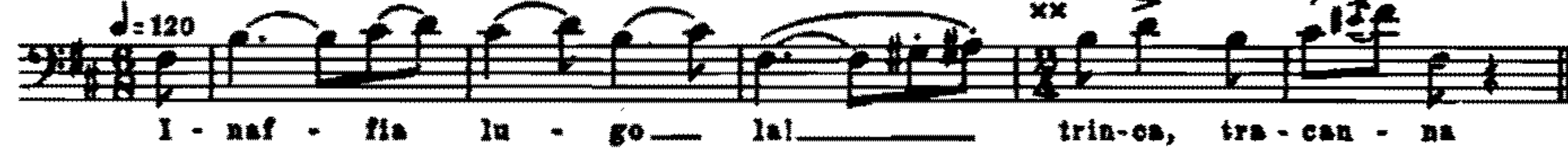
Ej. 85

Auber, Fra Diavolo



Ej. 86

a) Verdi, Otello



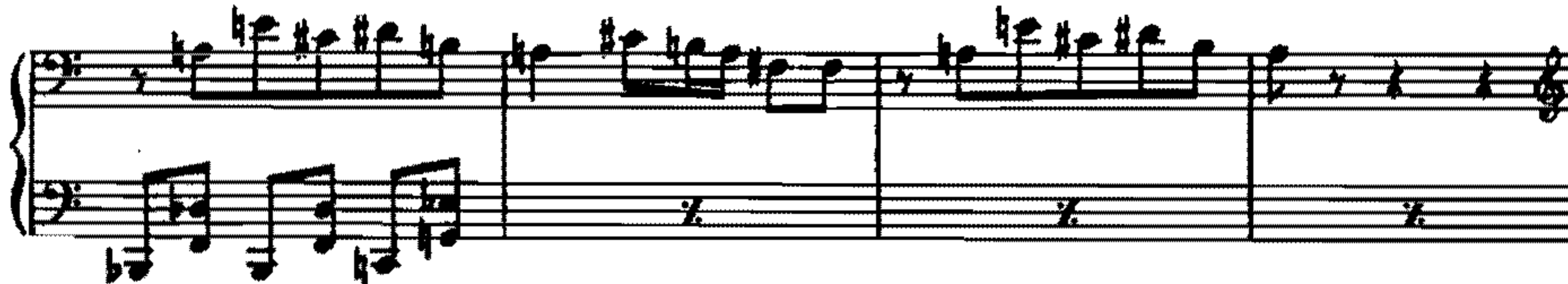
Ej. 87

Moussorgsky, Khovantchina



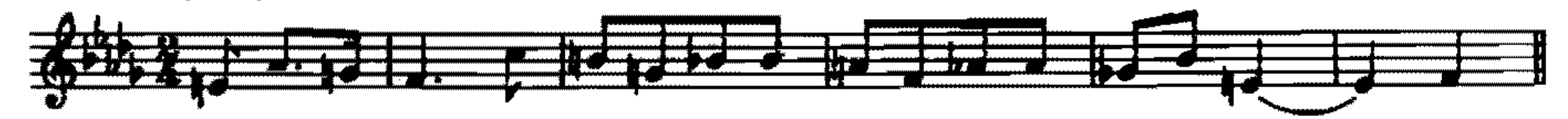
Ej. 88

Puccini, Turandot, Acto II, Esc. 1



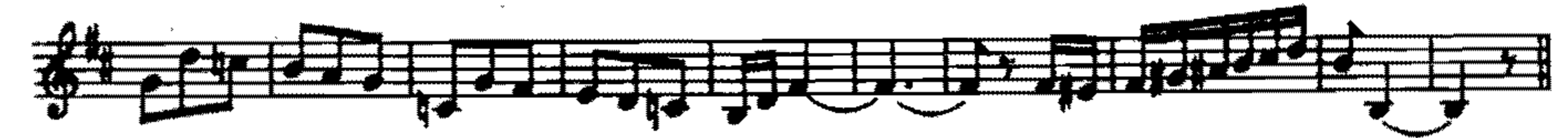
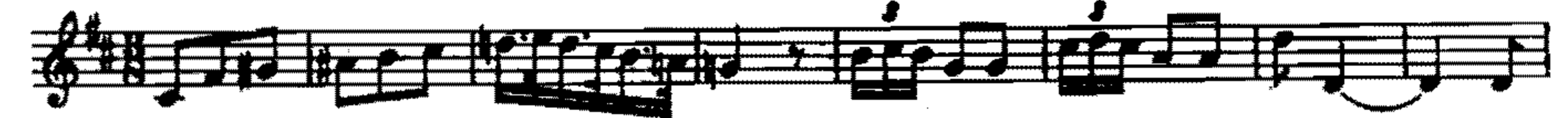
Ej. 89

Tschaikowsky, Eugenio Oregin



Ej. 90

Bizet, Carmen, Acto I

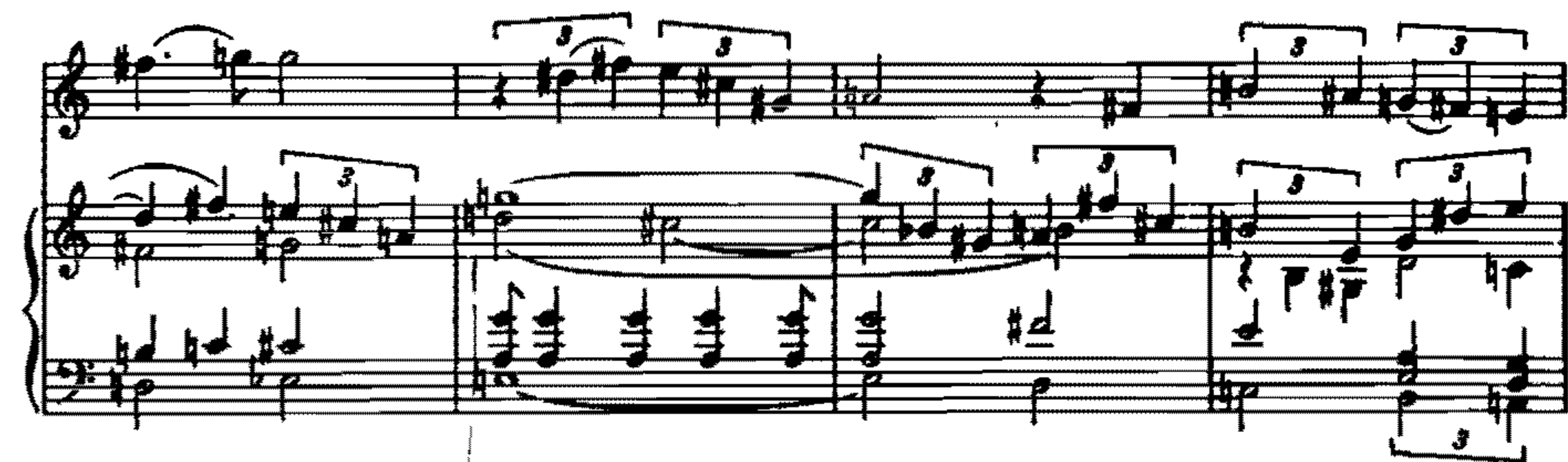
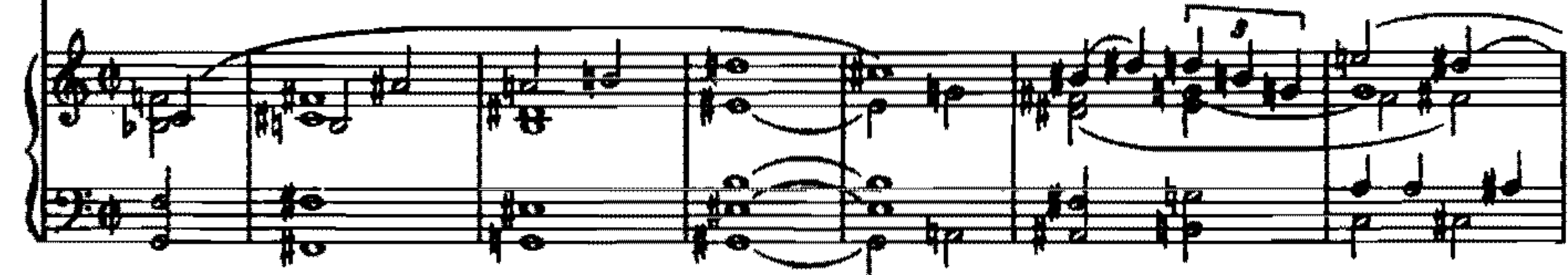
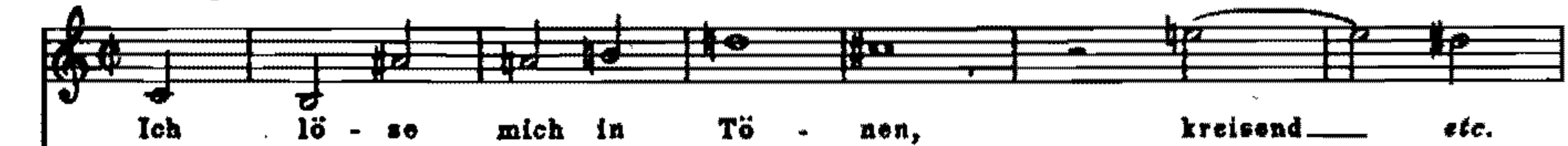


Ej. 91

a) Schoenberg, Op. 6/1, «Traumleben»



b) Schoenberg, Op. 10, Cuarteto cuerda N.º 2-IV



Ej. 92
Op. 2/2-IV

Ej. 93
Mozart, La Flauta Mágica
Flute

Wie stark ist nicht dein Zan - ber - ton, Weil, hol - - - - de

Flö - te, hol-de Flö - te durch dein Spie - - - - len

Ej. 94
Rossini, El Barbero de Sevilla
Largo, (Instrumental Prelude)

Ej. 95
a) Brahms, Trío Op. 87-I

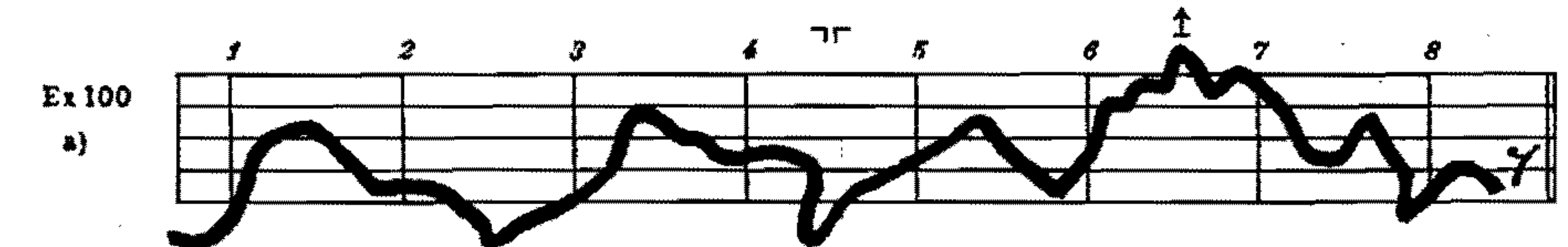
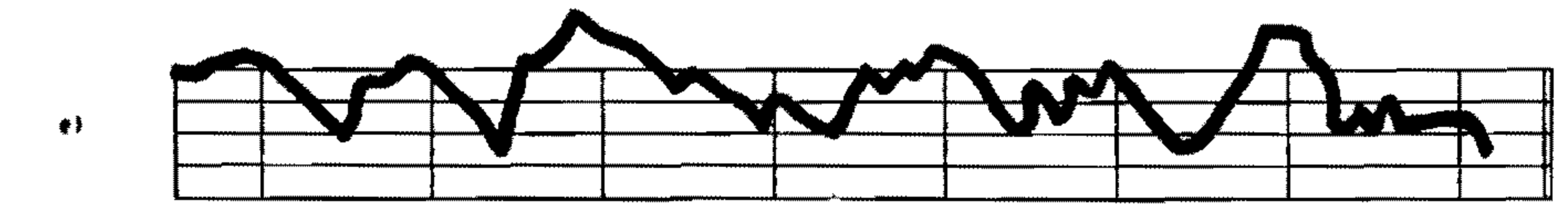
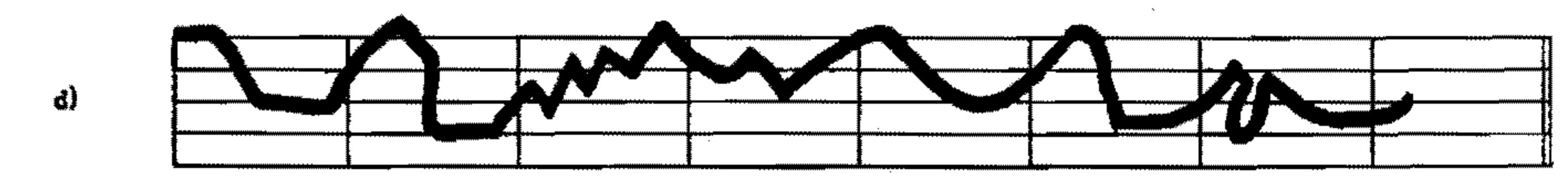
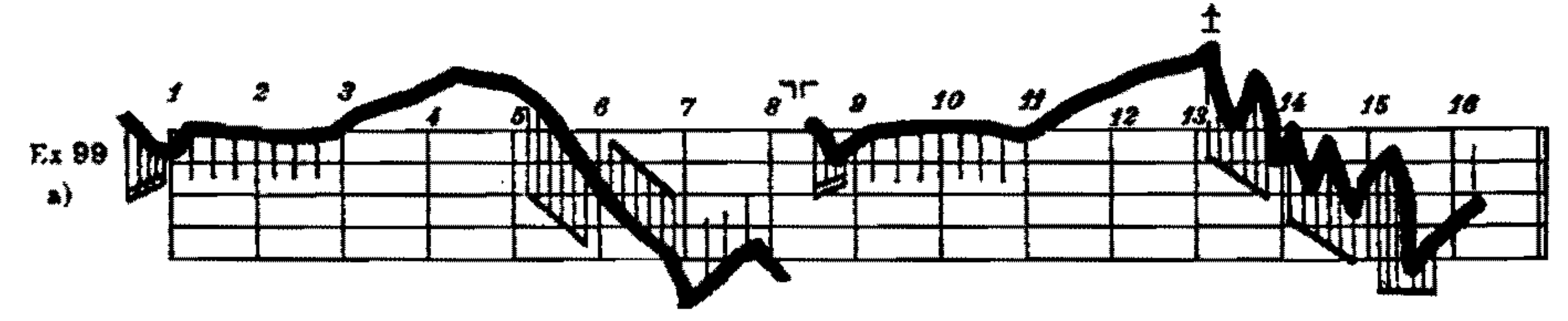
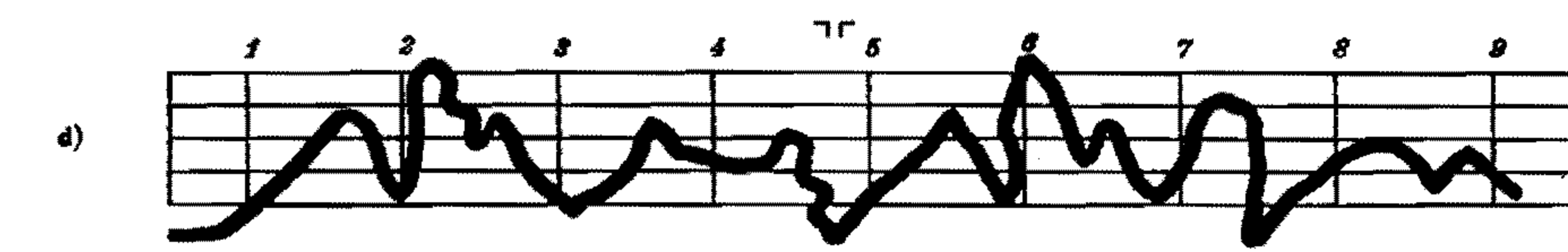
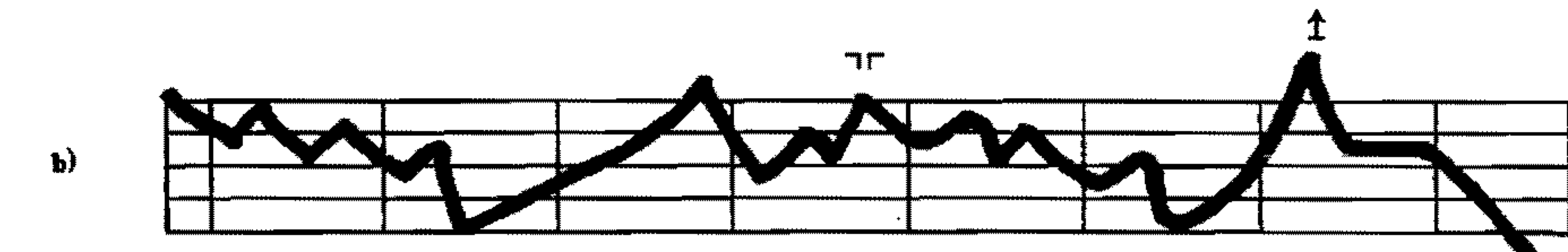
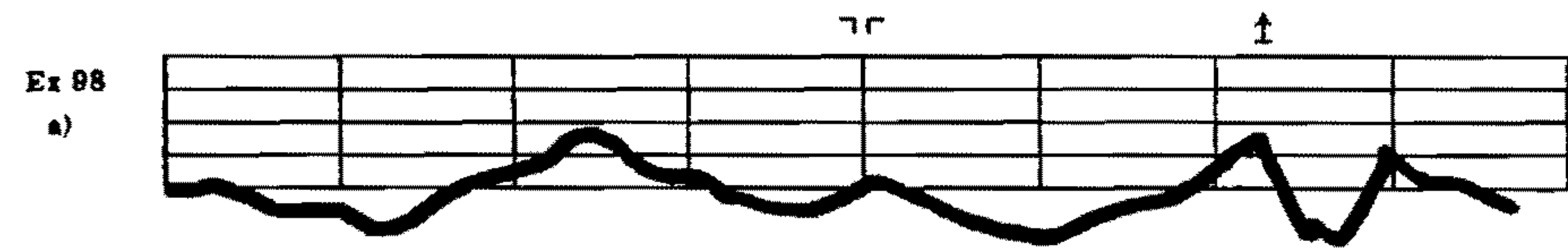
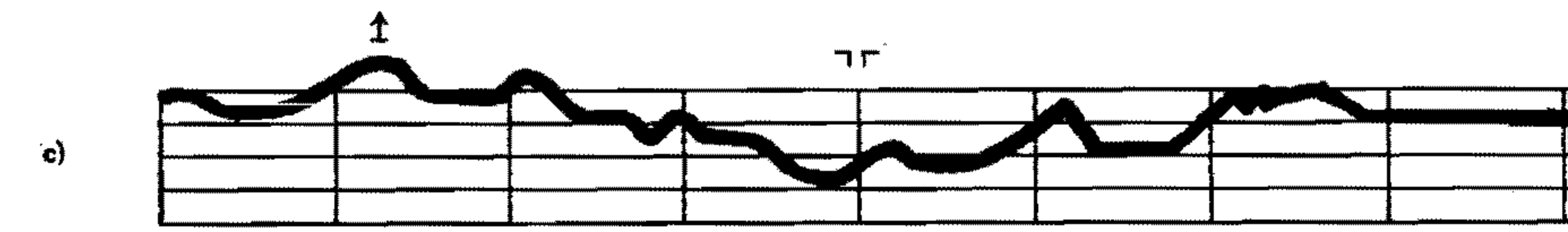
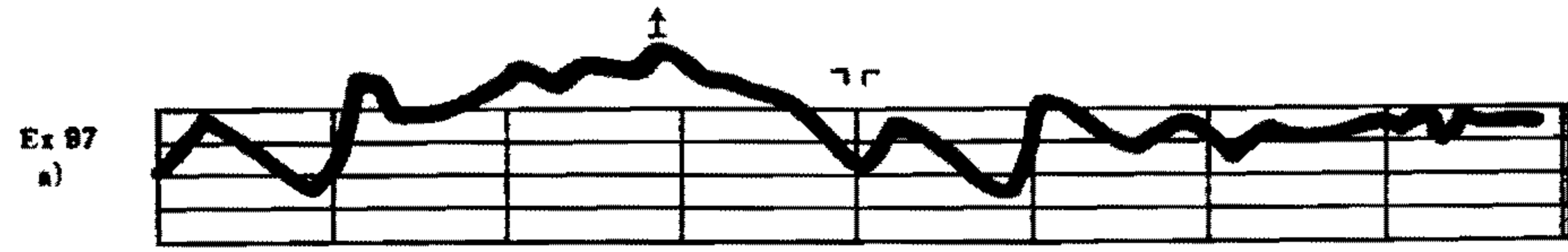
b) Trío, op. 101-I

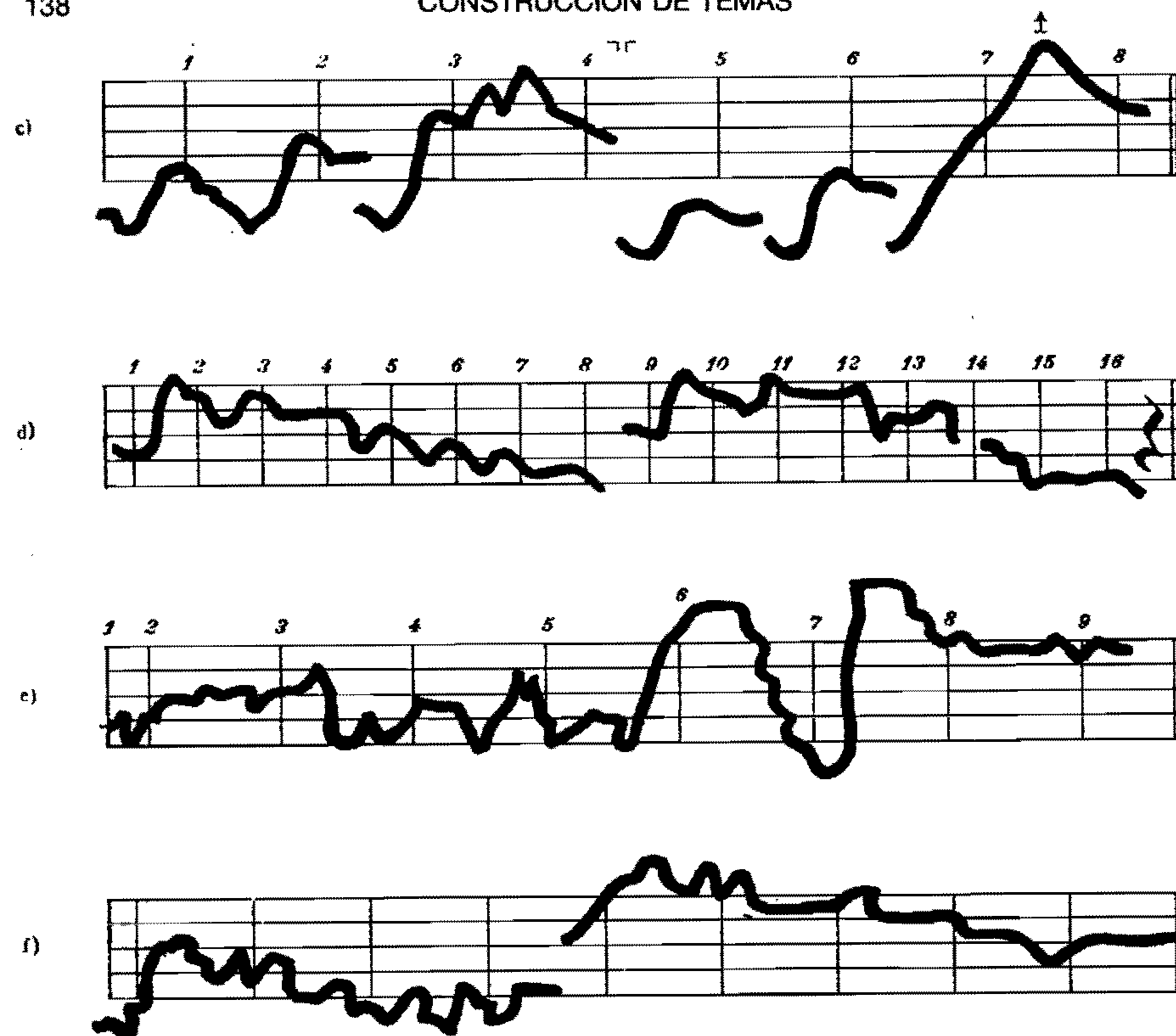
c) Quinteto para piano, Op. 34-I

Ej. 96
a) Beethoven, Cuarteto cuerda, op. 132-III

b) Cuarteto cuerda, Op. 132-I

c) Cuarteto cuerda, Op. 95-II





Ej. 97

Contornos de las Suites Inglesas de J. S. Bach

- a) Sarabanda, Suite N.º 1 (La) $\frac{3}{4}$
c. 1-8, período
- b) Gavota N.º 1, Suite N.º 3 (Sol menor) $\frac{3}{8}$
c. 1-8, período
- c) Sarabanda, Suite N.º 6 (re menor) $\frac{3}{4}$
c. 1-8, período

Ej. 98

Contornos de los Cuartetos de Cuerda de Haydn

- a) Adagio (Do) $\frac{2}{4}$, Op. 76/1-II
c. 1-8, período
- b) Finale (Si b) $\frac{2}{4}$, Op. 76/4-IV
c. 1-8, período
- c) Allegretto (Re) $\frac{4}{4}$, Op. 76/5-I
c. 1-8, período
- d) Largo (Fa#) $\frac{4}{4}$, Op. 76/5-II
c. 1-9, período irregular

Ej. 99

Contornos de composiciones de Mozart

- a) Menuetto (Re) $\frac{3}{4}$, Cuarteto de Cuerda K.V. 575-III
c. 1-16, período

- b) Andante (La b) $\frac{4}{4}$, de la Sinfonía K.V. 543-II
c. 1-8, período

- c) Aria de Cherubino de Las Bodas de Figaro
Allegro Vivace (Mi b) $\frac{4}{4}$
c. 2-15

- d) Allegretto grazioso (Si b) $\frac{4}{4}$, Sonata para Piano K.V. 333-I
c. 1-8, período

Ej. 100

Contornos de Sonatas para Piano de Beethoven

- a) Adagio (Fa) $\frac{3}{4}$, Op. 2/1-II
c. 1-8, período
- b) Poco allegretto e grazioso (Mi b) $\frac{4}{4}$, Op. 7-IV
c. 1-8, período
- c) Finale; Prestissimo (do menor) $\frac{4}{4}$, Op. 10/1-III
c. 1-8, período
- d) Menuetto (Re) $\frac{3}{4}$, Op. 10/3-III
c. 1-16, período
- e) Adagio (Mi b) $\frac{6}{8}$, Op. 22-II
c. 2-9
- f) Assai Allegro (fa menor) $\frac{1}{8}$, Op. 57-I
c. 36-44

XII

CONSEJOS PARA LA AUTOCRITICA

La precedente discusión sobre melodía y tema es más estética que técnica. Los consejos técnicos son más fáciles de formular en lo negativo que en lo positivo. El sentido de la melodía capacita al que lo tiene para hacer lo correcto de una vez sin la intervención de la autocritica, pero incluso un maestro puede desviarse por el camino equivocado. Cuando se producen tales desviaciones, debe descubrirse dónde y porqué se ha errado, y cuál es el camino correcto. Y por tanto, la autocritica es necesaria para el compositor, tenga o no talento.

La mejor herramienta de un músico es su oído. De manera que:

1. Escúchese ¹

Tóquese o léase la armonía y la melodía varias veces por separado. A veces esto previene la auto-decepción. Quizá sólo uno de estos factores sea pobre, ocultando sus defectos las virtudes del otro. Si la sucesión armónica es satisfactoria el principiante puede cuidar fácilmente los errores melódicos. Una buena melodía debe resultar coherente, fluida y equilibrada cuando se toca sin acompañamiento.

