

INTRODUCCION A LA MUSICA



2

SALVAT

AVISO A LOS LECTORES

La INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA, de Ottó Károlyi, tiene como fin proporcionar los conocimientos técnicos necesarios para comprender la música y leer una partitura. Al adquirir el fascículo 1 de la ENCICLOPEDIA SALVAT DE LOS GRANDES COMPOSITORES usted recibió la primera parte de esta interesante obra; la presente semana, junto con el fascículo 2, recibe la segunda y última parte.

Las nociones fundamentales que se exponen en la obra de Ottó Károlyi son un complemento ideal a toda labor de divulgación de la cultura musical. Por este motivo se ha previsto integrarla en el primer volumen de la ENCICLOPEDIA SALVAT DE LOS GRANDES COMPOSITORES, en el cual figurará a modo de introducción.

No olvide que este primer volumen está compuesto por los fascículos 21 a 40 y, por consiguiente, deberá conservar el texto de INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA hasta que se ponga a la venta el fascículo 40, junto con el cual aparecerán las tapas del volumen.

Tercera parte

Formas musicales

Ahora estamos ya familiarizados con el vocabulario general de la música y con sus símbolos. Hemos comparado, por ejemplo, un sonido, un acorde o una cadencia a una letra, una palabra o un signo de puntuación en el lenguaje hablado. En este capítulo veremos cómo todos estos elementos toman forma y se utilizan dentro del marco de la estructura musical.

En su descripción de la arquitectura como «música congelada», Goethe utiliza el ejemplo de la música para ilustrar ese fluir lógico de un hermoso edificio. Si invirtiésemos la metáfora, podríamos decir que los *motivos*, que son las unidades más pequeñas de una composición musical, constituyen los ladrillos de la música.

Motivo

Un motivo, para ser inteligible, debe constar de dos notas por los menos, y poseer una estructura rítmica precisa y reconocible que le dé vida. He aquí un motivo muy conocido de la *Novena Sinfonía* de Beethoven:



Fig. 132

y otro motivo de la *Sinfonía N.º 4 en mi menor* de Brahms:



Fig. 133

Generalmente, un motivo consta de tres, cuatro o más notas, como vemos en los dos primeros compases de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven:



Fig. 134

Basta recordar cómo se desarrolla esta Sinfonía para darse cuenta de que dicho motivo constituye la primera piedra de todo el edificio musical. Es por medio del motivo y de su ingenioso desarrollo (por ejemplo, la repetición, la transposición, la modificación, el empleo del contrapunto, etc.) como el compositor expone, y seguidamente explica, su idea. Sin embargo, antes de poder exponer y explicar algo, tanto en la música como en el lenguaje hablado, es necesario construir frases y oraciones inteligibles.

Frase

Una frase musical puede consistir en uno o más motivos. La conclusión de una frase se indica generalmente con una cadencia. Aquí radica la gran importancia de las cadencias, que, como ya se ha explicado anteriormente, proporcionan la necesaria puntuación a las frases. He aquí algunos ejemplos de frases musicales:



Fig. 135 Beethoven: Sonata para piano Op. 14, n.º 2.



Fig. 136 Mozart: Cuarteto en si bemol, K. 589.

Período musical

La longitud normal de un *período musical* es de ocho compases. (Naturalmente existen períodos musicales más largos o más cortos, pero es sorprendente comprobar el gran número de ellos que están contruidos dentro del esquema de ocho compases: su simetría parece poseer un peculiar atractivo.) En los siguientes ejemplos de períodos musicales se puede observar cómo estos modelos están integrados de manera natural por dos partes. Los cuatro primeros compases de cada ejemplo forman una frase incompleta, que se resuelve en los cuatro siguientes completando así la exposición.



Fig. 137 Beethoven: Novena Sinfonía, último movimiento.



Fig. 138 Haydn: Sinfonía «Londres».

Si por el momento tomamos como norma el período musical de ocho compases, encontraremos muchos ejemplos que parecen haberse abreviado o alargado por supresión o adición de uno o más compases, de la misma manera que se comprimen los pensamientos o se añaden adjetivos en el lenguaje hablado. Un buen ejemplo de un período musical «comprimido» es el que da comienzo a la obertura de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart:



Fig. 139

Los períodos musicales se pueden prolongar, naturalmente, mediante la ampliación de las frases que los componen. Esto se realiza de varias formas: la repetición de cadencias, el uso de secuencias, la repetición o imitación de un compás, etc. El siguiente modelo de un período musical ampliado es de *La Fleurie, ou La tendre Nanette*, de Couperin:



Fig. 140

Ni que decir tiene que existen otras muchas formas de períodos musicales, de longitud variable, ya que no hay regla que pueda limitar la inventiva de un compositor.

