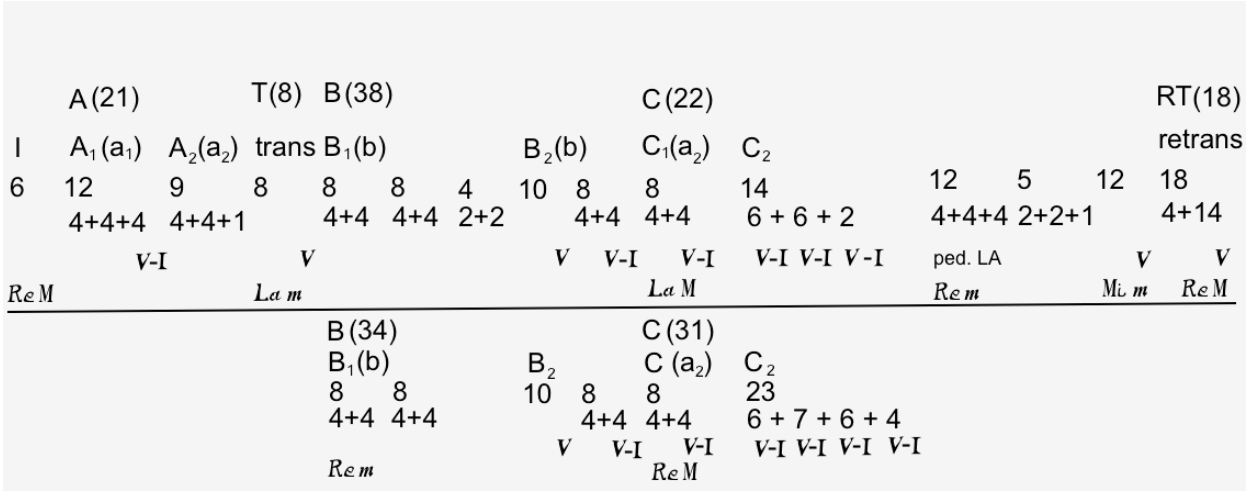
XUNTA DE GALICIA

cmus Vigo
Conservatorio Profesional de Música

ANÁLISIS 5º

[Teoría y ejercicios]



Ramón Cabezas Varela

Vigo, 19 septiembre de 2020

La textura musical

Introducción

Si escuchamos atentamente una composición orquestal, percibiremos un sistema de relaciones entre los distintos elementos musicales: melodía, armonía, ritmo, timbre, sonido, etc. La forma en la que se combinan estos elementos se conoce como **textura**. Este parámetro musical se puede comprar con un tejido, que se compone de múltiples elementos como el hilo, color tacto, densidad o combinación de motivos.

Aunque existen muchos tipos de textura: rítmico-métrica, armónica, tímbrica, la más empleada en el análisis tradicional es la textura melódica.

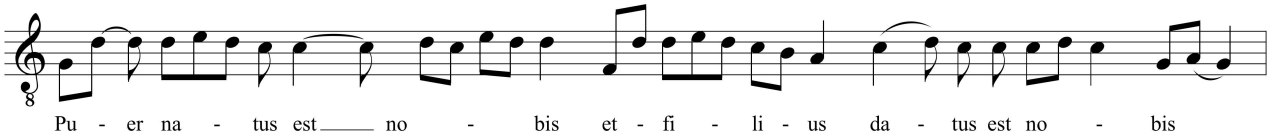
Tipos básicos de textura melódica

Las interacciones entre las voces crean 2 tipos básicos de textura: **monofónica** (o monódica) y **polifónica**.

1) La textura monofónica

Consiste en una sola línea melódica sin acompañamiento. Este tipo de textura lo encontramos fundamentalmente en la música anterior al sistema tonal, como la música de la antigüedad griega o bien en el *canto gregoriano*, que constituyó la música eclesiástica primitiva, así como en las canciones profanas y danzas medievales.

Ejemplo 1. *Puer natus est* (Introito de la Misa de Navidad)



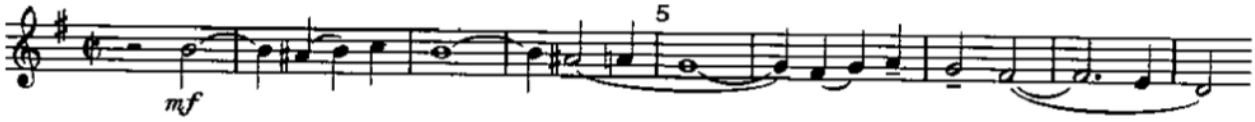
También, la mayor parte del folklore universal responde a este tipo de textura, como ocurre con la siguiente melodía irlandesa.

Ejemplo 2. John Kirkpatrick. *Dust to Dust* [audio]

Este tipo de melodías de carácter profano puedes aparecer acompañadas de instrumentos de percusión o por una nota pedal que se mantiene en el bajo, y que lleva el nombre de **bordón**.

En el ámbito de la música tonal, la mayor parte de los pasajes monódicos, además de ser breves, suelen aparecer al inicio de un movimiento. La *Sinfonía nº 1* de Jean Sibelius comienza con un solo de clarinete.

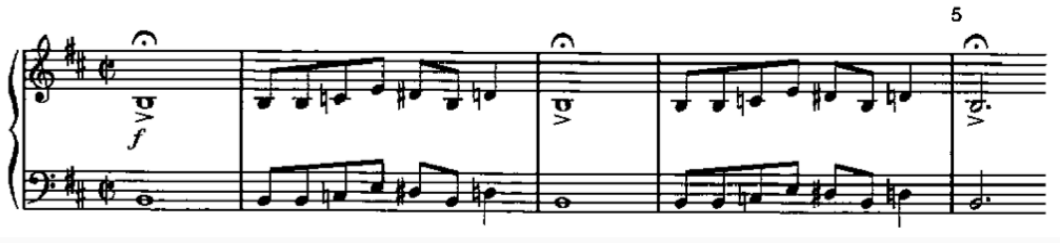
Ejemplo 3. Jean Sibelius. *Sinfonía op. 39 nº 1*, cc. 1-9



Análisis 5º - RCV

En la textura monódica la melodía puede ser interpretada por un instrumento o voz a solo o por varios al unísono o a la octava, según la tesitura instrumental, como sucede en el inicio de la *Sinfonía nº 2* de Alexander Borodin.

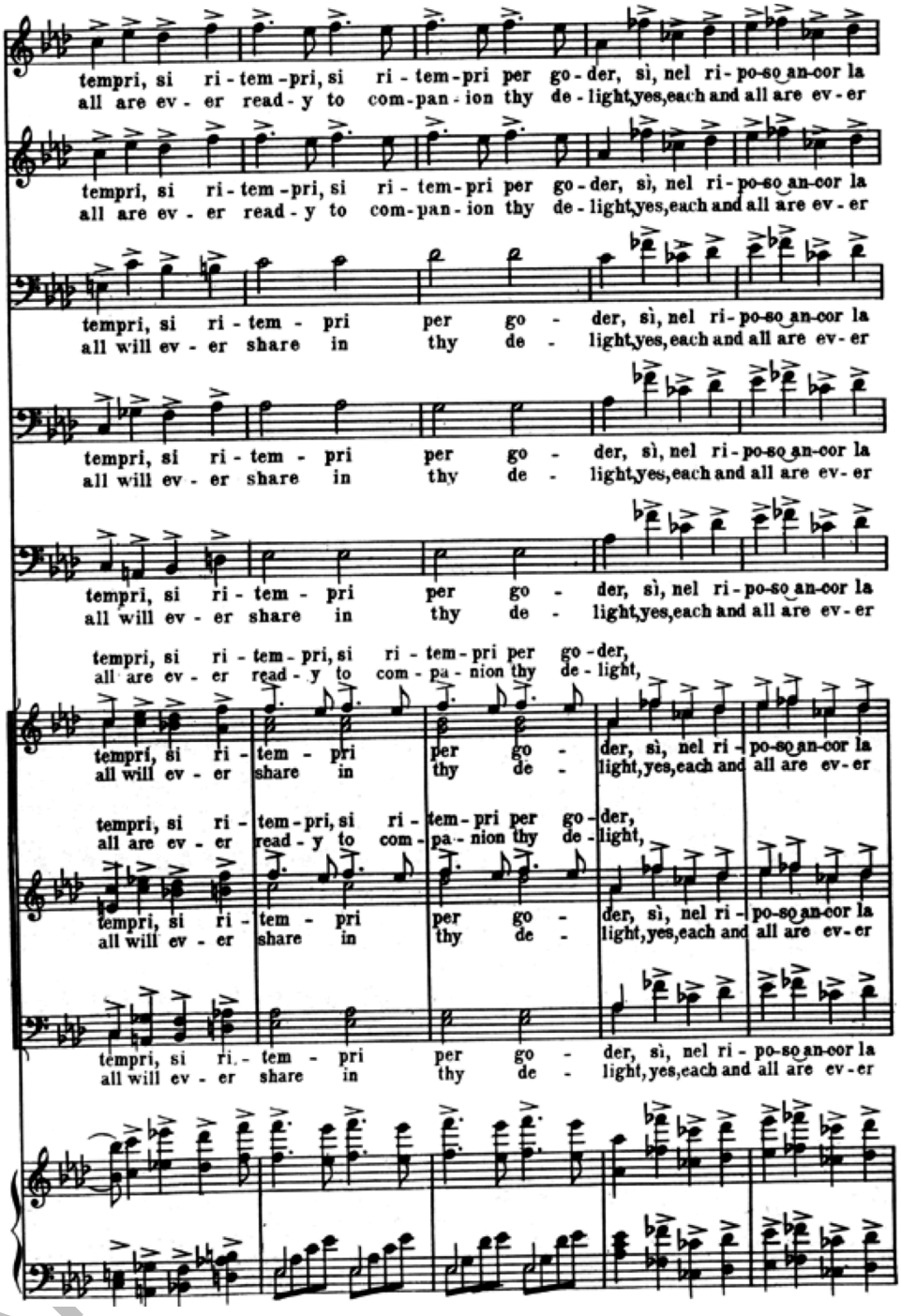
Ejemplo 4. Alexander Borodin. *Sinfonía nº 2: 1er movimiento*, cc. 1-5

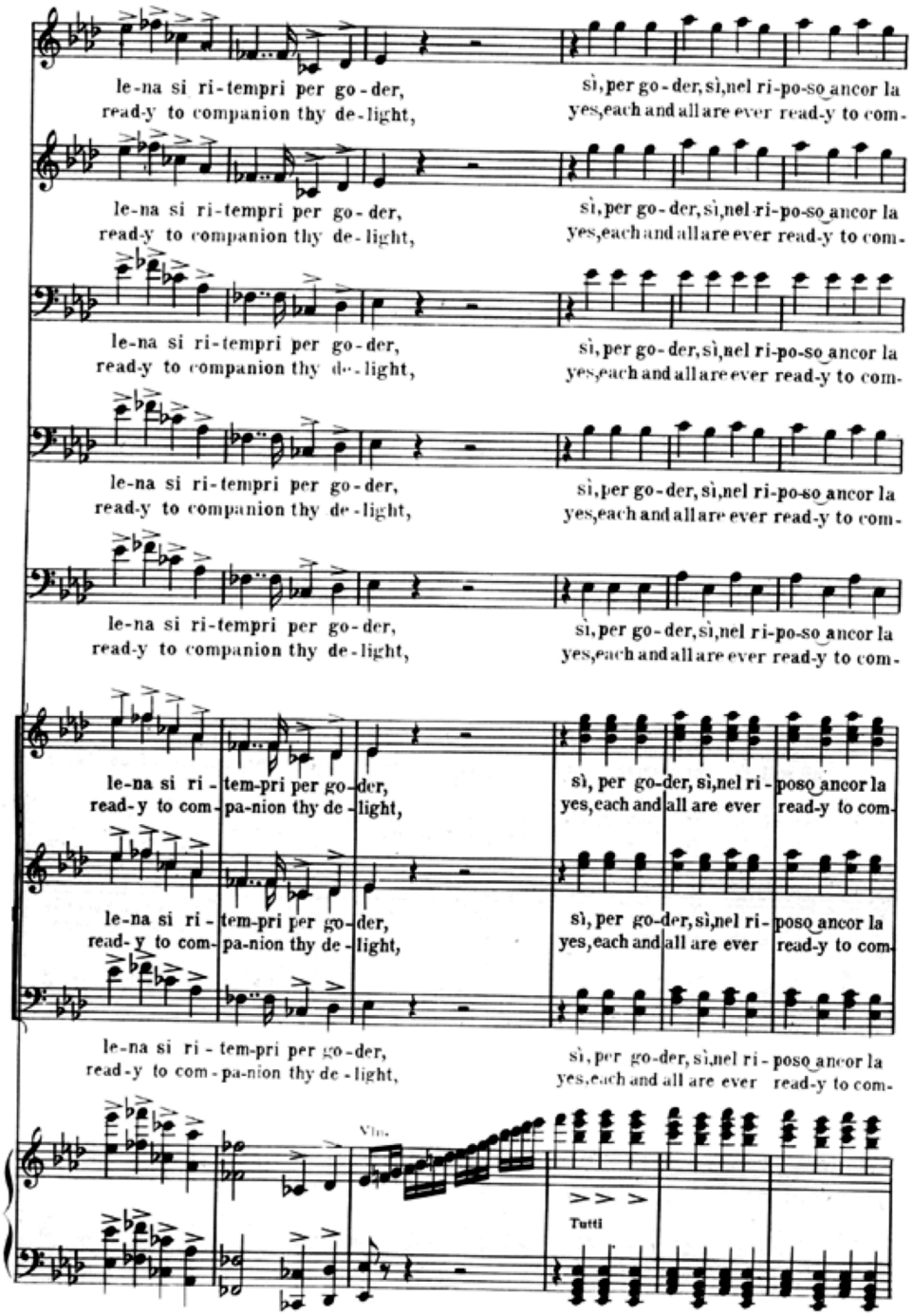


Tal y como ilustra este ejemplo, la duplicación a la octava no ha de ser considerada como una nueva voz. Debemos de considerar a esta textura como una ampliación del sonido en vertical, en la que las voces están tan compenetradas en cuanto a sus armónicos superiores que el oído a menudo toma el intervalo de octava como un unísono. Una buena ilustración de este principio la tenemos en la habitual duplicación a la octava de violonchelos y contrabajos, como ocurre en el Ejemplo 4.
Las texturas de monodia con duplicaciones en la música orquestal también se suelen ubicar en algún momento culminante de la composición, muchas a veces a modo de *tutti* que potencia el efecto fuerte y enérgico de un clímax.

Ejemplo 5. Giuseppe Verdi. *La traviata: Si ridesta in ciel l'aurora*

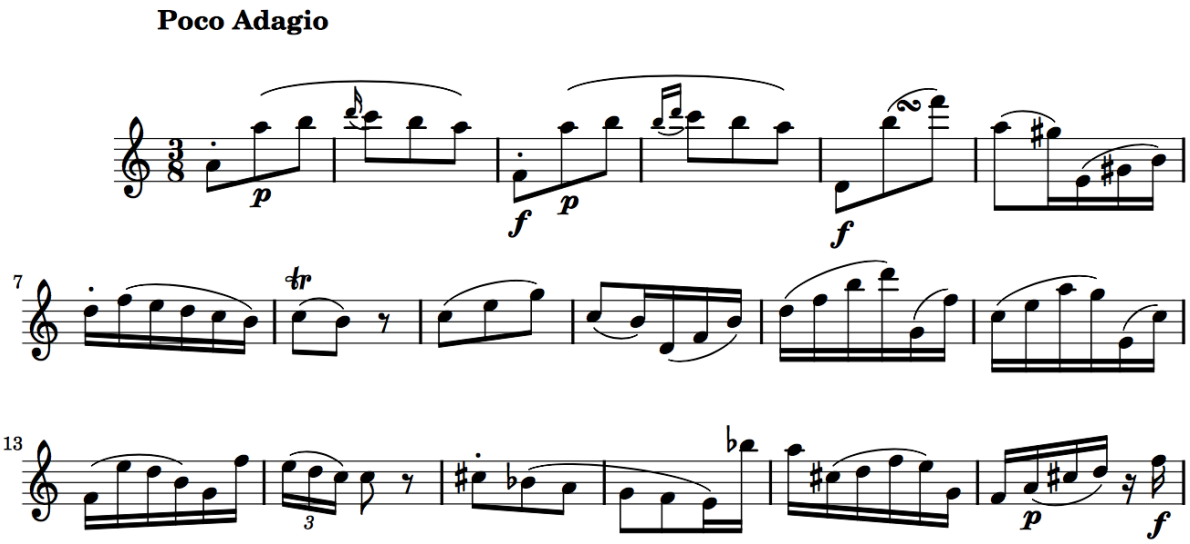
Análisis 5º - RCV


tempri, si ri - tem - pri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all are ev - er read - y to com - pan - ion thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all are ev - er read - y to com - pan - ion thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all will ev - er share in thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all will ev - er share in thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all will ev - er share in thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri, si ri - tem - pri per go - der,
all are ev - er read - y to com - pa - nion thy de - light,
tempri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all will ev - er share in thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri, si ri - tem - pri per go - der,
all are ev - er read - y to com - pa - nion thy de - light,
tempri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all will ev - er share in thy de - light, yes, each and all are ev - er
tempri, si ri - tem - pri per go - der, sì, nel ri - po - so an - cor la
all will ev - er share in thy de - light, yes, each and all are ev - er



En el período tonal (parte del Barroco, Clasicismo y Romanticismo), las obras compuestas para instrumento sólo (instrumentos monódicos) como sonatas para flauta, suites para violín o violoncello, etc., son también monódicas. Lo que ocurre es que, como la armonía ya ha sido empleada durante bastante tiempo en los acompañamientos, es inevitable que estas composiciones solistas lleven una armonía implícita, aunque no suene en realidad. Las melodías de estas obras monofónicas han sido compuestas bajo la influencia de los procesos armónicos de la tonalidad.

Ejemplo 6. C. P. E. Bach. *Sonata para flauta sola*, cc. 1-18



Ejercicio 1. Analiza los cc. 1-18 del ejemplo 6, indicando las tonalidades y el cifrado de la armonía implícita en la melodía.

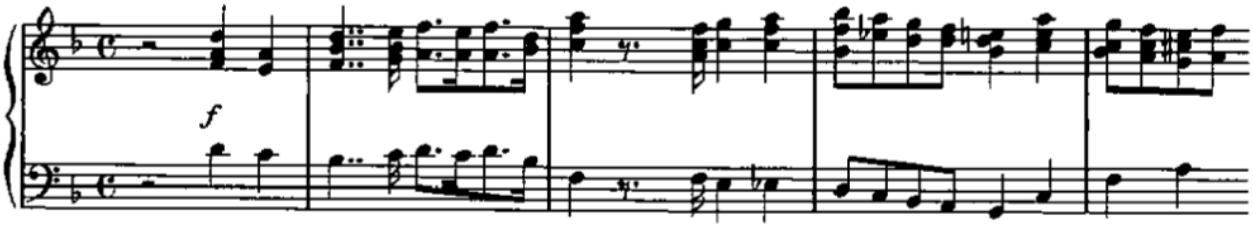
Dentro de la categoría polifónica encontramos 3 subcategorías: la homofónica, la contrapuntística y la heterofónica.

2) La textura homofónica

Es aquella textura en la que existen dos o más voces, pero una predomina sobre el resto. Existen dos subtipos:

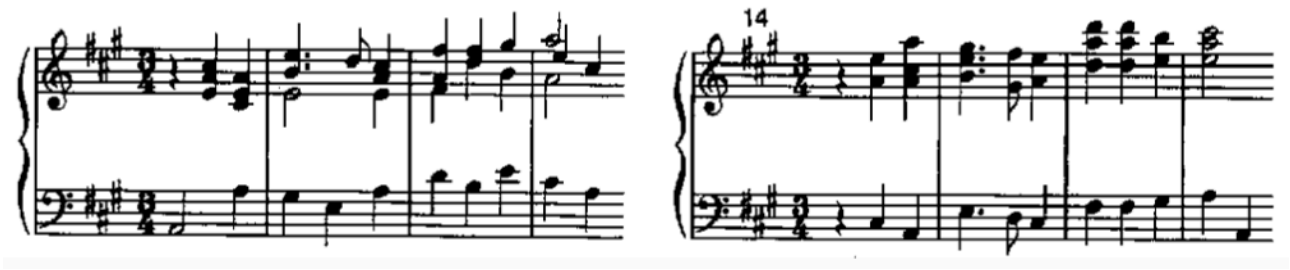
Homorrítmica o **acórdica**: Todas las voces se mueven con el ritmo idéntico. En este tipo normalmente el interés melódico se concentra en la voz superior como primer plano.

Ejemplo 7. George Bizet. *Suite nº 2* de *L'Arlésienne: Farandole*



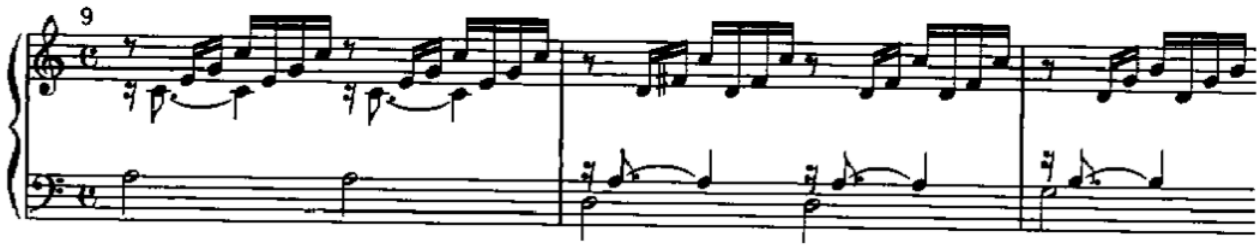
También es posible que predomine la línea melódica intermedia o incluso el bajo en una textura homorrítmica.

Ejemplo 8. G. F. Haendel. *El Mesías: And the glory of the Lord*



Cuando a una serie de acorde en bloque se le aplica una figuración constante, se crea la textura denominada **acórdica figurada (o arpegiada)**. Aunque la sensación de una verdadera melodía se ve debilitada por el arpegiado continuo, tendemos a escuchar las notas superiores de los arpegios como la línea melódica principal.

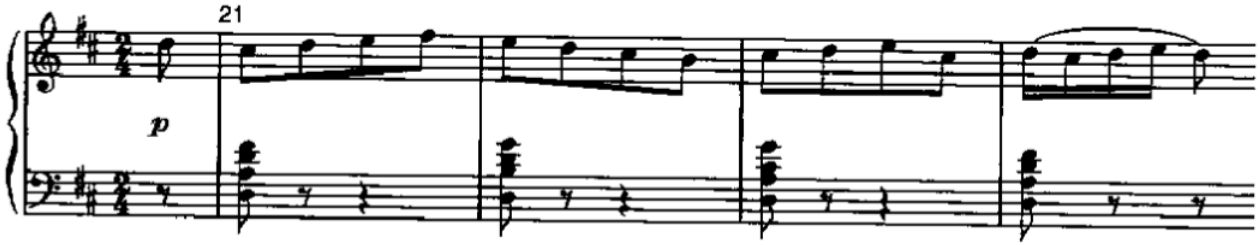
Ejemplo 9. J. S. Bach. *El Clave bien temperado I: Preludio nº 1 BWV 846*



Melodía y acompañamiento

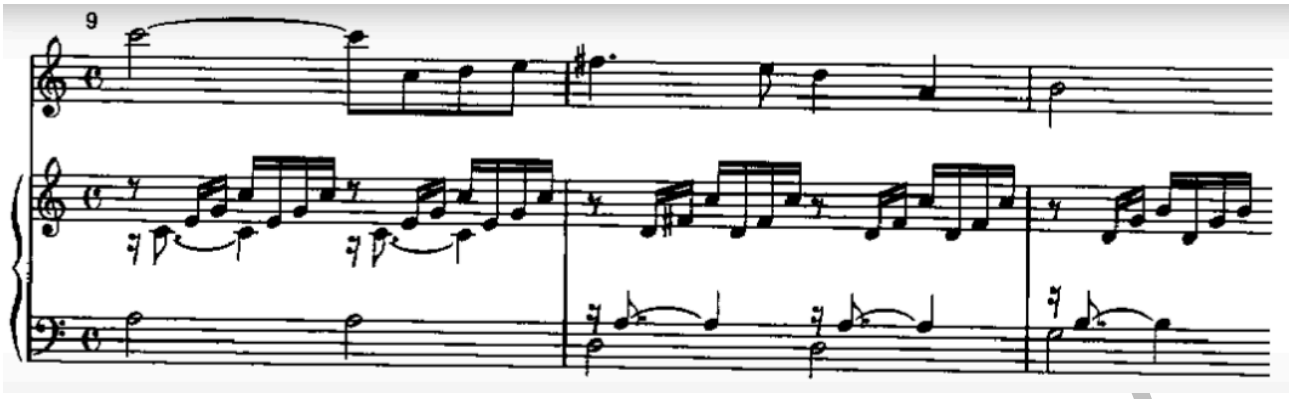
La línea melódica principal está separada tanto rítmica como espacialmente del segundo plano o acompañamiento. En el siguiente ejemplo la voz superior lleva una melodía que discurre por encima de una sucesión de acordes que emplean un patrón rítmico diferente.

Ejemplo 10. George Bizet. *Suite nº 2* de *L'Arlésienne: Farandole*



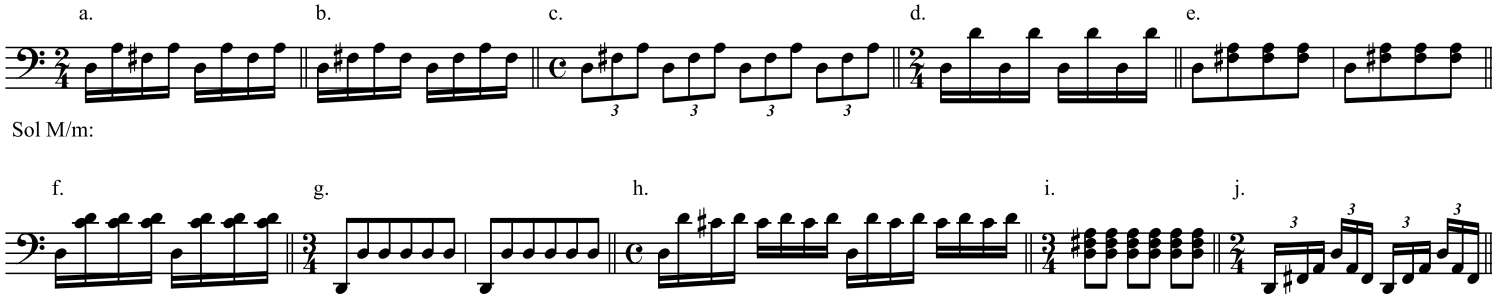
En el siguiente ejemplo el compositor francés Charles Gounod añadió al Preludio nº 1 de J. S. Bach una línea melódica superior, conviertiendo la textura acórdica arpegiada original en el acompañamiento de dicha melodía.

Ejemplo 11. Charles Gounod. *Ave María*



Además de los acordes en bloque (i) y arpegiados (j), existen otros patrones de acompañamiento pianísticos que se originaron en la etapa preclásica y que tuvieron continuidad durante el Clasicismo.

Ejemplo 12. Patrones de acompañamiento clásicos[1]



El patrón de acompañamiento de los apartados a, b y c se conoce como **bajo Alberti**. Su nombre se debe al uso que hizo el compositor preclásico Domenico Alberti en muchas de sus sonatas. El patrón (d) se conoce como **bajo de Murky** y consiste en un trémolo medido. Cuando se reparte un acorde haciendo sonar primero su nota grave seguida del resto en bloque (e y f) se produce el denominado **bajo tambor**, empleado inicialmente por J. S. Bach y después por Domenico Scarlatti. Además de estas fórmulas de acompañamiento, existen otras muchas variantes, como el de notas repetidas, con o sin ornamentación (h y g).

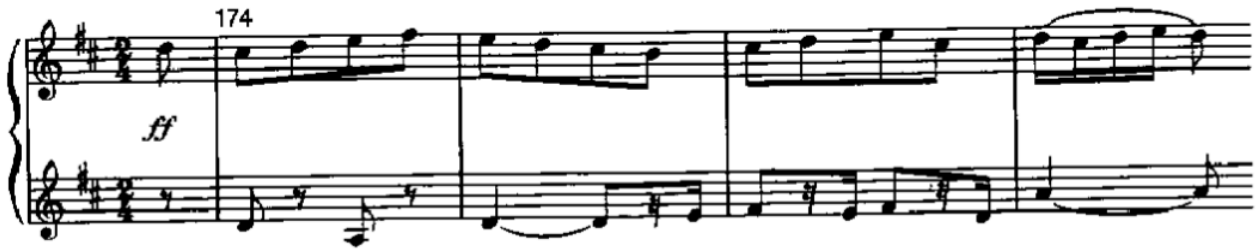
3) Textura Contrapuntística

Combinación de dos o más líneas melódicas en la que ninguna predomina sobre las otras. Cada una de las voces mantiene su propio contorno melódico e identidad rítmica, creando un tejido de voces entrelazadas. En la textura contrapuntística predomina el sentido horizontal de la música frente al vertical, aunque también se producen armonías resultantes por la simultaneidad de las voces.

Ejemplo 13. George Bizet. *Suite nº 2* de *L'Arlésienne: Farandole*

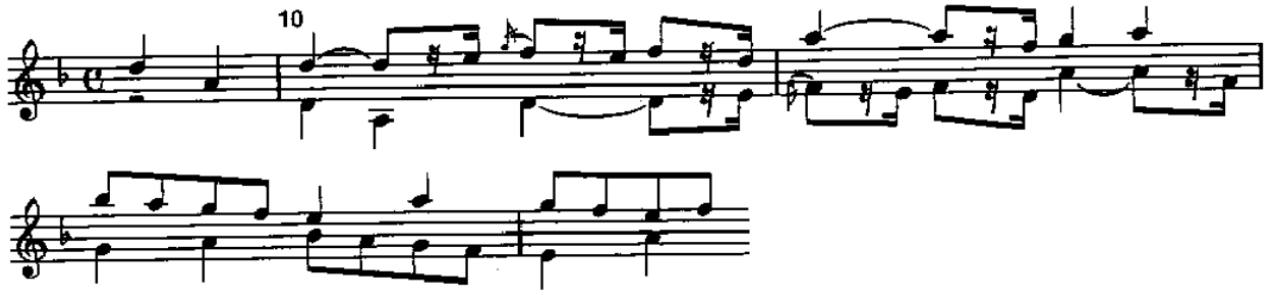
[1] Esta selección de patrones se ha extraído del primer libro de las sonatas de piano de W. A. Mozart.

Análisis 5CV



Esta técnica de combinar varias ideas melódicas contrastantes se conoce como **contrapunto libre**. Otra de las maneras de construir una textura contrapuntística se consigue mediante la **imitación** estricta, en la que un tema es expuesto en una de las voces, y repetido a continuación por otra voz, normalmente a distancia de una octava o una quinta justa.

Ejemplo 14. George Bizet. *Suite nº 2* de *L'Arlésienne: Farandole*



4) La textura heterofónica

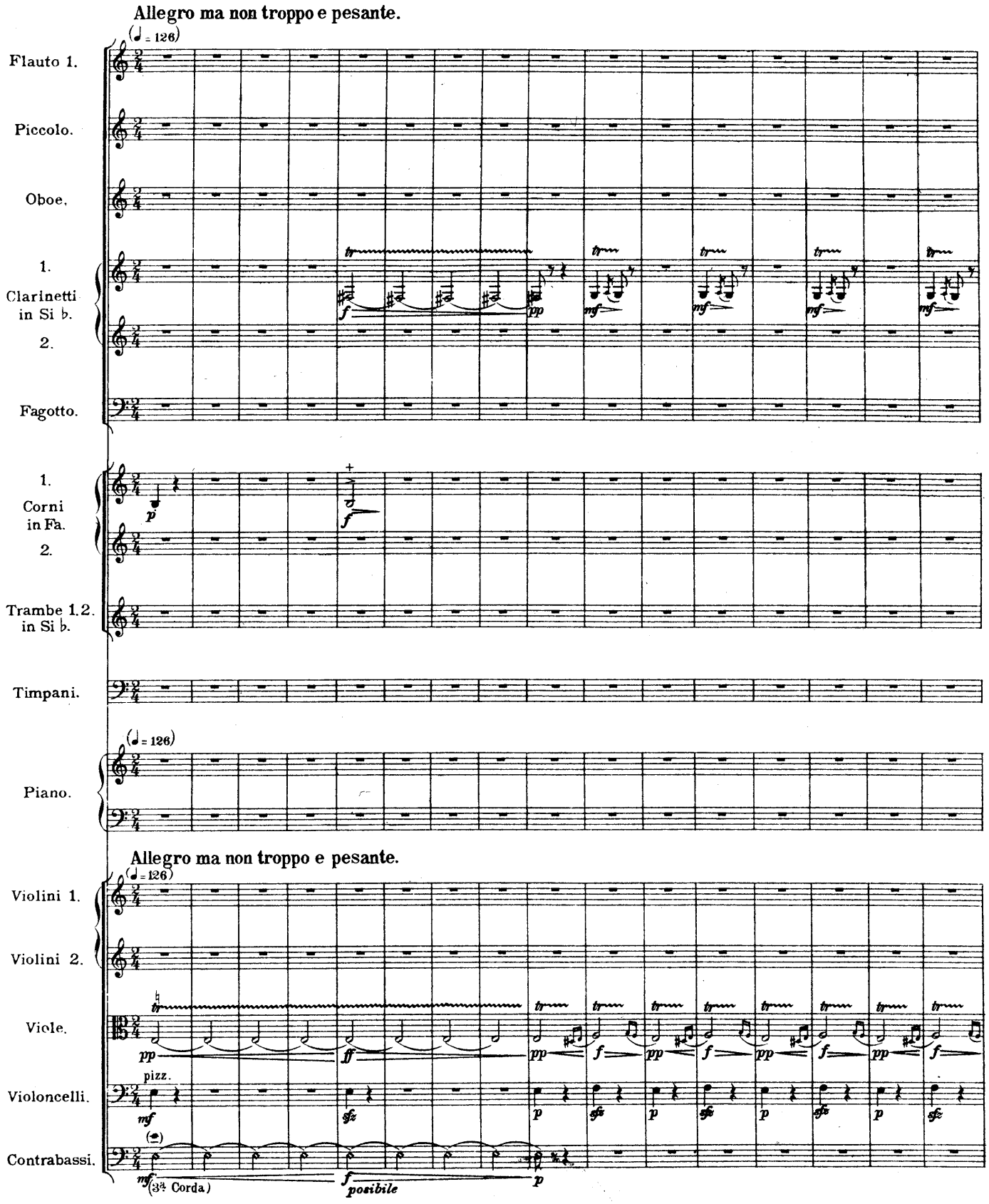
Se trata de una misma melodía en varias voces a la vez pero en versiones diferentes. La melodía original se combina con la misma melodía ornamentada, cambiada rítmicamente o variada de alguna manera en el resto de las voces.

Ejemplo 15. Manuel de Falla. *El amor brujo: Danza ritual del fuego*, cc. 1-16

Análisis 5º CPM

Danse rituelle du Feu.
(Pour chasser les mauvais esprits.)

Danza ritual del Fuego.
(Para ahuyentar los malos espíritus.)

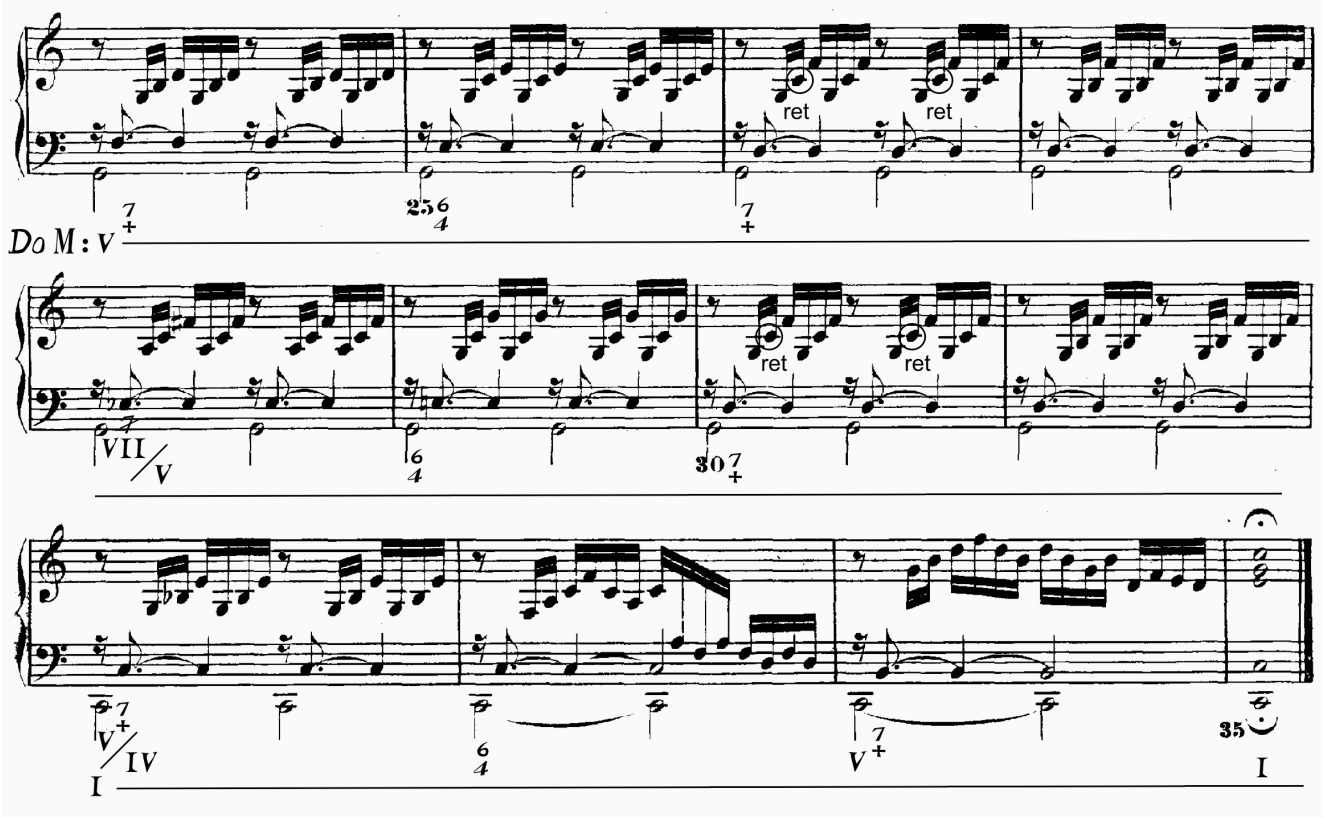


La nota pedal

El pedal es una nota, normalmente de duración larga y en el registro grave, que se repite **a lo largo 3 acordes como mínimo**. Las notas pedales más habituales del período barroco y clásico son las de dominante (5̂) y las de tónica (1̂), teniendo, en muchas ocasiones un **valor estructural**. De esta manera, los pedales de dominante representan la prolongación de la armonía de dominante al final de las transiciones o desarrollos, mientras que los de tónica dilatan esta función en la cadencia final de un movimiento o bien actúan como marco inicial del mismo.

Las sucesiones armónicas que se producen por encima de un pedal están subordinadas a esta nota, produciéndose un efecto de ralentización del movimiento armónico frente a una armonía que subyace de manera estática. Además, los acordes que suenan por encima de un pedal se funden con él, anulándose sus inversiones. Cifraremos la nota pedal mediante el número romano I o V seguido de una línea recta que indicara su tiempo de duración. En un nivel superior de escritura indicaremos mediante números romanos los distintos acordes que suenan por encima del pedal, y su cifrado de estado fundamental.

Ejemplo 16. J. S. Bach. *El clave bien temperado I: Preludio BVW 846 ,* cc. 24-35[2]



Cuando la nota pedal se produce en la voz más aguda del conjunto esta se denomina **pedal superior**, mientras que si ubica en una parte intermedia, hablaremos de pedal **interior**. Estos dos

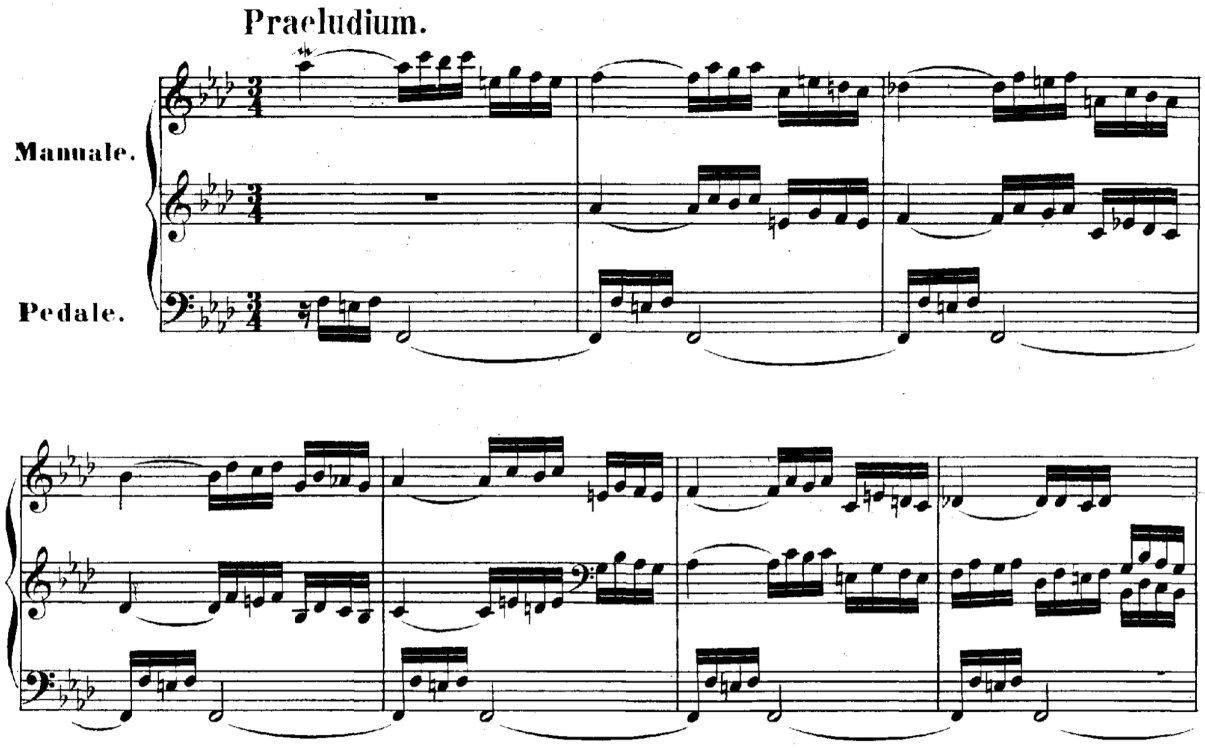
[2] Hemos cifrado armónicamente los compases 25, 29 y 33 únicamente con la indicación de 6ª y 4ª, ya que entendemos que los acordes de 2ª inversión cumplen una función simplemente ornamental. Por esa razón omitimos su correspondencia con el grado romano.

pedales tienen una función melódica frente al pedal de voz grave o inferior que actúa como soporte armónico.

El efecto del pedal se multiplica cuando se producen duplicaciones en otras voces. No debemos confundir este **pedal duplicado** con el **doble pedal**, en el que suenan simultáneamente la tónica y la dominante, esta última (la $\hat{5}$) normalmente por encima de la primera ($\hat{1}$).

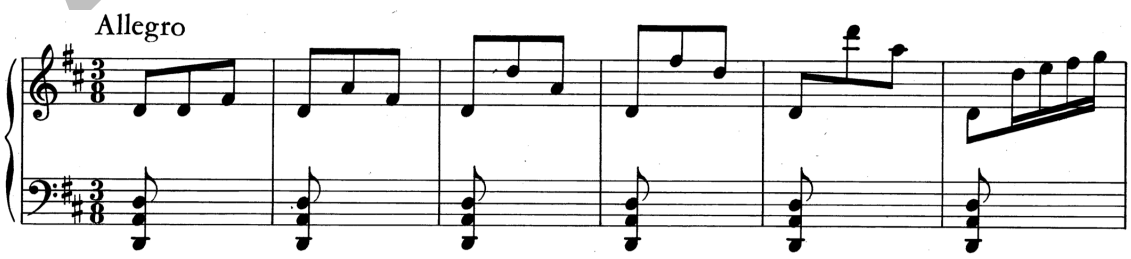
La nota pedal no tiene porqué sonar de manera constante e inmóvil durante todo el tiempo, si no que puede aplicársele cualquier figuración rítmica. Además, esta nota puede alternarse con otras notas del acorde o silencios, e incluso ornamentarse por medio de notas extrañas como bordaduras o apoyaturas. A este último de pedal se le llamaría **pedal ornamentado**.

Ejemplo 17. J. S. Bach. *Preludio para órgano BWV 534 en fa menor*, cc. 1-7



¿Podrías identificar en el siguiente ejemplo la presencia de uno o varios pedales? Razona tu respuesta.

Ejemplo 18. Domenico Scarlatti. *Sonata K 119*, cc. 1-6

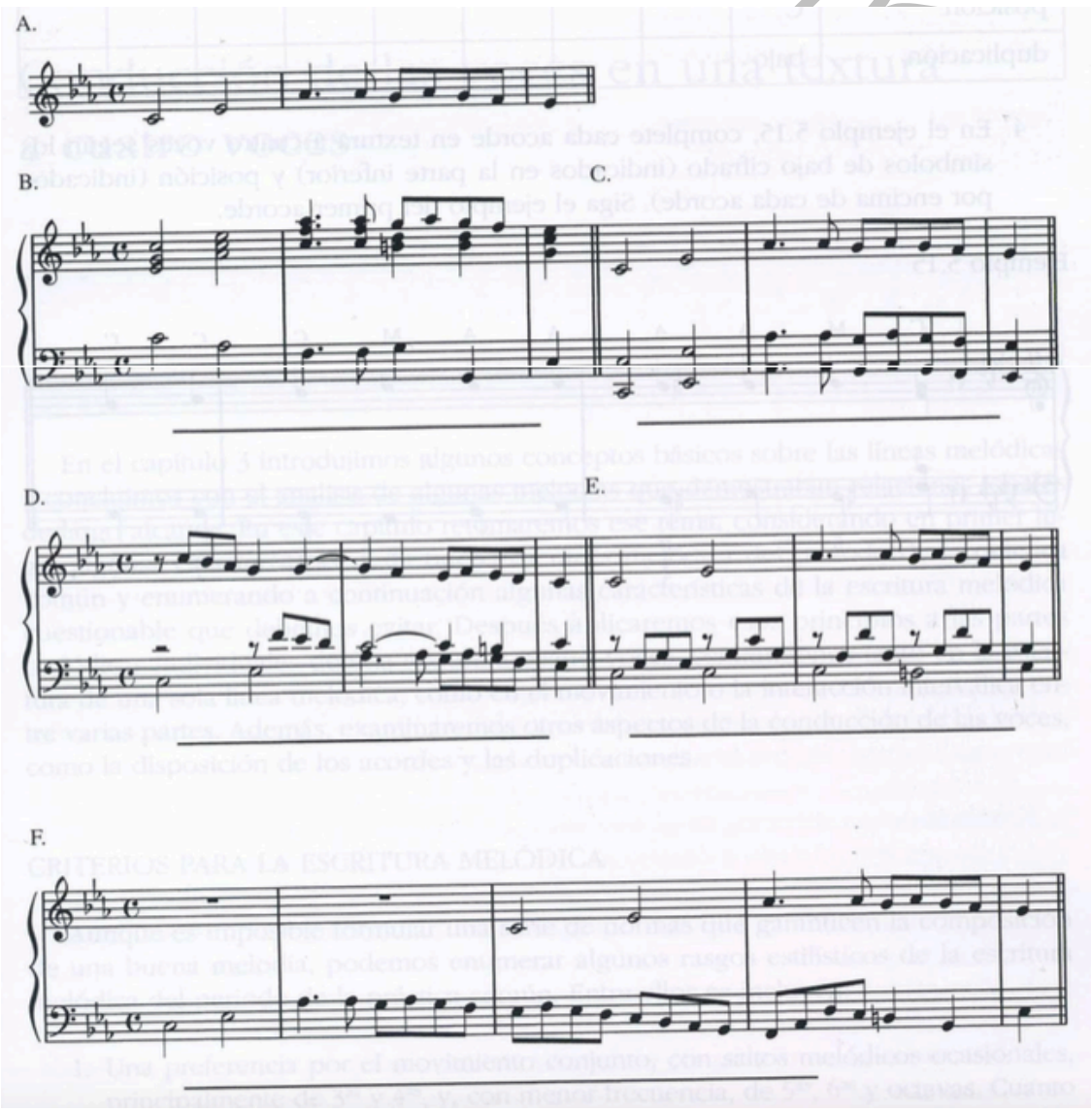


Textura estricta y textura libre

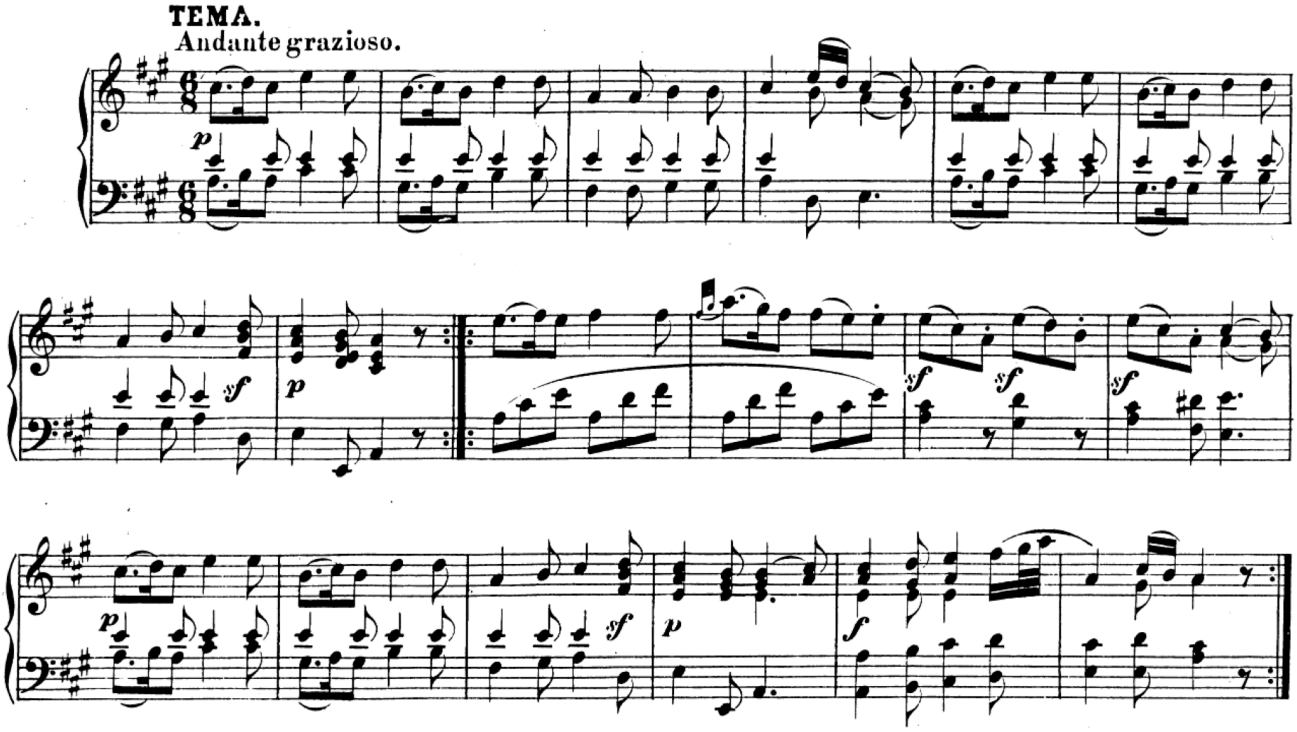
Las composiciones escritas en textura **estricta** mantienen el mismo número de voces a lo largo de toda la pieza. Ejemplos de estas texturas los tenemos en las invenciones a 2 voces, una fuga a 3 voces o una composición coral a 4 voces. Otro tipo de composiciones, como las sonatas para piano o una sinfonía para orquesta suelen presentar una textura **libre**, en la que el número de voces no es constante a lo largo de la obra. De esta manera, en una sonata de Mozart para piano una frase puede empezar a 2 voces y concluir con una cadencia a 4 voces. El número de voces simultáneas define la **densidad** de la textura, que puede ser más o menos ligera.

Tanto en la textura estricta como en la libre, siempre debemos analizar cuidadosamente el número de voces de cada pasaje. Así, por ejemplo lo que puede parecer a simple vista una textura a 6 voces, podría ser en realidad una textura de 3 voces dobladas a la octava.

Ejercicio 2. El pasaje melódico A ha sido rescrito en cinco texturas musicales diferentes. Identifica cada una de ellas explicándolas en detalle.



Ejercicio 3. Haz un análisis textural del tema del 3er movimiento de la *Sonata en La mayor K331/300i* de W. A. Mozart, empleando todos los conceptos explicados.



Análisis 5

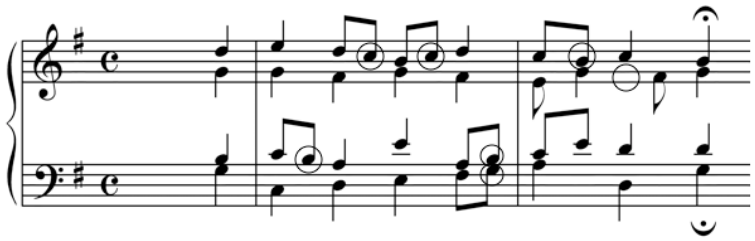
Las notas extrañas

Introducción

Las notas extrañas u ornamentales son aquellas que **no pertenecen al acorde**, pero combinadas con las notas reales del mismo enriquecen el discurso melódico, rítmico y armónico. Mientras las notas reales suelen moverse mediante saltos (movimientos disjuntos), las notas extrañas suelen hacerlo por movimientos conjuntos (intervalos de 2ª). Podemos clasificar las notas extrañas en **diatónicas** o **cromáticas** y en **consonantes** o **disonantes**. Estas últimas disuenan con las notas del acorde formando intervalos de 2ª, 7ª, 9ª, tritono (4ª aumentada o 5ª disminuida), y 4ª justa con la voz del bajo.

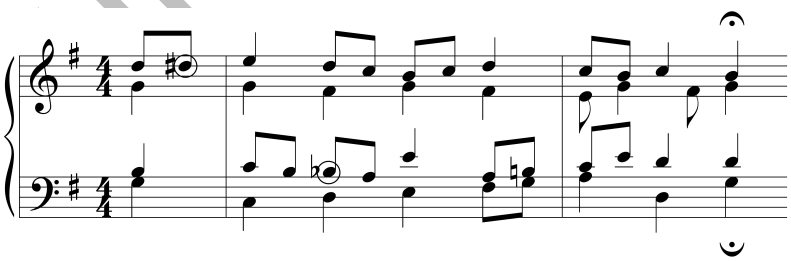
¿Cuáles de las siguientes notas extrañas del coral de J. S. Bach son disonantes y cuales consonantes?

Ejemplo 19. J. S. Bach. Coral *An Wasserflüssen Babylon*



Las notas extrañas del ejemplo 19 son diatónicas ya que no presentan alteraciones distintas a la tonalidad principal. Como se observa, estas notas son ajenas al acorde en el que aparecen pero en ningún caso alteran la función del mismo. Si añadimos notas extrañas de tipo cromático (con alteraciones distintas a la tonalidad) al ejemplo se mantiene el mismo principio.

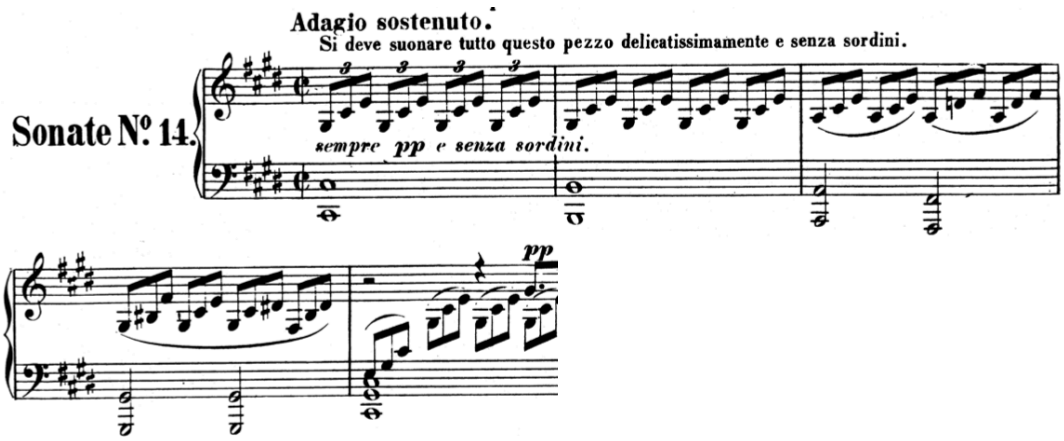
Ejemplo 20. J. S. Bach. Coral *An Wasserflüssen Babylon* con notas extrañas cromáticas añadidas



No todas las alteraciones novedosas de una partitura se consideran notas extrañas, ya que el sistema tonal funcional ofrece muchas posibilidades armónicas no diatónicas, como las dominantes secundarias, el acorde napolitano o el de sexta aumentada, o bien los acordes fruto del intercambio modal, por citar algunos ejemplos. ¿Sabrías identificar la nota extraña que se esconde en el siguiente ejemplo de la sonata *Claro de Luna* de Beethoven?

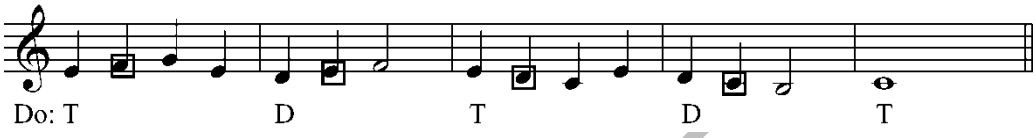
Ejemplo 21. L. V. Beethoven. *Sonata nº 14 op. 27 nº 2: Adagio sostenuto,* cc. 1-5

Análisis CMUS RCV



Notas de paso [p]

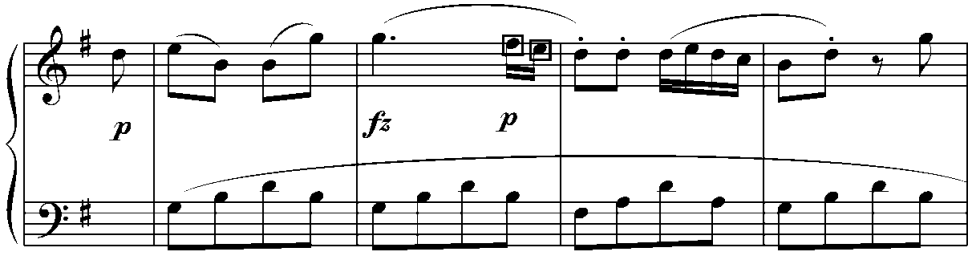
Se considera de paso la nota extraña que se sitúa entre dos notas reales distintas y se mueve por movimiento conjunto, conectando el intervalo de 3ª. Normalmente se producen en una parte débil.



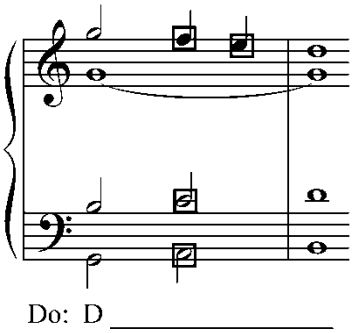
Notas de paso

Pueden aparecer **notas de paso sucesivas** que enlacen el intervalo de 4ª, aunque esto esta posibilidad es menos frecuente.

Ejemplo 22. M. Clementi. *Sonatine op. 36*, nº 2



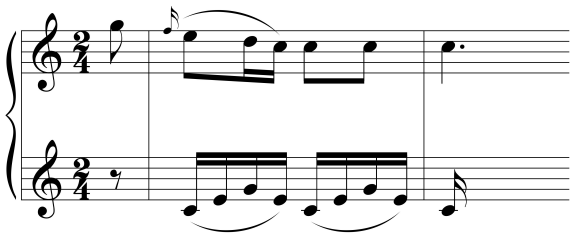
También pueden aparecer **notas de paso simultáneas** en varias voces. Estas pueden dar lugar a la formación de acordes clasificados dentro de la armonía tradicional pero que se considerarán **acordes de paso**.



Notas de paso simultáneas

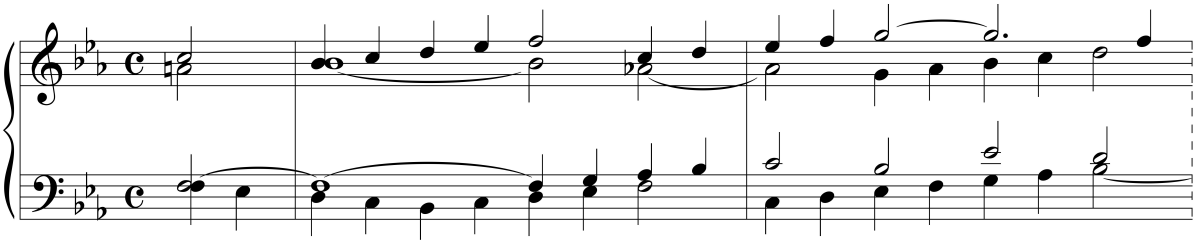
Las notas de paso parten generalmente de una nota real y resuelven también en otra real, del mismo acorde o de otro diferente, aunque **también pueden resolver en otra nota extraña**.
Las **notas de paso acentuadas** tienden a resolver en dirección descendente. En la época clásica, solían escribirse con notas pequeñas para indicar su condición secundaria.

Ejemplo 23. W. A. Mozart. *Sonata para piano en Do mayor K. 309: 3er movimiento*



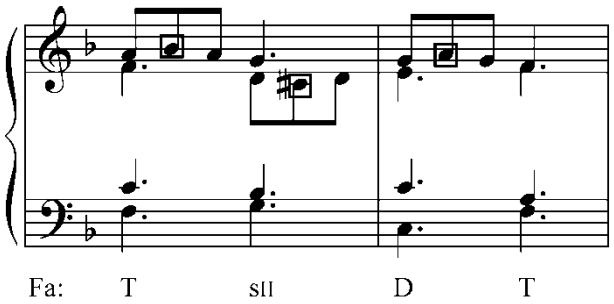
Ejercicio 4. Señala con una p las distintas notas de paso del siguiente fragmento.

J. S. Bach. *Clavierübung Libro III: Fuga Santa Ana BWV 552,2*



Floreos o bordaduras [b]

El floreo o bordadura es una nota extraña que sale de la nota real por movimiento conjunto y regresa a ella. Las **ascendentes o superiores** describen un movimiento semejante a un circunflejo mientras que las **descendentes o inferiores** dibujan la letra V. Al igual que las notas de paso, suelen aparecer en una parte débil, siendo los floreos acentuados mucho menos frecuentes.

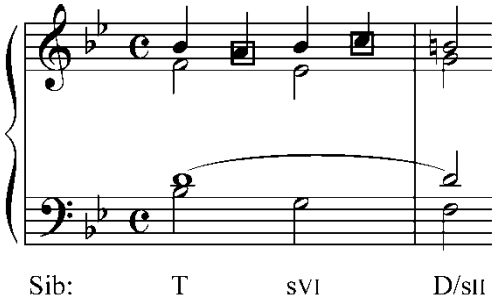


Floreos diatónicos y cromáticos

Como se puede observar en el ejemplo el si ♭ señalado en la soprano es una bordadura superior diatónica de la 3ª del acorde de primer grado, el do ♯ señalado en la contralto es una bordadura cromática inferior de la 5ª del acorde de segundo grado y finalmente el la señalado en la soprano es una bordadura diatónica superior de la 5ª del acorde de quinto grado.

Análisis 5º RCV

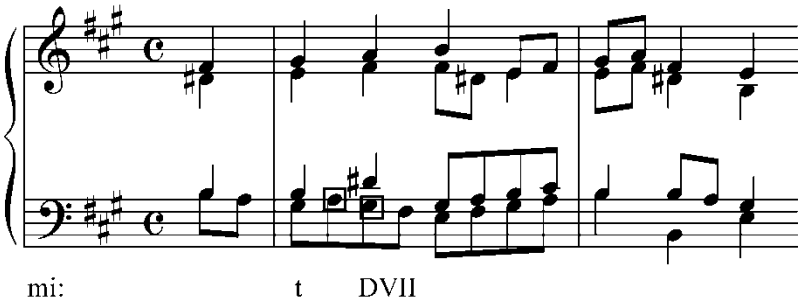
Atendiendo a la clasificación de las notas extrañas en relación con el resto de notas del acorde las bordaduras también pueden ser **consonantes**, dando lugar a un aparente acorde tríada, y **disonantes**, dando lugar a choques interválicos con el resto de las notas del acorde. Si observamos el ejemplo anterior las bordaduras del primer compás son disonantes mientras que la del segundo compás es consonante y da lugar a un aparente acorde de naturaleza menor (la-do-mi). Al igual que se mencionaba en las notas de paso, el acorde puede continuar siendo el mismo o no en el momento de la resolución de una bordadura.



Floreos resolviendo en otro acorde

También puede darse el caso de que la **resolución de la bordadura sea en otra nota extraña**. En el fragmento de siguiente coral, a modo de ejemplo, se observa que la bordadura resuelve concretamente en una apoyatura.