2. Analícese

Se debe ser consciente de cuáles son los aspectos significantes del motivo básico, y determinar si éstos deben ser desarrollados o si deben serlo los menos característicos. Puede haber segmentos sin un contenido

¹ Todo buen músico debe poseer la «audición interna», la audición imaginaria, la capacidad de escuchar la música en su mente.

real, sin melodía significativa o movimiento rítmico, incluso sin cambio armónico.

3. Elimínese lo no esencial

Demasiada variación, demasiada ornamentación y figuración, variaciones excesivamente alejadas del motivo básico, los cambios de registro demasiado abruptos, pueden contribuir al desequilibrio.

4. Evítese la monotonía

Demasiadas repeticiones de sonidos o figuras melódicas resultan enojosas si no explotan las ventajas de la repetición-énfasis. Vigílese especialmente el sonido más agudo de la melodía. El clímax normalmente aparece hacia el final, y puede ser repetido o sobrepasado solamente con precaución. Evítese un ámbito demasiado restringido, así como moverse demasiado tiempo en una dirección. Evalúense sensitivamente los finales de frase.

5. Vigílese la línea del bajo

El bajo fue ya descrito como una «segunda melodía». Esto significa que está sujeto de alguna manera a los mismos requerimientos que la melodía principal. Debe ser equilibrado rítmicamente, evitar la monotonía de repeticiones innecesarias, debe tener cierta variedad de contorno y hacer pleno uso de las inversiones (especialmente de los acordes de séptima). El movimiento cromático puede ser melódicamente tan ventajoso en el bajo como en la melodía principal. Los procedimientos semi y casi-contrapuntísticos, como puede verse en los Ejs. 44g, i, 48a y 58g, ayudan a hacer la línea del bajo interesante.

EJEMPLOS DE AUTOCRITICA

El Ej. 105¹, una pequeña forma ternaria con un número de secciones intermedias contrastantes, puede utilizarse para ver la aplicación de alguno de estos preceptos.

En el Ej. 105a la rotura de la continuidad al final del segundo subfragmento fraseológico (c. 4) parece demasiado pronunciada. La discontinuidad se intensifica por el movimiento de grados conjuntos que atraviesa la línea de compás. La adición de un acorde de unión (notas pequeñas) mantiene el fluir melódico y rítmico, y mejora la lógica armónica. De igual modo, la blanca de la primera mitad del c. 8 es algo débil y vacía. Las notas pequeñas mantienen viva la melodía hasta el final de la frase.

Más generalmente, podría señalarse que los sonidos repetidos resultan algo exagerados en los ocho primeros compases, como lo son las terceras paralelas en la última mitad. Por supuesto, estos hechos están pensados para demostrar de un modo fácil el uso de las características motivicas.

En el Ej. 105c el regreso cromático a la V en el último momento está sobrecargado con rápidos cambios armónicos para equilibrar la clara armonización precedente. Es más, no conectaría bien con el c. 13 del Ej. 105a.

El movimiento activo del Ej. 105f es muy adecuado para arropar la armonía más bien estática.

El Ej. 105g, por otra parte, está tan lleno de cambios armónicos rápidos y remotos que desequilibra las secciones precedentes y posteriores del Ej. 105a.

6. Háganse muchos esquemas

Cambia el método de variación con frecuencia. Trabaja cada método varias veces. Elige los mejores esquemas para producir otros y pruébalos hasta que el resultado sea satisfactorio.

¹ Los Ejs. 101-7, después del capítulo XIII.

El hacer esquemas es un trabajo humilde y nada pretencioso para conseguir la perfección. Un principiante que no tiene demasiada seguridad en sí mismo, que no cree firmemente en su «infallibilidad», y que sabe que no ha alcanzado todavía la madurez técnica, considerará como una tentativa todo lo que escribe. Más tarde será capaz de basar su composición en su sentido de la forma.

El estudiante debe revisar frecuentemente los métodos de variación del motivo. La variación melódica no sustituye a la invención pero puede estimularla, como el «calentamiento» de los atletas.

7. Vigílese: la armonía; la sucesión de fundamentales; la línea del bajo

PARTE II

PEQUEÑAS FORMAS

XIII

LA PEQUEÑA FORMA TERNARIA

(A-B-A')

Una abrumadora proporción de las formas musicales está compuesta estructuralmente por tres partes. La tercera parte es a veces una repetición exacta (recapitulación) de la primera, pero otras es una repetición más o menos modificada. La segunda parte se organiza como un contraste.

Esta forma puede derivarse del antiguo «Rondó», en el que se insertaban interludios entre las repeticiones de un estribillo. La repetición satisface el deseo de escuchar de nuevo lo que agradó al principio y simultáneamente añade comprensión. Un contraste, sin embargo, es útil para evitar la posibilidad de la monotonía.

Las secciones contrastantes de diversos tipos y grados se encuentran en muchas formas: por ejemplo la Pequeña forma ternaria (formalmente llamada Forma de canción (o de «lied»)) en tres partes; formas ternarias más largas, tales como el Minuetto o el Scherzo, la Sonata o la Sinfonía.

El contraste presupone coherencia. El contraste incoherente, aunque tolerado en la música «descriptiva», es intolerable en una forma bien organizada. Las secciones contrastantes, por tanto deben utilizar el mismo

proceso mediante el cual las formas del motivo se conecten formulaciones más simples.

LA PEQUEÑA FORMA TERNARIA

La sección A de la forma A-B-A' puede ser una frase o un período, terminando en I, V o III (iii) en mayor; en i, III, o v en menor. El comienzo al menos debe expresar claramente la tonalidad debido al contraste que le seguirá.

La sección A', la recapitulación, termina en la tónica si completa una pieza independiente. Rara vez es una repetición sin variaciones. La cadencia final generalmente se diferencia de la de la primera sección, incluso si ambas conducen al mismo grado.

LA SECCION CENTRAL CONTRASTANTE

El factor más efectivo en una sección contrastante es la armonía. La sección A establece una tónica; la sección B contrapone otra región (una de las más cercanamente relacionadas). Esto da contraste y coherencia.

La coherencia además es aportada por el compás y el uso de formas del motivo básico que no están muy alejadas de las de la sección A.

También el contraste puede ser conseguido a través de la utilización de nuevas variaciones del motivo básico, o del cambio de orden de las formas previas del motivo.

Ejemplos de la literatura: Beethoven, Sonatas para piano

La sección inicial del Adagio del Op. 2/1, c. 1-16 de Beethoven, revela una estructura de la cual puede ser extraída una forma práctica. Su sección A, un período con una cesura en V en el c. 4, consta de ocho compases. La sección A' está condensada en cuatro compases (c. 13-16). La sección B es el modelo más simple de un contraste efectivo. Consta de cuatro compases, contruidos a partir de una idea de dos compases y una repetición variada de ellos. Esta construcción, dos unidades, la se-

gunda una repetición más o menos variada de la primera, posee una obvia lógica natural. El mero intercambio de V y I en la sección B es un contraste coherente frente al intercambio de I y V al comienzo. La pedal de V, estacionaria en contraste al bajo movedido de la sección A, sugiere la contraposición de la región dominante a la región tónica. Los elementos adicionales de conexión son el ritmo punteado de la anacrusa, el frecuente uso del retardo y el incremento de semicorcheas.

El Op. 2/2-IV (c. 1-16) es otra ilustración de la forma práctica. La sección central contrastante se produce otra vez sobre una pedal. La repetición de la unidad de dos compases es una ligera variación.

En el Op. 2/2-II (c. 1-19), la unidad de dos compases de la sección B (c. 9-12) está sólo ligeramente oculta por la imitación de la mano izquierda. Por otra parte, este caso sólo difiere de los otros en la longitud de la recapitulación.

En estos tres casos vistos, y en muchos de los siguientes, la sección B termina en V, como un «acorde anacrúsico», y una pequeña figura sirve como conexión con la recapitulación.

En el Op. 7-II la sección B y la sección A' son más largas que en la forma práctica. La longitud de la sección central contrastante es de seis compases (c. 9-14). Esta prolongación surge de una doble repetición de su segmento inicial, c. 9-10. La omisión de una de las tres unidades la reduciría a los cuatro compases de la forma práctica. De modo bastante curioso, cualquiera de las tres unidades podría ser omitido.

En el Rondó, Op. 2/2-IV, hay una segunda forma ternaria, cuyas secciones se desvían otra vez en cuanto a longitud de la forma prototipo. La sección A tiene diez compases, desde el signo de repetición con el c. 57 hasta el c. 66; la sección central tiene ocho compases, c. 67-74. Con la excepción de la cadencia, la sección B consta de una serie de imitaciones de una unidad de dos compases, avanzando en un ciclo de cuartas.

El Rondó, Op. 7-IV, comienza con la armonía de dominante; la sección B, c. 9, puede consecuentemente comenzar con la tónica. El contorno de la sección A es esencialmente una línea escalística descendente, que provoca líneas escalísticas ascendentes en la continuación.

La sección central contrastante del Op. 14/2-II consiste de nuevo en una unidad de dos compases seguida por una repetición variada. La re-

lación con la sección A se apoya en el fraseo, mientras que el contraste es enfatizado por el estilo legato.

En el Op. 26-I cada sección tiene una longitud doble de lo habitual, y la sección central está aún más ampliada. Consiste en una unidad de dos compases (c. 17-18) repetida progresivamente y seguida de una cadencia. Una relación acordal interrumpida (c. 24) produce la prolongación.

Op. 27/1-III. El «con espressione» del Adagio de esta «Sonata Quasi una Fantasia» está justificado incluso por su construcción. Podría uno inclinarse a cuestionar la coherencia de las síncopas de los c. 13-16. Las síncopas del c. 9 son obviamente un desarrollo de las de los c. 6 y 7. Pero las de los c. 13-16 presentan un estilo pianístico especial, una variante de la forma más usual en la que la armonía, no la melodía, es sincopada. Esta explosión melódica no es solamente el resultado de la exuberancia. La imaginación de un gran compositor no está agotada cuando se aproxima una cadencia. Por el contrario, a menudo empieza a florecer aquí, donde pocos compositores se alegran de llegar a un punto donde pueden terminar. El Ej. 101 muestra que no había necesidad formal para la prolongación; un ligero cambio en el compás 12 habría hecho posible eliminar totalmente los c. 13-16.

La sección central contrastante consta de ocho compases, «que viven en la dominante». Consiste en una pedal de V, sobre la que cada reaparición del V es introducida por el \sharp . La sección es prolongada por la repetición progresivamente condensada del compás 12, y una soldadura sin acompañamiento.

Op. 31/1-III. La sección central (c. 9-16) consiste en el segmento de cuatro compases, c. 9-12, que es estrictamente repetido. Aquí la sección contrastante comienza con una pedal de tónica y termina también en la tónica. Este procedimiento, algo inusual, se debe a que la sección A (c. 1-8) y la recapitulación (c. 17-24) están sobre pedales de dominante. Así la tónica ofrece suficiente contraste. La usual relación I-V entre estas dos secciones se halla invertida.

Ejemplos de la literatura: Haydn, Mozart, Schubert ¹

Haydn, Sonata para piano n.º 35, Ej. 102a. La construcción de la sección central de nueve compases (c. 9-17) es interesante porque están organizados 2+4+2+1. El subfragmento fraseológico de apertura (c. 9-10) es repetido (c. 11), repetido progresivamente (c. 12), variado (c. 13) y concluye con el elemento «b» (c. 14). El tratamiento superpuesto produce una unidad de cuatro compases de «construcción a modo de cadena». La repetición de los dos últimos compases (c. 15-16) enfatiza su final. Ej. c. 17 es una conexión añadida.

Ej. 102b. La sección central comienza (c. 11) con un contraste más fuerte que la dominante, la mediante bemol (\flat III). Siguiendo el principio del significado múltiple es reinterpretada en el c. 12 como III de la tónica menor, que conduce entonces en el c. 14 a la dominante común de la tónica mayor y menor. La extensión de la sección A y la sección A' por la adición de los c. 8-9 y c. 22-23 configura otra diferencia de la forma tipo.

Ej. 102c. El antecedente del período inicial (c. 1-12) se convierte en seis compases a través de la repetición de la forma «b» del motivo. El análisis alternativo, «c», muestra la construcción superpuesta, a modo de cadena. La recapitulación (c. 17-22) se reduce a seis compases. Utiliza principalmente la forma «b» del motivo, evitando la monotonía por la reorganización y omisión de la forma «a» del motivo, que fue el material exclusivo de la sección central ².

Ej. 102d. La derivación motivica de rica ornamentación, que podría parecer arbitraria a primera vista, está analizada y se ve su vinculación con unas cuantas formas básicas.

Ej. 102e. La cadencia interrumpida en el c. 8 de la sección A requiere la adición de una cadencia a la dominante, que extiende la sección a diez

¹ La mayoría de estos ejemplos fueron seleccionados porque diferían, en las tres secciones, del esquema de la forma práctica, indicando así la gran variedad posible incluso dentro de una estructura básica tan simple.

² Este ejemplo puede también analizarse como una estructura barroca binaria, en la que la armonía se mueve de I a V en la primera mitad y de V a I en la segunda; las formas del motivo están de igual modo distribuidas en las dos secciones.

compases. La recapitulación, en parte (c. 23-24) una reconstrucción libre, se amplía nueve compases por la repetición de desarrollo en el c. 22. La sección central contrastante (c. 11-17) se mueve en la dominante de la tónica menor, en parte como pedal. Un mero intercambio de armonías (I-V, \sharp -V) conduce repetidamente a la dominante. En los c. 13-17 se omite el bajo, en la suposición de que la mente retiene la pedal, quizás debido a que las tres voces superiores expresan la armonía de modo bastante definitivo. La ampliación a siete compases es el resultado de la inserción del compás 13 y la adición de los c. 16 y 17.

El Ej. 103, de **Mozart**, posee la simplicidad y solemnidad tan necesaria en un tema que va a ser variado. Demuestra que puede conseguirse la variedad suficiente por medios tan sencillos como cambios de armonía, cambios interválicos y extensión de los subfragmentos fraseológicos a dos compases. La elaboración a través de imitaciones, en la sección central, crea un contraste excelente al estilo homofónico del resto.

Ej. 104, **Schubert**. La sección central contrastante es notable debido a su retorno en el c. 11 a la región submediante (vi) y su terminación en v (\sharp de la región tónica). Esto influye en la curiosa armonía al comienzo de la recapitulación, c. 13 (véase la explicación en los Ejs. 104b, c).

COMENTARIO DE LOS EJEMPLOS

El Ej. 105 muestra cómo pueden derivarse diez continuaciones diferentes de una simple sección A. Aunque estas secciones B comienzan en diferentes grados (v, i, v, ii, iii, \sharp , IV, iv, vi), todas pueden unirse con la sección A original, terminando en I. La frase básica es una derivación del Ej. 21d.

Obsérvense los diversos tipos de estilo pianístico y el tratamiento del motivo del acompañamiento (indicado por m, n, o, p). Los aspectos del motivo básico que aparecen en la sección A (marcados a, b, c, d) se utilizan subsiguientemente, y se combinan con aquellos del motivo del acompañamiento como conexiones lógicas.

El acorde anacrúsico al final de estas secciones B es la V, a veces pospuesta a la última corchea o semicorchea.

En las secciones centrales 1, 3, 7, 8 y 9 la tónica menor y la subdominante menor son efectivamente contrastadas con el siguiente retorno al mayor en la recapitulación.

El procedimiento armónico está suficientemente analizado en los propios ejemplos. El estudiante debe buscar, en cada ejercicio, todos los grados, para ampliar su conocimiento armónico, incluso con el riesgo de sobrecargar una forma tan pequeña. Por estos medios, puede desarrollar sus recursos armónicos y procedimientos prácticos para servir las necesidades de las formas más largas y complejas.

EL ACORDE ANACRUSICO

La sección B termina en una armonía que conduce a la recapitulación. En la música clásica esta armonía es la dominante, porque reintroduce la tónica en su sentido tonal definido. Su efecto en tales casos es comparable al de una anacrusa del siguiente dar acentuado. Debido a esta función, tales acordes se llamarán «acordes anacrúsicos», independientemente de su colocación rítmica.

Otras armonías, y sus transformaciones, pueden funcionar también como conexiones. El Ej. 106 muestra ejemplos de ii y iii (y sus derivados) usados como armonías anacrúsicas de la I. En los Ejs. 107a, b y c, la recapitulación no comienza en I. En tales casos el acorde anacrúsico debe elegirse en consecuencia. En el Ej. 107b la armonía anacrúsica es el \flat III, introduciendo la recapitulación que comienza en la V. En el Ej. 107a la recapitulación en el \sharp introducido por el \flat VI. Por supuesto, si las dos primeras armonías de la recapitulación estuvieran invertidas en cuanto a orden, el \flat VI podría introducir lógicamente la I (Ej. 107c).

LA RECAPITULACION (A')

La recapitulación puede ser una repetición sin cambios. Más frecuentemente está cambiada, modificada o variada. Los cambios pueden ser necesarios para establecer un final definitivo, especialmente si la sección A termina en un grado distinto a la I. El acortamiento (por eliminación, reducción o condensación) puede ayudar a evitar la monotonía. El alargamiento

miento (por inserción, repeticiones interpoladas, extensión o adición) puede crear una intensificación.

La melodía y la armonía pueden tener que modificarse para acomodarse a tales cambios.

Los principios de la variación pueden aplicarse a todos los elementos de la sección A, pero con moderación, de manera que no oculten la presencia de una repetición. Así, el contorno de la melodía no debe cambiarse por completo, excepto en los puntos donde se produzcan cambios estructurales esenciales. La variación ornamental rompiendo notas largas a través del uso de notas de paso, floreos, repetición de sonidos, etc..., no necesita cambiar esencialmente el contorno. Los cambios rítmicos excesivos o los cambios de acentos parecen prevenir el reconocimiento.

La variación de la armonía consistirá en gran parte en la inserción de sustitutos. El acompañamiento puede variarse cambiando la figuración, aunque tales cambios deberían no llegar tan lejos como en la melodía. La variación posterior puede producirse por métodos contrapuntísticos o semicontrapuntísticos: imitación, adición de un contramotivo o la elaboración melódica de las voces subordinadas.

Una cadencia cambiada puede requerir una reformulación considerable, o incluso una completa reconstrucción.

En una forma pequeña, las alteraciones deberían utilizarse con discreción, manteniendo un equilibrio con las secciones precedentes.

Ejemplos de la literatura

Beethoven, Op. 2/1-II. La recapitulación de la inicial forma ternaria se ha reducido a cuatro compases. Sólo el primer compás (c. 13) se mantiene, una octava más alta. El c. 14 regresa al IV, en preparación de la cadencia. Conectado por el ritmo de la anacrusa al c. 1, que fue omitida al alcanzar el c. 13, el c. 15 tiene un contorno descendente que se parece a los c. 3 y 7.

Op. 2/2-II. La recapitulación de siete compases (c. 13-19) combina la reducción (omitiendo los c. 3-5) y la extensión (añadiendo progresivamente los c. 1-16). El c. 17 es una reformulación ascendente del c. 6, a través

de la cual la repetición de los c. 7-8 (en los c. 18-19) se produce climáticamente una octava más alta. Las progresiones y el contorno ascendente de esta reconstrucción presta énfasis a la voz superior, que estuvo previamente algo oscurecida por la voz del bajo.

Op. 2/2-IV. La recapitulación de la primera forma ternaria (c. 1-16) se reduce a cuatro compases (c. 13-16) por condensaciones melódicas y armónicas. En la segunda forma ternaria (c. 57-59), la recapitulación se reduce a cinco compases (c. 75-79), con una ligera variación melódica.

Op. 7-II. La recapitulación (c. 15-24) está ampliada a diez compases. Esto se consigue por progresiones y otras repeticiones, condensaciones y la cadencia interrumpida del c. 20, que requiere una segunda cadencia enriquecida.

Op. 7-IV. La recapitulación (c. 13-16) repite sólo la segunda mitad del período, variando ligeramente el estilo del piano con la adición de octavas.

Op. 14/2-II. La recapitulación se reduce a cuatro compases (c. 13-16), seguidos de una especie de codeta en forma de cadencia enriquecida.

Op. 26-I. La recapitulación (c. 27-34) repite sólo la segunda mitad (c. 9-16) del período de dieciséis compases.

Op. 27/1, Adagio. La recapitulación (c. 17-24) repite la sección A completa, con menor elaboración del estilo del piano, y una cadencia modificada conduce a la tónica.

Op. 28-II. La recapitulación (c. 17-22) omite los c. 3-5, y condensa los c. 68 en dos compases (c. 21-22), convirtiendo la cadencia en una conducción a la tónica. Esta reducción es equilibrada mediante la inserción de dos repeticiones semi-progresivas del c. 18.

Op. 31/1-III. La recapitulación (c. 17-24) es notable porque la melodía principal es transferida a la voz de tenor, mientras el acompañamiento de la mano derecha se ve enriquecido por una elaboración casi melódica¹.

¹ Una voz como ésta es llamada a veces equivocadamente «contrapunto». El contrapunto real está basado en combinaciones invertibles; pero en la música homofónica se encuentra más a menudo la técnica semicontrapuntística que aportan las contramelodías, repetición de figuras imitativas, etc., que varían el acompañamiento de la voz principal. Un ejemplo muy esclarecedor de esto puede verse en el Cuarteto de Cuerda de Beethoven, Op. 18/6, Adagio.

Ej. 102b. La recapitulación (c. 15-24) omite los cuatro primeros compases de la sección A. Esta reducción es de nuevo equilibrada por la extensión del contenido de la segunda mitad de este período a diez compases. Esta extensión se produce mediante la repetición del c. 17, seguida de una dramática pausa, añadiendo así dos compases. Tras esta interrupción siguen los compases cadenciales, introducidos por derivaciones de la figura precedente. Los tres últimos compases son una mera transposición de los c. 8-10 a la tónica.

Ej. 102c. La discusión de la recapitulación ya se hizo en páginas anteriores (ilustraciones de la literatura: Haydn, Mozart, Schubert).

Ej. 102d. En los c. 13-17 de la recapitulación sólo están modificados los ornamentos. La cadencia, c. 18-20, reemplazando la semicadencia a la V por una cadencia perfecta, naturalmente requiere más cambios.

Ej. 102e. La recapitulación fue comentada (como la del Ej. 102c) en páginas anteriores.

Ej. 104. El comienzo de la recapitulación (c. 13) sorprendentemente hace uso del acorde de sexta aumentada (6/5) (sobre el II de la región submediante). Es tratado como si fuera un acorde de séptima dominante sobre el IV resolviendo en un acorde de séptima disminuida derivado de la V. En vista de la cadencia precedente en la dominante del vi, debería entenderse probablemente como en los Ejs. 104b y c.

La posibilidad de que la recapitulación pudiese comenzar en un grado distinto al I que se mencionó al hablar antes de ella, y está reflejada en los Ejs. 107a, b y c, en los que se inicia recapitulación, respectivamente sobre el \sharp , V y I_4^6 . Tales casos son poco frecuentes en la pequeña forma ternaria.

Ej. 101

Beethoven, Op. 27/1-III

Ej. 102

a) Haydn, Sonata para piano N.º 35-III

b) Sonata para piano N.º 40-II

Presto

Musical score for Sonata para piano N.º 40-II, measures 1-21. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand. Dynamics include *f* and *p*. A trill is marked at measure 7. A section starting at measure 10 is marked *f* adición. Chord symbols $\flat III$ and $\flat VII$ are indicated below the bass line at measure 11, with the note "(Tónica menor)" below them. Other chord symbols include $\flat III$, V , I , and II at measure 14.

Musical score for Sonata para piano N.º 28-III, measures 22-24. The score is in 2/4 time. Measure 22 is marked *f* adición. Measure 24 ends with a repeat sign.

c) Sonata para piano N.º 28-III

Presto

Musical score for Sonata para piano N.º 28-III, measures 1-18. The score is in 2/4 time. Measures 1-6 contain arpeggiated figures labeled 'a' through 'f'. Measures 7-12 contain a melodic line with notes labeled 'c', 'b', 'c1', 'b1', 'c2', and 'b2'. Measures 13-18 contain a melodic line with notes labeled 'b3' and 'b4'. Chord symbols V , I , IV , and V are indicated below the bass line at measures 13, 14, 15, and 16 respectively.

d) Sonata para piano N.º 42-I

Andante con espress.

Musical score for Sonata para piano N.º 42-I, measures 1-3. The score is in 2/4 time. Measure 1 is marked *f*. Measures 1-3 contain arpeggiated figures labeled 'b', 'a', 'b1', 'a1', 'b2', and 'a2'. Chord symbols $\flat III$ and $\flat VII$ are indicated below the bass line at measures 1 and 2 respectively.

Musical score for page 156, titled "PEQUEÑAS FORMAS". It consists of six systems of music. The first system includes a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part features triplets and slurs, with dynamic markings like *a2* and *a3*. The violin part has slurs and dynamic markings like *a2*. The second system continues the piano and violin parts, with a *VI* marking under the violin staff. The third system shows the piano part with slurs and dynamic markings like *a2* and *a3*. The fourth system continues the piano part with slurs and dynamic markings like *a2* and *a3*. The fifth system continues the piano part with slurs and dynamic markings like *a2* and *a3*. The sixth system shows the piano part with slurs and dynamic markings like *a2* and *a3*.

e) Sonata para piano N.º 48-I

Andante con espress.

Musical score for page 157, titled "LA PEQUEÑA FORMA TERNARIA". It consists of six systems of music. The first system includes a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part features triplets and slurs, with dynamic markings like *f* and *p*. The violin part has slurs and dynamic markings like *a*. The second system continues the piano and violin parts, with a *cresc.* marking under the piano staff. The third system continues the piano and violin parts, with a *p* marking under the piano staff. The fourth system continues the piano and violin parts, with a *f* marking under the piano staff. The fifth system continues the piano and violin parts, with a *pp* marking under the piano staff. The sixth system continues the piano and violin parts, with a *cresc.* marking under the piano staff.

Ej. 103

Mozart, Sonata para violín y piano, K.V. 377-II

Andante

Ej. 104

a) Schubert, Cuarteto cuerda, Op. 29-II

Andante

Ej. 105

a) a-sección

a' sección

b)

C.a-8 de 105a

c)

a variación

C. 1-8 de 105a

d)

c. 1-8 de 105a

e)

c. 1-8 de 105a

f)

C. 1-8 de 105a

g)

C. 1-8 de 105a

h) Musical notation for exercise h) in 2/4 time, starting at measure 9. It features a piano (p) dynamic and a *d-c* (decrescendo) marking. The piece is identified as 'C. 1-8 de 105 a'. Chord symbols IV and V are indicated below the bass line.

i) Musical notation for exercise i) in 2/4 time, starting at measure 9. It includes a piano (p) dynamic and a *cadena* marking. The piece is identified as 'c. 1-8 de 105a'. Chord symbols iv (menor) and v are indicated below the bass line.

j) Musical notation for exercise j) in 2/4 time, starting at measure 9. It includes a piano (p) dynamic and a *d* (decrescendo) marking. The piece is identified as 'C. 1-8 de 105a'. Chord symbols vi and v are indicated below the bass line.

Ej. 106

a) Musical notation for exercise 106a) showing a sequence of chords: II⁶, I, II⁶, I⁶, II⁷, I⁶, II⁶, and I⁶.

b) Musical notation for exercise 106b) showing a sequence of chords: II, I, II, and I.

c) Musical notation for exercise 106c) showing a sequence of chords: II, I, II, and I.

d) Musical notation for exercise 106d) showing a sequence of chords: II, I, II, and I.

e) Musical notation for exercise 106e) showing a sequence of chords: II (8^a aum.), I, II, II, I, II, and I.

f) Musical notation for exercise 106f) showing a sequence of chords: II, I, II, and I.