Forma binaria

Vamos a proceder ahora desde los períodos musicales a las estructuras musicales más completas. Si analizamos la siguiente Zarabanda de Corelli, nos daremos cuenta de manera casi inmediata de cómo se asemeja a la formulación de una pregunta y a la respuesta que recibiría en el lenguaje hablado:



Fig. 141

Consta de una sección interrogativa (A) que comienza en la tónica y acaba en la dominante. La segunda sección (B), de réplica, toma su melodía de la tonalidad en que acaba la sección (A) y la modula, para volver otra vez a la tónica. Podemos comparar este procedimiento a la siguiente pregunta y a su correspondiente respuesta:

«¿Cómo está usted?» (pregunta).

(T) (D)
«Yo bien, gracias.» (respuesta)
(T)

El «Yo» de la primera frase puede considerarse como la tónica; el «Usted», la dominante, se convierte en el «Yo» de la frase siguiente, devolviéndola al primer hablante, donde se convierte de nuevo en «Yo».

Este ejemplo ilustra la forma «binaria» (el prefijo *bi-* significa que está integrada de dos secciones), que es la disposición musical (o esquema o forma, llámese como se quiera) más sencilla que usan los compositores. No obstante, una forma musical definida no tiene por qué inhibir al compositor; es simplemente un marco que le permite expresarse artísticamente. Esta disciplina formal es semejante a la que acepta el poeta para manifestar su pensamiento y su emoción dentro del marco de un soneto, por ejemplo.

Veamos en un ejemplo de Bach cómo se puede desarrollar la forma binaria. He aquí el final de la Allemande de la Suite Francesa n.º 6:



Fig. 142

Observamos aquí la inclusión de cuatro compases adicionales después del supuesto final, que dan como resultado una conclusión suave de la obra, por proporcionar un poco más de tiempo para un cómodo ajuste de la pieza. Este segundo final es la coda, de la cual ya habíamos hablado en nuestra explicación de la fuga.

En la forma binaria, las dos secciones A y B se repiten frecuentemente, lo que hace que el contraste entre ellas sea más marcado. En el caso de que A y B no sean simétricas, la sección B es la de duración más larga, ya que existen posibilidades más ricas de modulación al volver a la tónica, y por la posible adición a ella de una coda, que se considera parte integrante de la sección B. La música de danza de los siglos XVII y XVIII, que llegó a su más perfecta expresión en las suites de Bach, está escrita, en su mayoría, en forma binaria.

Forma ternaria

Si, una vez comprendida la forma binaria A-B, se nos presenta otra variedad de estructura formal, A-B-A, a primera vista podemos suponer, y con razón, que A representa una sección, B otra y la reaparición de A sería la repetición exacta o parecida de la primera A. Sin embargo, al analizar la Fig. 143, encontramos que, de hecho, existe una gran diferencia entre los dos esquemas musicales. La llamada forma «ternaria» A-B-A difiere de la forma binaria A-B en que B es un episodio en completo contraste con A¹ y A²; además, cada sección de la forma A-B-A es armónicamente completa. El ejemplo que sigue (Fig. 143) es el comienzo del tercer movimiento de la *Sonata para piano en si bemol*, Op. 22, de Beethoven.

Para resumir, podemos definir el esquema general de la forma ternaria como la sucesión musical de tres partes:

una primera parte que empieza en la tónica y acaba en ella o en un tono relativo; un episodio que contrasta tanto con la primera como con la tercera partes porque en ella se recurre a un tono (o tonos) distinto y a elementos diferentes; y finalmente, una tercera parte que puede ser la repetición exacta de la primera, o con alguna ligera alteración, comenzando y finalizando en la tónica. A veces, como en el ejemplo arriba ofrecido, se añade una coda.



Fig. 143

Se pueden encontrar muchos ejemplos de la forma ternaria en todo el repertorio musical: en el *Orfeo* de Monteverdi (1607) la vemos en la canción del pastor; Bach la utiliza en sus suites cuando indica un *alternativo* (es decir, que en una suite de danzas, la primera danza se repite al acabar la segunda); en el *aria da capo* tenemos un ejemplo muy claro; y en la época clásica, los compositores (Haydn, Mozart, Beethoven) empleaban la forma Minuetto-Trio-Minuetto como tercer movimiento de sus sinfonías y sonatas. Y si estudiamos detenidamente las piezas cortas para piano del período romántico, por ejemplo los nocturnos y mazurkas de Chopin y los impromptus de Schubert, vemos cómo muchas de ellas están escritas en forma ternaria.