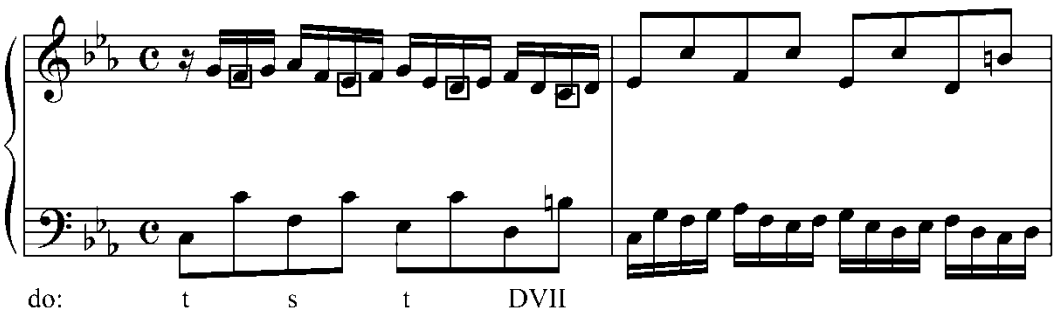
Ejemplo 24. J. S. Bach. Coral nº 156 *Oh Dios, cuántas penas del corazón*



Floreo resolviendo en apoyatura

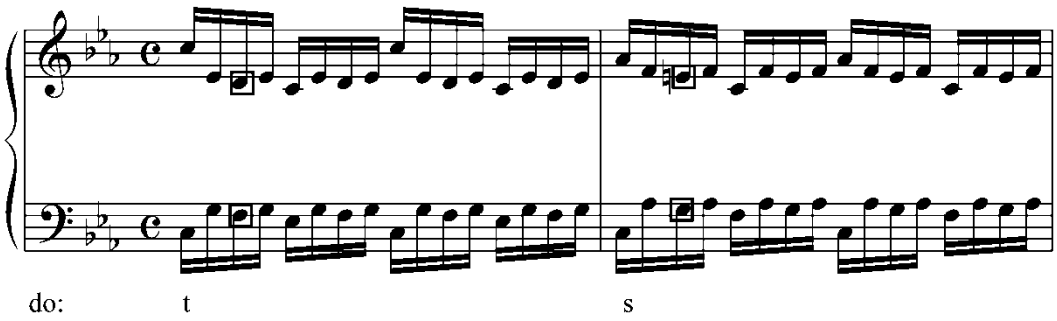
Se puede "bordar" cualquier nota real del acorde. Veamos como ejemplo los preludios nº 2 de *El clave bien temperado I y II* de J. S. Bach que parecen tener en esta nota extraña su seña de identidad.

Ejemplo 25. J. S. Bach, *Clave bien temperado II: Preludio nº 2 BWV 871*



Análisis 5º - RCV

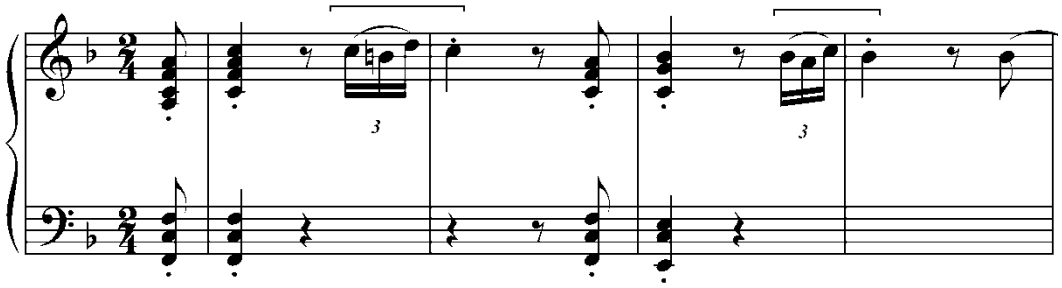
Ejemplo 26. J. S. Bach. *Clave bien temperado I: Preludio nº 2, BWV 847*



En este último fragmento se observan **bordaduras simultáneas**. Esto sugiere que un conjunto de bordaduras pueda dar lugar a aparentes formaciones armónicas.

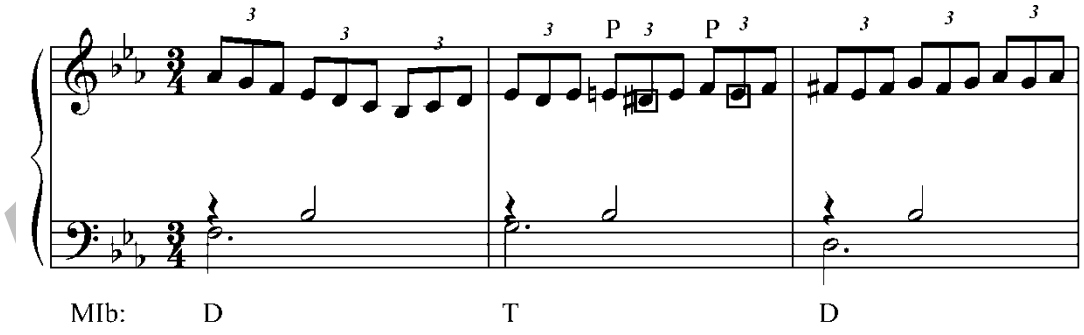
Se entiende por **bordadura sucesiva o doble** el hecho de que inmediatamente después de la bordadura inferior pase a hacerse la superior o viceversa, pasando por la nota real o saltando de una bordadura a otra como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 27. L. V. Beethoven. *Sonata op. 10 nº 2*



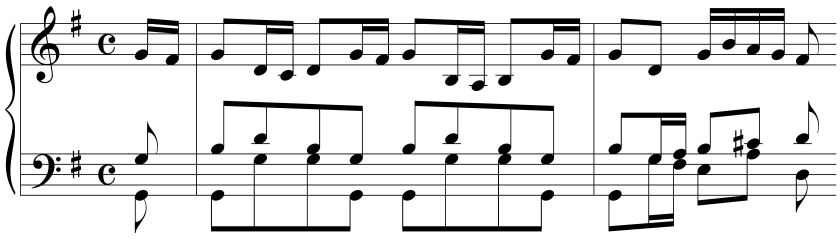
Además de una nota real del acorde también puede darse el caso de **bordar una nota extraña** al mismo. Veamos como ejemplo la bordadura de una nota de paso:

Ejemplo 28. F. Schubert. *Impromptus II D 899 (op. 90)*

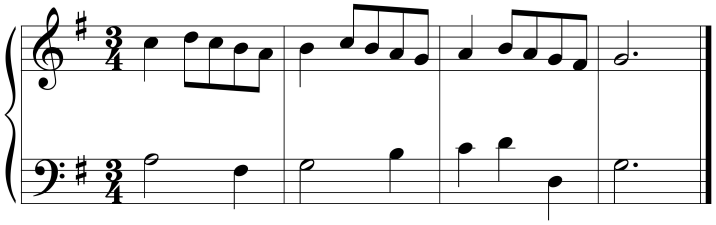


Ejercicio 5. Señala y clasifica las distintas notas extrañas que veas en los siguientes fragmentos. Indica mediante un ángulo (>) las notas extrañas acentuadas.

J. S. Bach. *Concierto de Brandemburgo nº 3 en Sol mayor: 1er movimiento*



J. S. Bach. *Libro de Ana Magdalena Bach: Minueto BWV ANH. 114*



Retardos [ret]

El retardo es una disonancia acentuada formada por la prolongación del sonido del tiempo anterior y resueve generalmente por movimiento de segunda descendente. Consta, por tanto de 3 elementos:

1) Una **preparación** consonante que va ligada al retardo[3], y cuya duración suele ser al menos igual que la del retardo. La nota que prepara el retardo suele ser real.[4]

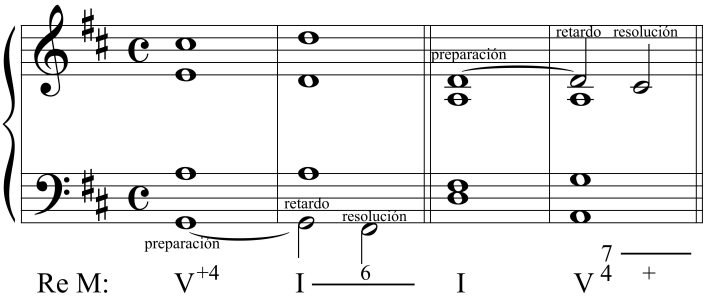
2) El **retardo** en sí mismo, disonante y en una parte métrica fuerte.

3) La **resolución** por movimiento conjunto descendente o ascendente en un tiempo débil. Su valor rítmico suele ser igual o menor que el del retardo.

Podemos clasificar los retardos según la dirección de su resolución, definiéndolos como **ascendentes** o **descendentes**. Otra clasificación se realiza según la relación interválica del retardo y su resolución con el bajo, cifrando los retardos mediante una secuencia de dos números: **7-6**, **4-3**, etc. Los intervalos compuestos de 11ª, 12ª, 13ª etc, se reducirán en sus formas más simples, excepto el **9-8**.

El retardo **2-1** es muy infrecuente, ya que su resolución está demasiado cercana a la disonancia. Si el retardo se produce en el bajo cifraremos la inversión del acorde en el momento de la resolución, siendo la más habitual en esta voz el **2-3**.

Ejemplo 29



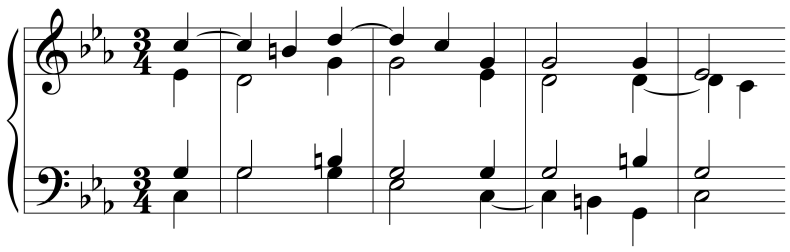
[3] Algunos tratadistas emplean el término **retardo desligado** cuando se cumplen todas sus características excepto la ligazón entre la preparación y el retardo.

[4] Hay tratados que admiten la preparación excepcional del retardo a través de una nota extraña.

Análisis 5º - RCV

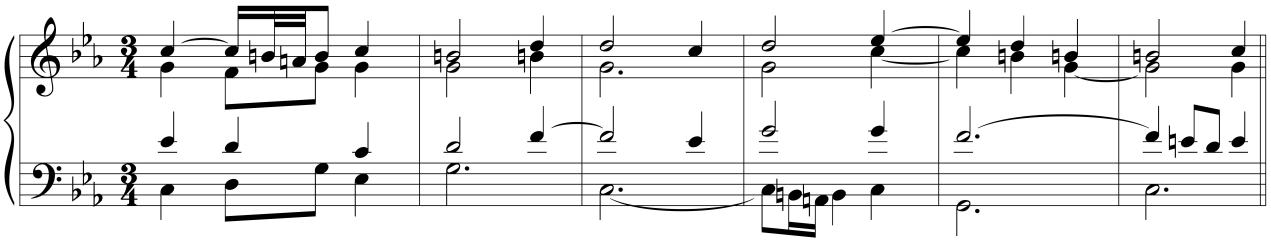
Los retardos **más habituales de los períodos Barroco y Clásico** son los retardos descendentes de la fundamental, de la tercera y el de la sexta.

Ejercicio 6. Identifica los 4 retardos del siguiente fragmento, incluyendo sus preparaciones y resoluciones. Clasifícalos según la dirección de su resolución y el intervalo armónico que forman con el bajo. ¿Son retardos disonantes o consonantes? En caso de ser disonantes señala las disonancias que se producen en la partitura. Canta en coro alguna de las voces.



Al igual que sucede con otras notas extrañas, pueden existir 2 ó 3 **retardos simultáneos** formando retardos dobles y triples. En la resolución del retardo puede que el acorde cambie de estado o que incluso ya no sea el mismo. Además, cabe la posibilidad de que el retardo nunca llegue a resolver por quedar inmovilizado y convertido en nota real de otro acorde. Por otra parte, los retardos **se pueden ornamentar** mediante el uso floreos, o bien por la interpolación de una nota real entre el retardo y su resolución.

Ejercicio 7. Señala los retardos simultáneos y ornamentados en el siguiente fragmento.

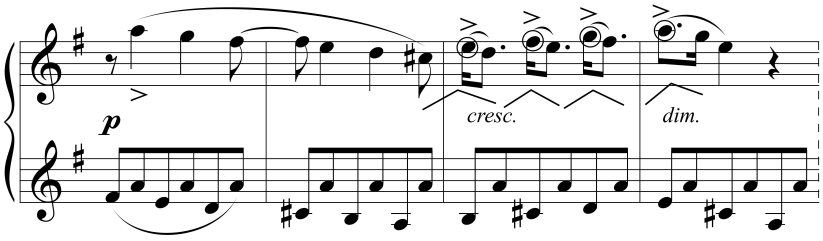


Apoyaturas [ap]

La apoyatura es una nota disonante acentuada que **se ataca por salto y resuelve por un movimiento conjunto**, produciéndose normalmente en parte fuerte. El movimiento de salto con el que se llega a la apoyatura y su resolución forman habitualmente un cambio de dirección, para equilibrar el contorno melódico. Las apoyaturas suelen ir acompañadas de una ligadura de expresión que vincula la apoyatura con su resolución.

Ejemplo 30. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 283/189h: 1er movimiento*, cc. 23-26

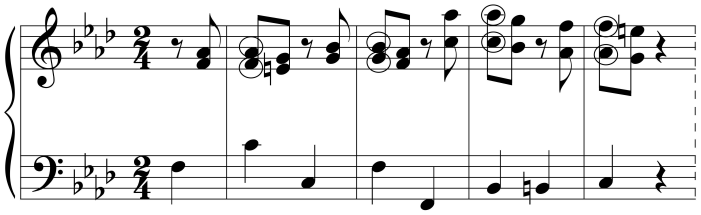
Análisis 5º - RCV



A pesar de no ser atacadas por salto, los floreos y las notas de paso acentuadas pueden ser también considerados en algunos tratados como apoyaturas.

Al igual que las notas de paso o las bordaduras, las apoyaturas se pueden producir de manera simultánea, dando lugar a **apoyaturas dobles o triples**. Es muy habitual que las apoyaturas se asocien formando grupos de 2 o 3 notas en las cadencias del Clasicismo, como veremos más adelante en el tema de la cadencia.

Ejemplo 31. J. S. Bach. *El clave bien temperado II: Preludio nº 12 BWV881*



Como puedes observar, las apoyaturas del ejemplo 27 no son atacadas por salto. A este tipo particular se le suele llamar **apoyatura preparada**, y presenta las características de un retardo sin ligadura.

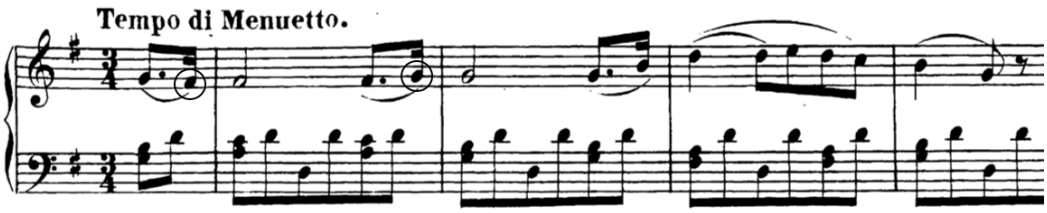
Podemos clasificar las apoyaturas según su resolución en **ascendentes o inferiores**, y **descendentes o superiores**.

Anticipación [ant]

La anticipación es una nota no acentuada que suele producir disonancia con el acorde con el que suena. Debido a que se sitúa en una parte débil y se produce antes de la nota real a la que anticipa, la anticipación se puede ver como la nota extraña que actúa exactamente de forma opuesta al retardo.

Podemos clasificar las anticipaciones en **directas**, cuando reproducen la nota que suena a continuación en la misma voz, e **indirectas** si la nota que anticipan está en otra voz.

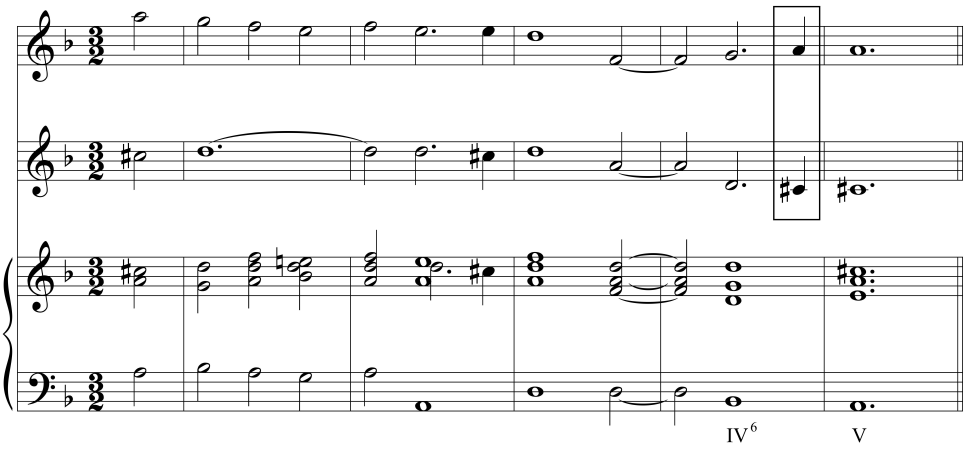
Ejemplo 32. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 49 nº 2: Tempo di Menuetto,* cc. 1-4



Análisis 5 RCV

Esta nota es muy efectiva en las cadencias, sobre todo cuando se crea una gran expectativa del acorde final. En el siguiente ejemplo, Corelli escribe una **doble anticipación.** La cadencia frigia (IV^6-V) es intensificada por la entrada prematura de el la y el do ♯, (sonidos del V), mientras aún esta sonando el IV en primera inversión.

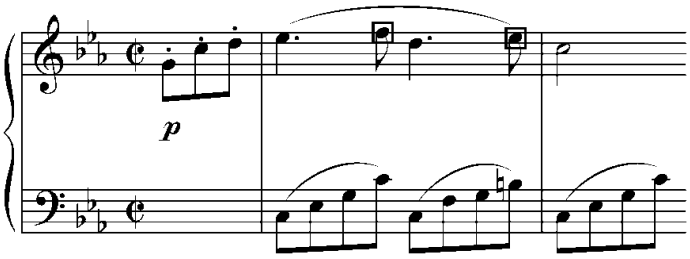
Ejemplo 33. A. Corelli. *Sonata para violín nº 11 en re menor, op. 1: Adagio*



Escapada [esc]

No todos los teóricos coinciden en la definición de escapada, incluso hay quienes consideran que no difiere de una anticipación indirecta. La más característica es la escapada conjunta, que puede ser explicada como una bordadura incompleta, es decir, sin resolución.

Ejemplo 34. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 13: 3er movimiento*, cc. 1-2



Análisis 5º - V

Las cadencias tonales

Introducción

Las cadencias representan en la música lo que los signos de puntuación (, ; .) en los textos del lenguaje verbal. Al igual que estos sirven para organizar y dar coherencia al lenguaje musical.
La cadencia tonal es una progresión armónica de dos o más acordes que crea **sensación de reposo**, y que **delimita el final** de algún elemento formal musical, como una frase, una sección o mismo la pieza musical completa.
Habitualmente se clasifican en dos grandes grupos, las cadencias que terminan en tónica (auténtica y plagal) y que no terminan en tónica (semicadencia, cadencia frigia y cadencia rota). Al primer grupo se lo conoce como cadencias **conclusivas** y al segundo como **suspensivas**. Atendiendo al número de acordes que las integran podemos hablar de cadencias **simples**, si contienen sólo dos acordes y **compuestas** si las integran más de dos. Por otra parte, si consideramos el estado en el que se encuentran los acordes, las cadencias pueden ser **perfectas** si sus acordes están en estado fundamental, e **imperfectas** cuando alguno de sus acordes está invertido.

La cadencia auténtica en el Barroco y Clasicismo

Las cadencias auténticas son aquellas constituidas por la sucesión D-T, quedando las posibilidades de armonización prácticamente reducidas a dos enlaces: V-I y VII-I. La **cadencia auténtica perfecta** [CAP] emplea casi exclusivamente el enlace V-I, produciendo un característico salto de 5ª justa descendente o de 4ª justa ascendente en la voz del bajo. En cualquier pieza tonal de los períodos Barroco y Clásico encontraremos necesariamente cadencias auténticas; sin embargo, a pesar de emplear la misma sucesión de funciones (D-T), **cada compositor** escribirá un tipo de cadencia auténtica en relación al estilo que quiera adoptar en cada momento. Estas subcategorías estilísticas de cadencias auténticas dependen del tipo de acordes y de notas extrañas que acompañen a las funciones principales de dominante y tónica.

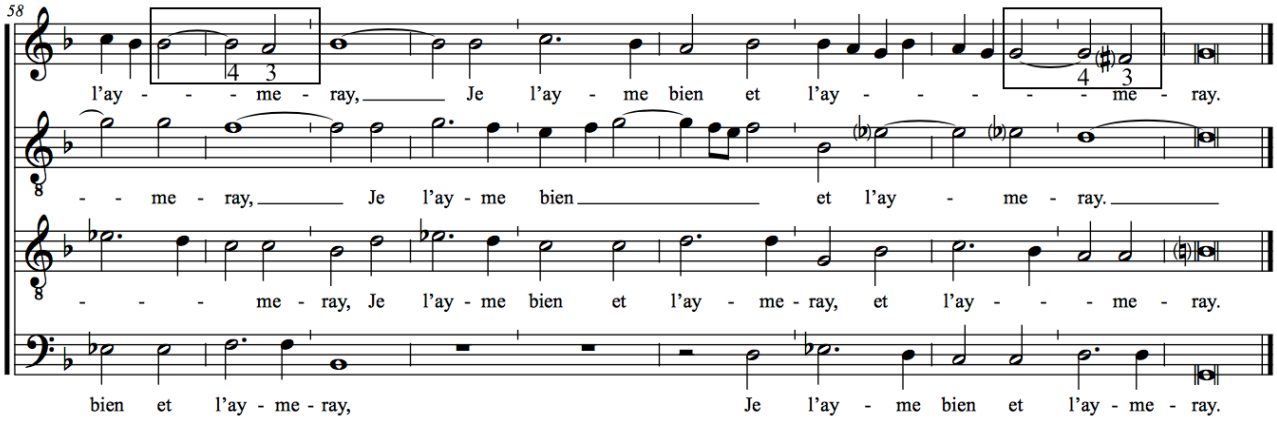
La cadencia auténtica perfecta en el Barroco

1) El retardo de la sensible

Quizás la nota extraña más usada en general durante el Barroco en la cadencia es el **retardo de la sensible** en el acorde de V grado. La práctica de este retardo ya era habitual en las cláusulas conclusivas de la música del siglo XVI. Fíjate como en la siguiente *chanson*, que a pesar de pertenecer a una época previa a la tonalidad, el Renacimiento, el uso del enlace V-I en la cadencia final junto con el retardo de la sensible era una característica de estilo totalmente asumida. Desde un punto de vista horizontal la melodía que conduce el retardo se reconoce por el giro $\hat{1}$-$\hat{7}$-$\hat{1}$.

Ejemplo 35. Orlando di Lasso. *Je l'ayme bien*

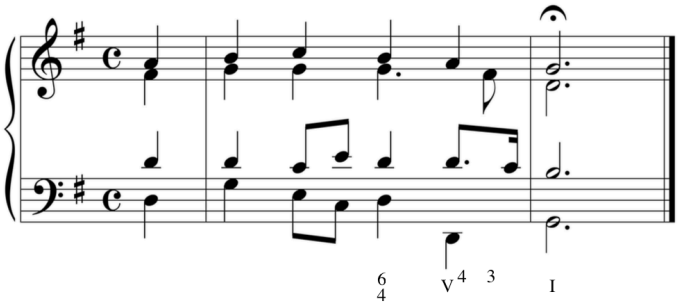
Análisis 5º - RCV



2) La 6ª y 4ª cadencial

La segunda inversión del acorde de tónica prácticamente no tiene uso como un acorde funcional, es decir, no tiene una función real de tónica, si no que es más bien **una ornamentación de la función de dominante**. Cuando nos encontramos esta "falsa tónica" invertida en las cadencias hablaremos de la llamada 6ª y 4ª cadencial. Las notas que integran este acorde tienen una justificación melódica, siendo una combinación de notas extrañas, como apoyaturas o retardos. Durante el Barroco es habitual que este acorde resuelva en la tríada de dominante que enlaza con su séptima a modo de nota de paso.

Ejemplo 36. J. S. Bach. *Coral 159 "Cuando el Dios bondadoso"*

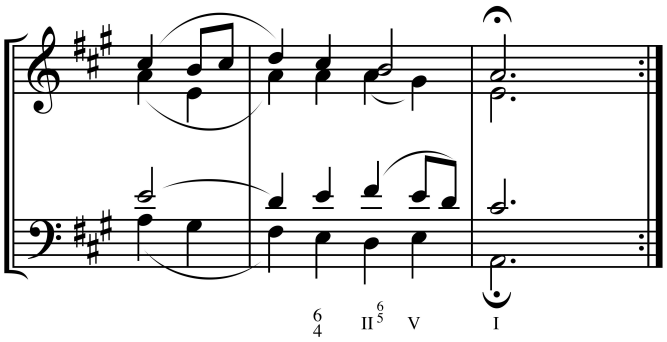


La mayor parte de las 6as y 4as cadenciales se producen en una **parte fuerte del compás** con respecto a su resolución en el V grado, de modo que es habitual que se establezca un patrón fuerte - débil - fuerte en la sucesión de dominante - tónica.

Entre la 6ª y 4ª cadencial y su resolución en el V es habitual que se **interpolen otros acordes**. La resolución en la dominante queda de esta manera pospuesta, mientras que el o los acordes interpolados actúan como una especie de "rodeo" antes de llegar a su objetivo del V grado. En este contexto el bajo realiza uno o varios floreos inferiores o superiores empleando normalmente acordes de subdominante, dominantes de la dominante o incluso sextas aumentadas.

Ejemplo 37. J. S. Bach. *Coral 68: Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,* cc. 7-9

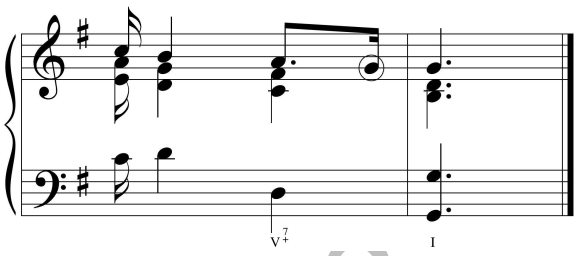
Aná. 5º - RCV



3) La anticipación

Otro de los movimientos melódicos empleados durante el Barroco es la anticipación de la $\hat{1}$ en la voz superior.

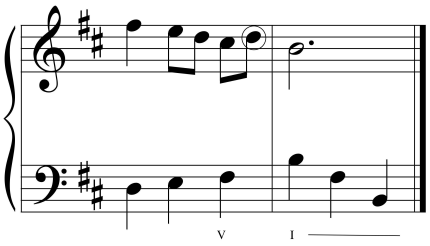
Ejemplo 38. J. S. Bach. *Partita nº 5 en sol menor BWV 829: Sarabanda*, cadencia final



4) La escapada

Antes de la llegada de la tónica en la cadencia auténtica también es frecuente el uso de la escapada, que en el Barroco es la nota central del giro melódico $\hat{2}$ - $\hat{3}$ - $\hat{1}$. Al igual que la anticipación, se produce en tiempo débil.

Ejemplo 39. J. S. Bach. *Suite francesa nº 3 BWV 814: Minueto*, cadencia final

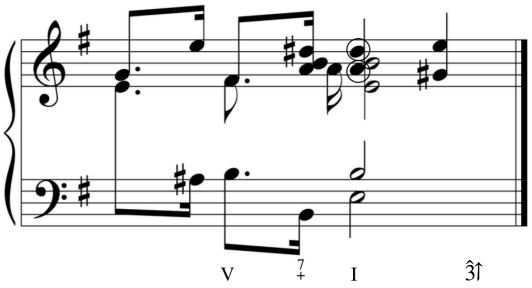


5) Las dobles o triples apoyaturas de dominante

En el espacio de la tónica de una cadencia auténtica también se producen notas extrañas características. Muy habituales son las dobles o triples apoyaturas en las voces superiores, y que pueden considerarse también como retardos múltiples sin ligadura. Su función es **retrasar el efecto consonante** que produce la llegada de la tónica.

Ejemplo 40. J. S. Bach. *Partita nº 6 BWV 830: Tocata*, c. 108

Análisis 5º RCV



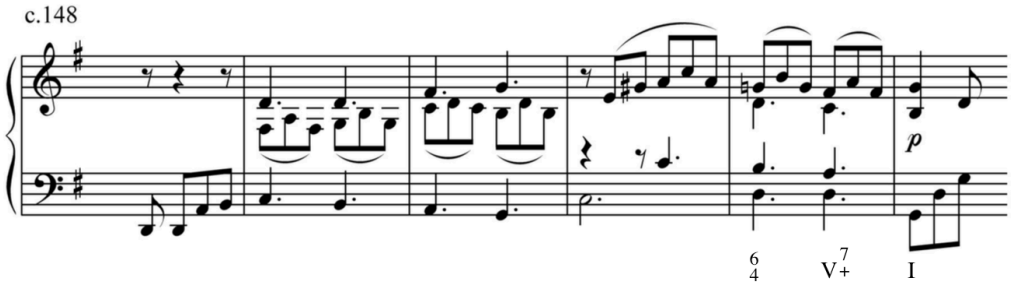
6) La tercera de picardía

Este recurso armónico se emplea solamente en las piezas en modo menor. El acorde final de tónica muta de menor a mayor, produciendo un cambio de color justo en la cadencia final. Esta práctica barroca ya se usaba de manera sistemática en el período estilístico anterior del Renacimiento. En el ejemplo 36, dentro de la tonalidad de mi menor, el acorde final se altera con un sol ♯ generando un inesperado acorde de mi mayor. Indicaremos esta alteración ascendente mediante el cifrado melódico $\hat{3}$ acompañado de una flecha ascendente ↑.

La cadencia auténtica perfecta en el Clasicismo

La cadencia auténtica típica del Clasicismo es aquella en la que la 6ª y 4ª cadencial resuelve en el acorde de séptima de dominante.

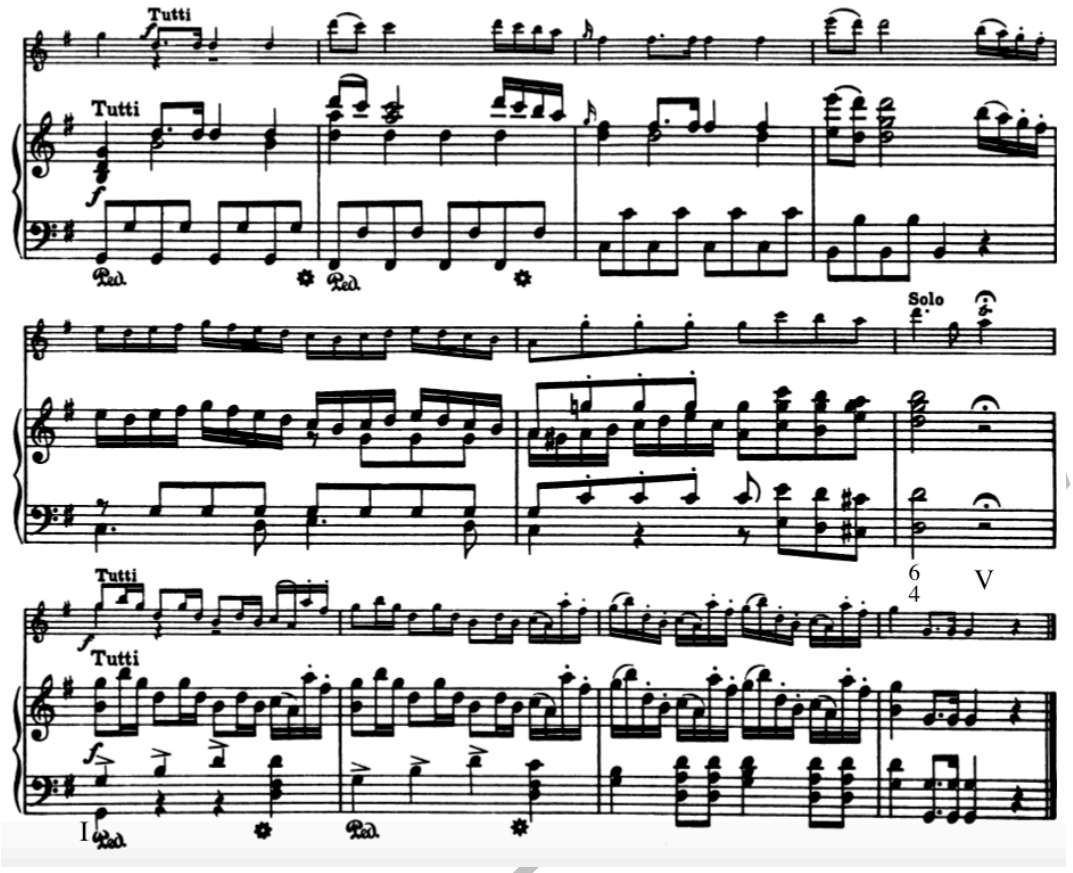
Ejemplo 41. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 49 nº 1: 2º movimiento*, cc. 148-153



Es muy común que la **cadencia virtuosística del instrumento solista** venga precedida por el acorde de 6ª y 4ª cadencial que culmina en una dominante que posteriormente enlaza con la tónica en forma de *tutti orquestal*. El acorde de dominante que sucede a la 6ª y 4ª suele estar resumido en una sola nota acompañada de un trino.

Ejemplo 42. W. A. Mozart. *Concierto para flauta y orquesta KV 313 (285c): 1er movimiento*, cc. 213-217

Análisis - RCV

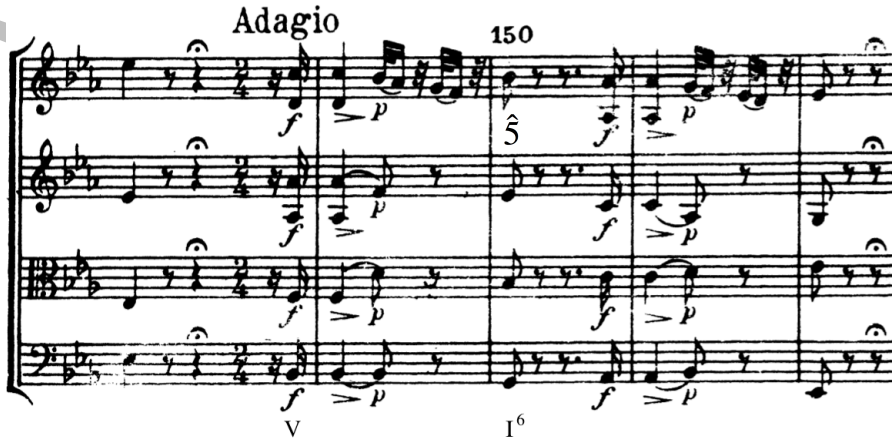


Las cadencias auténticas imperfectas [CAI]

Una cadencia auténtica es imperfecta cuando alguno de los acordes que la integran se encuentra **invertido**, y por lo tanto, se producen intervalos en el bajo distintos a la 5ª justa descendente o 4ª justa ascendente. Los más habituales son los de 2ª ascendente o descendente y el de 3ª descendente.

Este tipo de cadencias **se emplean igual que las comas en el lenguaje verbal escrito**, es decir, separan frases de un discurso que aún no se ha completado. Es habitual, por lo tanto, encontrarlas en el medio de las obras musicales, mientras que las auténticas perfectas se reservan para las partes finales de los temas o de la obra, al igual que los puntos seguido y final.

Ejemplo 43. J. Haydn. *Cuarteto de cuerda op. 33 nº 2: Rondó*, cc. 148-152



Análisis 5

Durante el período clásico la cadencia adquiere una **función estructural primordial**, articulando de manera nítida los distintos elementos formales de una obra. Los temas se suelen construir de manera periódica en dos partes: un antecedente que termina en semicadencia (o cadencia rota) y un consecuente en cadencia conclusiva, habitualmente auténtica. A una escala más grande, los períodos temáticos se cierran con una cadencia conclusiva mientras las transiciones y el desarrollo lo hacen con semicadencias. Esta dicotomía entre semicadencias y cadencias conclusivas delimita todos los niveles de las formas clásicas.

Las cadencias melódicas

Las cadencias melódicas son aquellos movimientos melódicos que realiza la voz superior dentro de un enlace armónico cadencial. Estas cadencias son **perfectas** cuando la melodía termina en el sonido $\hat{1}$, e **imperfectas** cuando lo hacen en cualquier otro sonido de la escala. Los giros melódicos de 3 sonidos más habituales en las perfectas son los siguientes:

$\hat{2}$-$\hat{7}$-$\hat{1}$
$\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$
$\hat{8}$-$\hat{7}$-$\hat{8}$
$\hat{6}$-$\hat{7}$-$\hat{8}$

La sensación tonal incompleta que produce la inversión de un acorde en una cadencia armónica auténtica imperfecta, se multiplica cuando, además, en la voz superior, suena una nota diferente a la tónica. Esto mismo sucede en la primera semifrase del ejemplo 43, la cual termina con el enlace V-I^6 mientras la voz superior lo hace en el sonido $\hat{5}$.

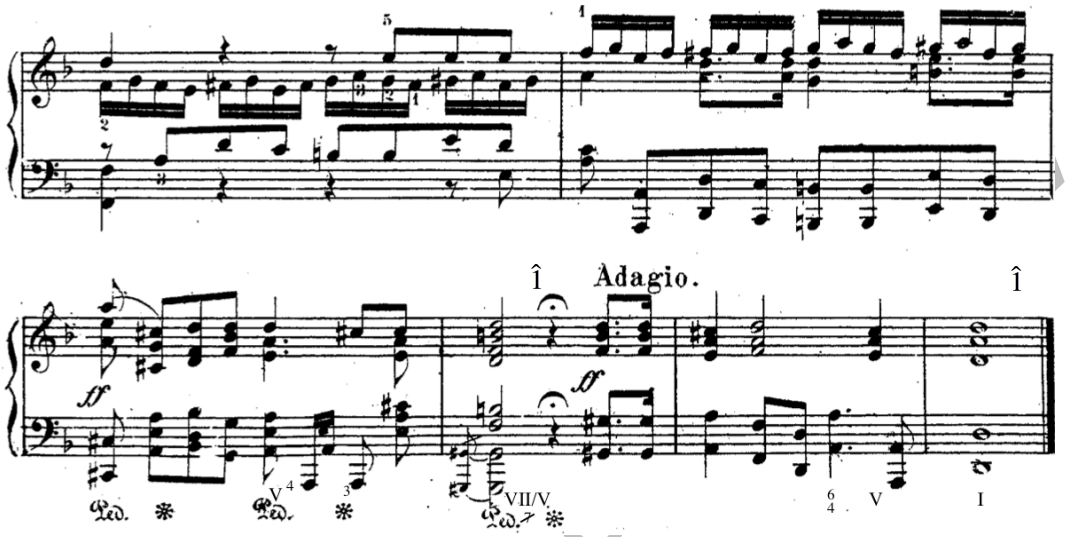
La cadencia rota

El período en el que impera la tonalidad, aproximadamente entre 1680 y 1900, se puede considerar como un sistema estilístico, en el sentido de que posee una serie de procedimientos que se repiten más o menos en todas las composiciones musicales. Uno de estos mecanismos en la sucesión de funciones T - S - D - T, o la utilización de la cadencia auténtica con un significado conclusivo. Cada una de estas fórmulas tonales crean una expectativa armónica o melódica concreta que es realizada de alguna manera. Y como estos mecanismos se repiten a lo largo del tiempo por muchos compositores, de alguna manera son perceptibles por los oyentes de cada época. Pongamos un ejemplo: en el contexto de una tonalidad cualquiera, si empleamos la subdominante seguida de una 6ª y 4ª cadencial que enlaza con la séptima de dominante del V, estaremos determinando una tonalidad concreta y estableciendo por lo tanto el modelo T - S - D. Si completamos es esquema funcional con la T (T - S - D - T), la expectativa armónica se realizará del modo esperado. Sin embargo, si en lugar del acorde de I grado aparece cualquier otro, **nuestras previsiones no se cumplirán**, produciéndose la llamada **cadencia rota** [CR]. Son muchas las posibilidades de sustición de la tónica para formar esta cadencia: el VI ,el IV^6, el el VI del modo menor en un modo mayor, una dominante secundaria, una sexta aumentada, etc.

Análisis 5º - RCV

Durante el Clasicismo la cadencia rota más empleada es aquella en la que el VI sustituye al I. En muchas ocasiones esta cadencia **actúa como un antecedente suspensivo**, al que le sigue un consencuente que concluye con una cadencia auténtica perfecta. Es como si la cadencia V-VI bloqueara nuestra expectativa de querer escuchar la tónica, pero sólo de manera momentánea, ya que acto seguido le sucede una frase que termina en el I grado.

Ejemplo 44. W. A. Mozart. *Requiem KV 626: Kyrie,* cc. 44-50 (reducción de piano)



La cadencia melódica imperfecta en la cadencia rota

La escucha de un acorde inesperado que sustituye a la tónica en una cadencia rota no implica necesariamente que la cadencia melódica que la acompaña sea también sorprendente. De hecho, en las cadencias rotas del Clasicismo el giro melódico de la voz superior casi siempre termina en $\hat{1}$. El efecto de sorpresa que se produce al escuchar un acorde distinto a la tónica, se amplifica cuando además se escucha en la melodía superior un sonido distinto al $\hat{1}$, y de esta manera podríamos hablar de una cadencia rota de naturaleza armónica y melódica. El uso de cadencias rotas melódicas es más habitual durante el período romántico.

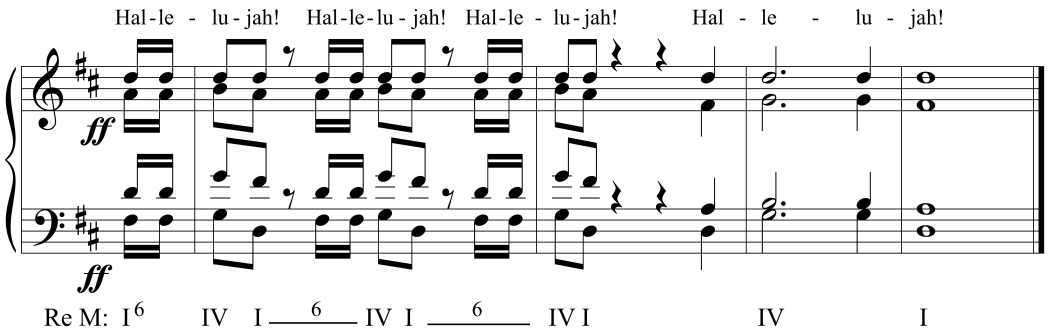
La cadencia plagal

La cadencia plagal [CP] es aquella que está constituida por el enlace entre un acorde sin función de dominante y la tónica. Normalmente la función que enlaza con la tónica para formar cadencias plagales es la subdominante, siendo el IV el grado más empleado.

En la finalización de los himnos protestantes se canta la palabra Amén después de una cadencia auténtica, por lo que a veces recibe el nombre de la *cadencia del Amén*. De esta manera la cadencia plagal puede ser considerada como una especie de apéndice que **refuerza el eje tonal principal y amplia la extensión** de una obra musical.

Ejemplo 45. G. F. Handel. *El Mesías: Aleluya*, cadencia final

Análisis 5º



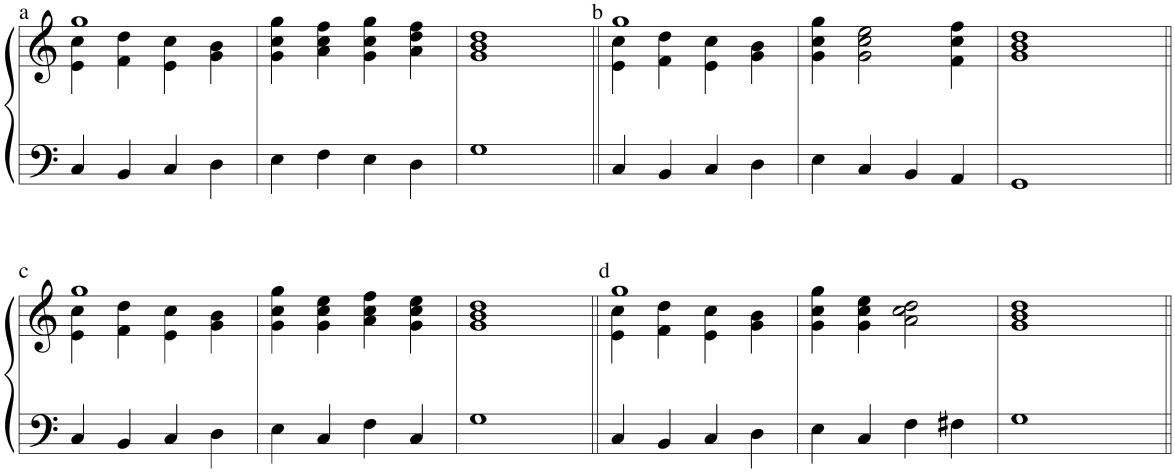
Las semicadencias

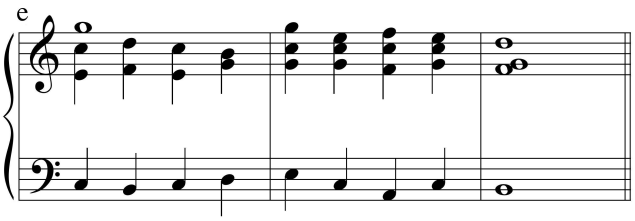
La semicadencia [SC] es aquella constituida por un enlace de acordes que **termina en una función distinta a la tónica**, siendo, en la mayor parte de las ocasiones, **un acorde de dominante**. Además de la dominante, las semicadencias pueden involucrar a una gran variedad de funciones tonales, como la tónica, la subdominante o la dominante de la dominante. Así, las distintas posibilidades de semicadencias dependen del tipo de acorde que precede a la dominante y también de si los acordes están o no invertidos.

Podemos averiguar el tipo de semicadencia de un fragmento si prestamos atención al **giro melódico que describe el bajo**. Los casos más frecuentes cuando el V grado está en estado fundamental son:

Giro melódico del bajo	*Sucesión tonal*
a) $\hat{2}$ - $\hat{5}$	S – D o D/D – D
b) $\hat{6}$ - $\hat{5}$	S – D
c) $\hat{1}$ - $\hat{5}$	T – D
d) $\hat{4}$ - $\hat{4}\uparrow$ - $\hat{5}$	S – D/D – D
e) $\hat{1}$ - $\hat{7}$	T – D (invertido)

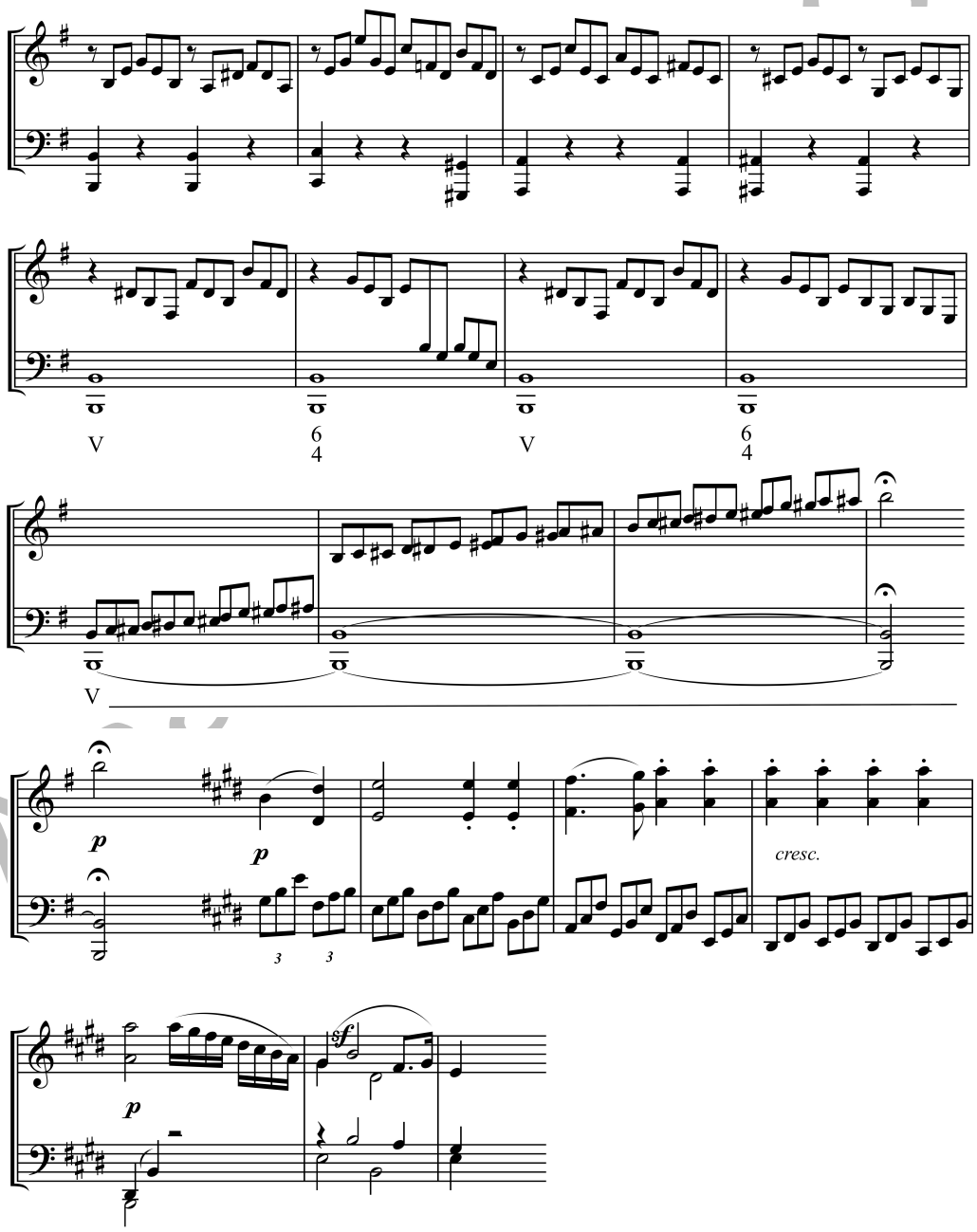
Ejemplo 46. Semicadencias



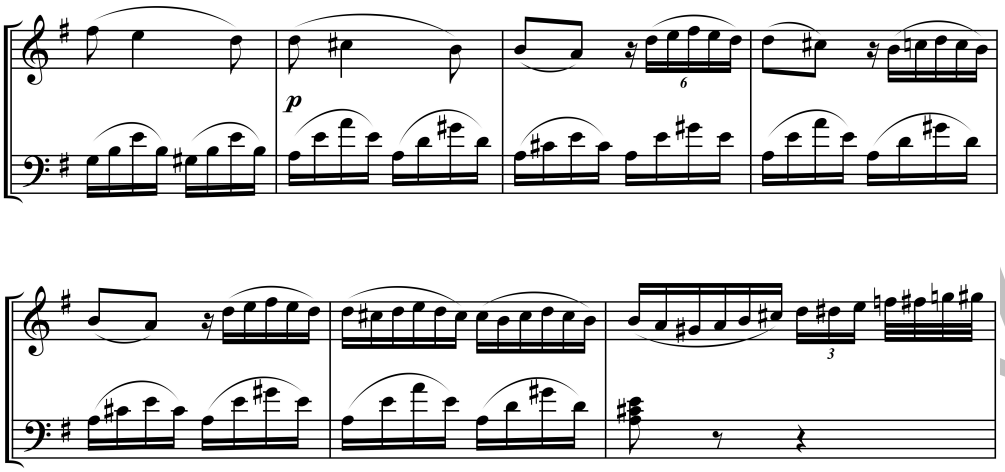


Durante el Clasicismo es muy habitual que las partes más inestables de las obras, como **las transiciones o los desarrollos, estén separados por semicadencias**. Además, los compositores clásicos, al llegar al objetivo de la dominante en las semicadencias, suelen **prolongar esta función** mediante una nota pedal, floreos armónicos o una ornamentación melódica del propio acorde de dominante.

Ejemplo 47. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op.14 nº 1: 3er movimiento,* cc.72-83



Ejercicio 8. Señala las apariciones del V grado en el siguiente fragmento y cifra el acorde que amplía su función de la dominante. ¿Durante cuantos compases se prolonga esta función?

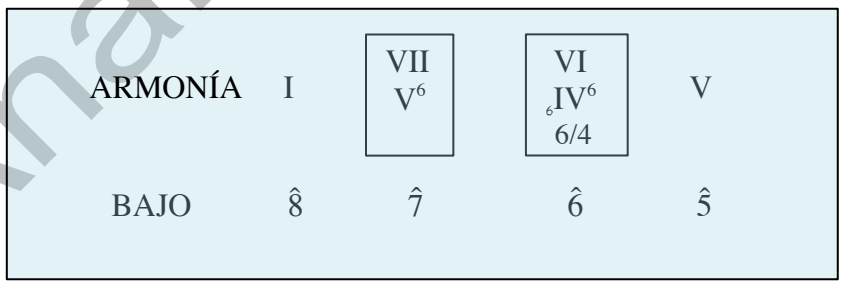


La (semi) cadencia frigia [SCF]

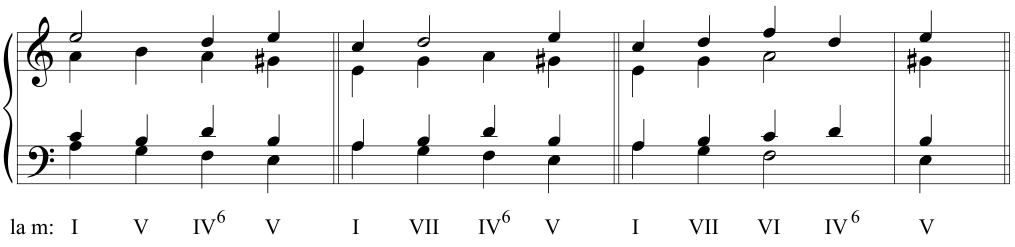
La cadencia frigia, a pesar de lo que sugiere su nombre, **es un tipo de semicadencia** que aparece bajo unas condiciones melódicas de la voz grave muy restrictivas, ya que esta voz dibuja siempre el giro $\hat{6}$-$\hat{5}$ para terminar una frase en el modo menor.

El término cadencia frigia se puede aplicar al conjunto de los cuatro acordes del modo menor que se forman sobre el tetracordo descendente $\hat{8}$-$\hat{7}$-$\hat{6}$-$\hat{5}$ del bajo, o bien, de manera resumida los dos últimos acordes de esta serie. Así, cuando nos referimos a esta última versión hablaremos de la **(semi) cadencia frigia simple**, mientras que para la versión de cuatro acordes emplearemos el término **(semi) cadencia frigia completa o compuesta**.

Los acordes que forman esta cadencia en el Barroco en su versión completa son la tónica, el V grado menor en primera inversión o un VII mayor, una subdominante (normalmente un IV en primera inversión) seguida de la tríada de dominante. El segundo de estos acordes (tiene un séptimo grado ($\hat{7}$) en lugar de la sensible ($\hat{7}\uparrow$), y, por lo tanto su sonoridad es modal.



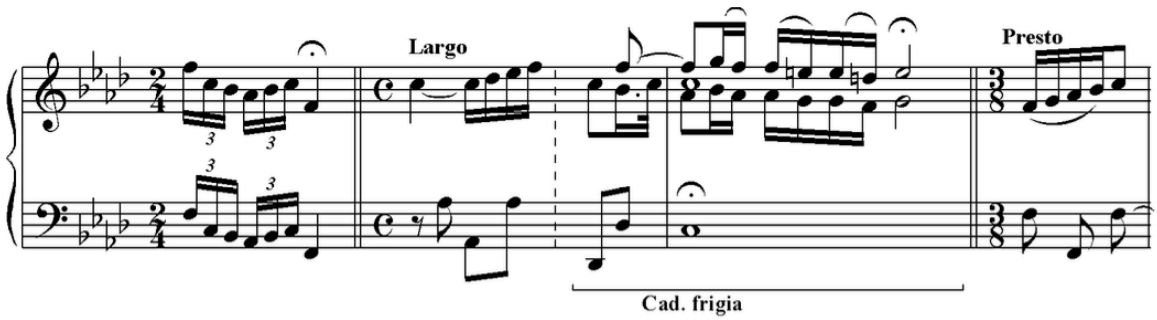
Ejemplo 48. (Semi) cadencias frigias compuestas



Análisis 5º - R

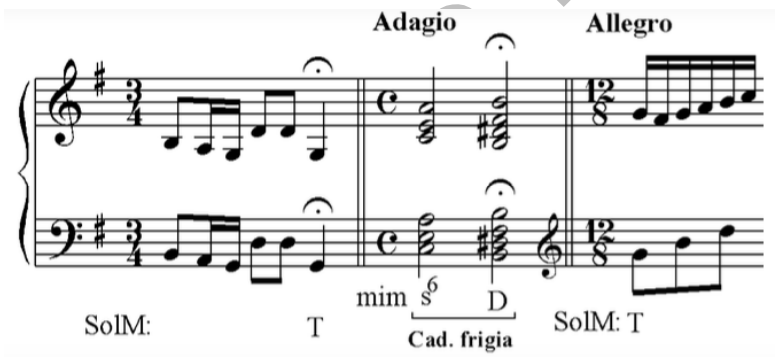
Es muy frecuente durante el Barroco que muchos **movimientos de sonatas y conciertos finalicen con (semi) cadencias frigias**. El acorde de dominante con el que terminan estas cadencias se resuelve en el comienzo del siguiente movimiento de tempo rápido por medio de una tónica. En el siguiente ejemplo de J. S. Bach, el movimiento central en La ♭ mayor acaba con una (semi) cadencia frigia que prepara la vuelta a fa menor del último movimiento.

Ejemplo 49. J. S. Bach. *Concierto para clave en fa menor*

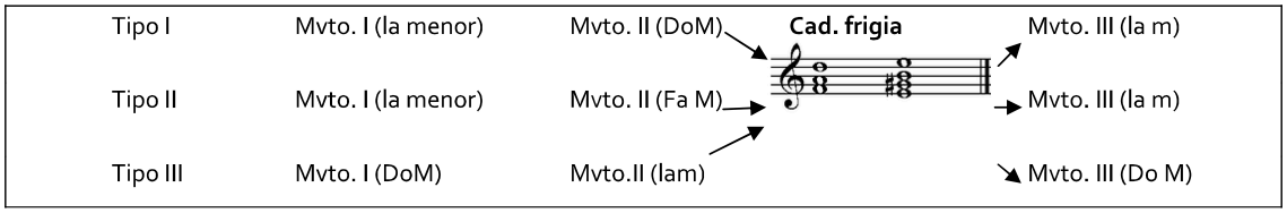


Y en este otro ejemplo del mismo compositor, el segundo movimiento culmina con una (semi) cadencia frigia de la tonalidad de mi menor.

Ejemplo 50. J. S. Bach. *Concierto de Brandenburgo nº 3*

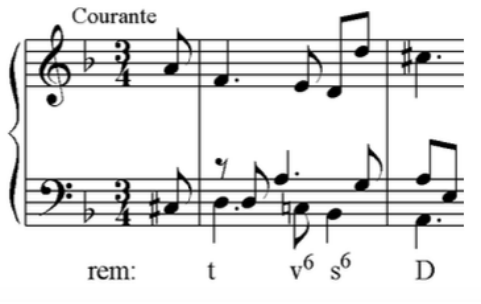


Podemos resumir las posibilidades de relaciones tonales en la utilización de la (semi) cadencia frigia en los finales de movimiento lento a través del siguiente esquema:



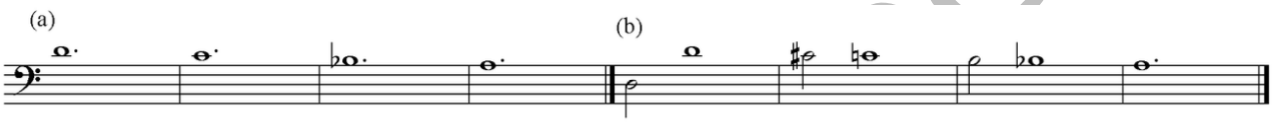
Es habitual que la estructura de 4 acordes de la (semi) cadencia frigia se integre en los bajos barrocos, no como un reposo, si no como un elemento más de la progresión armónica. Podemos observar este recurso al comienzo del siguiente movimiento de Händel.

Ejemplo 51. G. F. Händel. *Suite para teclado nº 3: Courante*, cc. 1-2



La (semi) cadencia frigia se da muy a menudo en la música barroca en el contexto de un **bajo ostinato**[5] de chacona que comunmente repetía un tetracordo descendente y que en muchas ocasiones podía estar cromatizado. Dos de las formas más usadas de los bajos de chacona producen una estructura que finaliza con una (semi) cadencia frigia.

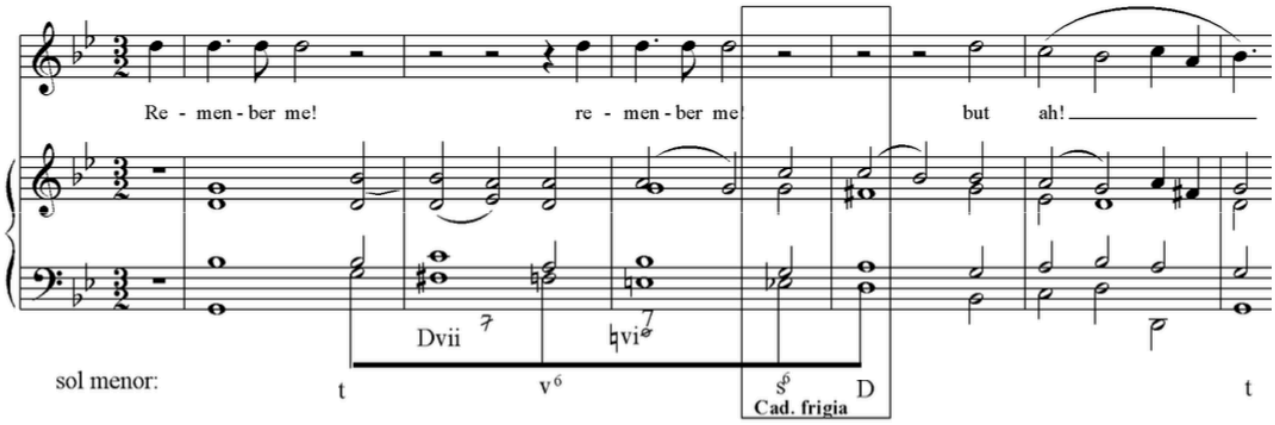
Ejemplo 52. Bajos de ostinato barrocos



En estos bajos que se repiten en forma de ostinato queda patente el origen español de la chacona y la particularmente la relación que existe entre la estructura del ejemplo (a) y la llamada escala andaluza. La diferencia radica en que mientras en la escala andaluza la cadencia frigia es conclusiva, en el Barroco este carácter es suspensivo.

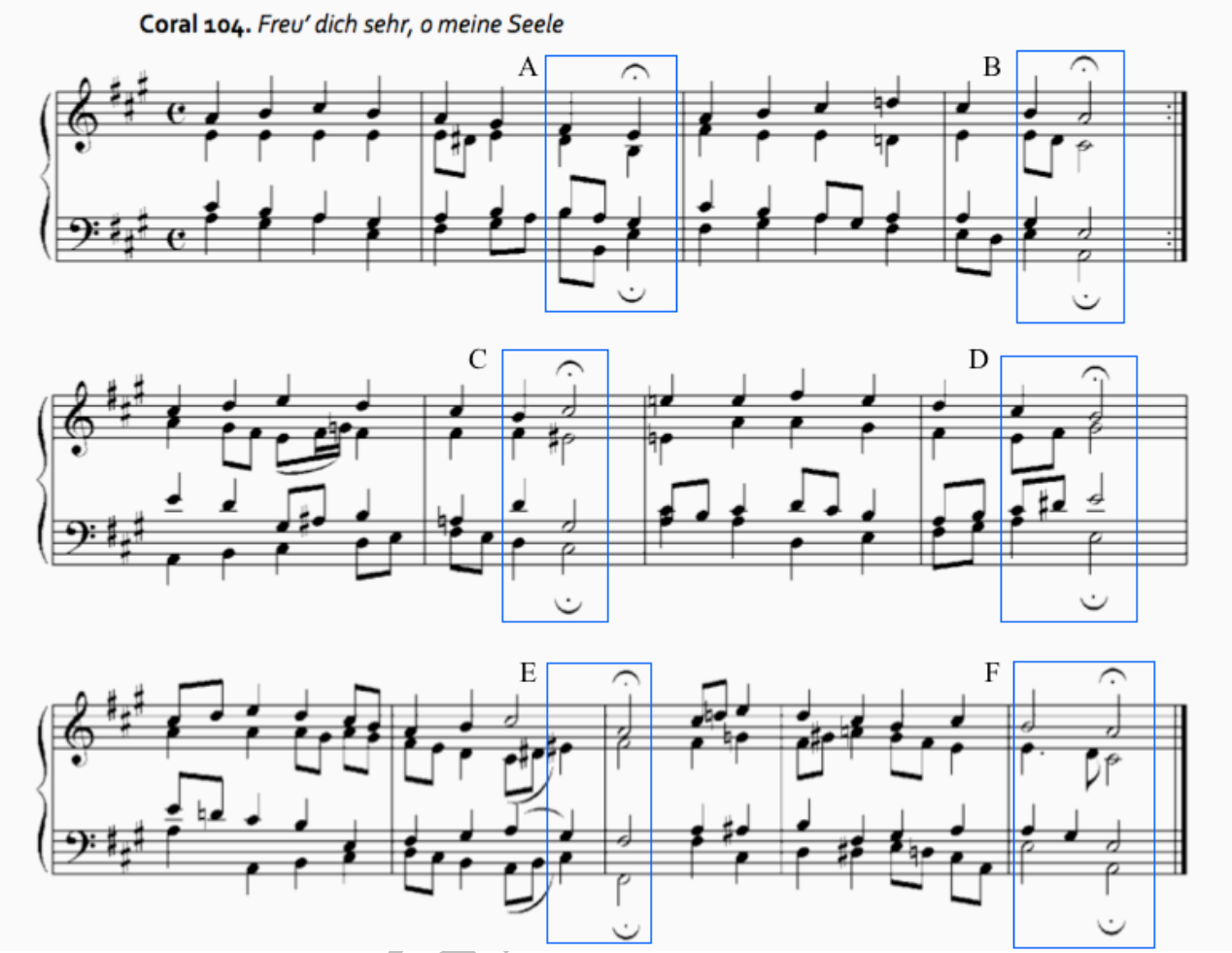
Estos bajos fueron ampliamente usados en la música vocal, de manera que gran cantidad de los lamentos barrocos están elaborados sobre un bajo ostinato que tiene alguna de las formas (a) o (b), dando lugar a que se denominen como **bajos de lamento**. Como ejemplo de lamento barroco construído sobre un bajo ostinato basado en la versión cromatizada del tetracordo descendente (b), podemos observar el final de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell. En él vemos cómo la estructura cromatizada del tetracordo descendente conserva los 4 acordes de la (semi) cadencia frigia, mientras las notas cromáticas están armonizadas con séptimas formadas sobre tríadas disminuidas.