Ej. 107

a) Schubert, Valses, Op. 9, N.º 32

Musical notation for exercise 107a) in 3/4 time, featuring a *recap.* (recapitulation) marking. Chord symbols tónica menor, III, VI, II⁶, I⁶, V₇, and I are indicated below the bass line.

b) Op. 9, N.º 33

Musical notation for exercise 107b) in 3/4 time, featuring a *recap.* (recapitulation) marking. Chord symbols tónica menor, VII, III, V, and I are indicated below the bass line. The piece ends with *etc.*

c) Del Ej. 107a

Musical notation for exercise 107c) in 3/4 time, featuring a *recap.* (recapitulation) marking. Chord symbols I⁶, II⁶, and V₇ are indicated below the bass line. The piece ends with *etc.*

XIV

CONSTRUCCION IMPAR, IRREGULAR Y ASIMETRICA

Muchos de los ejemplos previos, tomados de la literatura, demuestran que una frase o período puede estar formada por un número impar de compases. Su construcción, por tanto, puede ser asimétrica o irregular. El número impar de compases puede estar provocado por la longitud de las unidades básicas (motivos o subfragmentos fraseológicos), el número de tales unidades, o la combinación de unidades de diferentes longitudes.

Hay períodos asimétricos que se dividen en partes desiguales, por ejemplo 4+6 (Ejs. 45a, 47a, 59b, c, h). También hay períodos simétricos cuyos segmentos más pequeños no son divisibles por cuatro, por Ej. 3+3 (Ej. 51e); 5+5 (Ej. 44a; 114); o 6+6 (Ej. 102c). El Ej. 46e (5+7) es un período asimétrico construido con segmentos desiguales, pero como todos los ejemplos precedentes comprimido en un número par de compases.

Las frases están formadas más frecuentemente por elementos de diferentes longitudes que los períodos, incluso si el número total de compases es par. El Ej. 57 es 4+5; el ej. 61c es también 4(2+2)+5(1+1+1+1+2). El Ej. 61d es 5+4. El Ej. 59i está construido con cinco unidades que completan siete compases (1+2+1+1+2).

En muchos casos la construcción se complica por la inclusión de repeticiones internas, progresivas o variadas (Ejs. 57, 59d, h, 60h, 61c); por ampliación como en los Ejs. 44l y 47a, donde una cadencia que normalmente ocuparía dos compases es ampliada a tres; o por adiciones después de la cadencia (Ejs. 59c, 60a). En el Ej. 59a, desde el punto de vista de la construcción melódica, podría haber una cadencia que terminase en el c. 8, o, siguiendo las armonías cadenciales del c. 9, una cadencia cerrada en el c. 10 o en el 11. Pero estas oportunidades son evadidas ingeniosamente, extendiendo así la frase a trece compases. El Ej. 60f está construido mediante repeticiones internas de elementos de diferentes longitudes: 3(2+1)+3(2+1)+4(2+2)+2+2.

El extraordinario ejemplo de Brahms, Ej. 51e, es un período de seis compases. El antecedente y el consecuente (de tres compases) combinan cada uno un compás de 3/4 y dos de 2/4. No obstante es simétrico y regular.

Existen formas construidas exclusivamente a partir de subfragmentos de longitud impar. Por ejemplo, el tema inicial del último movimiento del cuarteto con piano de Brahms en sol menor es una forma A-B-A' y consta de diez subfragmentos de tres compases. Un subfragmento como estos, consistente en seis negras, puede entenderse como un compás de 3/2 que resulta muy natural (Ej. 108b). Aplíquese la misma explicación al Ej. 108a de Beethoven, el Cuarteto «del Arpa», Op. 74 (*si ha s'imaginar la battuta di 6/8*), y el Ej. 109 del Scherzo de su Novena Sinfonía (*Ritmo di tre battute*). El «ritmo di tre battute», en vez de unir dos unidades (2+1 ó 1+2), reduce los cuatro compases del «ritmo di quatro battute» a tres (Ej. 110).

La construcción irregular se hace más frecuente en la segunda mitad del siglo diecinueve. Brahms y Mahler, bajo la influencia de la música folklórica, desarrollaron un sentimiento que a menudo conduce a una organización rítmica libre que no se corresponde con las líneas divisorias (Ej. 111a, b). En casos extremos los frecuentes cambios de compás se han utilizado para ajustar la correspondencia entre la estructura fraseológica y las líneas divisorias (Ej. 112).

Se hace así evidente que los grandes maestros introducen libremente procedimientos irregulares o asimétricos según demande la idea musical o la estructura. A menudo tales procedimientos contribuyen a conseguir fluidez y espontaneidad. Pero no son ni arbitrarios ni casuales. Por el contrario, se necesita un alto grado de técnica y sensibilidad para conseguir el equilibrio y proporción necesarios.

Ej. 108

a) Beethoven. Cuarteto cuerda, Op. 74-III

m.78

Se ha de imaginar un § etc.

b) Brahms. Cuarteto piano, Op. 25-IV-Rondó a la Zingara

Presto

Ej. 109

Beethoven, Sinfonía N.º 9-II

m.177

Ritmo de tres partes

Ej. 110

Beethoven, sinfonía, N.º 9-II

Ritmo de cuatro partes

Ej. 111

a) Brahms, Cuarteto cuerda, Op. 51/2-II

b) Schoenberg, Cuarteto cuerda, Op. 7

Nicht zu rasch

Ej. 112

Bartok, Cuarteto N.º 3

etc.

XV

EL MINUETTO

Minuetto, scherzo, tema y variaciones, etc., aparecen como piezas independientes, o como movimientos intermedios en formas cíclicas tales como la suite, sinfonía o sonata.

El único aspecto rítmico específico de un minuetto es el compás 3/4 (o, raramente, 3/8). Los ritmos llamativos, como los de los scherzos o danzas más modernas, se encuentran pocas veces. Beethoven da la indicación $\text{♩}=108$ para el minuetto de la Primera Sinfonía, y el de la octava sinfonía indica que sea $\text{♩}=126$. Ambos tempi son extremos, incluso para Beethoven. La mayoría de sus otros minuettos, y los de Mozart y Haydn, tienen una media en torno a $\text{♩}=60-70$, aunque algunos son tan lentos como $\text{♩}=40-50$. Según esto, aparecen valores más pequeños en el minuetto (corcheas y semicorcheas), y los cambios armónicos son más frecuentes que en el scherzo. En otras formas de danza, la armonía a menudo permanece invariable un cierto número de compases; en el minuetto la armonía rara vez dura más de uno o dos compases, y a menudo hay dos o más armonías dentro de un compás.

El carácter de un minuetto puede oscilar entre el cantable sin pretensiones (por ej. el Op.31/3-III de Beethoven) y el obstinadamente insistente (Mozart, Sinfonía n.º 40 en sol menor); pero en general el carácter, como el tempo, suele ser moderado.

Como el minuetto fue la danza favorita de las cortes en el siglo dieciocho, no pedía tanta acentuación del ritmo como las danzas más populares. Por ello, los acompañamientos convencionales (véase Ej. 65) no eran probablemente muy utilizados nunca. Si aparece algún vestigio de ellos, está generalmente estilizado.

LA FORMA

El minuetto es una forma A-B-A', bastante similar a la pequeña forma ternaria. Una forma-derivada de ella necesita no desviarse de este A-B-A'. Sin embargo, debido a los usuales signos de repetición (||:A:||:B A':||), debe tenerse en consideración el hecho de que la sección B debe seguir primero a la sección A y después a la sección A'. El Ej. 113, de Bach, es una muestra del minuetto simple, y corresponde bastante a la forma práctica.

Muchos minuettos de la literatura difieren de la forma práctica. Hay derivaciones estructurales en las tres partes: duración desigual de los subfragmentos de frase; repeticiones progresivas o internas; extensiones (a menudo provodadas por enlaces rotos; o adición de codettas a la sección A y su recapitulación). Mozart y Haydn, especialmente, a menudo insertan episodios; e incluso aparecen ideas coordinadas, a veces sólo rudimentarias, pero en ocasiones bastante independientes y firmemente establecidas.

La recapitulación es rara vez acortada, y rara vez revela cambios muy elaborados del contorno melódico. Usualmente está unida con la sección B mediante un acorde anacrúsico. Este acorde anacrúsico (dominante, dominante artificial, etc.) es reforzado frecuentemente a través de su disposición, a menudo sobre un pedal. A veces se añade una pequeña conexión.

Ilustraciones de la literatura

Haydn y Mozart construyen muchos temas de minuettos con un número impar de compases. En el Ej. 114 la sección A es un período de diez compases (5+5). En la recapitulación se repite sin cambio, y se añade una sección (codetta) que consta de un compás de silencio y nueve compases de contenido.

Haydn, Cuarteto de Cuerda Op. 76/2-III (Ej. 115). La sección A del Minuetto consta de 5+6 compases, pero podrían analizarse también como 4+4+3. Esta ambigüedad se debe a la imitación canónica, que desliza el final del primer segmento al compás quinto.

Aunque muchos movimientos en la literatura clásica combinan la técnica homófona y la contrapuntística, hay una diferencia fundamental entre ellas. El tratamiento melódico homófono depende básicamente del desarrollo de un motivo mediante la variación. En contraste, el tratamiento contrapuntístico no varía el motivo, sino que despliega las posibilidades de combinación inherentes en el tema o temas básicos.

El Minuetto del Cuarteto de Cuerda de Mozart, en La Mayor, K.V. 464 (Ej. 116), es un raro ejemplo de la fusión real de ambas técnicas. Los tres motivos A, B y C, pueden considerarse circunscripciones de un cuarto (véase el Ej. 117). Los dos motivos principales, A y B, admiten imitaciones canónicas e inversiones; incluso aparecen simultáneamente con sus inversiones. Su combinación aparece la primera vez en un nivel, octava y sexta bajas. En los compases 59-60 la combinación es invertida a la séptima superior y B acompaña a A en imitación canónica. En la sección central contrastante una repetición progresiva de B es acompañada de un intervalo de cuarta, que (Ej. 117) puede derivar por reducción tanto de A como de B.

Junto a la combinación de valores contrapuntísticos, se encuentra también la variación usual de los motivos básicos (c. 22-24); e incluso hay una codetta (c. 25-28).

Beethoven, Op. 2/1-III. La forma del motivo bastante alejada en los c. 11-12, y su repetición (c. 13-14) puede considerarse consecuencia de muchas repeticiones dentro de la sección A. La modulación por progresión en la sección central contrastante conduce a la subdominante con la forma previamente mencionada del motivo (c. 20). En los c. 23 y 24 se reduce a tres notas, que están insertadas en una cadena de ocho notas que se mueven hacia la dominante. La sección A' es una reformulación, omitiendo completamente el contenido de los c. 3-4.

Op. 10/3-III. La sección central contrastante está construida a partir de un subfragmento de dos compases (c. 17-18) que es una derivación remota de la sección A (véase el Ej. 118). Hace cuatro apariciones, moviéndose en un ciclo de quintas (iii-iv-#-V). La reformulación estructural de la sección A' no incluye al antecedente, que es simplemente «reinstrumentado» (c. 25-32). El consecuente se alarga por la inserción de una progresión climática que introduce la subdominante cadencial; la conclusión (c. 43) se alcanza mediante armonías de paso. Varias codettas hacen finalizar el Minuetto.

Op. 22-III. El segmento del trino (c. 9-13) de la sección central contrastante puede derivar de las tres primeras corcheas de la mano izquierda en el c. 2, bajo la influencia de las semicorcheas de toda la sección A. El subfragmento c. 11-12, deriva del inicial, del que está sacada toda la sección A (Ej. 119). La recapitulación, sin cambios sustanciales, es incluida con varias codettas.

Las secciones centrales contrastantes de estos tres minuettos (y otros muchos) se asemejan a la elaboración (desarrollo) que se discutirá al hablar del Scherzo. En éste, y en algunos movimientos no denominados específicamente Minuettos (Op. 7-III, Op. 27/2-II), la principal característica es la modulación progresiva. El final de la sección es marcado a menudo por la caída en la dominante sobre una pedal. La pedal es un procedimiento de retardo. Debe emplearse donde la armonía deba prevenir un desarrollo demasiado rápido o demasiado distante. Habitualmente la nota sostenida es el bajo, y las voces superiores realizan un movimiento desde la V hacia V.

Para la recapitulación (sección A'), se aplican los mismos principios discutidos en el capítulo sobre la Pequeña forma ternaria. Desde Mozart, se ha convertido casi en «cuestión de honor» no utilizar una repetición sin variar, sino reformularla y reconstruirla. Un caso así podemos verlo en el Minuetto del Cuarteto de cuerda de Mozart, en La Mayor, K.V. 464, acotado en el Ej. 116.

La conservación de los aspectos rítmicos es tan fuerte en relación con el motivo que permite alcanzar variaciones muy alejadas interválicas y de contorno sin producir incoherencia. En el Ej. 116 la recapitulación es bastante obvia (c. 55) a pesar de tal reconstrucción melódica.

EL TRIO

Muchas de las formas de danza son seguidas por un trío, y es usual que después del trío se repita la danza original. Como materia, de hecho el trío no es nada más que un segundo minuetto (marcha, vals, scherzo; o —como en las suites de Bach— una segunda courante, bourre o gavota).

Es evidente que este trío tiene que constituir un contraste. Se asume que siempre debería haber una conexión temática. En la época de forma-

ción el trío estaba en la misma tonalidad, o en la relación «maggiore-mi-nore» (tónica mayor-tónica menor), o viceversa. Más tarde el contraste entre el relativo mayor y menor se utilizaba también, así como entre otros pares de tonos relativos.

El contraste de carácter podría ser, por ejemplo, lírico-rítmico, melódico-contrapuntístico; melódico-tipo estudio; gracioso-enérgico; dulce-vivace; melancólico-alegre; etcétera y viceversa.

En lo concerniente a la forma, pueden producirse muchas desviaciones en el trío lo mismo que en el minuetto: reducciones, extensiones, ideas adicionales, codettas, etc.

Ej. 113
Bach, Suite francesa N.º 6 minuetto

MINUETTOS

Ej. 114

Haydn, Cuarteto cuerda, Op. 54/1-Minuetto

recapitulación

Comp. 25-32
repite c. 1-8

CODA

Ej. 115
Haydn, Cuarteto cuerda, Op. 76/2-III

Ej. 116
Mozart, Cuarteto cuerda, K.V. 464, Minuetto

N.B. La extensión de cada motivo es una 4.^a

imitaciones

imitación canónica

Var. de d

E: vl

la 4.^a

36 37 38 39 40 41 42

b inv. *b inv.*

43 44 45 46 47 48 49

transformación y var. de a

50 51 52 53 54 55

56 57 58 59 60 61

imitación canónica

a inv. *b* *a* *b*

62 63 64 65 66 67

b

68 69 70 71 72

b inv.

Ej. 117

4th 4th 4th

5 6 7 8 30 31 33

4th 4th

Ej. 118

a) b) transportado c) aumento de tiempos d) ritmo variado

c. 17

Ej. 119

XVI

EL SCHERZO

El Scherzo, según Webster, es un «movimiento juguetón, humorístico, comúnmente en compás de 3/4, que desde Beethoven, ocupa habitualmente el lugar del antiguo minuetto en una sonata o sinfonía». Esto es solo parcialmente correcto. Por ejemplo, el Septeto de Beethoven, Op. 20, sinfónico en sus movimientos primero y último, contiene un minuetto y un Scherzo.

Cualquier intento de definir la estructura del scherzo estrictamente encontrará problemas similares. Beethoven rara vez usa el título, Scherzo, si el movimiento, como el del Trío de Cuerda Op. 9/3, está en menor. En este grado, es cierto que sus scherzos pueden denominarse juguetones, humorísticos, alegres. Pero entre los ocho scherzos de la música de cámara de Brahms, cinco están en menor. Beethoven denomina «Scherzo» sólo a dos de los movimientos centrales rápidos de sus sinfonías. Muchos de tales movimientos en sus sonatas y cuartetos de cuerda sólo se denominan Allegro, Vivace, Presto, etc., probablemente debido a las modificaciones de carácter, forma, modo, ritmo, tempo o compás en relación al concepto estricto que él tenía en mente. Entre estos movimientos pueden encontrarse algunos en menor y algunos en compases distintos al 3/4, por ej. 3/8, 6/8, 6/4, 2/2, 4/4, 2/4, etc. La estructura de la sección B también varía considerablemente. Los scherzos de Schubert están en su mayoría en compás ternario, pero a menudo en menor. En Brahms, Schumann y Mendelssohn se encuentran muchos compases diferentes.

En cuanto al carácter, la restricción a lo juguetón y humorístico no es un hecho, incluso ni el tempo es decisivo. Las propias indicaciones metrónicas de Beethoven para los movimientos rápidos centrales oscilan alrededor de ♩ = 100, que es su media en lo tocante al tempo de los scherzos. No obstante, estos movimientos centrales, que sólo tienen común el tempo rápido, difieren enormemente en sus cualidades expresivas.

Un estudio de los scherzos y otros movimientos rápidos de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Tchaikowsky, Berlioz, Bruckner, Mahler, Reger, Debussy, Ravel, etc., revela que los caracteres pueden ser tales como: vivaz chispeante, brillante, gracioso, entusiasta, estático, ardiente, fiero, enérgico, vehemente, apasionado, dramático, trágico, heroico, gigantesco, diabólico, grotesco.

El Scherzo es explícitamente una pieza instrumental, caracterizada por acentuaciones rítmicas y tempo rápido. El tempo evita el cambio frecuente de armonías y la variación remota de las formas del motivo.

En lo concerniente a la estructura, los scherzos de los maestros sólo tienen una cosa en común: son «formas ternarias». Difieren de las formas ternarias más pequeñas y del minuet en que la sección central es más moduladora y más temática. En algunos casos, hay un tipo especial de «sección central moduladora contrastante» que se aproxima al desarrollo del Allegro de Sonata.

LA SECCION A

En principio, la sección A no difiere de las secciones A que fueron previamente discutidas. A menudo el tema tiene doble número de compases, en relación con lo habitual, debido al tempo rápido. Por ejemplo, los Scherzos del Op. 2/2, Op. 2/3, Op. 28 y la Segunda Sinfonía (Ej. 120c) comienzan con periodos. Los Scherzo de la Sonata para violín, Op. 30/2 (Ej. 120a), el Cuarteto de Cuerda, Op. 18/1 (Ej. 120b), y la Sinfonía Heroica (Ej. 121a), comienzan con frases.

El carácter de estos últimos ha tenido influencia como modelo para muchos scherzos posteriores. Estructuralmente (como muestra el análisis en el Ej. 121d) es una circunscripción de la tónica ascendiendo y la dominante descendiendo (Ejs. 121b, c). Este esqueleto está revestido con sonidos ornamentales. La relación entre este tema y los del primero y cuarto movimientos (Ejs. 121d, e) es una fuerte evidencia en favor del concepto de «*monotematismo*» en una obra cíclica.

LA MODULANTE SECCION CENTRAL CONTRASTANTE

La función principal de la sección B es aportar contraste. Generalmente se sostiene que la sección B de un scherzo debería ser una elaboración (Desarrollo). Pero de hecho a menudo se parece a la sección B del minuetto mientras que muchos minuettos poseen un contraste moduladorio.

La sección A, sobre una armonía relativamente estable, expone sus formas del motivo de varias maneras. En la moduladora sección central, los cambios de forma e incluso de constitución se dan mientras este mismo material pasa a través de fluctuantes e inestables situaciones armónicas. Esta libertad de estructura y tratamiento del motivo no implica que pueda ignorarse la regularidad, la lógica y el equilibrio.

Otra vez, es recomendable familiarizarse con un nuevo tipo de contraste a través de la forma práctica, que, como todas las abstracciones, difiere de la realidad, y reemplaza la libertad por restricciones conductoras.

LA FORMA PRACTICA

La modulación debe organizarse para favorecer la inteligibilidad. Por tanto, debería avanzar no de un gran salto, sino gradualmente, de acuerdo con un plan que prevea el proporcionar segmentos para repeticiones claramente delimitados, de longitud razonable.

Armónicamente, estos segmentos deberían construirse como modelos para progresiones. Temáticamente, deben poseer un cierto grado de independencia; la combinación de las formas del motivo puede parecerse a la del antecedente de una frase, o a la de la sección central de la forma ternaria. Pero las formas del motivo de la sección A tendrán que ser modificadas o adaptadas al procedimiento modulativo. Puede cambiarse el orden, y algunas de las formas motivicas pueden repetirse dentro del segmento (por ej., a b a c, a b c c, a b b c, a a a b, etc.). Debido a la modulación, resulta peligroso utilizar formas del motivo remotamente variadas.

En la forma práctica, el modelo es seguido por una consecuencia. Debe comenzar en un grado relacionado con el final de la sección A. En el Ej. 122 hay veinticinco ilustraciones de modelos con sus repeticiones, todos derivados de lo mostrado en la sección A. Comienza en grados

diversos, tales como V, v, \sharp , I, iii, bIII, ii, iv, \forall , etc. Los modelos de los Ejs. 122b, c y d comienzan del mismo modo pero continúan de manera diferente. En cierto número de casos se dan distintas consecuencias para el mismo motivo. La variación de la consecuencia está ilustrada en los Ejs. 122r, s, t, u, v, x e y. Son particularmente notables aquellos en los que el motivo principal salta a una voz diferente, utilizando a veces las oportunidades del contrapunto doble.

Para controlar la modulación, el modelo debe construirse de tal modo que el final de la última repetición ofrezca la posibilidad de regreso a una armonía anacrúsica apropiada para preparar la recapitulación. Por ejemplo, el compás dieciséis de los Ejs. 122l y m está demasiado alejado para poder neutralizarse mediante procedimientos sencillos.

El énfasis producido por una consecuencia (una forma de repetición) crea obligaciones. Es necesario neutralizar estas obligaciones para introducir la recapitulación de una manera a la vez «sorprendente y esperada», como lo expresó Beethoven.

Esto se consigue mediante la técnica de «eliminación» (o «liquidación»), es decir, haciendo desaparecer gradualmente de las formas del motivo sus aspectos característicos, disolviéndolos en formas no característica tales como escalas, arpeggios, etc. Un ejemplo notable es el scherzo del Op. 26 de Beethoven. Tras la repetición, el modelo de cuatro compases es reducido a dos (c. 25-26); después de una repetición variada, es posteriormente reducido a cinco notas (c. 28); a cuatro notas (c. 29-30); a dos notas (c. 33); y a ninguna (c. 41). Obsérvese que la armonía anacrúsica es alcanzada al comienzo de la primera reducción (c. 25) y continúa hasta el (c. 44).

Si, en la forma práctica, el final de la frase no conecta rápidamente con la armonía anacrúsica, es necesaria una modulación. Esta puede producirse a través de repeticiones adicionales, pero para comenzar la eliminación temática, el modelo debe reducirse, ordinariamente a la mitad de su duración previa.

En el Ej. 122 se muestran diversas técnicas de continuación tras la primera frase. En el Ej. 122a la reducción del motivo se consigue simplemente omitiendo los compases tercero y cuarto del modelo original. El contorno del modelo (c. 9-12) ha sido reducido a la forma de una línea escalística descendente. Las formas tan poco pretenciosas como escalas,

arpeggios y similares, son lo bastante neutrales para cancelar el énfasis del proceso fraseológico. Los c. 25-29 se encuentran en la dominante, con un tratamiento casi ostinato de los «resíduos» temáticos.

Los corchetes en el c. 21 de los Ejs. 122*b*, *c* y *d* indican la reducción del modelo precedente de dos compases a dos notas.

El final de la eliminación temática se encuentra generalmente marcada por una combinación de reposo y suspensión: reposo mediante la paralización del movimiento modulador; suspensión que prepara la re-entrada del tema. En este punto, resulta apropiado el efecto retardante de la nota pedal; al menos mantiene al bajo sin movimiento. Como pedal invertida, puede sostenerse o repetirse una nota en otra voz. La pedal puede también desarrollarse dentro de un diseño pedal (en el Ej. 122*f*, c. 20-22, las tres voces superiores participan en una fórmula casi de ostinato). En el Ej. 122*d*, c. 17-21, parte de la modulación se lleva a cabo de un modo similar.

Ilustraciones de la literatura

La mayoría de los Scherzos, y los movimientos de este estilo en la música clásica, tienen en común sólo un aspecto, que la modulación es llevada a cabo al menos en parte por un tratamiento progresivo. Los siguientes casos son particularmente valiosos para ser estudiados: Beethoven: Sonatas para piano, Op. 2/2, Op. 2/3, Op. 26, Op. 28; Septeto, Op. 20; Sinfonías 1, 2, 4, 7, 9; Cuartetos de Cuerda, Op. 18/1, Op. 18/2, Op. 18/6; Brahms: Sextetos, Op. 18, Op. 36.

En algunos casos, la modulación es interrumpida por un episodio que se asienta durante un tiempo, a menudo en un punto armónicamente remoto (por ej. Op. 2/2, Sinfonía II). Sigue una remodulación, utilizando residuos temáticos u otras derivaciones.

Tan pronto como se alcanza la armonía anacrúsica, se hace innecesaria cualquier otra modulación o remodulación, como en el Op. 26, donde el segmento acortado ya se produce sobre la armonía anacrúsica.

Op. 28, Scherzo. La sección central contrastante no contiene una modulación real, sino que pasa meramente a través de diversas armonías con la ayuda de dominantes artificiales. Incluso el acorde anacrúsico es

introducido de manera inusual y en la forma imperfecta de un acorde de $\frac{6}{5}$. La adecuación de este contraste se basa en las peculiaridades armónicas de las otras secciones y del trío. La ambigüedad del $fa\#$ inicial (sentido con más fuerza después del b menor del trío) requiere una definición clara de la tónica, Re . Tras varias desviaciones más o menos contradictorias, la tonalidad queda firmemente establecida sólo al final de la recapitulación, con la ayuda de varias codettas.

Motívicamente, la construcción de esta sección central depende del sonido sostenido en la voz superior, Re , Mi , $Fa\#$, Sol , cada y durante cuatro compases, como el $Fa\#$ inicial; y saltos de octava en el bajo. Bajo estas notas tenidas, el bajo, acompañado por terceras superiores, se mueve cromáticamente de $Fa\#$ a $Do\#$. La regularidad de este procedimiento produce una impresión motívica.

Sinfonía N.º 1-III, Minuetto. Aunque este movimiento es llamado minuetto, la sección central contrastante, en su fragmentación y gradual eliminación temática, se parece a la forma práctica de la sección central del scherzo. En contraste, el scherzo de la Sinfonía N.º 2 tiene poca elaboración de este tipo.

Sinfonía N.º 3, Scherzo. Los diez primeros compases del Desarrollo utilizan las formas motívicadas de los c. 1-4 en ascensión cromática para alcanzar la supertónica. Aquí se ha acotado el segundo elemento del tema (c. 7-14). Los cuatro últimos compases (c. 95-98) están fragmentados y son progresivos, modulando a la V de la medianta, que, curiosamente, es mantenida durante dieciséis compases, como si fuera el acorde anacrúsico. Cuatro compases de Sib , representando a la dominante, sustituyen a dicho acorde anacrúsico.

Sinfonía N.º 4-III. La modulación se desarrolla por medio de muchas repeticiones de un modelo de cuatro compases, que es liquidado por reducción a dos compases, un compás y finalmente a dos tercios de compás.

Sinfonía N.º 7-III. Este movimiento es como un scherzo en carácter, tempo y Desarrollo. La modulación sigue el ciclo de quintas desde la medianta mayor a la subdominante. En este punto se produce una de esas «recapitulaciones en el tono equivocado» que aparecen ocasionalmente en las últimas obras de Beethoven.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/1, Scherzo. Un modelo de tres compases (en la mediante Bemol) se repite en la tónica menor. Un modelo de dos compases (c. 17) seguido por tres repeticiones, conduce a la dominante.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/2, Scherzo. El contraste es principalmente armónico, sin elaboración del motivo básico.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/6, Scherzo. La sección contrastante permanece sustancialmente en la región tónica, pero elabora algo el motivo básico.

Brahms, Sexteto, Op. 18, Scherzo. Aquí el contraste no es producido por progresiones, sino por un paso fluido a través de las regiones de la tónica menor y la submediante bemol mayor. La elaboración consiste exclusivamente en imitaciones del motivo principal.