Las formas de danza

Durante siglos, la danza tuvo por encima de todo una significación ritual y religiosa. La adoración y propiciación de los dioses, las rogativas de fertilidad, buen tiempo, etc., se expresaban con frecuencia mediante formas tradicionales o improvisadas de danza y de melodía. En la época de los griegos y romanos, la danza conoció una evolución lenta, convirtiéndose de rito en arte consciente. Sin embargo, ya sea sagrada o profana, arte o no arte, hay algo fundamentalmente erótico en la danza que no parecía agradar a la Iglesia. Durante la Edad Media se desaprobaba cualquier tipo de música de danza e incluso la danza en general. A pesar de ello, la danza conservó su popularidad, hasta llegar finalmente a su renacimiento en las cortes europeas del siglo XVI. Muchas que eran de origen rústico y popular pasaron a formas de gran fuerza estilística, en obras puramente instrumentales, que no se bailaban, sino simplemente se escuchaban. Este proceso de evolución de la danza encuentra su más clara manifestación en la suite.

La suite

La suite es una composición instrumental que consiste en una serie de danzas estilizadas. Fue una de las más importantes formas de música instrumental de los siglos XVII y XVIII, que hoy día todavía se emplea, aunque con ciertas modificaciones. Las cuatro danzas más impor-

tantes que aparecen de manera convencional en una suite barroca (por ejemplo, en las suites de Bach) son la Allemande, la Courante, la Zarabanda y la Giga.

Allemande

La allemande es una danza de origen germánico, en tiempo cuaternario (4/4) moderado. Posee un ritmo característico que resulta del uso de la anacrusa (débil a fuerte) en su arranque.



Fig. 144 Bach: Suite para violoncelo solo en sol mayor.

Courante

Existen dos clases de courante: la italiana y la francesa. La courante italiana (*corrente*, «corriendo») es una danza en tiempo ternario (3/4) de carácter alegre.



Fig. 145 Haendel: Suite en sol menor.

La courante francesa se escribe en tiempo ternario (3/2 ó 6/4) y es de naturaleza contrapuntística. Su peculiaridad reside en que estos dos esquemas métricos se intercambian o se mezclan con frecuencia, especialmente en las cadencias. Esto hace que la posición del acento varíe, y, por consiguiente, la estructura rítmica de la pieza es algo ambigua. El procedimiento cabría llamarlo *polirrítmico*.



Fig. 146 Bach: Suite inglesa n.º 5 en mi menor.

Zarabanda

La zarabanda proviene de España, aunque se supone que es árabe o persa de origen. Se escribe en compás 3/4 ó 3/2, de porte lento, con un acento en la segunda parte del compás. Inicialmente era una voluptuosa danza amorosa, pero con el tiempo llegó a tomar un carácter noble y digno.



Fig. 147 Haendel: Suite en re menor.



Giga

La giga es una danza rápida y alegre de origen popular inglés o irlandés. Aparece como final de la suite, y en general es de compás, 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8. Su desarrollo se basa en la imitación, y a veces en la fuga.



Fig. 148 Bach: Suite inglesa n.º 5 en mi menor.

Además de estos cuatro constituyentes básicos de la suite, se añadían (aunque no siempre) otras formas de danza, como el minué (véase apartado siguiente), la gavota (4/4), el pasapié (3/8 ó 6/8), la bourrée (4/4), la musette (danza pastoral con pedal de gaita) y el pasacalle (véase pág. 37). La allemande iba precedida a veces por un movimiento que no estaba basado en la danza, sino que tenía un carácter de improvisación o de rapsodia. Tales movimientos son el preludio, la fantasía, la tocata y otros.

Los diversos movimientos de la suite barroca se basaban generalmente en una misma tonalidad, aunque había modulaciones dentro de cada uno de sus componentes. En épocas posteriores se produjeron muchos cambios, particularmente en el uso flexible de tonalidades, en

la adaptación de otras formas de danza además de las ya existentes y, finalmente, en la libre combinación de formas musicales contrastantes. Ejemplos de la suite pueden encontrarse en las Partitas, Suites francesas e inglesas y Suites para orquesta de Bach; en las Suites de Haendel; y, posteriormente, en la suite de *La Arlesiana* de Bizet, *Peer Gynt* de Grieg, la suite del *Pájaro de Fuego* de Stravinsky y la *Suite de danzas* de Bartók.

Entre las numerosas formas de danza de los siglos XVI y XVII, hay tres que, aparte de su aparición esporádica dentro de la suite, poseen características y peculiaridades de singular importancia en la música. Son el minué [del francés *minuet* o *menuet*, de donde el italiano *minuetto* o *menuetto*], la chacona y el pasacalle.