Ejemplo 53. H. Purcell. *Dido y Eneas: When I am laid*, cc. 18-23

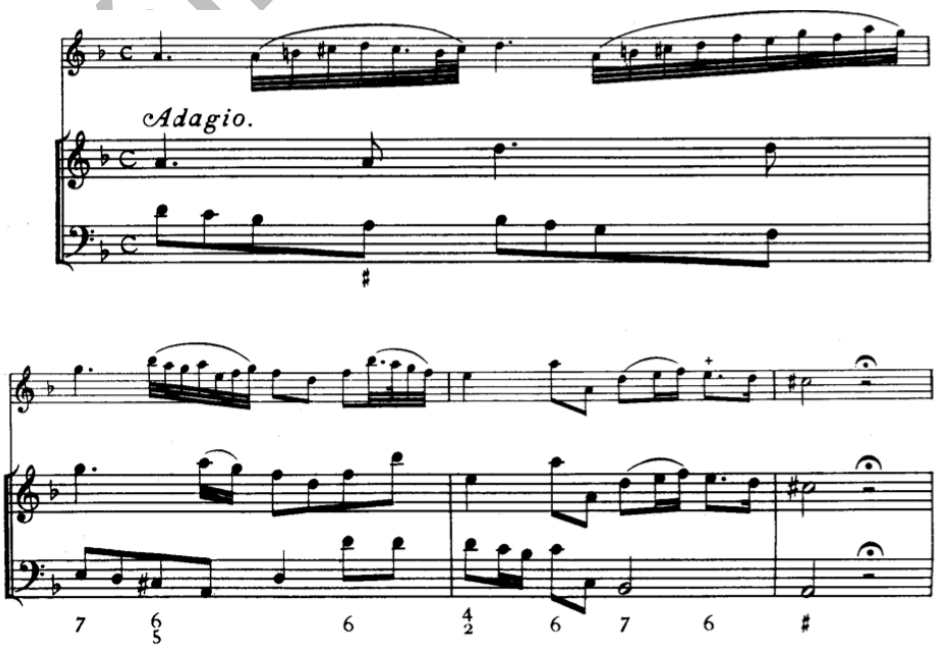


[5] Aplicado al Barroco, el ostinato es un modelo melódico-armónico en la voz del bajo que se repite durante toda una obra, como ocurre en la Chacona o la Passacaglia.

Ejercicio 9. Analiza las cadencias del siguiente coral, indicando: tipo de cadencia (CAP, CAI, SCP, SCI, SCF, CRP, CRI, CPP, CPI) y ornamentación característica del estilo barroco. En las cadencias auténticas perfectas [CAP], especifica si la cadencia melódica es perfecta o imperfecta.



Ejercicio 10. Clasifica la cadencia final de este fragmento y comenta su función estructural.



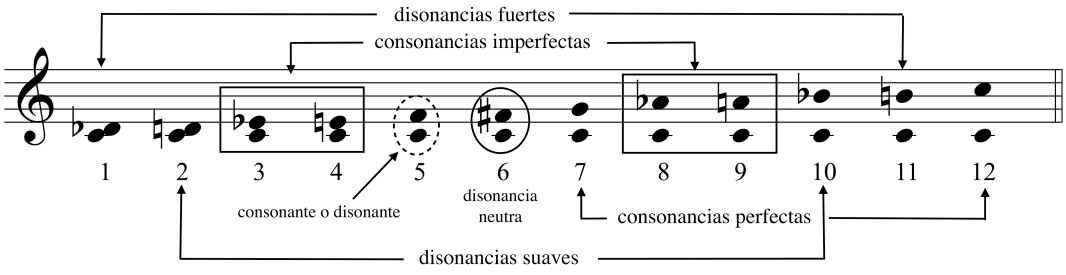
Consonancia y Disonancia

Definición y categorías

Desde un punto de vista tonal, cuando comparamos el sonido de un intervalo armónico de una octava con el de una séptima, la octava parece más **estable**, es decir, no tiene necesidad de moverse a otro intervalo. Sin embargo la séptima suena más activa, **inestable**, como si hubiese una especie de inercia que la dirigiese a otro intervalo.
A los intervalos armónicos estables como la octava, les llamamos **intervalos consonantes** – unísono, terceras y sextas mayores y menores y quinta justa –, mientras que a los inestables los consideramos **intervalos disonantes** – segundas, séptimas y todos los intervalos aumentados y disminuidos –
La 4ª justa será disonante sólo si se forma este intervalo desde el bajo mientras que para el resto de los casos será consonante.

Los cinco intervalos consonantes están divididos en dos tipos, las **consonancias perfectas** y las **consonancias imperfectas**. El primer tipo es el más estable e incluye el unísono, la octava justa y la quinta justa. Las consonancias imperfectas (terceras y sextas mayores y menores) son menos estables que las perfectas, por lo que producen una sensación de mayor movimiento armónico.
La cuarta aumentada o tritono es uno de los intervalos armónicos más presentes en el sistema tonal, ya que lo contienen prácticamente todos los acordes de la familia de la dominante y de las dominantes secundarias. Se considera normalmente disonante por su carácter dinámico e inestable debido a su necesidad de resolución en una consonancia imperfecta.
Según el autor Vincent Persichetti podemos clasificar las disonancias en tres tipos, las **suaves** – segunda mayor y séptima menor – y las **duras** – segunda menor y séptima mayor – y las **neutras** (cuarta aumentada y quinta disminuida).
La alternancia entre estos distintos tipos intervalos armónicos produce en una obra musical lo que se conoce como **movimiento armónico**.

Ejemplo 54. Intervalos armónicos consonantes y disonantes

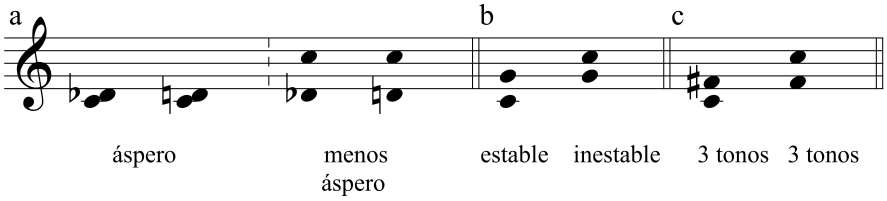


Cuando **invertimos** los intervalos armónicos del ejemplo 54, sus cualidades sonoras cambian debido a que el espacio y el registro se ven alterados. Aún así, el único intervalo que muta su condición básica es la quinta justa, que al invertirse como cuarta justa pasa de ser un intervalo estable a uno inestable (b). Sin embargo, al invertir las segundas como séptimas, la condición de disonancia se

Análisis 5º - RCV

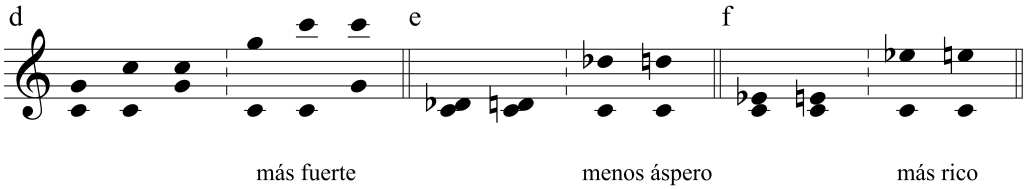
mantiene pero se pierde algo de aspereza (a). Invirtiendo el tritono se produce un cambio pronunciado de registro pero no afecta a la distancia interválica, que sigue siendo de tres tonos (c).

Ejemplo 55. Inversión de intervalos armónicos



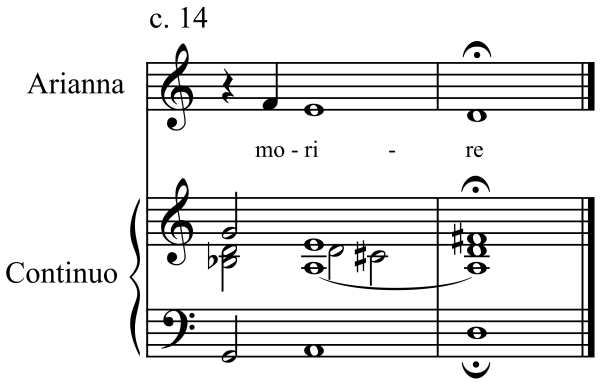
Si los intervalos **están separados por más de una octava**, las consonancias imperfectas se vuelven más ricas (f), y las consonancias perfectas (octavas y quintas) y la consonante cuarta justa se hacen más fuertes (d). Las disonancias (segundas y séptimas) se hacen menos ásperas, ganando brillantez (e).

Ejemplo 56. Intervalos armónicos compuestos

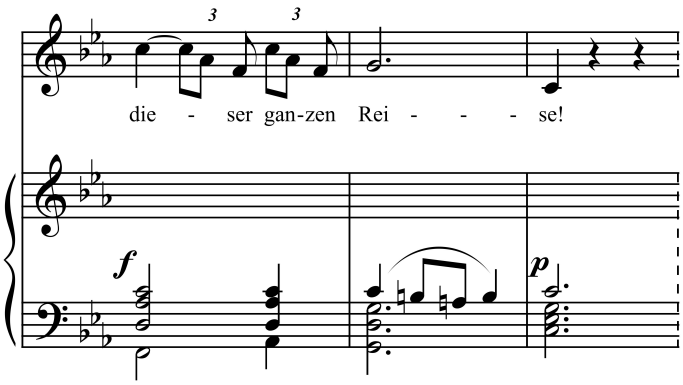


Ejercicio 11. Localiza los intervalos armónicos disonantes que se encuentran en la parte fuerte del espacio cadencial de dominante de cada uno de los siguientes fragmentos. Clasifica los 3 intervalos encontrados según las categorías del ejemplo 54. Compara la sonoridad de las 3 disonancias entre sí.

a) Claudio Monteverdi. *Lamento d'Arianna*, cc. 14-15

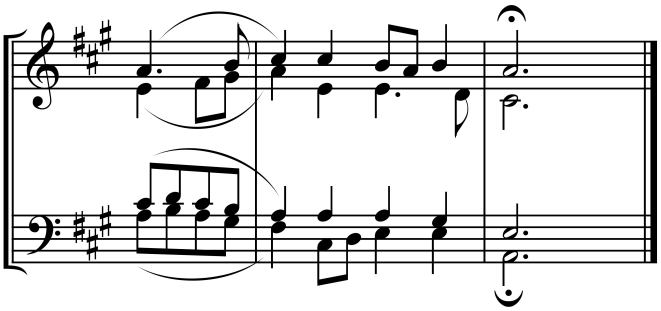


b) Franz Schubert. *Winterreise*: *Der greise Kopf*, cc. 40-42



c) J. S. Bach. Coral *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*, cc. 8-10

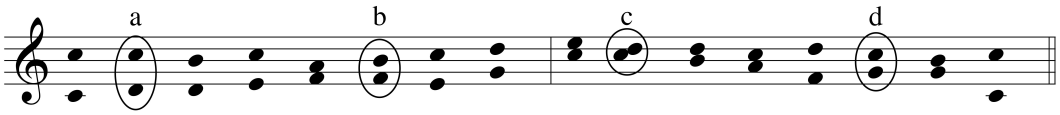
RCV



Preparación y resolución de las disonancias

En el siguiente ejemplo se ilustra cómo se combinan los intervalos armónicos consonantes y disonantes dentro según las normas de la tonalidad. Observa como los intervalos disonantes (7ª mayor, 4ª aumentada, 2ª mayor y 4ª justa) guardan una relación de notas comunes o de grados conjuntos con los intervalos armónicos precedentes o subsiguientes.

Ejemplo 57. Intervalos consonantes y disonantes



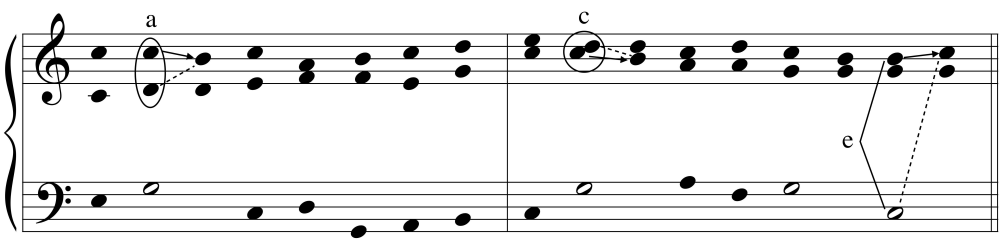
El movimiento oblicuo o conjunto que antecede al intervalo disonante se denomina **preparación**, y el movimiento descendente de 2ª que sigue a la disonancia se llama **resolución**. Según los principios básicos del contrapunto tonal, las disonancias armónicas han de estar preparadas y resueltas.

Ejercicio. Indica cómo están preparados los intervalos disonantes del ejemplo 57. Señala la resolución de las disonancias mediante una línea.

Disonancias regulares e irregulares

La regularidad e irregularidad de la disonancias de 2ª y 7ª (y sus versiones compuestas) depende de su resolución. Si una disonancia de este tipo resuelve en una nota **distinta con la que disuena**, diremos que es regular, mientras que si lo hace en la **misma nota con la que disuena** será irregular. Fíjate en el ejemplo 58. La disonancias *a* y *c* son regulares porque la nota en la que resuelve la disonancia, el si, es distinta al re, nota con la que disuena el do. Por el contrario, la disonancia *e* es irregular, porque la nota en la que resuelve, el do, está sonando en el momento de la disonancia.

Ejemplo 58. Disonancias regulares e irregulares

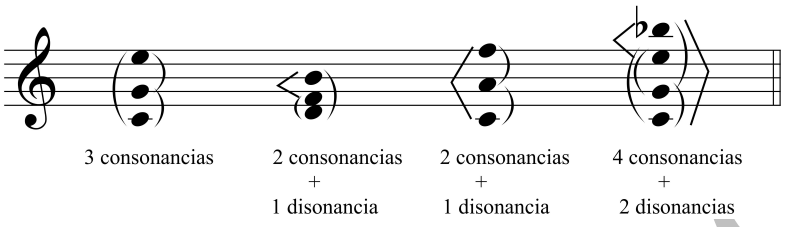


Análisis 5º RCV

Ejercicio 12. Clasifica las 3 disonancias del ejercicio 11 en regulares o irregulares.

Cuando se superponen dos o más intervalos armónicos se produce lo que se conoce como **acorde**. Podemos expresar, entonces los acordes como la suma de sus intervalos armónicos consonantes y disonantes. En el siguiente ejemplo, las consonancias están representadas mediante curvas y las disonancias mediante ángulos.

Ejemplo 59. Acordes



Como puede observar en el ejemplo 59, cada acorde tríada produce un total de 3 intervalos, mientras los cuatríadas genera una combinación de 6.

En el siguiente cuadro se resumen los **factores que potencian** el grado de disonancia en un acorde y también lo que la **atenúan**.

Acorde más disonante	Acorde menos disonante
Disonancias de 2ª menor / 7ª mayor	Disonancias de 2ª mayor / 7ª menor
Poca separación (2as mayores y menores)	Separación mayor de una 8ª
Disonancias irregulares	Disonancias regulares
Mayor número de disonancias	Menor número de disonancias
Sonidos de la disonancia duplicados	Sin duplicaciones
No preparadas	Preparadas
Preparada por intervalo de 2ª	Preparada por nota común
Resuelta	No resuelta / Resuelta irregularmente
En parte fuerte	En parte débil
Duración larga	Duración breve

Ejercicio 13. Identifica cada uno de los acordes señalados en el madrigal *Cruda Amarilli* de Claudio Monteverdi (página 54) especificando: 1) número de disonancias y consonancias, 2) el tipo de consonancia (perfecta o imperfecta), y disonancia (dura, suave o neutra), 3) si está preparada o no preparada, 4) si está resuelta o no. ¿Qué acorde es más disonante, el b o el c? Argumenta tu respuesta.

El Barroco temprano

Introducción

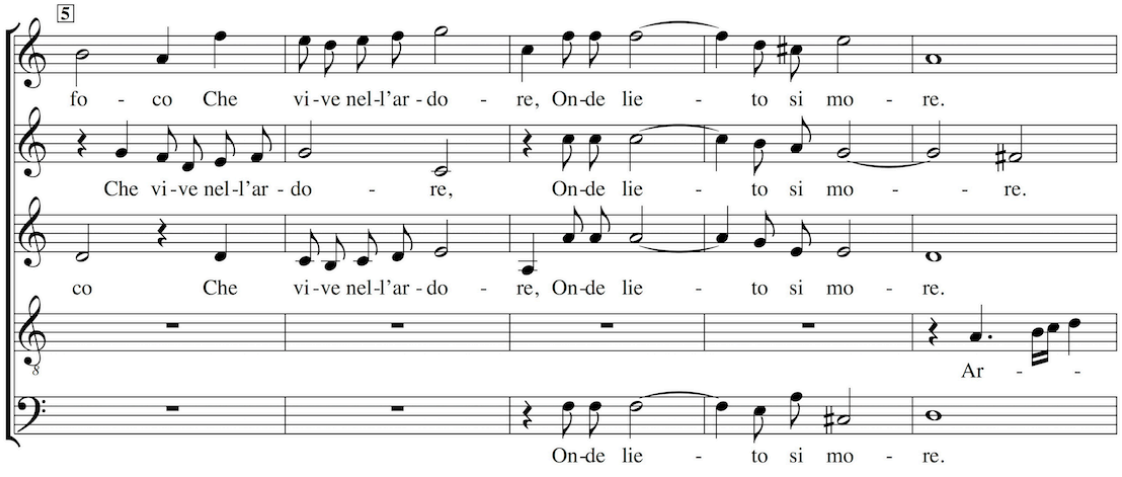
El término barroco, según una de sus acepciones de origen portugués, surge de manera despectiva, ya que en este contexto significa “perla de forma irregular”. Otras fuentes etimológicas lo entienden como la exuberancia musical de una densidad excesiva, sobrecargada.

El hombre barroco vive una época de crisis, tanto económica como espiritual, y esto tiene un reflejo en las artes, con una tendencia muy marcada a **expresar, a conmover**. Durante esta época (1600-1750), Italia es la región musicalmente más influyente de toda Europa mientras que la Iglesia desempeña un papel menos importante que en épocas anteriores.

Durante el Renacimiento, la combinación de las líneas melódicas producen los acordes, mientras que en el Barroco son los acordes los que generan las melodías. Esta inversión del concepto horizontal-vertical hace que el cambio del Renacimiento al Barroco musical sea uno de los cortes más netos de toda la historia de la música, principalmente porque **se produce un cambio del lenguaje compositivo**.

El Barroco en sí mismo supone un **período de transición**, ya que se continúa con el sistema modal del Renacimiento, que va convergiendo paulatinamente en la tonalidad. Debido a este carácter transitivo surgen compositores con un marcado carácter experimental como Carlo Gesualdo, que, emplea en sus obras una combinación del contrapunto renacentista de voces independientes y de las nuevas texturas homorrítmicas, además del cromatismo atonal derivado de las ideas de la teoría de los afectos. En su madrigal *Arde il mio* cor podemos observar estas características.

Ejemplo 60. Carlo Gesualdo. Madrigal *Arde il mio cor*



El bajo continuo

Frente a la textura general del Renacimiento de una polifonía de voces independientes, la textura habitual del Barroco es la formada por un bajo sólido y una melodía ornamentada, ambos relacionados por la armonía que genera el bajo. A la línea melódica grave se le conoce como **bajo**

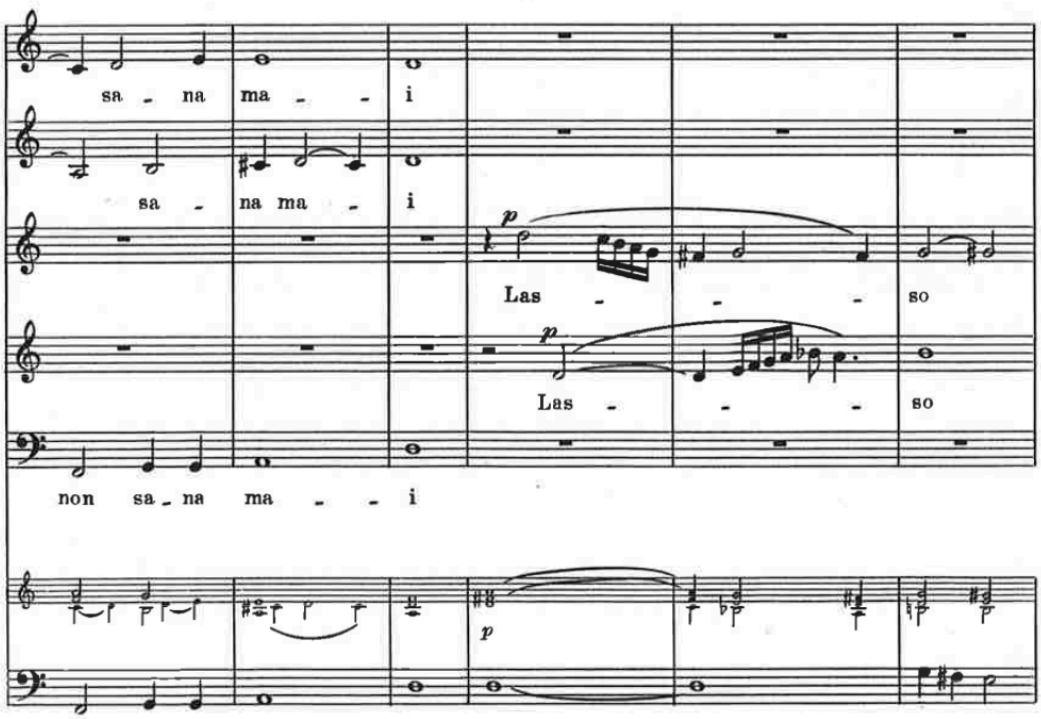
Análisis 5º - RCV

continuo, por encima del cual se escribía normalmente un cifrado, que indicaba la inversión de los acordes tríadas y las notas extrañas que se debían realizar sobre el. Esta realización llevaba a veces el nombre de *ripieno*, palabra que significa "relleno" en la cocina italiana.

Los instrumentos que realizaban el bajo continuo eran los llamados **instrumentos del continuo**, en los que se incluyen al menos un instrumento polifónico como un clave, órgano o laúd, reforzados por un instrumento grave como viola de gamba baja, violonchelo o fagot. La realización del continuo dependía de la naturaleza de la composición y de la habilidad y del gusto del ejecutante.

Claudio Monteverdi comienza a usar el bajo continuo en el libro V de Madrigales a 4 y 5 voces. Su naturaleza inicial responde a la de una voz instrumental se comporta de dos formas bien diferenciadas: duplicar la voz de un bajo vocal con el propósito de reforzar su sonoridad o bien formar una voz independiente que se desliga de la voz vocal. El ejemplo 61 muestra los dos usos del bajo continuo. Una vez aparece el bajo continuo en las composiciones de Monteverdi, ya lo empleará siempre.

Ejemplo 61. Claudio Monteverdi. *Libro V de madrigales: Ahi come un vago sol*



El bajo continuo es la característica más representativa del Barroco, ya que este período musical comienza con su nacimiento y cuando desaparece el Barroco, este recurso deja de usarse. Por tanto, sería musicalmente más preciso designar a la época del Barroco como **la época del bajo continuo**.

Las dos prácticas

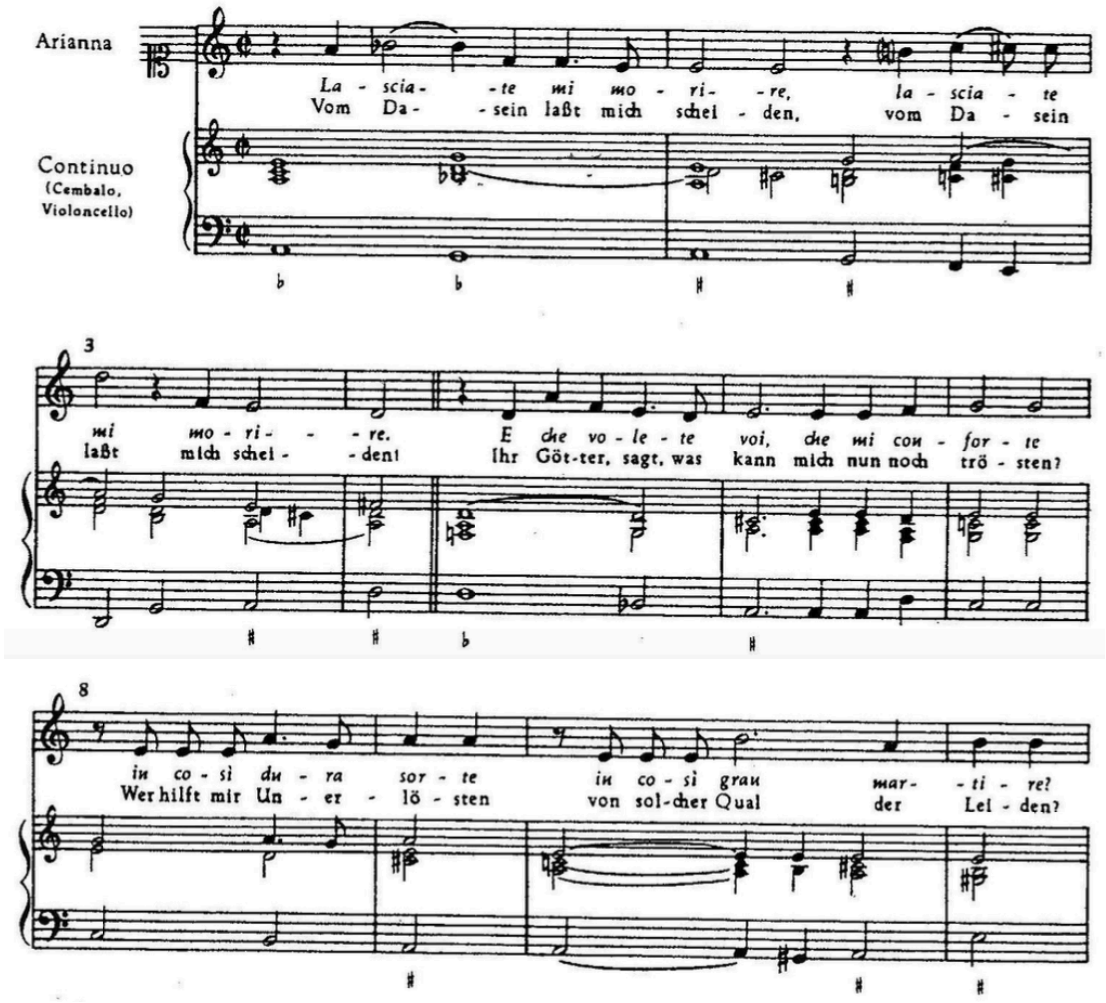
El término ***seconda pratica*** fue acuñado por Monteverdi en 1605 para diferenciar su música de la de los compositores de la ***prima pratica*** (como Palestrina o Zarlino). La principal diferencia entre estos dos estilos (también denominados *stile moderno* y *stile antico*) radicaba en el **planteamiento**

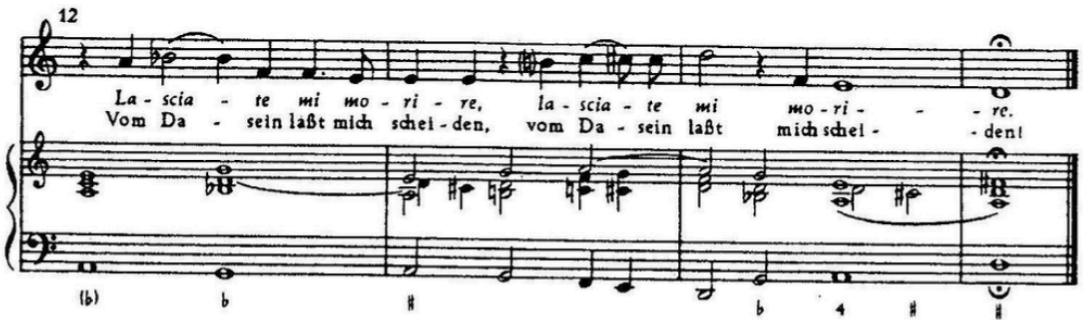
compositivo a la hora de relacionar texto y música. Las normas de la polifonía vocal dominaban al texto en la *prima pratica*, mientras que en la *seconda pratica* **el texto mandaba sobre las reglas de la composición**, justificando en todos los elementos musicales de una partitura, como la forma, la textura, los motivos empleados, el ritmo, la línea melódica, los acordes y las disonancias armónicas y melódicas.

Uno de los personajes más importantes en este cambio de conceptos a la hora de relacionar texto y música fue Giovanni Bardi, protector de Giacomo Caccini. Bardi creó una *camerata* en su Palacio, una especie de club o tertulia en la cual un grupo de intelectuales debatía sobre la importancia de recuperar los modelos griegos. Estos pensadores creían que la excesiva polifonía renacentista anulaba completamente el significado del texto, y por lo tanto el mensaje emocional de este no llegaba al oyente.

Inspirados en la idea griega de que con sólo una melodía acompañada se podía llegar al oyente de una manera **más inteligible**, inventaron el llamado **recitativo**, consistente en un estilo de declamación que imitaba el ritmo y el tempo, la altura y movimiento del sonido del habla natural. El recitativo cumple dos funciones, una dramática ya que hace, al reproducir una gran cantidad de texto en poco tiempo, hace que avance la acción narrativa, y otra musical, debido a que actúa como una transición modulante entre los movimientos de una ópera.

Ejemplo 62. Claudio Monteverdi. *Lamento de Arianna*

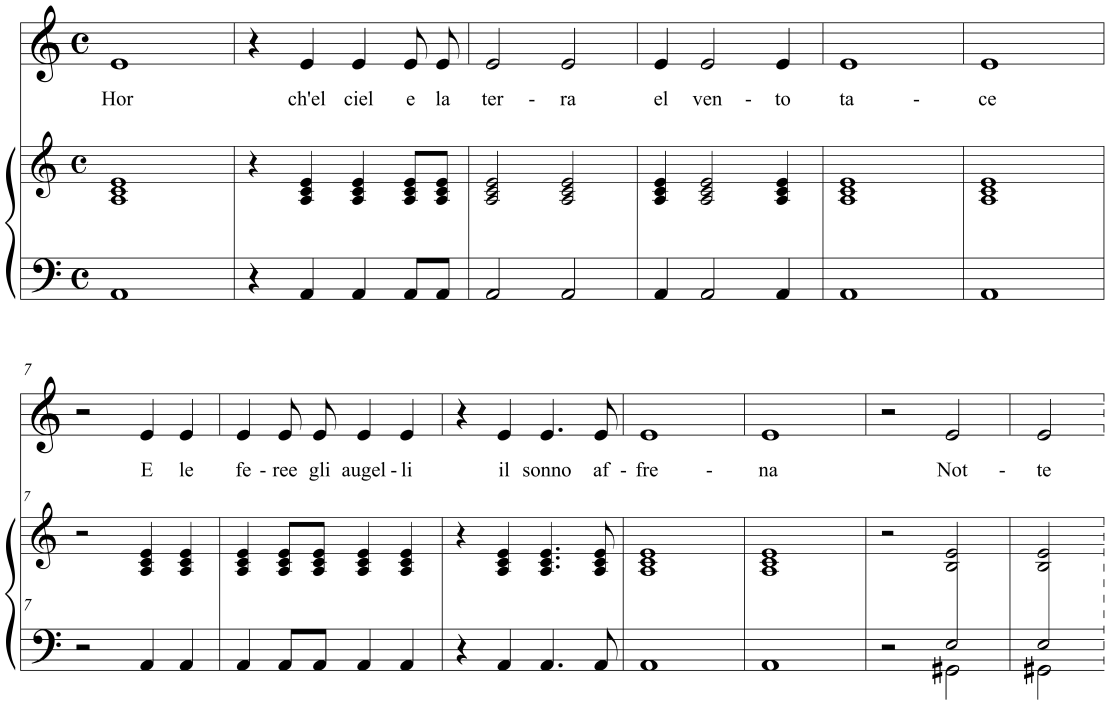




La teoría de los afectos

La teoría de los afectos está influida por la teoría musical griega, que pensaba que los modos griegos musicales influía en el estado de ánimo del receptor. Por ejemplo, en *La República* de Platón, se explica que, para preparar a los combatientes era necesario emplear el modo dórico o frigio. Influidos por este principio, los compositores del Barroco intentaron **representar un amplio espectro de ideas y sentimientos con gran vivacidad o vehemencia, por medio de la música, con la finalidad de emocionar al oyente**. Por ejemplo, la calma y quietud que expresa los primeros versos del poema del madrigal *Ahora que el cielo, y la tierra y el viento callan* están representados musicalmente por medio de 1) un ritmo armónico extremandamente lento, que durante 11 compases permanece con la armonía tríadica de la menor, 2) una figuración rítmica en la que predominan los valores lentos y silencios, 3) la inactividad melódica de las voces, que permanecen inmóviles cantando una misma nota, 4) el silencio del c. 7 que representa la palabra “callan” de los cc. 5-6, 5) el ritmo que se detiene en los cc. 10-11 para representar la palabra *afrena*.

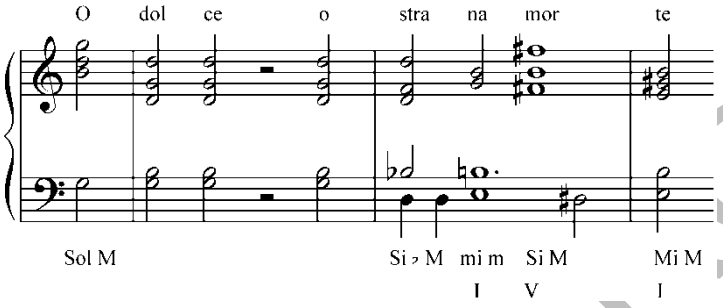
Ejemplo 63. Claudio Monteverdi. *Libro VIII de Madrigales: Hor cel ciel'* (1638), voz superior y continuo



Ahora que el cielo y la tierra y el viento callan,
y el sueño detiene a las fieras y los pájaros,

En el siguiente fragmento la dulzura se ilustra por medio de la consonancia de un acorde de sol mayor, la extrañeza a través de la inusual relación armónica de tritono entre los acordes de si ♭ mayor y mi menor, y la muerte mediante el salto de descendente de 5ª justa en la voz superior y la disonancia que produce un retardo en la voz del bajo.

Ejemplo 64. Carlo Gesualdo. Madrigal *Arde il mio cor*



A esta técnica mediante la cual un pasaje expresa musicalmente el significado de un texto se la conoce como **madrigalismo** o de manera más genérica, pintura musical. Este recurso está encuadrado dentro de la llamada **hypotyposis**, término barroco que se emplea para referirse al conjunto de figuras retórico-musicales de naturaleza descriptiva de un texto. Dentro de la hypotiposis podemos encontrar varios tipos:

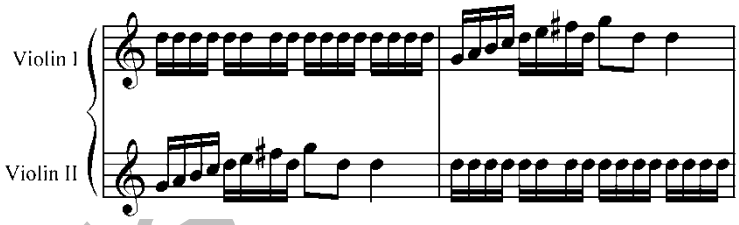
Anábasis: Línea melódica ascendente que expresa ascenso.
Anaphora: Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de distintas secciones o períodos.
Assimilatio: Es la simulación que un instrumento realiza del sonido de otro instrumento o cosa.
Catábasis: Línea melódica descendente que expresa descenso o situaciones deprimentes.
Exclamatio: Es un salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y superior a una 3ª.
Gradatio: Varias voces progresan ascendente o descendentemente, repitiendo un motivo ya oído.
Hyperbaton: Eliminación de un sonido esperado para subrayar el texto
Hypobole: Es un fragmento que excede el límite inferior normal del ámbito de una voz.
Interrogatio: Pregunta musical expresada mediante un pasaje que termina en una segunda menor o en un intervalo mayor que los previos
Mutatio toni: Cambio súbito de modo que expresa cambio súbito de siginificado del texto.
Paragoge de Kicher: Es la descripción musical de acciones.
Passus duriusculus: Movimiento cromático de 2ª.
Pathopoeia: Figuras de disonancia donde el texto denota los afectos más intensos.
Pausa: Es el silencio en alguna de las voces de un fragmento que puede evidenciar el contenido del texto.
Prosopopeya: Es la representación musical de los afectos, pensamientos, o características de personas ausentes o cosas inanimadas.
Suspiratio: Ruptura de una melodía por medio de silencios que representa el suspiro.

Análisis 5º - CV

No existe una clasificación completa de las figuras retórico-musicales del Barroco, ya que, los compositores de esta época usan nuevas figuras sin nisiquiera dar cuenta de su nombre.

Otro recurso relacionado con la teoría de los afectos es el denominado **estilo concitato**. Monteverdi, en el prólogo dirigido al lector de su 8º libro de madrigales consideraba que ningún compositor del pasado había conseguido expresar la cólera o ira, uno de las pasiones principales del ser humano. Apoyado en las ideas del libro *De la Retórica* de Platón decidió buscar un recurso musical que ilustrara el estado de ánimo de los combatientes en una batalla. Como resultado de su investigación encontró la siguiente solución: **la repetición rápida de una sola nota o acorde dieciséis veces en un compás**, que aplicó por primera vez en el madrigal *El combatimento de Tancredi y* Clorinda, con textos del poeta Tasso. Monteverdi expandió esta técnica a todas las composiciones y estilos: la *oratoria* (basada en un texto), la *armónica* (acordes) y la rítmica (notas individuales). Este estilo de expresión de la violencia dio pie al compositor a escribir una gran cantidad de madrigales que agrupó en su libro 8º bajo el sobrenombre de *Madrigales guerreros y amorosos*.
Un ejemplo del *concitato* lo encontramos precisamente en uno de los madrigales guerreros. Los violines primeros y repiten la nota re dieciséis veces en un mismo compás, y los violines segundos en imitación estricta realizan lo mismo al unísono un compás después. La textura de intercambio de material resultante parece describir la batalla entre dos grupos.

Ejemplo 65. Claudio Monteverdi. *Libro VIII de Madrigales: Hor cel ciel'* (1638), violines I y II



Ejercicio 14. Analiza detalladamente la ilustración musical de las palabras en negrita de las siguientes composiciones del Barroco temprano. Ten en cuenta todas las características musicales explicadas hasta ahora, especialmente las relacionadas con la consonacia y disonancia (preparación, resolución, dureza o suavidad de la disonancia).

Orlando di Lasso – Chanson
"Je l'ayme bien"

Je l'ayme bien et l'ayme ray,
En ce propossuis et seray
Et demouray toute ma vie
Et quoy qu'on m'en die par en vie
Je l'ayme bien et l'ayme ray.

Yo la amo y siempre la amaré,
Ahora y para siempre
Y lo haré por el resto de mi vida
Y no importa lo que digan las lenguas envidiosas
Yo la amo y siempre la amaré

Carlo Gesualdo – Madrigal del IV libro
"Arde il mio cor" (1596)

Arde il mio cor ed è sì dolce il foco
Che vive nell'ardore
Onde lieto si more.
O mia felice sorte,
O dolce, o strana morte!

Arde mi corazón y es tan dulce el fuego
Que vive en el ardor
Y así muere con alegría.
¡Oh mi suerte dichosa!,
¡O dulce, o extraña muerte!

Análisis 5º - RCV

Claudio Monteverdi - Madrigal del V libro "Cruda Amarilli" (1605)

Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, ahi lasso!, amaramente insegni;
Amarilli, del candido ligustro
Più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più fera e più fugace;
poi che col dir t'offendo
io mi morrò tacendo.

Cruel Amarilli, que hasta con tu nombre,
¡ay de mi! Con amargura enseñas a amar.
Amarilli, del cándido lirio
Más cándida y más bella,
pero de la sorda serpiente
más sorda, y más feroz y más escurridiza;
puesto que hablando te ofendo
me moriré callando

Claudio Monteverdi – Fragmento de la ópera "Arianna"
"Lamento de Arianna" (1608)

Lasciatemi moriré
¿E che volete voi,
Che mi conforte
In cosi dura sorte
In cosi gran martire?
Lasciatemi moriré

¡Dejadme ya morir!
¿Y quién podéis
creer que me consuele
en esta dura suerte,
en este gran martirio?
¡Dejadme ya morir!

Cruda (cruel)**:**

Ahi lasso! (¡Ay de mí!)**:**

Amaramente (amargamente)**:**

L'aspido (el aspid)**:**

Sorda (sorda)**:**

Fugace (fugaz)**:**

Análisis 5º - R

Tacendo (callando)**:**

Arde (arde)**:**

Dolce (dulce)**:**

Strana (extraña)**:**

Morte (muerte)**:**

Lasciatemi (dejadme)**:**

Morire (morir)**:**

Conforte (consuele)**:**

Dura (dura)**:**

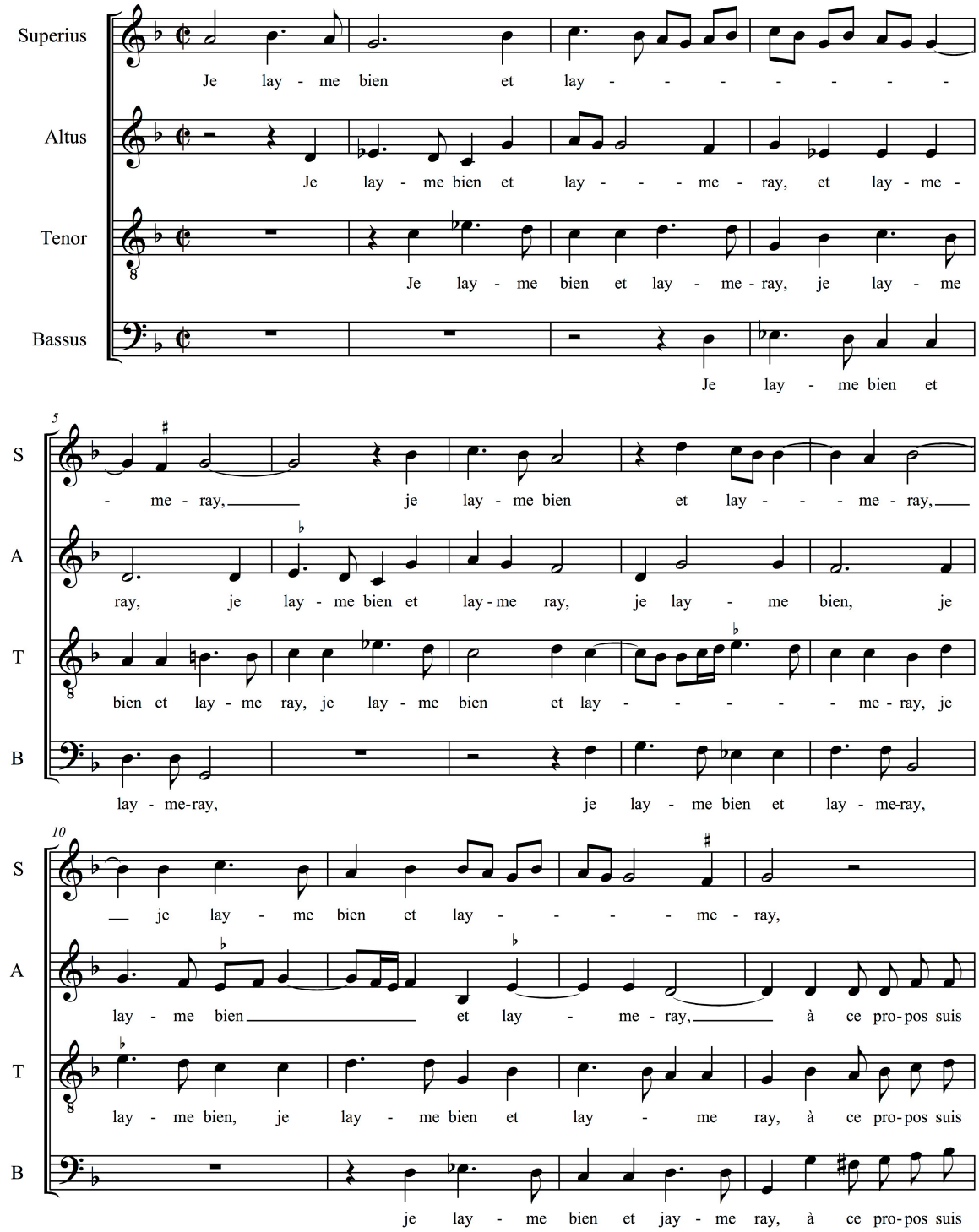
Gran (gran)**:**

Análisis 5º - RCV

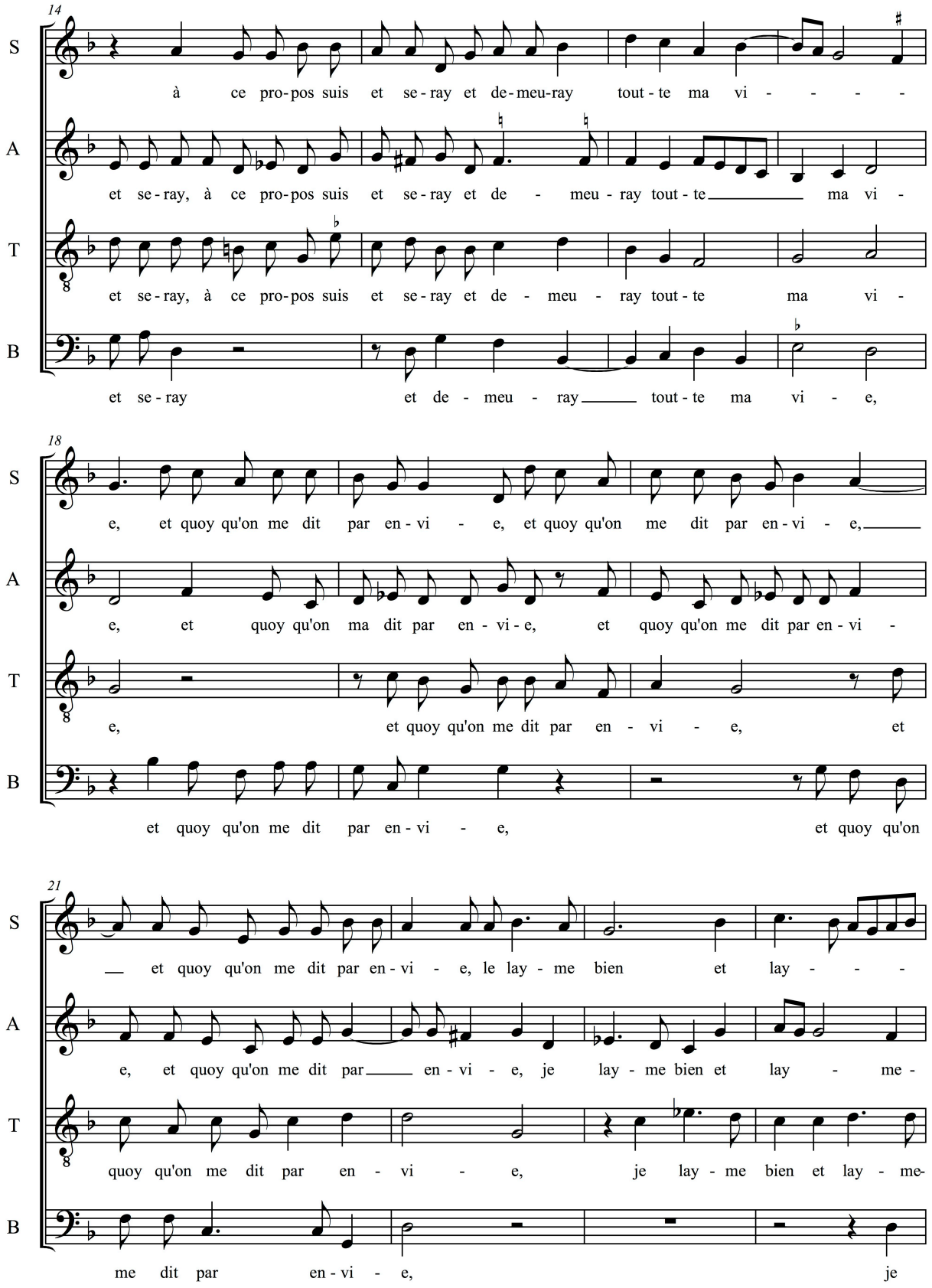
Je layme bien

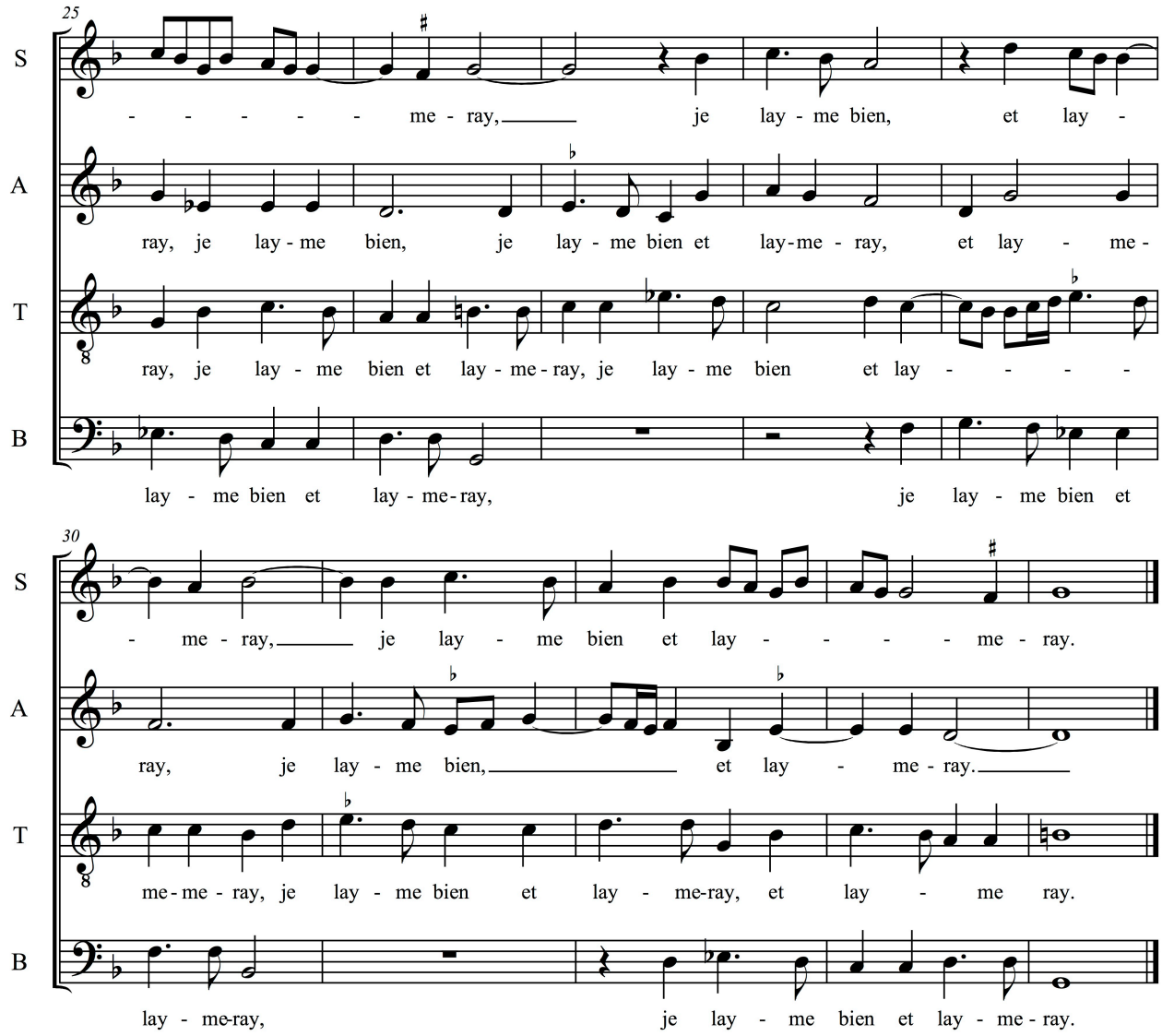
Orlande de Lassus

Source: Le XIVième livre...de Chansons (R.de Lassus)---Anvers---T.Susato---1555.
Editor: André Vierendeels (23/07/13).



2


14
S
à ce pro-pos suis et se-ray et de-meu-ray tout-te ma vi - - - -
A
et se-ray, à ce pro-pos suis et se-ray et de - meu-ray tout-te ma vi -
T
et se-ray, à ce pro-pos suis et se-ray et de - meu - ray tout-te ma vi -
B
et se-ray et de - meu - ray tout-te ma vi - e,
18
S
e, et quoy qu'on me dit par en-vi - e, et quoy qu'on me dit par en-vi - e,
A
e, et quoy qu'on ma dit par en - vi-e, et quoy qu'on me dit par en-vi -
T
e, et quoy qu'on me dit par en - vi - e, et
B
et quoy qu'on me dit par en-vi - e, et quoy qu'on
21
S
et quoy qu'on me dit par en-vi - e, le lay-me bien et lay - - -
A
e, et quoy qu'on me dit par en-vi - e, je lay-me bien et lay - me-
T
quoy qu'on me dit par en - vi - e, je lay-me bien et lay - me-
B
me dit par en-vi - e, je

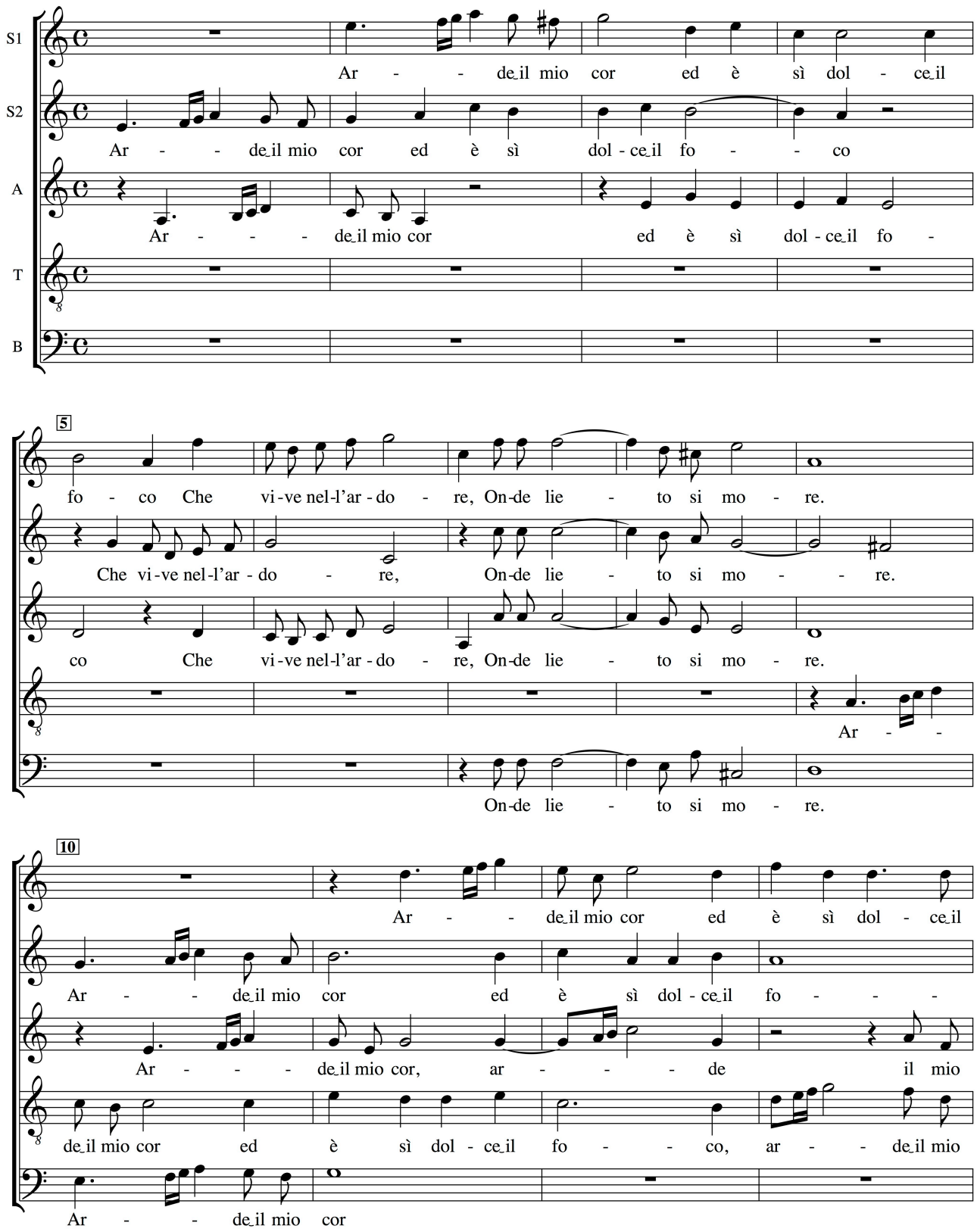

25
S
- - - - - - me - ray, je lay - me bien, et lay -
A
ray, je lay - me bien, je lay - me bien et lay-me - ray, et lay - me -
T
ray, je lay - me bien et lay - me - ray, je lay - me bien et lay - - - -
B
lay - me bien et lay - me-ray, je lay - me bien et
30
S
- me - ray, je lay - me bien et lay - - - - me - ray.
A
ray, je lay - me bien, et lay - me - ray.
T
me-me - ray, je lay - me bien et lay - me-ray, et lay - me ray.
B
lay - me-ray, je lay - me bien et lay - me - ray.

Ar

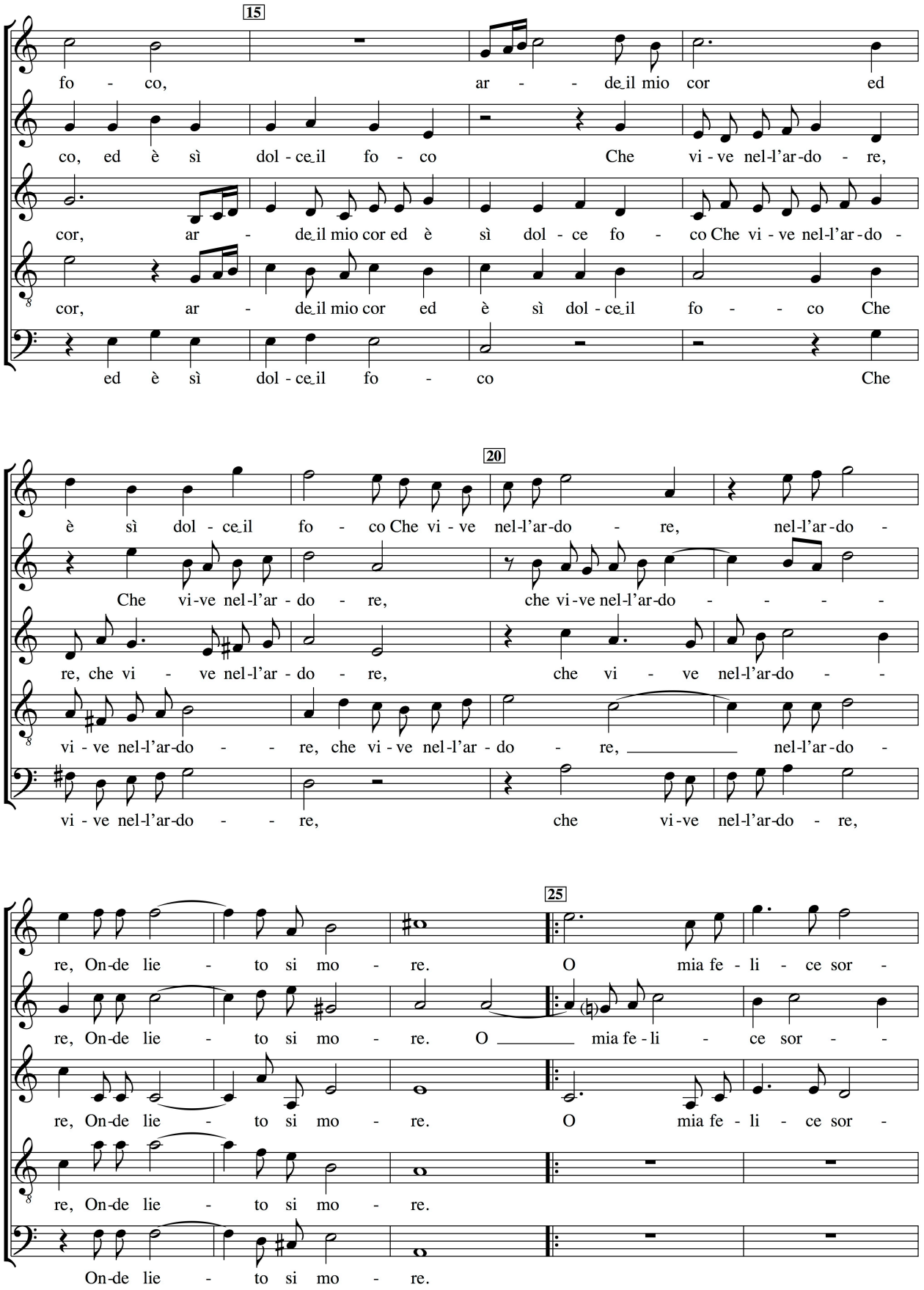
ARDE IL MIO COR

Il quarto libro di madrigali - 1596

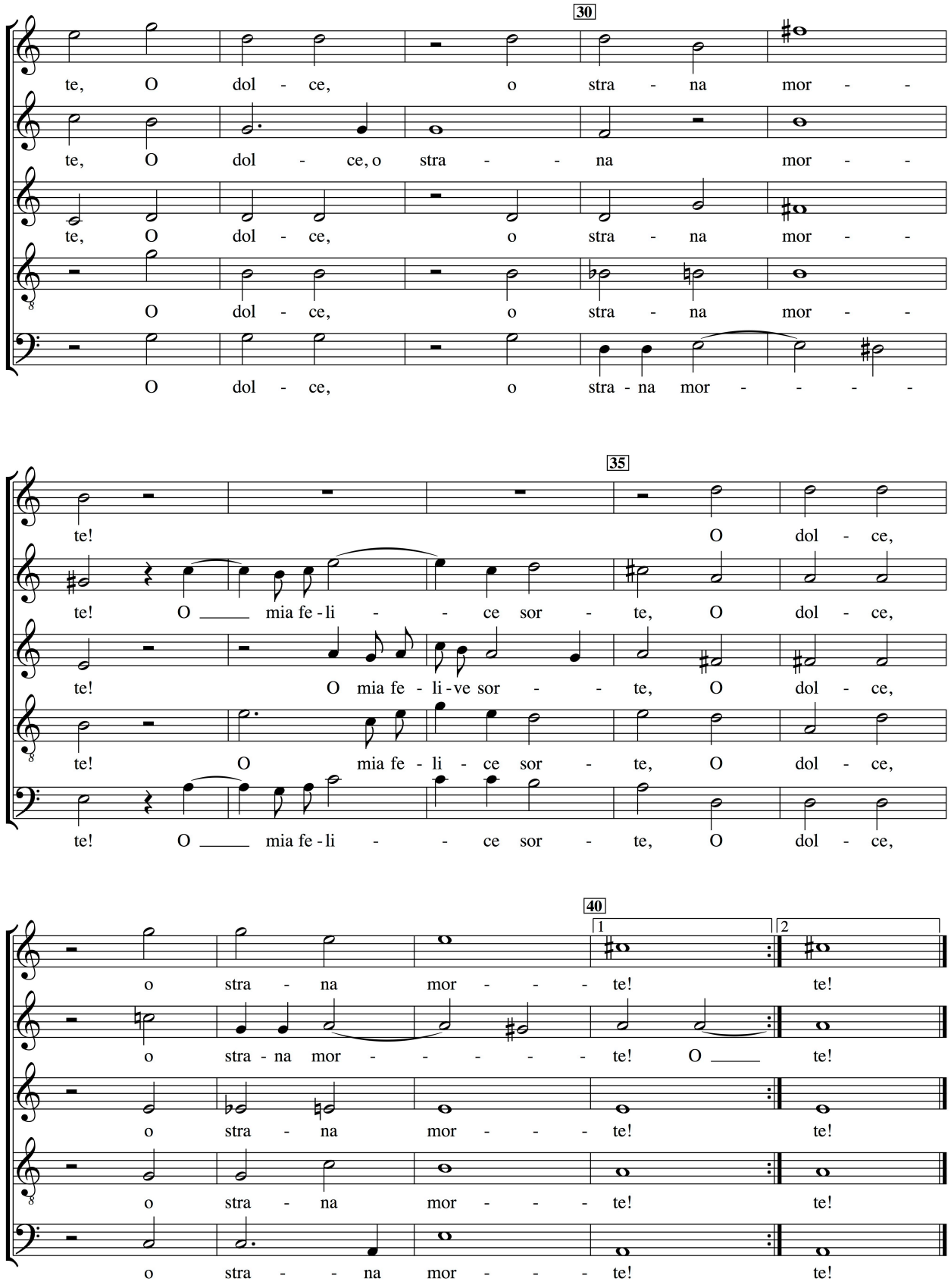
Carlo Gesualdo da Venosa
(1560-1613)



2


15
fo - co, ar - - de_il mio cor ed
co, ed è sì dol - ce_il fo - co Che vi - ve nel-l'ar-do - re,
cor, ar - de_il mio cor ed è sì dol - ce fo - co Che vi - ve nel-l'ar-do -
cor, ar - de_il mio cor ed è sì dol - ce_il fo - - co Che
ed è sì dol - ce_il fo - co Che
20
è sì dol - ce_il fo - co Che vi - ve nel-l'ar-do - re, nel-l'ar-do -
Che vi-ve nel-l'ar - do - re, che vi-ve nel-l'ar-do - - - -
re, che vi - ve nel-l'ar - do - re, che vi - ve nel-l'ar-do - -
vi - ve nel-l'ar-do - - re, che vi - ve nel-l'ar - do - re, nel-l'ar-do -
vi - ve nel-l'ar-do - - re, che vi-ve nel-l'ar-do - re,
25
re, On-de lie - to si mo - re. O mia fe - li - ce sor -
re, On-de lie - to si mo - re. O mia fe - li - ce sor - -
re, On-de lie - to si mo - re. O mia fe - li - ce sor -
re, On-de lie - to si mo - re.
On-de lie - to si mo - re.