Brahms, Sexteto, Op. 36, Scherzo. La elaboración está organizada en repeticiones imitativas, distribuidas como un diálogo entre las voces superior e inferior.

Estas ilustraciones muestran la inexhaustiva diversidad de construcción. También muestran que hay un margen tan amplio para la fantasía del compositor que sólo una mente entrenada puede controlarlo. Por eso, la composición en la forma práctica debe complementarse con el análisis de obras maestras.

LA RECAPITULACION

Prescindiendo de la repetición literal, la recapitulación puede ser cambiada, modificada, variada o reconstruida como se describió en el capítulo XIII.

Op. 2/3, Scherzo. La recapitulación está modificada de manera que tanto el antecedente como el consecuente terminan en la tónica.

Op. 26, Scherzo. La recapitulación se ve enriquecida por la adición de una contra melodía en la mano derecha; la melodía principal está una octava baja, apareciendo en la mano izquierda. La repetición escrita, que fue variada en la sección A, mediante la adición de notas de paso, se varía en la recapitulación por el intercambio de las voces (c. 53-60), como en un contrapunto doble.

La sección A' de muchos scherzos difiere de la sección A en la inclusión de extensiones de la recapitulación, episodios, y adición de codettas.

EXTENSIONES, EPISODIOS Y CODETTAS

La «*Extensión*» se produce habitualmente por repetición (a menudo progresiva) de un elemento. En los casos simples se asocia con un retorno a la subdominante (por ej. Beethoven, Sinfonía N.º 1-III); en otros se produce una modulación real. Motívicamente, si no es la simple repetición de un segmento (como en el Septeto, Op. 20), usualmente consiste en una elaboración tipo desarrollo de las formas precedentes del motivo.

Los «*Episodios*» interrumpen el fluir normal de una sección. Se mueven dentro de tales progresiones y ni modulan ni producen una cadencia. A menudo se asienta en una región más o menos contrastante, especialmente si se producen dentro de una sección modulativa.

Las «*Codettas*» son principalmente cadencias. Sirven reafirmaciones del final de la sección. Armónicamente, pueden consistir en la cadencia más rudimentaria, V-I; ó pueden ser muy complejas. Motívicamente, pueden oscilar entre simples repeticiones de los elementos pequeños y formulaciones independientes ¹

Ejemplos adicionales de la literatura

Op. 2/2, Scherzo. Un episodio que es remoto tanto armónica como motívicamente se inicia en el c. 19. Se encuentra conectado con el material básico simplemente por su anacrusa, que está relacionada con las repeticiones del sonido del c. 3. La lejanía de la región hace necesaria una remodulación relativamente larga y rápida. Una codetta al final añade la cadencia perfecta que faltaba en la recapitulación.

Op. 2/3, Scherzo. Las codettas (c. 56-64) sugieren una subdominante menor, y se hace plagal en la forma disolutiva, c. 61.

¹ Usualmente, si aparece más de una codetta, la última se acorta, a menudo a manera de las eliminaciones motivicas.

Op. 26, Scherzo. La recapitulación se alarga con dos repeticiones ligeramente variadas de los dos últimos compases (c. 59-60), y llega a la cadencia a través de reducciones disolutivas.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/1, Scherzo. La sección A' consiste en una recapitulación ampliada (la extensión se produce en los c. 43-46), seguida de un episodio (c. 51-63) construido con el elemento que aparece en los c. 49-50. Los cinco primeros compases de la recapitulación son repetidos de nuevo (c. 64-68) y después eliminados en líneas escalísticas (c. 70-78). Una codetta repetida y diluida concluye el movimiento.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/2, Scherzo. La sección A' contiene una recapitulación ampliada. Una cadencia enriquecida comienza en el c. 22, dentro de la cual, paradójicamente, el final (c. 27-30), parece una transposición del arranque. Le sigue una codetta de cuatro compases, alejada motivicamente, que se repite, intercambiando la disposición de las partes como en un contrapunto múltiple. Una codetta más pequeña (c. 38-39), repetida y diluida, lleva el movimiento al final.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/6 Scherzo. En el c. 30 se inicia una codetta con aspectos muy cercanos a las formas del motivo. Tras frecuentes repeticiones el ritmo se condensa en corcheas iguales en el c. 39, que se diluyen finalmente en líneas escalísticas y arpegiadas.

Cuarteto de Cuerda, Op. 59/2, Allegretto. En el c. 17 la armonía se asienta de un modo que sugiere el comienzo de un episodio, aunque también puede interpretarse como una especie de consecuencia de los cuatro compases precedentes. El segmento, c. 21-28, repetido en los compases 29-36 (donde se superpone el comienzo de la recapitulación, c. 36) posee la independencia de un episodio, pero funciona como una remodulación (triada napolitana, seguida de V y I). La sección A termina en VII (la subtónica de mi menor). Por eso, la recapitulación está considerablemente cambiada y su final se reafirma con codettas. La última (c. 48-49), una aumentación del c. 47, puede considerarse como un ritardando escrito, tal y como los ejecutantes suelen hacer para conseguir un final preciso.

Cuarteto de Cuerda, Op. 74 (Cuarteto del «Arpa», Presto. En el c. 17 se inicia un largo episodio en la región napolitana. Su repetición parcial remodula. La recapitulación (c. 37) toma sólo tres compases del comienzo, y continúa con una forma de disolución del c. 3 a otro episodio sobre

un sol pedal (c. 43). Este se repite parcialmente sobre un Do pedal (c. 51). Siguen una serie de codettas, pero se evita la habitual fórmula cadencial. Puede aventurarse la hipótesis de que ésto es intencionado para conseguir una introducción a la transición (c. 423) que conecta este movimiento con el último.

La Sinfonías N.º 1, 2 y 4 también exhiben ampliaciones en la recapitulación, y codettas. La última codetta en el Scherzo de la Segunda Sinfonía está aumentada, como un ritardando.

Sinfonía N.º 3, Scherzo. La recapitulación, junto a una ampliación, tiene una coda muy larga (comienza en el c. 115) que comprende cincuenta y dos compases, que elabora y diluye los segmentos de las dos codettas.

Brahms, Sexteto, Op. 18, Scherzo. En la recapitulación, los doce compases de la sección A, se amplían a dieciocho mediante una obstinada repetición de una figura mientras la armonía cambia bajo ella.

Brahms, Sexteto, Op. 36, Scherzo. El colorido de subdominante de la sección A es debido quizá al uso de un largo ostinato en torno al Sol(+), y la falsa recapitulación en el c. 56 ó el 57. La recapitulación (c. 69) se introduce por la remota triada menor de Fa#. Se concluye con tres grupos de codettas.

LA CODA

En las formas más largas, incluso un número considerable de codettas pueden no ser suficientes para equilibrar todo el movimiento armónico precedente. Aunque este caso es raro en el scherzo, a veces se encuentran en los scherzos clásicos secciones cortas de coda. Constan de un número de codettas o segmentos tipo codetta, ocasionalmente modulativos, pero regresando siempre a la tónica. Generalmente, las últimas son acortadas progresivamente, diluyéndose hasta los elementos más pequeños.

Se encontrará una discusión más detallada en el Capítulo XVIII.

EL TRÍO

La relación entre Scherzo y Trío es la misma que entre Minuetto y Trío.

En muchos casos, tras la terminación del trío se repite el scherzo. En otros casos la recapitulación del trío deriva a una transición que introduce el acorde anacrúsico para la repetición del scherzo (Op. 2/3; Cuarteto de Cuerda, Op. 18/1; Quinta Sinfonía, c. 224-35). A menudo puede insertarse un pequeño segmento entre el trío y el scherzo. En el Op. 26 y el Cuarteto de Cuerda Op. 18/2, el motivo del scherzo es reintroducido sobre una armonía moduladora. Un segmento similar en la Séptima Sinfonía de Beethoven (c. 221-234) suena como una pequeña reminiscencia del Trío. En los dos últimos compases (c. 235-6) una transposición del motivo reintroduce Fa.

El breve fragmento en la tónica menor en el Cuarteto de Cuerda Op. 18/6 (c. 65-68) muestra un modo peculiar de producir un ligero contraste entre el trío y el scherzo, ambos en Si \flat Mayor. Es cuestionable si este contraste de tonalidad es adecuado, pero resulta importante reconocer la necesidad de tal contraste.

El Scherzo del Segundo Sexteto, Op. 36, de Brahms, presenta un ejemplo extraordinario de mediación entre dos temas aparentemente heterogéneos. En el c. 227, veinticuatro compases antes de la repetición del scherzo en 2/4, aparece un segmento de ocho compases (Ej. 123a) que son una reducción de los compases precedentes y que concluye la recapitulación del trío (y 123b). El análisis muestra la derivación de los c. 5-8 de la melodía del trío; mientras los c. 14 claramente son una preparación para el inicio del scherzo. Es más, la construcción de los c. 1-4, en grupos de dos y de cuatro, puede considerarse una preparación para el regreso del 2/4. El pasaje termina en un ritardando escrito, utilizando las primeras notas del scherzo que se va a iniciar.

Los Scherzos a menudo son alargados a las dimensiones de un rondó. En los Cuartetos de cuerda Op. 74 y Op. 95, y las Sinfonías 4 y 7, Beethoven interpola el trío dos veces, alternando con tres apariciones del scherzo. Schumann, ampliando esta idea, introduce dos tríos diferentes (Cuarteto con Piano, Op. 44).

Ej. 120

SCHERZOS

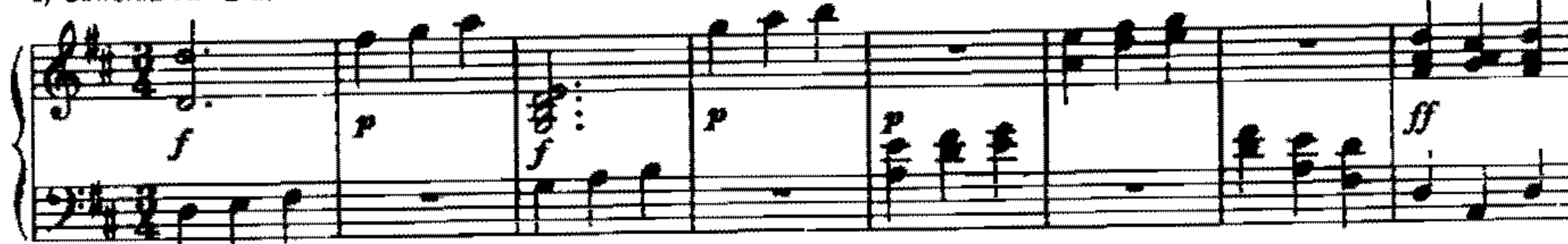
a) Beethoven, Sonata para violín, Op. 30/2-III



b) Cuarteto cuerda, Op. 18/1-III

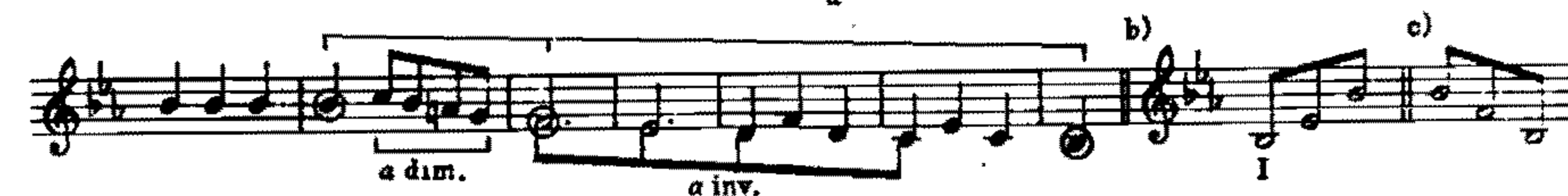


c) Sinfonía N.º 2-III



Ej. 121

a) Sinfonía N.º 3-III



Ej. 122

Scherzo

a) Elaboración 1

b) Elaboración 2

c) Elaboración 3

9 10 11 13 13 14 15 16

Modelo Repetición

17 liquidación 18 19 20 21 Reducción a dos notas 23 23

Modelo reducido Repetición

24 Acorde roto 25 26 27 > 28 29 30 Recap.

d) Elaboración 4

9 10 11 12 13 14 15

Modelo Repetición

16 como ostinato 17 18 19 20 21

23 24 25 26 etc.

e) Elaboración 5

9 10 11 13 13 14 15 16

Modelo Repetición

17 Modelo Repetición Liquidación 21 23 23 24

25 como ostinato 26 27 28 29 30 31 recap.

f) Elaboración 6

9 10 11 12 13 14 15 16

III Modelo Repetición

17 18 19 20 21 22 23 24 recap.

como ostinato tratamiento de «c»

g) Secuencia 7

9 10 11 12 13 14 15 16 etc.

III Modelo Repetición

h) Secuencia 8

Musical notation for Secuencia 8, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

i) Secuencia 9

Musical notation for Secuencia 9, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

j) Secuencia 10

Musical notation for Secuencia 10, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

k) Secuencia 11

Musical notation for Secuencia 11, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

l) Secuencia 12

Musical notation for Secuencia 12, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

m) Secuencia 1

Musical notation for Secuencia 1, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

n) Secuencia 14

Musical notation for Secuencia 14, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

o) Secuencia 15

Musical notation for Secuencia 15, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

p) Secuencia 16

Musical notation for Secuencia 16, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

q) Secuencia 17

Musical notation for Secuencia 17, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

r) Secuencia 18

Musical notation for Secuencia 18, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

s) Secuencia 19

Musical notation for Secuencia 19, measures 9-16. The piece is in G major. Measures 9-12 are marked with a forte 'f' dynamic. Measures 13-16 are marked 'etc.'. The notation includes a 'Modelo' bracket under measures 9-12 and a 'Repetición' bracket under measures 13-16.

16 17 18 etc.

t) Secuencia 20

9 10 11 12 13 14 15 16 etc.

u) Secuencia 21*

9 10 11 12 13 14 15 16 etc.

terceras superiores omitidas, variadas

terceras añadidas

v) Secuencia 22*

9 10 11 12 13 14 etc.

terceras inferiores omitidas; variadas

terceras añadidas

15 16 etc.

* no es una secuencia real; las partes están invertidas

w) Secuencia 23 (cf. 19)

9 10 11 12 13 14 15 16 etc.

x) Secuencia 24

9 10 11 12 13 14 15 16 17 etc.

y) Secuencia 25

9 10 11 12 13 14 15 16 etc.

Ej. 123

Brahms, Sexteto, Op. 36-II:

Scherzo, Presto giocoso

a) c. 227

b) c. 225

Final de trío Tema del Trío (c. 221f)

XVII

TEMA Y VARIACIONES

La terminología musical resulta a menudo ambigua. Esto es debido, principalmente, al origen de la mayoría de los términos: han sido tomados de otros campos, tales como la poesía, la arquitectura, la pintura y la estética. Términos como medida, simetría, color y equilibrio son típicos. Peor resulta el uso de un sólo término, como «inversión», para significar cosas diferentes. Se habla de la primera o segunda «inversión» de una triada; de la «inversión» de un intervalo; de la «inversión en forma de espejo, vertical y la horizontal; de la «inversión» contrapuntística, como en el contrapunto múltiple.

De igual modo, el término «variación» tiene diversos significados. La variación crea las formas del motivo para la construcción de temas. Produce contraste en las secciones centrales y variedad en las repeticiones, pero en «Tema y Variaciones», constituye el principio estructural de toda una pieza.

La producción de una obra completa mediante la mera aplicación de la variación constituye una aproximación a la lógica de composiciones mayores.

Como el nombre indica, la pieza consta de un TEMA y diversas VARIACIONES sobre él. El número de variaciones viene determinado por el tipo de obra: si es un movimiento en una obra cíclica, como el Op. 26-I, Op. 14/2-II, Op. 111-II; ó una pieza independiente como las «32 Variaciones en do menor», ó las «33 Variaciones Diabelli», Op. 120. Un movimiento de una obra cíclica incluye un número menor de variaciones. A menudo la pieza es concluida por una coda, final o fuga. En otros casos la última variación se amplía; y otras veces no hay un final especial tras la última variación.

CONSTRUCCION ESTRUCTURAL DEL TEMA

Hay temas que facilitan la producción de variaciones, y otros que la impiden. Las variaciones son principalmente repeticiones, que resultarían intolerables sin la constante estimulación del interés del oyente. Si el tema contiene demasiados elementos y demasiado interesantes, queda poco lugar para las adiciones que permite un tema simple.

Muchas variaciones clásicas están basadas en melodías populares o folklóricas del momento. Pero variaciones como las *Goldberg* de Bach; las Op. 35 de Beethoven y las «32 Variaciones»; El Cuarteto de Cuerda Op. 67-IV de Brahms y otras muchas, están basadas en temas propios de los compositores.

Un tema simple consta de formas muy cercanas del motivo, preferentemente a otras alejadas (Op. 14/2-II). Estructuralmente, el tema debería mostrar una subdivisión definida y clara en su fraseo. Usualmente se encuentran formas binarias o ternarias. Las «12 Variaciones en La», las «24 Variaciones en Re», y el Op. 111-II, por ejemplo, son binarias¹. El Op. 14/2-II y el Op. 26-I son ternarios.

Un caso excepcional es el tema-pasacalle, una frase de ocho compases, de las «32 Variaciones en do».

La armonía debe ser simple y no cambiar demasiado frecuente e irregularmente. Véase, por ejemplo, las «15 Variaciones en Mi b», Op. 35; las «Variaciones Diabelli», Op. 120; las «12 Variaciones en La», «24 Variaciones en Re»; «6 Variaciones en Sol»; «6 Variaciones fáciles en Sol». A excepción del segmento cadencial, ninguno de estos temas contiene más que dos armonías por compás; y en las «Variaciones en Re» y «en Sol» hay tres armonías cada dos compases. Pero en los primeros ocho com-

¹ Este tipo de estructura temática se caracteriza por dos segmentos equilibrados contruidos a partir de unas formas motivicas relacionadas pero diferenciadas, de modo que la segunda sección resulta contrastante en algunos aspectos. Generalmente el primer fragmento termina en la dominante (en otro tono próximamente relacionado), y cierra con una cadencia a la I.

La diferencia entre esta estructura y la pequeña forma ternaria puede consistir en la ausencia de un contraste motivico real («12 Variaciones en La»; o en la ausencia de una repetición identificable («24 Variaciones en Re»).

pases del «*Vals Diabelli*» la armonía cambia sólo una vez. El uso del mero intercambio I y V contribuye a la simplicidad de muchos de estos temas.

La armonía de las «*6 Variaciones en Sol*», aunque simple, es característica, especialmente debido a la secuencia de la sección central. El mismo procedimiento, entre otros, contribuye a la memorabilidad del tema del Op. 26-I.

Incluso un maestro como Beethoven realizó pocas variaciones cuando el tema era largo o complicado como, por ejemplo, las «*6 Variaciones en Fa*», Op. 34; y quizá también en el Op. 14/2-II.

Un acompañamiento unificado facilita la variación mientras que uno que cambia demasiado puede resultar un obstáculo. Por esta razón Beethoven, en las «*9 Variaciones sobre una Marcha de Dressler*», no hace más cambio en la primera variación que la sustitución de un acompañamiento unificado.

No es fácil escribir un buen tema original para ser variado. Por tanto, puede ser útil seleccionar un tema cuya utilidad ya ha sido probada, en series de variaciones, por maestros tales como Haydn, Mozart y Beethoven.

RELACION ENTRE TEMA Y VARIACIONES

La forma se originó, quizás, por la costumbre de repetir varias veces un tema agradable evitando el declinar del interés mediante la introducción de ornamentos y otras adiciones. Puede ser ésta la razón de que en los temas de los maestros clásicos fueran reconocibles en la variación.

Así el curso de los hechos no debía cambiarse, incluso si cambiaba el carácter; el número y orden de los segmentos se mantenía igual. A veces el compás o el tempo se cambiaban, o el número de compases se multiplicaba sistemáticamente por dos o por tres. Pero, en general, las proporciones y relaciones estructurales de las partes, y los hechos principales, eran mantenidos. Por supuesto, el punto de vista de qué constituyen los hechos principales es variable. Cada variación debe poseer la misma cualidad de «autosuficiencia» formal y de coherencia que el propio tema.

EL MOTIVO DE LA VARIACION

En la música clásica cada variación muestra una unidad que sobresale. Es el resultado de la aplicación sistemática de un «*motivo de variación*». En las formas mayores el motivo se deriva del propio tema, conectando así todas las variaciones íntimamente con él.

En la forma práctica el motivo debe consistir en una figura predeterminada, solo modificada para acomodarse a la armonía y estructura requeridas (véase, como ejemplo, la primera oncena de las «*Variaciones en do menor*»).

COMPOSICION DEL MOTIVO DE LA VARIACION

Para conseguir un motivo de variación apropiado, es necesario reconocer lo esencial del tema. La simplificación, omitiendo todo aquello que pueda considerarse secundario (ornamentos, notas de paso, retardos, apoyaturas, trinos, etc.), revela la construcción básica. Al hacer esta reducción debe tenerse en cuenta la relación con la armonía (véanse los Ejs. 124a, 126a). La simplificación de ritmos simultáneos a veces requiere una regularización, como en los cuatro últimos compases del Ej. 124a, donde algunos hechos han sido desplazados de parte. Como el punto de vista determinante de lo esencial no es necesariamente uniforme para todas las variaciones, puede haber más de un «esqueleto» utilizable.

Ya que el motivo de la variación debe poder adaptarse al «*esqueleto*» elegido, su naturaleza y duración estarán limitadas por el número y distribución de los principales sonidos y armonías. Apenas durará más de dos compases; en muchos casos tiene medio compás e incluso menos.

«*Variación en torno a los sonidos principales*». En los motivos para, al menos, las primeras variaciones, es práctica común circunscribir los sonidos principales con sonidos cercanos. A menudo, los sonidos del tema están incluidos en líneas escalísticas o arpegios. Por supuesto, tales elementos deben encajar en la armonía expresada. La organización rítmica del motivo de la variación tiene mucho que ver con su carácter. Normalmente, se mantiene durante toda la variación.

Ilustraciones de la literatura

Beethoven, «*Variaciones Diabelli*». Un número considerable de variaciones (2, 9, 11, 12, 14, 18, 28, por ejemplo) derivan del motivo de variación que parte de una circunscripción más o menos elaborada de los sonidos principales. Los Ejemplos 124*b*, *c* y *d* muestran algunos de estos casos en relación con el esqueleto del Ej. 124*a*. Obsérvese el desplazamiento rítmico de los sonidos principales.

Beethoven, «*32 Variaciones en do menor*». La figura de semicorcheas de las tres primeras variaciones es una combinación de un acorde arpegiado con repeticiones de un sonido, derivadas éstas del Sol, repetido en los tres primeros compases del tema. El ritmo dado a la armonía en las dos primeras variaciones también contribuye al motivo de la variación. Los Ejs. 125*a* y *b* muestran la derivación de los motivos de la variación para las Variaciones 4 y 5. En la Variación 5, nótese los cambios de posición del Do y Mi \flat , un cambio que se da también en otra parte (véanse las Variaciones 7 y 9).

Brahms, «*Variaciones sobre un tema de Händel*». Brahms deriva sustancialmente todos los motivos de sus veinticinco variaciones del tema. Por ejemplo, el motivo de la primera variación deriva del bajo del primer compás, doblemente disminuido rítmicamente. Su complemento rítmico configura la figura acompañante. Las mismas tres notas en tresillo forman el motivo de la segunda variación. La curiosa derivación del motivo en la Variación 16 se puede ver en los Ejs. 127*a* y *b*.

USO Y ELABORACION DEL MOTIVO DE LA VARIACION

El motivo de la variación debe acomodarse a cada movimiento armónico (que en si mismo puede ser objeto de variación), y debe contener todos los sonidos principales del tema. La variedad dentro de la variación requiere una elaboración apropiada del motivo. Las elaboraciones adicionales son la consecuencia de hechos estructurales como cadencias, contrastes y subdivisiones. Esto dará resultado una variación dentro de la variación.

Ilustraciones de la literatura

Beethoven, «*Variaciones Diabelli*». El contraste entre la armonía estática de los c. 1-8 y 17-24 y las repeticiones de los c. 9-12 y 25-28 requieren gran flexibilidad en los motivos de la variación. Como consecuencia, muchos son muy cortos. Donde el motivo se adapta, o se vuelve a variar, es donde se produce el cambio armónico más rápido (por ej., Variaciones 3, 7, 8, 12, 18, 19 y 23). Las repeticiones están modificadas en casi todas las variaciones sustituyendo diferentes movimientos progresivos, a menudo muy elaborados, como en la Variación 5. La variación 20 es armónicamente fantástica; incluso en la época Post-wagneriana habría sido llamada «modernista».

Beethoven, «*15 Variaciones en Mi \flat* », Op. 35. Las tres variaciones que preceden a la entrada del tema están construidas sólo como adiciones contrapuntísticas al bajo. En la Variación 1 (a continuación del tema) el motivo está muy modificado (c. 5) para adaptarse al más rico movimiento armónico. El motivo de la Variación 3 consta de dos elementos, cuyo desplazamiento descompone el fraseo. En el c. 13 incluso el cambio de armonía se produce como una anticipación, en la parte débil. En muchas de estas variaciones, que están escritas en un estilo pianístico brillante, es menos obligatoria la formulación específica del motivo. La conservación del «motus» admite cambios bastantes remotos. En la Variación 4 las semicorcheas se inician como líneas escalísticas, pero en el c. 9 se convierten en acordes arpegiados, y en el c. 13 el sistema de arpegio cambia de nuevo. La Variación 7, un canon a la octava, es una muestra del genio de Beethoven.

Hay dos variaciones en menor. La variación 14 está en mi \flat , se desvía de la armonía original sólo en el uso de algunas transformaciones (especialmente la sexta Napolitana). Pero la otra, la Variación 6, es en extremo interesante. El tema, con adaptaciones insignificantes, está armonizado casi totalmente en do. Sólo los dos últimos compases restablecen Mi \flat .

Beethoven, «*32 Variaciones en do menor*». La Variación 5 de las «*32 Variaciones*» es un ejemplo de desarrollo dentro de una variación. Las semicorcheas del motivo son un «eco» de las de las Variaciones 1-3. Esta figura rítmica determina el carácter de la variación. pero el rasgo principal, en el Ej. 125*b*, deriva de los compases 7-8 del tema, como demuestra el Ej. 125*c*. El desarrollo climático de los c. 5-6 en el tema es destacado aquí

mediante una concentración, tres formas del motivo comprimidas. Las repeticiones imitativas en los c. 7-8 están incluso más comprimidas.

La elaboración de algunos motivos admite diversos tratamientos. El método de utilizar una idea en diversas variaciones, en inversión casi contrapuntística, se da en las Variaciones 1, 2 y 3. La relación es similar entre la variaciones 10 y 11; 20 y 21. Este último par, se amplía a un grupo de tres con la Variación 22, en la que una simplificación de la figura de tresillos está tratada en imitación canónica. Las Variaciones 15 y 16, son prácticamente idénticas, a excepción de un ligero cambio rítmico.

El intercambio de mayor y menor es una fuente sorprendente de variedad armónica. pero nunca debe realizarse mecánicamente, cambiando meramente la armadura de la clave. Por ejemplo, en las Variaciones 12, 13, 15 y 16, la I-IV de los c. 34 es reemplazada por VI-II, y la llegada a la cadencia está también modificada.

En el tercer compás de las Variaciones 3 y 29 el I es reemplazado por una armonía cuya aparición en do es difícil de comprender; lo mejor es interpretarla como una armonía de paso producida por el movimiento paralelo de bajo y soprano.