Minué

El minué tiene su origen en Francia, donde fue una de las danzas aceptadas de manera oficial en la corte de Luis XIV. Su compás 3/4 se bailaba al principio a una velocidad elegantemente moderada; sin embargo, en manos de Haydn y Mozart, la forma del minué se hizo gradualmente más rápida, al punto de que con Beethoven fue reemplazado por el rápido y vivo *scherzo*.

En cuanto a su estructura, el minué puede ser binario o ternario. Es interesante destacar que el minué se combina a veces con el «trío», que se sitúa como parte intermedia entre el minué y su repetición. El Trío se interpretaba originalmente por tres ejecutantes; de ahí su nombre. El esquema del minué, en combinación con el trío, es así:



- A¹ *Minué*, escrito en forma binaria o ternaria, comenzando y concluyendo en la tónica.
- B *Trío*, basado en un nuevo tema, que puede tener forma binaria o ternaria, y está escrito a veces en una tonalidad diferente a la del minué.
- A² Repetición de A¹, con la adición ocasional de una coda.

El minué y el trío, considerados ambos como estructura completa, son de forma ternaria, como ya habíamos observado anteriormente.

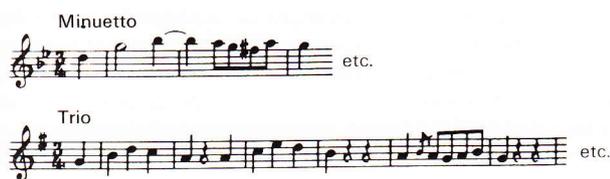


Fig. 149 Mozart: Sinfonía n.º 40 en sol menor.

La chacona y el pasacalle

La chacona y el pasacalle fueron en su origen formas de danza en compás ternario y tiempo lento, aunque posteriormente perdieron completamente su carácter bailable. El principio básico en ambas formas musicales es el empleo de la variación, generalmente construida sobre un *basso ostinato*. *Ostinato* (vocablo italiano, obstinado) significa la repetición insistente de una frase musical, bien a lo largo de todo el movimiento o episódicamente. El

principio del *ostinato* es la característica fundamental tanto de la chacona como del pasacalle.

Uno de los más destacados ejemplos de esta forma musical es el *Pasacalle en do menor para órgano* de Bach, donde un tema *ostinato* de ocho compases reaparece veinte veces, casi siempre en el bajo, repetido exactamente o con ligeras variaciones:



Fig. 150

Distinguir correctamente entre una chacona y un pasacalle es un problema musicológico aún sin resolver. Pero, a pesar de su parecido, podemos decir que mientras el pasacalle está basado en un tema melódico *ostinato* muy marcado que aparece usualmente en el bajo, la chacona es una variación continua en la cual el «tema» es más bien una cadena de acordes, que sirven de base para cada variación. Esta distinción, indudablemente muy sutil, ha sido frecuentemente pasada por alto por numerosos compositores, historiadores y críticos de música, quienes de hecho han empleado ambos términos indistintamente. Por tanto, no es sorprendente encontrar que el último movimiento de la Sinfonía n.º 4 de Brahms se cita indistintamente como un modelo de pasacalle por unos y de chacona por otros.

Variación

A pesar de que la chacona y el pasacalle pertenecen en parte a la categoría de variaciones, han sido incluidos

en el apartado de «danzas» debido a su origen común en la danza, así como por su frecuente aparición en la suite. Ahora van a servirnos como puente para pasar a la siguiente forma: las variaciones o «diferencias».

Como es de suponer, la palabra «variación» significa la reiteración de un tema y su subsiguiente modificación melódica, rítmica o armónica. El tema de la variación es generalmente una melodía fácilmente captable, escrita en forma binaria o ternaria, pero a veces puede consistir en un solo período musical. El tema puede ser una composición original del compositor, como es el caso de las variaciones de la *Sonata para piano en la mayor de Mozart*. Pero a menudo el músico recoge el tema de otro compositor para probar sus potencialidades melódicas y armónicas, como, por ejemplo, las variaciones Diabelli de Beethoven, o las variaciones sobre temas de Haendel y de Haydn de Brahms.

La Fig. 151 muestra primero el tema de Diabelli y, seguidamente, algunos compases de las dos primeras variaciones de Beethoven sobre el mismo tema.

The figure shows three staves of music. The first staff is the theme of Diabelli, marked 'Vivace' and 'p' (piano). The second staff is 'variación I', marked 'Alta marcia maestoso' and 'f' (forte). The third staff is 'variación II'. Each staff ends with 'etc.'.