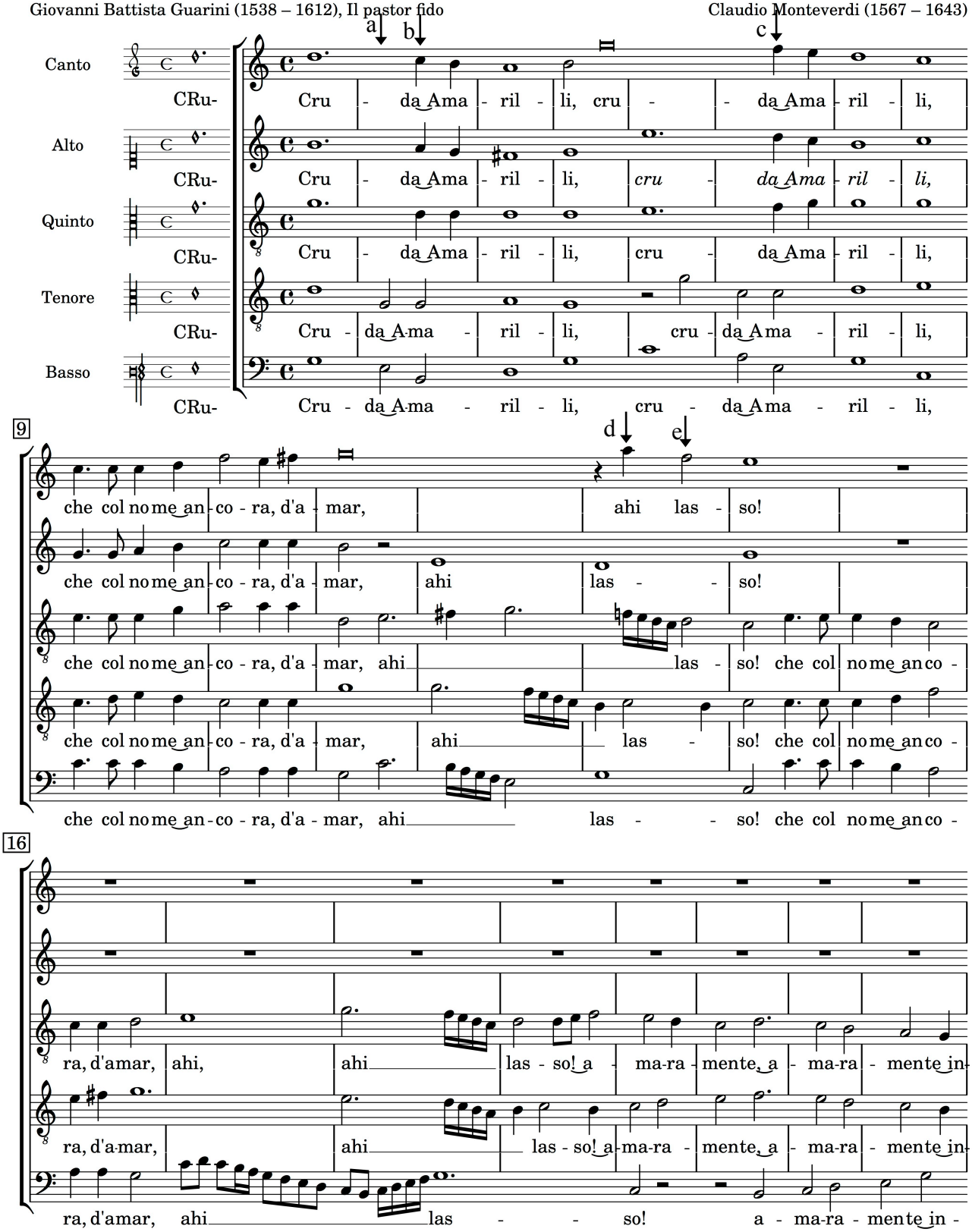
3

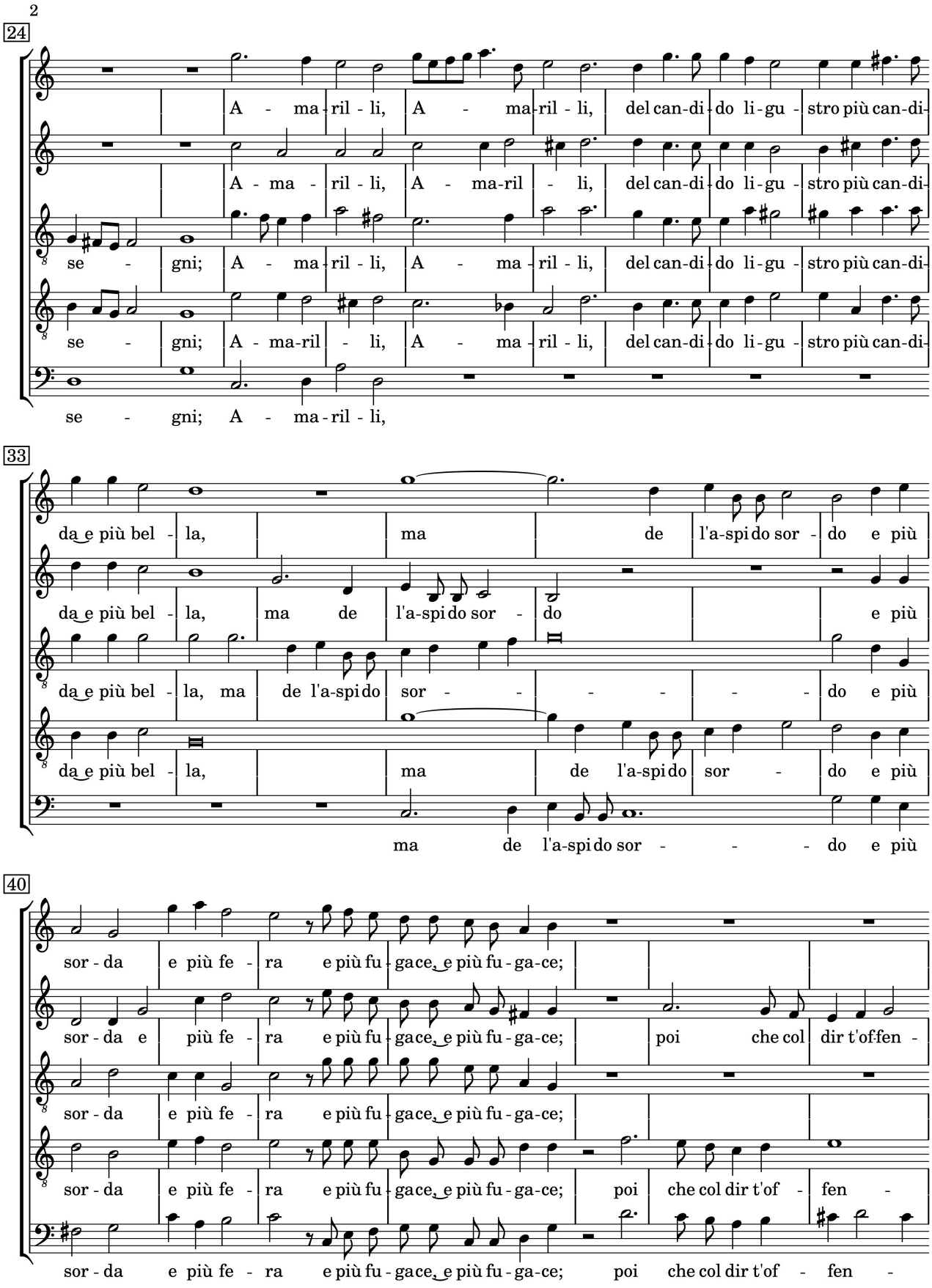

30
te, O dol - ce, o stra - na mor - -
te, O dol - ce, o stra - - na mor - -
te, O dol - ce, o stra - na mor - -
O dol - ce, o stra - na mor - -
O dol - ce, o stra - na mor - - - -
35
te! O dol - ce,
te! O ____ mia fe - li - - ce sor - te, O dol - ce,
te! O mia fe - li - ve sor - - te, O dol - ce,
te! O mia fe - li - ce sor - te, O dol - ce,
te! O ____ mia fe - li - - ce sor - te, O dol - ce,
40
1
2
o stra - na mor - - - te! te!
o stra - na mor - - - - - te! O ____ te!
o stra - na mor - - - te! te!
o stra - na mor - - - te! te!
o stra - - na mor - - - te! te!

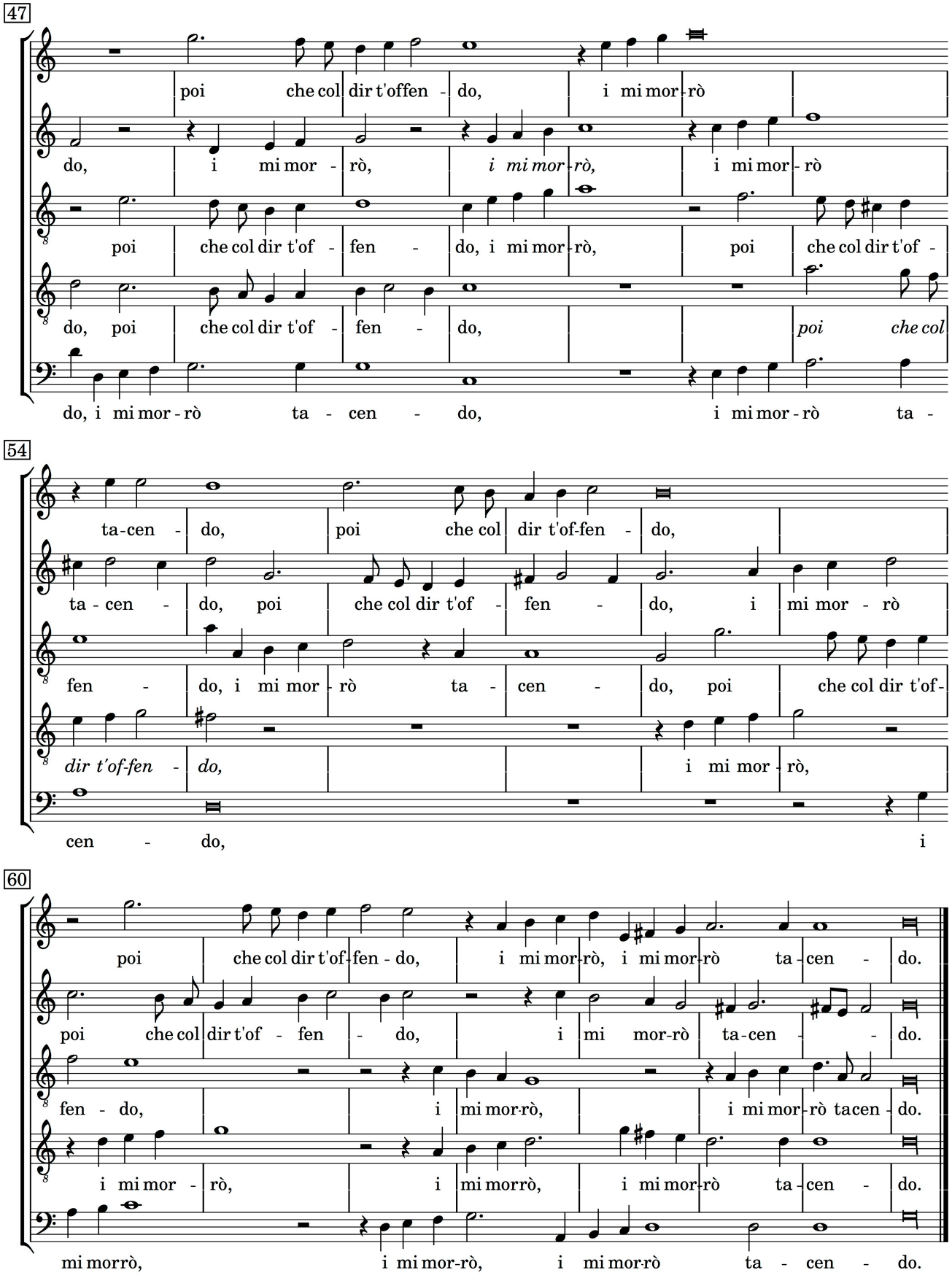
Cruda Amarilli

Quinto libro de madrigali

Giovanni Battista Guarini (1538 – 1612), Il pastor fido — Claudio Monteverdi (1567 – 1643)




2
24
A - ma - ril - li, A - ma - ril - li, del can-di-do li-gu - stro più can-di-
A - ma - ril - li, A - ma-ril - li, del can-di-do li-gu - stro più can-di-
se - gni; A - ma - ril - li, A - ma - ril - li, del can-di-do li-gu - stro più can-di-
se - gni; A - ma-ril - li, A - ma - ril - li, del can-di-do li-gu - stro più can-di-
se - gni; A - ma - ril - li,
33
da e più bel - la, ma de l'a-spi do sor - do e più
da e più bel - la, ma de l'a-spi do sor - do e più
da e più bel - la, ma de l'a-spi do sor - - - - - do e più
da e più bel - la, ma de l'a-spi do sor - do e più
ma de l'a-spi do sor - - - - do e più
40
sor - da e più fe - ra e più fu - gace, e più fu - ga-ce;
sor - da e più fe - ra e più fu - gace, e più fu - ga-ce; poi che col dir t'of-fen -
sor - da e più fe - ra e più fu - gace, e più fu - ga-ce;
sor - da e più fe - ra e più fu - gace, e più fu - ga-ce; poi che col dir t'of - fen -
sor - da e più fe - ra e più fu - gace, e più fu - ga-ce; poi che col dir t'of - fen -

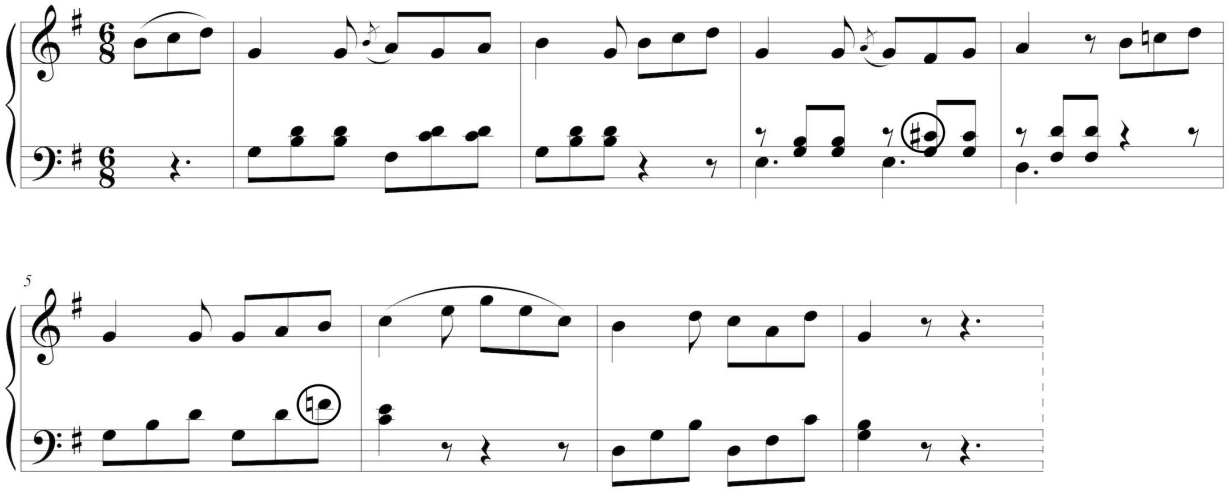

47
poi che col dir t'offen - do, i mi mor - rò
do, i mi mor - rò, i mi mor - rò, i mi mor - rò
poi che col dir t'of - fen - do, i mi mor - rò, poi che col dir t'of -
do, poi che col dir t'of - fen - do, poi che col
do, i mi mor - rò ta - cen - do, i mi mor - rò ta -
54
ta - cen - do, poi che col dir t'of - fen - do,
ta - cen - do, poi che col dir t'of - fen - do, i mi mor - rò
fen - do, i mi mor - rò ta - cen - do, poi che col dir t'of -
dir t'of-fen - do, i mi mor - rò,
cen - do, i
60
poi che col dir t'of - fen - do, i mi mor - rò, i mi mor - rò ta - cen - do.
poi che col dir t'of - fen - do, i mi mor - rò ta - cen - do.
fen - do, i mi mor - rò, i mi mor - rò ta cen - do.
i mi mor - rò, i mi mor rò, i mi mor - rò ta - cen - do.
mi morrò, i mi mor - rò, i mi mor - rò ta - cen - do.

Las dominantes secundarias

Introducción

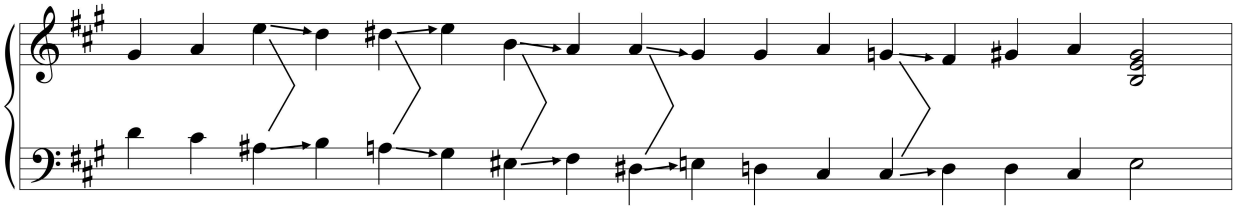
Si observamos cualquier pieza musical con detalle, nos daremos cuenta de la presencia de **sonidos novedosos** con respecto a las notas propias de cada tonalidad. Estos sonidos imprimen color musical a cada pasaje haciendo que el conjunto sea más rico e interesante.

Ejemplo 66. L. V. Beethoven. *Sonatina para piano nº 1 en Sol mayor: Romanza*, cc. 1-8



Cuando se añaden alteraciones que forman dominantes secundarias en un fragmento musical se crea con mucha frecuencia un **tritono** de dominante allí donde no se producía sin la alteración, y por lo tanto se incrementa la inestabilidad armónica por la naturaleza de este intervalo.
El tritono es un intervalo armónico que puede presentarse de dos formas: como 4ª aumentada o 5ª disminuida, y, aún siendo intervalos iguales, la 4ª tiende a abrirse en una 6ª, mientras la 5ª se cierra en una 3ª, de manera regular.

Ejemplo 67. Tritonos



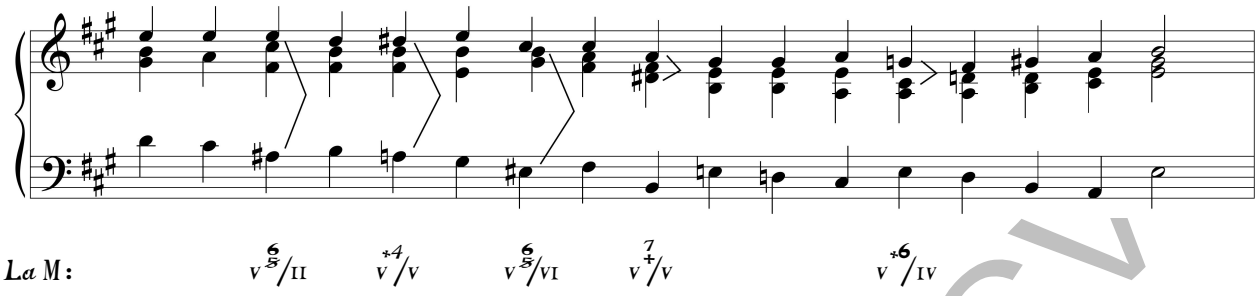
La alteración más ascendente[6] del tritono nos desvela cúal es la sensible de cada dominante secundaria, de manera que en el ejemplo 62 las sensibles son las notas la ♯, re ♯, mi ♯, re ♯ y do ♯. Y la sensible nos indica de quien es dominante secundaria el acorde que la contiene. Por ejemplo, el la ♯ es sensible de si, que es el II grado de La mayor, y, por lo tanto, el acorde del la ♯ es la dominante secundaria del II grado.

[6] Como excepción a esta norma hay que considerar el tritono fa-si, que tiene como sensible la nota si.

Ejercicio 14. ¿De que grados son dominantes secundarias los tritonos que contienen los sonidos re ♯, mi ♯ y do ♯?

Ampliando la estructura de 2 a 4 voces, podemos ver el acorde completo que contiene cada tritono.

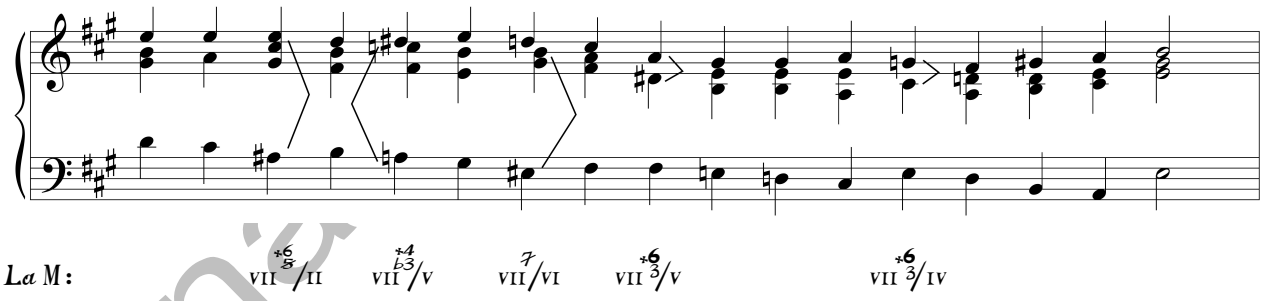
Ejemplo 68



Para el cifrado de cada dominante secundaria emplearemos una **barra inclinada** separando dos grados. El primero de ellos será el **tipo de acorde usado** como dominante secundaria y el segundo el **grado en el que tendría que resolver de manera regular**. Además, como superíndice usaremos el cifrado de números arábigos que indicará el **estado del acorde**. En el ejemplo 63 se han empleado únicamente acordes de séptima de dominante y por eso indicamos el V grado como tipo de acorde y su estado mediante cifrado arábigo correspondiente.

Además de el acorde de séptima de dominante, otros acordes que contengan el tritono pueden funcionar como dominantes secundarias. En el ejemplo 69 se han sustituido los acordes de V grado por la tríada de VII y el VII con séptima disminuida.

Ejemplo 69



Adjuntamos los cifrados arábigos que de cada uno de los estados de los tipos de acordes que pueden funcionar como dominantes secundarias. El signo + significa la ubicación de la sensible, el trazo inclinado significa un intervalo disminuido, y el bemol que acompaña al 3 es la tercera menor con respecto al bajo. Fíjate en el orden descendente de los números para los cifrados de las séptimas de VII grado (7, 6, 5, 4, 3 y 2).

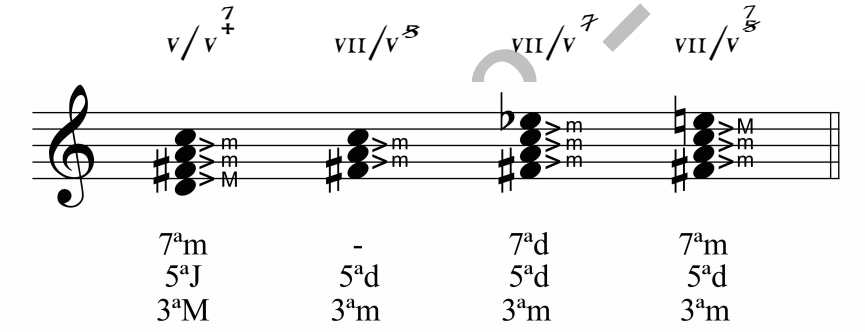
Ejemplo 70. Tabla de cifrados para las dominantes y dominantes secundarias

Análisis 5º - RCV

Tipo de acorde	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
V con séptima	7	6 5	6	4
VII sin séptima	5	6 3	6 4	
VII con 7ª disminuida	7	6 5	4 ♭3	2
VII con 7ª menor	7 5	6 5	4 3	2

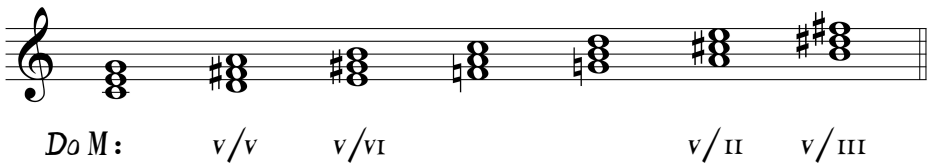
¿Cómo sabemos cual es el tipo de acorde específico empleado en cada dominante secundaria? La respuesta la encontramos **analizando su estructura armónica**. Los intervalos armónicos del siguiente ejemplo están considerados desde el bajo y como superposición de terceras.

Ejemplo 71. Tipos de dominantes y dominantes secundarias



Además de los acordes que contienen el tritono, los **acordes mayores cromáticos** también pueden actuar como dominantes secundarias de una tonalidad. No tienen las propiedades disonantes del tritono, pero sí la sensible del grado en el que resuelven de forma regular. Este grupo lo forman las tríadas mayores de V grado (3ª mayor + 3ª menor).

Ejemplo 72. Tríadas de V como dominantes secundarias

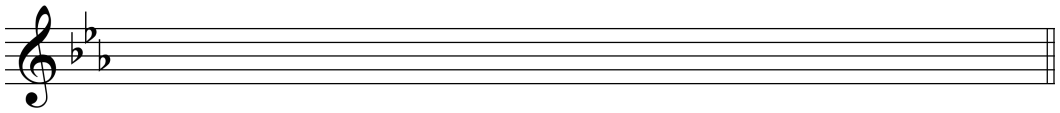


No todas las alteracións que pueda haber en un fragmento musical forman necesariamente dominantes secundarias. En ocasiones esas alteraciones generan acordes del modo mayor mixto, son producto del uso de las escalas auxiliares del modo menor, forman sacordes de naturaleza cromática como la sexta napolitana, o simplemente producen notas ornamentales fuera del ámbito diatónico. **Toda dominante secundaria debe contener una sensible que cuando resuelve**

Análisis 5º - RCV

regularmente asciende de 2ª menor. Además, en la mayor parte de las dominantes secundarias esa sensible forma el intervalo armónico de un tritono.

Ejercicio. Escribe las posibles dominantes secundarias en forma de V grado para la tonalidad de do menor. Cífralos al igual que en el ejemplo 72.

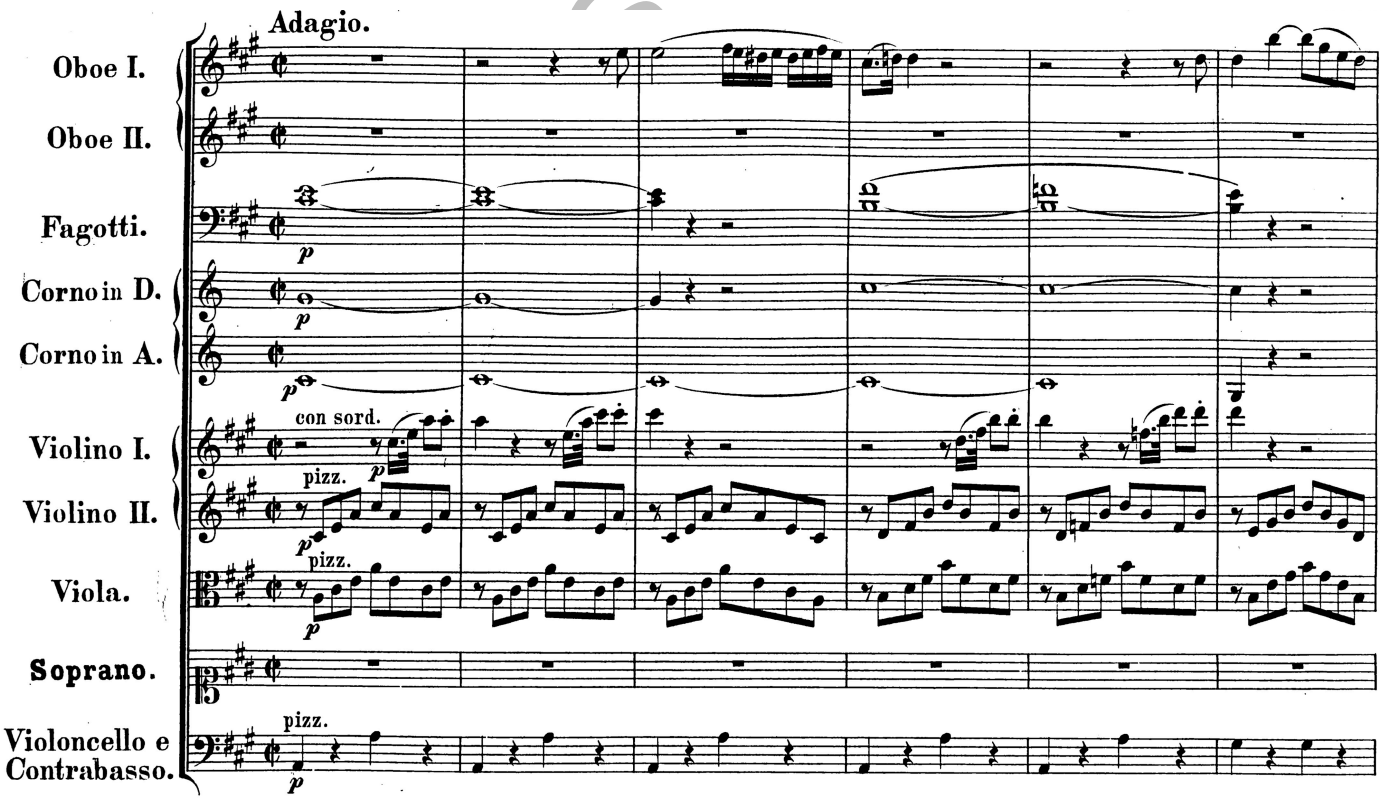


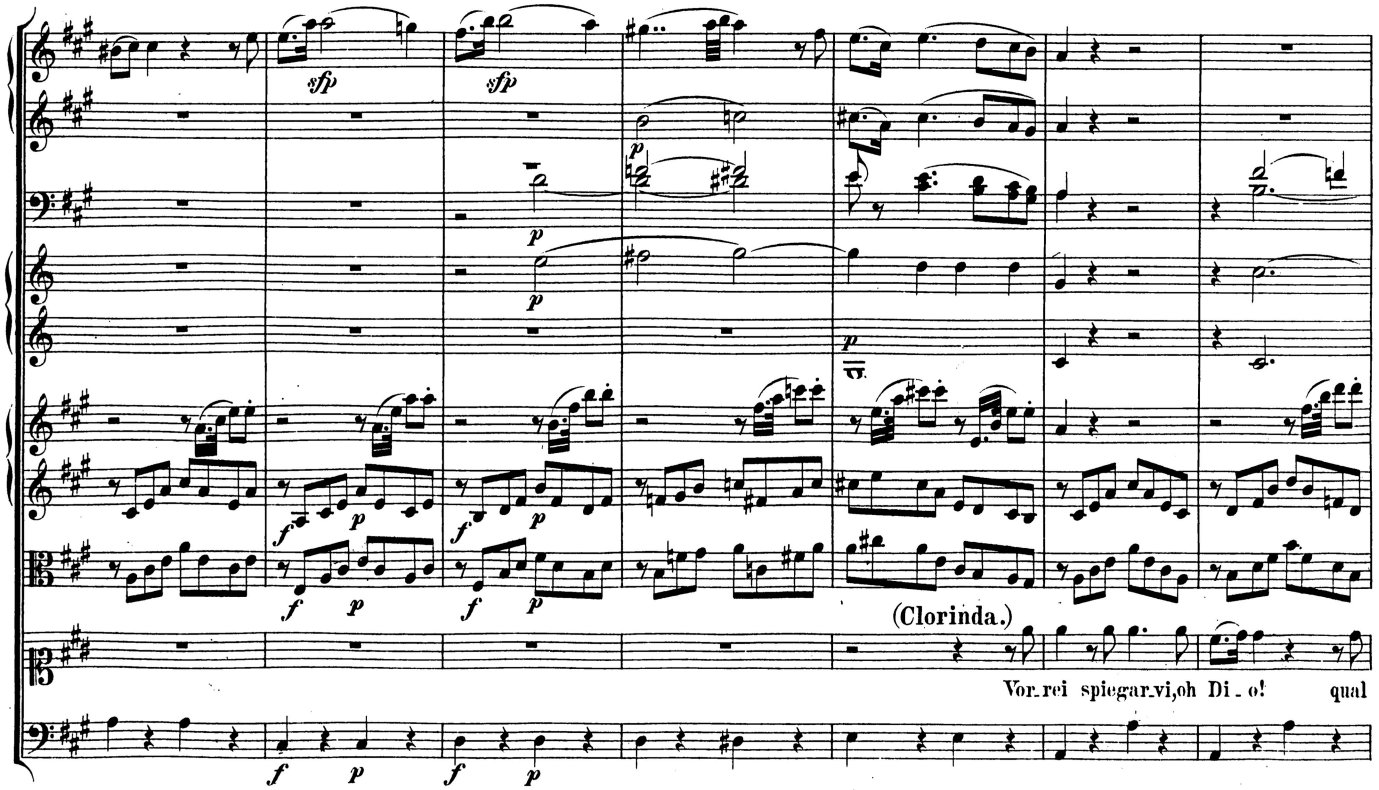
Do m:

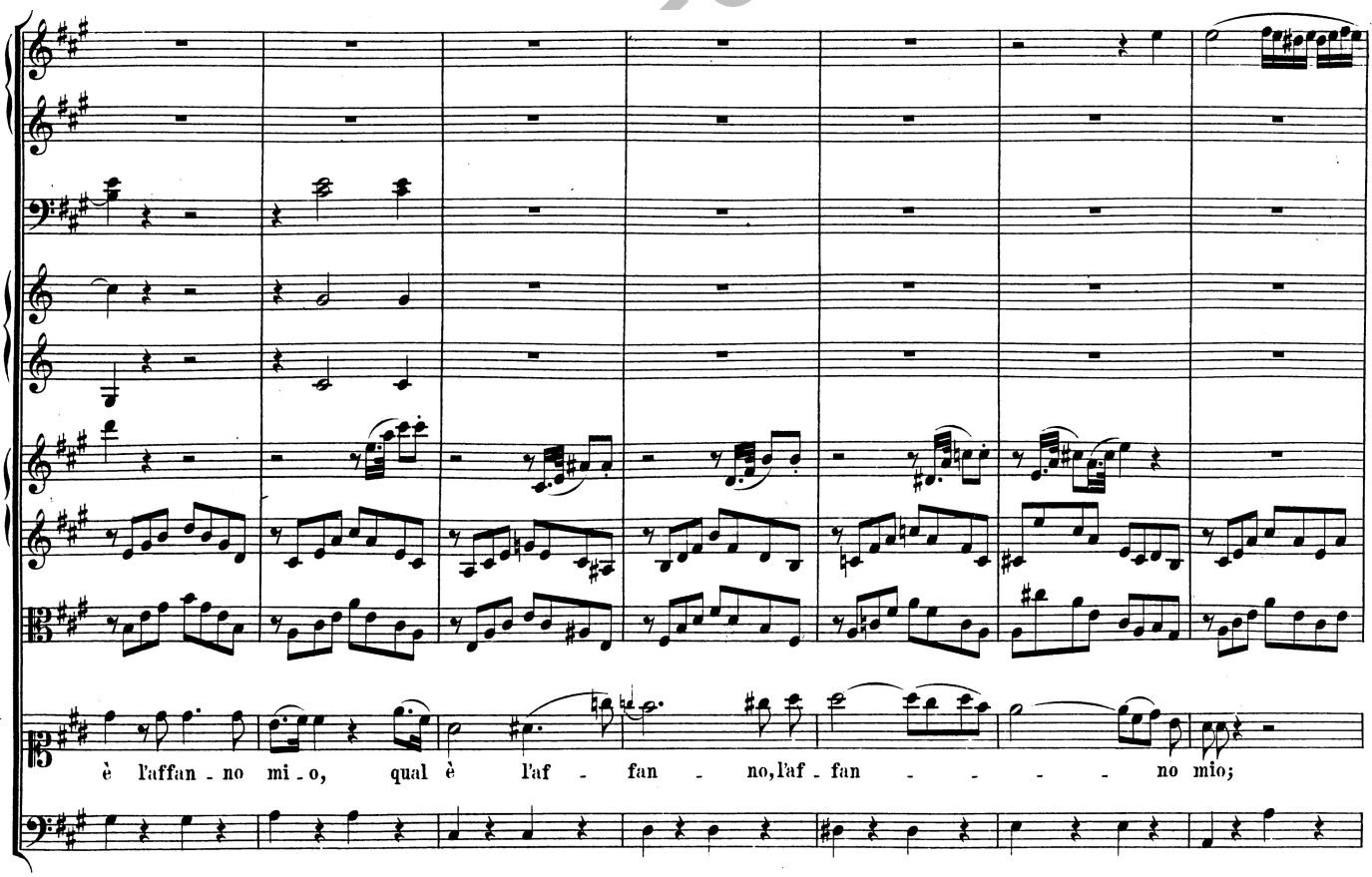
Función estructural de las dominantes secundarias

En una composición tonal del Barroco o Clasicismo podemos encontrarnos dominantes secundarias en casi cualquier parte de la misma. No obstante, es frecuente el empleo de estos acordes en puntos estratégicos del discurso tonal. En el siguiente fragmento de una aria de concerto de Mozart nos encontramos con **tres dominantes secundarias,** una de II grado (c. 16) y dos de V grado (cc. 10 e 18). Estos acordes están situados un poco antes de las dos cadencias auténticas perfectas del fragmento (cc. 11-12 y cc. 19-20), aportando con su presencia movimiento armónico y por lo tanto direccionalidad hacia la 6ª e 4ª cadencial de cada cadencia. Esta **colocación de las dominantes secundarias en las inmediaciones de una cadencia ou semicadencia** es una práctica habitual durante el Clasicismo.

Ejemplo 73. W. A. Mozart. *Vorrei spiegarvi, oh Dio! KV 418*, cc. 1-20

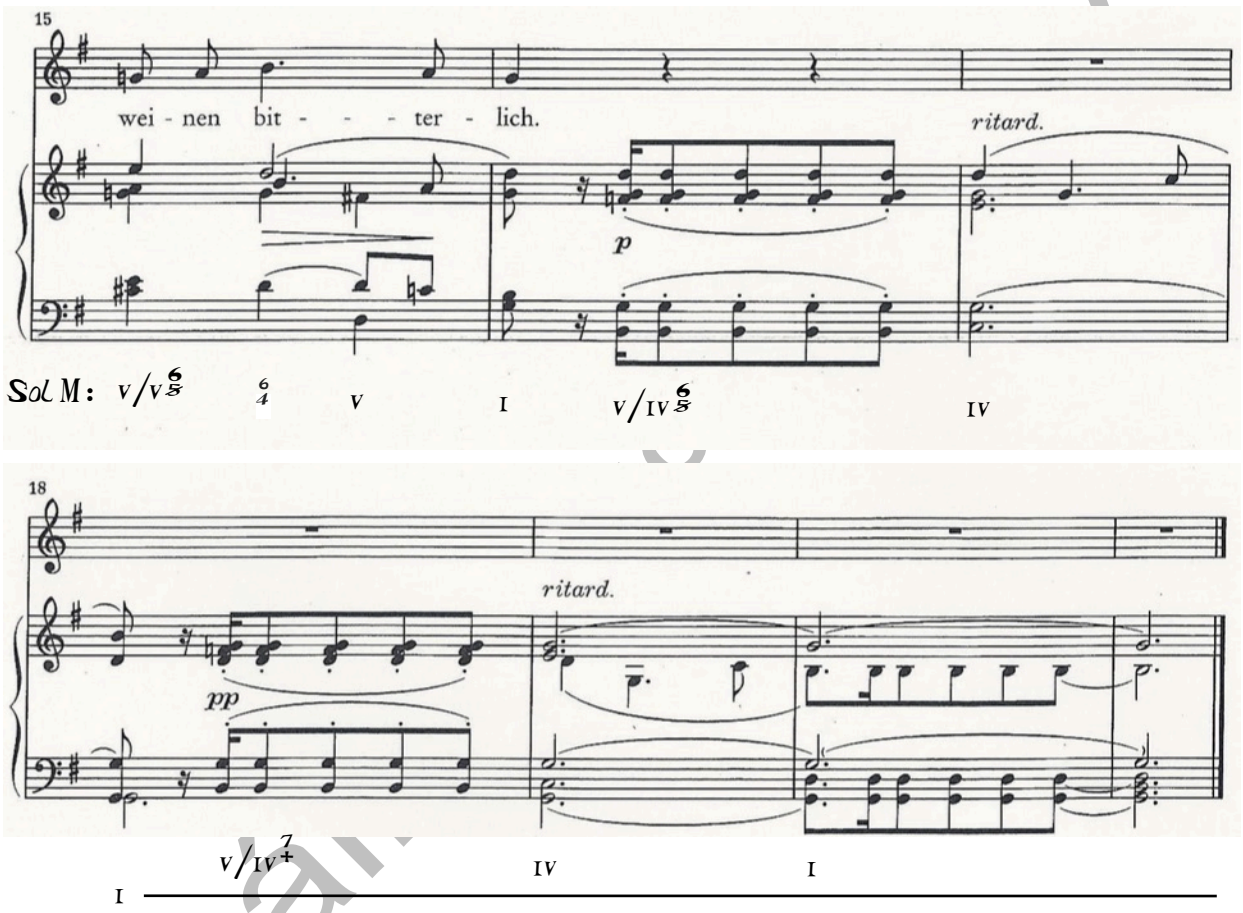



(Clorinda.)
Vor_rei spiegar_vi,oh Di_o! qual


è l'affan_no mi_o, qual è l'af - fan - no,l'af_fan - - - - no mio;

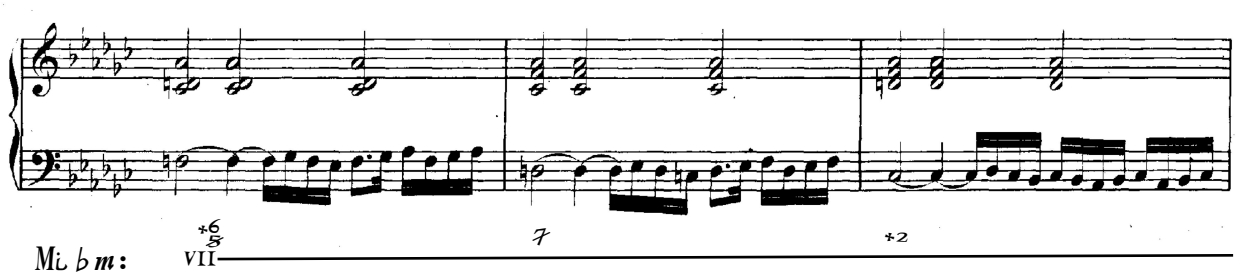
Mientras que **la dominante de la dominante precede a una cadencia** conclusiva ou suspensiva, **la dominante del cuarto grado** suele aparecer **después de una cadencia auténtica perfecta,** como continuación inmediata de un final con un carácter muy conclusivo. Este acorde puede formar la secuencia D/S-S-D-T o bien dirigirse hacia una cadencia plagal S-T. Tanto en un caso como en el otro es típico que estas armonías estén sostenidas por una nota pedal de tónica, aportando con ello estabilidad en la tonalidad principal.

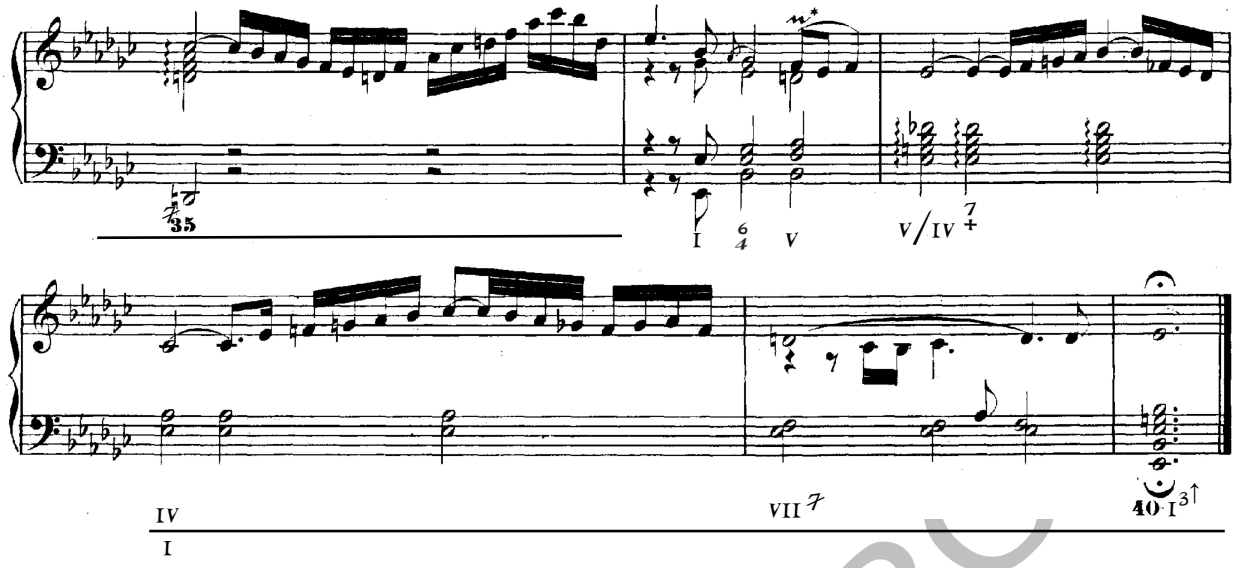
Ejemplo 74. Robert Schumann. *Amor de poeta op. 48 nº 4*



Es en el caso concreto de J. S. Bach, la mencionada secuencia de acordes D/S – S – D – T sobre un pedal de tónica, enlaza directamente desde el acorde de dominante, sustituyendo la esperada tónica por la dominante del IV grado y creando así una cadencia rota que produce mucha continuidad.

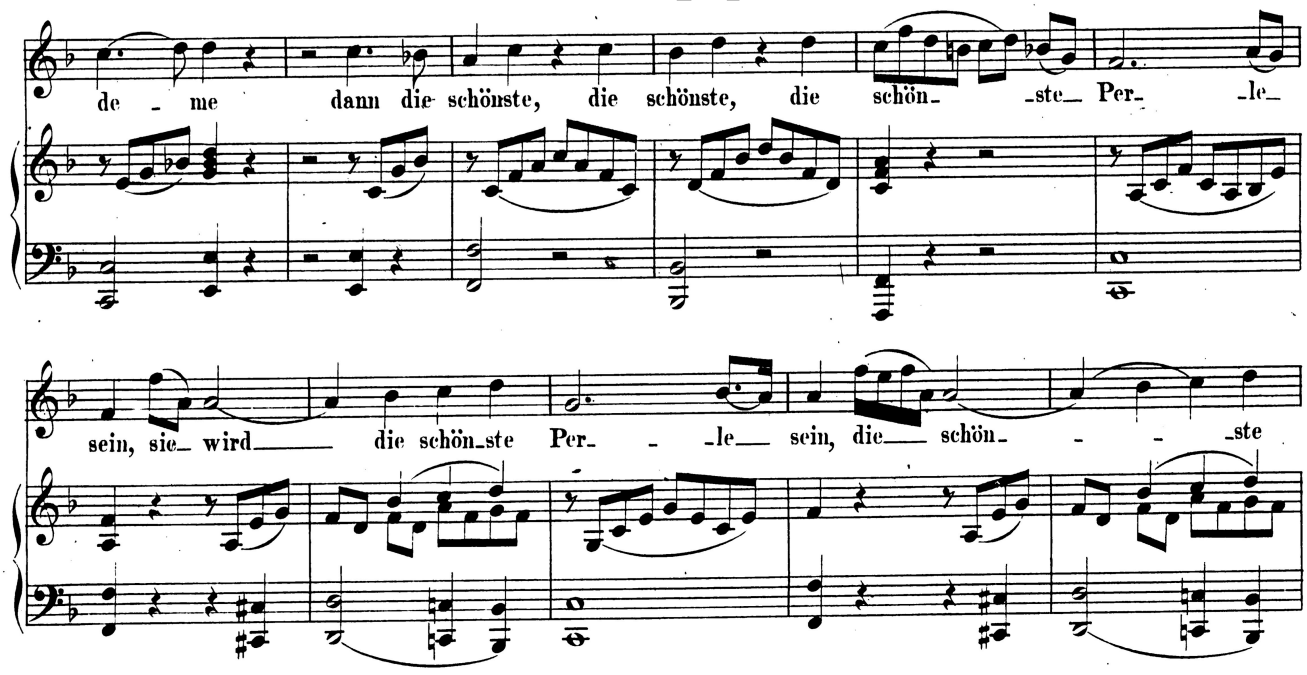
Ejemplo 75. J. S. Bach. *El clave bien temperado I: Preludio nº 8 BWV 853*, final

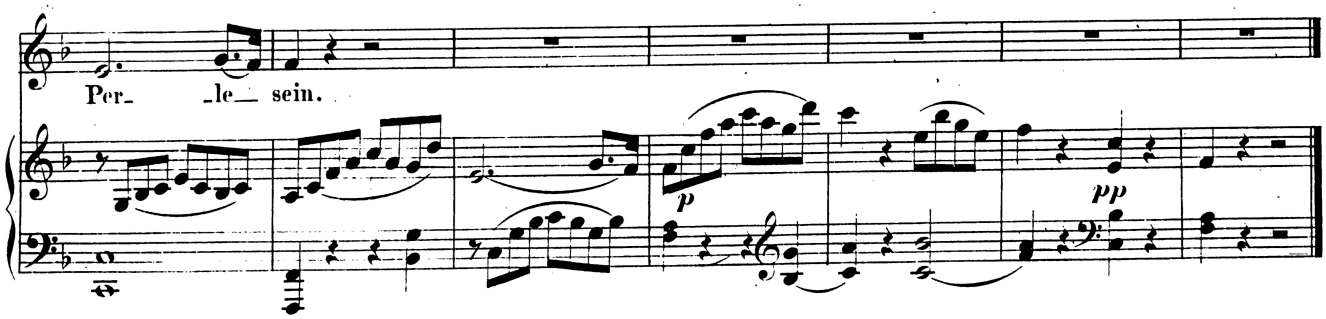




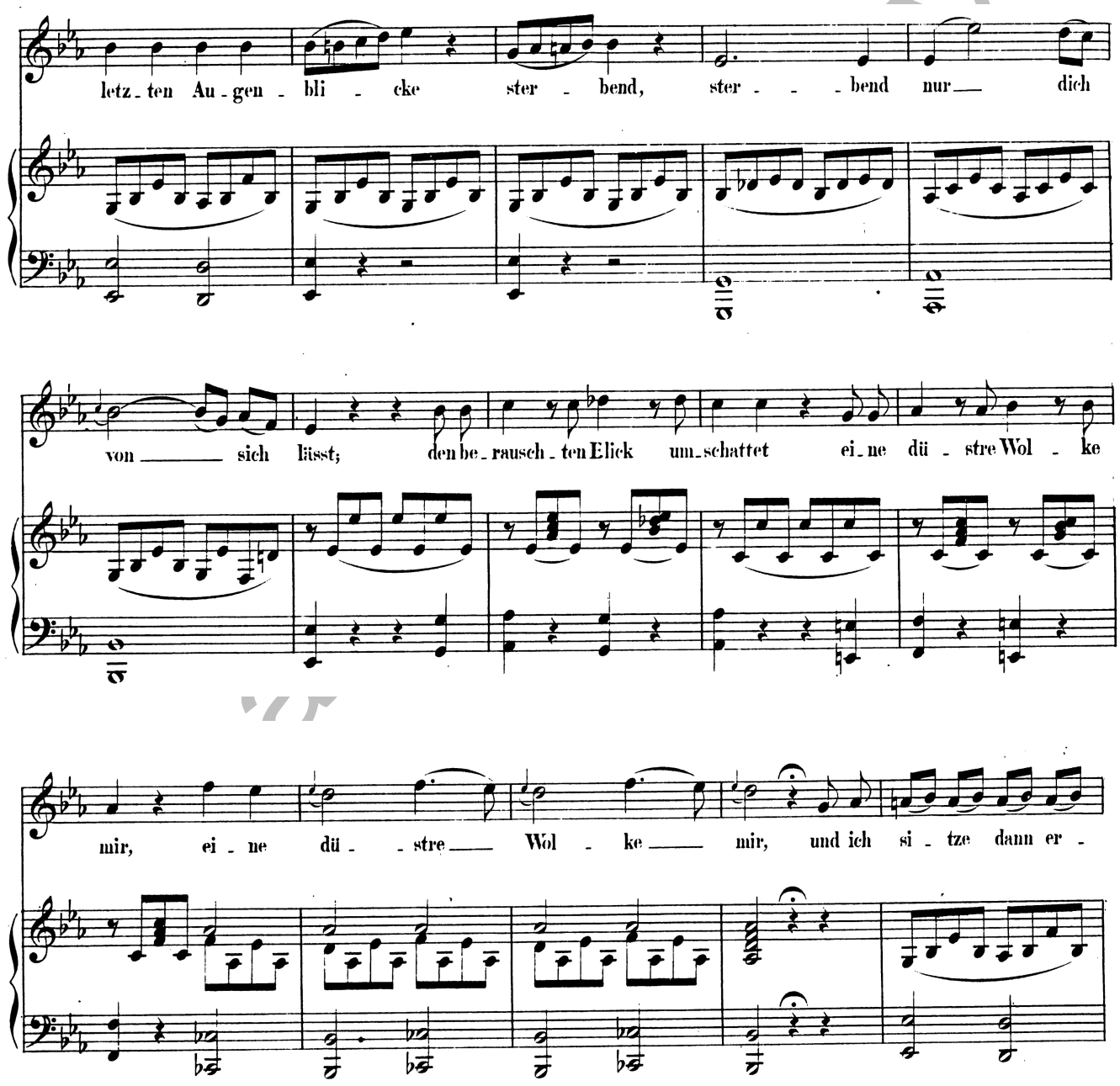
Ejercicio 15. Identifica las dominantes secundarias en los siguientes fragmentos empleando el cifrado explicado anteriormente en los ejemplos 70, 71 y 72.

a) W. A. Mozart. *Abendempfindung an Laura KV 523*, final

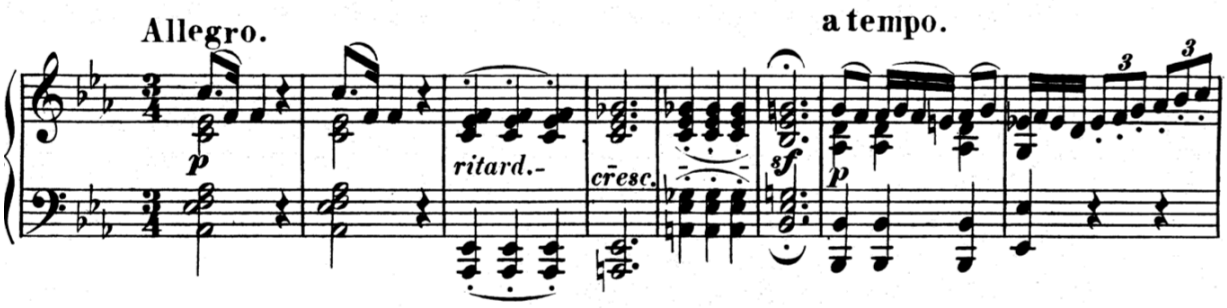




b) W. A. Mozart. *An Chloe KV 524*, cc. 34-47



c) L. V. Beethoven. *Sonata op. 31 nº 3: Allegro*, cc. 1-8



Análisis 5º - RCV

El coral de Johann Sebastian Bach

Historia y formas del coral

Lutero fue el promotor de la Reforma Protestante y entre sus innovaciones figuró el hacer participar al pueblo en la liturgia, abandonando así el latín, incomprensible para éste, cantando en lengua alemana. De esta manera los textos empleados, antes en latín, dejaron de ser incomprensibles para los feligreses, haciendo de esta manera más próxima la misa al pueblo llano y fomentando su participación en ella.
Él mismo compuso bastantes textos, sacados de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. A partir de él hubo muchos letristas, no sólo en Alemania, sino allá donde llegó la Reforma (Goudimel en Francia, Calvino en Suiza, etc.).

El **origen de las melodías** podemos hallarlo en varias fuentes:

- La canción popular religiosa anterior a la Reforma (Coral 38: *Cristo yacía en las cadenas de la muerte*) incorporada a veces con pequeñas variaciones consecuencia de las diferencias entre ambas confesiones.

- Canciones populares recicladas, llamadas *contrafacta*[7]. Algunas de estas canciones fueron rechazadas cuando aún se tenía conciencia de su ascendencia profana. A este respecto Lutero decía: "*El diablo no ha de acaparar para sí solo estas hermosas melodías". C*omo, por ejemplo, la canción *Venid queridas hermanitas* que pasó a ser llamada *Alabad a Dios, cristianos* (Coral 54).

- Canciones creadas por los propios compositores, como *Ein´ feste Burg is unser Gott (Un firme castillo es nuestro dios),* del propio Lutero (Coral 75), que era llamada la *marsellesa protestante*, pues la cantaban las muchedumbres en sus luchas contra Carlos V.

- La propia *música gregoriana*.

La forma de las melodías corales se puede sintetizar en dos fórmulas fundamentales: Forma *estrófica* y forma *Bar*.

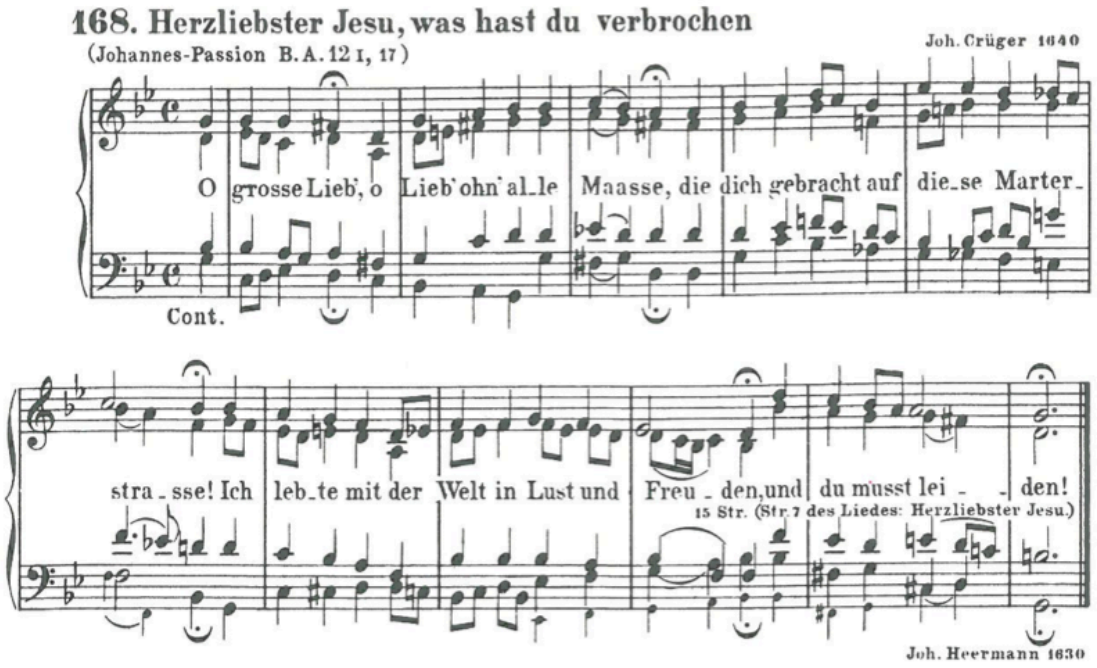
1) **Forma estrófica**. ‖ a-b-c-d-e ‖

Es la más sencilla de las estructuras. En ella, las frases se suceden por la yuxtaposición de cuatro o cinco frases sin otra relación que la simple sucesión entre ellas. Es característico del coral que cada una de las frases termine con un calderón.

Ejemplo 76. J. S. Bach. *Coral 168*

[7] No todos los *contrafacta* tenían origen popular. En esencia, son piezas que se reelaboraban por medio del cambio de letra, pero conservando la música.

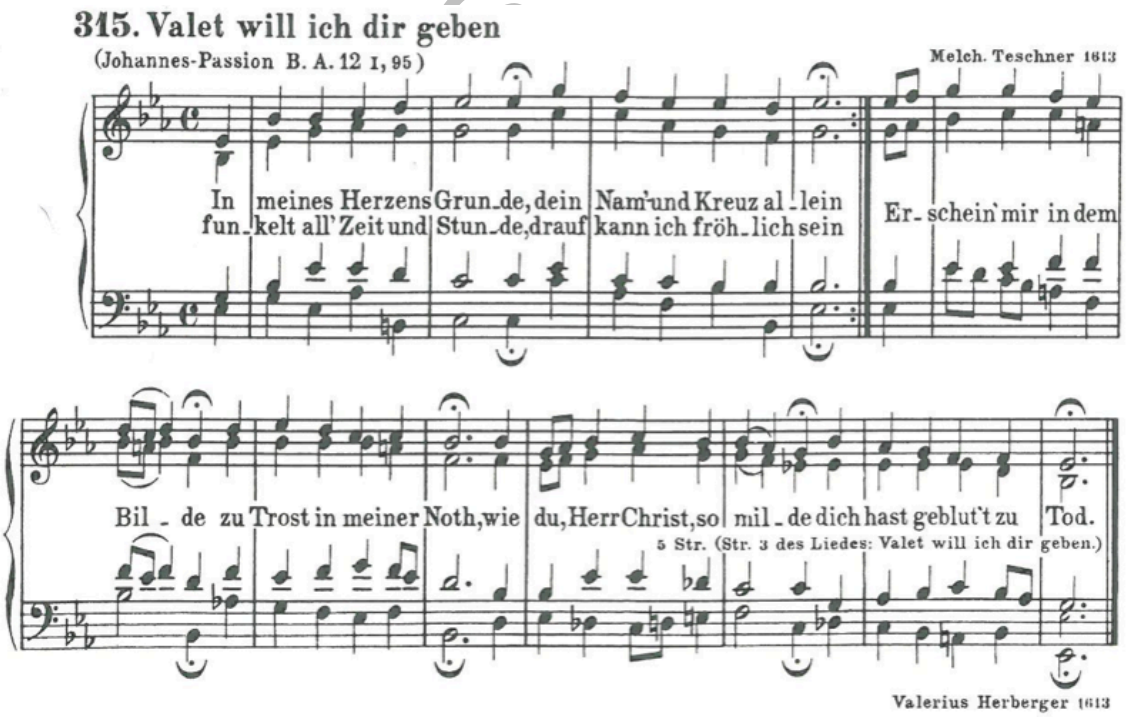
Análisis 5º - RCV



2) **Forma *Bar*** : a-a´:‖b-c-d-e‖

Es repetitiva y se compone de dos partes, separadas por una barra de repetición. La primera parte, o *aufgesang* consta de dos frases, mientras que la segunda, la *abgesang* suele tener más estrofas, en muchas ocasiones, cuatro.

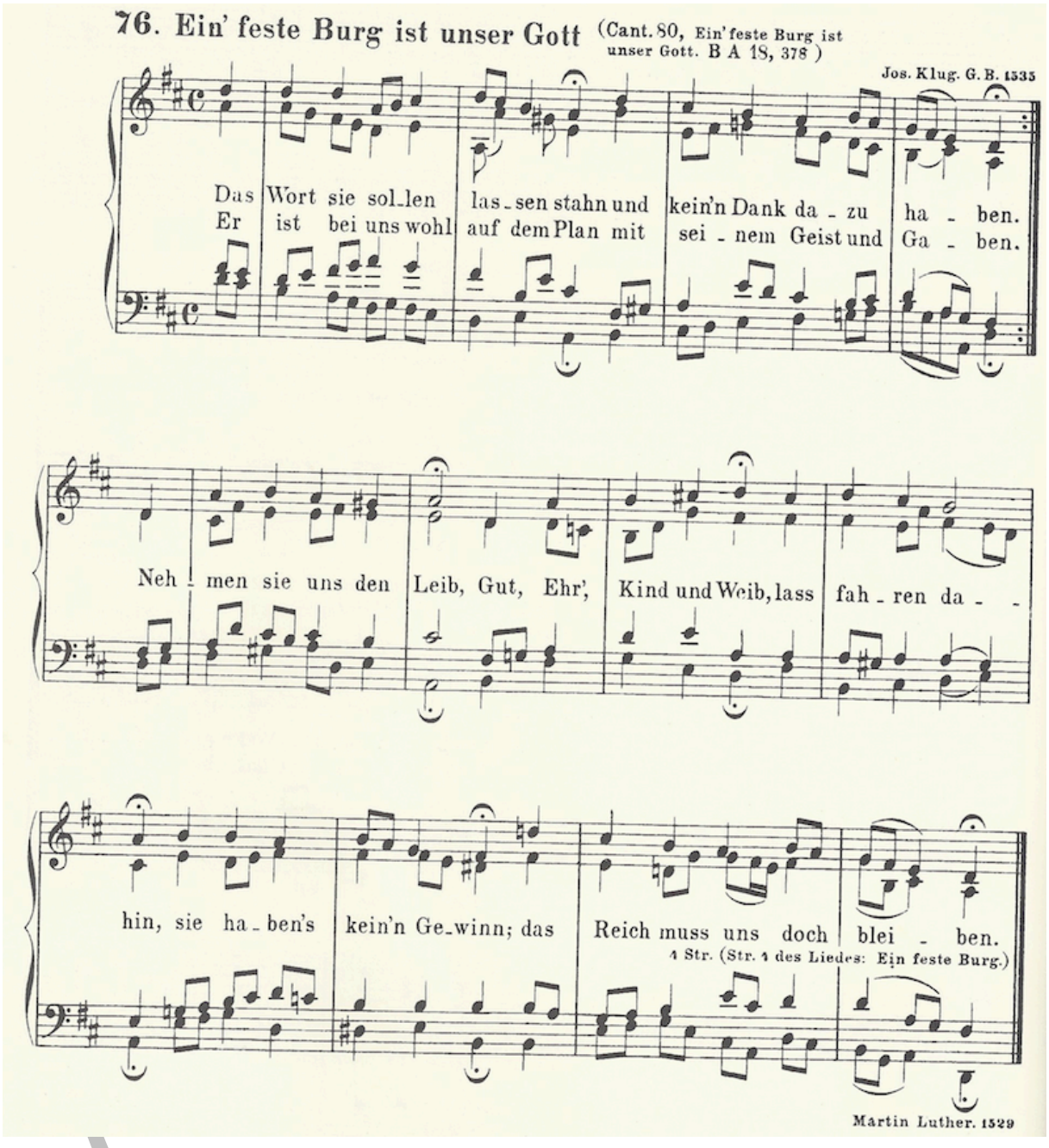
Ejemplo 77. J. S. Bach. *Coral 315*



3) **Forma *Bar* con repetición**: a-b :‖ c-d-e-f-a ‖, a-b :‖ c-d-e-f-b ‖
a-a´:‖b-c-d-e-a‖, a-a´:‖ b-c-d-e-a´‖

Es un coral en el que después del *abgesang* repite uno de las frases del *aufgesang*. Esta forma es más elaborada que las anteriores por su construcción reexpositiva.

Ejemplo 78. J. S. Bach. *Coral 76*



Podrían existir más combinaciones de forma *Bar* con repeticiones. Aquí se muestran algunos ejemplos.