Brahms, «*Variaciones Händel*», Op. 24. Brahms produce con frecuencia nuevos esqueletos cambiando el punto de vista según el cual unos hechos son los principales y otros los subordinados. Esto le permite, por ejemplo, considerar el c. 7 de la Variación 3 como una anacrusa de la subdominante cadencial del c. 8, convirtiendo el acorde de I en la dominante de la subdominante. De un modo parecido simplifica los c. 5 y 6 omitiendo las armonías de paso. Esta reducción a los contenidos principales, sin embargo, admite el tratamiento contrario en la Variación 1 —la adición de armonías de paso (c. 6) requeridas por las imitaciones en la voz principal.

En la Variación 2 Brahms aventura un cambio estructural muy elaborado, que aplica también en las Variaciones 5, 11 y 20. La mitad del c. 1 está repetido en el c. 2 (Ej. 127c), que reduce la significación del c. 2 a una mera interpolación entre el c. 1 y el 3. Así el segundo compás ha sido subordinado al primero para, producir un subfragmento de dos compases.

PERO NO IMPORTA LO ELABORADAS QUE SEAN LAS MODIFICACIONES DENTRO DE UNA VARIACION, EL ESTILO PIANISTICO PERMANECE CONSISTENTE.

Gran parte de la variación armónica en las «*Variaciones Händel*» deriva del movimiento melódico del Si \flat del primer compás al Re del tercero. Brahms convierte ésto en movimiento armónico trasladándolo al bajo como un movimiento de fundamentales: tónica-mediante. Así la mediente en el tercer compás de las Variaciones 7, 9, 11, 14 y 19 se utiliza para conducir cadencias a la dominante, o a la mediente (mayor o menor). En las variaciones en menor (5,6 y 13) los terceros compases están en la mediente mayor (Re \flat), y las cadencias conducen a la V, III y V. Entre otras variaciones interesantes armónicamente, en la Variación 4 el compás tercero es un VI, y en la Variación 17 un IV (en vez de I o III).

La vigésima variación se caracteriza por el movimiento cromático en la melodía y el bajo. En la novena variación, la sección B comienza en la dominante (Fa); pero la repetición comienza en Fa \sharp (con el significado de Solb), estableciendo la cercana región de la submediante bemol mayor.

EL CONTRAPUNTO EN LAS VARIACIONES

En algunos aspectos todas las variaciones tienen cierta relación con el contrapunto, aunque sólo sea con los ejercicios preliminares: las cinco especies—añadiendo una o más voces a un «cantus firmus». En las variaciones, el tema actúa como cantus firmus; quizás también la aceleración del «motus» deriva de esta fuente.

Pero puede encontrarse todo tipo de tratamiento contrapuntístico, y a veces toda la organización de una variación se basa en procedimientos de contrapunto. Los cambios estructurales pueden ser muy elaborados cuando, por ejemplo, se construye una fuga sobre una derivación del tema.

Ilustraciones de la literatura

Beethoven, «*32 Variaciones en do menor*». La mayor parte de las variaciones consisten en la adición de una o más voces al esquema básico. El procedimiento, con respecto al bajo, es similar al de los pasacalles de Bach y Brahms, y el ostinato final de las «*Variaciones sobre un tema de Haydn*» de Brahms.

De mayor rango son aquellas variaciones que ponen de manifiesto un

contrapunto imitativo. Las imitaciones libres aparecen en la Variación 17; un canon en la Variación 22. Las Variaciones 10 y 11, 20 y 21 son un contrapunto doble a la octava.

Beethoven, «*Variaciones en Mi♭*», Op. 35. La Variación 7 es canónica, y la serie concluye con un «Finale alla Fuga».

Beethoven, «*Variaciones Diabelli*». Los recursos contrapuntísticos incluyen: una fuga (Variación 32) y una fughetta (Variación 24), imitación canónica en las Variaciones 19 y 20, e imitación libre en muchas otras, por ej. en las 4, 11, 14, 20 y 30.

Brahms, «*Variaciones sobre un tema de Händel*». El Finale es de nuevo una fuga. La variación 6 es un canon; la Variación 8 está basada en un contrapunto doble a la octava. Las imitaciones pianísticas casi contrapuntísticas contribuyen a la coherencia dentro de las Variaciones 16, 18 23 y 24.

Desde el punto de vista del arte contrapuntístico, las Variaciones 4 y 8 de las «*Variaciones sobre un tema de Händel*» de Brahms, Op. 56a, son de particular interés. La variación 4 consiste en un contrapunto doble o más bien triple, invertible a la octava y a la duodécima. La Variación 8 contiene un complejo de formas en espejo en contrapunto múltiple.

ESBOZO DE LAS VARIACIONES

En la preparación de la composición de una serie de variaciones, el tema debe ser estudiado concienzudamente y determinarse los mejores arranques para las variaciones. Una vez reducido el tema a lo esencial, deben realizarse un gran número de bocetos, que exploren una variedad de motivos. Incluso si muchos de ellos se muestran envarados y torpes o si prometen giros imposibles de trabajar, el compositor adquiere una íntima familiaridad con el tema, sus posibilidades y las limitaciones que impone. A menudo pueden combinarse elementos de diferentes esbozos dando como resultado un eficaz motivo de variación.

De los diversos bocetos deben seleccionarse los más prometedores para su terminación.

COMENTARIO DE LOS EJEMPLOS 126

En el Ej. 126a el esqueleto proviene de la «Sonata para piano», Op. 79-III de Beethoven. En este caso particular poco más que la melodía simplificada y el bajo resultan necesarios. Los ejemplos siguientes muestran la aplicación de un número de motivos de variación simples.

En el Ej. 126b los sonidos de la melodía están rodeados de apoyaturas y semicorcheas que producen un movimiento continuo. El bajo es sólo objeto de un ligero cambio rítmico. En este tratamiento, algo primitivo, los sonidos principales siempre aparecen en el mismo punto de la figura.

El Ej. 126c consigue más fluidez y variedad evitando tal reiteración mecánica; los sonidos principales están distribuidos algo más libremente, aunque permanecen en la misma mitad del compás. En el acompañamiento aparece una figura sencilla. La variedad en el Ej. 126d, en el que se utilizan sonidos de diversas duraciones, es aún mayor.

En el Ej. 126e el bajo es tratado como línea melódica y los elementos superiores se convierten en el acompañamiento.

El acompañamiento en los Ej. 126d, f y g, es objeto de una variación considerable a través de cambios rítmicos, uso de inversiones y enriquecimiento armónico.

El Ej. 126g está completamente desarrollado. Las formas motívicadas están desplazadas y más variadas en la región de la cadencia. La figura rítmica evoluciona para mantener el «motus», y los retardos del motivo de variación están sustituidos por repeticiones en los c. 6-7.

ORGANIZACION DE LA SERIE

A menudo se hace una distinción entre la forma de las variaciones y su carácter. Pero no hay razón para suponer que una variación puede tener dicha forma y no poseer un carácter. Por el contrario, es precisamente el carácter lo que contribuye a dar variedad. Todo compositor, al esbozar motivos para la variación, considerará la necesidad de proveer suficiente contraste de carácter.

Tales contrastes son especialmente necesarios si la pieza, en el estilo

tradicional, no ofrece más contraste tonal entre las variaciones que tónica mayor-tónica menor («Maggiore-minore»). Las «Seis Variaciones», Op. 34, de Beethoven presentan una única desviación de este principio. Mientras el tema está en Fa, las variaciones están en Re, Si \flat , Sol, Mi \flat , do, Fa. Hay también grandes diferencias de tempo y carácter. El tema y primera variación son «adagio»; la segunda «allegro ma non troppo»; la tercera, «allegretto»; la cuarta, «tempo di Menuetto»; la quinta, «Marcia: allegretto»; la sexta, «allegretto», seguidas por una coda que retorna al «adagio» del comienzo. El contraste de carácter se encuentra resaltado por el de compases: 2/4, 2/4, 6/8, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 2/4.

Desde el punto de vista estético, no hay razón para que toda la serie deba restringirse a una tónica. La sinfonía y la sonata mucho antes rompieron esa restricción.

Brahms incrementa la variedad insertando variaciones líricas entre las más rítmicas. En las «Variaciones Händel» uno estaría tentado a caracterizar algunas de las variaciones como: lírica o cantable (5, 6 y 11); apasionada (9 y 20); rítmica (7 y 8); Húngara (13); musette (22). Nótese las sugestivas indicaciones interpretativas: legato, staccato, risoluto, dolce, energico, grazioso, leggiero.

El principio de organización más importante es la variedad. Esto no excluye la posibilidad de agrupar dos o tres variaciones, sin considerable cambio de carácter, especialmente si una idea se elabora en varias etapas. Desde Beethoven, la tendencia general ha sido construir ascendiendo hacia un climax (en variaciones muy largas, una serie de climax), que puede ser emocional, rítmico, dinámico, de velocidad, o cualquier combinación de éstos.

Ocasionalmente se inserta un corto puente o transición entre las variaciones (por ej. «Seis Variaciones», Op. 34, Variaciones 5-6). También se añade, generalmente, una coda o final, que a veces consiste en una prolongación de la última variación. Una discusión detallada de las técnicas para tales episodios queda reservada para el Capítulo XVIII.

Ej. 124

a) *Beethoven, Variaciones Diabelli, Op. 120*

b) Var. 2

c) Var. 9

d) Var. 11



Ej. 125

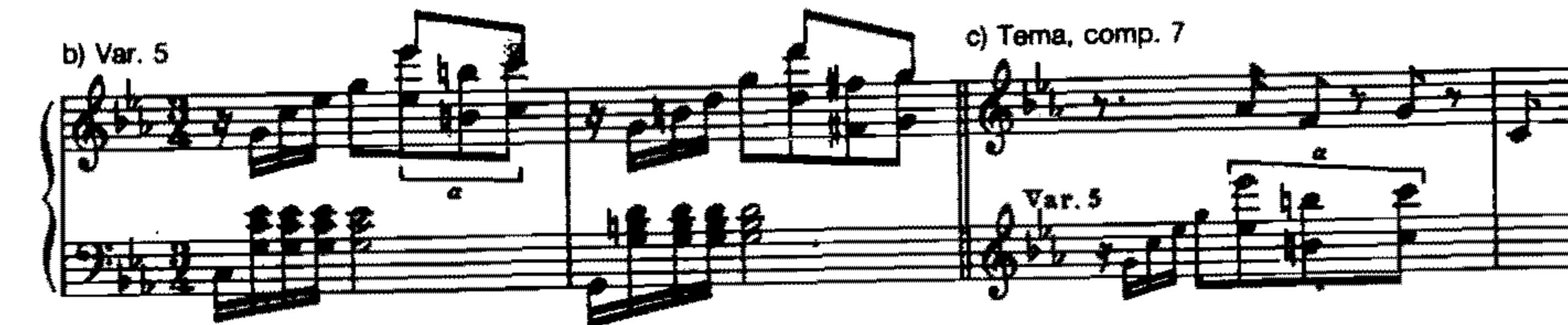
Beethoven, 32 variaciones en Do menor

a) Var. 4



b) Var. 5

c) Tema, comp. 7



Ej. 126

Beethoven, Op. 79-III

a) *Vivace*

First system of musical notation for Exercise 126, part a, measures 1 through 8. The music is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for Exercise 126, part b, measures 1 through 4. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, and the left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation for Exercise 126, part c, measures 1 through 4. The right hand shows further melodic variation, and the left hand accompaniment continues to support the melody.

Fourth system of musical notation for Exercise 126, part d, measures 1 through 4. The right hand continues with melodic development, and the left hand accompaniment remains steady.

Fifth system of musical notation for Exercise 126, part e, measures 1 through 5. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand accompaniment continues.

Sixth system of musical notation for Exercise 126, part f, measures 1 through 4. The right hand continues with melodic development, and the left hand accompaniment remains consistent.

First system of musical notation for Exercise 127, part g, measures 1 through 4. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand accompaniment consists of eighth notes.

Second system of musical notation for Exercise 127, part h, measures 5 through 8. The right hand continues the melodic development, and the left hand accompaniment remains consistent.

Ej. 127

a) Brahms, Variaciones de Händel, Op. 24

b) Fragmento retrogrado de a)

Third system of musical notation for Exercise 127, parts a and b. Part a (measures 1-4) is in G major, and part b (measures 5-8) is the retrograde of part a, in E minor. The right hand features a melodic line, and the left hand accompaniment consists of eighth notes.

c) Var. 16

Fourth system of musical notation for Exercise 127, part c, measures 1 through 4. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand accompaniment consists of eighth notes.

PARTE III
LAS GRANDES FORMAS

XVIII

LAS PARTES DE LAS GRANDES FORMAS
(FORMULACIONES SECUNDARIAS)

Las formas más grandes pueden consistir en partes grandes, más partes, o ambas cosas.

Las partes más pequeñas pueden expandirse mediante repeticiones internas, progresiones, extensiones, liquidaciones y conexiones. El número de partes puede incrementarse por la adición de codas, episodios, etc. En tales situaciones, las derivaciones del motivo básico se formulan dentro de nuevas unidades temáticas. Su función estructural, sin embargo, es de coordinación más que de contraste.

Las grandes formas se desarrollan a través del poder generativo del contraste. Hay innumerables tipos de contraste; cuando más larga sea la pieza, más tipos de contraste pueden presentarse para iluminar la idea principal.

En las formas más sencillas el contraste fundamental lo produce la armonía, organizada para expresar las apropiadas regiones relativas. En el scherzo lo modulante se presenta como oposición a lo estable. En las grandes formas puede organizarse un pasaje modulante dentro de una sección independiente, la TRANSICIÓN, que conecte el tema principal con otra idea estable contrastante, el tema secundario o subordinado.

LA TRANSICION

El propósito de una transición no es sólo producir un contraste; es, en sí un contraste. Puede comenzar, antes del final del tema principal, con nuevas formulaciones temáticas; o puede ser temática y armónicamente modificado el final del tema principal dentro de un segmento de unión.

Una transición, especialmente si es una sección independiente, pertenece al grupo de ideas subsidiarias. Las transiciones aparecen en distintos sitios; entre los temas subordinado y principal (modulando a una región diferente); como retransición (regresando a la tónica), o, en la recapitulación, reformulada como un rodeo de tónica a tónica.

La estructura de una transición ordinariamente incluye cuatro elementos: establecimiento de la idea de transición (a través de repetición, a menudo progresiva); modulación (a menudo en varias etapas); liquidación de los motivos característicos; y establecimientos de un oportuno acorde anacrúsico. Estos aspectos pueden superponerse en grados variables.

LA TRANSICION CON UN TEMA INDEPENDIENTE

Cuando un tema especial sigue como transición al tema principal, tiene habitualmente una estructura diferente al tema anterior y al siguiente. El tema consiste en un corto segmento dentro del que las formas motivicas constituyentes están sólo ligeramente variadas. Las cortas figuras rítmicas se prestan rápida y flexiblemente a los procesos de modulación y liquidación. Tras el establecimiento inicial, al menos una repetición parcial establece la idea después de lo cual comienza la modulación. El fluido cambio de región y la pronta eliminación de hechos característicos distingue a la transición de los temas estables que normalmente le preceden y le siguen.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/2-1. La transición comienza en el c. 32, con un segmento de cuatro compases, construido a partir de una inversión de los c. 9-10 del tema principal. Una repetición parcial (una tercera alta) modula a la V de

la dominante (c. 42). Sobre una pedal se liquida la línea escalística interrumpiendo la segunda descendente. Los c. 42-57 están en la dominante, hecho que facilita la conversión de Mi Mayor (c. 39) en mi menor (c. 58).

Op. 2/2-IV. El segmento inicial de la transición se construye sobre una cadencia. (c. 17-20), sobre la cual una figura en semicorcheas aporta el contenido motivico. En la continuación sólo se repiten dos compases (con una ligera variación), seguidos de un retorno hacia la región dominante, Mi (c. 24), la tónica de la sección siguiente.

Op. 2/3-I. El segmento inicial de la transición consta de cuatro compases (c. 13-16). Su repetición se modifica, terminando en V (c. 21), alrededor de la que gira la armonía durante seis compases, sin modulación real (el Fa# permanece como un simple ornamento). La relación con el siguiente tema subordinado es peculiar (véase en las «Ilustraciones» de «El grupo de temas subordinados»).

Op. 10/3-IV. Este cortísimo Rondó contiene todas las partes habituales en miniaturas. La transición (c. 9), debido a una repetición interna, consta sólo de siete compases, y conduce sólo a la V, sin ninguna modulación real.

Op. 7-IV. La transición comienza (c. 17) con un motivo, en la mano izquierda, que había aparecido previamente (c. 9), como motivo de la sección central del tema principal. Se limita (c. 24) a un intercambio de I y V de la región dominante, asociado con la liquidación usual. Sorprendentemente, termina (c. 36) con una cadencia enriquecida (comenzando en el c. 30) a la I de la región dominante. La terminación en la I de la región dominante no puede ser explicada convincentemente como una superposición. Lo explicaría mejor el hecho de que una terminación en V no sería buena introducción para el VI siguiente, una dominante artificial.

Op. 13-III. El segmento inicial de la transición (c. 18-21) es poco más que una progresión modulante. Una progresión que termina en la I de la región mediante, superponiéndose al inicio del tema subordinado.

Op. 31/2-II. El segmento inicial de la transición consta de dos fragmentos sobre una pedal, Si \flat (c. 18-21). En el c. 22, el primer fragmento se repite de tal forma variado que su segundo compás puede entenderse como derivación rítmica del segundo fragmento. A partir de esta variante se desarrolla un pequeño episodio, sobre pedal de V de la región dominante, que se liquida en los c. 27-30.

Para ejemplos adicionales de transiciones independientes, véanse también: Op. 10/1-1, c. 32; Op. 22-11, c. 13-18; Op. 90-I, c. 25.

TRANSICIONES DERIVADAS DEL TEMA PREVIO

Técnicamente, no se hacen diferencias esenciales si el proceso de modulación y liquidación se aplica a un tema especial, o a elementos del tema principal. A veces la modulación se inicia repentinamente y el carácter de transición se acentúa. En otros casos se repite casi el tema principal y los hechos de transición se posponen a los últimos compases. Estos casos dan la impresión de repeticiones variadas, con las técnicas de transición saliéndose de la variación.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/1-I. Una transposición del arranque del tema principal (c. 9 inicia la modulación. La liquidación comienza inmediatamente, mientras la armonía se mueve progresivamente a la V de la región mediante (relativo mayor), que, a la tercera repetición, se convierte en una pedal debajo del tema subordinado.

Op. 2/3-IV. Una cita directa de los cuatro primeros compases del tema principal es animada armónicamente por la introducción de un $Re\sharp$ en su acorde final. Los dos últimos acordes se repiten progresivamente y son liquidados por medio de la cadena de residuos temáticos, en forma de escala descendente, que conduce a la V de la región dominante.

Op. 14/1-I. Una cita del arranque (c. 13) animada mediante progresiones cromáticas que llevan a la V de la dominante (c. 17) que es establecida firmemente sobre una pedal.

Los tres ejemplos anteriores surgen del «*arranque*» del tema principal. Los dos siguientes hacen uso de su «*final*».

Op. 13-I. Tras una introducción, aparece el tema principal en el c. 11. Termina en la dominante en el c. 35, con una figura en corcheas relacionada con la figura inicial. Esta figura —la «*cola*» del tema— es llevada hacia arriba de manera progresiva (c. 39) a la V del relativo mayor (extrañamente, el tema subordinado está en $mi\flat$, en vez del esperado $Mi\flat$).

Op. 31/1-III. En cada una de sus muchas repeticiones, el tema termina en una figura repetida dos veces (c. 15-16, 31-32). Esta figura (c. 33) aporta todo el material para la transición. Obsérvese la reducción en la anacrusa (c. 36), que, en un eslabón, consigue la liquidación.

Op. 7-I. Aquí el motivo inicial está unido (c. 25-28) a una nueva forma rítmica del motivo (c. 27) para ir bastante abruptamente a la V de la región dominante (c. 35).

En algunos casos, en vez de fragmentos del tema principal reorganizados para producir una formulación distante, se repite sustancialmente el tema principal en su totalidad, pero adaptado a la armonía modulante.

Op. 53-I. En el c. 14 aparece una repetición del comienzo ligeramente variada. La continuación en el c. 18 está transportada una tercera alta, comparándola con la aparición original en el c. 5. Un compás insertado (22) sobre el acorde de sexta aumentada conduce a la V de Mi . El pasaje siguiente está ampliado considerablemente por medio de la liquidación. Así, cada elemento del tema principal aparece en la transición.

Op. 57-I. En el c. 17 se produce una repetición variada del arranque. Los sonidos largos de la formulación original están subdivididos dentro de un modelo alternativo de acorde, cuya inserción amplía el contenido de los cuatro primeros compases a seis. Una repetición variada de la última parte (c. 23) es conducida a la dominante de lab menor. Los compases de liquidación que vienen a continuación permiten que el oído la acepte como dominante de $La\flat$ mayor en la entrada del tema subordinado (c. 36).

La modificación, reducción u omisión de la transición en la recapitulación se discute más adelante.

LA RETRANSICION

En los rondós, el regreso desde el tema subordinado al principal, y en las sonatas, el regreso al comienzo tras la exposición, es generalmente tan sencillo que no se necesita un segmento especial. No obstante, hay oca- sionalmente pequeños segmentos de unión que actúan como «puentes» tanto como «espaciadores». Véanse por ejemplo, Op. 2/2-IV, c. 39-41, ó c. 95-100, Op. 7-IV, c. 48-49, y c. 89-93.

Funcional y psicológicamente son más importantes las retransiciones tras los contrastes modulativos y «*Durchführungen*» (desarrollos). Como la remodulación real tiene lugar habitualmente formando parte de la sección modulativa precedente, la retransición propiamente dicha se inicia en la armonía anacrúsica, y generalmente es poco más que la liquidación de los residuos motivicos. El material motivico a menudo deriva de temas secundarios; a veces referencias a aspectos del tema principal predicen su regreso.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/2-I, c. 210-24 y Op. 10/1-I, c. 158-67, exhiben poco más que los recursos de liquidación en torno a la armonía de dominante.

En el Op. 28-I, c. 257-68, la retransición produce una modulación real, utilizando material del tema de cierre. El Desarrollo viene a cerrar en una V de la submediante que es confirmada sobre un pedal durante treinta y ocho compases. Por contraste, la dominante real es mantenida sólo durante dos compases (c. 267-8).

El Op. 7-I es aún más extraordinario (si no único). La remodulación más la retransición tiene lugar en dos compases (c. 187-8), y, además, después de estar un tiempo en regiones excesivamente remotas: la menor y re menor.

Op. 2/1-I. La retransición (c. 93) difiere de los dos primeros ejemplos sólo con respecto al material temático que anticipa claramente el segundo compás del tema principal.

Op. 31/1-I. En el c. 170 el ritmo sincopado de la mano derecha es una alusión a uno de los hechos principales del tema.

Op. 90-I. Una figura en semicorcheas aparece en la segunda parte del c. 130 que, en el c. 133, es aumentada a notas de valores más largos. Tras varias metamorfosis rítmicas adicionales, vuelve a ser una preparación de las tres primeras notas del tema. (c. 144).

Op. 53-I, c. 146. La figura en semicorcheas del c. 3 sobre un ostinato, sirve como preparación del compás correspondiente de la recapitulación.

«Sinfonía Heroica».—I. La retransición es muy dramática. Comienza en el c. 366, en la submediante de la tónica menor (bVI), con la forma del motivo del c. 5, que pronto se liquida y se reduce a un simple sonido repetido. Concluye con la famosa entrada de la Trompa, que presenta la forma tónica del tema principal acompañada de la armonía sostenida de la dominante. Wagner, que probablemente estaba en lo cierto, lo consideraba una errata, y pensaba que la trompa debía tocar Si \flat en vez de Mi \flat .

Op. 13-I. La dominante es alcanzada en el c. 167 y permanece como pedal en la mano izquierda hasta el c. 187. Los frecuentes cambios dinámicos y los «sforzati» ayudan a hacer de esta retransición el clímax dramático de todo el movimiento. Los c. 171-4 y 179-81 son anticipaciones fácilmente reconocibles del tema principal, con el que también está relacionada la figura en corcheas que inicia el c. 187. El pasaje de ocho compases, c. 187-94, funciona como liquidación del tormentoso clímax tanto como conexión con el comienzo de la recapitulación.

Op. 10/3-IV. Toda la retransición deriva del tema principal, comenzando como una cita del arranque (c. 46), que, si no estuviera en «un tono equivocado», podría confundirse con la recapitulación. Conduce a la región dominante, utilizando armonías de la tónica menor, seguido de un pasaje de liquidación temática (c. 50), derivado del c. 3 del tema.

Op. 22-IV. La sección C de este rondó termina en la tónica menor (c. 103). Más modulación no sería necesaria, pero quizá fue necesario un contraste debido en gran parte que la sección precedente estuvo en si \flat menor o en torno a él. Esto se consigue con un giro a una región bastante remota (c. 105 y una posterior remodulación. El material temático de estos compases es prácticamente una transposición del motivo principal, que es neutralizado en la continuación.

EL GRUPO DE TEMAS SUBORDINADOS

Los temas subordinados pueden haber sido originados como condensaciones y estabilizaciones dentro de un movimiento modulativo contrastante. Al principio poco más que episodios, posteriormente se desarrollan en secciones secundarias definidas, estableciéndose y terminando en tonos relativos, por ej. dominante o relativo mayor.

Idealmente, los temas subordinados están derivados del motivo básico, aunque las conexiones pueden no ser apreciadas con facilidad. El contraste de carácter, dinámicas, ritmo, armonía, formas motivicas y construcción deben distinguir a los temas principales de los subordinados, y a los subordinados entre sí.

Estéticamente, el tipo de contraste más importantes es el formal, ya que evidencia la subordinación. Las repeticiones dentro del tema principal aumentan su facilidad para ser recordado y, por medio de la variación, PREPARAN PARA el desarrollo y la elaboración. En los temas subordinados la simple repetición y yuxtaposición a menudo REEMPLAZAN al desarrollo y la elaboración.

Así, frecuentemente hay un número de formulaciones distintas, cada una establecida y abandonada a continuación para hacer sitio a la siguiente, el grupo de temas subordinados entre sí.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/1-I. En los c. 21-25 la idea fraseológica aparece tres veces. Es seguida por un pequeño segmento yuxtapuesto en el c. 26 y repetido parcialmente en los c. 31-32. En el c. 33, se yuxtapone de nuevo un segmento concluyente, repetido a continuación. Las codettas comienzan en el c. 41.

Op. 2/2-I. Aquí, el grupo de temas subordinados está organizado de modo similar. El pequeño segmento en los c. 59-62 es repetido progresivamente dos veces. En el c. 70 un segmento de dos compases, derivado del final del modelo previo, es establecido y también repetido dos veces progresivamente. En el c. 76 las derivaciones del tema principal están yuxtapuestas sin ninguna conexión. Un segmento cadencial (c. 84) y su repetición cierran la sección subordinada en el c. 92. Las codettas vienen a continuación.

Op. 2/2-IV. Un segmento de dos compases (c. 27-28) es repetido y, tras una segunda repetición parcial, liquidado mediante progresión y otras repeticiones de un segmento distinto (c. 32-39).

Op. 2/3-I. El primer tema subordinado (c. 27) se inicia en la región de la v menor, introducida por sustitución de la precedente dominante de Do.

Es ésta una relación peculiar con la retransición, paralela al primer movimiento del Cuarteto de Cuerda, Op. 18/5 (c. 25), pero que se encuentra escasamente en las obras posteriores de Beethoven.

Un segmento de seis compases (c. 27-32) se repite casi progresivamente (c. 33-38). Un segmento diferente de dos compases (c. 39-40) se yuxtapone, repite y reduce a dos variantes de un compás (c. 43-44). Una conexión de dos compases introduce otro tema, más lírico (c. 47-61), que hace un uso interesante de las imitaciones y cambios entre las voces a la manera del contrapunto doble. Otras formulaciones distintas aparecen en los c. 61, 69, 73. A continuación vienen las codettas.

Op. 10/3 IV. La insignificancia del contenido (es poco más que una escala cromática arriba y abajo) enfatiza la subordinación de este tema. El fragmento de dos compases (c. 17-18), una escala cromática con ritmo, es seguido por una variación descendente que se distingue por desviaciones. Una segunda repetición del fragmento original conduce directamente a la armonía anacrúsica.