Fig. 151

Rondó

El rondó en música, como en poesía, está basado en la repetición. En el rondó el tema principal reaparece al menos tres veces y a menudo más. Tales repeticiones se hallan claramente separadas por episodios contrastantes. Veamos, pues, el esquema del rondó:

- A¹ Tema en la tónica.
- B Primer episodio en otra tonalidad.
- A² Repetición del tema, en la tonalidad original de tónica.
- C Segundo episodio, en distinta tonalidad.
- A³ Repetición del tema, en la tónica, terminando a veces en una coda.

Estas secciones se ligan, cuando es preciso, por medio de pequeñas frases musicales de transición que sirven de «vínculo» o «puente» entre ellas. La forma de rondó, por su gran semejanza con la estrechura de la forma ternaria (A-B-A), ha sido considerada por muchos como una ampliación de ella, es decir, como una doble forma ternaria.

Un ejemplo excepcional de la forma de rondó se encuentra en el adagio de la *Sonata «Patética»* de Beethoven:

The figure shows a single staff of music for 'Adagio cantabile' in a key with one flat and 3/4 time. It shows a melodic line with various intervals and rests.

Fig. 152 Ésta es la repetición del tema en clave de sol.

Sonata

Hasta el siglo XVI, la música instrumental no gozaba de gran importancia. El estilo musical se basaba en general en el aspecto vocal; y los instrumentos, cuando se utilizaban, tenían una función subordinada a la de las voces.

El nacimiento de la música instrumental se fecha normalmente en el transcurso del siglo XVI, por lo que el germen de la sonata puede situarse hacia este siglo. Originalmente el término «sonata» (del italiano *suonare*, sonar) significaba música no cantada, sino interpretada con instrumentos. En oposición a la suite, que proviene de la música de danza, la sonata tuvo su raíz en un tipo de música vocal de origen franco-flamenco denominada «chançon». Durante el siglo XVII y principios del XVIII, la sonata, en contraste con la suite, era por regla general una pieza seria, para uno o más instrumentos, que constaba de varias partes y estaba escrita parte en forma binaria y parte en ternaria. Se distinguía así mismo entre la *sonata da camera* (sonata de cámara) y la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia). Sin embargo, en aquella época la diferencia entre la sonata y la suite no era muy marcada. En la sonata aparecían con frecuencia ciertos movimientos con carácter de danza. El movimiento de minué y trío de la sonata clásica es de hecho una reliquia de este dualismo.

Arrancando de estas primeras formas de sonata, y como resultado de una evolución lenta en la que participaron muchas formas distintas y a la que contribuyeron numerosos compositores, hacia mediados del siglo XVIII se consolidó la forma característica de la sonata y su extraordinaria importancia entre las formas musicales. La época de Haydn, Mozart y Beethoven, el llamado período clásico, lleva impreso el sello de la forma sonata. Fue en manos de ellos cuando la forma sonata alcanzó su culminación como estructura de alta complejidad musical.

Forma sonata

Después de este breve esquema histórico de la sonata vamos a analizar con más atención su forma y estructura características.

La forma sonata se caracteriza por su desarrollo en un *único movimiento*. La forma clásica de la sonata consta de tres divisiones básicas: la exposición, el desarrollo y la recapitulación.

Exposición

Del mismo modo que en el primer acto de una obra de teatro establecemos contacto con los principales personajes, la exposición de la forma sonata es la presentación del tema principal o sujeto. Este sujeto temático, al igual que los personajes teatrales, se divide en dos grupos, caracterizados como masculino o femenino. En general, el tema del primer sujeto (o del primer grupo de sujetos, cuando hay más de una idea temática) consta de una melodía corta y concisa de interés rítmico marcado, de carácter «masculino», y cuya tonalidad es la tónica.



Fig. 153 Beethoven: Sonata en do menor, Op. 10, n.º 1.

El segundo sujeto (o grupo de sujetos) tiene generalmente un carácter lírico, más «femenino», en contraste con el primero. Puede decirse que, por regla general, en el segundo sujeto predomina el interés melódico. (Cabe destacarse, sin embargo, que con frecuencia estas dos funciones se intercambian, siendo el sujeto lírico el que aparece en primer término.) Pero el contraste más importante entre el primero y el segundo sujeto reside en que el segundo sujeto se halla en una tonalidad diferente, muchas veces en la dominante, o en su relativa mayor o menor.



Fig. 154 Beethoven: Sonata en do menor, Op. 10, n.º 1.

La transición entre los dos grupos de sujetos se hace por medio de un pasaje modulador que sirve de puente. Su longitud es variable, y en general está basado en el tema del primer sujeto.

La exposición se cierra con una coda. Es aquí, a falta de una nueva y completa repetición del primer sujeto expuesto, donde comienza el desarrollo de la sonata.