Coral 15 a-b:‖c-d‖ a´-b´‖

Coral 20 a-b:‖c-d ‖a-b‖

Coral 31 a-a´:‖b-c‖ a´‖

Ejercicio 16. Haz un esquema formal breve e indica a que forma corresponden los corales del ejercicio 20.

Los textos

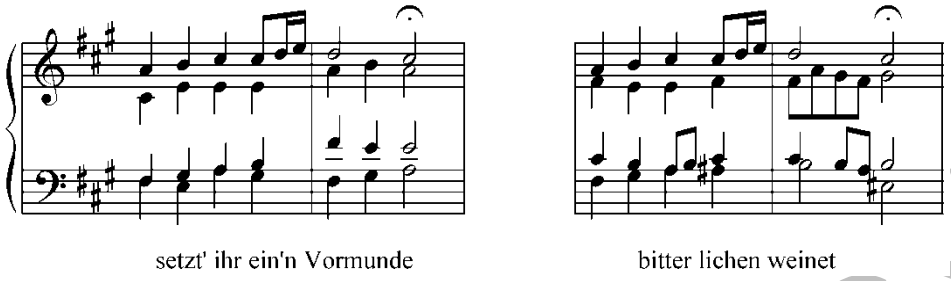
Es bastante frecuente la reutilización de algunos corales del repertorio de J. S. Bach. Para adecuarlos al contexto de las diferentes obras en las que están ubicados, el compositor los transporta con algunas modificaciones de registro, los adapta rítmicamente para la entonación de diferentes textos, o bien reinterpreta su armonía por completo. Un buen ejemplo de las múltiples versiones que nos ofrece un mismo coral es *Jesu Leiden, Pein und Tod*. Bach emplea este coral hasta en 3 ocasiones. Uno de ellos, en Mi ♭ mayor, aparece en la cantata 159, mientras los dos restantes están incluidos en el oratorio *La pasión según San Juan*, en la misma tonalidad de La mayor, aunque con textos y armonizaciones diferentes. Estos dos corales están situados de manera clave en la obra, ya que el primero de ellos (coral 192) cierra la primera parte de la obra, mientras que el segundo (coral 193) es el movimiento que sucede a la muerte de Jesús en la cruz, uno de los clímax de la Pasión.

Una de las funciones textuales del coral de Bach es la de **resumir parte de la narración de una manera reflexiva**. Así, el nº 192 se hace eco del arrepentimiento de Pedro después haber negado a su maestro hasta 3 veces, tal y como pronosticaban las escrituras, mientras el 193 medita sobre la generosidad de Jesús en el momento de su muerte. Otra función del coral es **moralizar** sobre la acción narrativa, con el propósito de adoctrinar a los fieles.

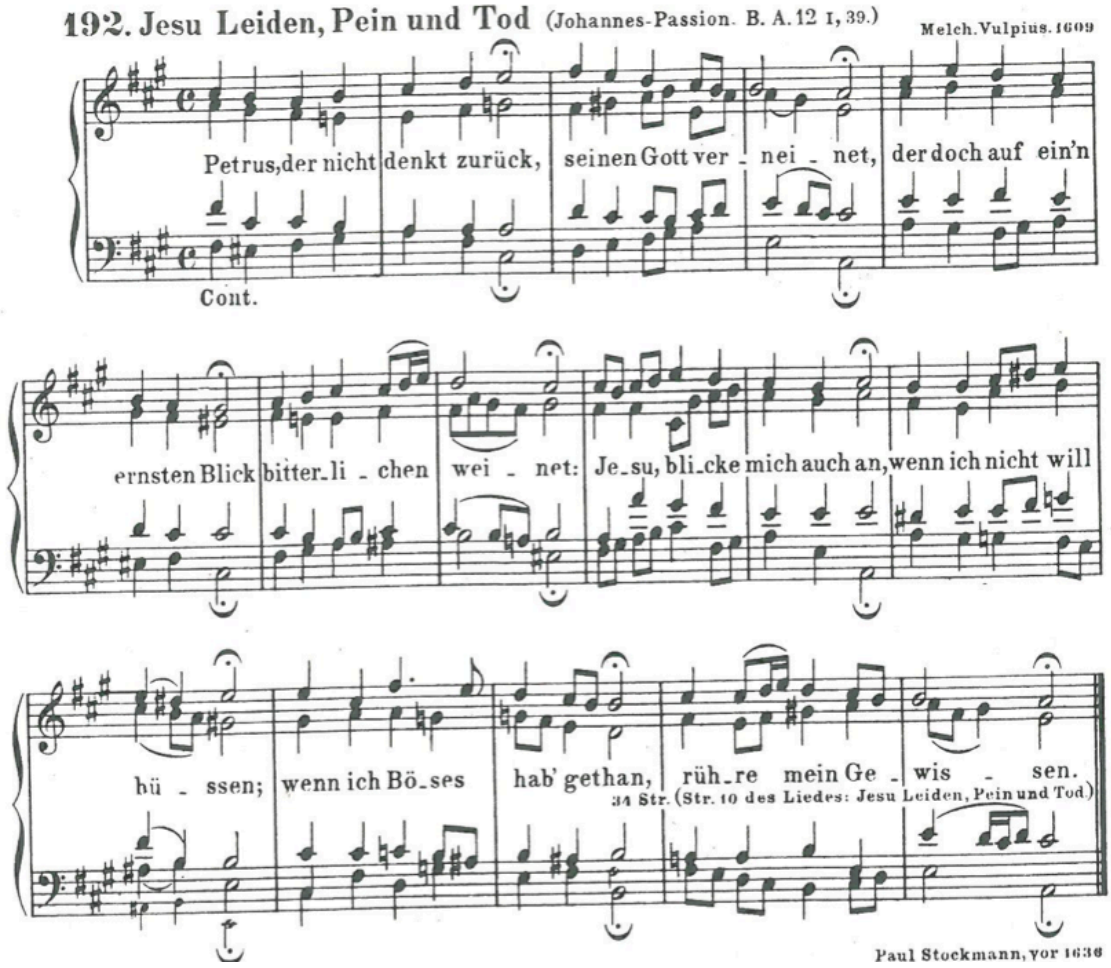
[Coral 192]	[Coral 193]
Pedro, como si nada recordara, reniega de Dios, pero bajo el peso de una triste mirada llora amargamente. Mírame, Jesús, cuando no quiera arrepentirme, y cuando haya pecado conmueve mi conciencia.	Hasta en su última hora pensó en todo. Pensó en su madre y le dio un hijo para que la cuidara. ¡Hombre! Haz el bien, ama a tu Dios y a los hombres y así verás llegar la muerte sin gran dolor.
Petrus, der nicht denkt zurück, *Seinen Gott verneinet,* *Der doch auf ein' ernsten Blick* ***Bitterlichen weinet**.* *Jesu, blicke mich auch an,* *Wenn ich nicht will büßen;* *Wenn ich Böses hab getan,* *Rühre mein Gewissen!*	*Er nahm alles wohl in acht* *In der letzten Stunde,* *Seine Mutter noch bedacht',* ***Setzt ihr ein'n Vormunde**.* *O Mensch mache Richtigkeit,* *Gott und Menschen liebe,* ***Stirb darauf ohn' alles Leid**,* *Und dich nicht betrü*

Análisis 5º - RCV

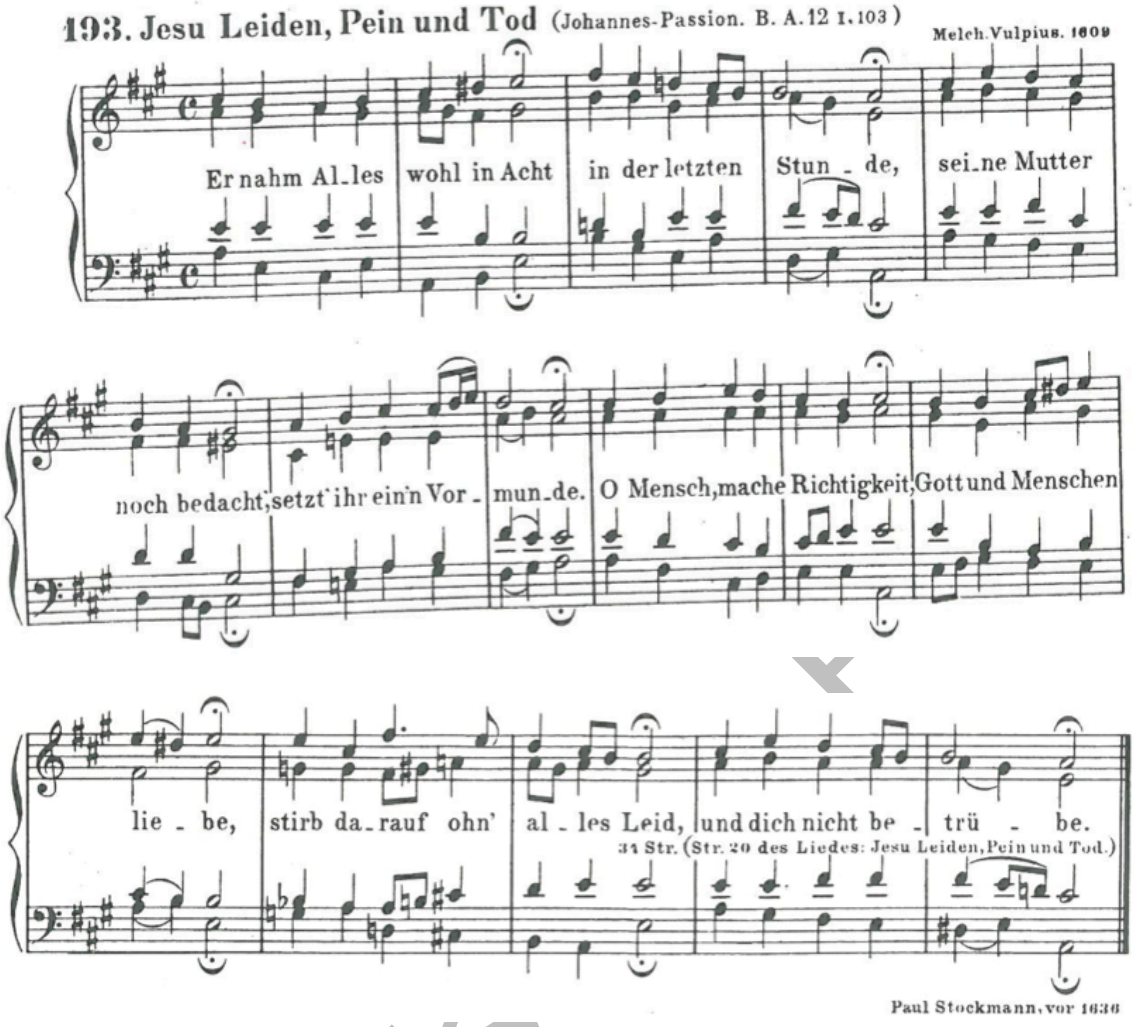
Ejercicio 17. Compara la representación musical del cuarto verso de ambos corales y explica las diferencias, relacionándolas con el texto. *Le dio un hijo para que la cuidara* (*setz' ihr ein'n Vormunde*) en contraposición a *lloró amargamente* (*bitter lichen weinet*). (*Bitter* = amargo, *weinet* = llorar).



Ejemplo 79. J. S. Bach. *Coral 192*



Ejemplo 80. J. S. Bach. *Coral 193*

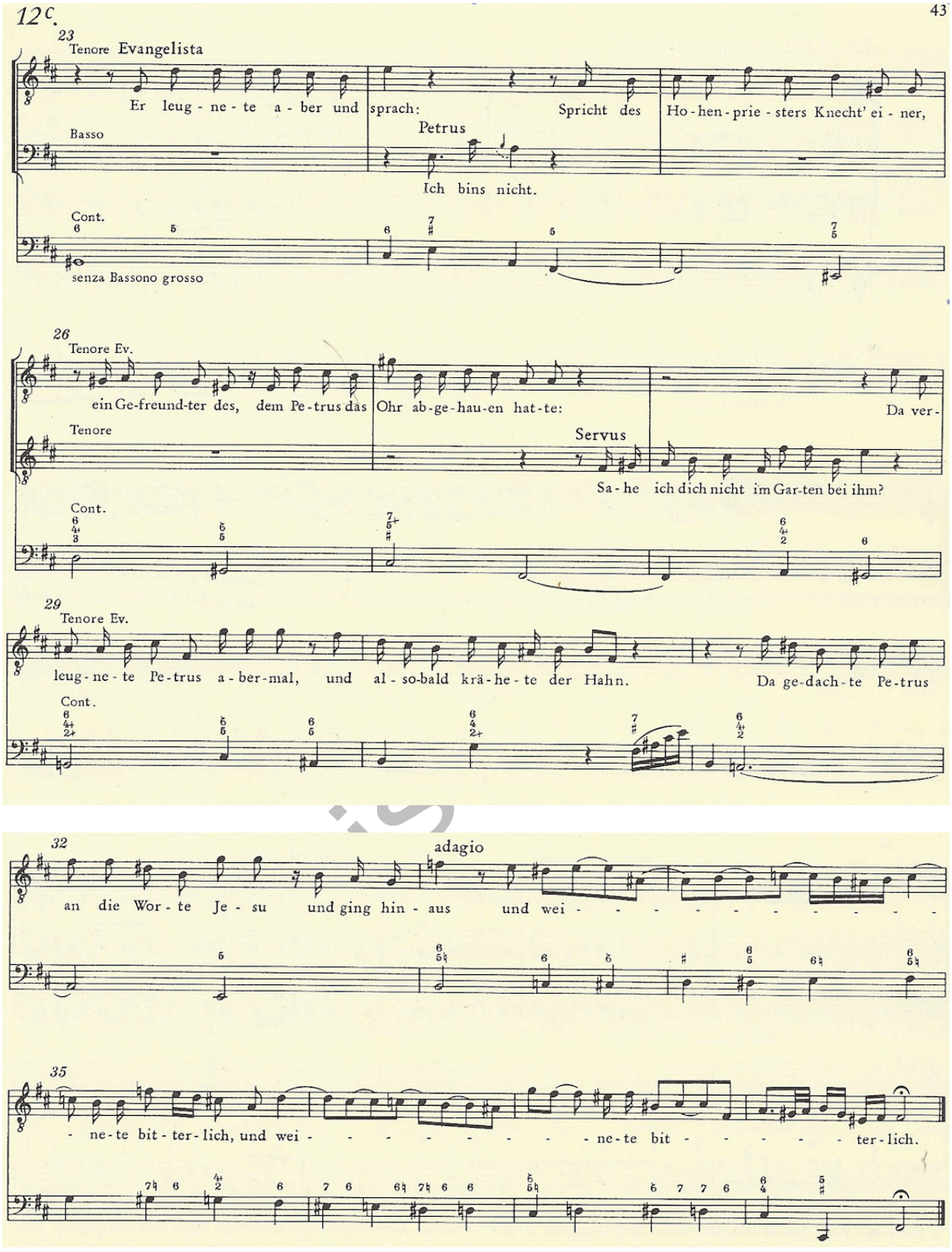


Ahora comparemos las lágrimas amargas que vierte Pedro como consecuencia de su arrepentimiento en el coral 192 con las que llora en el recitativo que acompaña a esta escena de la Pasión.

EVANGELIST	**EVANGELISTA**
Da verleugnete Petrus abermal,	Pedro negó de nuevo,
und alsobald krähete der Hahn.	y al punto cantó el gallo.
Da gedachte Petrus an die Worte Jesu	Y saliendo fuera,
Und ging hinaus ***und weinete bitterlich***.	**lloró amargamente**.

Ejemplo 81. J. S. Bach. *La pasión según San Juan BWV 245: 12c, Recitativo del Evangelista*

Análisis



Ejercicio 18. ¿Qué elementos musicales refuerzan el sentido de la amargura del llanto de Pedro en el recitativo?

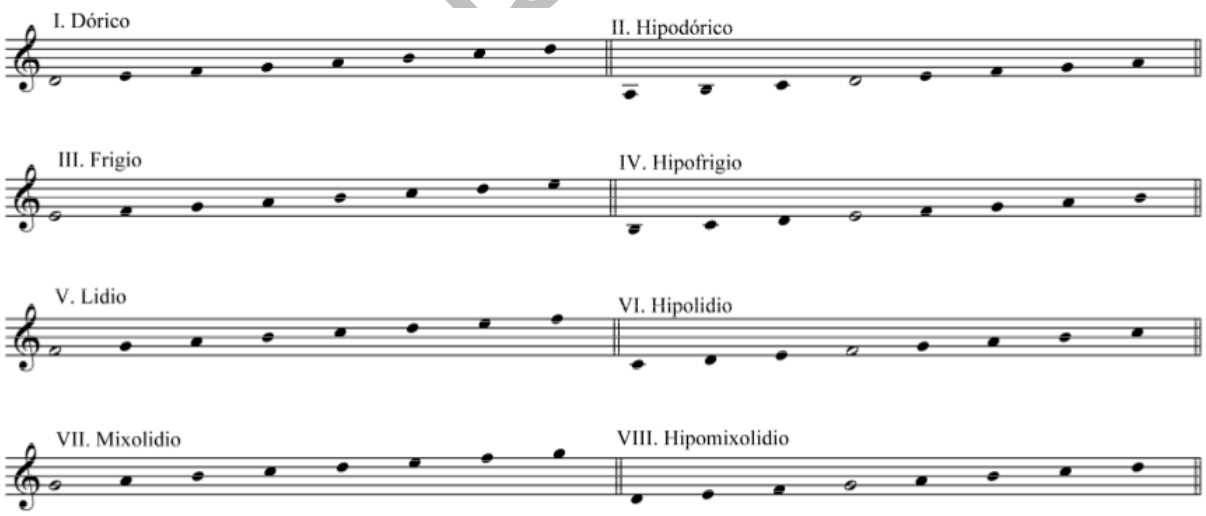
Los corales de J. S. Bach, bien funcionan como obras independientes, o como movimientos dentro de un conjunto, como hemos visto en la *La Pasión según San Juan*. En este oratorio con elementos dramáticos los corales representan la voz de la conciencia, que resume lo sucedido desde un punto de vista moralizante. Tienen por lo tanto una **doble función: síntetizar de la narración y adoctrinar al pueblo.**

Bach experimentó con el coral a nivel formal fusionándolo con el aria da capo en la famosísima cantata BWV 147, tratando las frases del coral como un solista dentro del esquema de ritornellos y solos del *aria da capo* Barroca.

Breve historia de la modalidad

El término modalidad tiene dos acepciones distintas, una referente a la estructura interválica[8] de una escala, y otra que tiene que ver con el sistema de organización que imperó en la música de la Edad Media y el Renacimiento. En dicha época se recogía la existencia de 8 modos. La música de esta época, además de diferenciarse de la música tonal posterior por emplear una mayor cantidad de modos, se fundamentaba en un pensamiento lineal en la que no existe la noción de acorde en los términos en los que éste se entiende a partir del siglo XVII.
En el ejemplo 82 podemos observar el sistema de ocho modos, referencia para la música desde el Medievo hasta el siglo XVII. En esta clasificación modal de la época se incluían tanto la estructura de la escala con respecto a la nota base del modo, denominada nota *finalis*, como el ámbito en el que se despliegan; de modo que de cada *finalis* se extraen dos modos.

Ejemplo 82. Sistema de ocho modos medieval

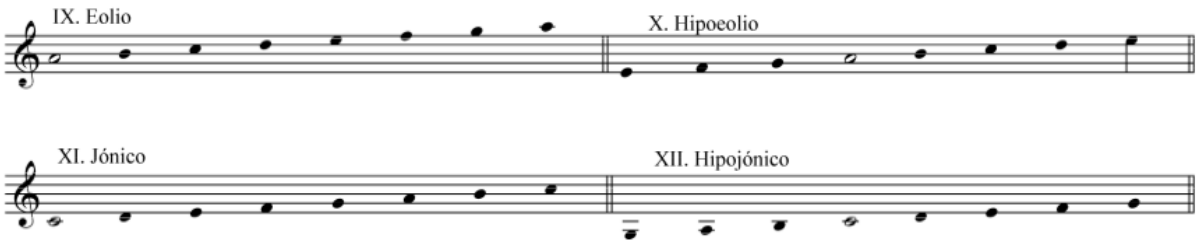


A mediados del siglo XVI, un teórico llamado Glaureanus amplió este sistema incluyendo cuatro modos más, tal y como puede observarse en ejemplo 83. Precisamente de estos modos derivan los

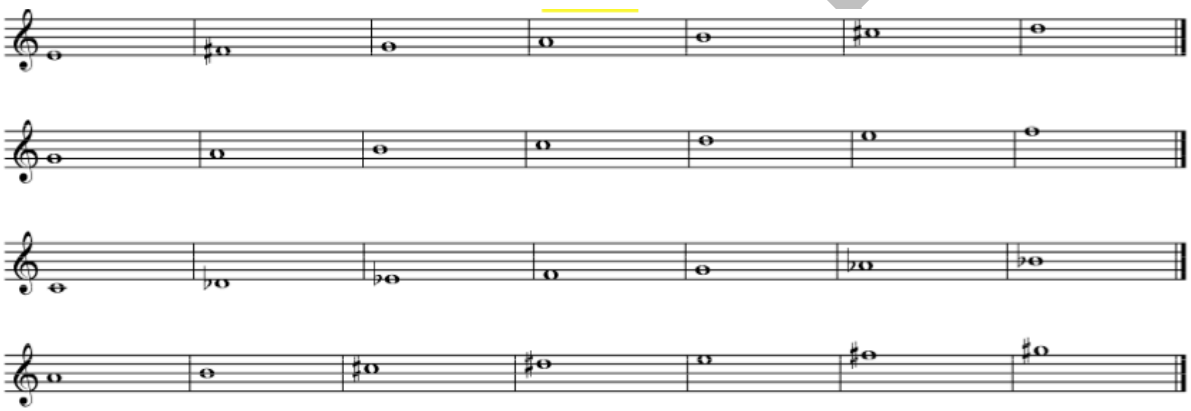
[8] Por ejemplo, *do* tiene dos modos posibles: *Do mayor* y *do menor*. Existen igualmente otros modos, caracterizados por unas interválicas características como los modos de *Messiaen*, los modos hindúes, etc.

modos mayor y menor que serán referenciales en la música posterior. Así, el eolio se identifica con lo que habitualmente se denomina modo menor natural, y el jónico se corresponde exactamente con la estructura interválica del modo mayor.

Ejemplo 83. Aportaciones del sistema de 12 modos de Glaureanus



Ejercicio 19. Indica a que modo corresponde cada una de las siguientes escalas.



En la siguiente tabla se resumen las diferencias que existen entre la tonalidad funcional y la modalidad, en relación a una serie de parámetros que resumen sus características más relevantes.

Ejemplo 84. Tabla comparativa entre modalidad y tonalidad

Sistema	**Período**	**Modos**	**Denominación nota**	**Horizontalidad/verticalidad**
Modalidad	Edad Media y Renacimiento	8/12	Finalis Tenor	Pensamiento lineal
Tonalidad funcional	Barroco, Clasicismo y Romanticismo.	Mayor/menor	Tónica Dominante	Pensamiento acórdico

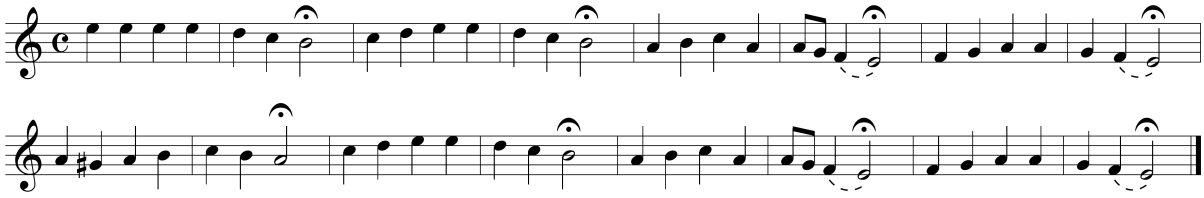
Análisis tonal y modal del coral bachiano

La corales de J. S. Bach son composiciones a cuatro voces a partir de una melodía preexistente y de procedencia mayoritariamente modal. Esta voz es cantada por la voz superior del conjunto.

Desde un punto de vista analítico, podemos dividir los corales de J. S. Bach en dos grandes grupos. Por un lado, aquellos que tienen una explicación coherente desde el punto de vista de la tonalidad, y por otro los que necesitan de la combinación de la vision modal y tonal para poder ser analizados. Estos últimos presentan una fisonomía extraña desde el punto de vista de la tonalidad, ya que en ellos **no se corresponde su armadura** con la supuesta tonalidad central del coral. Las **modalidades más empleadas por J. S. Bach en sus corales son la dórica, la frigia y también, aunque con menos frecuencia la mixolidia**.

Veamos el siguiente coral con el que se abre la segunda parte de *La pasión segun San Juan*. La primera y última nota de la melodía del coral es un mi, aunque no tiene sentido desde el punto de vista de la tonalidad de mi menor, ya que carece de su dominante. Por otro lado, si consideramos la menor como tonalidad, también sería una tonalidad extraña, por el hecho de empezar y terminar con un acorde de dominante, y sobre todo por el comportamiento melódico de la 7 (sol ♮) en la cadencia final, tanto en la línea melódica principal, como en la del bajo. Por lo tanto debemos coger la melodía del soprano y analizarla desde un punto de vista estrictamente modal.

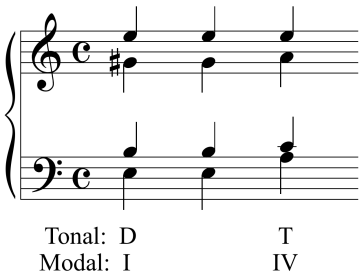
Ejemplo 85. Voz superior del coral 49 (ejemplo 81)



La melodía corresponde al modo frigio de mi, por empezar y terminar en la 1, y también debido a la repetición de su giro característico $\hat{2}$-$\hat{1}$ sobre su nota *finalis*.

En cuanto a la **armonización del coral en modalidad frigia**, podemos observar 3 características:

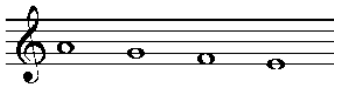
1) Desde un punto de vista tonal, la armonización del inicio del coral correspondería con la sucesión D – T se da en el modo frigio y en el mixolidio, si bien desde el punto de vista modal sería equivalente a I-IV.



2) En la cadencia final del modo frigio es característica la melodía descendente $\hat{4}$-$\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$,

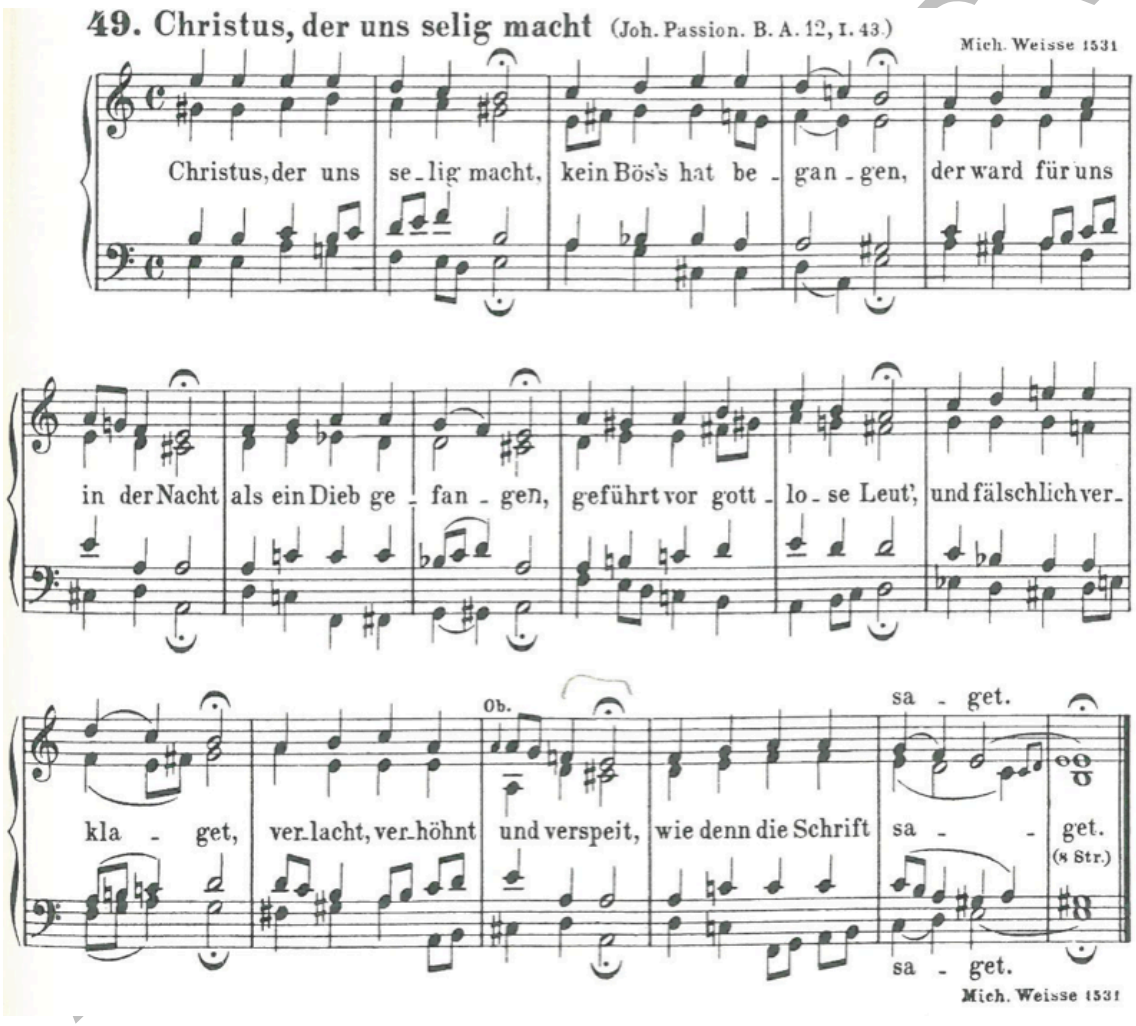
Análisis 5º - RCV

que es armonizada como la semicadencia D^7-T-D desde una perspectiva tonal, aunque como la cadencia plagal V^7/IV-IV-I desde un punto de vista modal.



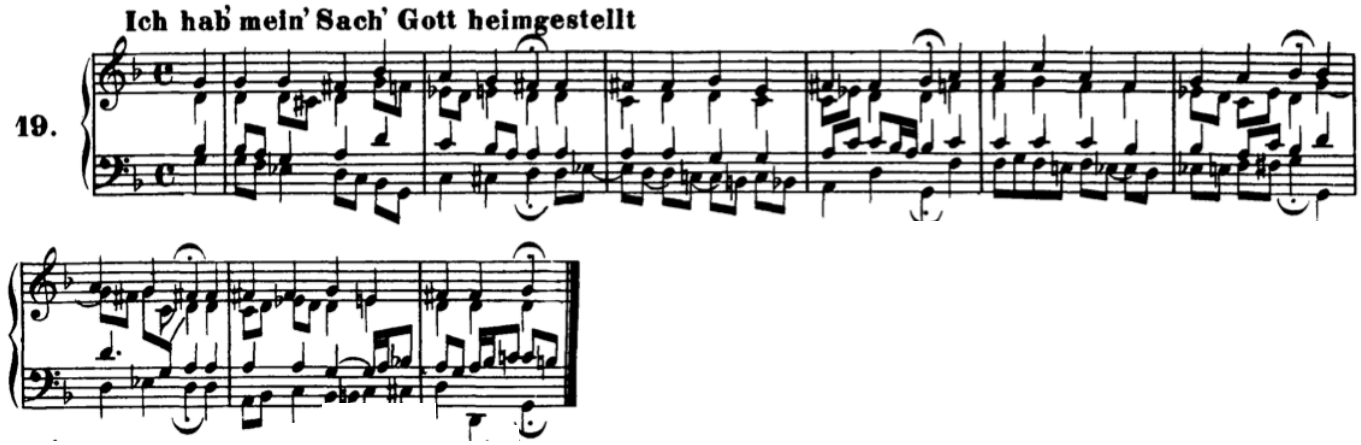
3) J. S. Bach armoniza la *finalis* del modo frigio de dos formas características, como $\hat{2}$ de la tonalidad de re, como ocurre en los compases 6, 8 y 14, o como $\hat{5}$ de la menor, y en ambas ocasiones con acordes de dominante.

Ejemplo 86. J. S. Bach. *Coral 49*



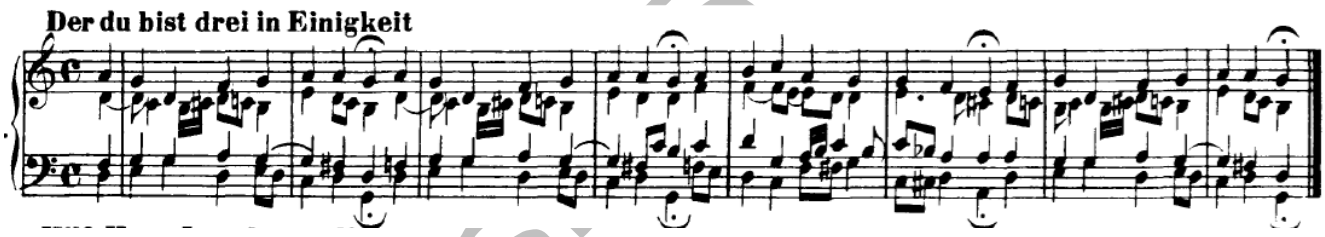
Además de modalidades puras, es decir, modo de mi, de re y de la sin alteraciones en la armadura, en los corales de Bach **podemos encontrarnos modos transportados**. Así podemos encontrarnos con un modo de sol con un solo bemol en la armadura, lo que indicaría que estamos ante un modo dórico transportado.

Ejemplo 87. J. S. Bach. *Coral 19*



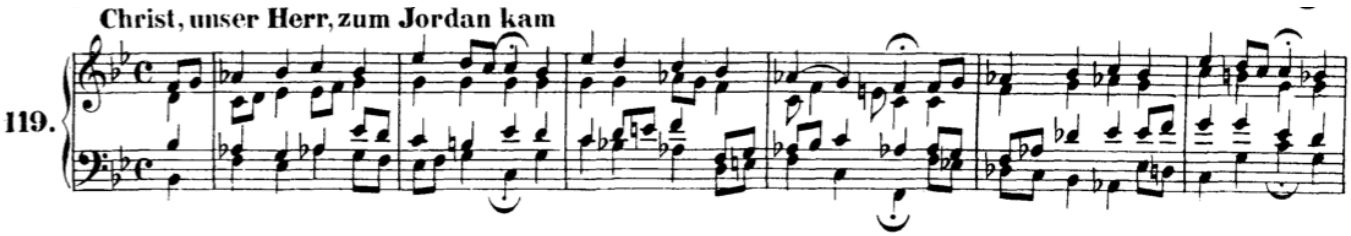
Además de los modos principales, dórico, frigio y mixolidio, en los cuales el ámbito melódico recorre la octava que va de *finalis* a *finalis*, (véase el ejemplo 85), podemos encontrarnos corales donde el **ámbito melódico de la voz principal corresponda con la octava que comienza una 4ª por debajo de la *finalis***, y en cuyo caso el coral pertenece al modo secundario hipodórico, hipofrigio o hipomixolidio, siendo este último el que corresponde al siguiente coral.

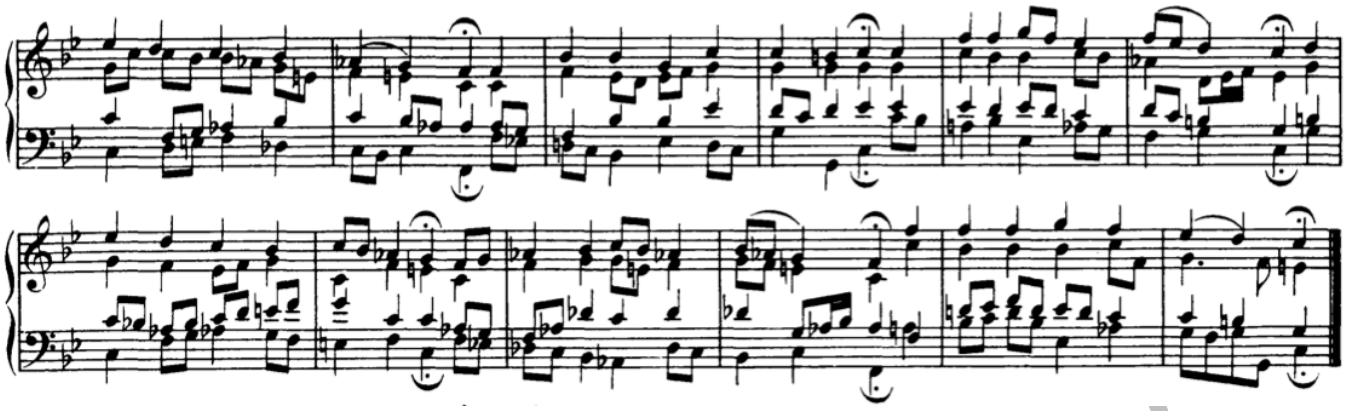
Ejemplo 88. J. S. Bach. *Coral 61*



Hemos de tener en cuenta que la melodía de los corales modales (y su armonización) pueden incluir **alteraciones con respecto al modo**, como por ejemplo la presencia de una sensible en los modos dórico, mixolidio o eolio.

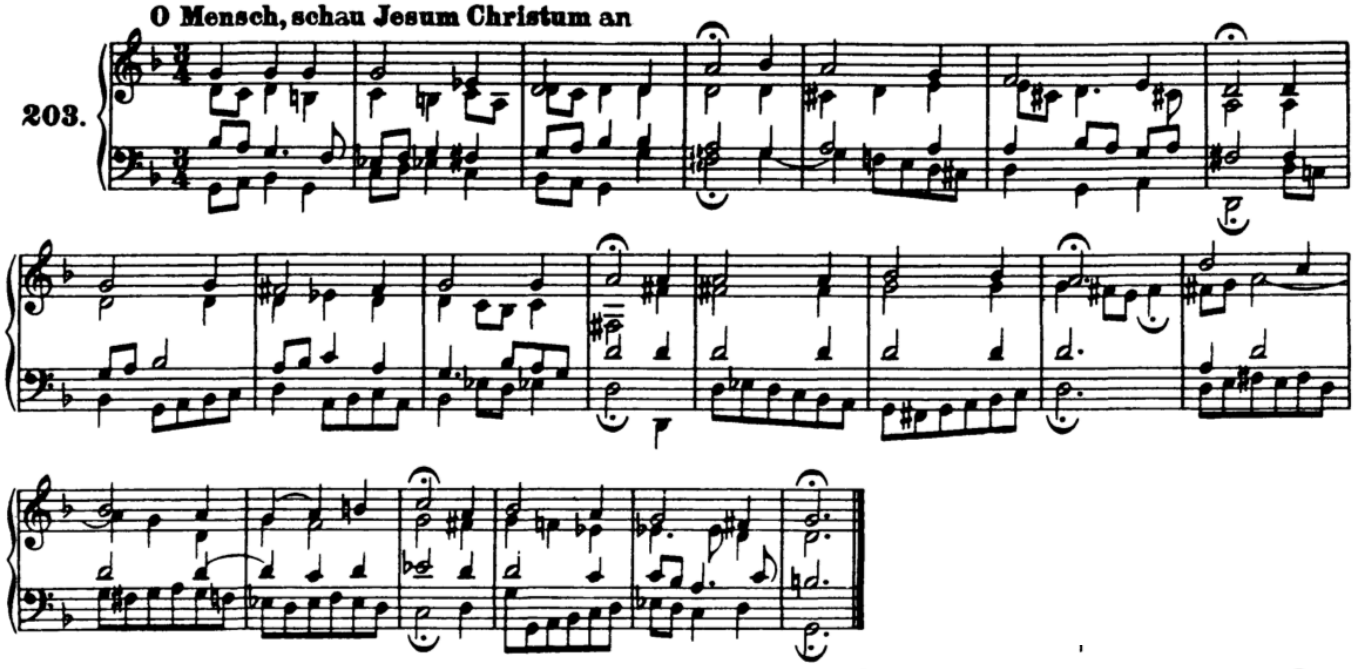
Ejercicio 20. Decide si la naturaleza de los siguientes corales es modal o tonal. Razona tus respuestas con al menos dos argumentos para cada caso. Puede ser que la melodía principal de alguno de los corales comience o termine en una nota distinta a la finalis.





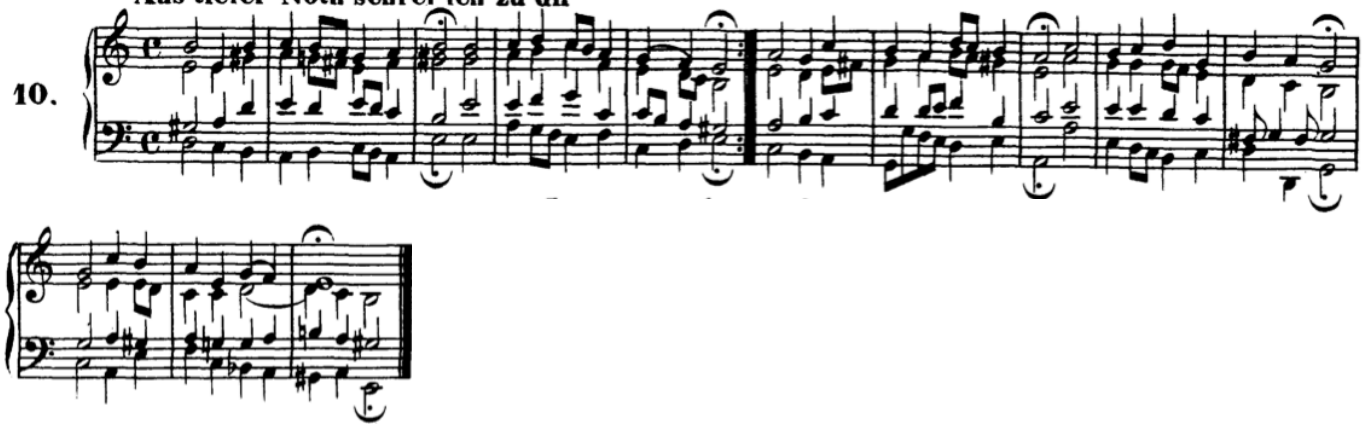
O Mensch, schau Jesum Christum an

203.



Aus tiefer Noth schrei ich zu dir

10.



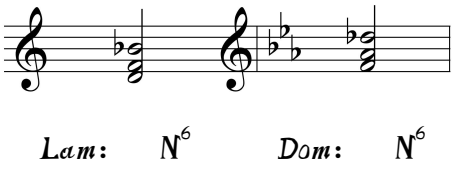
El acorde de sexta napolitana. Barroco y Clasicismo

Introducción

Características generales

Desde un punto de vista puramente teórico el acorde de sexta napolitana se explica como la primera inversión del segundo grado rebajado, aunque históricamente este acorde es posterior, ya que el uso de su estado fundamental durante todo el Barroco y Clasicismo es prácticamente inexistente.

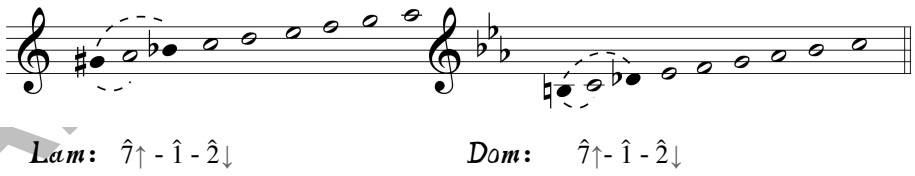
Ejemplo 89



Además del estado natural de primera inversión del acorde durante el Barroco y el Clasicismo, es habitual que la sexta napolitana durante estos estilos se produzca en un contexto cadencial y casi siempre dentro del modo menor.

La nota característica de la sexta napolitana es la $\hat{2}\downarrow$, que produce una sexta menor con respecto al bajo de subdominante y que suele aparecer en la melodía principal, describiendo normalmente el giro $\hat{2}\downarrow$- $\hat{1}$ - $\hat{7}\uparrow$- $\hat{1}$ o bien el $\hat{2}\downarrow$- $\hat{7}\uparrow$ - $\hat{1}$, este último produciendo un intervalo muy dramático de 3ª disminuida. Fíjate en la existencia de dos notas que a modo de **satélites** rodean por intervalo de segunda menor al $\hat{1}$, lo cual confiere a las melodías napolitanas en una mayor inercia de resolución en el primer grado en comparación con las melodías que la rodean mediante el segundo grado no rebajado. Esta proximidad melódica produce una **enfatización en las cadencias**.

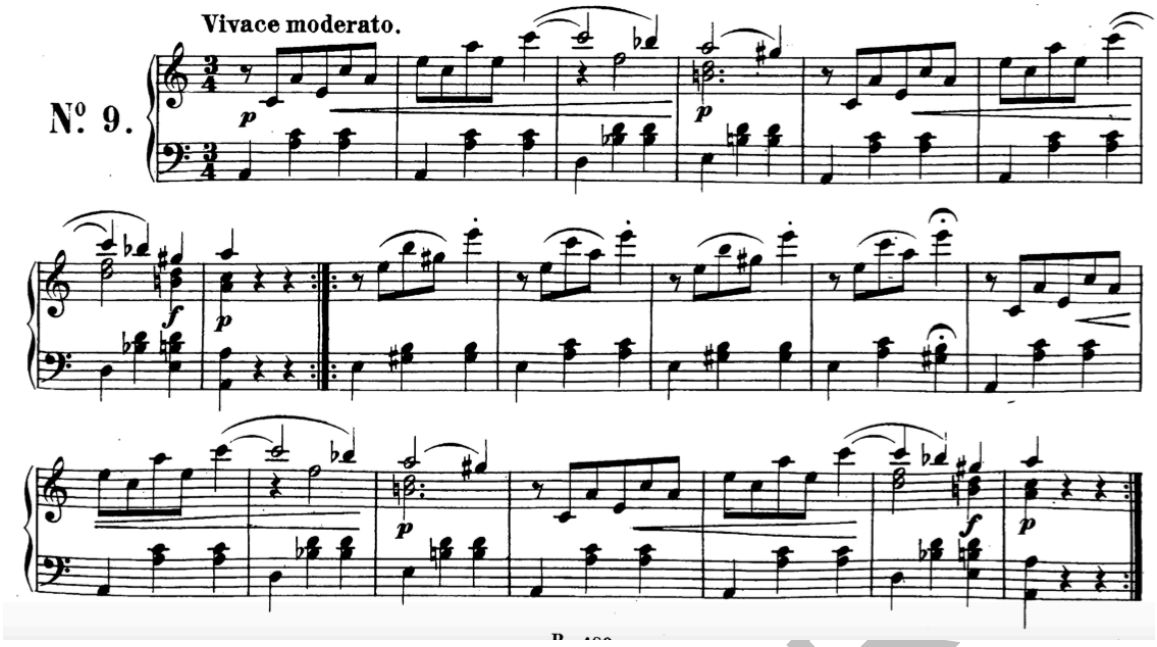
Ejemplo 90



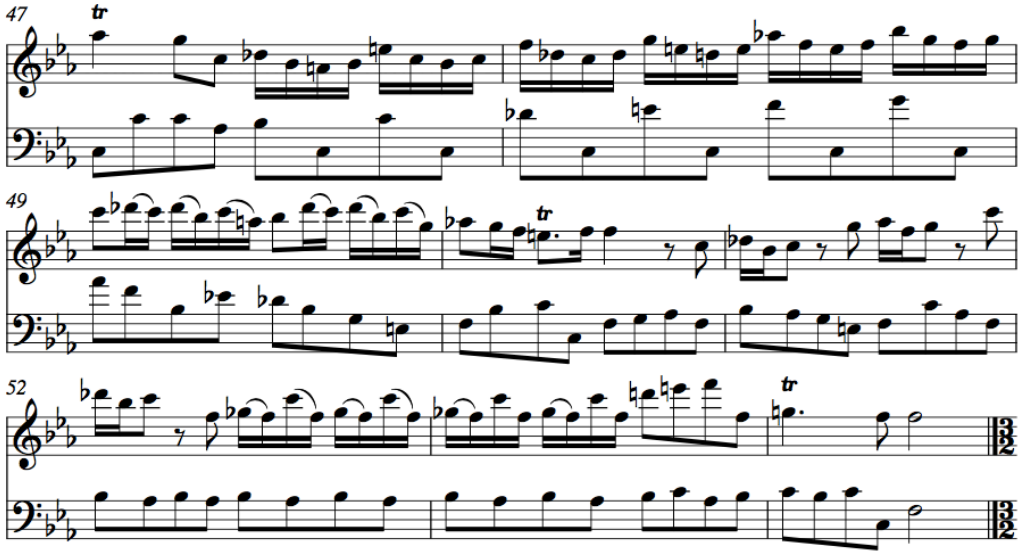
Ejercicio 21. Localiza y cifra las melodías napolitanas en los siguientes fragmentos, definiendo la tonalidad en la que se producen.

a) L. V. Beethoven. *Bagatela op. 119 nº 9*

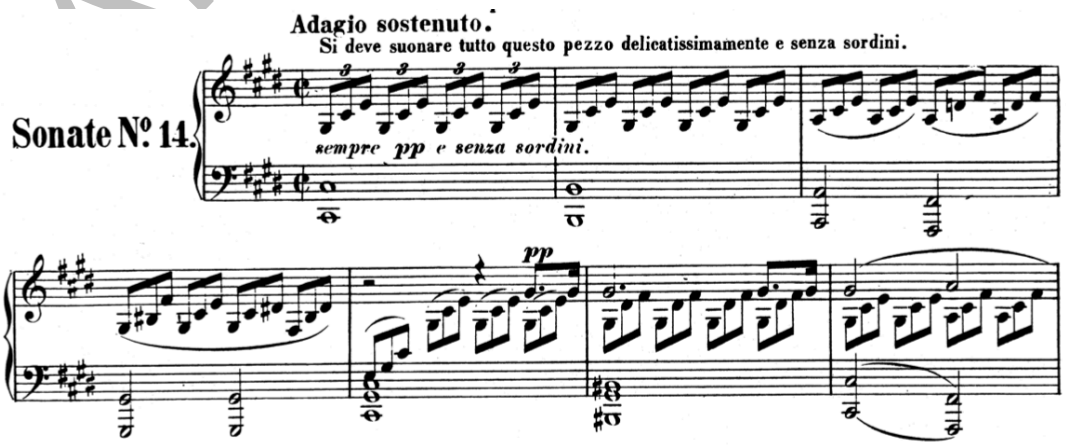
Análisis 5º - RCV



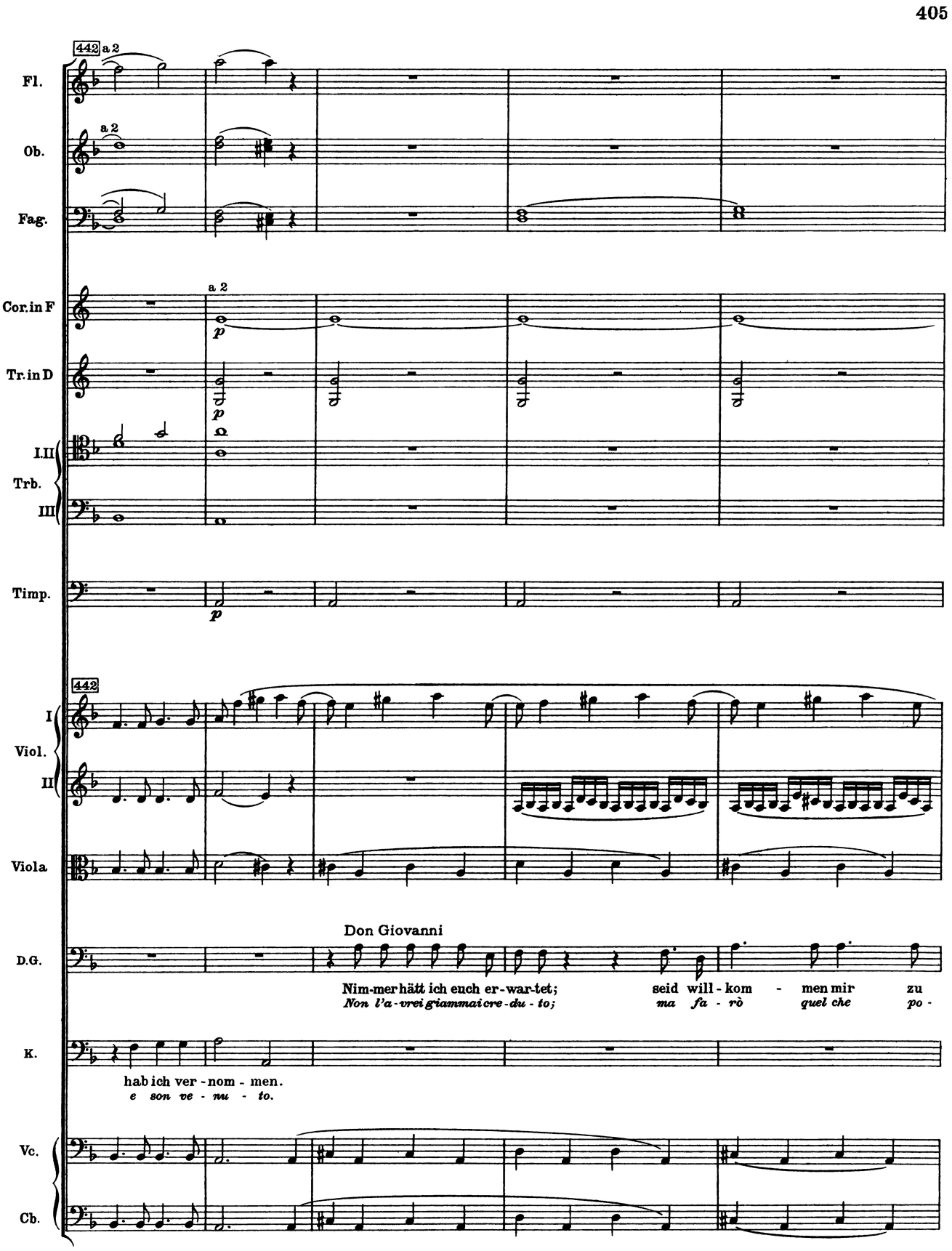
b) A. Vivaldi. *Sonata para oboe y continuo RV 53: Allegro*



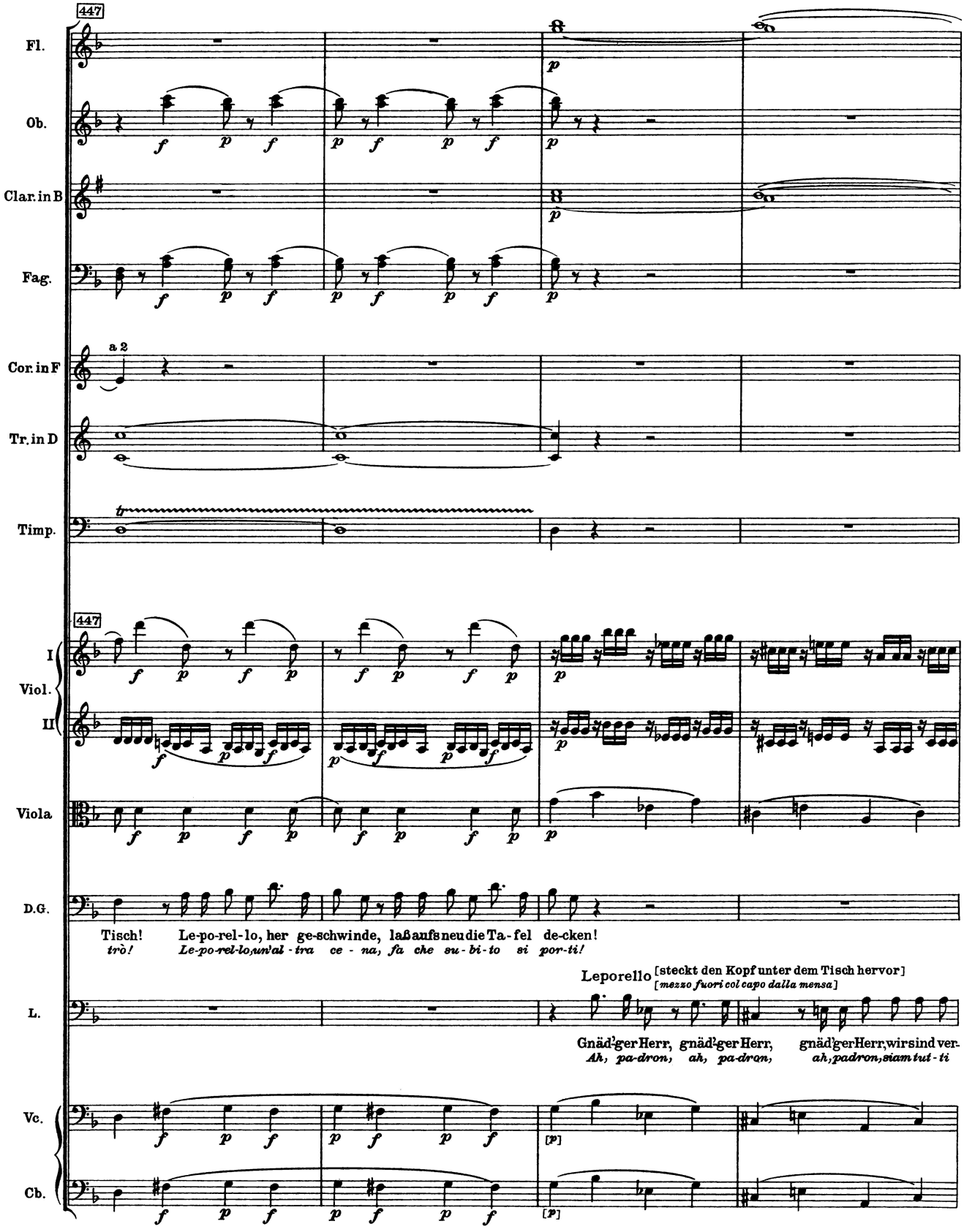
c) L. V. Beethoven. *Sonata op. 27 nº 2 "Claro de luna": Adagio sostenuto*, cc. 1-7

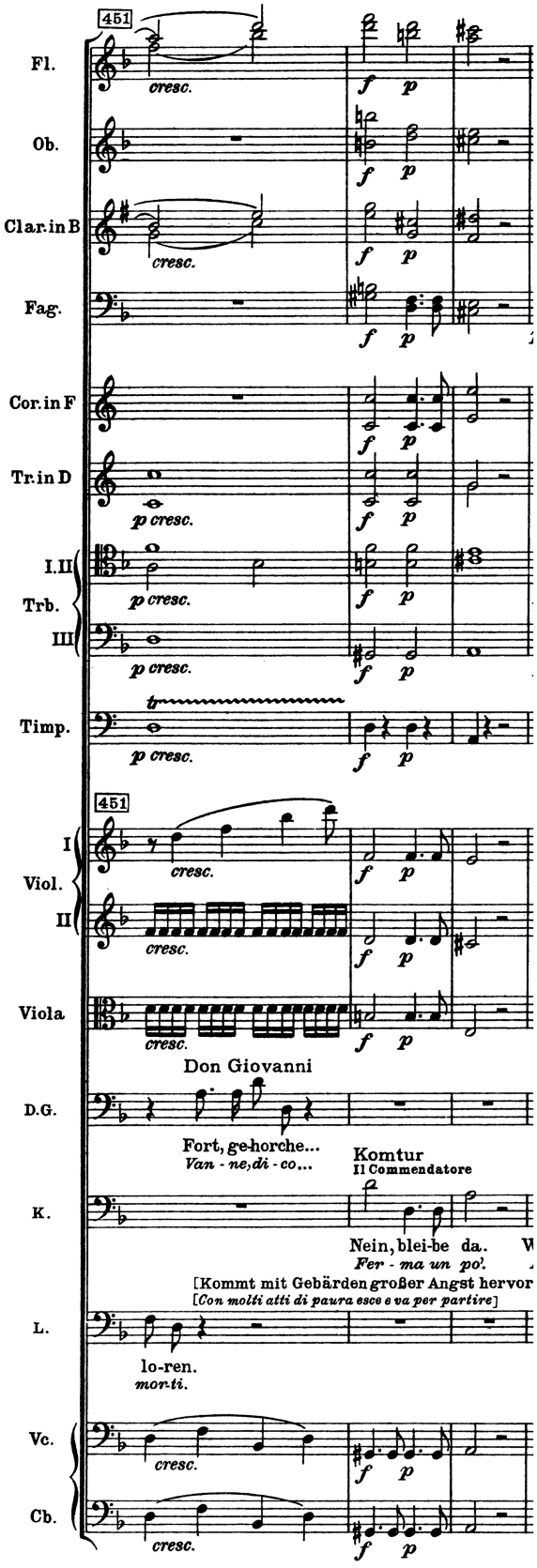


d) W. A. Mozart. *Don Giovanni KV 527: Escena XV*, cc. 442-453



406


447
Fl.
Ob.
Clar. in B
Fag.
a 2
Cor. in F
Tr. in D
Timp.
447
I
Viol.
II
Viola
D.G.
Tisch! Le-po-rel-lo, her ge-schwinde, laß aufs neu die Ta-fel de-cken!
trò! Le-po-rel-lo, un'al-tra ce-na, fà che su-bi-to si por-ti!
Leporello [steckt den Kopf unter dem Tisch hervor]
[mezzo fuori col capo dalla mensa]
L.
Gnäd'ger Herr, gnäd'ger Herr, gnäd'ger Herr, wir sind ver-
Ah, pa-dron, ah, pa-dron, ah, padron, siam tut-ti
Vc.
Cb.

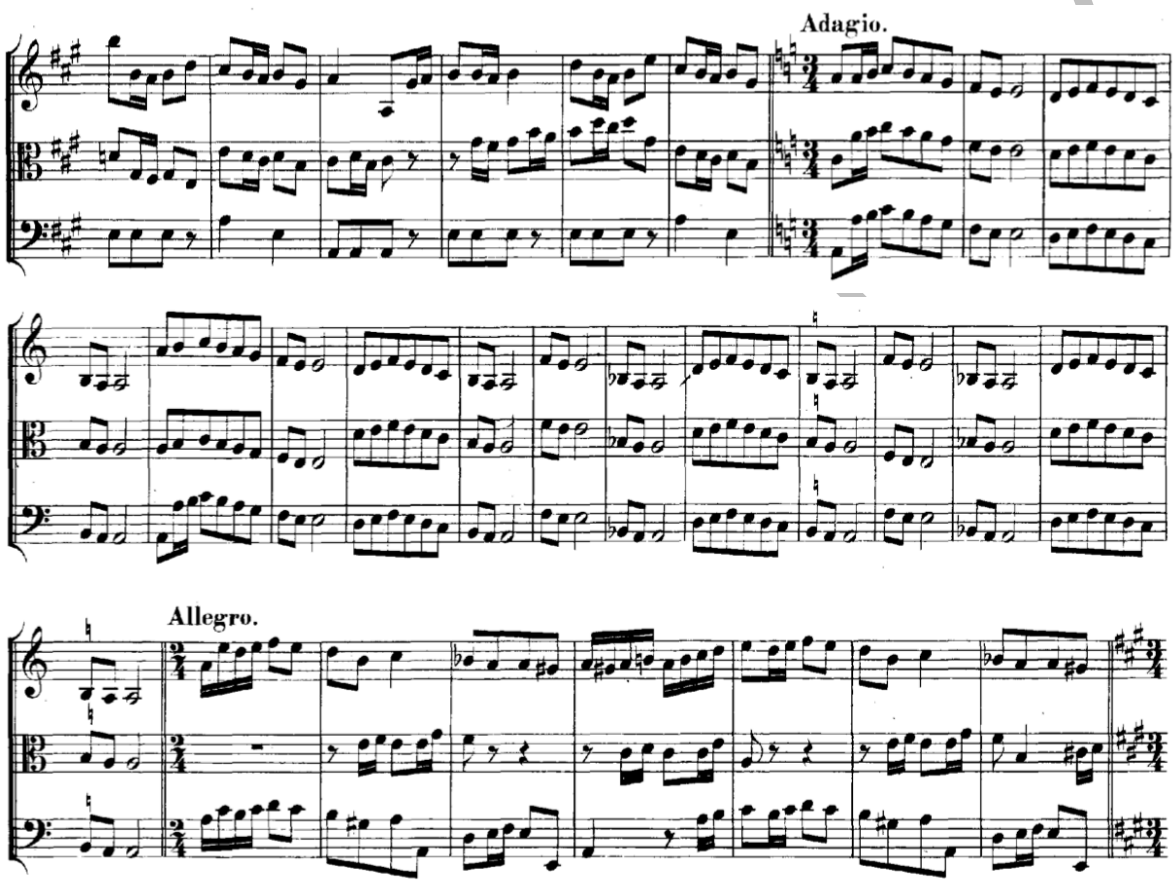


Don Giovanni	**Don Juan**
Non l'avrei giammai creduto; Ma faró quel che potrò. Leporello, un altra cena Fa che subito si porti!	Jamás lo hubiera creído, pero haré lo que pueda. ¡Leporello! ¡Otra cena! ¡Que os sirvan en seguida!
Leporello	**Leporello**
(facendo capolino di sotto alla tavola) Ah padron! Siam tutti morti	*(con la cabeza medio fuera de la mesa)* ¡Ah, señor! ¡Muertos somos!
Don Giovanni	**Don Juan**
Vanne dico!	¡Que vayas te digo!
La statua	**Estatua del Comendador**
Ferma un po'!	¡Deténte!