Op. 13-III. Un fragmento de cuatro compases (c. 25-28) es seguido por una repetición variada (c. 29-33). Un tresillo en el c. 33 conduce a la cadencia en el c. 37. Se elimina un episodio imitativo sobre la misma figura y de nuevo se cadencia en el c. 43. Otro segmento muy contrastado (c. 44) con una repetición variada que da paso a una recurrencia (c. 51) de la figura de tresillo, que a su vez abre camino a una remodulación.

Op. 14/1-III. Todo el tema subordinado se comprime en ocho compases (c. 22-29), un segmento de cuatro compases y su repetición.

Es evidente que puede darse una gran diversidad y complejidad, incluso dentro del estilo de un sólo compositor. La evidencia sugiere, si puede generalizarse, que una construcción es «mas floja» si depende de la repetición inmediata de segmentos relativamente cortos, uniendo unos a otros por mera yuxtaposición, siendo menor el grado de desarrollo interno.

EL «TEMA LIRICO»

Bajo la influencia de Schubert, los teóricos comenzaron a llamar al tema subordinado «*Gesangsthema*» o «tema lírico». Esto fué un error, ya

que existen muchos temas subordinados que no son en absoluto líricos. Pero esta nomenclatura tuvo una curiosa influencia en las mentes de los compositores, sugiriendo la creación de melodías líricas más y más largas. El carácter lírico, o cantable, es resultado de una construcción íntimamente relacionada con la de la música popular. La «soltura» de este tipo de construcción consiste en desatender casi todos los aspectos a excepción de los rítmicos, omitiendo así implicaciones más profundas, y aportado la riqueza mediante la multiplicación de temas.

Por supuesto, los temas subordinados líricos aparecen en la obra de los predecesores de Schubert, ya que aportan un contraste considerable. Véase, por ejemplo, Mozart, Sinfonía en sol, K.V. 550-I, c. 44; Cuarteto de Cuerda en Fa, K.V. 590-I, c. 31, Beethoven, Sonatas para Piano, Op. 10/I, c. 56, Op. 13-I, c. 51 y sig.; Op. 31/1-I, c. 66 y sig.; Op. 53-I, c. 57-I, c. 36; Cuarteto de Cuerda, Op. 18/4-I, c. 34.

Los ejemplos típicos de Schubert incluyen:

Sonata para Piano, Op. 143-I, c. 60 y sig.; Sonata en do, Op. post.-I, c. 40; Cuarteto de Cuerda en re-I, c. 61; Cuarteto de Cuerda, Op. 163-I, c. 60 y IV. c. 46; Trío con Piano en Si \flat , Op. 99-I, Trío con Piano en Mi \flat , Op. 100-I.

Típicos ejemplos de Brahms: Cuarteto de Cuerda, Op. 51/2-I, c. 46; Quinteto de Cuerda Op. 111-I, c. 26; Segunda Sinfonía-I, en «C»; Tercera Sinfonía-I, catorce compases después del «B».

Entre estos ejemplos puede observarse con facilidad el toque popular. Unificados por un ritmo persistente, los intervalos cambian con libertad. En la Quinta Sinfonía de Beethoven -I, c. 63-93, hay un movimiento continuo en negras que persiste durante treinta y un compases. El primer fragmento (cuatro compases) se repite dos veces sin cambio estructural, y es seguido por otros dos fragmentos de cuatro compases mas la liquidación. La sencillez de construcción es evidente.

El piano no se presta fácilmente a «cantar». Por eso la calidad lírica no es tan obvia en un tema para piano como, por ejemplo, un tema para cuerda. En los anteriormente mencionados ejemplos de las sonatas de Beethoven, se encuentra que el contraste es producido por repetición múltiple, sin variar o ligeramente variada, de fragmentos relativamente largos. En el Op. 1-1, un tema de ocho compases (c. 51) aparece tres veces.

El Op. 31/1-I presenta un fragmento de cuatro compases (en la mediante mayor, c. 66) en el que un ritmo sincopado aparece tres veces. Este fragmento se repite dos veces con ligeras variaciones, la segunda de ellas en la mediante menor.

En el Op. 53-I, el carácter lírico («dolce e molto legato», c. 35) es claro a pesar del estilo pianístico. Sustancialmente, el mismo modelo rítmico aparece siete veces. En el Op. 57-I, c. 36 y sig., dentro de las tres apariciones rítmicamente idénticas del fragmento de dos compases, el motivo rítmico propiamente dicho aparece tres veces. El carácter lírico de este tema resulta particularmente evidente si se compara con el «agitato» de la sección siguiente (c. 51 y sig.).

LA CODA

Con muchos movimientos no tienen codas, es evidente que la coda debe ser considerada como una adición extrínseca. El supuesto de que sirve para establecer la tonalidad es de difícil justificación; pudo compensar difícilmente el fracaso para establecer la tonalidad en las secciones previas. De hecho, sería difícil dar cualquier otra razón para la adición de una coda, que el compositor desea decir algo más.

Esto también puede justificar la observada diversidad de tamaño y de forma. En el Op. 2/1-I hay sólo una corta extensión, difícilmente llamada coda. Una corta coda, de 12 compases, concluye el primer movimiento del Cuarteto de Cuerda Op. 18/6 de Beethoven. En el Op. 2/2-IV, la coda (c. 148-87) tiene también 40 compases; en el Op. 2/3-1 (c. 218-57) tiene también 40 compases; en el Op. 2/3-IV (c. 259-312) tiene 54 compases. Pero en el primer movimiento de la Sinfonía «*Heroica*» la coda tiene 135 compases, casi un movimiento completo.

Aunque es imposible una generalización, muchas codas coinciden más o menos con la descripción siguiente.

Habitualmente se inician con cadencias ricamente elaboradas, conteniendo desviaciones que conducen incluso a regiones bastantes remotas. Según disminuye la longitud de los segmentos también lo hace la complejidad de las cadencias. Las últimas codettas pueden omitir incluso la subdominante cadencial. El intercambio de V y I a menudo da paso a

meras repeticiones de la tónica. El material se deriva, en su mayor parte, de temas previos, reformulados para ajustarse a la armonía cadencial y liquidados con efectividad. Muchas codas son prolongaciones de una repetición final del tema principal, que se convierte, de hecho, en una parte de la coda.

Ilustraciones de la literatura

Beethoven, Cuarteto de Cuerda, Op. 18/4-I. La coda consta de cuatro pequeños segmentos. El primero (c. 208) tiene seis compases; cita y liquida cadencialmente el motivo de la transición (c. 26). El siguiente segmento (c. 214-15) cita y liquida el segmento inicial. El tercero (c. 216-17), una reducción más, utiliza sólo residuos de fragmento precedente. El último segmento lleva la reducción a su conclusión lógica, la repetición del acorde de tónica.

Nótese la progresiva reducción de longitud y contenido. Por supuesto, esta reducción no se produce invariablemente, y nunca con regularidad mecánica.

Op. 2/2-IV. La última repetición del tema principal prepara para la llegada de la coda con una desviación modulativa en el c. 140. pero la coda real comienza con el c. 148 con un segmento de ocho compases. En el c. 156 se repite una parte de dicho segmento, y, mediante un enarmonía (re# = mi b), se conduce a un episodio en la región Napolitana (c. 159). En el c. 161 el motivo del trío repite de nuevo un intercambio de I y V de la región Napolitana. El mismo motivo aporta el material para el tono de la dominante (c. 165) y la retransición (c. 169). El segmento siguiente es una repetición ligeramente ornamentada del tema principal, seguido por cuatro cortas codettas.

Op. 7-IV. Aquí, también, la última repetición del rondó se desvía sorprendentemente, apareciendo su sección A' en la región Napolitana. La remodulación (c. 161-6) da casi la impresión de ser la primera parte de la coda. El segmento siguiente, sobre una armonía cadencial, tiene cuatro compases. La repetición (c. 171) se amplía a 6 compases. A continuación se producen las codettas.

Op. 13-11. La coda consta de un fragmento de dos compases sobre V-I (c. 67) y su repetición. Tres segmentos de un compás preceden a los acordes finales de tónica. Esta coda extremadamente sencilla desde el punto de vista armónico.

Op. 28-I. Este movimiento es uno de los más largos entre las sonatas para Piano de Beethoven, 461 compases. Pero su coda (veinticuatro compases) es proporcionalmente muy corta, y estructuralmente simple. Tras una cita parcial del tema principal (c. 439) la última forma motivica (c. 446-7) es seguida de cuatro repeticiones, sin variación a excepción de las anacrusas, que ascienden climáticamente en forma arpegiada desde la ¹ a re ³. La ascensión es reforzada dramáticamente por un crescendo, y seguida por la liquidación a la que refuerza un descrecendo.

Mozart, Cuarteto de Cuerda en Re, K.V 575-IV. Esta coda (c. 200) ofrece una oportunidad para discutir una técnica característica de Mozart, la técnica de superponer las uniones que parece un ensamblaje. A menudo es el resultado de extender, por ejemplo, un segmento de cuatro compases a cinco, o incluso a seis. Es evidente que los seis compases del Ej. 128a (véase abajo) pudieron terminarse en el cuarto compás (Ej. 128b) y, en vez de superponerla, la repetición pudo empezar un compás más tarde. Pero la mente económica de Mozart compensa la extensión comenzando antes la repetición.

En esta coda todos los segmentos (seis) se superponen. El segundo de ellos comienza en el c. 205, en el que termina el primer segmento. Es una repetición, ampliada a ocho compases, más bien nueve, estructural y funcionalmente, aunque la terminación de la cadencia se omite en la viola y el violoncello. De igual modo el siguiente segmento (c. 213-19) tiene estructuralmente siete compases, como en su repetición variada (c. 219-25) se comprueba. Los últimos dos segmentos (c. 225-7, 227-9) tienen tres compases cada uno.

Ej. 128

Mozart, Cuarteto cuerda, K.V. 575-IV

a)

b)

Op. 57-I. La coda comienza en el c. 239 con una cita parcial del tema subordinado, y con una expresiva marcha a solb en el c. 243. El segmento, c. 243-5, se repite en los c. 246-8. Su final en el c. 249 se superpone al arranque del segmento siguiente de tres compases, asimismo repetido en c. 252-4. A continuación se producen, en los c. 255-6, dos repeticiones del final del fragmento precedente. La longitud de los elementos decrece (6, 4, 3, 3, 1, 1) a través de un dramático crescendo. Siguen seis compases de armonía de tónica (c. 257-62), disminuyendo a ppp, y sobre una reminiscencia del ritmo principal.

Mozart, Cuarteto de Cuerda, en Do, K.V. 465-I. Los ocho compases después de la doble barra (c. 227) son el resultado de la retransición que se inicia en el c. 220, y que conduce a la región subdominante, en preparación de la repetición del desarrollo (c. 107). Este segmento inicial de la coda restablece la región tónica y liquida sus propias obligaciones motivicas antes de dar paso a la yuxtaposición del siguiente segmento (c. 235). A continuación vienen dos segmentos de tres compases y dos de dos, y las acostumbradas repeticiones de la tónica.

La coda de una serie de variaciones no necesita ser distinta a la de cualquier otro tipo de movimiento. Pero como las variaciones clásicas rara vez contienen un contraste mayor que el «maggiore-minore», la coda contiene habitualmente contrastes armónicos más sorprendentes y desviaciones modulativas.

Beethoven, Cuarteto de Cuerda, Op. 18/5-III. La coda se inicia (c. 98), tras una cadencia rota, en la submediante bemol (Si \flat). Consta de un número de segmentos que se elaboran en combinación de los dos primeros del tema. En otros aspectos no difiere de los casos previamente descritos.

Mozart, Cuarteto de Cuerda en re, K.V. 421-IV. La coda se inicia (c. 113) con una cita sin variaciones sustanciales de los ocho primeros compases del tema. Describir todas las maravillosas sutilezas de esta coda llevaría páginas. Los numerosos segmentos pequeños que siguen son, en su mayor parte, adiciones contrapuntísticas a la figura rítmica prevaleciente. Las inserciones ocasionales y los deslizamientos son la causa de la diferente duración de los segmentos, produciendo la típica irregularidad mozartiana.

Mozart, Cuarteto de Cuerda en La, K.V. 464-III, Andante ¹. La coda de estas variaciones se inicia con una pedal, utilizando el ritmo que da a este movimiento su sobrenombre, «del redoble del tambor». Consta de un número de segmentos, uno de los cuales es una cita condensada del tema (compárese el c. 164 con el c. 1; el c. 169 con el c. 6 y el 14). El segmento que comienza en el c. 174 se deriva, no del tema en sí, sino de la quinta variación (c. 115 y sig).

Entre las tres largas series de variaciones para piano de Beethoven, la de Mi \flat tiene un final fugado. La coda de las «Variaciones en do» es atacada al final de la variación trigésimo segunda. No contiene modulación; pero incorpora una variación adicional, que se extiende durante diez compases (c. 19-28), y se concluye con unas cuantas codettas. La coda de las «Variaciones Diabelli», que es atacada también en la última variación, no se diferencia de las codas previamente descritas.

Beethoven, «Doce Variaciones en La». La coda comprende alrededor de un tercio de toda la obra, y es muy rica en el número y lejanía de las

¹ Philharmonía imprime este movimiento como el tercero; pero esto es siempre cuestionable, y la Edición Peters lo da como cuarto. Esto segundo es más probable.

modulaciones. En un punto alcanza incluso una región que debe ser descrita como la «mediante mayor de la dominante», en La.

Beethoven «Doce Variaciones» «Über die (!) Menuett (en 4/4) a la Viganò». Esta coda también modula a un lugar remoto, la supertónica mayor (Re).

Beethoven, «Diez Variaciones en Si \flat ». La coda (comenzando en el c. 47 de la Variación 10) contiene muchos pasajes de transición. Hay dos variaciones parciales en la región tónica (c. 103, 119), dos episodios en la submediante (c. 47) y Napolitana (c. 146). Las codettas (Tempo I) completan la reducción y liquidación.

Los análisis precedentes han demostrado la gran diversidad de las posibilidades formales. Un número de aspectos son comunes a la mayoría. Rara vez es un tema establecido con la autosuficiencia e independencia de un tema principal. Las citas variadas de temas previos son condensadas a menudo en pequeños segmentos, y conectadas por medio de pasajes modulantes, que a su vez puede estar formados por el material previo. Cuando, tras un contraste modulante, la región tónica es restablecida, usualmente le sigue un segmento más largo. Finalmente, aparecen un número de codettas, que se hacen más y más cortas, siendo reducido su contenido a una mera V-I, o incluso a una repetición de I.

XIX

LAS FORMAS RONDO

Las formas rondó se caracterizan por la repetición de uno o más temas, separados por secciones contrastantes.

La forma ternaria, minuet-trío-minuet, y scherzo-trío-scherzo, son prototipos de esta clase de organización. Son estas formas ABA, en las que sus propias partes pueden tener la forma aba. Una similitud a los grandes rondós puede verse en las Sinfonías Cuatro y Seis de Beethoven, donde una doble repetición del scherzo produce una forma ABABA. Schumann, añadiendo un segundo trío (por ejemplo, en los scherzos de las Sinfonías Primera y Segunda, el Cuarteto de Cuerda en la, y el Quinteto con piano), produce la forma ABACA.

En la literatura pueden encontrarse ilustraciones de los siguientes tipos de organización:

Las formas en Andante (ABA y ABAB) ¹

Las pequeñas formas Rondó (ABABA y ABACA).

La gran forma Rondó (ABA-C-ABA), que incluye un Trío (C).

El Rondó Sonata ² (ABA-C¹-ABA), con Desarrollo (C¹).

El gran Rondó Sonata (ABA-CC¹-ABA), Conteniendo tanto Trío como Desarrollo.

Los elementos estructurales de estas formas pueden ser simples y cortos, o compuestos y largos. Hay transiciones, codettas, episodios, etc., como se describió en el capítulo precedente. Cada una de las partes mayores puede constar de varios segmentos. La clasificación de la forma se basa en el número y posición de las partes, no en la longitud real de la pieza.

¹ Llamar a estas formas «rondós» es quizá una exageración.

² ¿Quién introdujo este útil término?

LAS FORMAS EN ANDANTE (ABA Y ABAB)

Op. 2/1-II (ABAB). La sección A es una forma ternaria (c. 1-16). Una transición (c. 17-22) conduce al primer tema subordinado en la dominante (c. 23), seguido de una segunda idea pequeña (c. 28 con anacrusa). La última parte del c. 31 actúa como puente del regreso de la sección A (c. 32). La omisión de la transición permite que la sección B se inicie inmediatamente (c. 48), transportada a la región tónica. Tres compases a modo de codetta cierran el movimiento.

Op. 7-II (ABAB). La sección A es una forma ternaria (c. 1-24). Un pequeño fragmento puente la une con la sección B (c. 25), que se inicia en la región de la submediante bemol (La \flat) y modula a través de la región subdominante menor (fa) y la región Napolitana (Re \flat). En el c. 37 se alcanza la dominante. Pero en lugar de la recapitulación, se interpone un dramático episodio, en el que hay una cita del tema principal (en la alejada tonalida de Si \flat , dominante de la mediante bemol, c. 42). La recapitulación real aparece en el c. 51; la recapitulación de B, c. 74, se reduce considerablemente y se transporta, suprimiendo la tendencia modulativa, a la tónica. Una coda se inicia en el c. 79.

Op. 28-II (ABA). Tanto A como B son formas ternarias. Las repeticiones en la recapitulación están escritas, con una elaboración típicamente pianística. Una corta coda cita los principales motivos tanto de A como de B.

Op. 31/1-II (ABA). Aunque formado sólo por tres secciones, este movimiento tiene 119 compases. La sección A tiene forma ternaria (c. 1-16, 17-26, 27-34). La sección B (c. 36) empieza en la submediante bemol, y alcanza la dominante en el c. 53, permaneciendo en ella para introducir la recapitulación en el c. 65. Una coda comienza en el c. 99.

Op. 31/2-II. (ABAB). Un hecho curioso de este movimiento es el uso de un sólo aspecto rítmico en todas las transiciones y retransiciones (véanse c. 17-30, 38-42, 59-72, 81 y sig). Una corta coda derivada del tema principal (c. 90) sigue a la retransición final, que, sorprendentemente, es dos veces más larga que la primera.

Mozart, Cuarteto de Cuerdo en Do, KV. 465-II. (ABAB). El tema de este Andante tiene poco parecido con las previamente descritas formas prácticas. Hay una elaborada transición, C. 13.

Como en el caso anterior, el mismo motivo se repite en todos los pasajes de transición (c. 39, 58) y en la coda (c. 101).

Brahms, Cuarteto de Cuerda, Op. 51/2-II. (ABA). El tema principal tiene una forma ternaria bastante larga con codettas, pero sin transición. Curiosamente, la recapitulación se inicia en la región de la submediante bemol (Fa) y regresa a la tónica sólo cuando la sección A¹ de la pequeña forma ternaria es alcanzada. Tales formas ABA pueden encontrarse también entre las piezas de piano de Brahms, por ej. el «Intermezzo, Op. 117/1». El efecto es más de una forma ternaria amplia que de un verdadero rondó; sólo el hecho de que el tema principal a su vez sea una pequeña estructura ternaria, y que la sección A se repite de hecho cuatro veces con inserciones contrastantes, permite intentar incluirla entre los rondós.

Haydn, Cuarteto de Cuerda en re, Op. 76/2-II. (ABA). La sección B es simplemente un contraste modulativo y no incluye un tema subordinado. Entre los predecesores de la escuela clásica esta forma embrionaria se encuentra frecuentemente.

Los esquemas formales que se discuten pueden encontrarse en todo tipo de obras cíclicas de la literatura: sonatas, tríos, cuartetos e incluso sinfonías. Están confinadas en movimientos de tempo lento o moderado, en los que estructuras más complejas se harían excesivamente largas.

Beethoven, Séptima Sinfonía-II (ABAB). Este movimiento es extremadamente largo, a pesar de que su estructura básica es simple, debido a las muchas repeticiones del tema principal. Todo el tema, incluyendo sus repeticiones internas, aparece al principio nada menos que cuatro veces. La sección B aparece ambas veces en la tónica mayor. En la recapitulación (c. 150) el tema aparece completo sólo una vez. Un fugato (c. 183) sobre el motivo principal reemplaza las repeticiones.

OTROS RONDOS SIMPLES

Los modelos ABABA y ABACA se utilizan con poca frecuencia como formas independientes (aunque aparecen por analogía en el Minuet con repeticiones convencionales II:A :II:B A:II, que es, de hecho, A-A-B-A-B-A (pág. 192 del libro puede encontrarse II:A... etc. y en los scherzos con más de un trío).

Op. 2/3-II (ABABA). Como consecuencia de las numerosas apariciones de formas ligeramente variadas del motivo básico, el tema principal sólo tiene diez compases. Pero la sección B es sorprendentemente larga —treinta y dos compases. Es un caso sorprendente de «formulación suelta». Aunque hay tres formas distintas del motivo, cada una de ellas repetida varias veces, el tratamiento es muy irregular. Los fragmentos difieren en cuanto a su duración; las formas motílicas cambian en intervalos y dirección; algunas partes se inician como progresiones, pero no lo son, etc. La figura sincopada del c. 19, aunque cada medio compás es melodioso, no revela ninguna continuidad real si se toca por separado. Su significado es poco más que una ornamentación de los sonidos de la armonía, un procedimiento de estudio que caracteriza las secciones contrastantes de las obras formuladas de esta manera «suelta». En efecto, la armonía es la melodía.

La recapitulación de B (c. 55), transportada a la tónica como es lo usual, se reduce a sólo doce compases, omitiendo totalmente la figura en semicorcheas de los c. 13, 16 y 17. La figura sincopada se repite de un modo muy libre, indicando que el contorno melódico especial del establecimiento previo no era obligado. El tema principal se repite por tercera vez en el c. 67, variado sólo levemente, y a continuación se produce una corta codetta.

Op. 13-II (ABACA). El tema principal consta de ocho compases, repetidos, con cambios menores en el acompañamiento, una octava alta.

El tema subordinado (c. 17) es rudimentario, consistiendo en poco más que una forma de motivo establecida y liquidada mientras la armonía se mueve desde la región submediante a la dominante. En el c. 29 A regresa sin cambio y la repetición se omite. El segundo tema subordinado se parece al primero en carácter y tratamiento, pero se elabora más, yendo a la región de la submediante bemol a través de un cambio enarmónico (Mi = Fa \flat). La recapitulación final de A, completa con repetición, presenta sólo una variación rítmica menor en el acompañamiento. A continuación se producen las usuales codettas.

Ravel, «*Pavane pour una Infante Défunte*». (ABACA). La estructura principal es evidente. Cada uno de los temas subordinados se repite inmediatamente con ligeras variaciones. Las dimensiones irregulares de las secciones (B tiene 6 compases y 1/2; c 9 y 1/2) aumentan el interés de una construcción muy simple por otra parte.

VARIACIONES Y CAMBIOS EN LA RECAPITULACION (TEMA PRINCIPAL)

Desde un punto de vista estructural, los cambios en el tema principal cuando éste regresa no son necesarios. Pero la variación por sí misma es uno de los aspectos característicos del gran arte. En las grandes formas rara vez se da una repetición sin cambios.

La línea melódica y la estructura temática son habitualmente preservadas. El tipo más simple de variación es un cambio de sonoridad producido por una diferente disposición, como en el Op. 13-II, c. 9-16. En el Cuarteto de Cuerda de Beethoven, Op. 18/6-II, hay seis disposiciones diferentes del segmento básico (c. 1-4), incluyendo transposición, figuración, adiciones ornamentales y adición de voces contrapuntísticas.

En el estilo pianístico tal libertad de tratamiento de las voces no es siempre posible. Por tanto, la ornamentación de la melodía y los cambios de octava, la subdivisión del acompañamiento y el enriquecimiento de la figuración son variantes usuales.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/2-IV. Las variaciones de la anacrusa pueden observarse en los c. 41, 53, 100, 104, 112 y 135. La ornamentación de la melodía se produce en los c. 43, 102, 108, 137 y otros.

Op. 7-IV. La cuarta aparición del tema principal (c. 143), una octava más alta de la original, es variada en el c. 147 mediante la utilización de síncopas e inserción de cromatismos. La omisión, en la primera repetición del tema principal ternario (c. 51), de la sección A¹ es inusual. El inesperado Si al final de la sección B conduce prematuramente al trio. Una aparición igualmente sorprendente del Si \sharp en el c. 155 produce una abrupta modulación a la región Napolitana, introduciendo la coda. ¿Fue introducido el primer Si \sharp como una preparación del segundo, o simplemente el segundo se aprovechó de la accidental aparición del primero? ¿Qué fue primero la gallina o el huevo?

Op. 7-II. El inicio de la recapitulación está sin variar. En la continuación (c. 60) hay variaciones menores de las conexiones ornamentales, y figuras interpoladas (c. 65 y sig.).

Op. 10/3-IV. El tema es variado por interpolación de imitaciones (c. 57 y sig.) y figuraciones (c. 85 y sig.).

Op. 22-IV. La tercera aparición del tema presenta un intercambio semicontrapuntístico de las voces (c. 112), aunque la mano derecha no está elaborada. Sin embargo, la octava sugiere la octava tremolando de la continuación (c. 122). En la última repetición (c. 165) la línea melódica está elaborada con tresillos, contra el acompañamiento a dos. Otros cambios se reducen a las variaciones ornamentales en las aproximaciones a las cadencias.

Op. 28-IV. Las repeticiones están variadas simplemente a través de la adición de fragmentos melífluos en los compases quinto y sexto.

Op. 31/3-II. La repetición (c. 43) parece a primera vista más variada que los casos anteriores. Sin embargo, después de la interpolación de establecimientos adicionales del motivo del c. 2, y la sustitución por acordes sostenidos del pasaje de la segunda mitad, hay poco cambio.

Brahms, Segunda Sinfonía-III. Los compositores anteriores introducen, en la retransición precedente, citas anticipadas del material del tema que regresa (Mozart, Sinfonía en sol menor, K.V. 550-I, c. 139-64; Beethoven Cuarteto de Cuerda, Op. 18/6-IV, c. 105-15). Esto puede dar la impresión de una recapitulación «en el tono equivocado», rota para dar paso a la recapitulación real.

Brahms va más allá. En este movimiento, el tema principal tiene una forma A-B-A¹. En la recapitulación (c. 194), el arranque reaparece en el tono de Fa \sharp , a medio tono bajo del Sol original. La continuación es repentinamente modificada para regresar, a través de una relación de tercera cromática, de la dominante del relativo menor al nivel original en el c. 207. En compensación a este cambio de región, la recapitulación permanece cerca de la versión original en otros aspectos.

CAMBIOS Y ADAPTACIONES EN LA RECAPITULACION (GRUPO SUBORDINADO).

Como el grupo subordinado se repite sólo una vez, tras un número de secciones contrastantes, la variación no es estrictamente necesaria. De hecho, demasiada variación, especialmente al principio del tema subordi-

nado, podría fácilmente dificultar su reconocimiento. Pero para repetir el material subordinado en la región tónica, la transición requiere cambios.

En un punto apropiado, la transición se vuelve hacia una región diferente, a menudo la subdominante (mayor o menor), y continúa indirectamente hacia el acorde anacrúsico, habitualmente por medio de transposiciones de secciones del material original. En los casos más simples no hay más cambios y el material es meramente transportado a la región tónica, quizás con mínimas variaciones ornamentales.

En ejemplos más complejos puede haber omisiones, adiciones o reconstrucciones, completas aunque los cambios más elaborados no son comunes en los rondós.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/2-IV. La transición, que originalmente lleva a la I de Mi, es repetida sin cambios a excepción de la reducción de dos compases y la modificación menor del último compás. Pero la significación del acorde de Mi se convierte en V de La (c. 123). El ritmo del tema subordinado está modificado de manera que el grupo de cuatro corcheas descendentes cae al final del compás en lugar de al comienzo. Este tema, también, está ligeramente acortado.