Desarrollo

En el desarrollo, el tema presentado en la exposición alcanza su clímax. Una vez más, la semejanza con el desarrollo de una obra teatral parece obvia. Aquí nos familiarizamos con el conflicto «dramático» en su totalidad, expresado a través de varios recursos musicales, como el empleo de la modulación, el uso de cadencias imperfectas e interrumpidas, de adornos melódicos, de la tensión dinámica, etc.

Recapitulación

La recapitulación o reexposición es la sección final de la forma sonata, en donde se repite el tema de la exposición, esta vez con alguna modificación tanto técnica como emocional. La modificación técnica más importante en la recapitulación es que el segundo sujeto se encuentra ahora en la tonalidad de la tónica. El conjunto acaba con una coda. El conflicto ha pasado, los personajes recobran su equilibrio, pero no sin haber sufrido, como resultado de los sucesos experimentados, alguna modificación sutil.

En cuanto a su estructura completa, la forma sonata puede definirse, en términos generales, como una estructura ternaria (A¹-B-A²).

En general, la denominación «sonata» se refiere a una composición instrumental que consta de varios movimientos para uno o más instrumentos, donde uno o más movimientos están escritos en forma sonata. Dicho movimiento suele ser con frecuencia el primero, lo que a menudo le da a la forma sonata el calificativo equívoco de «forma de primer movimiento».

En su totalidad, la sonata consiste generalmente en tres o, con más frecuencia, cuatro movimientos. La estructura normal de una sonata en cuatro movimientos es:

Primer movimiento: Forma sonata.

Segundo movimiento: Forma ternaria (que puede ser también forma sonata, rondó, variaciones, etc.).

Tercer movimiento: Minué y Trío (o Scherzo y Trío).

Cuarto movimiento: Rondó (o forma sonata, a veces, variaciones).

Las indicaciones fundamentales de movimiento en la sonata se basan en el principio estético de la variación equilibrada, y son generalmente: 1) Rápido; 2) Lento; 3) Moderadamente rápido; 4) Rápido.

Cuando se emplea más de un instrumento, la sonata recibe el nombre de Trío, Cuarteto, Quinteto, etc. Un Cuarteto de cuerdas, por ejemplo, es en realidad una Sonata para cuatro instrumentos de cuerda: dos violines, una viola y un violoncelo. Cuando se trata de una orquesta completa, hablamos de Sinfonía.

En tales obras es frecuente encontrarse con una Introducción, o sección musical que, como su nombre indica, sirve para introducir al movimiento que le sigue. Puede ser una introducción corta, como los dos compases que abren la Sinfonía «Heroica» de Beethoven, o más larga, como la que abre su Séptima sinfonía.

Sonata rondó

La sonata rondó es una combinación interesante de dos formas musicales: el rondó y la sonata. Aparece algunas veces como movimiento final de una sonata. El esquema de la sonata rondó es el siguiente:

Exposición

- A¹ Tema de rondó, que sirve como primer sujeto, escrito en la tónica.
- B¹ Primer episodio, que introduce al segundo sujeto, escrito en la dominante o en otra tonalidad.
- A² Tema de rondó, o vuelta al primer sujeto, escrito en la tónica.

Desarrollo

- C Segundo episodio o episodio central, donde transcurre el desarrollo de la sonata rondó.

Recapitulación

- A³ Tema de rondó, o primer sujeto escrito en la tónica.
- B² Tercer episodio, en donde de nuevo vuelve a aparecer el segundo sujeto, pero esta vez en la tónica (un procedimiento idéntico a la forma sonata).
- A⁴ Tema de rondó, que conduce a la coda.

Existen numerosos ejemplos de la forma de sonata rondó en el repertorio de Haydn, Mozart y Beethoven. Uno muy conocido es el último movimiento de la Octava Sinfonía de Beethoven, cuyo tema es el siguiente:



Fig. 155

Sinfonía

La sinfonía es simplemente la adaptación de la sonata a la gran orquesta. Debido a sus grandes posibilidades musicales, especialmente de color y de clímax, la escritura sinfónica ocupa un lugar preeminente en la historia de la música, comparable en literatura a la novela. Dentro de su alcance instrumental, hay lugar para todo, desde el lirismo más delicado hasta la expresión más grandiosa de una lucha heroica. El esquema usual de la sinfonía se asemeja al de una sonata, que detallamos en la pág. 39.

Concierto

El concierto es una composición musical escrita para ser interpretada por un solo instrumento (o grupo de instrumentos) con acompañamiento de una orquesta, donde las dos partes, por así decirlo, compiten (en latín *concertare*, combatir, disputar).

Cuando un pequeño grupo de instrumentos solistas, denominado *principale* o *concertino*, compete con el conjunto orquestal (llamado *tutti* o *ripieno*), la obra se llama concierto grosso. Fue ésta una de las más importantes variedades de música orquestal del período barroco. Al principio, constaba de varios movimientos, que con Vivaldi quedó establecida en una sucesión de tres: Allegro, Lento, Allegro.