Origen histórico

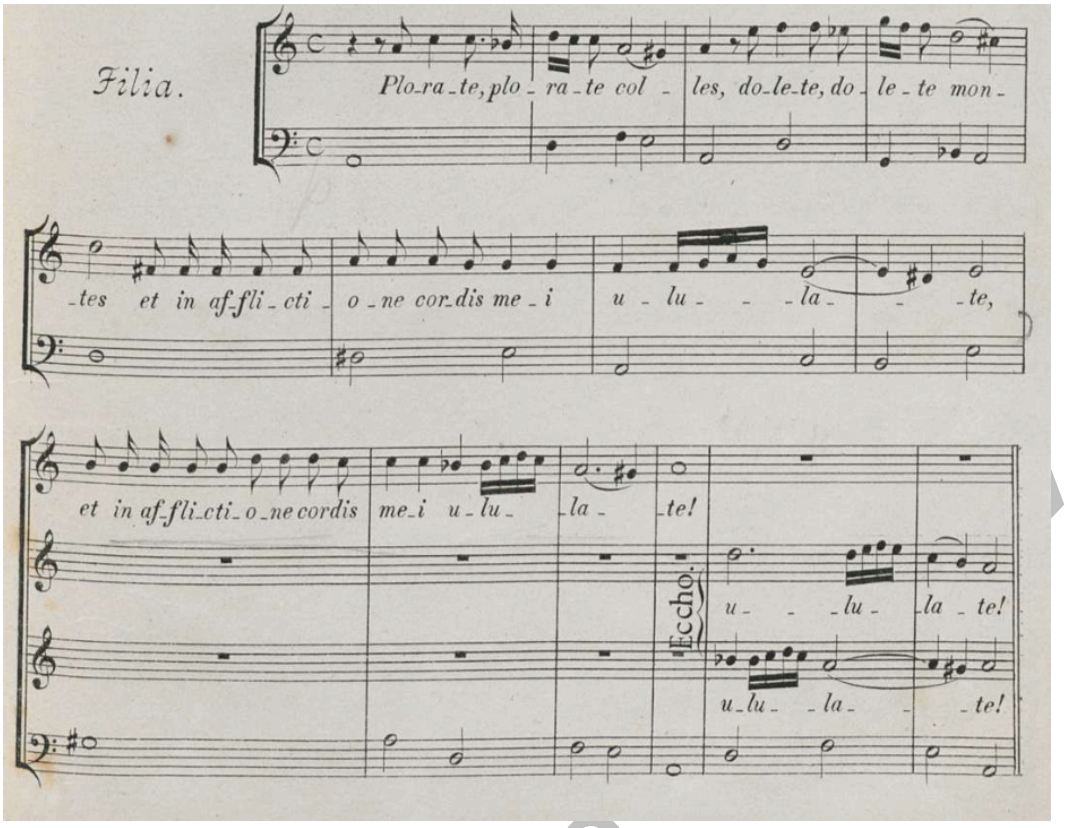
El origen etimológico de la sexta napolitana es probable que provenga del uso que se hacía de este acorde en las óperas compuestas en la ciudad de Nápoles durante el siglo XVII. Por otro lado, su procedencia armónica la encontramos inequívocamente en la música modal, de modo que, la nota característica de este acorde, el $\hat{2}\downarrow$ **proviene del segundo grado del modo frigio**. J. S. Bach ilustra de manera didáctica esta relación a través del movimiento introductorio de su *Cantata Campesina*.

Ejemplo 91. J. S. Bach. *Cantata Campesina BWV 212: Sinfonia*, cc. 33-61



El oratorio *Historia de Jefté*, compuesta probablemente antes de 1650, está considerada la primera obra de la historia donde aparece una sexta napolitana. En los compases iniciales del siguiente fragmento, la hija de Jefté se lamenta usando una melodía en modo frigio. La primera sexta napolitana surge en el momento en el que la segunda nota del modo frigio de mi se armoniza con una subdominante la, aportando una visión vertical a lo que inicialmente se concebía como horizontal.

Ejemplo 92. Giacomo Carissimi. *Historia de Jefté: Lamento de la hija*



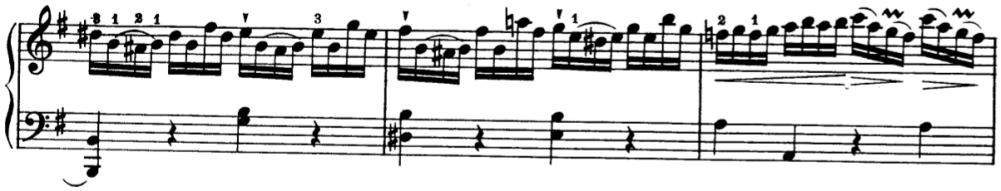
Plorate colles, dolete montes Et in afflictione cordis mei ululate	Llorad colinas, compadeceos montes, Y por la aflicción de mi corazón aullad.

Evolución histórica de la sexta napolitana

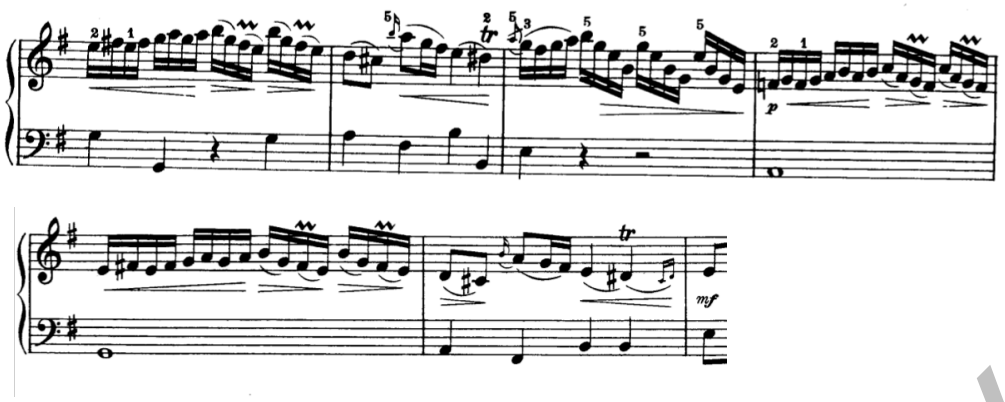
El primer estado de la sexta napolitana se produce como **la apoyatura de la 5ª sobre el IV grado**, tal y como ocurre en el lamento de la hija de Jefté. El fa del compás 7 y el si ♭ del compás 10 funcionan como apoyaturas del mi y del la, respectivamente. La función inicial del acorde en su estado más primitivo es, por lo tanto ornamental, como puedes comprobar en el caso 1a del ejemplo 95.

El siguiente paso en su evolución ocurre cuando la apoyatura que produce la sexta menor característica no resuelve, **convirtiéndose por lo tanto en una nota real**, como puedes ver en el caso 1b del ejemplo 95. Además, la omisión de su resolución produce una 3ª disminuida melódica y la falsa relación cromática si ♭ – si ♮. La evolución natural de las melodías napolitanas produce, sin embargo, irregularidades armónicas que son asumidas como características propias del enlace entre la sexta napolitana y la tríada de dominante.

Ejemplo 93. Johann Christian Bach. *Sonata op. 17 nº 4: Primer movimiento*

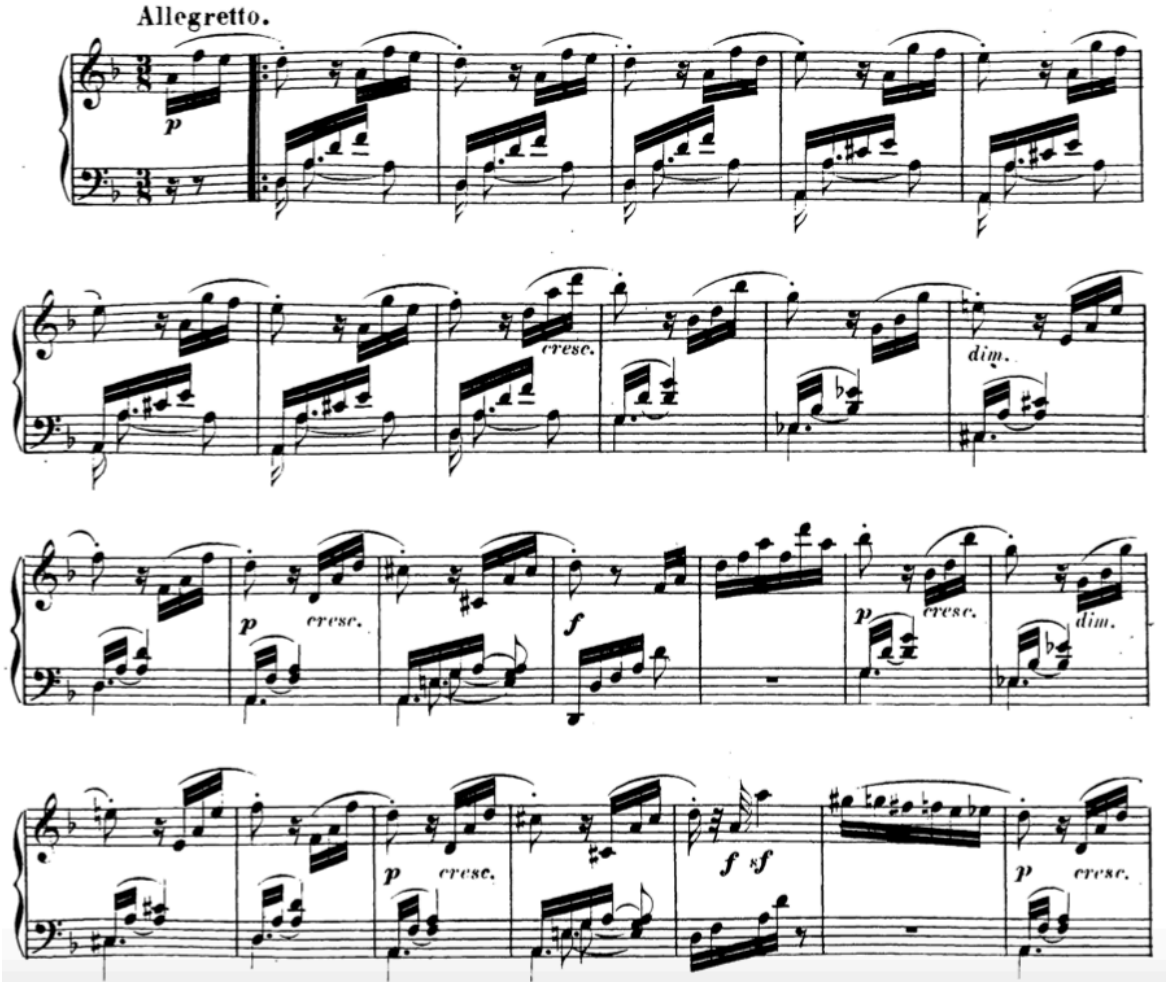


Análisis 5º



Una vez asumida la sonoridad de sexta napolitana como acorde real, y siendo empleado por todos los compositores del Barroco y gran parte del Clasicismo en forma de sexta, Beethoven y Schubert se plantean utilizarla en su estado fundamental, perdiendo por lo tanto su carácter de sexta menor y adquiriendo uno nuevo, el **acorde de segundo grado rebajado**.

Ejemplo 94. L. V. Beethoven. *Sonata op. 31 nº 2 "La tempestad": Tercer movimiento*



Ejercicio 22. Clasifica las sextas napolitanas de los fragmentos del ejercicio 21 según los 3 casos expuestos. [en la partitura]

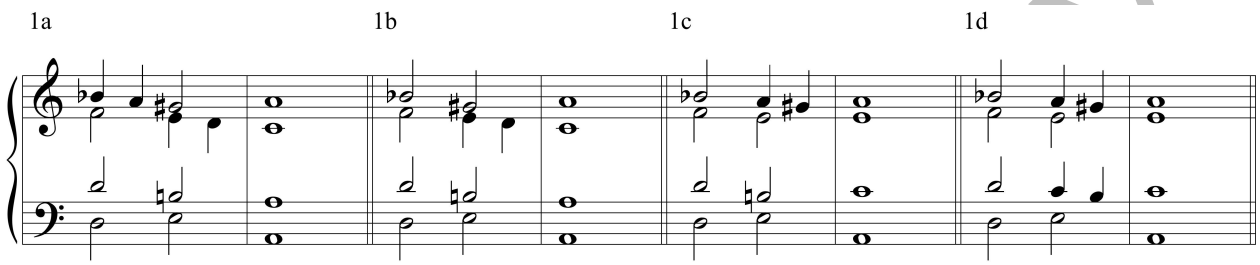
Enlaces armónicos de la sexta napolitana

La tendencia habitual del acorde de sexta napolitana es dirigirse hacia la tríada de V, bien de manera directa (1b), o pasando primero por la apoyatura de la sensible (1c) o por la 6ª y 4ª cadencial (1d), esta última opción más típica del Clasicismo.

Estos dos últimos enlaces suavizan efecto disonante de la tercera disminuida en la melodía, y atenúan la falsa relación cromática entre el $\hat{2}\downarrow$ y el $\hat{2}$.

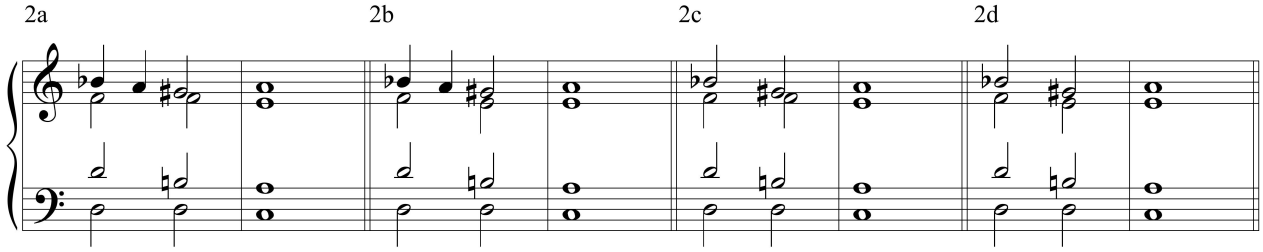
El caso 1a muestra la conducción a 4 voces de la sexta napolitana cuando funciona como una apoyatura de la 5ª del IV grado, forma ornamental muy habitual durante el Barroco.

Ejemplo 95. Enlaces de N^6 con el V



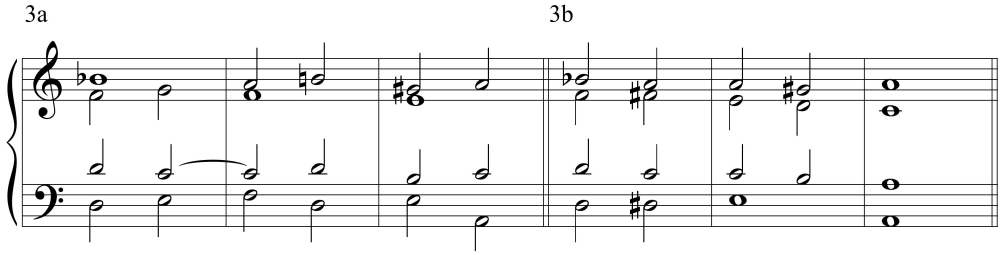
Funcionando como apoyatura o no, la sexta napolitana puede enlazar con una inversión de un acorde de dominante, siempre y cuando su bajo se mantenga inmóvil. Dada la "imperfección" del enlace con la tónica esta armonización es poco habitual en los contextos cadenciales.

Ejemplo 96. Enlaces de N^6 con el V^7 o el VII^7 invertidos



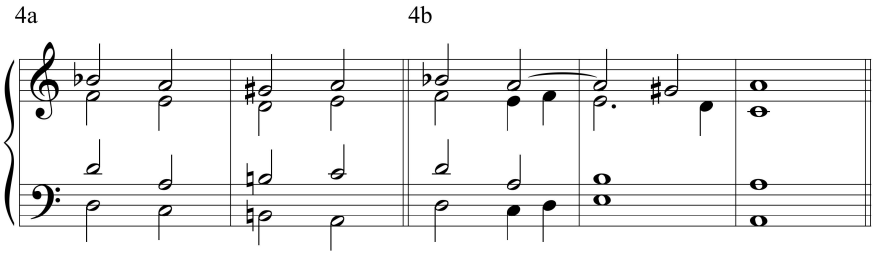
Otras posibilidades menos frecuentes son el enlace con la dominantes secundarias. En el caso 3a la sexta napolitana enlaza suavemente con la séptima dominante del VI, manteniendo común su nota característica ($\hat{2}\downarrow$). Más dramático resulta el enlace con el VII del V en su versión de séptima disminuida (3b), ya que en dos de sus voces se producen movimientos melódicos cromáticos en paralelo.

Ejemplo 97. Enlaces de N^6 con las dominantes secundarias



El enlace de la sexta napolitana con la tónica del caso 4a produce una sucesión de 3 acordes en primera inversión, pudiendo estar en ocasiones enmarcada en una serie de sextas. El uso de estos enlaces a partir del Clasicismo se considera un arcaísmo.

Ejemplo 98. Enlaces de N^6 con la tónica

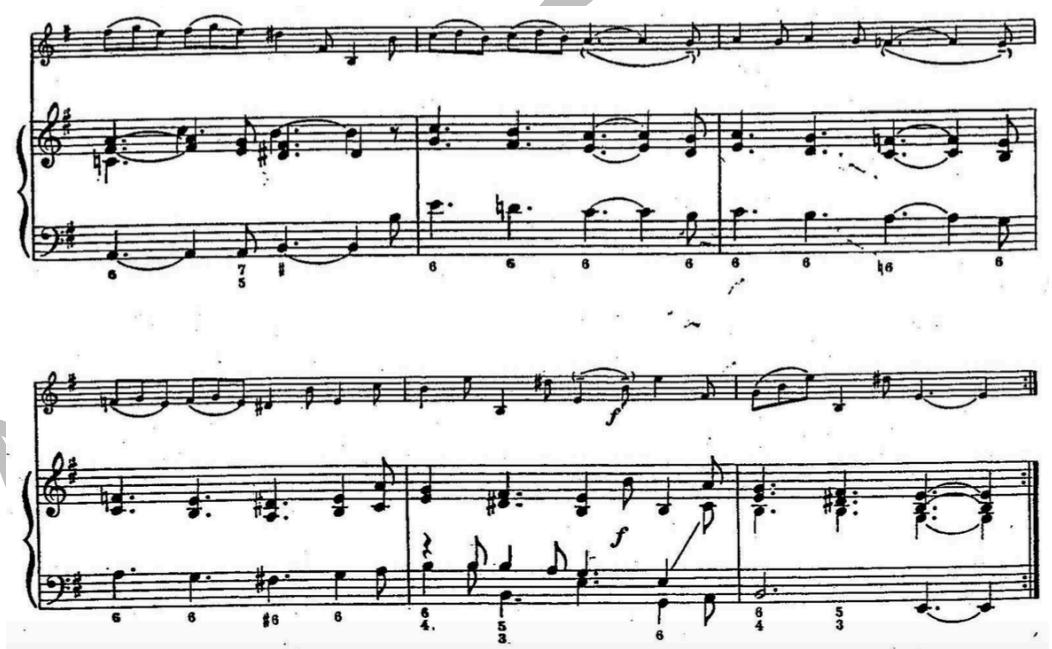


Los acordes que preceden a la sexta napolitana suelen ser el de tónica (en estado fundamental o en primera inversión), o bien una subdominante, más frecuentemente el cuarto grado y con menor frecuencia el sexto grado. En el caso de que la sexta napolitana se produzca dentro de una serie de sextas descendente puede venir precedido del III grado en primera inversión.

Ejercicio 23. Cifra el acorde que antecede a la sexta napolitana en los fragmentos del ejercicio 21. [en la partitura]

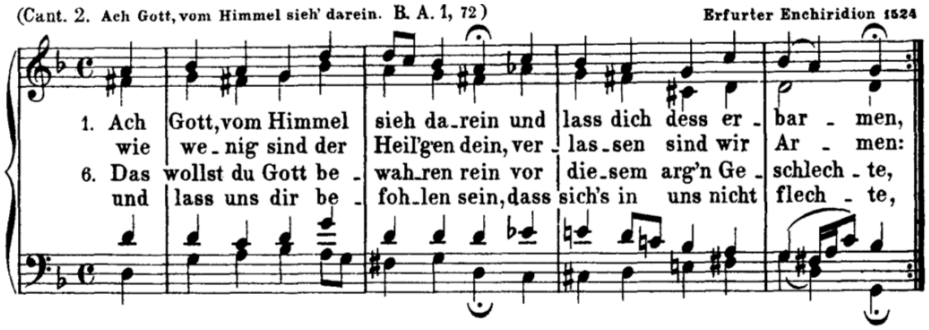
Ejercicio 24. Localiza la sexta napolitana en los siguientes fragmentos e indica a que enlace corresponde de los explicados en los ejemplos 95 al 98. Indica la tonalidad y cifra los acordes con los que enlaza.

a) A. Corelli. *Sonata en mi menor: Giga*

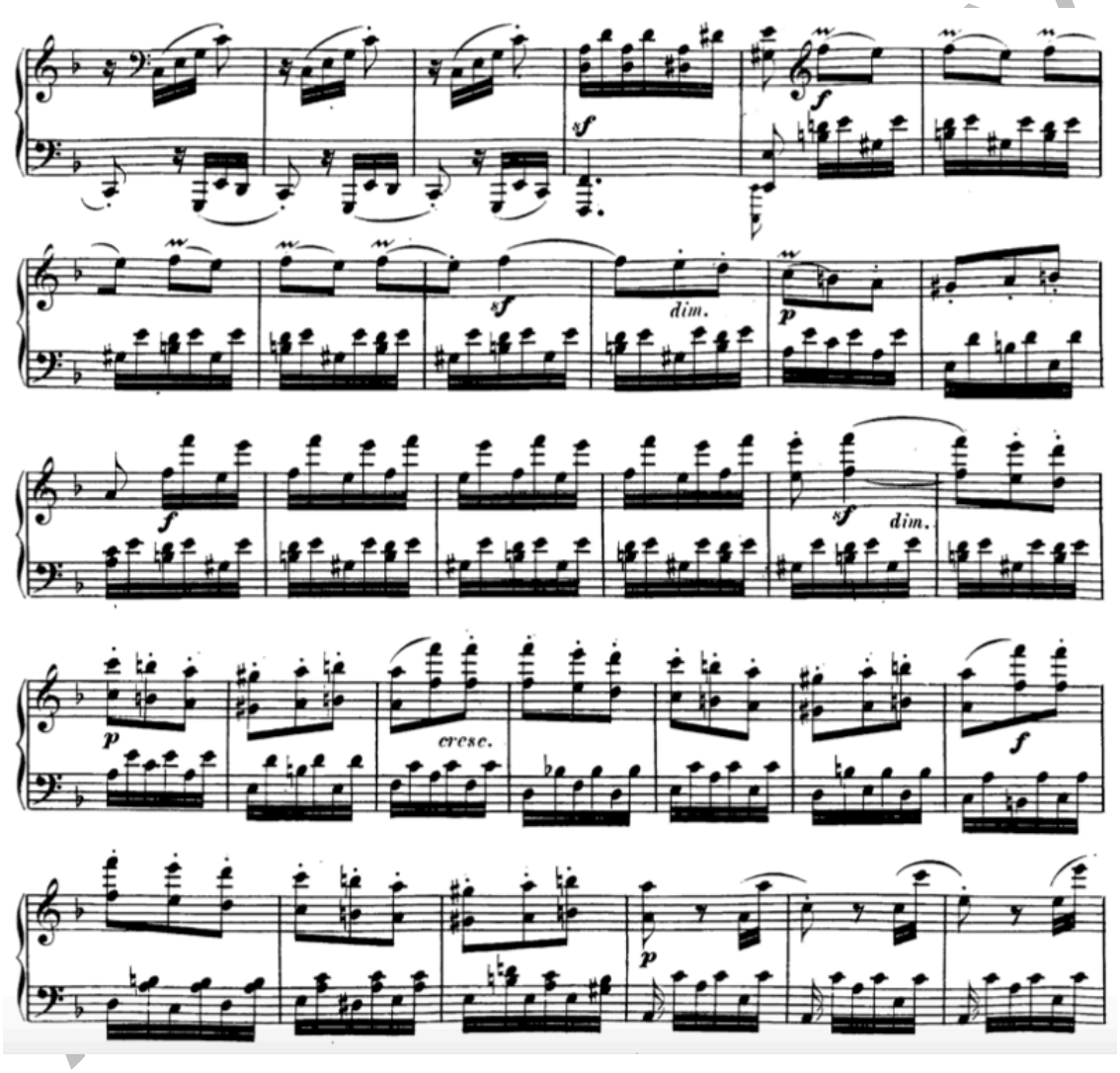


b) J. S. Bach. Coral *Ach Gott, von Himmel sieh' darein*

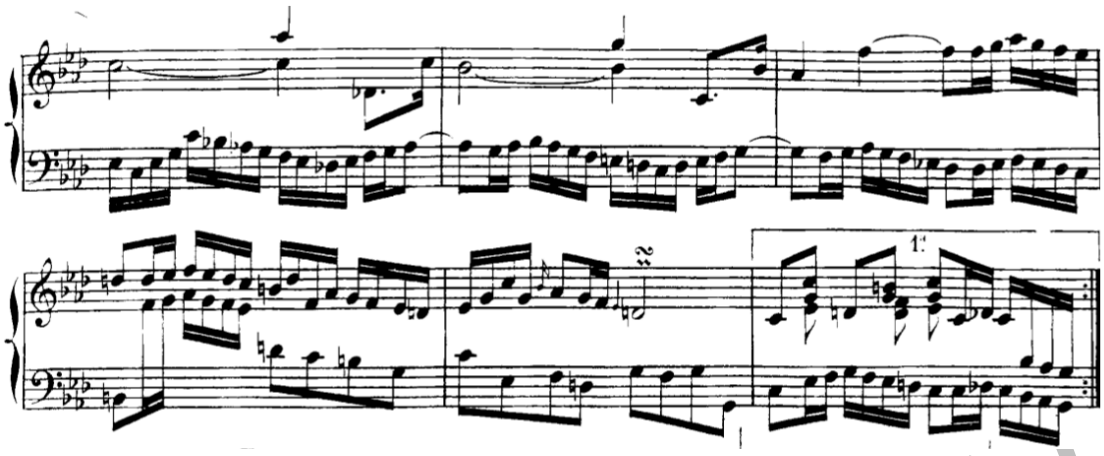
58 - RC v



c) L. V. Beethoven. *Sonata op. 31 nº 2 "La tempestad": Tercer movimiento*



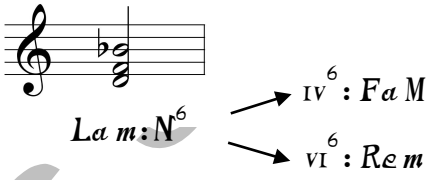
d) C. P. E. Bach. *Sonata H 40 (Wq 62 / 6) en fa menor: Primer movimiento*



El acorde napolitano en la modulación

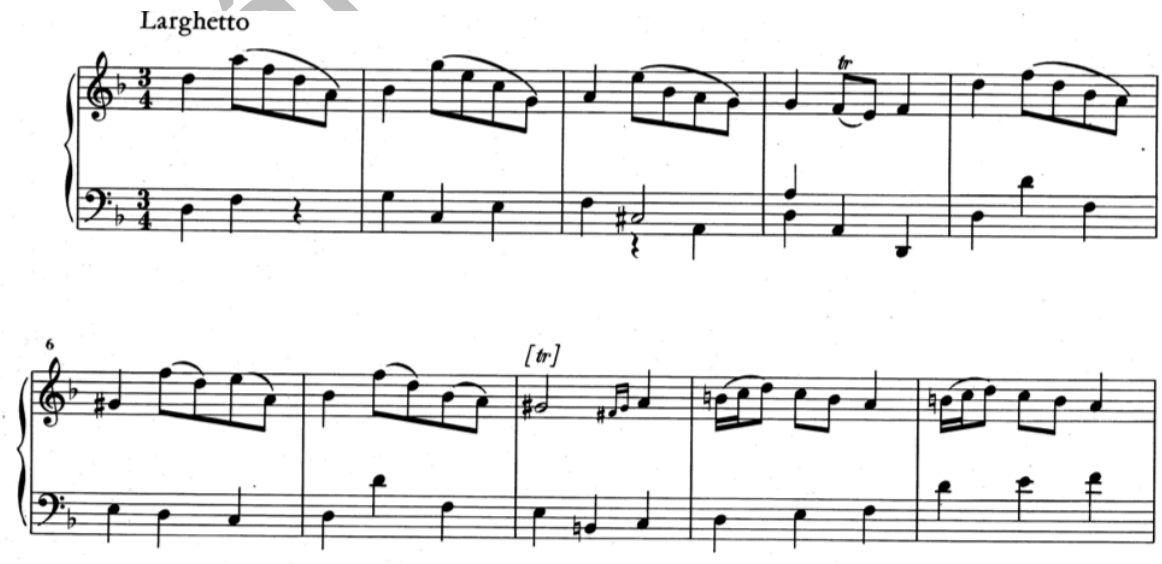
Dada su sonoridad como tríada mayor (invertida o no), el acorde napolitano es muy versátil a la hora de actuar como un acorde pivote entre múltiples tonalidades, aunque las posibilidades más frecuentes de modulación son aquellas en las que la sexta napolitana se reinterpreta como IV o VI grado de las tonalidades vecinas del VI y del IV grado, respectivamente.

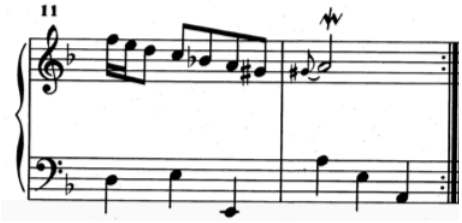
Ejemplo 99



La dirección contraria, el IV grado de una tonalidad mayor o el VI de una menor reinterpretándose como sextas napolitanas de las tonalidades menores del III y del V, también es posible.

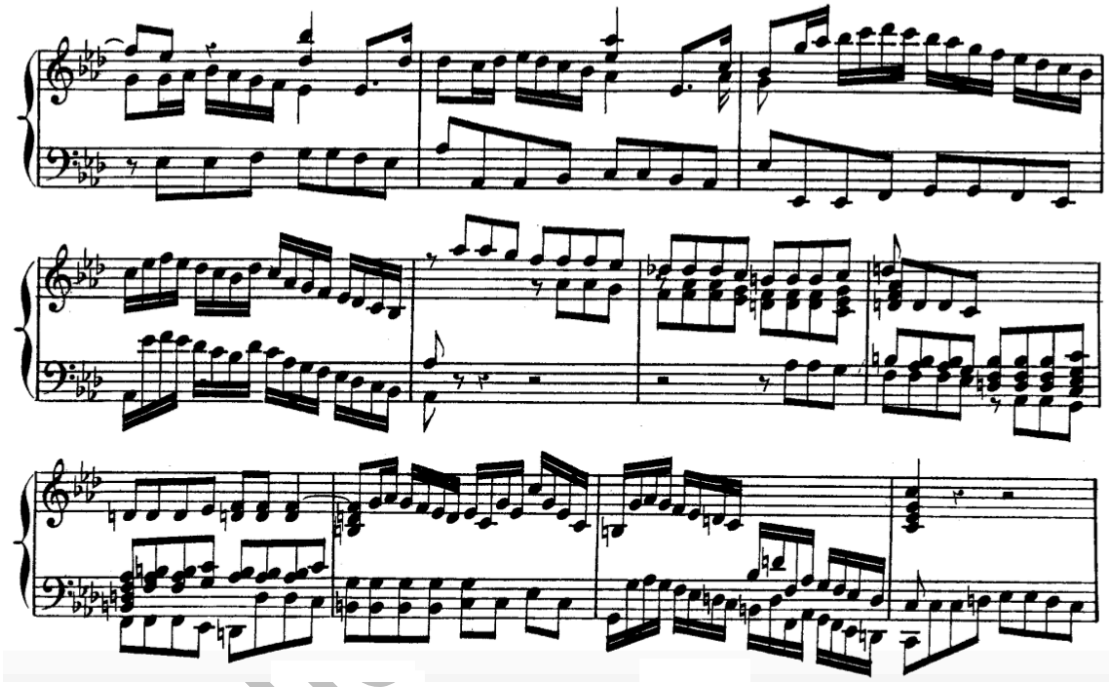
Ejemplo 100. Domenico Scarlatti. *Sonata K. 34*, cc. 1-12





Ejercicio 25. Localiza la sexta napolitana y explica detalladamente su función modulante en el siguiente fragmento.

a) C. P. E. Bach. *Sonata H 40 (Wq 62 / 6) en fa menor: Primer movimiento*



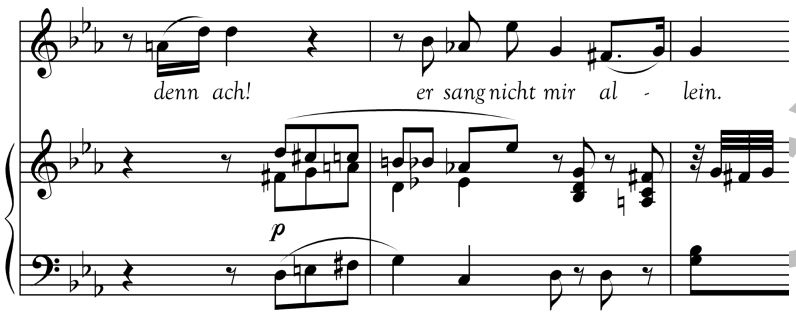
La sexta napolitana en la música vocal

Como hemos visto anteriormente, la sexta napolitana se origina dentro del mundo vocal, en concreto en el oratorio *Jefté* de Carissimi, durante el lamento de la hija de rey. Su padre, que había realizado la promesa divina consistente en sacrificar a la primera persona que saliera a recibirle tras su batalla contra los amonitas, se encuentra de manera desafortunada con su única hija. Carissimi coloca todas las sextas napolitanas sobre las palabras *ululate*, *lachrimate*, términos que expresan la angustia y el dolor que padece la inocente hija del rey, sabedora de su cruel destino. De esta manera, se inicia una tradición de composición vocal en la cual los compositores asocian las sextas napolitanas a palabras que denotan dolor, pero también tristeza, llanto, súplica, miedo, muerte, asesinato o pecado. Esta teoría de los afectos no codificada es compartida por múltiples compositores, que, conocedores del efecto llamativo que

produce el $\hat{2}\downarrow$ en un contexto menor y sus consecuencias armónicas y melódicas, **potencian los distintos significados del texto mediante la utilización de sextas napolitanas**.

En el siguiente lied de Mozart la sexta napolitana expresa el dolor de una mujer al descubrir que su amor ha sido traicionado por su amante infiel. Además, el descenso cromático del piano, unido a la resolución irregular de la tríada de dominante y el doble salto en zig-zag de la voz (la ♭ - mi ♭ - sol) potencian el carácter doloroso de este acorde.

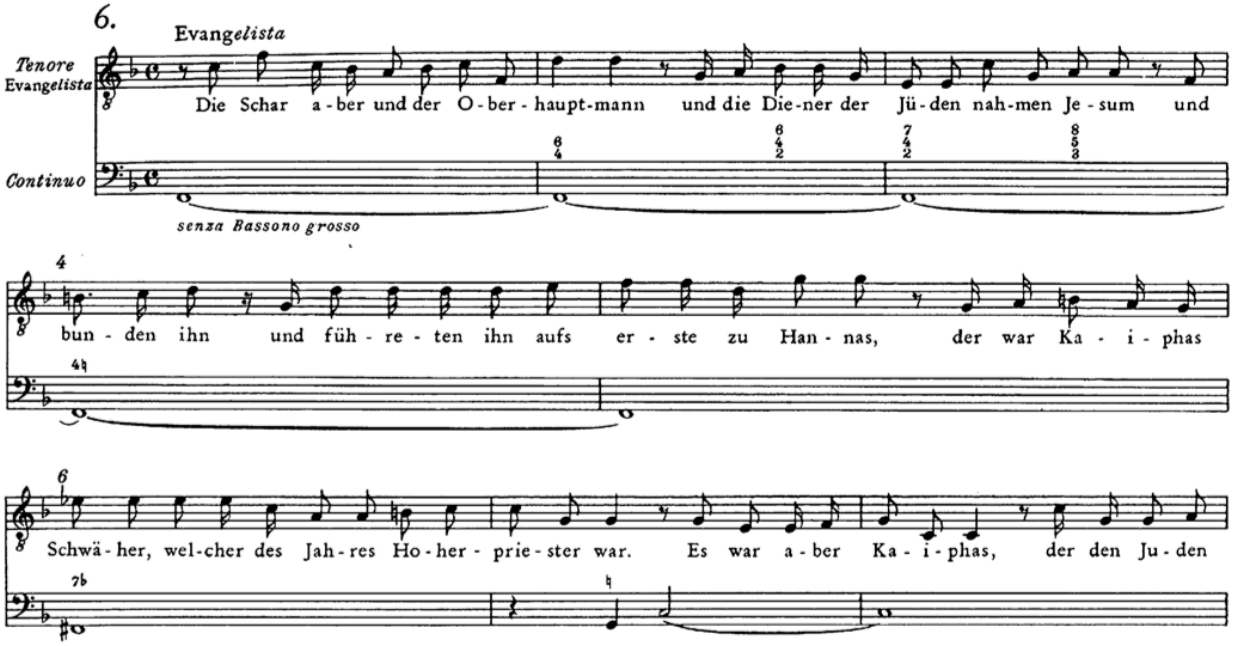
Ejemplo 101. W. A. Mozart. *Cuando Luisa quemó las cartas de su amante infiel KV 520*

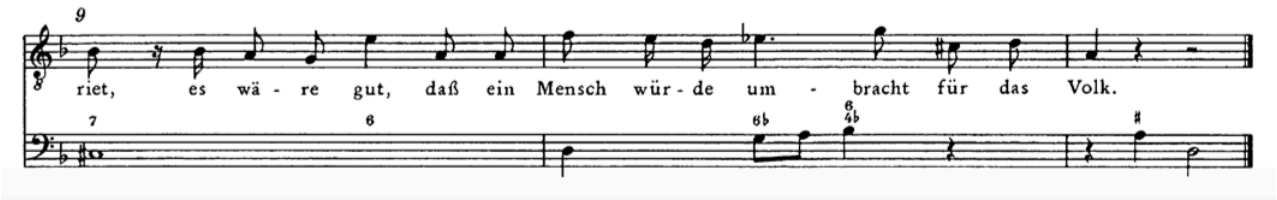


Denn ach! Er sang nicht mir alein	¡Pues ay! Él no cantaba sólo para mí

Ejercicio 26. Comenta detalladamente la relación que se establece entre el significado del texto y la sexta napolitana en el siguiente fragmento y en el fragmento d del ejercicio 21, además de otros elementos potenciadores de su expresividad.

a) J. S. Bach. *La pasión según San Juan BWV 245: Recitativo del evangelista*



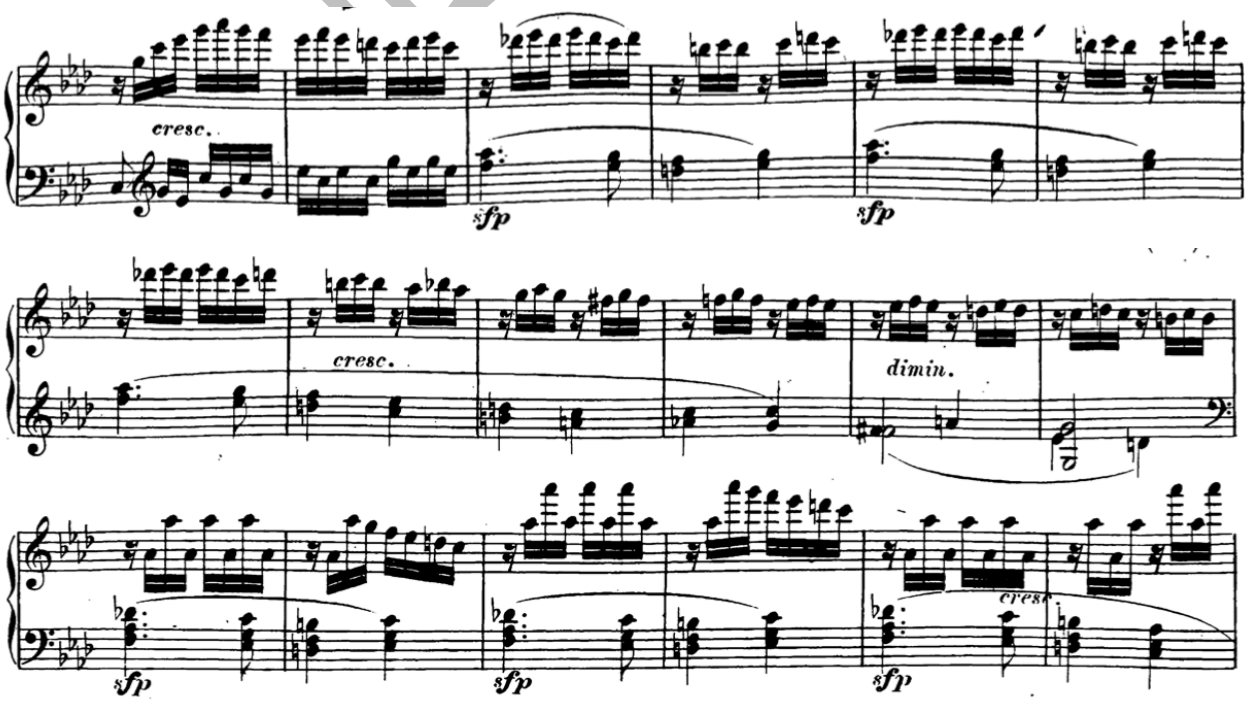


Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Jüden nahmen Jesum und bunden ihn Und führeten ihn aufs erste zu Hannas, der war Kaiphas' Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Kaiphas, der den Jüden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.	La cohorte, el tribuno y los ministros de los judíos prendieron a Jesús y le condujeron primero a Anás, porque era suegro de Caifás, pontífice aquel año. Caifás era el que había aconsejado a los judíos: Conviene que un hombre muera por el pueblo

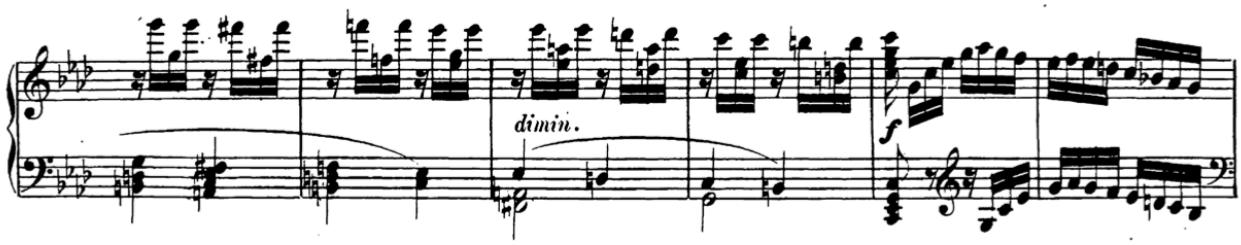
Función estructural de la sexta napolitana

Dada la reiteración de los compositores barrocos y clásicos por colocar las sextas napolitanas en las inmediaciones de las cadencias auténticas, la escucha de este acorde acaba por preparar en los oyentes la sensación de final. Una vez adquirida esta propiedad de anticipación, en ocasiones los compositores del Barroco alejan la sexta napolitana del acorde final, produciendo con ello una **ampliación del espacio cadencial**. Un ejemplo extremo de este uso lo encontramos en el tercer movimiento de la sonata *appassionata* de Beethoven donde la sexta napolitana aparece repetida hasta 6 veces, enfatizando de manera extrema la cadencia auténtica en do menor y ampliando su espacio cadencial hasta un total de 21 compases de duración.

Ejemplo 102. L. V. Beethoven. *Sonata para piano "Appassionata" op. 57: Tercer movimiento*, cc. 74-96

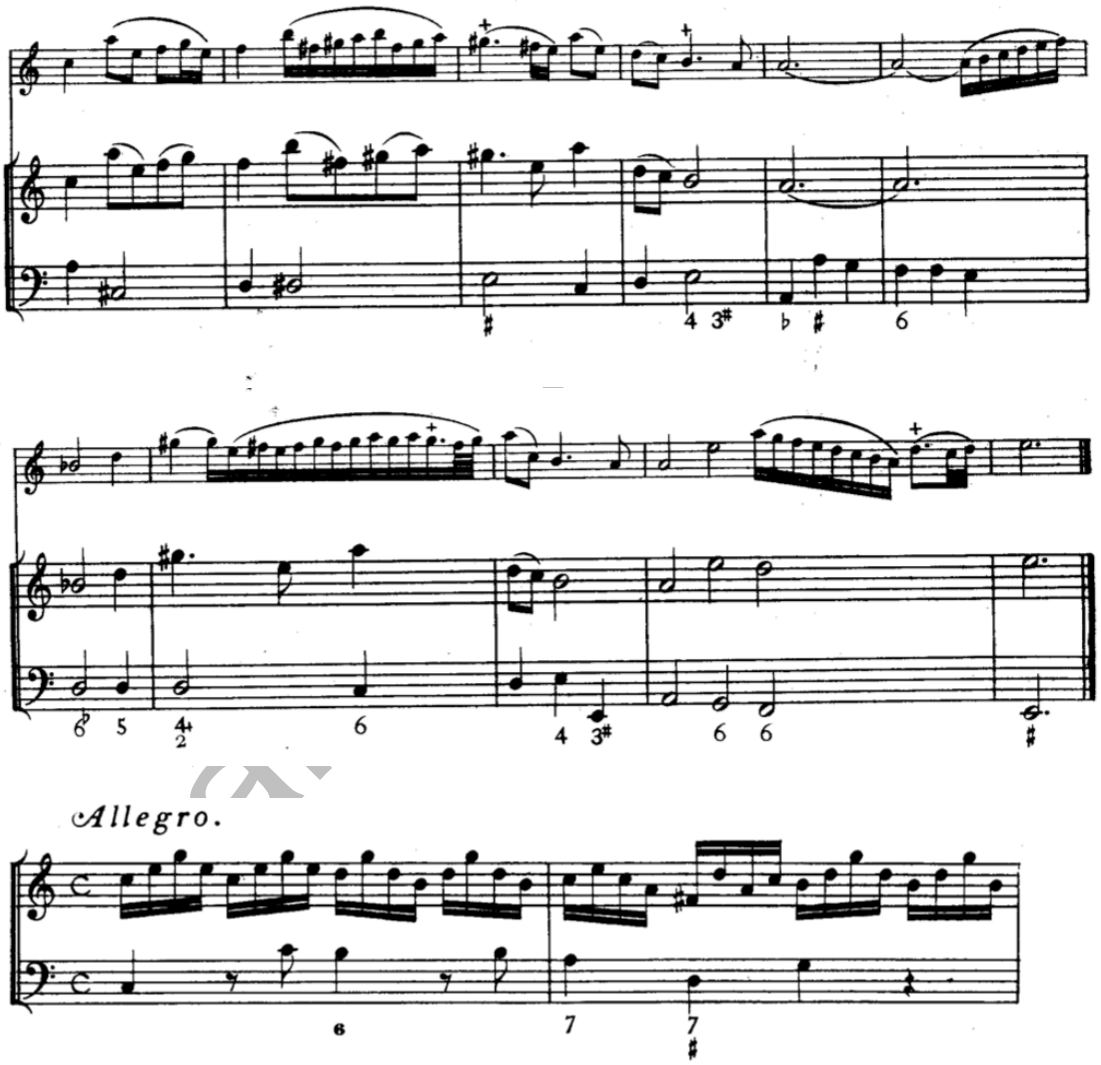


Análisis 5º - RCV



Ejercicio 27. Comenta detalladamente la función estructural y expresiva de la sexta napolitana y de la (semi) cadencia frigia en el siguiente fragmento.

a) A. Corelli. *Sonata para violín y continuo op. 5 nº 3: Adagio*, final.

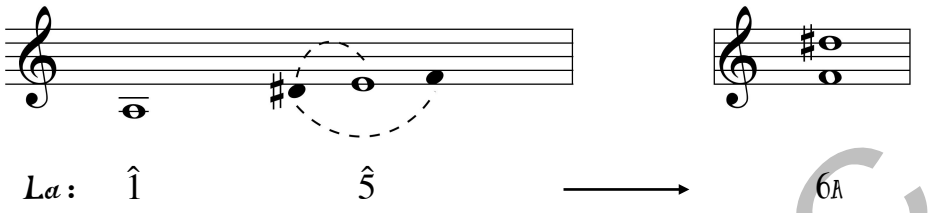


El acorde de sexta aumentada en el Barroco y Clasicismo

Introducción

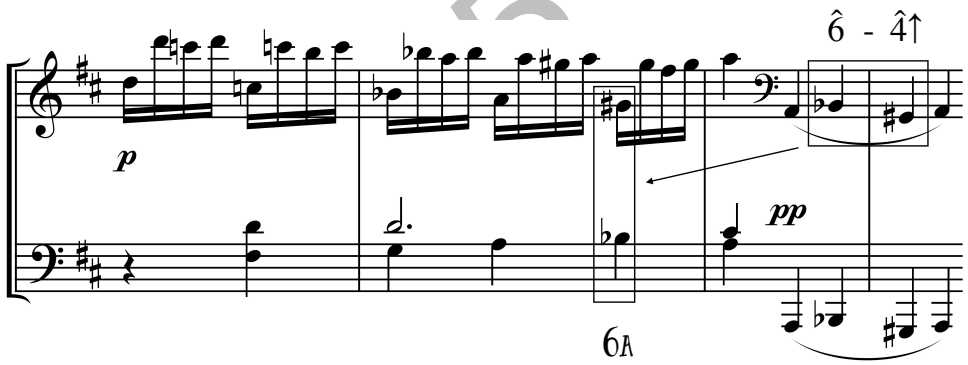
Una forma de construir el acorde de sexta aumentada de una tonalidad cualquiera consiste en pensar directamente en su intervalo característico, que se forma con los **satélites** de la dominante, es decir, con las notas que rodean por segunda menor a la $\hat{5}$ de la escala, dispuestos en forma de 6ª.

Ejemplo 103

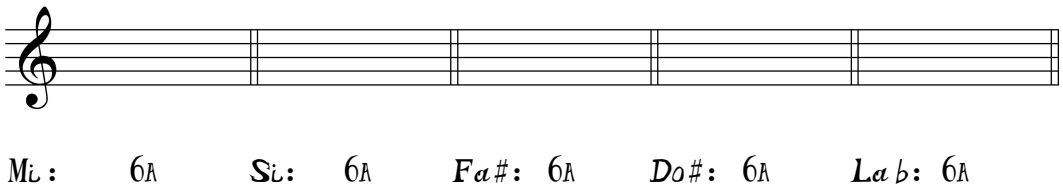


El siguiente ejemplo de Mozart, retrogradado, ilustra a la perfección esta manera de pensar el acorde de sexta aumentada. La melodía de bordaduras cromáticas $\hat{5}$ - $\hat{6}$ - $\hat{4}\uparrow$ - $\hat{5}$ (cc. 250-51) pasa por los satélites de la nota la, $\hat{5}$ de re menor. Estas dos notas cromáticas ($\hat{6}$ y $\hat{4}\uparrow$) suenan simultáneamente en el compás anterior, formando el acorde de sexta aumentada de la tonalidad de re menor.

Ejemplo 104. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 284 (205b): Var. XII del 3er movimiento*, cc. 248-251



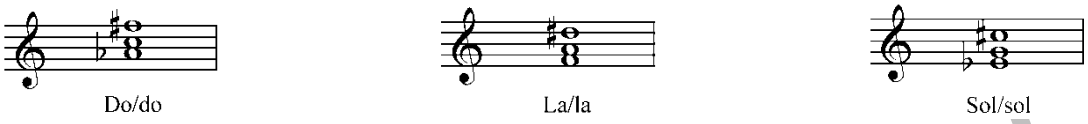
Ejercicio 28. Escribe las sextas aumentadas de las siguientes tonalidades.



Definición y tipos tradicionales de sexta aumentada

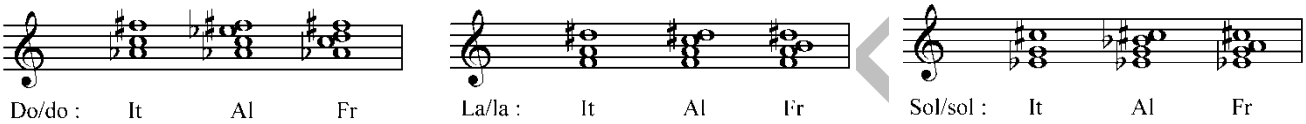
Como observamos en el ejemplo 84, la sexta aumentada es un acorde que se forma sobre la 6ª menor de la escala ($\hat{6}$). Los tres tipos tradicionales tienen en común dos intervalos: una sexta aumentada y una 3ª mayor con respecto al bajo, categoría conocida como **sexta aumentada italiana**.

Ejemplo 105. Sextas aumentadas italianas



La **sexta aumentada alemana** se forma añadiendo a este acorde una 5ª justa, mientras que para formar la **sexta aumentada francesa** hay que añadirle una 4ª aumentada.

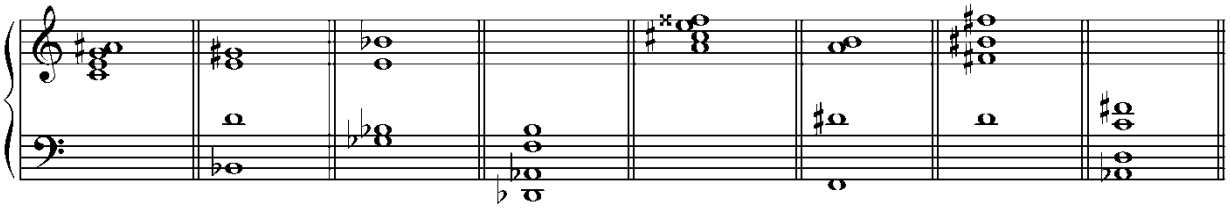
Ejemplo 106. Sextas aumentadas italianas, alemanas y francesas



Al igual que el acorde séptima de dominante, los acordes de sexta aumentada **son los mismos en el modo mayor y menor**, sólo que se escriben de forma diferente con respecto a su armadura. En el modo menor basta con alterar ascendentemente la $\hat{4}$, mientras que para el modo mayor también escribimos la alteración descendente de la $\hat{6}$, y la $\hat{3}$ para el caso alemán.

Al igual que la sexta napolitana, los acordes de sexta aumentada son mucho más frecuentes durante el Barroco y Clasicismo en el modo menor, donde la nota del bajo sobre la que se forma es diatónica ($\hat{6}$).

Ejercicio 29. Di a que tonalidades pertenecen los siguientes acordes de sexta aumentada. ¿De que nacionalidad es cada una?

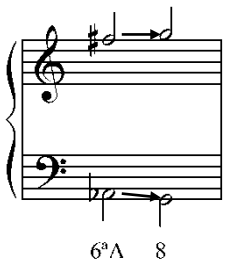


Resoluciones de la sexta aumentada

En la resolución regular el intervalo de sexta aumentada se mueve por movimiento contrario abriéndose en una octava justa. Es frecuente que la sexta aumentada aparezca en la voz superior, destacando así su sonoridad en el registro agudo. La doble resolución por 2ª menor de ambas voces hace que sea el acorde tonal con mayor atracción hacia la dominante.

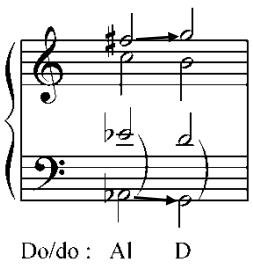
Ejemplo 107

Análisis 5º - CV

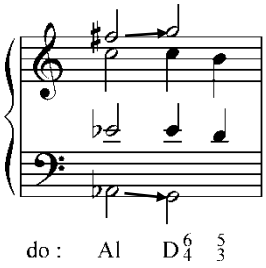


La octava de dominante en la que resuelve puede armonizarse de dos formas, como **tríada de dominante o bien como 6ª y 4ª cadencial**, siendo esta última resolución más suave que la primera, debido a las notas comunes que se mantienen en ambos acordes.

Ejemplo 108

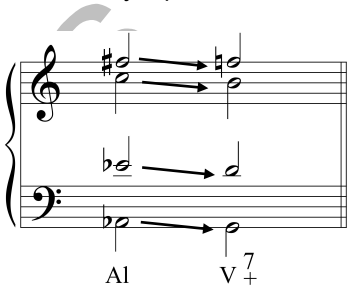


Ejemplo 109



De manera excepcional, la sexta aumentada **puede resolver en la séptima de dominante**, en cuyo caso el movimiento realizado es paralelo descendente por semitono, aumentando la tensión armónica en comparación con su resolución en la 8ª. En la versión alemana todas las voces descienden por semitono.

Ejemplo 110



Ejercicio 30. Indica el tipo de acorde (tríada de dominante / 6ª y 4ª cadencial / séptima de dominante) en la que resuelven las sextas aumentadas de los ejemplos 119, 121 y 123.

Origen histórico de la sexta aumentada

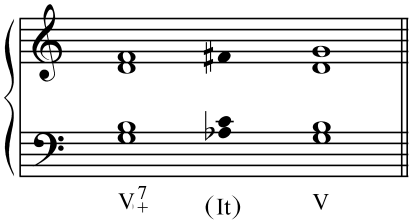
El origen histórico del acorde de sexta aumentada se encuentra en la **(semi) cadencia frigia barroca**[9]. Sin ser ni mucho menos un acorde representativo del Barroco, la sexta aumentada aparece en algunas ocasiones, de forma aislada, aunque casi siempre como **resultado vertical del movimiento horizontal de las voces**, y dentro del contexto de la cadencia frigia.

Caso 1

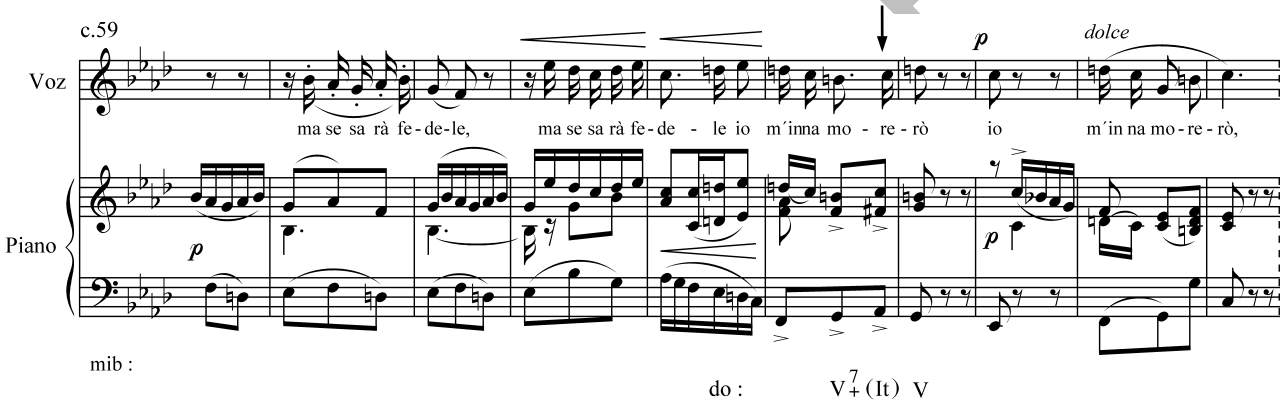
[9] Recuerda que la cadencia frigia es un tipo particular de semicadencia del modo menor en la cual el bajo desciende de semitono desde la 6ª menor a la 5ª de la escala.

Uno de los acordes de sexta aumentada más tempranos del Barroco aparece en una ópera napolitana compuesta en 1698 por Alessandro Scarlatti (1660-1725). En el siguiente ejemplo la bordadura superior cromática de la $\hat{5}$ en el bajo (sol-la ♭-sol), la bordadura de la sensible (si-do-si), y el ascenso irregular cromático de la séptima de dominante (fa-fa ♯-sol) producen una sexta aumentada italiana que resuelve de forma convencional en la tríada de dominante. Consideramos a esta sexta aumentada como una ampliación por bordadura cromática de un acorde de dominante.

Ejemplo 111



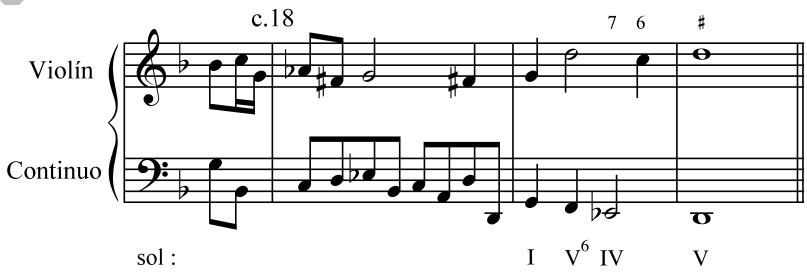
Ejemplo 112. Alessandro Scarlatti. *La dona ancora é fedele: Se florindo è fedele*, cc. 59-68



Caso 2

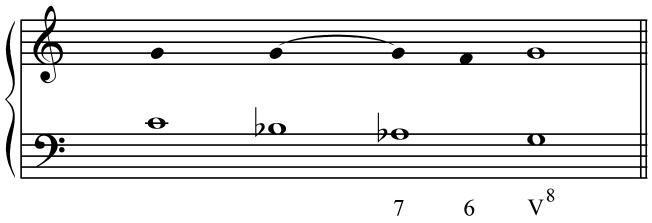
Uno de los primeros en emplear la sexta aumentada como verdadero acorde es el compositor de origen checo Jan Dismas Zelenka (1679-1745). Los compositores barrocos solían hacer en la cadencia frigia el retardo de la 7ª por la 6ª mayor. Este retardo estaba asociado normalmente a un bajo que se movía por tetracordo descendente en el modo menor.

Ejemplo 113. A. Corelli. *Sonata para violín op. 5 nº 2: 4º movimiento,* cc.18-20



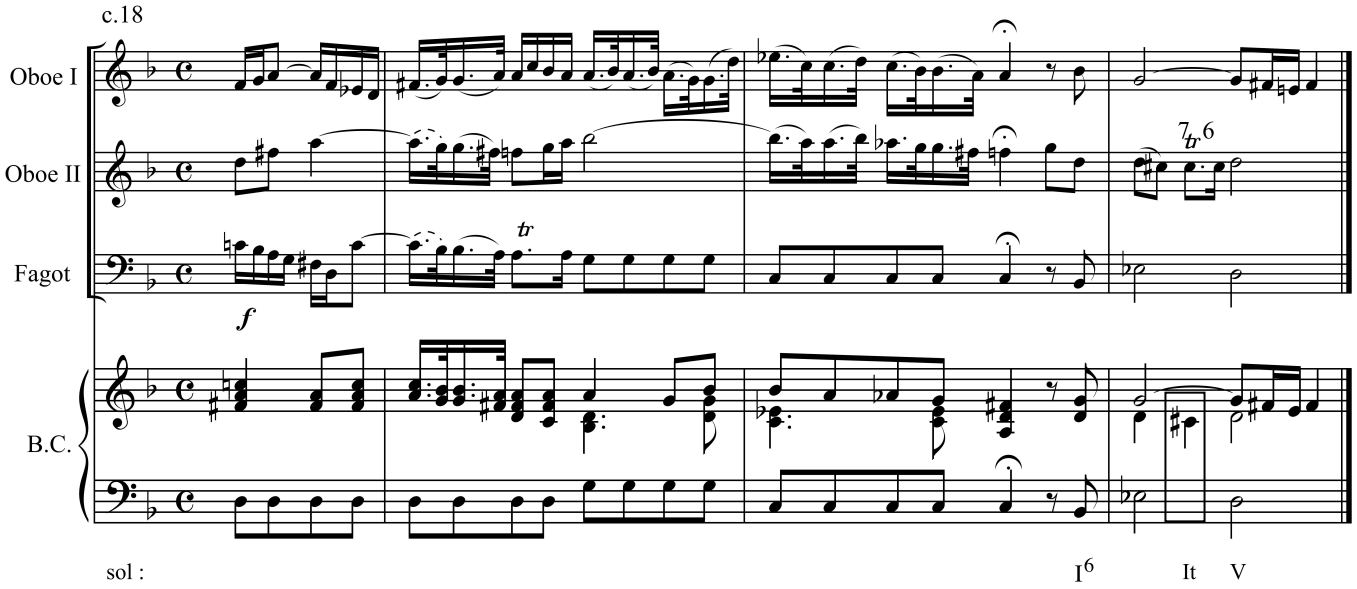
Ejemplo 114

Análisis RCV

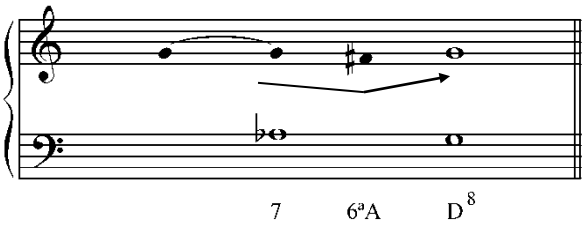


Zelenka convierte esta 6ª mayor en una especie de sensible, originando así una sexta aumentada con intención vertical.

Ejemplo 115. J. D. Zelenka. *Sonata V para 2 oboes, fagot y bajo continuo: 2º movimiento,* cc. 18-20

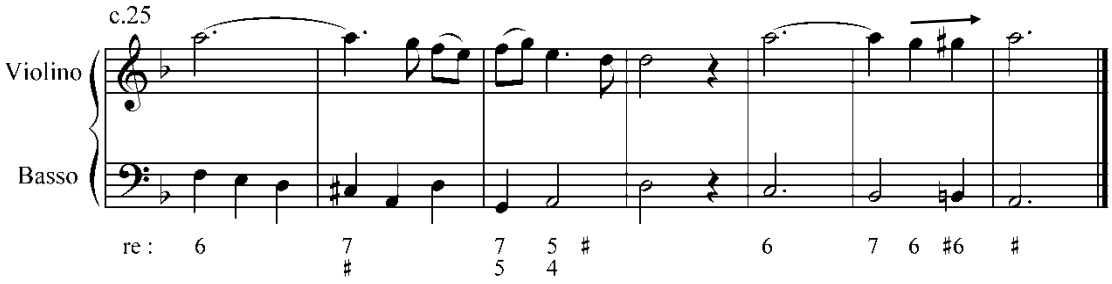


Ejemplo 116

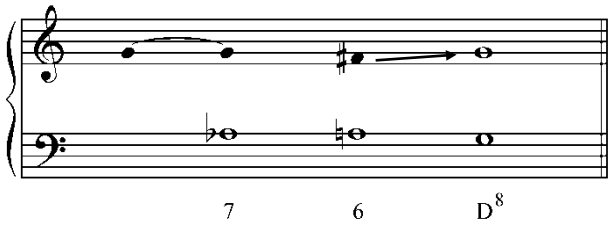


Aunque la sexta aumentada sea uno de los acordes favoritos de Zelenka por su expresividad, **lo habitual en el Barroco es evitarla**. En la siguiente cadencia del compositor italiano Tomaso Albinoni (1671-1750), el bajo realiza un movimiento cromático ascendente (si ♭-si) en el momento en que la séptima resuelve en la sexta, evitando así lo que podría haber sido una (semi) cadencia frigia con sexta aumentada.