Op. 7-IV. El grupo subordinado completo es expuesto sin mayores cambios a excepción de la necesaria redirección de la transición en el c. 113. Es interesante la variación de liquidación sincopada en el c. 147.

Op. 22-IV. El único cambio significativo está en la transición, que se inicia exactamente como en su primera aparición. En los compases quinto y sexto (c. 134-5) una repetición semi-progresiva de los dos compases precedentes cambia el curso de la modulación.

Op. 10/3-IV. La transición está modificada en los c. 67-68 y algo ampliada. Pero el tema que originalmente apareció en el c. 17 se omite por completo. En su lugar aparece una sección modulativa construida sobre el motivo básico.

Beethoven, Cuarteto de Cuerda, Op. 18/6-IV. Aquí la transición (c. 61-76) muestra modificaciones desde muy al comienzo de su reapari-

ción en la recapitulación. La adición de alteraciones en los cuatro primeros compases (c. 132) prepara para la transposición de la continuación una tercera alta (en vez de la esperada cuarta alta). Sólo en el c. 145, donde se añaden dos compases, se produce el salto para conducir a la dominante. Los otros muchos aspectos interesantes de este rondó (especialmente el tratamiento de la retransición, que anticipa el tema principal sobre una pedal) no pueden ser discutidos aquí.

Op. 13-III. El tratamiento del grupo subordinado en menor es más complicado, especialmente cuando el tema subordinado está en mayor. Repetirlo en menor cambiaría su carácter y disminuiría el contraste. Por tanto, usualmente se repite en la tónica mayor y en algún punto posterior regresa al menor. Pero a menudo, cambios muy elaborados acompañan a tal tratamiento.

Aquí desaparece totalmente la transición original (c. 18-24). En su lugar, la segunda mitad del tema aporta formas del motivo para un nuevo segmento de transición (c. 129-34). El material correspondiente, mientras se mantienen intactas las formas originales del motivo, es reconstruido con bastante libertad. Sólo se escucha una sugerencia de do menor (c. 159) en la sección final muy ampliada (c. 154-70), que se separa completamente del segmento original de transición (c. 51-61).

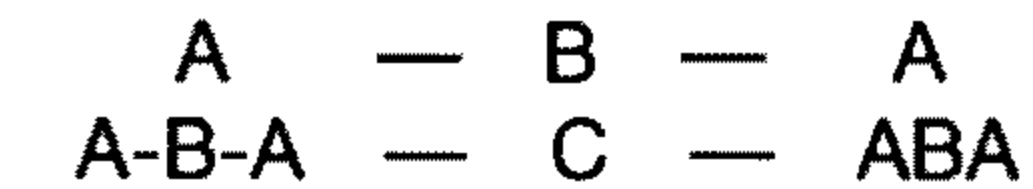
Beethoven, Cuarteto de Cuerda, Op. 18/4-IV. La sección B original (c. 17-40) tiene una pequeña forma ternaria con repeticiones internas. En la recapitulación un puente añadido (c. 111-16) introduce una sección B reconstruida en el tono paralelo mayor. La organización ternaria desaparece; tras un establecimiento y repetición de su arranque, el material temático es liquidado y aparece una larga retransición que utiliza formas motivicas del tema principal (c. 137-62). La exposición contenía suficiente contraste de tonalidad en las transiciones. pero en la recapitulación estos pasajes modulativos se hacen esenciales para dar relieve al énfasis ininterrumpido de la tónica (menor y mayor).

**LAS GRANDES FORMAS RONDO.
(ABA-C-ABA)**

Las grandes formas rondó generalmente expresan el carácter de la danza cantada. El rango de movimiento es moderado o rápido, y el ca-

rácter alegre, juguetón o brillante. Los compositores clásicos utilizaban con frecuencia estas formas como movimiento final en obras cíclicas (sonata, cuarteto o sinfonía).

Ocasionalmente la sección central (C) es comparable en tamaño y estructura con la sección B, provocando un indiferenciado ABACABA (Beethoven, Cuarteto de Cuerda, Op. 18/41V). Habitualmente, sin embargo, la sección C es más larga y más elaborada, asemejándose al trío de un scherzo ó al desarrollo del allegro de sonata. Así, la forma total se convierte en una compleja estructura ternaria:



La sección del trío es asimismo ternaria en sí misma, y expresa una tonalidad contraste, habitualmente algo más remota que la de la sección B. Por ejemplo:

Sección	A	B	A	C
Tono	Do	Sol	Do	do (menor) la La ^b Mi ^b Mi mi
	do (menor)	Mi ^b	do	La ^b Sol sol

El carácter de la sección C contrasta con ambas secciones A y B. Bastante a menudo es «a modo de estudio»; no infrecuentemente es «contrapuntístico» en el sentido de que el motivo o tema sufre una pequeña variación interna, pero situada en diversas combinaciones entre sí mismo y otros materiales.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/2-IV. La sección A es una pequeña forma ternaria (c. 1-16). Una transición (c. 17-26) conduce a la sección B en la región dominante. Esta típica idea subordinada es conectada con la repetición de A por un puente de dos compases (c. 39-40). El trio (c. 57-99) es una estructura ternaria tipo estudio en la región de la tónica menor, con repeticiones internas como las encontradas en el minuet. La repetición final del comienzo del trio (c. 88) se convierte en una retransición. Las modificaciones en la recapitulación son altamente ornamentales. La repetición final de la sección A (c. 135) sirve como arranque de una extensa coda. Notable la recurrencia del tema del trio en la coda (c. 161), tras la desviación a la región Napolitana.

Op. 7-IV. Este rondó es estructuralmente similar al ejemplo anterior. El trio es tipo estudio, con una llamativa figura rítmica compensando el pasaje. La repetición final de A está modificada para introducir la coda, esta vez a través de un cambio inesperado a la región de la submediante bemol (Si = Do \flat).

Op. 10/3-IV. Todas las partes de este rondó son relativamente cortas y compactas. Ambas manos participan en el carácter de estudio del trio (c. 35-45), que está en la región submediante. La retransición (c. 46-55) sugiere el tema principal, pero deja paso a la octava en corcheas que está relacionada con la octava en semicorcheas cerca del final del trio. La embrionaria idea subordinada del c. 17 desaparece completamente en la recapitulación y es reemplazada por un pasaje modulativo (c. 74-83) construido a partir del motivo básico.

Op. 13-III. El trio consta (c. 79) de seis versiones del primer fragmento, separados por una interpolación de cuatro compases (c. 95-98) para formar una pequeña estructura A-B-A'. El juego contrapuntístico de las dos voces es evidente. En el c. 99-106 las notas principales de cada parte están dispuestas sucesivamente en corcheas para producir una línea escalística descendente. El final está modificado para conducir a la dominante de do, sobre la que se construye una retransición amplia pero simple. Otros aspectos estructurales de este rondó fueron ya discutidos en este mismo capítulo.

Op. 28-IV. La exposición y recapitulación no presentan hechos inusua-

les. El pseudo-contrapuntístico tema B es precedido por una transición y seguido de una retransición. No hay conexiones para introducir el trio. En lugar de ello, el primer segmento del trio (c. 68-78) hace las funciones de transición, convirtiéndose la previa tónica, Re, en la dominante de la región subdominante (Sol). El principal contenido del trio está en la sección contrapuntística (c. 79-101). La línea melódica de los cuatro primeros compases aparece sucesivamente en las voces superior, media e inferior, en las regiones de tónica, dominante y tónica (de Sol). Las otras voces están variadas en los C. 87-95 y 95-100. Por otra parte, el tratamiento es similar al contrapunto doble. Lo restante (c. 101-13) es simplemente un énfasis de la dominante de re, preparatorio para regresar al tema principal en Re (c. 114). La repetición final de la sección A está variada y extendida para introducir la coda.

EL RONDO-SONATA

El rondó-sonata, con una sección C modulativa en la que se elaboran los elementos temáticos previos, y la gran sonata-rondó, que combina la estructura del trío con el Desarrollo, que requiere un tratamiento como la sección central allegro de la forma sonata. Esta sección se parece a la sección central modulativa del scherzo, pero está habitualmente más elaboradamente organizada¹. La exposición y recapitulación no necesita diferenciarse de la ya discutida, aunque puede aflorar una mayor complejidad y elaboraciones más ricas.

Ilustraciones de la literatura

Op. 31/1-III. La exposición es normal. La primera sección A es repetida inmediatamente en una variación, colocando el tema principal en la mano izquierda (c. 17-32). La transición (c. 33-42) utiliza la figura del final del tema. La sección C se inicia (c. 82) con el tema principal en la mano izquierda (como los c. 17-32) pero en la región tónica. La continuación deja claro que es el comienzo de un proceso modulativo elaborado con formas motivicas del tema principal. Cierra con una pedal de V (c. 129) que prepara para la recapitulación.

¹ Una discusión completa de esta técnica se reserva para el Capítulo XX.

El esquema modulativo es:

Tónica menor sol	c. 83
Subdominante menor do	c. 91
Submediante bemol Mi \flat	c. 98
Subdominante menor do	c. 106
Inestable	c. 114
Tónica menor sol	c. 121

La recapitulación (c. 132) presenta ligeras variaciones de disposición. La transición y retransición están algo alargadas. La repetición final de A, que se produciría ordinariamente en los alrededores del c. 205, está desplazada por la inserción de un pasaje basado en la sección central del tema principal (c. 210). A regresa finalmente en el c. 224, muy ampliado por medio de silencios y cambios de tempo.

Es difícil determinar si todo el material entre el c. 205 y el final debería clasificarse como coda. Afortunadamente, el resultado musical no está determinado por la conformidad con las expectativas analíticas. La ambigüedad es a menudo una cualidad para ser «reconocida», no necesariamente para ser explicada.

Op. 22-IV. la sección A en sus diversas apariciones es objeto de una variedad de intensificaciones y cambios de disposición. El grupo de temas subordinados (c. 19-4) presentan un número de distintas formas motivicas meramente yuxtapuestas. Las modificaciones en la recapitulación están peor estudiadas, particularmente el tratamiento del puente (c. 41-49), que anticipa la figura melódica al comienzo del retorno del tema principal. En la recapitulación este pasaje está enriquecido e intensificado mediante la cita de los cuatro primeros compases completos, transportados a la región subdominante (c. 153). La sección C (c. 72-111) empieza como un trío de tipo estudio, en la inusual región de fa (iv menor!). Deja paso (c. 81) a un grupo contrastante modulativo, derivado del segmento de transición utilizado tanto para introducir B (c. 19-22) como C (c. 68-71). Este incipiente desarrollo es seguido por un regreso del segmento tipo estudio, sugiriendo la estructura ternaria ordinaria del trío; pero el tono es si \flat (tónica menor), continuando así el proceso modulante en vez de regresar a la región del primer establecimiento, como demandaría el normal procedimiento ternario. Esta sección C combina así el carácter del trío con los procedimientos modulantes de la sección central o Desarrollo.

XX

LA FORMA SONATA (FORMA DEL PRIMER MOVIMIENTO)

El término SONATA implica un ciclo de dos o más movimientos de distinto carácter. La gran mayoría de las sonatas, cuartetos, sinfonías y conciertos desde los tiempos de Haydn, utilizan este principio estructural. El contraste de tonalidad, tempo, compás, forma y carácter expresivo distingue los diversos movimientos. La unidad viene dada por las relaciones tonales (los movimientos primero y último utilizan la misma tónica, y los movimientos intermedios están relacionados con ella) y las relaciones motivicas, que pueden ser claramente evidentes o estar encubiertas con extremada sutileza.

Antes de Haydn todos los movimientos estaban normalmente en una sola tonalidad, alternando a veces mayor y menor. Los maestros del clasicismo vienés introdujeron más variedad utilizando otros tonos relativos en los movimientos intermedios.

Mientras que tres ó cuatro movimientos es lo normal, existen ejemplos que oscilan entre dos a siete movimientos. La tabla que se da un poco más adelante indica la gran variedad que puede encontrarse entre las obras de Beethoven.

En general, los movimientos primero y último están en tempo rápido aunque el Op. 54 comienza «In tempo d'un menuetto», El Op. 26 con un «Andante con Variazioni» y el Op. 27/2 con un «Adagio sostenuto». No es inhabitual que el allegro sea precedido por una corta introducción. El último movimiento lento, «Adagio molto» del Op. 111, es una rara excepción.

Los movimientos intermedios caen generalmente dentro de dos tipos, lentos y moderadamente rápidos. Los movimientos lentos varían del Allegretto o Andantino al Adagio, Largo o Grave. Los movimientos moderadamente rápidos son ordinariamente formas de danzas estilizadas, por

ej. minuets o scherzos. El último, por supuesto, a veces se mueve a un paso excesivamente rápido.

Ocasionalmente, uno de los movimientos en un Tema con variaciones: Op. 26-I; Op. 14/2-II; Cuarteto de Cuerda Op. 74-IV. La ausencia de un movimiento lento permite la aparición tanto de un minuet como de un scherzo en el Op. 31/3.

El último movimiento está escrito frecuentemente en una de las formas de rondó. (Variaciones, como el Op. 109, o una Fuga, como en el Op. 110, son excepcionales). Pero bastante a menudo el último movimiento, y habitualmente el primero, está escrito en la gran forma que es llamada de diversas maneras: «Forma Sonata», «Allegro de Sonata», o Forma del primer movimiento.

Esta forma, como las anteriores, tienen esencialmente una estructura ternaria.

Sus divisiones principales son la EXPOSICION, ELABORACION¹ Y RE-CAPITULACION. Difiere de otras formas ternarias complejas en que la sección central contrastante (elaboración) es dedicada casi exclusivamente a «desarrollar» la rica variedad de material temático «expuesto» en la primera sección.

Relación de Movimientos-Sonatas y Cuartetos de cuerda de Beethoven

SONATAS

Op. 2/1	Allegro f—2/2	Adagio F—3/4	Menuetto f—3/4	Prestissimo f—2/2
Op. 2/3	Allegro con brio C—4/4	Adagio E—2/4	Scherzo C—3/4	Allegro assai C—6/8
Op. 10/1	Allegro molto c—3/4	Adagio molto Ab—2/4	Prestissimo c—2/2	
Op. 14/2	Allegro G—2/4	Andante C—2/2	Scherzo G—3/8	
Op. 111	Maestoso-Allegro c—4/4	Arietta C—9/16		

¹ El acostumbrado término, «desarrollo», para esta sección, es un nombre equivocado. Sugiere germinación y crecimiento que raramente ocurre. La elaboración temática y modulativa produce alguna variación, y sitúa los elementos musicales en contextos diferentes, pero rara vez conduce a un «desarrollo» de nada nuevo.

CUARTETOS DE CUERDA

Op. 59/1	Allegro F—4/4	Allegretto Bb—3/8	Adagio f—2/4	Allegro F—2/4	
Op. 132	Assai sostenuto-Allegro a—2/2	Allegro ma non tanto A—3/4	Molto adagio (Lydian Mode) 4/4	Alla marcia, assai vivace A—4/4	Allegro appassionato a—3/4
Op. 130	Adagio, ma non troppo—Allegro Bb—3/4	Presto bb—2/2	Allegro assai G—3/8	Adagio molto espressivo Eb—3/4	Finale—Allegro Bb—2/4
		Andante con moto ma non troppo Db—4/4			
Op. 131	Adagio c#—2/2	Allegro molto vivace D—6/8	Allegro moderato Trans.— 4/4	Presto E—2/2	Adagio g#—3/4
			Andante A—2/4		Allegro c#—2/2

Su mayor mérito, que le hizo ir en cabeza durante 150 años, es su extraordinaria flexibilidad para acomodarse a la amplia variedad de ideas musicales, largas o cortas, activas o pasivas, en casi cualquier combinación. Los detalles internos pueden ser materia de casi cualquier mutación sin disturbar la validez estética de la estructura como un todo.

El diagrama de debajo indica las relaciones básicas de la forma y algunas de sus posibles ramificaciones.

Es asumido que la forma sonata es una forma muy amplia y compleja. Esto no es necesariamente cierto. La denominada SONATINA no se diferencia esencialmente de aquellas formas sonata y en la que se utiliza el mínimo número de partes, y cada una muy pequeña; por ej. Op. 14/1, Op. 49/1, Op. 78, Op. 79.

La longitud puede oscilar entre 100 y 300 compases o más, sólo la imaginación del compositor determina si la pieza será corta o larga. Puede haber la más completa diversidad en las relativas longitudes de los elementos de la forma.

Mientras que la elaboración es considerada usualmente el hecho más característico, en muchas obras importantes es corta y esquemática. Mientras se espera que en esta sección se vayan a desarrollar sólo aspectos de los temas más importantes o incluso subordinados en su primera apa-

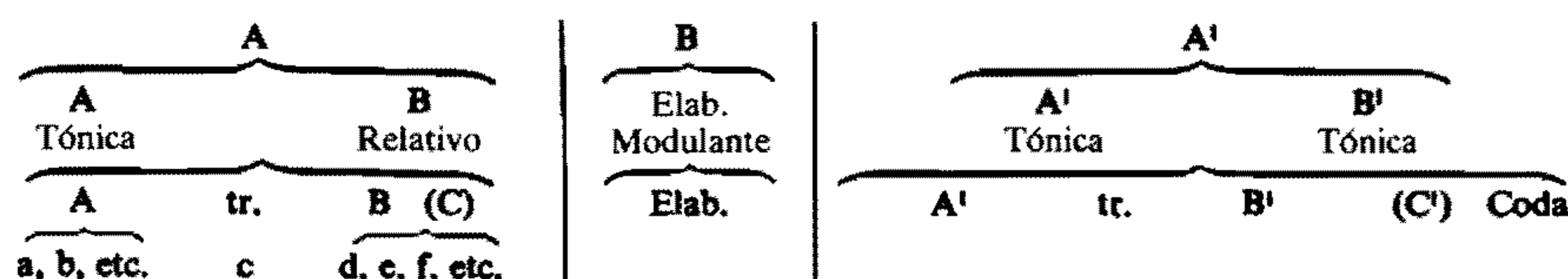
rición; y ocasionalmente aparece una idea que, aunque derivada del material básico, nunca apareció antes así formulada. Variado como pueden serlo los casos específicos, el propósito formal de esta sección es, como con otras secciones centrales contrastantes, aportar un CONTRASTE RELATIVO.

La elaboración es ESENCIALMENTE MODULANTE, y por muy buenas razones. Según se desarrolló la forma, la primera división se hizo más larga, compuesta de un mayor número de partes; fueron utilizados más medios de contraste y de enlace; se hicieron necesarias más formas de construir y limitar temas; se hizo recomendable una restricción armónica para preservar la estabilidad de los temas debido a la variedad armónica interna. Así en la exposición, aunque algunas partes modulan y otras expresan una tonalidad contrastante (relativa), aparte de las transiciones, todo está sólidamente establecido dentro de la región de una tonalidad definida. En otras palabras, la armonía es esencialmente estable.

Esto requiere un tipo diferente de contraste en la elaboración.

La economía dicta el uso del material temático previamente «expuesto» (una gran cantidad de ideas diferentes está presente en la primera sección). La variedad requiere una armonía errante, modulativa, como contraste a la naturaleza generalmente estable de la exposición.

«Relaciones estructuradas, Forma de sonata»



LA EXPOSICION

La exposición se parece a la primera sección de los rondós más largos en varios aspectos. Los establecimientos del tema principal y los secundarios son contrastados pero en tonos relativos. Una transición los conecta todos excepto los casos más simples. Un contraste de carácter

ayuda a distinguir los diversos temas, aunque el análisis demostrará su interconexión a través del uso común de aspectos del motivo básico.

Difiere de los rondós en que el tema principal no se repite antes de la elaboración, y no hay regreso al tono principal, en su lugar, una sección de cierre, incluso es una región contrastante, completa la exposición. A menudo es un mero grupo de codettas. Ocasionalmente, una formulación derivada del tema principal aporta el material (Cuarteto de Cuerda Op. 18/1-I, c. 72; Op. 18/6-I, c. 80; Mozart, Sinfonía en sol, K.V. 550-I, c. 66). Pero generalmente se introduce un tema especial, adaptado a las armonías cadenciales, que puede ser reminiscencia de cualquiera de los temas precedentes, o bastante distinto.

EL TEMA PRINCIPAL (O GRUPO DE TEMAS)

La estructura puede variar muchísimo, desde una simple frase, pasando por algo parecido a una forma ternaria, a un grupo de temas distintos unidos según la más sutil de las fantasías. A menudo el retorno del tema A emerge dentro de una transición.

Las ideas del grupo principal están próximas siempre, más desde el punto de vista temático que melódico (véase el Capítulo XI) y la organización interna tiende a ser flexible e irregular, proyectando las metamorfosis a las que se someterá más tarde. Si la estructura es demasiado simétrica, puede impedirse la subsiguiente libertad de articulación. Un movimiento motor sorprendente es un aspecto útil (Op. 2/2-I, Op. 10/1-I, Op. 10/2-I, Op. 22-I, Cuarteto de Cuerda, Op. 95-I).

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/1-I. El tema, una simple frase, tiene ocho compases. Una transposición aporta material para una corta transición que es rápidamente liquidada, y a continuación, en el c. 21, se produce el tema subordinado.

Op. 2/2-I. Hay aquí dos ideas distintas:

El movimiento motor inicial construido con acordes descendentes arpegiados, y la continuación más lírica (c. 9). Ambos elementos se repiten

en forma acortada (c. 21) y son llevados a una cadencia definitiva en el c. 32. La articulación libre de los fragmentos de distintas duraciones dentro de los treinta y dos compases sitúa la principal cadencia interna (a la dominante) en el c. 20.

Op. 7-1. Tras el movimiento motor inicial (c. 1-4), una serie de fragmentos de dos compases se extiende al c. 13, donde una sobrecargada repetición variada extiende el pasaje hasta el c. 17. Pero aquí tiene lugar aún otra extensión a través de un pasaje de corcheas, que sugiere un cierre en el c. 25. Sin embargo, una repetición variada del motor inicial inaugura la transición.

Op. 10/1-I. El segmento inicial (c. 1-4) contiene dos características fuertemente contrastantes. La forma tónica es seguida inmediatamente por una forma dominante. La unión en los c. 4-5 y 8-9 es tan íntima que la terminación de la frase casi desaparece. El segmento de dos compases que se repite y liquida en los correspondientes ocho compases es otra vez una forma distinta, aunque relacionada, del motivo. Diversas adiciones cadenciales conducen a una derivación de los dos primeros compases, que aparece tres veces, conduciendo a una cadencia en el c. 30.

Op. 10/2-I. El tema de doce compases consta de tres segmentos muy ricos en formas motivicas. La repetición del arranque en el c. 13 conduce a la dominante de iii, en lugar de una transición.

Op. 10/3-I. La frase de diez compases contiene dos elementos: c. 1-4 y c. 5-10. Se repiten en orden inverso, con ligeras variaciones, y al final del tema conduce a la V del vi, en lugar de una transición.

Op. 14/1-I. Aunque corto (doce compases), este tema puede ser considerado un prototipo del «grupo» de temas. Cuatro formulaciones motivicas distintas aparecen en sucesión.

Op. 28-I. El tema de treinta y nueve compases (sobre una pedal de tónica momentáneamente interrumpida en los c. 26 y 34) se inicia con un tema de diez compases, que es inmediatamente repetido una octava alta. La continuación, c. 21-28, parece el consecuente de un periodo en su relación con el inicial. Es, además, repetido y extendido mediante una repetición variada de la cadencia. Las variaciones y su articulación son sutiles pero no muy elaboradas.

Incluso estos pocos ejemplos sugieren la gran variedad de temas: la libre articulación, la irregularidad en la longitud de los segmentos, el número de diferentes formulaciones del motivo, la presencia o ausencia de repeticiones internas, el rango de las posibilidades de conexión con lo que sigue (a veces aislados por medio de fuertes cadencias seguidas de co-dettas, a veces emergiendo sin ninguna rotura).

El sentimiento de la total flexibilidad de la forma sólo puede sostenerse a través del estudio de un gran número de ejemplos de muchos compositores.

LA TRANSICION

No es necesaria una discusión especial de este aspecto. Han sido discutidos un número considerable de ejemplos característicos en el Capítulo XVIII.

Ocasionalmente hay transiciones que no son independientes (op. 10/2 y Op. 10/3). pero un pasaje modulante bien desarrollado entre los temas principal y subordinado se convierte en una fuente de contraste valiosa en la recapitulación.

Tanto la transformación del tema principal en una transición, como la transición con un tema independiente son igualmente útiles, la elección depende en parte de la cantidad de repeticiones internas incorporadas al tema principal.

Obviamente, en obras muy largas (sinfonías, conciertos), la transición puede requerir más de un tema.

Las transiciones más largas normalmente se cierran, por supuesto, con un proceso de liquidación y énfasis del acorde o región anacrúsica adecuados.

EL GRUPO SUBORDINADO

La construcción de este grupo se discutió con detalle considerable en el capítulo XVIII. El factor individual más importantes es el CONTRASTE con el grupo principal: un tono o región distintos, formas motivicas con-

trastantes, características rítmicas distintas y diferentes tipos de construcción temática y articulación. Hay aquí siempre ideas próximas aunque diferenciadas para justificar el término «grupo».

Algunas de las características siguientes pueden esperarse al menos:

ESTRUCTURA SUELTA: Repetición directa e inmediata de los segmentos, yuxtaposición de segmentos contrastantes, a menudo con una superposición; poca o ninguna recurrencia de hechos anteriores dentro de la sección.

ENTRAMADO: Derivación de formas de motivo a partir de las precedentes, produciendo progresiones, condensación y liquidación. Interconexión encadenada.

AUSENCIA DE CADENCIAS DEFINITIVAS hasta el final de la exposición. Esto contribuye al momento armónico, y ayuda a unir material lejanamente relacionado. La modulación incidental puede derivarse de esta técnica, sin disturbar la estabilidad esencial.

CODETTAS, o incluso un **TEMA DE CIERRE**, al final del grupo, marcando el final de la exposición.

LAS RELACIONES TONALES son sustancialmente las mismas que en las secciones centrales contrastantes de las formas simples. Cuando el tema principal es **MAYOR**, el grupo subordinado casi siempre lo está en el tono de la **V**. A veces el intercambio de mayor y menor permite la aparición de parte a la totalidad del grupo subordinado en el tono de la **v** (menor), con la excepción de las codettas (por ej. Op. 2/2-I, Op. 2/3-I).

En **MENOR**, los tonos preferidos son **III** (relativo mayor) y **v** (menor). Como un tema que aparece primero en mayor no siempre se trabaja satisfactoriamente en menor, y ya que el contraste menor-mayor entre los temas principal y subordinado puede ser esencial, pueden aparecer considerables modificaciones del grupo subordinado en la recapitulación (por ej. Op. 10/1-I, Op. 13-I).

Por supuesto, pueden encontrarse desviaciones de estas relaciones, particularmente en compositores posteriores a Beethoven. Un ejemplo sobresaliente se encuentra en el Quinteto con Piano, Op. 34, en fa, de Brahms.

El principal tema subordinado está en do# y se repite en la recapitulación en fa#. Pero tales relaciones son infrecuentes; y siempre requieren adaptaciones magistrales de la forma y el material.

Ilustraciones de la literatura

Op. 7-I. Este extenso grupo subordinado contiene seis secciones distintas. La primera, que enfatiza la dominante de Si \flat (V), consta de nueve compases (c. 41-49). Tras una conexión de dos compases (superpuesta) se produce una repetición variada (c. 50-59). Un tema contrastante más lírico de ocho compases (c. 60-67) es repetido con una variación ornamental (c. 68) y ampliado a catorce compases. Una repentina diversidad armónica tras la pedal de dominante introduce un sorprendente acorde mayor⁶ de Do. Una tercera idea se desenvuelve sobre la pedal de Sol; una momentánea cadencia a Do en el octavo compás es ampliada para regresar a Si \flat en el c. 93. Aquí, un cuarto tema superpuesto aparece en octavas; se repite en el c. 101, las semicorcheas incidentales del c. 97 recorren ahora todo el establecimiento temático. Una pedal de tónica sustenta la quinta sección (c. 111-27). Un sorprendente contraste sincopado con las semicorcheas eliminándose conduce a la codetta (c. 127-36). Del c. 82 al final cada cadencia se superpone al comienzo de la sección correspondiente, enlazando así íntimamente las formulaciones contrastantes y manteniendo el «momentum».