De la forma «concierto» tenemos ejemplos en Corelli, Vivaldi, Bach y Haendel. Tras un largo período de silencio, el concierto grosso ha vuelto a revivir en manos de compositores como Bartók y Hindemith, entre cuyas obras figura un Concierto para Orquesta.

El concierto para solista implica la exhibición de un instrumento solista con la orquesta como acompañamiento (lo que no significa que el papel orquestal sea subordinado al del solista). A veces se emplean dos, tres y hasta cuatro instrumentos solistas; en tales casos se le da a la obra el nombre de «doble concierto», «triple concierto», «sinfonía concertante», etc. Desde las obras clásicas vienesas hasta nuestros días, la forma «concierto» ha constado siempre de tres movimientos, que corresponden estructuralmente al primero, segundo y cuarto movimientos de la forma «sonata» (omitiendo el tercer movimiento de Minué-Trío). Como parte integrante del primer movimiento, aunque a veces puede pertenecer a cualquiera de los otros dos, se inserta la *cadenza* o «gran cadencia», que suele servir simplemente para exhibir el virtuosismo técnico del solista mientras la orquesta calla. Esta gran cadencia se halla casualmente al final de la recapitulación, empezando con un acorde cadencial de cuarta y sexta (Ic) y terminando en un acorde de dominante (V), volviendo a entrar, en ese momento, la orquesta (*tutti*) para conducir el movimiento a su final. Originalmente el solista hacía una creación improvisada de la *cadenza*, basándose en el tema principal del movimiento; sin embargo, desde Beethoven hasta nuestros días la gran cadencia se encuentra escrita generalmente por el compositor.

Obertura

La obertura es un fragmento instrumental que, como su nombre sugiere, sirve como prelude a una obra de grandes dimensiones como la ópera, el oratorio, etc. En las óperas de principios del siglo XVII, la obertura, si es que existía, era una simple señal para requerir la atención del público antes de comenzar la obra propiamente

dicha. A partir de entonces, esta función utilitaria dio origen a dos clases de oberturas, la denominada «obertura francesa» y la «obertura italiana».

La *obertura francesa* está asociada con Lully, nacido en Italia y músico de la corte del Rey Sol. En su origen, la obertura francesa constaba de dos partes: una parte *lenta*, cuyo estilo era solemne y hasta pomposo y en la que predominaban los ritmos con puntillo; y una parte *rápida*, de libre y ligero estilo contrapuntístico. Se incluía, a veces, un pasaje lento semejante a una coda que finalmente se transformó en una tercera sección. A veces se repetía la parte lenta con que empezaba la obra, o bien se añadía a las dos partes principales un movimiento con carácter de danza. La obertura del *Mesías* de Haendel es un ejemplo muy conocido de obertura francesa.

La *obertura italiana* fue introducida por el italiano Alessandro Scarlatti, un joven contemporáneo de Lully y uno de los fundadores de la escuela napolitana de ópera. Dicha obertura consta de tres partes fundamentales de estilo homofónico: rápido, lento, rápido. Con frecuencia se denominaba «sinfonía» al fragmento que precedía a la ópera, lo que en realidad era la obertura. Durante el siglo XVIII, la obertura francesa se fue eclipsando lentamente como forma musical hasta llegar a convertirse en un simple movimiento cuya estructura se asemejaba a la sonata, tal como la obertura de *La flauta mágica* de Mozart. Desde Wagner, la obertura se transformó en un tema libremente tratado por los compositores para introducir al público directamente a la primera escena de la ópera en sí, como, por ejemplo, en *Los Maestros Cantores de Nuremberg*.

La *obertura de concierto* es una composición orquestal independiente, sin relación alguna con la ópera ni cualquier otra obra musical. Su forma es a menudo la de una sonata libre, aunque puede tomar otras distintas. Ejemplos son la obertura del *Carnaval romano* de Berlioz y la *Obertura Académica* de Brahms.

No obstante, cuando la obertura guarda cierta relación con alguna composición operística o dramática, su interpretación se califica como una obertura de concierto, por ejemplo, las respectivas oberturas de *Leonora* y *Coriolano* de Beethoven.

Formas vocales

Contrariamente a la canción «folklórica», cuyo origen es anónimo y que cristaliza o degenera según el sentido estético instintivo de quienes la transmiten oralmente de una generación a otra, la canción «artística» está conscientemente concebida y escrita por el compositor; una vez que la escribe en el papel, es el único responsable de ella, sea «buena» o «mala». A la categoría de canción artística pertenecen las dos formas vocales: el «aria» y el «lied»; ambos términos significan «canción» en italiano y en alemán, respectivamente. Sin embargo, estos nombres se emplean hoy día para distinguir entre dos clasificaciones de canción artística.