Ejemplo 117. T. Albinoni. *Sonata III para 2 violín y bajo continuo: Adagio,* cc. 25-31



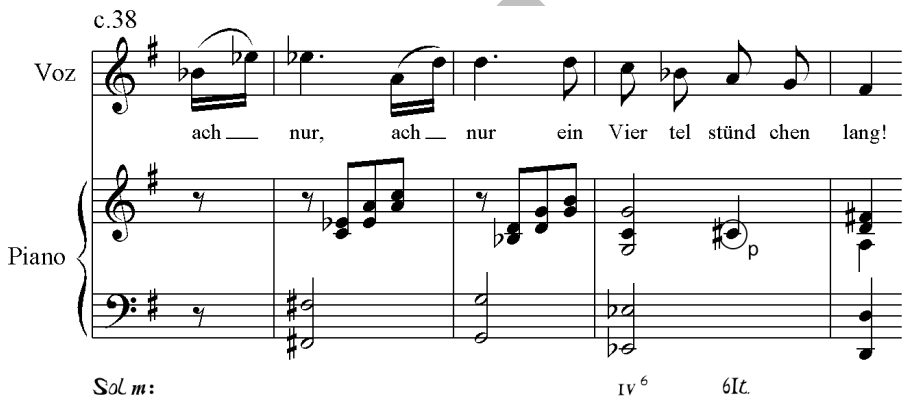
Ejemplo 118



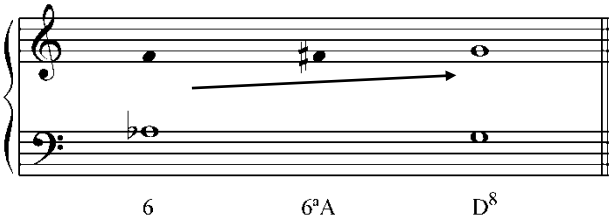
Caso 3

Otra de las posibilidades se da cuando la 6ª mayor asciende hacia la 8ª de dominante por medio de una nota de paso cromática ($\hat{4}$ - $\hat{4}$↑), manteniéndose la $\hat{6}$ menor en el bajo.

Ejemplo 119. W. A. Mozart. *Das Veilchen KV 476,* cc. 39-42



Ejemplo 120

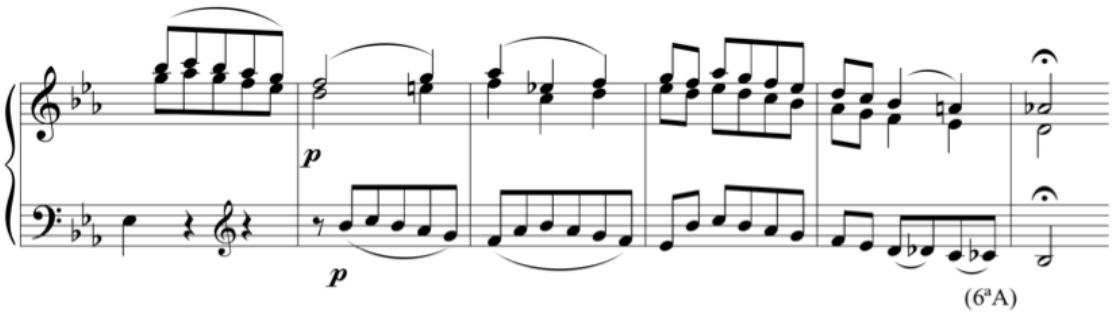


Caso 4

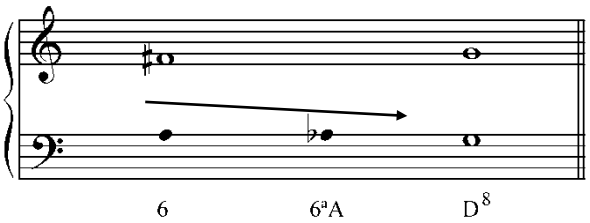
La sexta aumentada también puede estar originada por el movimiento cromático descendente. Para ello hay que mantener la $\hat{4}$ elevada, mientras el bajo desciende cromáticamente describiendo el giro melódico $\hat{6}$-$\flat\hat{6}$ y dando lugar a una sexta aumentada mediante otra nota de paso.

Ejemplo 121. J. Haydn. *Sonata Hob. XVI:49: 1er movimiento,* cc. 190-195

Análisis RCV



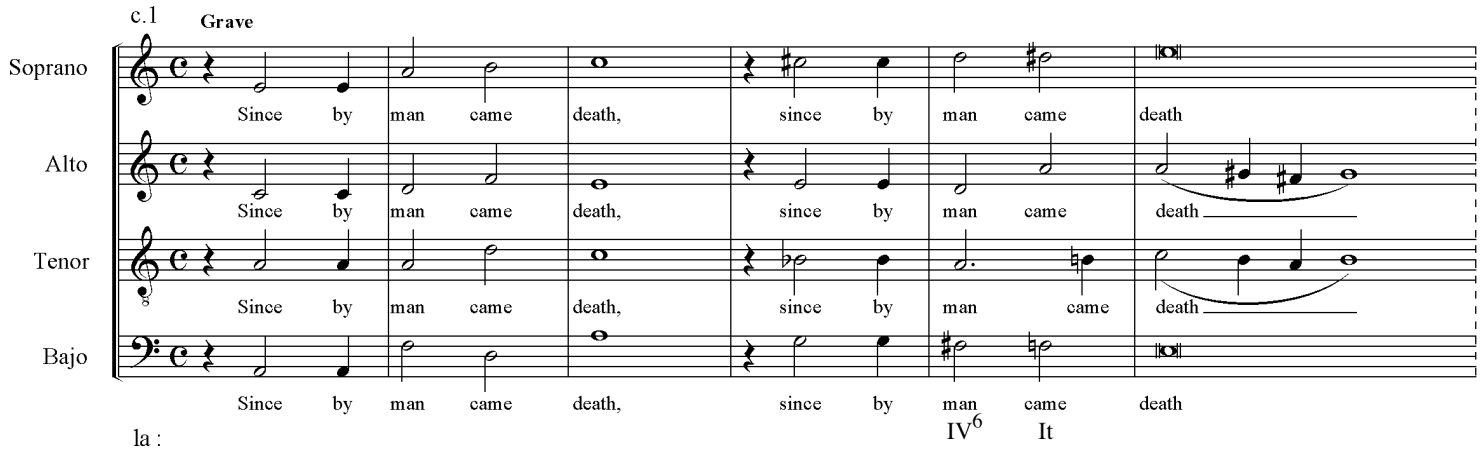
Ejemplo 122



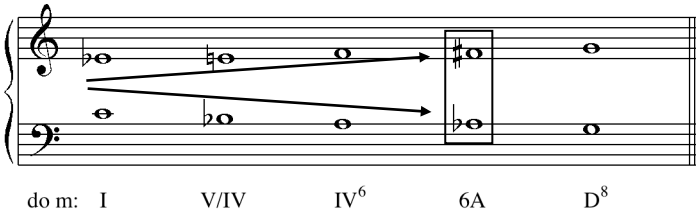
Caso 5

La sexta aumentada también puede estar originada por el movimiento contrario de dos voces que se abren y la forman justo antes de resolver en la octava de la dominante. Normalmente este movimiento se produce en las voces extremas.

Ejemplo 123. G. F. Händel. *El Mesías: Since my man came death,* cc. 1-6



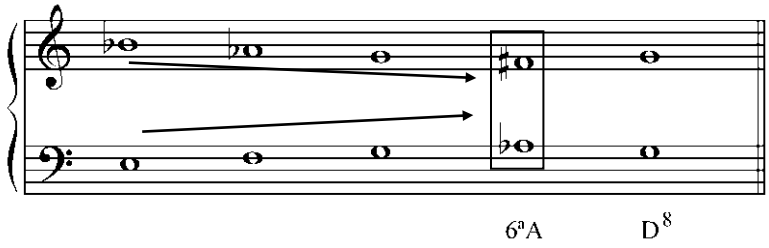
Ejemplo 124



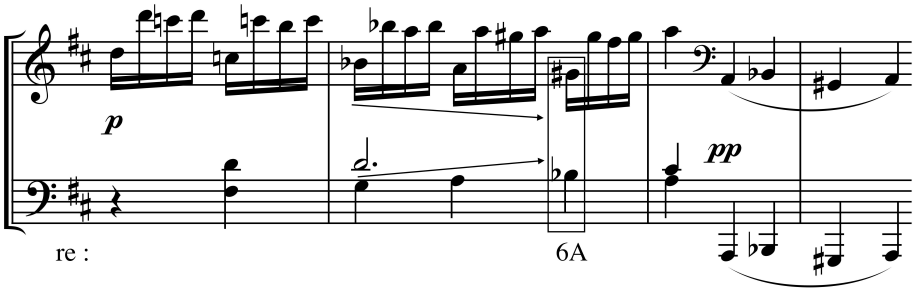
Caso 6

Mucho menos frecuente es cerrarse por movimiento contrario de segunda hasta llegar al intervalo de sexta aumentada.

Ejemplo 125

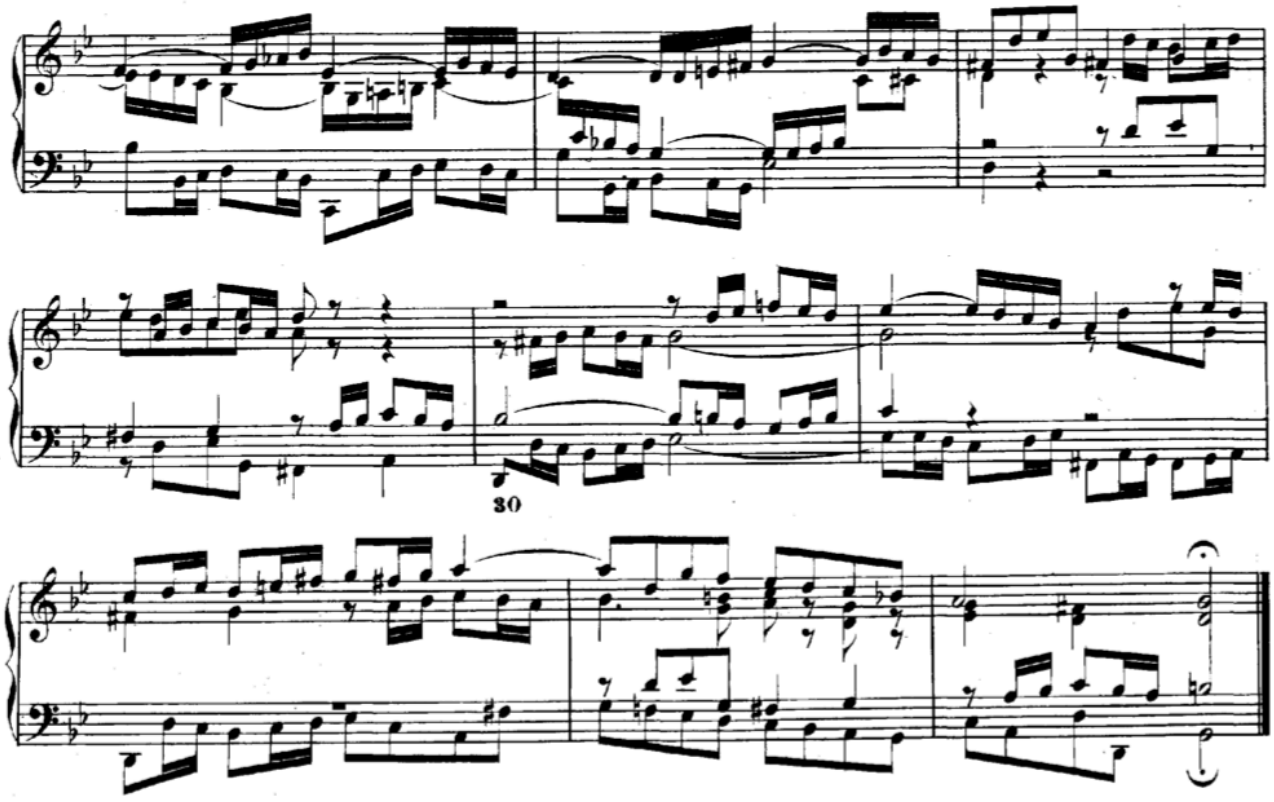


Ejemplo 126. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 284 (205b): Var. XII del 3er movimiento*, cc. 248-251

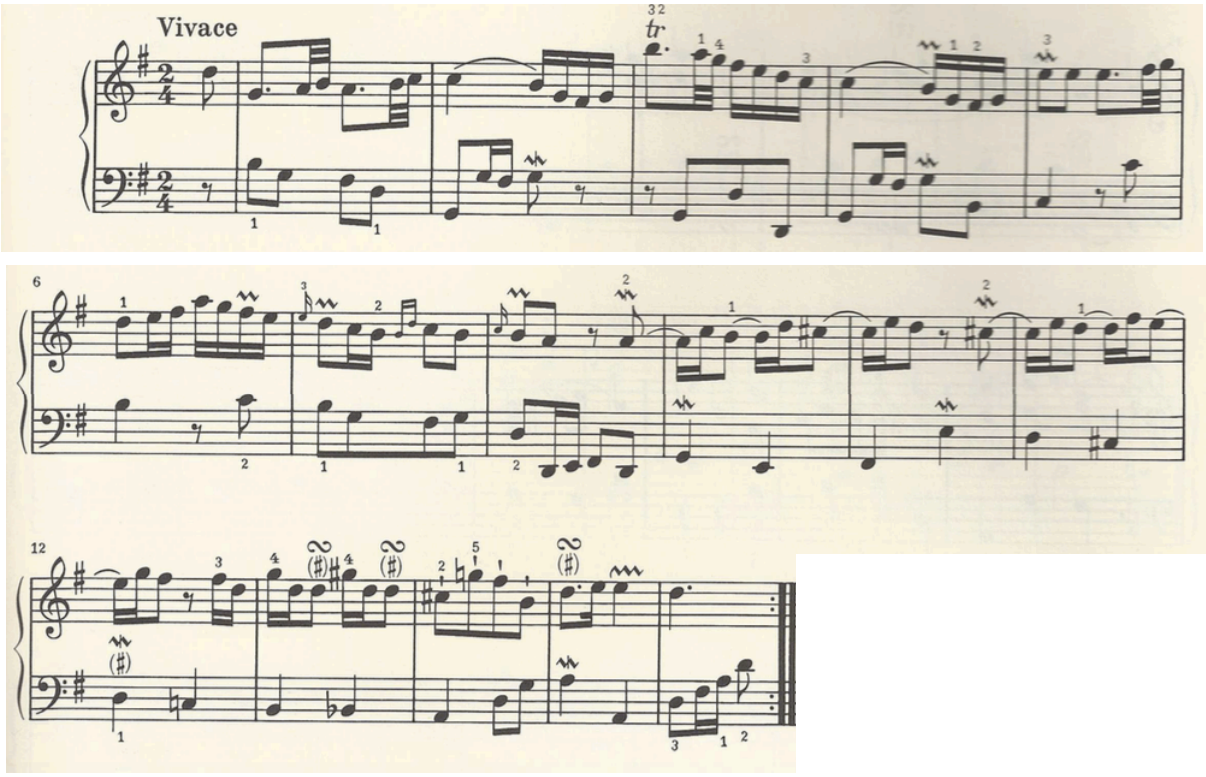


Ejercicio 31. Busca el acorde de sexta aumentada en los siguientes obras, y clasifícalas según los casos hasta ahora expuestos.

a) J. S. Bach. *El Clave bien Temperado I: Fuga XVI BWV 861*, cc. 18-34



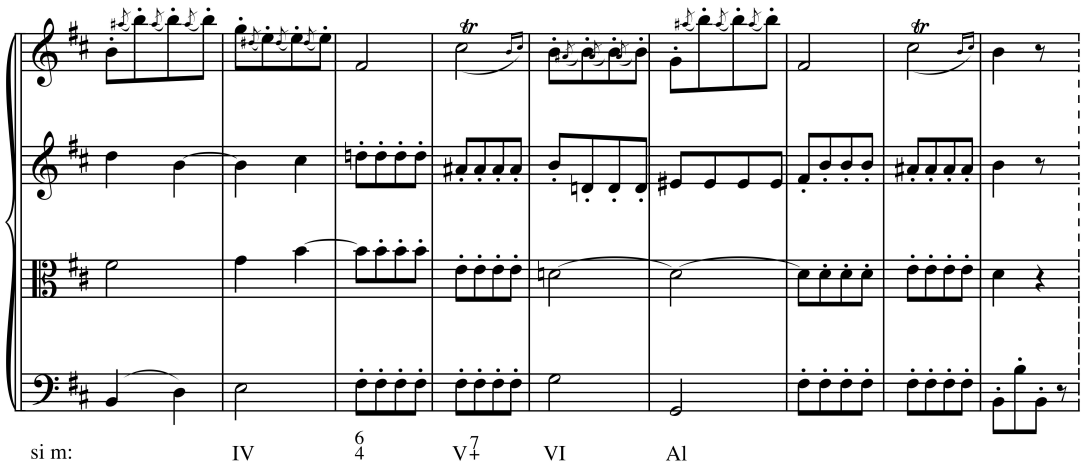
b) C. P. E. Bach. *Sonata en Sol mayor Wq 65/12 H23: 3er movimiento*, cc. 1-16



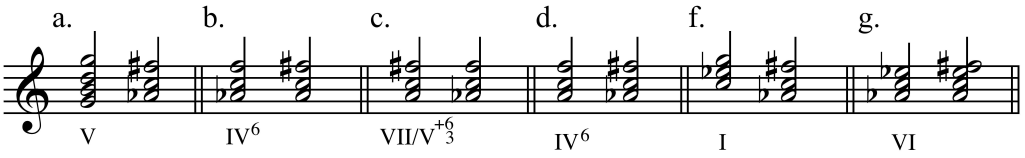
Preparación de la sexta aumentada

A pesar de ser un acorde disonante, al igual de la séptima menor y disminuida de dominante, la sexta aumentada no necesita ninguna preparación específica. De los 6 casos que la originan, se deducen los acordes que normalmente se enlazan con la sexta aumentada: una tríada de dominante para el caso 1 y 6, el IVº del modo menor en primera inversión para el caso 3, una dominante de la dominante para el caso 4, y el IVº del modo mayor en primera inversión para el caso 5. También es habitual que la tónica en estado fundamental enlace con la sexta aumentada. Otra posibilidad de preparación sería a través del VIº del modo menor. Un caso particular de esta preparación a través del VIº consiste en colocar la sexta aumentada a continuación de una cadencia rota (V-VI) en el modo menor.

Ejemplo 127. J. Haydn. *Cuarteto de cuerda op. 33 nº 1: 3er movimiento*, cc. 165-173



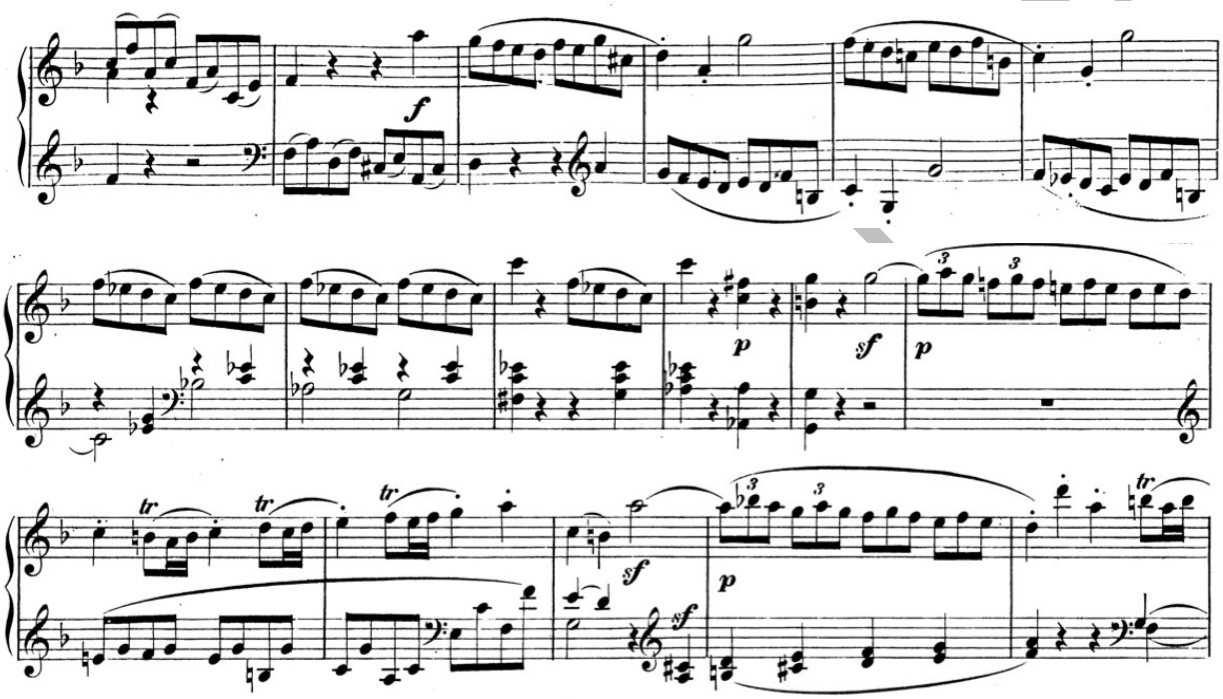
Ejemplo 128. Acordes que se enlazan con la sexta aumentada



En los enlaces *b*, *c* y *f*, los dos acordes comparten al menos 2 notas comunes, y por lo tanto el efecto armónico de la sexta aumentada está suavizado, sin embargo en los *a*, *b* y *e* las notas que forman el intervalo de sexta aumentada aparecen de forma novedosa, y eso potencia aún más su carácter llamativo.

Ejercicio 32. Cifra los 7 acordes que preceden a la sexta aumentada en el siguiente fragmento.

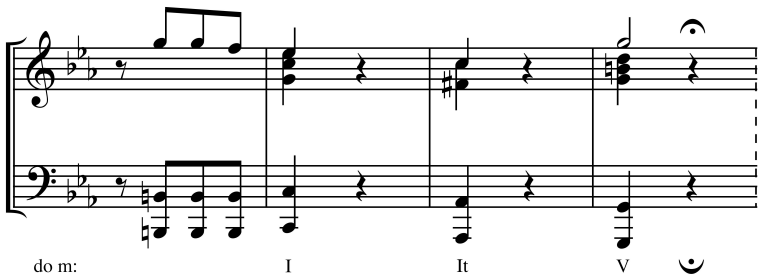
W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 533 (u.494): 1er movimiento*



La sexta aumentada clásica

En el Clasicismo la sexta aumentada se libera definitivamente del movimiento melódico y se emplea de forma consciente como un ente vertical, como un verdadero acorde. Además, es uno de los acordes más representativos de este estilo.

Ejemplo 129. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: 1er movimiento,* cc. 18-21



Las sextas aumentadas más empleadas por Haydn, Mozart y Beethoven son las alemanas e italianas, siendo poco habitual encontrar ejemplos de sextas aumentadas francesas en el Clasicismo alemán. Como caso excepcional citaremos el final del desarrollo del *1er movimiento de la Sonata para piano KV310 (300d)*, escrita en 1778 por Mozart en pleno duelo tras la muerte de su madre en París. Quizás la presencia de dos tritonos o el choque característico de segunda mayor que se produce entre la $\hat{1}$ y la $\hat{2}$ no convencieron a los compositores del período clásico para su empleo.

A pesar de ser acordes que funcionan tanto en modo mayor como en menor, **la gran mayoría de las sextas aumentadas clásicas se producen dentro del contexto menor**. Además, en esta época este acorde se suele emplear para crear tensión, estando asociado muchas veces al punto culminante de una frase o de una obra, de hecho, la mayor parte de las sextas aumentadas del Clasicismo las encontramos en las zonas de mayor tensión del desarrollo. Se les suelen asignar una dinámica *forte*, y también un *crescendo* que culmina en la dominante, aunque por supuesto también hay casos aislados con dinámica *p*. La sexta aumentada clásica suele venir precedida de una subdominante o una tónica (más concretamente los acordes *b*, *d*, *e* y *f* del ejemplo 128) y resuelve de forma regular en la tríada de dominante o en la 6ª y 4ª cadencial. Cabe destacar su función estructural, como veremos en el siguiente apartado.

La función estructural del acorde de sexta aumentada

Los compositores tonales suelen utilizar el acorde de sexta aumentada precediendo a las dominantes importantes y **señalando las (semi) cadencias frigias estructurales dentro de un movimiento o sección**.

La sexta aumentada estructural en el Barroco

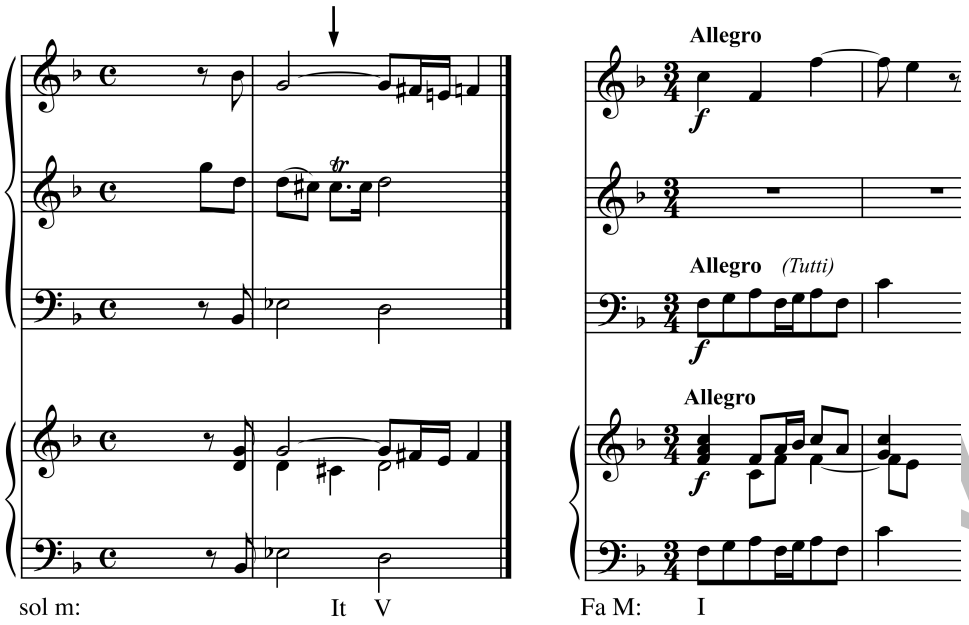
Uno de los compositores que más emplea la sexta aumentada de una manera estructural es J. D. Zelenka. Este compositor, de origen checo, suele escribir este acorde en los últimos compases de un movimiento en modo menor que precede al *Allegro* final, siempre en el contexto de una (semi) cadencia frigia, adquiriendo pues una función conectora entre movimientos.

Ejemplo 130. La sexta aumentada estructural de Zelenka

IIº movimiento en modo menor	IIIer movimiento: Allegro final
6ªA ⟶ V	

Ejemplo 131. J. D. Zelenka. *Sonata V para 2 oboes, fagot y bajo continuo: 2º y 3er movimiento,* cc. 20-21 y cc. 1-2

Análisis 5º - RCV



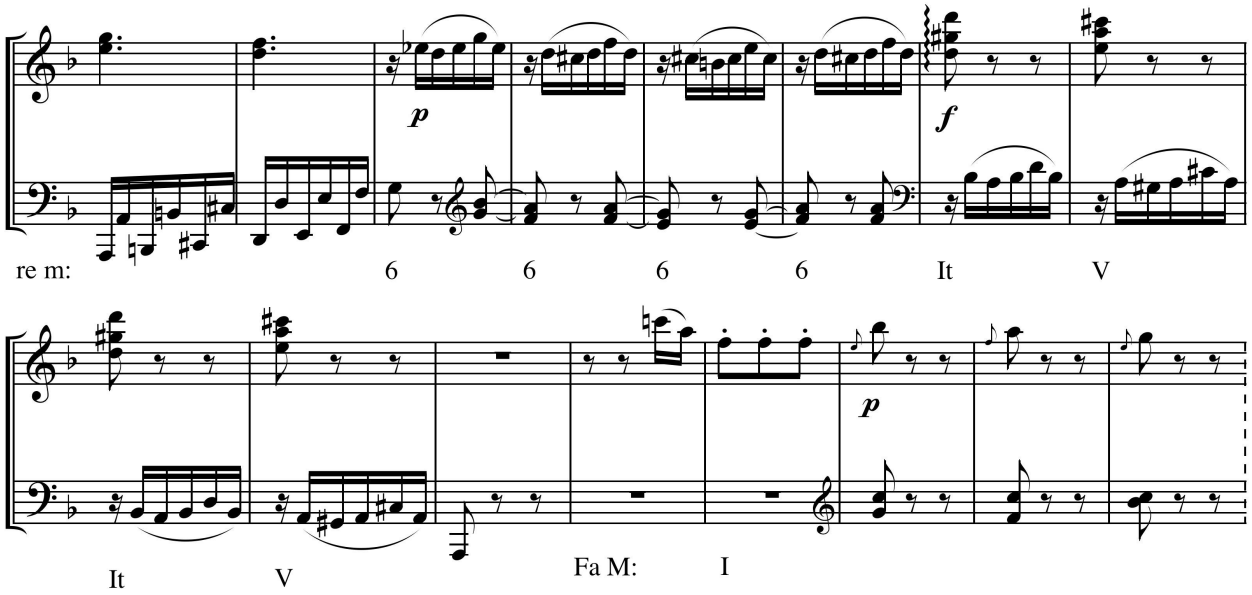
La sexta aumentada estructural en el Clasicismo

Durante el Clasicismo la sexta aumentada desempeña un papel formal más notable. Es muy típico que este acorde aparezca al **final de las secciones inestables de las obras**, como los desarrollos o las transiciones, y siempre en el contexto de un modo menor. Un caso habitual de sexta aumentada estructural es la que se produce al **final de la sección de desarrollo en la forma sonata**, justo antes de la reexposición. Además, los compositores clásicos tienden a repetir el acorde y su resolución varias veces (normalmente dos o tres), aumentando con ello la tesión armónica de este tipo de (semi) cadencia frigia.

Ejemplo 132. La sexta aumentada estructural en la forma sonata

Desarrollo (modo menor)	Reexposición
6ªA → V	Tónica

Ejemplo 133. W. A. Mozart. *Sonata para piano KV 280 (189e): 3er movimiento,* cc. 96-111



Después de la progresión armónica de sextas de los cc. 98-101, Mozart escribe una sexta aumentada italiana que resuelve en la tríada de dominante. Estos compases (102-3) se repiten de manera idéntica en los cc. 103-4, excepto por el diseño de la mano izquierda que se realiza una octava más grave, justo antes de la entrada del tema A. En lugar de relacionar esta semicadencia estructural (c. 106) con una reexposición del tema en re menor, enlaza la semicadencia en la tónica de Fa mayor. Esta práctica en la que se relacionan la semicadencia de un modo menor y la tónica del relativo mayor es una reminiscencia modal del Barroco, que Mozart emplea aquí de forma excepcional.

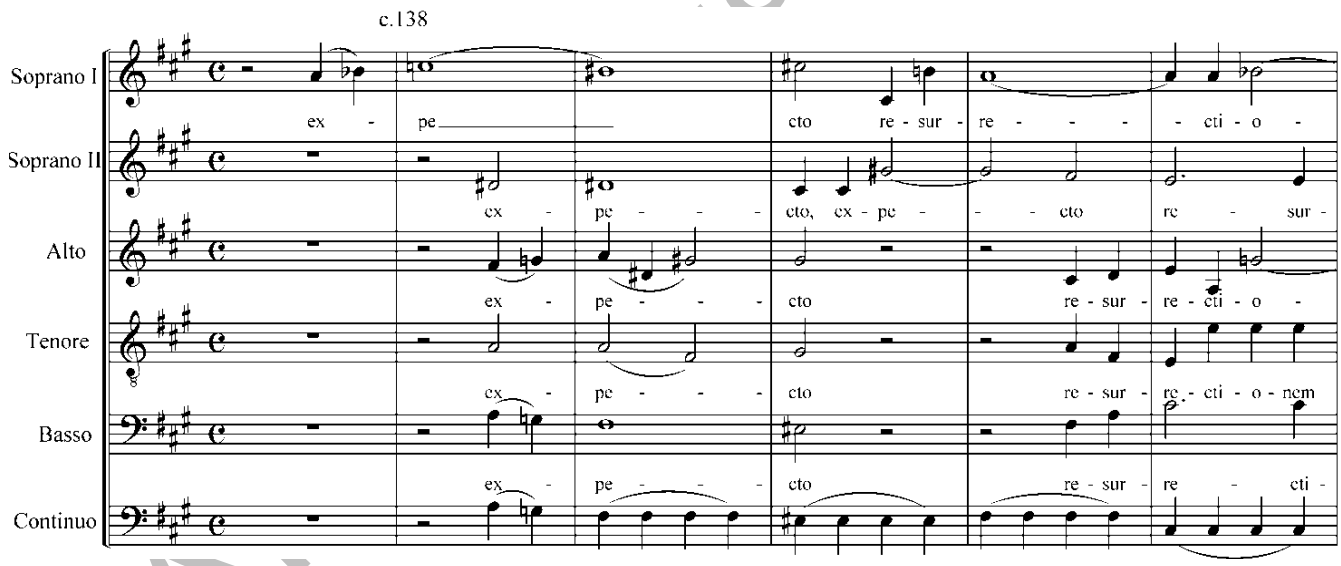
Otro punto estructural de la forma sonata donde podemos encontrar sextas aumentadas es el **final de una transición no modulante de la exposición**. De esta manera se enfatiza la semicadencia que precede a la entrada del segundo tema en la tonalidad de la dominante.

Ejemplo 134

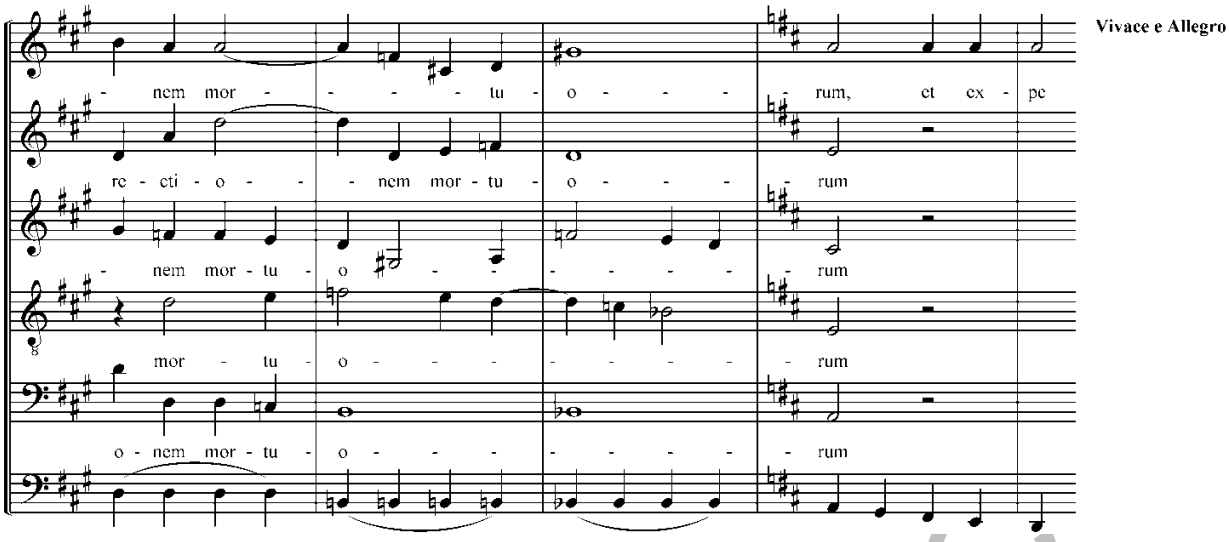
Tema A	Transición no modulante	Tema B
Tónica	6ªA ⟶ V	Dominante

Ejercicio 33. Busca la sexta aumentada en las siguientes obras y haz un breve comentario sobre su función estructural.

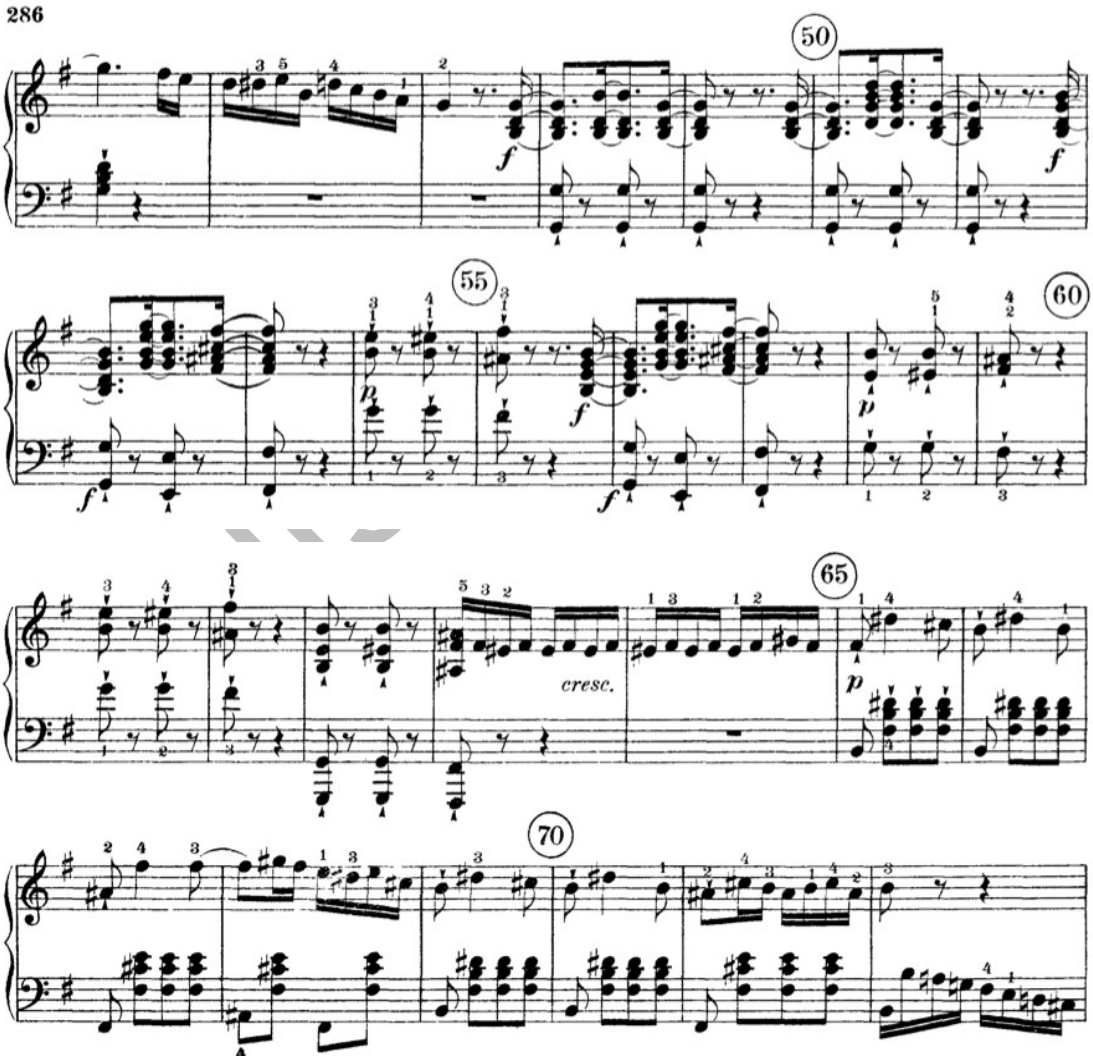
a) J. S. Bach. *Misa en si menor BWV 232: Credo,* cc. 138-147



A. - R.C.V



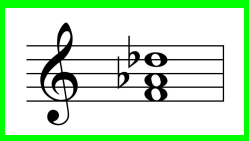
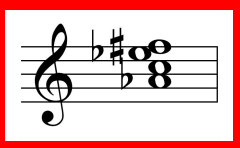
b) L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 31 nº 1: 1er movimiento,* cc. 45-72



Ejemplo 135. Cuadro comparativo entre sexta napolitana y sexta aumentada

Comparación entre la sexta napolitana y la sexta aumentada

Barroco y Clasicismo

Parecidos	**Diferencias**	
	Sexta napolitana 	*Sexta aumentada* 
Ambas se originan en el Barroco	La usan todos los compositores	Algunos la evitan
Tienen función ornamental en el Barroco	Apoyatura de la 5ª del IV	Conjunto de floreos, nota de paso cromática ascendente o descendente, resolución del retardo 7-6, etc.
Son acordes cromáticos en el modo menor	$\hat{2}\uparrow$	$\hat{4}\uparrow$
	Consonante (tríada mayor invertida)	Disonante (sexta aumentada)
Tienen en común la $\hat{6}\downarrow$		
Se usan prácticamente sólo en el modo menor		
Sus notas características (satélites) generan atracción armónica hacia las notas de más importancia tonal.	Tiende a la tónica	Tiende a la dominante
Son acordes de sexta. No tienen inversiones.		
	Subdominante	Dominante de la dominante
Enlazan con el V grado (en forma de tríada o pasando por la 6ª y 4ª cadencial)	Se puede interpolar una dominante de la dominante	Enlaza directamente
Su enlace con el V produce irregularidades armónicas que se permiten	Falsa relación cromática e intervalo melódico de 3ª disminuida	Quintas paralelas usando la alemana
Poseen significado estructural ya que enfatizan las cadencias importantes	Cadencias auténticas perfectas	(Semi) cadencias frigias

Análisis 5º - RCV

El intercambio modal durante el Barroco y Clasicismo

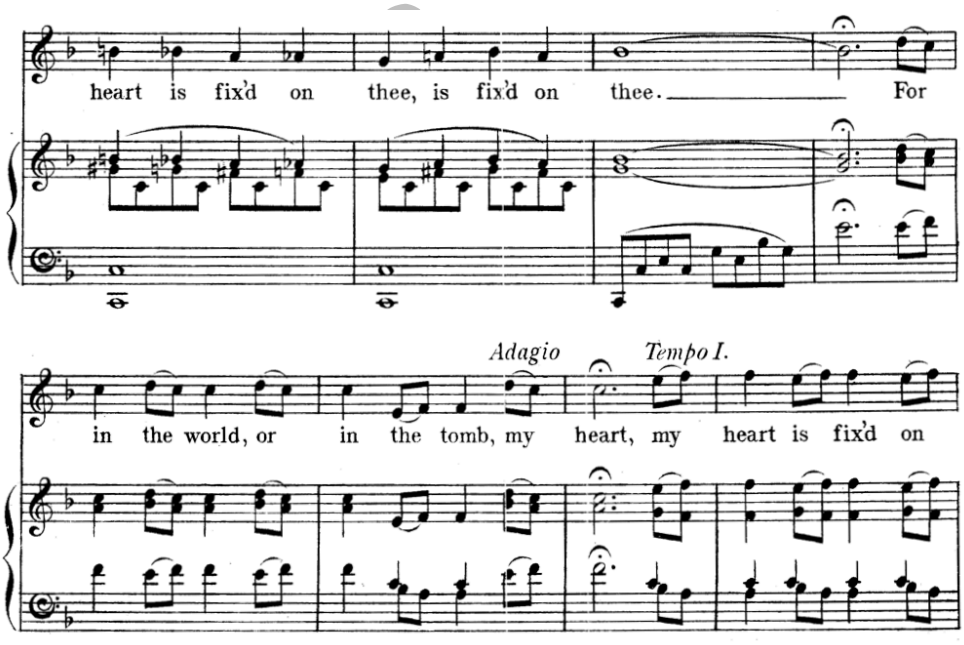
Introducción histórica

Las composiciones de mediados y finales del Barroco (1650-1750) eran piezas tonalmente cerradas, es decir, que **comenzaban y terminaban en la misma tonalidad y modo,** aunque por supuesto se pudieran incluir modulaciones a otras tonalidades por el transcurso de la misma.
El **cambio de modo** de una pieza se produce siempre que cambie la modalidad del acorde de tónica, de mayor a menor, o bien a la inversa, de menor a mayor. Si dentro del modo mayor aparecen elementos propios del menor pero estos no afectan al cambio de sonoridad de la tónica, entonces ocurre el llamado **modo mayor mixto,** que explicaremos más adelante.

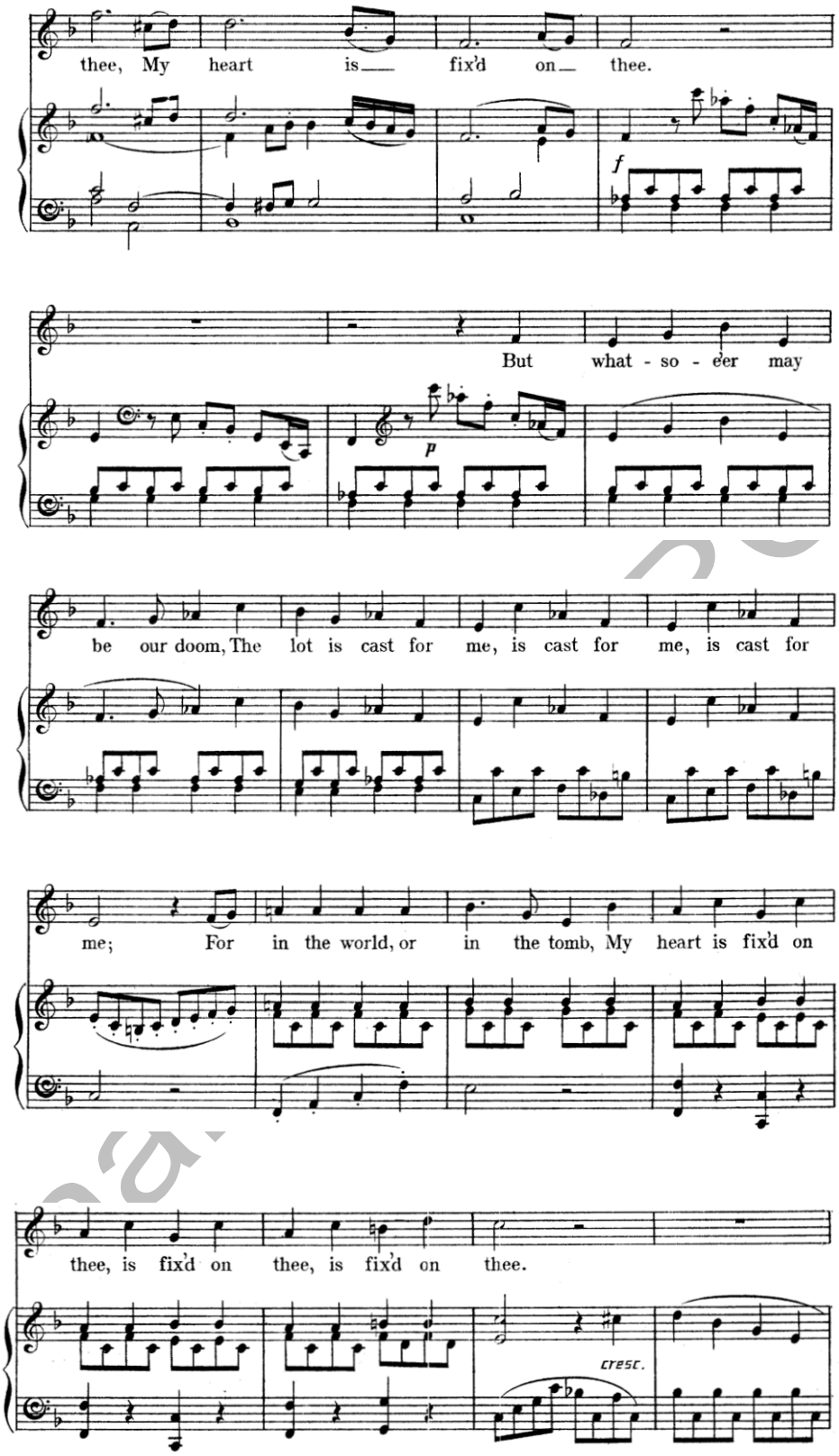
El cambio de modo en la música vocal

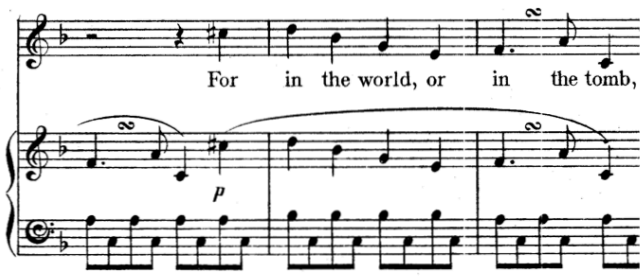
En las composiciones vocales el cambio de modo sirve a los compositores para realzar los **cambios bruscos de significado del texto**, a menudo implicando alegría o esperanza con el cambio a modo mayor, y tristeza o frustración con el cambio a modo menor.
En el siguiente lied de J. Haydn el modo mayor está asociado a la fidelidad incondicional del amante a su amada, mientras que el menor expresa la fatalidad inexorable de su trágico destino. Escucha los dos cambios que se producen, primero de mayor a menor y luego a la inversa, de menor a mayor.

Ejemplo 136. J. Haydn. *Fidelidad Hob. XXVIa: 30*, cc. 69-93



A 59 - RCV


thee, My heart is fix'd on thee.
f
But what - so - e'er may
p
be our doom, The lot is cast for me, is cast for me, is cast for
me; For in the world, or in the tomb, My heart is fix'd on
thee, is fix'd on thee, is fix'd on thee.
cresc.

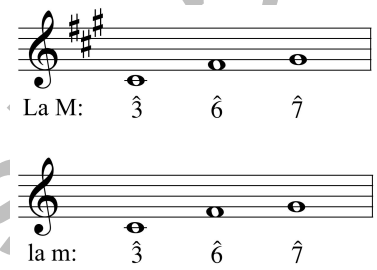


In the world or in the tomb, my heart is fix´d on thee But what soe´er may our doom, the lost is cast for me, In the world or in the tomb, my heart is fix´d on thee	Pues en este mundo o en la tumba, mi corazón reposa en ti. Pero cualquiera que pueda ser nuestro sino, la suerte ya está echada para mi. Pues en este mundo o en la tumba, mi corazón reposa en ti.

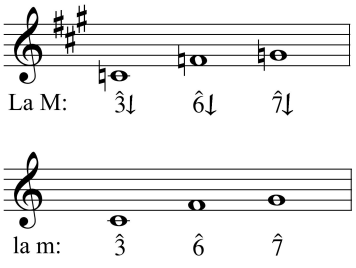
El modo mayor mixto

Introducción

Si comparamos la armaduras de los dos modos de una tonalidad cualquiera, por ejemplo las de La mayor y La menor, nos daremos cuenta de que los sonidos diferenciales entre ambas armaduras son el $\hat{3}$, el $\hat{6}$ y el $\hat{7}$. Lo mismo sucede con el resto de las tonalidades.

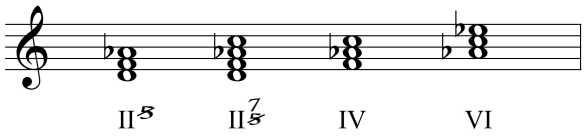


El **modo mayor mixto** es un procedimiento de color que se produce siempre en el contexto del modo mayor, y que, consiste en el uso de los sonidos $\hat{3}$, $\hat{6}$ e $\hat{7}$ del modo menor para formar melodías o acordes que no están contenidos de forma natural en el modo mayor. Mediante este procedimiento, el modo mayor amplía sus posibilidades y rivaliza con el rico y complejo modo menor.
Dado que los sonidos empleados son rebajados con respecto a la armadura, cifraremos los sonidos individuales prestados del modo menor con flechas con dirección descendente.



Los acordes del modo mayor mixto más comunes empleados en los períodos clásico y romántico son los de la familia de la subdominante, en concreto los citados a continuación para la tonalidad de Do mayor.

Ejemplo 137. Acordes del modo mayor mixto



No siempre el empleo de los sonidos $\hat{3}\downarrow$, $\hat{6}\downarrow$ y $\hat{7}\downarrow$ en el modo mayor produce el modo mayor mixto. Hay ocasiones en las cuales su uso corresponde al de una dominante secundaria. En el c. 4 del ejemplo 132, la $\hat{3}\downarrow$ (sol ♭) forma un $V\!I\!I/v^{7}$ de la tonalidad principal.

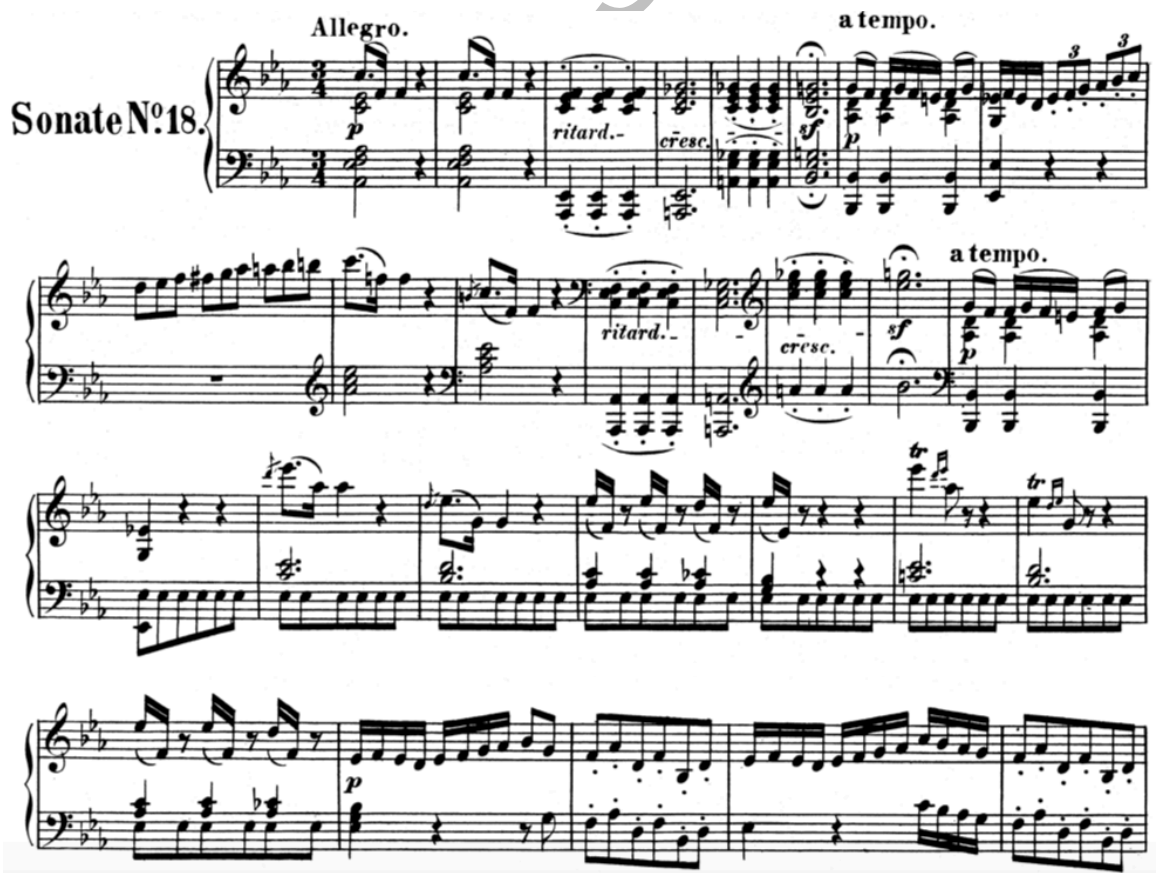
Desde un punto de vista horizontal, el uso del modo mayor mixto suele producir **melodías de tipo cromático** que normalmente se producen en alguna voz interior del conjunto, formando alguno de los siguientes giros melódicos:

$\hat{5}$-$\hat{6}\downarrow$-$\hat{5}$
$\hat{6}$-$\hat{6}\downarrow$-$\hat{5}$

El acorde de séptima disminuida como modo mayor mixto

A pesar de ser un acorde con función de dominante, al contener la $\hat{6}\downarrow$, su uso en el modo mayor se entiende como un modo mayor mixto. En los cc. 20 y 24 del siguiente ejemplo, la nota do ♭ se entiende como la $\hat{6}$ tomada de mi ♭ menor, formando el acorde de séptima de 7ª especie.

Ejemplo 138. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 31 nº 3: 1er movimiento*, cc. 1-28

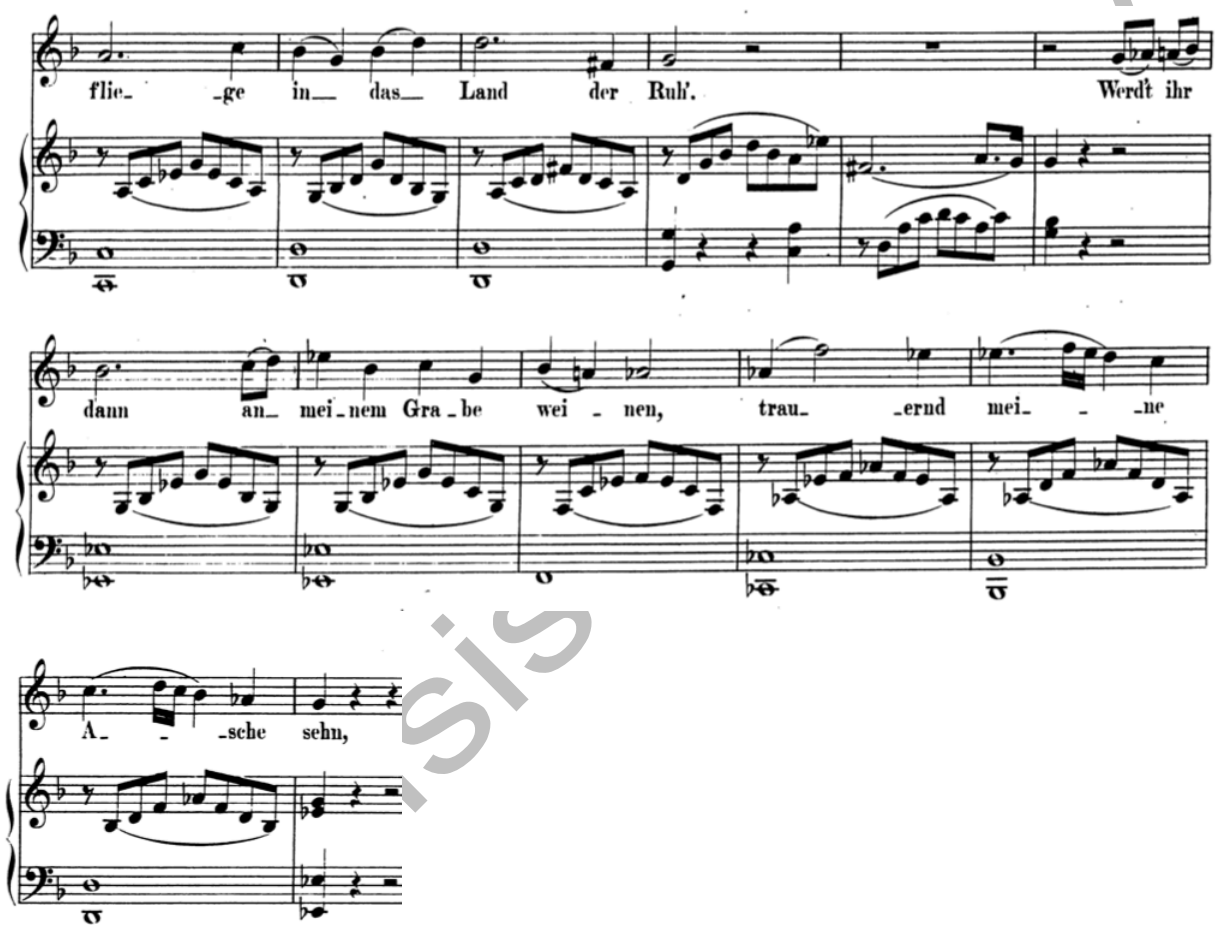


58 - RCV

El $\text{II}^{\not 7}$ o acorde de séptima semi-disminuido

El empleo del $\hat{6}\downarrow$ en el segundo grado con 7ª produce un tritono armónico entre la $\hat{2}$ y el $\hat{6}\downarrow$. Esto genera mucho interés desde el punto de vista del contraste armónico, y de hecho es uno de los procedimientos de color del modo mayor mixto favoritos de los músicos románticos. Este efecto se pronuncia cuando el $\hat{6}\downarrow$ (do ♭) se escribe en la voz del bajo (c. 52), dando lugar a un enlace muy expresivo, y produciendo en este caso un movimiento de tritono entre los cc. 51 y 52 del siguiente lied de Mozart con características prerománticas.

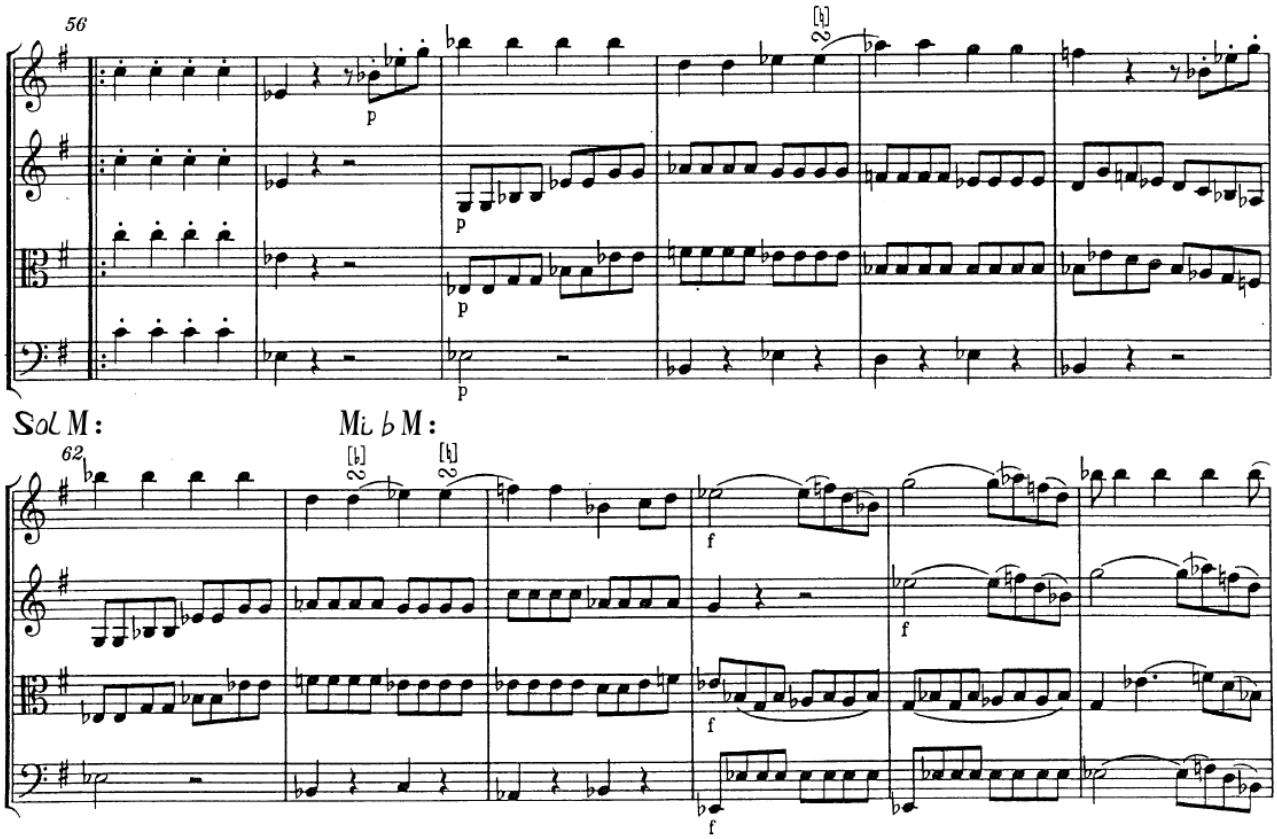
Ejemplo 139. W. A. Mozart. *Abendempfindung an Laura KV 523*, cc. 44-56



Las tonalidades del modo mayor mixto

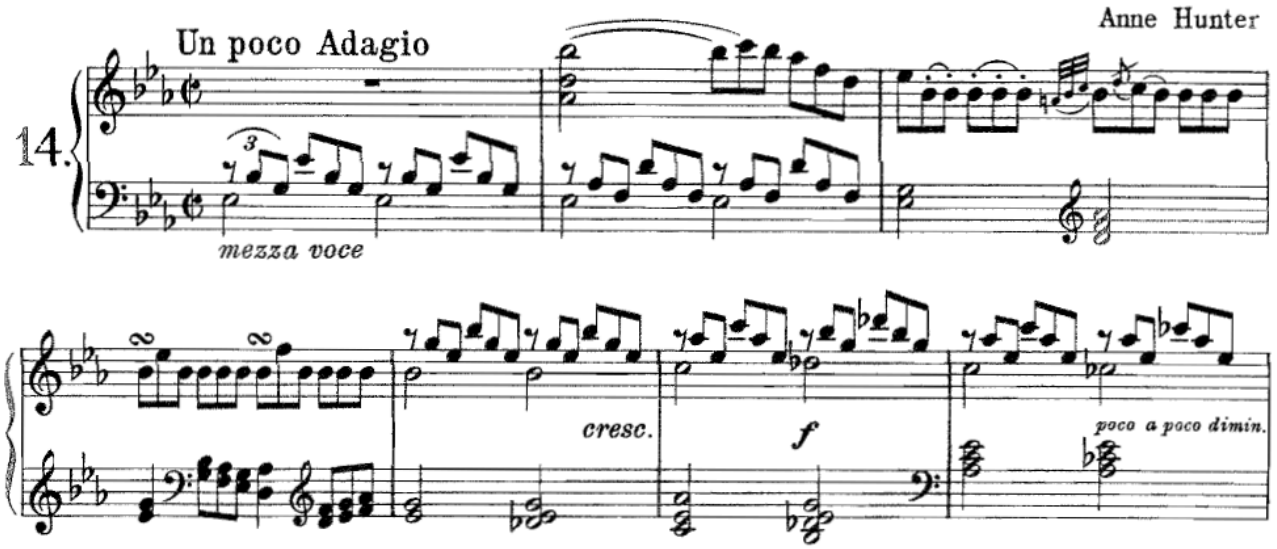
Al igual que consideramos acordes del modo mayor mixto a aquellos que dentro de una tonalidad mayor contienen los sonidos $\hat{3}\downarrow$, $\hat{6}\downarrow$ y de la $\hat{7}\downarrow$; desde la referencia de una tonalidad central mayor, las regiones tonales que contengan estos sonidos serán tonalidades del modo mayor mixto. Así, desde Do mayor, serán tonalidades del modo mayor mixto La ♭ mayor, fa menor, Sol menor o Mi ♭ mayor, es decir, las **tonalidades vecinas del homónimo menor**. En el rondó de la *Pequeña música nocturna*, Mozart repite el estribillo en Mi ♭ mayor, la tonalidad del VI rebajado con respecto a Sol mayor (o VI del homónimo menor), la tonalidad principal del movimiento.