Op. 10/1-I. El grupo subordinado comienza (c. 56) con una frase lírica de cuatro compases que se repite inmediatamente, siendo la relación similar a la forma tónica-dominante de una frase. Dos fragmentos más de cuatro compases vienen a continuación, formando una repetición variada, en la que los acordes arpegiados de los c. 56-57 y 60-61 son reemplazados por largas líneas escalísticas (c. 64-65 y 68-69). Una extensión cadencial, también repetida con variación, alcanza la⁶ en el c. 90, y finalmente cadencia en Mi \flat en el c. 94. Toda la sección desde el c. 72 al c. 94 es una serie de aproximaciones a la cadencia. Las codettas (c. 95-105) están derivadas del final de la transición.

Op. 10/3-I. El grupo subordinado, tras un tema principal corto (veintidós compases) y simplemente construido, comprende ¡102 compases! El papel de la sección que va desde el c. 23 al c. 53 es algo ambiguo. Co-

mienza con un periodo de ocho compases claramente formulado en el tono del relativo menor (si). El siguiente segmento (c. 31) da la impresión de sección central de una pequeña forma ternaria. Pero una modulación por progresión conduce a La y un proceso cadencial ampliado, que utiliza procedimientos de liquidación, establece definitivamente ese tono en el c. 53. ¿Es esta sección una simple transición? ¿O es el primer tema subordinado establecido algo excepcional en el tono del vi?

En el c. 54 aparece otro tema cuya estructura se parece a la de una codetta. ¿Podría ésto ser el tema subordinado principal? Tras una repetición referida al tono paralelo menor (c. 61-66) otra formulación diferente produce una extensa modulación (mucho más elaborada que la transición de los c. 23-53), regresando a La en el c. 93. A continuación viene tres codettas contrastantes (c. 94-105, 106-13 y 114-24), la última de las cuales se transforma en una retransición.

El Op. 28-I presenta problemas similares. El tema principal comprende treinta y nueve compases, el grupo subordinado 124. Es evidente que el carácter, construcción, complejidad y duración del grupo subordinado viene sólo determinado por las demandas de cada composición individual. El tono relativo pero contrastante, el carácter y el material temático son esenciales. Un final suficiente o coda materia para marcar claramente el final de la exposición es práctica habitual, aunque un tipo de retransición a veces enmascara la recomendaciones sólo la imaginación e inventiva del compositor pueden determinar los eventos del grupo subordinado.

LA ELABORACION (Durchführung)

Se ha señalado que la elaboración es esencialmente una «sección central contrastante». Como la exposición es básicamente estable, la elaboración tiende a ser modulante. Debido a que la exposición utiliza temas relativos cercanos, la elaboración incluye habitualmente regiones más remotas. Como la exposición «desarrolla» una suerte de motivos distintos a partir de un motivo básico, la elaboración normalmente hace uso de variantes de temas previamente «expuestos», conteniendo rara vez nuevas ideas musicales.

La longitud relativa de la elaboración varía mucho. Pueden encontrarse ejemplos en los que tiene aproximadamente la mitad de la exposición (por

ej. primeros movimientos: Op. 2/3; Op. 10/3; Schubert, Cuarteto de Cuerda en re). En algunos casos es sustancialmente igual a la exposición (primeros movimientos: Op. 2/2; Sinfonías N.º 3 y 5). La duración sólo puede determinarse por la naturaleza del material y la imaginación del compositor.

La importancia y significación de esta sección fue muy valorada en la última mitad del siglo diecinueve.

Técnicamente, la elaboración se parece al Desarrollo del Scherzo (Capítulo XVI). Consiste en un número de segmentos, pasando sistemáticamente a través de un número de tonos o regiones contrastantes. Termina con el establecimiento de un adecuado acorde anacrúsico o retransición, preparando la recapitulación.

El material temático puede estar tomado de los temas de la exposición en cualquier orden. A menudo un pequeño número de hechos domina toda la sección. Algunos de los segmentos permanecen un tiempo en un mismo tono. Algunos se repiten progresiva o semiprogresivamente. Las diversas secciones pueden ser muy contrastantes en ritmos, material temático, estructura, longitud y tonalidad. En muchas elaboraciones los segmentos primeros son los más largos y estables.

Aproximándose la retransición, segmentos más y más cortos, acompañados a menudo por un cambio más rápido de región, aportan la condensación climática y una liquidación parcial.

Ocasionalmente, pasajes «errantes», que no pertenecen a una región definida, se ven intercalados entre pasajes más estables, pareciéndose algo a las transiciones. Los segmentos se superponen libremente, coincidiendo el final de uno con el comienzo del siguiente. Como método de mantenimiento del «momentum» musical, determinados acordes, especialmente dominantes, se ven comúnmente destacados más que sus respectivas tónicas. Las cadencias rotas son también útiles.

El movimiento de región a región es efectuado habitualmente a través de las relaciones de los tonos más cercanos, aunque las regiones más remotas pueden alcanzarse en el proceso ¹. Hay una tendencia a favore-

¹ Para un análisis detallado de casos típicos, véase Schoenberg Arnold, «Funciones estructurales de la Armonía».

cer las regiones de más bemoles o menos sostenidos que el tono principal, quizá debido a que el grupo de temas subordinados casi siempre están en la parte de la dominante más sostenidos o menos bemoles. Esta tendencia es particularmente evidente en la aproximación al acorde anacrúsico o retransición.

El comienzo de la elaboración puede estar unido al final de la exposición de la misma manera que cualquier otra sección central contrastante. Puede comenzar en la misma región, incluso con la misma armonía. O puede yuxtaponerse otro grado o región, con o sin modulación. La tónica menor o mayor es bastante común. A veces se interpone una especie de transición, o un segmento introductorio.

Ilustraciones de la literatura

Op. 13-I. La estructura de esta elaboración no es muy diferente de la recomendada para el scherzo. Después de los cuatro compases de introducción, se establece en re un segmento de seis compases (c. 137-42) reformulado con elementos del tema principal y la introducción. Una repetición progresiva una segunda baja se produce en el c. 143. Una versión reducida y simplificada de cuatro compases (c. 149-52) aparece ahora tres veces. Aunque se alcanza la dominante de do en el c. 157), una extensa progresión cadencial, liquidando la mayoría de los aspectos característicos del tema, se interfiere antes de que la dominante sea confirmada definitivamente en el c. 167. Sigue un largo pasaje sobre pedal de dominante (c. 167-87), que incluye dos referencias más a la forma del tema utilizado inicialmente. Un diseño de corcheas descendentes (c. 187-94) actúa como retransición.

Op. 28-I. Aquí, de nuevo, la estructura es esencialmente monotemática, y basada en el principio de la progresión y reducción gradual.

La retransición al final de la exposición se desvía al tono de la subdominante (Sol), en el que se restaura el tema (c. 167-76). Una restauración levemente modificada en el tono paralelo menor (sol) da paso a una repetición progresiva de sus cuatro últimos compases, una cuarta baja. Estos ocho compases (c. 183-90) se repiten con las voces intercambiadas como en el contrapunto doble. En re aparece una reducción de cuatro compases (c. 199-202) que se repite progresivamente en la. Hay una pos-

terior reducción a dos compases (c. 207-8) con un tratamiento liberador (liquidación) de las octavas, y a un compás (c. 211) que conduce a una pedal sobre III (dominante del relativo menor en el c. 219). Los residuos del motivo quedan reducidos a una mera reminiscencia rítmica sin cambio armónico (c. 240-56).

En este punto podría iniciarse la recapitulación. En lugar de ello, una cita episódica del tema de cierre (c. 136) en Si y si, conduce la V de Re en el c. 266.

Op. 2/1-I. Las referencias al tema principal aparecen sólo en los compases de introducción (c. 49-54) y en la retransición (c. 95-100). El cuerpo principal de la elaboración utiliza el tema subordinado y sus residuos en el familiar modo progresivo, alcanzado una pedal de V en el c. 81.

Op. 2/2-I. Una cita de introducción basada en el tema principal (c. 122) conduce sorprendentemente a la remota región de La b. Un pasaje tipo estudio conduce a un firme final (c. 160) en Do (bIII). Ahora sigue una sección muy contrastante, bastante lírica, derivada de los c. 9-12. Los residuos temáticos, articulados de manera bastante libre (c. 181-201), conducen a la V en el c. 202, tras cuya liquidación gradual se abre paso la recapitulación (c. 225).

Op. 2/3-I. Tras una modulación introductiva utilizando el tema de cierre (c. 91), un pasaje de tipo estudio con armonía inestable da paso a una repentina cita del tema principal en Re (c. 109). Un modelo (c. 113-16), que consta de dos elementos fuertemente contrastantes, se repite siguiendo el ciclo de quintas, y se extiende hasta alcanzar la habitual pedal de V (c. 129). Los restos del tema principal, apareciendo sobre la pedal, anticipan su reaparición en la recapitulación (c. 139).

Op. 10/1-I. Tras una breve referencia, como introducción, al tema principal (c. 106-17), el resto de la elaboración se basa en un tema que, al menos en esta forma, no se encuentra en la exposición, aunque está ciertamente relacionado con el tema de la transición (c. 32) y el tema subordinado (c. 56). Aquí se demuestra una magistral imaginación e intuición.

Op. 10/2-I. El principal material motivico de esta elaboración deriva de las octavas incidentales del final de la exposición (c. 65-66) y los tresillos ornamentales de semicorcheas del tema principal, la imaginación del com-

positor produce de nuevo una «fantasía libre» que solo guarda una relación muy tenue con los temas principales. El final de la elaboración no alcanza la habitual dominante debido a la curiosa recapitulación que se inicia en Re (submediante mayor).

Mozart, Cuarteto de Cuerda, Do M, K.V. 465-I.

Construido íntegramente a partir del motivo inicial de la exposición (c. 23-24), esta elaboración es particularmente instructiva en lo concerniente al uso de la transformación motivica. Comenzando (c. 107) con un diálogo imitativo entre violín y viola, el primer segmento presenta una expansión gradual del ámbito del motivo que alcanza el climax en el c. 116. En el proceso, la anacrusa se convierte en un acorde roto que se completa en el c. 117. Nótese la transformación de la séptima dominante sobre Fa en una sexta aumentada ($\frac{6}{5}$) que conduce a la dominante de la. El siguiente segmento se inicia de nuevo con el motivo (c. 121), y la transformación es llevada más allá.

Obsérvese la figura de los c. 122-3, en la que el motivo se reduce a corcheas continuas con un ámbito de tan sólo una tercera. En la continuación el motivo se acorta a un simple compás (c. 126), convirtiéndose de nuevo la anacrusa en un acorde roto, que se liquida en los c. 128-9. Los dos segmentos siguientes (c. 130-6, 137-46) utilizan sólo la forma acertada, La dominante es alcanzada en el c. 145, y la forma original del motivo aparece brevemente en la formulación del c. 121, pero se evapora integrándose en acordes rotos (c. 151-4).

Mozart, Cuarteto de Cuerda en La, K.V. 464-I.

El tratamiento motivico aquí es igualmente notable, particularmente en lo que respecta a la gradual reducción y liquidación que se inicia en el c. 123, La sutileza armónica de Mozart es plenamente evidente en esta elaboración. El final de la retransición (c. 162) se superpone al inicio de la recapitulación. Una superposición aún más sorprendente se produce en su Sinfonía en Sol, c. 165-6.

LA RETRANSICION

El cierre de la elaboración puede ser manejado de tal manera que neutralice el momentum modulante y liquide las obligaciones motivicas

creadas en la sección, y al mismo tiempo prepare al oyente para el regreso a la recapitulación. La reducción de las formas del motivo a un contenido mínimo y la presencia de secciones relativamente largas acentuando la dominante o cualquier otro acorde anacrúsico apropiado, han sido mencionadas en los correspondientes análisis.

A menudo puede insertarse un pasaje tipo anacrusa que hace de puente (por ej. Op. 2/3, c. 135; Op. 13-I, c. 187; Op. 14/2-I, c. 121). Como este punto es la unión entre dos secciones importantes, un contraste de ritmo dinámico, o ambos, y de registro refuerza generalmente el deseado contraste.

En composiciones más complejas el pasaje de liquidación sobre una pedal de dominante se ve reemplazado por una serie de segmentos similares a codettas, a excepción de que se aproximan repetidamente al acorde anacrúsico en vez de la tónica. Puede incluir modulación interna o armonía «errante», que sin embargo, regresa de diferentes formas al acorde anacrúsico. En la Sinfonía Heroica-I, la dominante es alcanzada en el c. 338, unos sesenta compases antes de la recapitulación (c. 398). Se repite brevemente en el c. 354, y es establecida finalmente en el c. 378 y sig.

Puede encontrarse un tratamiento similar en la Quinta Sinfonía entre los. 190 y 248.

Cuando la recapitulación no comienza con la tónica, puede ser necesario un acorde anacrúsico diferente, y el énfasis acostumbrado puede ser acortado u omitido (por ej. Op. 10/2-I, Op. 31/3-I).

LA RECAPITULACION

Como en los rondós más largos, el mínimo cambio en la recapitulación es la transposición del grupo subordinado a la región tónica.

Ya que la modulación no es necesaria, podría esperarse que desapareciera la transición. Por el contrario, su efecto es usualmente resaltado, y a menudo alargado. A menos que el grupo subordinado contenga elementos modulantes, la transición provee ahora el único contraste a la región tónica que gobierna toda la recapitulación y la coda. Así su valor como «contraste» se hace más significativo.

El arte del compositor habitualmente demanda más cambios de los mínimamente necesarios. La variación, después de todo, tiene mérito en sí misma. Reducciones, omisiones, extensiones y adiciones, cambios armónicos y modulaciones, cambios de registro y disposición, tratamiento contrapuntístico; incluso la reconstrucción puede ser aplicada como dicte la imaginación del compositor. Por supuesto, la repetición debe ser reconocible como tal, especialmente donde entran, los temas. pero las «aventuras» de los temas durante la elaboración, y los cambios funcionales de su colocación en la forma, casi siempre requieren modificaciones.

Ilustraciones de la Literatura

Op. 2/2-I. Los primeros diecinueve compases se repiten sin ningún cambio (c. 225-43). La continuación, c. 20-31, es omitida, y reemplazada por un segmento de siete compases (c. 244-50) que utiliza formas motílicas de la cadencia precedente, La transición empieza a cambiar en el c. 255; desde el c. 258 en adelante, se repite con cambios menores parcialmente una quinta baja y parcialmente una cuarta alta. El resto de la recapitulación es una mera transposición al tono de la tónica, con ligeros cambios y adaptaciones del registro. No hay coda.

Op. 2/3-I. Ciertos aspectos sueltos de la exposición contribuyen a los cambios de la recapitulación. El segmento de transición, c. 13-21, aporta formas motílicas también utilizadas en el grupo subordinado, c. 61-69. La transición termina, curiosamente, en I de la región dominante en vez del usual acorde anacrúsico. El factor contraste es preservado debido a que la primera sección del grupo subordinado está en sol (v menor).

En la recapitulación, el tema principal se repite exactamente (c. 139-46), pero las codettas de los c. 9-12 son omitidas. Un nuevo segmento de transición, construido a partir de las formas motílicas de la cadencia precedente, reemplaza al segmento original, c. 13-20, pero llega exactamente al mismo punto (c. 21 y c. 155). El resto de la transición se repite sin cambios y sin transportar, llegando a la V en el c. 160. Pero el tema subordinado se produce ahora en do en vez de en sol.

El grupo subordinado se repite sin ningún cambio significativo hasta el c. 218. Aquí en repentino giro, a través de un enlace roto, a la región

de la b (submediante bemol) inaugura la coda. El segmento final de la exposición (c. 85-90) es pospuesto al final de la coda.

Op. 7-1. El tema principal (c. 189) es desviado en su decimoquinto compás hacia la región subdominante, emergiendo en un pasaje de transición bastante distinto que es ocho compases más corto que el pasaje correspondiente en la exposición. El grupo subordinado aparece en el tomo principal (c. 221), con cambios solo superficiales. El segmento final es interrumpido (c. 313), para dejar paso a la coda.

Op. 10/2-I. Las ambiguas relaciones de la exposición pueden explicar la curiosa estructura de la recapitulación. El tema principal termina en el c. 18, en V del iii. La siguiente sección (que debería ser ordinariamente una transición) se inicia estableciendo el tono de Do (V). Sólo su segmento final (c. 30-37) enfatiza la dominante de Do. El carácter de este pasaje es el de un tema subordinado.

La recapitulación (c. 118) se inicia, extrañamente, en Re (VI) con una cita de los doce primeros compases del tema principal. Los seis compases siguientes están modificados para alcanzar la dominante de Fa (I), como una transición construida a partir del tema principal, pero en el c. 137 el segundo elemento del tema (ya presentado en Re, c. 122-9) se repite en el tono principal, Fa. El ambiguo segmento antes referido (c. 19-37) aparece ahora, transportado, como un tema subordinado, hacia Fa. Pero en lugar de los c. 27-29, se inserta un segmento modulante V bastante diferente de diez compases (c. 153-62) que conduce a Do (V), que ahora es enfatizado como el final de una transición, citando el resto (c. 30-37) del pasaje interrumpido. El resto de la recapitulación es una repetición transportada al tomo principal sin cambios, a excepción de la adición de dos compases cadenciales al final.

Op. 10/3-I. Una ambigüedad similar en la exposición produce sólo cambios menores en esta recapitulación, quizás debido a la longitud y gran número de los temas.

El comienzo es repetido literalmente (c. 184) hasta el c. 197, donde un nuevo segmento de unión construido a partir del final del tema (y un compás más corto) reemplaza la repetición del segmento inicial. El tema del c. 23, que apareció originalmente en si (vi), se repite ahora en mi (ii), intacto a excepción de la omisión de dos compases entre los c. 221 y 225. El resto presenta sólo cambios menores hasta el c. 296, donde una

extensión del tema en blancas y una reconstrucción de la retransición introducen una coda que contiene modulaciones internas.

La recapitulación en menor presenta problemas especiales, particularmente cuando el grupo subordinado está en mayor. El intercambio de modo sobre la repetición en el tono principal no siempre es práctico; y permanecer demasiado tiempo sin relieve en el menor resulta pesado. Las adaptaciones hechas para resolver estos problemas son muy diversas. Unos cuantos ejemplos representativos deben seguir como suplemento para una posterior exploración.

Op. 2/1-I. La transición (c. 109) está reconstruida, utilizando las mismas formas motivicas, el grupo subordinado se repite en el tono principal (fa) sin cambios significativos. Se añade una breve codetta.

Op. 10/1-I. El tema principal se repite (c. 168-90), omitiendo los c. 23-31, que estaban basados en la forma del motivo inicial, La transición (c. 191-214), sustancialmente intacta, conduce ahora a la V de fa (iv), y el tema subordinado aportando el contraste del mayor; entonces, tras una breve conexión, el pasaje completo se repite en do, El resto no presenta cambios significativos.

Op. 13-I. La transición original es desechada en la recapitulación (c. 195). En el c. 207 el final del tema es derivado y ampliado a la V de fa (iv). El principal tema subordinado se repite ahora en fa, pero pronto (c. 231) se deriva hacia do. El resto permanece cercano al tono principal con, sin embargo, modificaciones de detalle. Se añade una breve coda.

Cuarteto de Cuerda, Op. 18/4-I. Aquí se da una solución diferente. Todo el grupo subordinado, originalmente en Mi \flat (III), aparece en la recapitulación en la tónica mayor (Do). El regreso a do sólo se produce en la segunda codetta (c. 199).

Mozart, Cuarteto de Cuerda, re, K.V. 421-I.

Todo el grupo subordinado es reexpuesto en la tónica menor. Integro como debería aparecer, desde el inicio de la transición (c. 84) difícilmente se repite una frase en su forma original, los cambios de línea melódica, armonía, ritmo e incluso estructura, se dan por todas partes. Particularmente sorprendente es el deslizamiento fragmento tras fragmento, intercambiando acentos primarios y secundarios. Pero a pesar de los cambios

tan elaborados, el efecto psicológico es sólo el de una variante; el reconocimiento de la repetición no es al menos dañado.

Mozart sobresalió en tales reconstrucciones refinadas.

LA CODA

La financiación de la coda, y las técnicas empleadas en ella, fueron discutidas en el Capítulo XVIII. Su aplicación a la forma sonata no difiere de su uso en los casos allí descritos.

La presencia o ausencia de una coda, su duración o complejidad, su carácter y material temático, son materia de variedad interminable.

Los hechos comunes son: cadencias repetidas a la tónica; cita de temas previos; reducción en longitud y contenido de los segmentos al aproximarse el final.

En las codas más elaboradas los segmentos aparecen a menudo como contrastes transitorios, regresando a la tónica.

Ilustraciones de la literatura

Op. 2/1-I. Se añade una breve codetta (c. 148-52).

Op. 2/2-I. Sin adiciones.

Op. 2/3-I. El tema es interrumpido (c. 218) por un enlace roto al VI bemol. A través de acordes arpegiados modulantes y una cadenza, la tónica es reintroducida en el c. 233, con una cita del motivo principal. Un pasaje con reminiscencias de las síncopas imitativas en el c. 123, conduce de nuevo a través de una cadencia ampliada a la tónica en el c. 252, donde las octavas rotas que cerraban la exposición se repiten para cerrar el movimiento.

Op. 7-I. Las codettas del final de la recapitulación están enriquecidas y ampliadas (c. 313), con una referencia al motivo principal. Otro segmento, dando importancia al enlace I a V, es construido a partir del tema subordinado (c. 324-39). Una pedal de V se inicia en el c. 339, sobre la que

se repite la figura de la codetta, tratada como el final de una retransición. La tónica es alcanzada en el c. 351 y se mantiene hasta el final.

Op. 10/3-I. La exposición se cierra con una retransición (c. 114) que, en la recapitulación, introduce la coda (c. 299). Tras el énfasis de la región subdominante, la dominante del II bemol aparece en el c. 317, utilizando el tema del c. 75. A través de armonías ambiguas y modulantes, la tónica es retornada en el c. 327. Las referencias al inicio del tema principal y el trabajo del pasaje neutro, asociados con una repetición «ostinato» de la tónica, cierran el movimiento.

Mozart, Sinfonía, sol, K.V. 550-I. La coda incluye un pasaje modulante (c. 280-4) e imitativo y citas del motivo principal liquidadas (c. 286-92) entre las dos figuras de la codetta.

CONCLUSION

El significado de forma como la organización de ideas musicales inteligibles, lógicamente articuladas, es particularmente evidente en la música citada aquí. Es también evidente (como se estableció en el primer capítulo) que las formas más desarrolladas no pueden ser construidas por la mera unión de hechos musicales, o vertiendo aspectos musicales concretos en moldes preconcebidos.

Sólo el sentimiento formal del artista puede determinar la evolución de un motivo dentro de la obra de arte completamente elaborada.

Este libro sólo establece claramente un fundamento, basado en los principios básicos de la práctica compositiva, procesos y métodos, que pueden ser aplicados imaginativamente más allá de sus límites.

El estudio continuado, íntimo y en profundidad de la literatura musical es el mejor medio de ampliar y clarificar estos conceptos.

APENDICE

(«Nota del editor» La siguiente descripción de «Fundamentos de la Composición Musical» representa la primera formulación de Schoenberg de las intenciones, contenido y métodos de este libro. Estaba incluida en una carta que envió al profesor Douglas Moore de la Universidad de Columbia el 16 de Abril de 1938).

FUNDAMENTOS DE LA COMPOSICION MUSICAL

El fin principal de este libro de texto es:

- (1) En primer lugar, proveer al estudiante medio de las universidades, que no tiene talento para la composición o en general para la música;
- (2) ampliar el horizonte de los profesores (de este y de otros continentes);
- (3) ofrecer, al mismo tiempo, todo al músico con talento, e incluso al que más tarde podría convertirse en compositor.

Esto será posible debido a que cada materia técnica se discute de modo muy elemental, de modo que resulte al mismo tiempo simple y completa.

No he decidido definitivamente si los consejos irán impresos en muchos fragmentos pequeños, o si se añadirá una «segunda parte» que dé «más consejos» tanto al estudiante medio como al de talento, esto se hará pronto cuando le de una primera vuelta. Me inclino más por la idea de la segunda parte, porque sería mejor restringir la parte del estudiante medio al mínimo necesario y no asustarse de ampliar las adiciones ya que son realmente valiosas para un futuro compositor.

Se discutirán las formas musicales usuales: frases, periodos, forma ternaria, menueto, scherzo, tema con variaciones, las diversas formas rondó y la sonata.

Se explicarán, y se darán consejos (entre otros) para detalles técnicos como: la manera de construir motivos, fragmentos fraseológicos, periodos; el uso de la armonía como base y columna vertebral de todos los propósitos formales, la construcción libre, estable, las formas sólidas; transición, modulación, temas subsidiarios, codettas y codas, y especialmente, la elaboración. Una de las materias más importantes; la variación armónica.

Para la construcción de temas y melodías se dan consejos discutiendo cómo variar motivos y frases; se muestran modos de unir diversos motivos para construir unidades. Para las variaciones, se muestran, abundantemente, numerosas formas de circunscripción, figuración, desarrollo del ritmo y de la armonía (sistemáticamente).

Hay artículos especiales sobre: Formas de Acompañamiento, Uso del Contrapunto en la Homofonía, Carácter, Monotonía y Contraste, Estructuras Simétricas y Asimétricas, Climax, Melodía y Tema.

Un aspecto especial de este libro lo constituirán los ejemplos y las sugerencias de trabajo para el alumno.

Para ilustrar cómo se desarrollará ésto, voy a mencionar, en vez de dar más detalles, sólo uno de estos casos:

Cuando es discutido el scherzo, se le pide al estudiante que componga él mismo un tema (de acuerdo con las normas), o que utilice un motivo de una obra de un maestro. El ejemplo trae ahora un tema de scherzo construido con un motivo de un adagio de Beethoven. Este es un punto. Y ahora, para construir la segunda parte —la elaboración— siguen ejemplos de «cómo abocetar a partir de un tema». Se dan veinte modelos diferentes (de cuatro compases cada uno) para ver: cómo puede transformarse el motivo básico; en qué grado puede empezarse y acabar; cómo el modelo puede originar la repetición; cómo debe comportarse la armonía (la repetición se añade de diferentes modos). Y ahora vienen veinte ejemplos mostrando diferentes modos de continuar tras la repetición, incluyendo la liquidación de los motivos elaborados y la retransición a la recapitulación.

Creo que este método es quizá lo más sobresaliente de todo el libro, pedagógicamente. En mis tres años de contacto con los estudiantes de universidad (tuve que cambiar muchas de mis ideas desarrolladas en casi

cuarenta años de docencia) he comprendido que la mayor dificultad para los alumnos es encontrar cómo componer sin estar inspirados. La respuesta es: eso es imposible. Pero como ellos tienen que hacerlo, a pesar de todo, hay que dar consejos, y creo que la única forma de ayudarles es mostrarles que hay muchas posibilidades de resolver los problemas, no sólo una. Este método, de mostrar siempre un gran número de formas de resolver los problemas y explicarlos sistemáticamente, se ha seguido a través de todo el libro en cada momento donde es necesario.

Considerando el gran número de materias y especialmente, de ejemplos, podría superarse que el libro se hiciera demasiado voluminoso. Pero parece que podría mantenerse dentro de un tamaño normal si se utiliza una impresión como la de las nuevas ediciones musicales y se utiliza un papel que corresponda mejor a un libro de texto sobre música que el utilizado hasta ahora. Pero en ningún caso se sobrepasará mucho el tamaño habitual en libros de esta índole.

ARNOLD SCHOENBERG