Aria

El aria es una pieza vocal o instrumental para solista con acompañamiento de instrumentos y cuya construcción es más amplia que la de una canción sencilla. La elección de la forma es bastante libre; tanto la forma binaria como la ternaria, el rondó, el pasacalle, etc., puede servir como estructura formal del aria. El aria llamada «da capo» (del italiano *da capo*, desde el principio) posee

una estructura fija en tres partes que se consigue mediante la repetición de la primera parte tras una segunda que contrasta con ella. Es un ejemplo evidente de forma ternaria. La indicación *da capo* (o su abreviatura *D. C.*) se escribe al final del aria.

Recitativo

A pesar de no constituir en sí una forma musical propiamente dicha, el recitativo tiene una marcada importancia en relación con el estilo vocal operístico (es decir, con la ópera, el oratorio, la pasión, etc.), porque indica un estilo de canto basado en un texto, de naturaleza declamatoria. En el recitativo, la melodía, el ritmo y la frase musical están subordinados a las inflexiones declamatorias del lenguaje. Contrariamente al aria, el recitativo no tiene una forma definida, siendo su función real la de relatar con continuidad el desarrollo de un acontecer, como, por ejemplo, en la función que desempeña el Evangelista de la *Pasión según San Mateo*, de Bach. Así pues, el recitativo puede preceder o seguir a un aria, un gran coro, etc., asegurando de este modo la continuidad de la acción. Los músicos distinguen entre dos formas de recitativo: el recitativo *secco* (en italiano, seco) y el recitativo *acompagnato* (en italiano, acompañado). En cuanto al *recitativo secco*, el acompañamiento del solista no consiste más que en acordes regularmente marcados (generalmente cadencias) por un instrumento de tecla y reforzados en el bajo por el violoncelo o la viola da gamba; mientras que en el *recitativo accompagnato* el acompañamiento será a cargo de una orquesta o de un pequeño grupo instrumental.

Pueden encontrarse numerosos ejemplos del aria, del aria *da capo* y del recitativo en el repertorio operístico del siglo XVIII y aun en el XIX. Basta nombrar a Bach, Haendel, Mozart, Rossini y Verdi para recordar ejemplos conocidos. Y en el *Mesías* mismo de Haendel encontramos modelos de estas tres formas.

Lied

El lied se asocia fundamentalmente con el período romántico alemán, sobre todo con Schubert. En términos generales, el lied es un tipo de canción esencialmente líri-

ca, basado en un texto poético, con acompañamiento de piano. Lo que más caracteriza al lied es que el piano no constituye un mero apoyo decorativo a la canción, sino parte integral de él. Fue exactamente eso lo que logró el joven Schubert en sus lieder (por ejemplo, *La Muerte y la Doncella* y *El Rey de los Alisos*): el significado interno del texto poético está expresado por la voz y por el instrumento en unidad insuperable. El lied puede tomar la forma que mejor se ajuste a la expresión musical del texto.

Un ciclo de canciones (o *lieder*) designa una colección de canciones que, por guardar relación entre sí, forman una unidad artística. Ejemplos son *La bella molinera* de Schubert y *Los amores del poeta* de Schumann.

Omitimos aquí una explicación por separado de la misa, la cantata, la ópera, el oratorio, etc., en parte por razones de espacio, pero fundamentalmente porque en realidad no son en sí formas musicales definidas, sino una conjunción de formas y estilos distintos, todos los cuales han sido tratados ya en este capítulo. En la ópera, por ejemplo, se produce o puede producirse una gigantesca amalgama de todas las formas musicales existentes, con inclusión, en buena medida, del drama, la poesía, la prosa, las artes decorativas y la danza.

La música «programática»

Este término no implica una forma particular de música, sino que describe de manera general un tema, por ejemplo un cuadro o una narración, que el compositor desea y procura ilustrar mediante las formas musicales que mejor le sirvan para expresar su idea. Ejemplos son *La sinfonía fantástica* de Berlioz, *Las aventuras de Till Eulenspiegel* de Richard Strauss y *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy.

El *poema sinfónico* pertenece a la categoría de música programática. Se trata de una obra orquestal programática que generalmente consta de un movimiento en forma sonata libremente adaptada.

Aquí finaliza el estudio de las formas musicales más importantes que el aficionado a la música puede encontrarse. Es evidente que en la introducción a la música que nos hemos propuesto hacer no es posible incluir todas las clases de composición musical existentes; su estudio puede ser ampliado en la bibliografía.