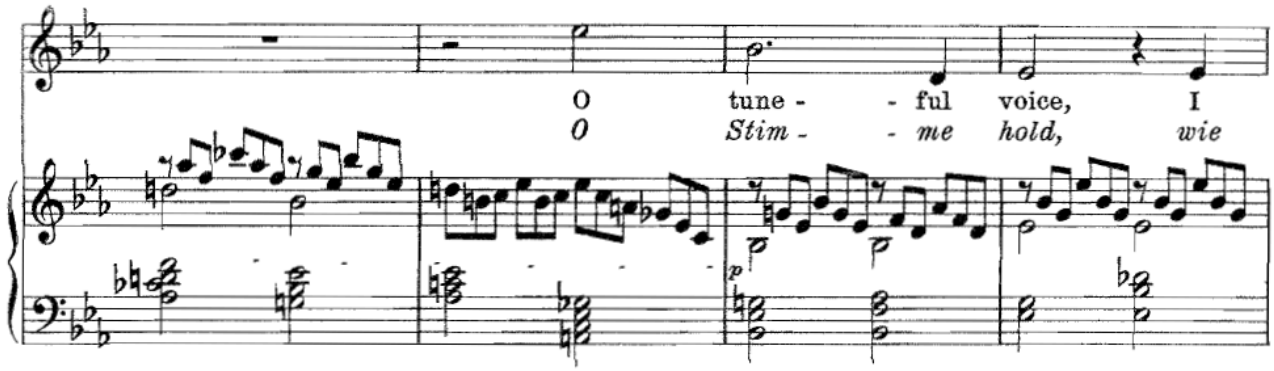
Ejemplo 140. W. A. Mozart. *Pequeña música nocturna K525: Rondó*, cc. 56-67



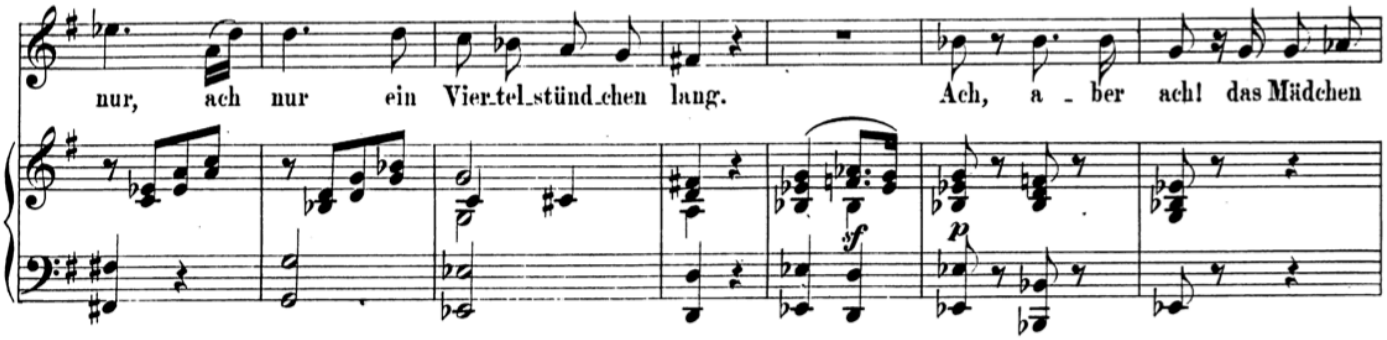
Ejercicio 34. Cifra en la partitura los elementos de intercambio modal presentes en los siguientes fragmentos. Para los acordes del modo mayor mixto, indica entre paréntesis la tonalidad homónima de la que provienen.

a) J. Haydn. *O tuneful Voice, Hob. XXVIa: 42*, cc. 1-11





b) W. A. Mozart, *Das Veilchen* en Sol mayor, cc. 39-45



Análisis CMUS

La forma binaria

Barroco

La forma binaria[10] se puede presentar, fundamentalmente, de dos maneras:

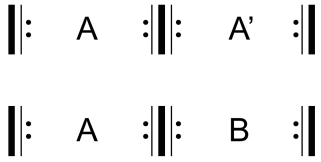
a) Como una composición dividida en dos secciones contrastantes.

Ejemplo 141



b) Una obra con dos secciones que se repiten, sea cual sea el material temático que las conforma. Es decir, que estas secciones pueden estar formadas por elementos contrastantes o similares. Generalmente, estas dos secciones están delimitadas por la doble barra de repetición.

Ejemplo 142



Dependiendo de si la primera sección termina o no en tónica, podemos distinguir dos tipos: **forma seccional** (termina en tónica de la tonalidad principal) o **forma binaria continua** (termina en la tonalidad de la dominante u otra tonalidad que no sea la principal). Las letras T y t indican la tonalidad principal mayor y menor, respectivamente. Las letra D indica la tonalidad de la dominante, mientras que la letra d indica la tonalidad menor del V grado. El III indica la tonalidad del relativo mayor.

Ejemplo 143. Forma binaria seccional y continua



En el caso de la continua, en lugar de la modulación a la tonalidad de la dominante que culmina en una cadencia auténtica perfecta al final de la primera sección, el compositor puede sustituir este movimiento tonal de tónica a dominante por una semicadencia o (semi) cadencia frigia de la tonalidad principal. Esto ocurre normalmente en aquellos casos en los que la primera sección es de duración breve.

Durante el Barroco, las formas binarias más habituales son las que incluyen repeticiones (ejemplo 136). Estas formas aparecen como movimientos de danza en la suite instrumental y en las sonatas da camera.

[10] La clasificación hecha en estos apuntes está basada en los libros *La música clásica* y *La música barroca* de la editorial AKAL.

Análisis 5º - RCV

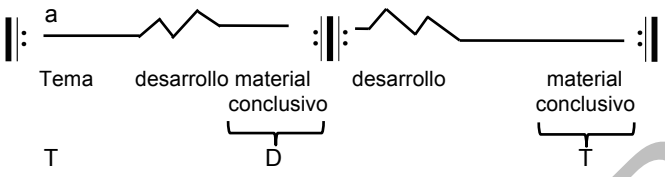
La evolución de la forma binaria en el Preclasicismo

La forma binaria con repeticiones de final del Barroco experimenta una transformación progresiva a lo largo del perído preclásico. Las cuatro fases de esta evolución convergen en la forma sonata clásica.

Fase 1) **Binaria simétrica** [partitura 1: *Sonata K1 / Esserciso 1* de Domenico Scarlatti]

Aunque todo el material pueda estar basado en el mismo elemento motívico del tema principal (letra a), en la forma binaria simétrica no suele haber reexposición literal durante la segunda parte, pero sí existe relación en el material conclusivo, que reaparece al final de la segunda sección en la tonalidad de la tónica. La longitud de ambas partes es similar.

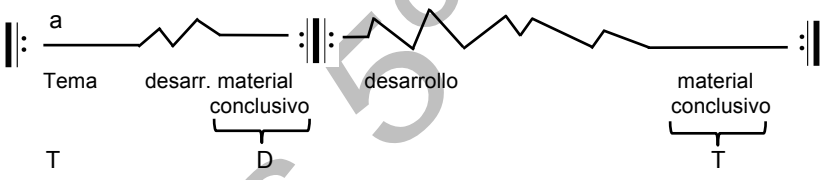
Ejemplo 144. Forma binaria simétrica



Fase 2) **Binaria asimétrica** [partitura 2: *Suite francesa en si menor BWV 814: Angloise* de J. S. Bach]

Tiene el mismo esquema tonal que la simétrica, pero extiende la primera mitad de la segunda parte (desarrollo) antes de retomar la tónica, agrandando la segunda sección con respecto a la binaria simétrica.

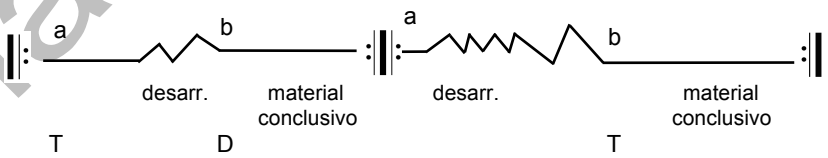
Ejemplo 145. Forma binaria asimétrica



Fase 3) **Binaria desarrollada** [partitura 3: *Sonata en Re mayor K 119 / L 41* de Domenico Scarlatti]

Se caracteriza porque tanto la tónica como el área secundaria (en el tono de la dominante, del relativo mayor, etc.) son retomadas en la segunda mitad. Si bien el elemento “a” lo hace en un tono secundario y en tratamiento secuencial mientras el “b” lo hace en el tono principal.

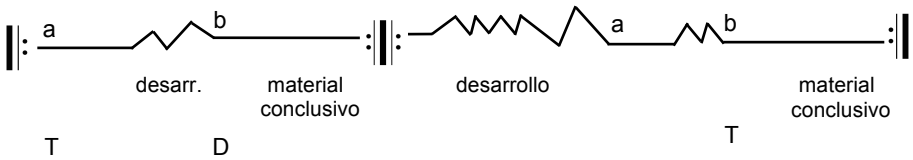
Ejemplo 146. Forma binaria desarrollada



Fase 4) **Sonata binaria** [partitura 4: *Sonata en fa menor Wq 62/6 / H 40* de C. P. E. Bach]

En la vuelta a la tónica en la segunda parte se reintroduce el tema inicial, y la parte b de la primera mitad es también reexpuesta al final de la segunda, pero ahora ambas se encuentran en la tonalidad principal.

Ejemplo 147. Forma sonata binaria



Análisis 5º - RCV

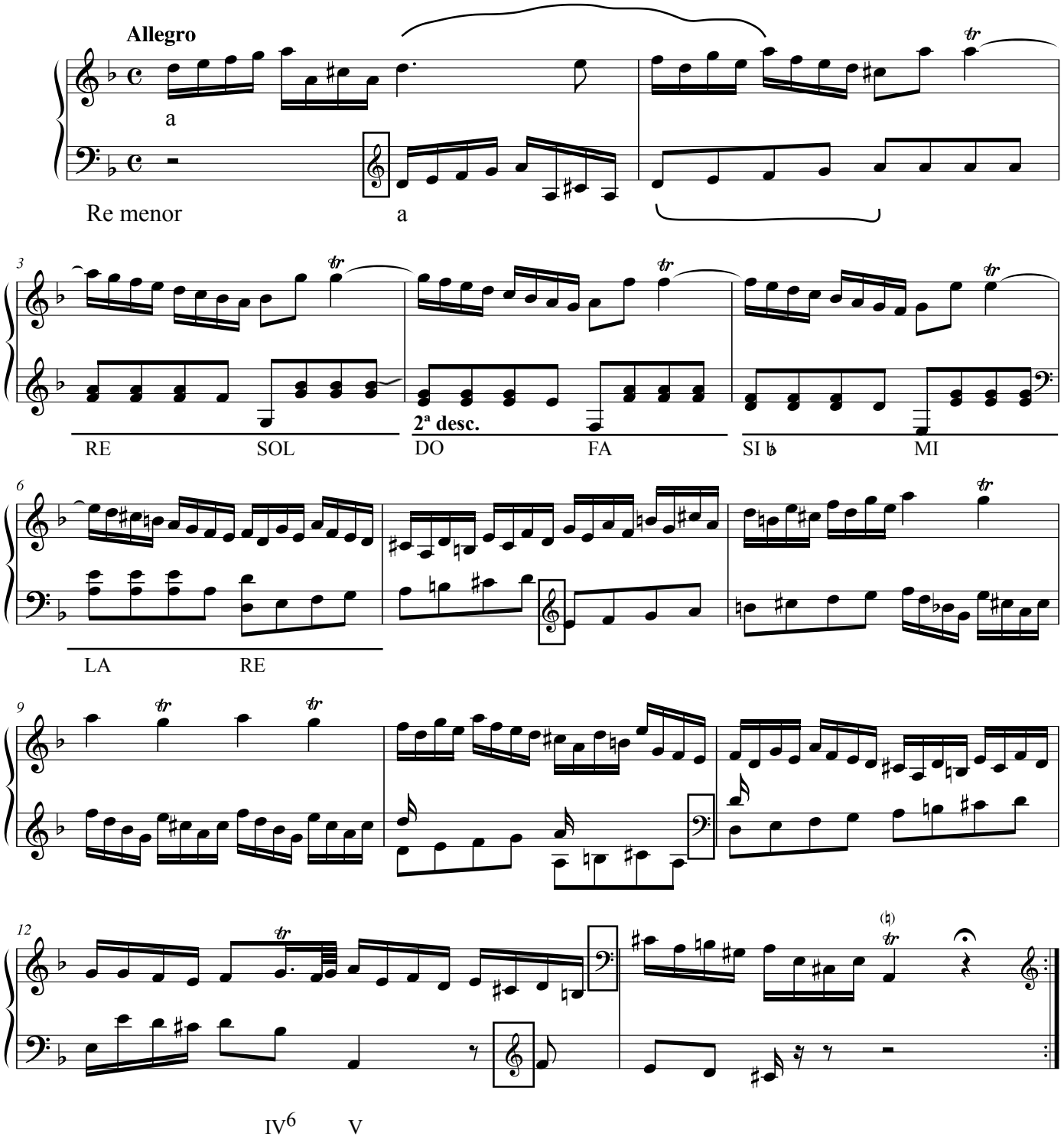
[Partitura 1]

Essercizi per Gravicembalo
London (ca. 1739)

1ª sección
a TC
2+3+3+2+3

Esserciso 1

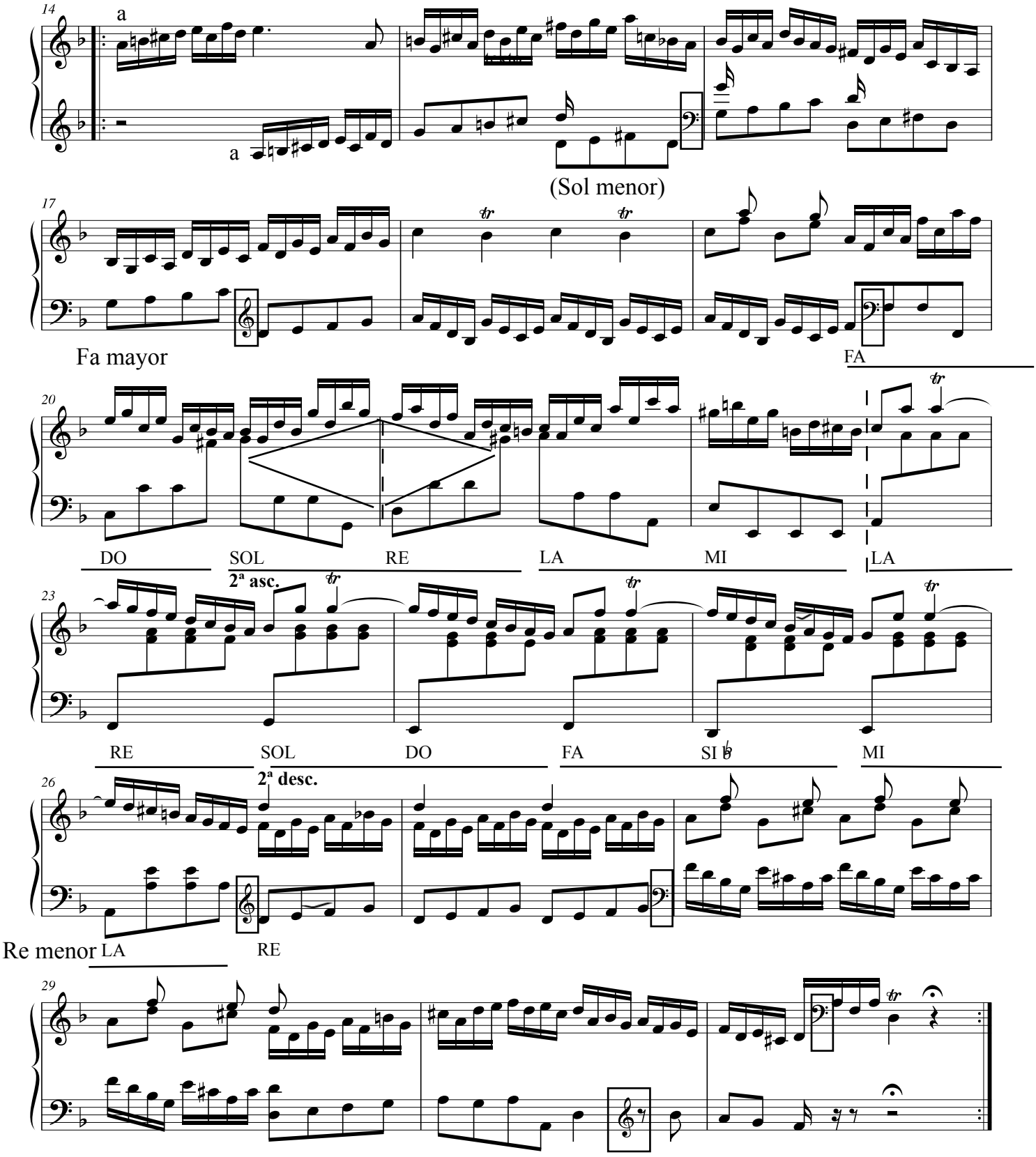
Domenico SCARLATTI
(1685-1757)
Révision: P. Gouin



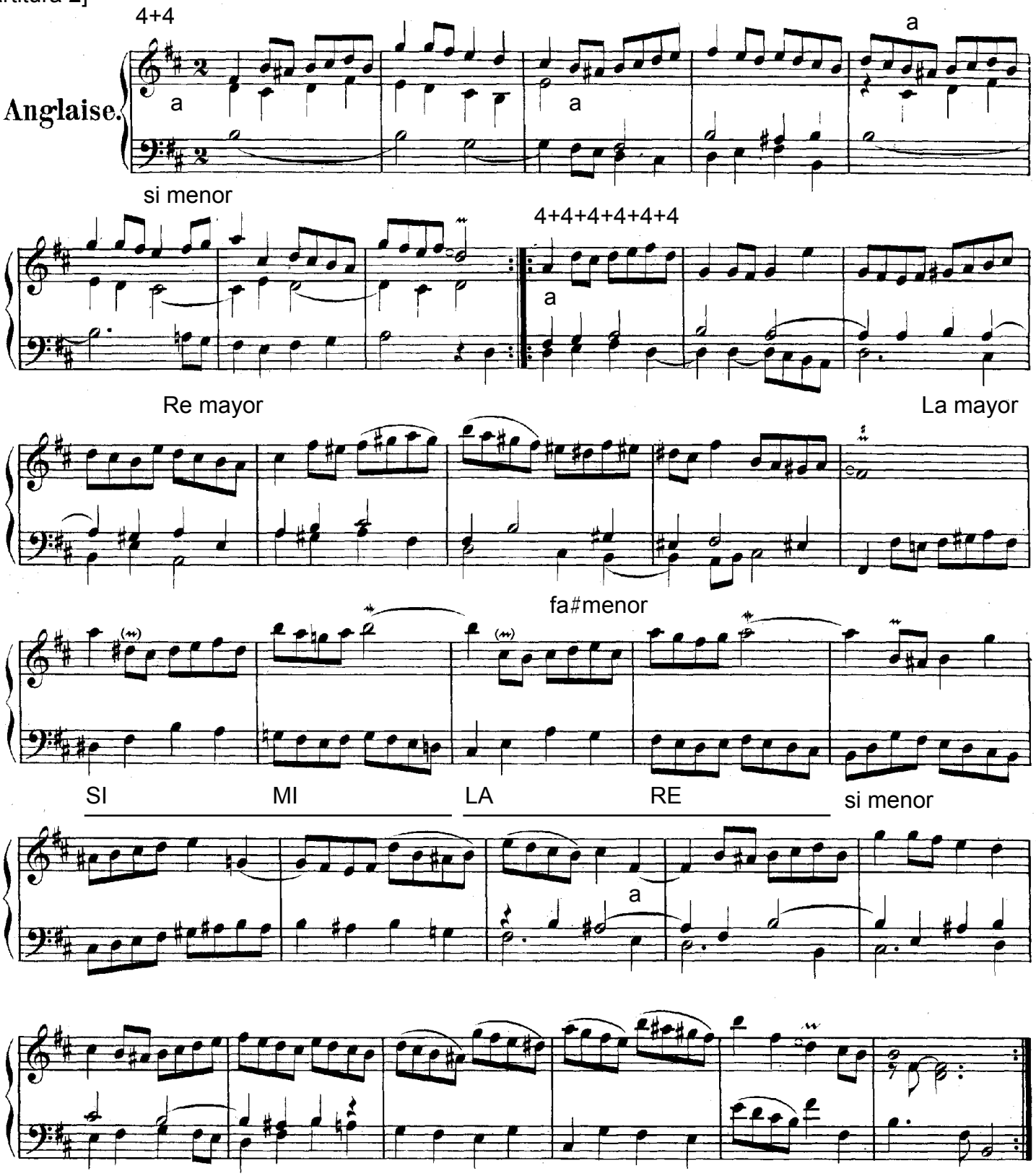
2ª sección

a TC

4+2+3+3+2+2+2

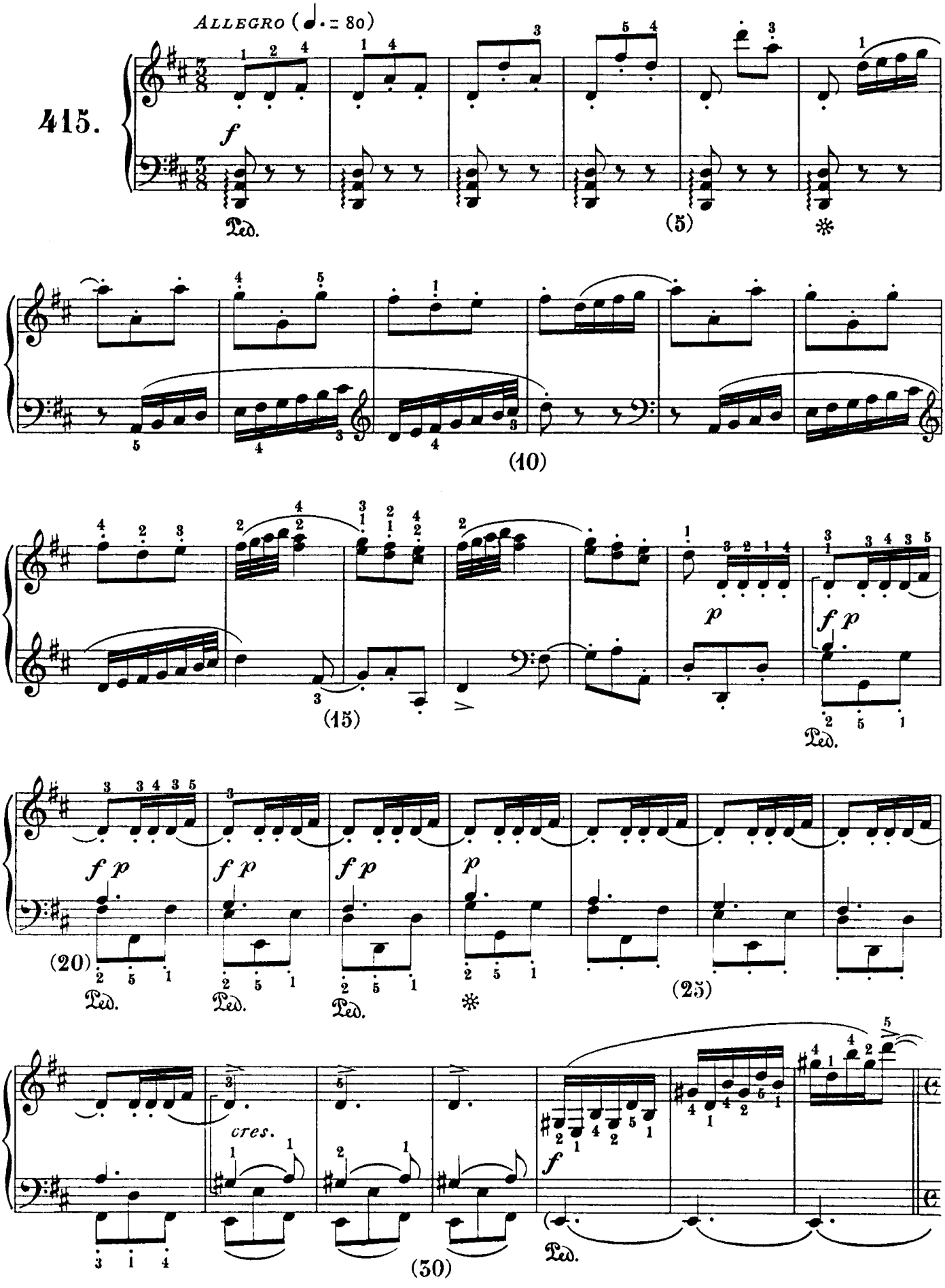


[Partitura 2]

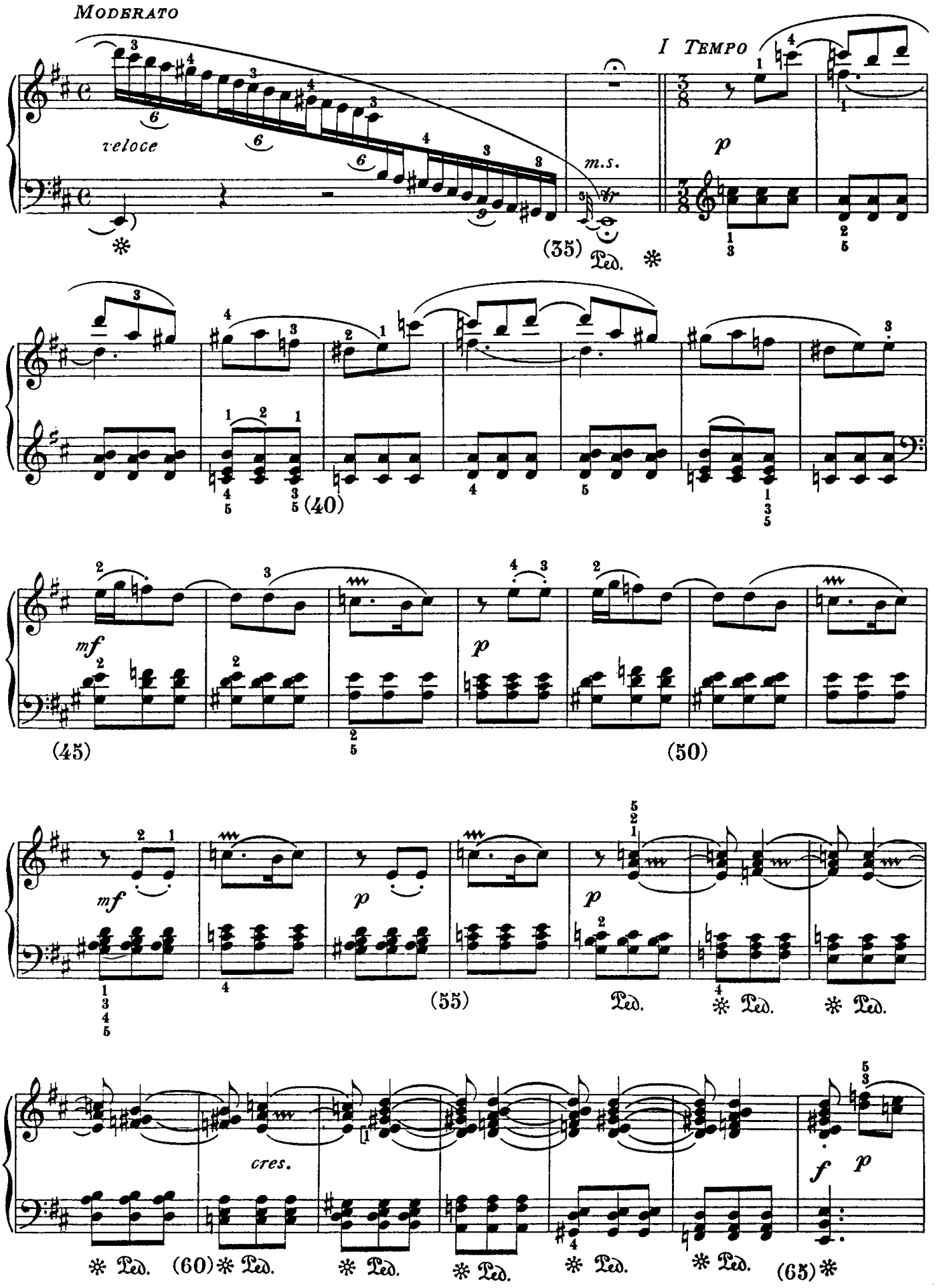

4+4
a
a
a
Anglaise.
si menor
4+4+4+4+4+4
a
Re mayor
La mayor
fa#menor
SI
MI
LA
RE
si menor
a

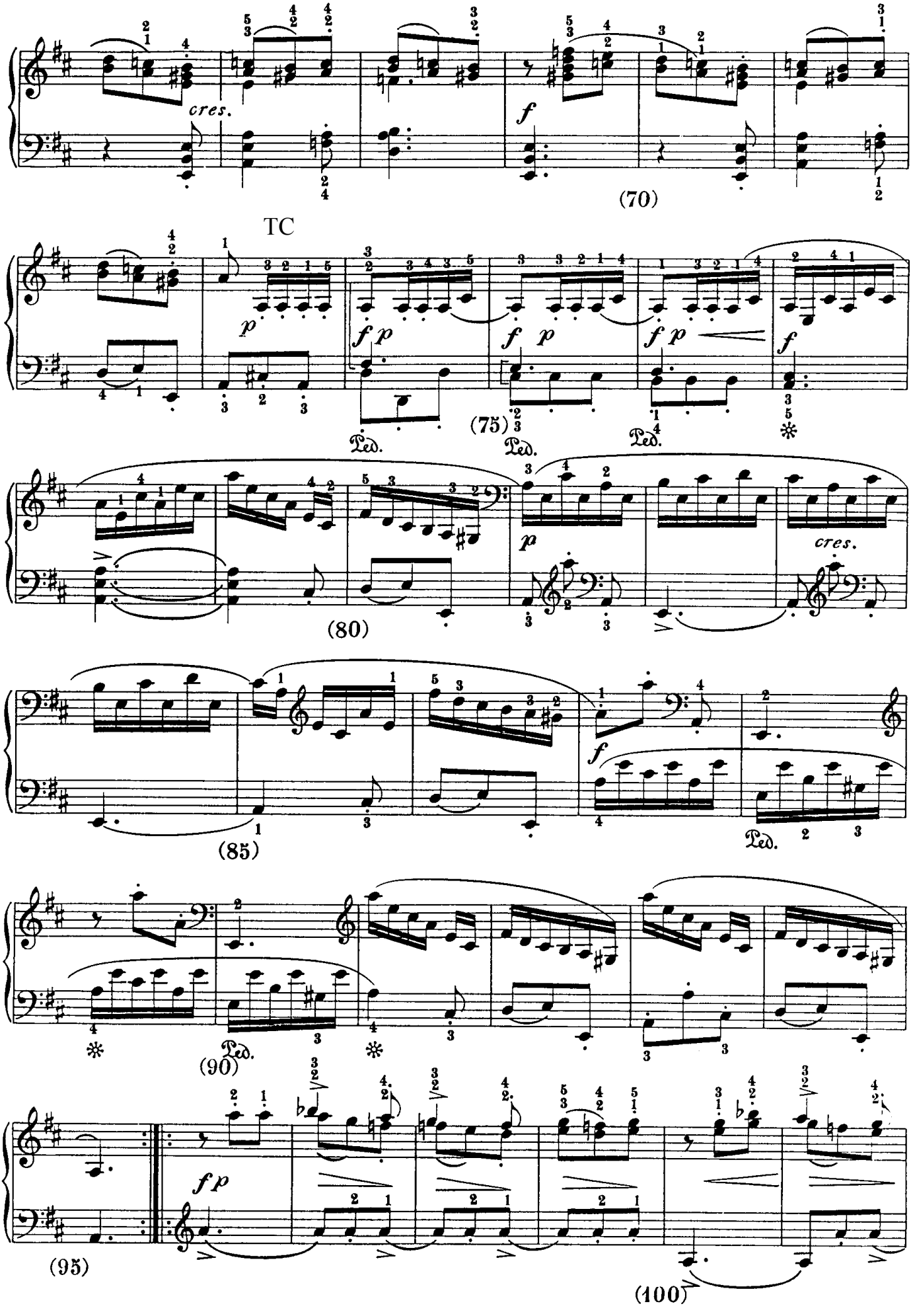
[Partitura 3]

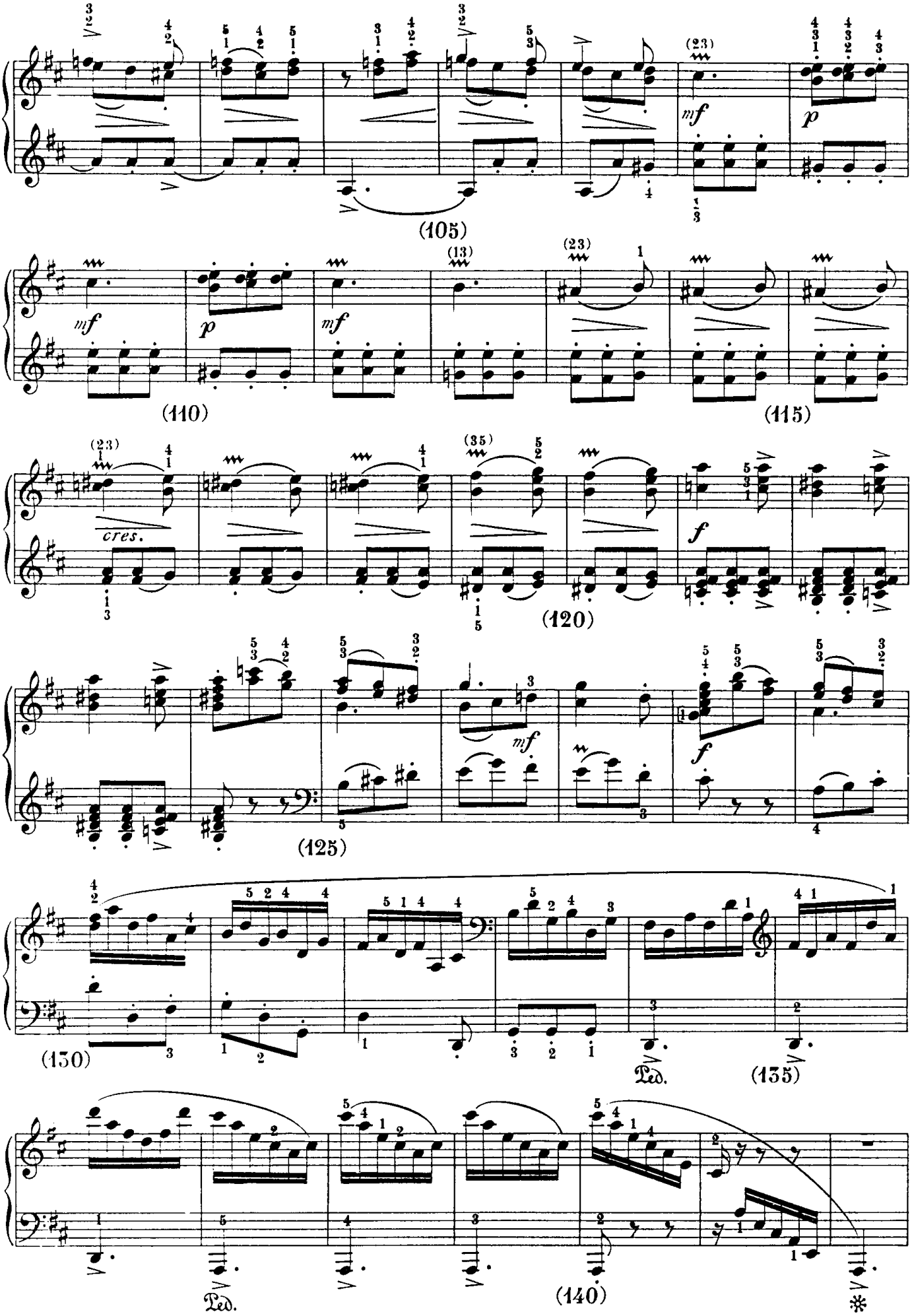
i a tc
6+4+4+4+4+5 8



b tc
4+4+4+4+4 10 4+4 4+4+4+4+6

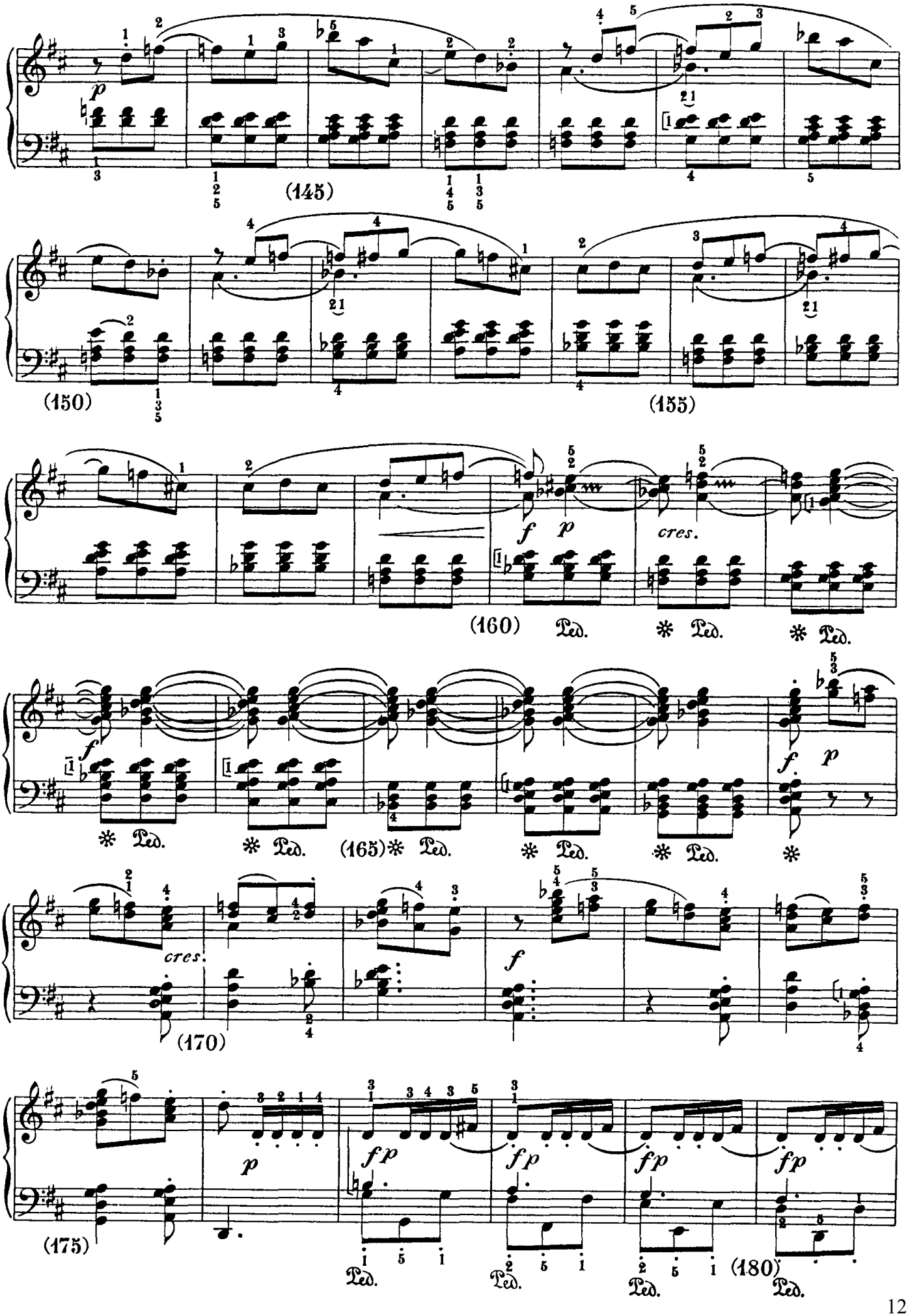


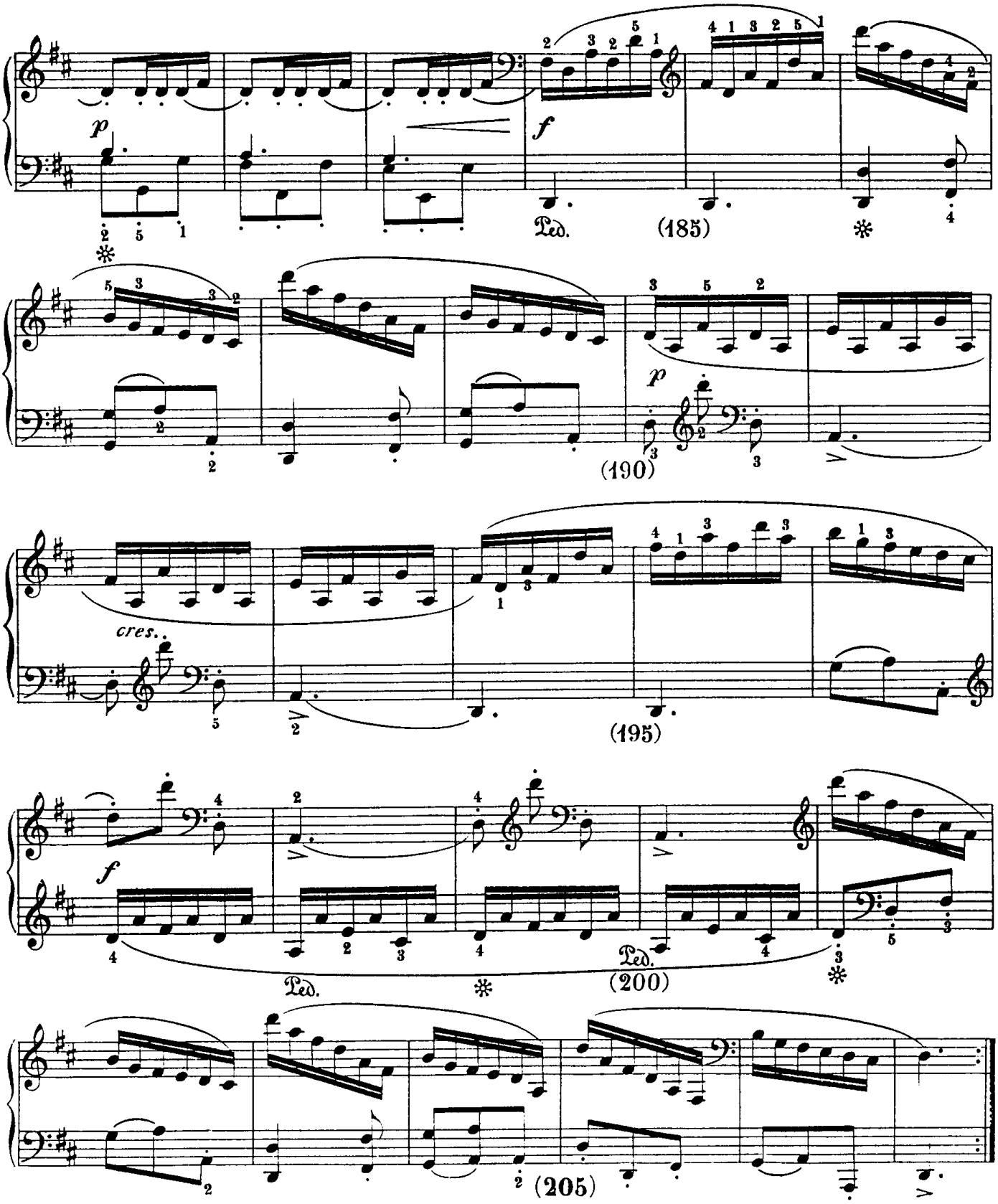

cres.
f
(70)
TC
p
f p
(75)
Ped.
f
(80)
cres.
(85)
(90)
fp
(95)
(100)


(105)
(110)
(115)
(120)
(125)
(130)
(135)
(140)
mf
p
cres.
f
Ped.

tc

4+4+3+4 11 4+4+6 6+6+5

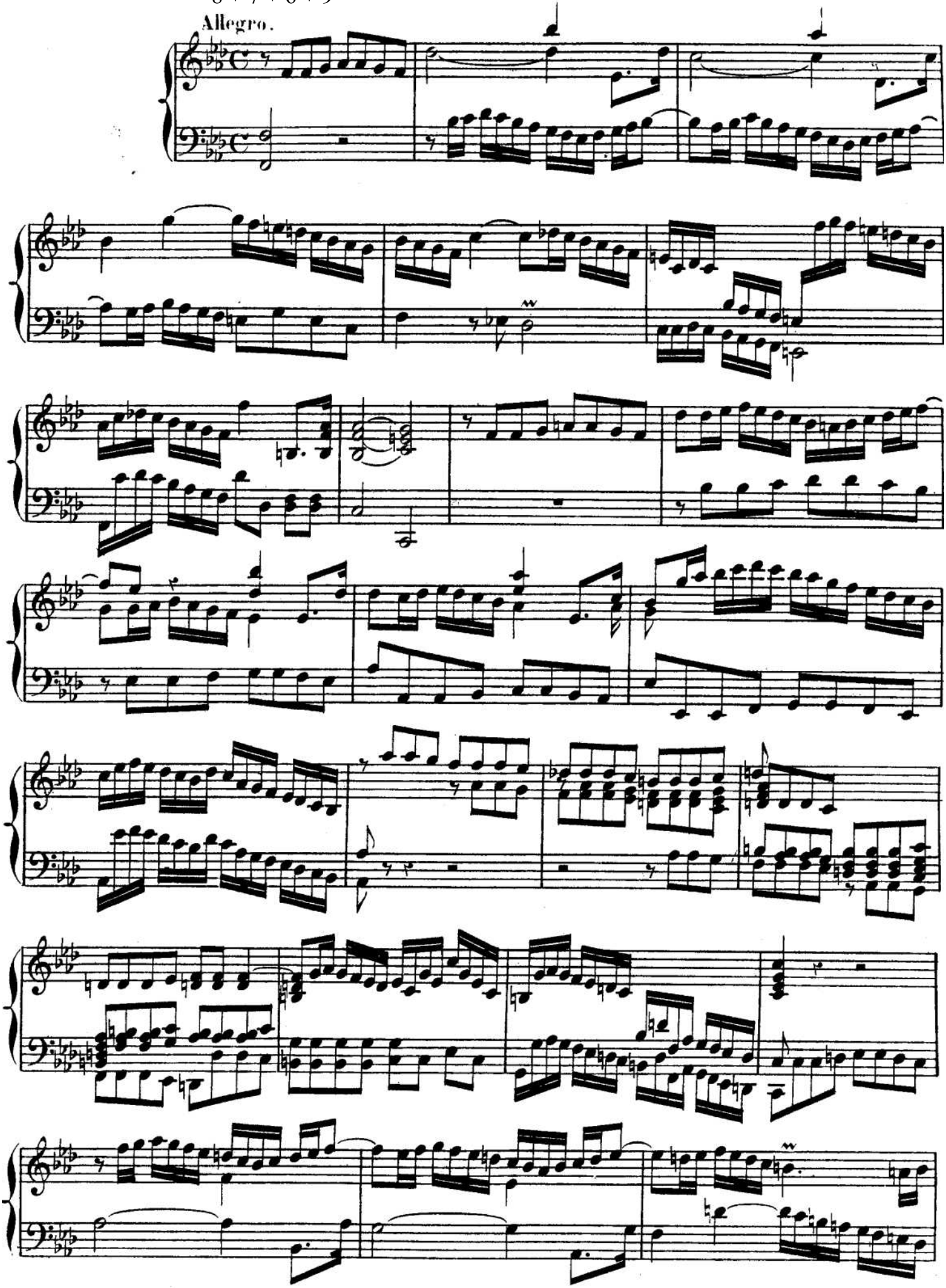



p
f
Ped.
(185)
p
(190)
cres.
(195)
f
Ped.
Ped.
(200)
(205)

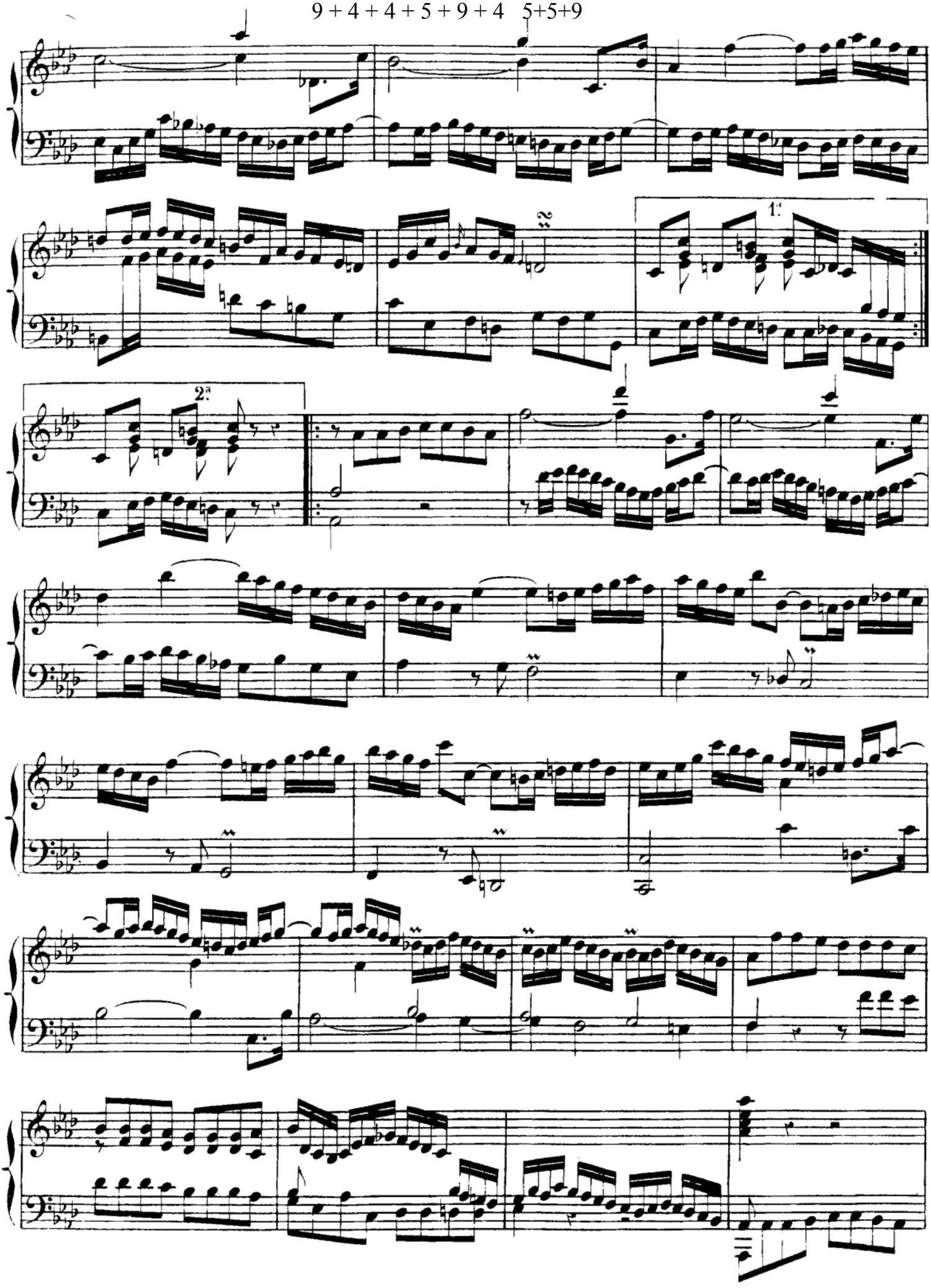
[Partitura 4]

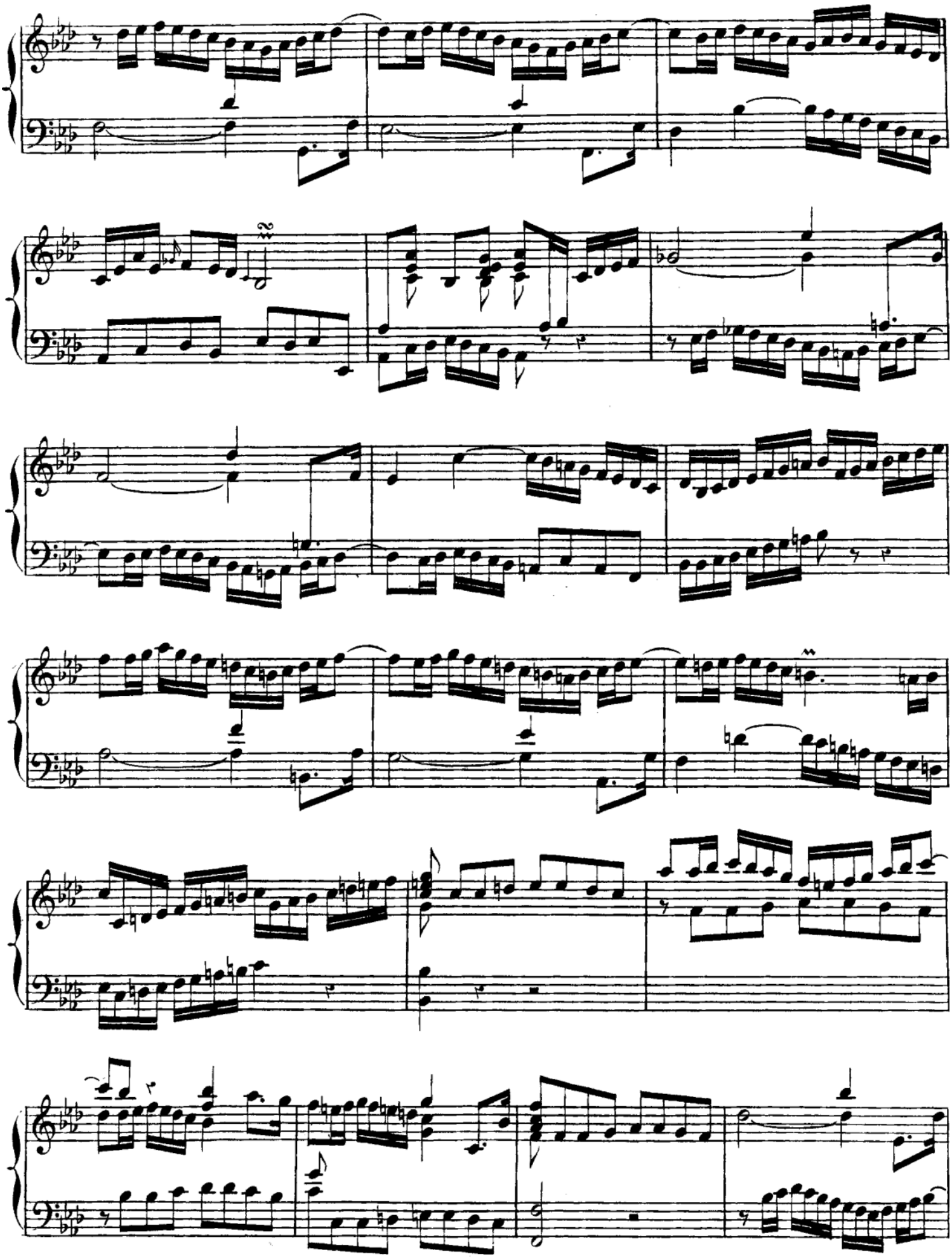
Sonata in F Minor, W.62/6

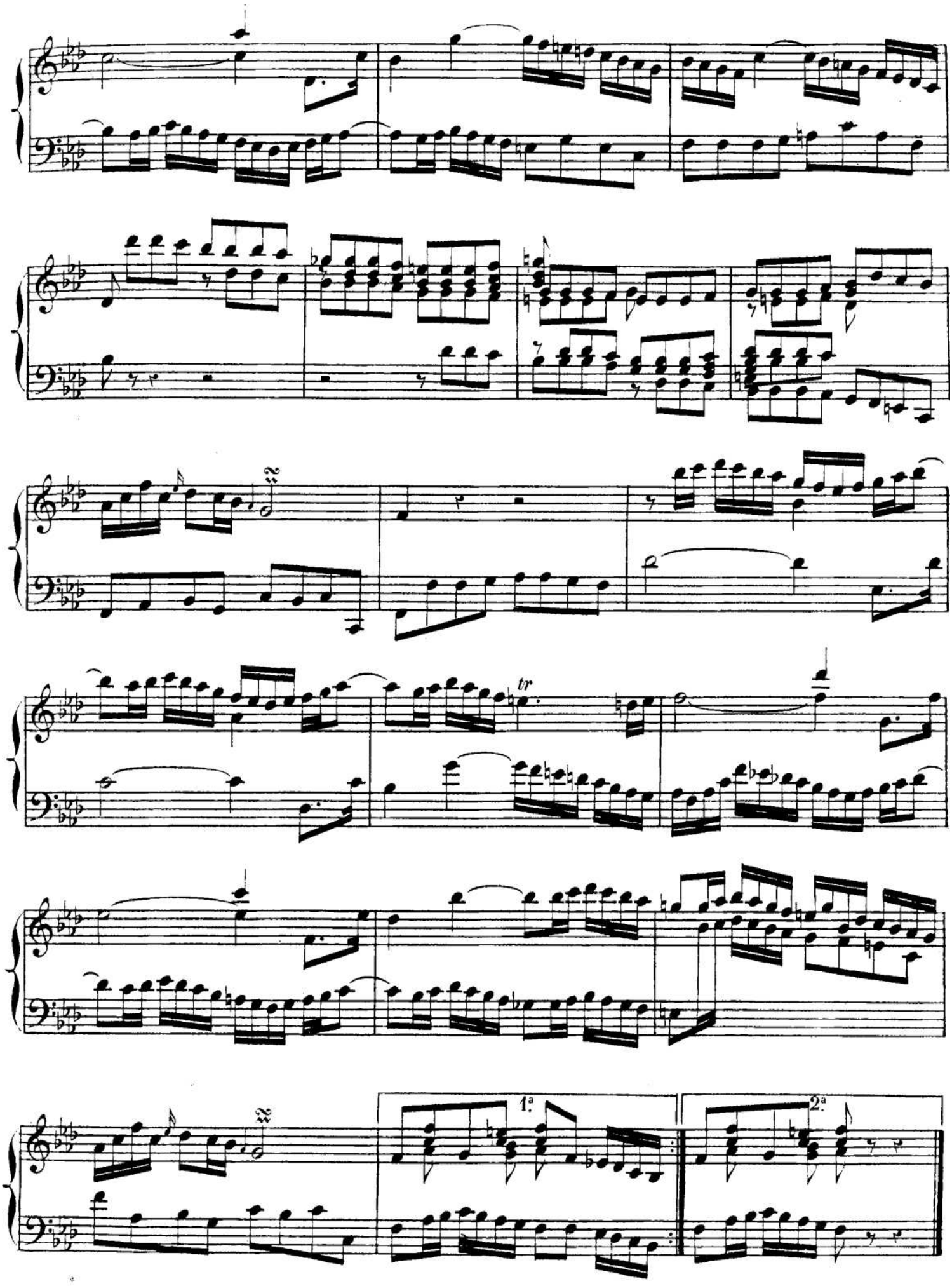
8 + 7 + 6 + 9



9 + 4 + 4 + 5 + 9 + 4 5+5+9






tr
1.ª
2.ª

El Preclasicismo

Introducción

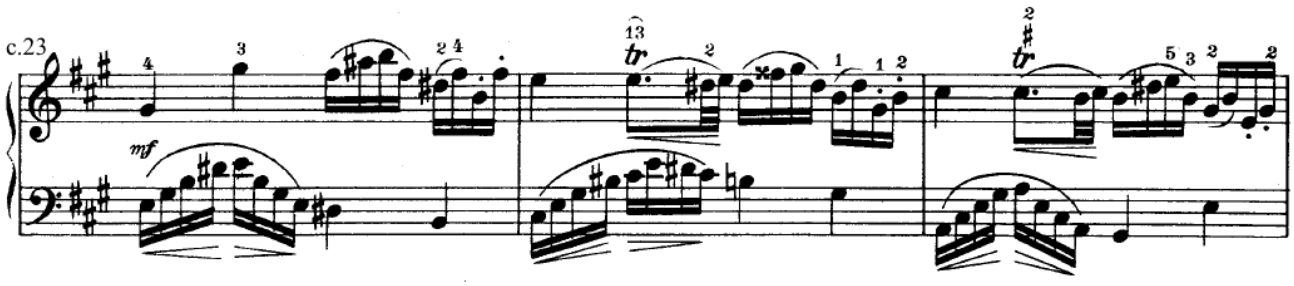
El Preclasicismo es una etapa de transición que parte del Barroco y desemboca en el Clasicismo. Este período se produce por medio de tres estilos de transición: el **estilo galante**, el **estilo *Empfindsam***, también llamado **estilo sensible**, **expresivo o sentimental**, y el estilo de las sonatas de **Domenico Scarlatti.** Estos tres lenguajes fueron absorbidos más adelante dentro del Clasicismo, ejerciendo cada uno de ellos su propia influencia en la consolidación de las características clásicas.
Los compositores preclásicos mantuvieron la estructura basada en tonalidades relativas del Barroco, pero comenzaron a **generar mayor contraste dentro de los movimientos**, al contrario que en el Barroco, donde era habitual que el carácter básico (*Affekt*) de un movimiento se mantuviera constante. De las múltiples danzas del Barroco, sólo el minueto conservó su lugar en la música de cámara y en las composiciones para orquesta y solistas. A medida que iba desapareciendo de forma gradual el bajo continuo a finales del Barroco, el papel de los instrumentos de teclado cambió radicalmente, irrumpiendo la sonata para teclado solista en detrimento de la sonata a trío, que desapareció por completo. Uno de los compositores que más contribuyó a este género fue Domenico Scarlatti, cuyas sonatas virtuosas anticipan el tipo de progresiones y estructuras armónicas que empleará el estilo clásico. Otra de las formas barrocas con grupos de solistas que entraron en desuso fue el **concerto grosso**, mientras que el concerto solista adquirió todo el protagonismo, transformándose en un híbrido entre la omnipresente forma sonata y la antigua forma ritornello.

El estilo galante

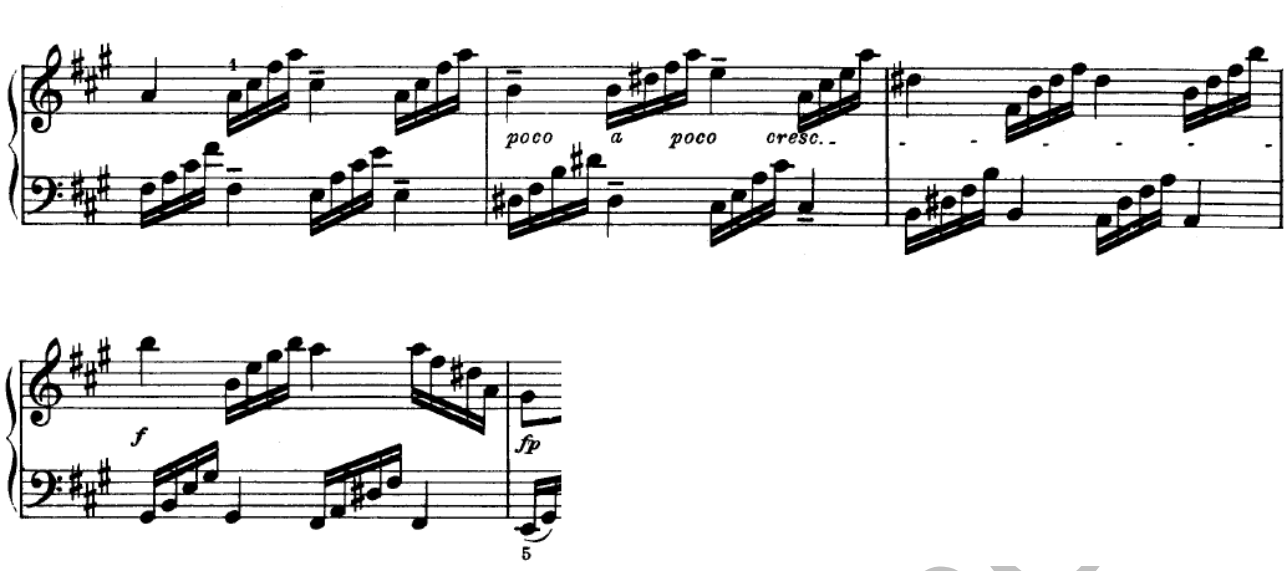
El estilo galante surge a partir de 1730 en Venecia, que es el centro de la ópera y de la música instrumental, como oposición a la rigidez contrapuntística del estilo polifónico de finales del Barroco y de su teatralidad.

Su mayor objetivo es la **búsqueda de la sencillez, de la naturalidad y la elegancia**, huyendo de toda complejidad. Evita, por lo tanto las emociones extremas, limitando su abanico expresivo en favor de una mayor aceptación por parte del público, mayoritariamente aristocrático. Sin embargo, como ocurre con todos los estilos que están a medio camino entre dos épocas, podemos encontrarnos con reminiscencias de la época anterior en algunas obras. El tema secundario del siguiente fragmento emplea una textura y un tipo de desarrollo armónico que recuerda a un preludio de *El clave bien temperado* de J. S. Bach.

Ejemplo 148. J. C. Bach. *Sonata op. 17 nº 5*: *Allegro*, cc. 23-30



Análisis 5º - RCV



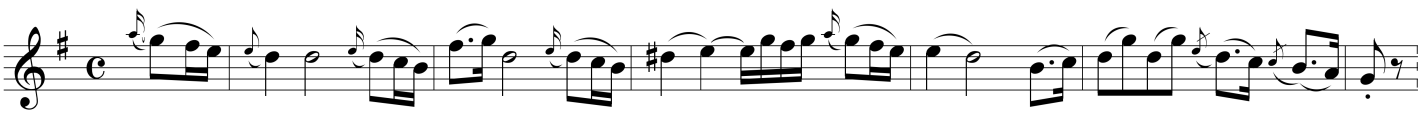
Ejercicio 35. Analiza armónicamente el ejemplo 148, teniendo en cuenta que conviven en él acordes funcionales (grados romanos) y ornamentales (6 y 6/4 de paso, etc.). [en la partitura]

De entre los compositores encuadrados en el estilo galante (Alberti, Galuppi), su máximo representante es el hijo menor de J. S. Bach: **Johann Christian Bach** (1735-1782). W. A. Mozart, que admiraba a J. C. Bach, realiza versiones orquestales de sus *Sonatas para piano op. 5*. De esta manera, las características melódicas, armónicas y de textura son adoptadas en parte por el estilo clásico.

La melodía y textura galantes

Una de sus características más notables es la presencia de una **melodía *cantabile*** en las voces superiores, en la que dominan los grados conjuntos y los saltos compensados. En esta predomina el diatonismo, aunque también aparecen cromatismos derivados de dominantes secundarias y de apoyaturas inferiores en tiempos fuertes y de duración larga, que "embellecen" la melodía. El uso del cromatismo está por decirlo de alguna manera, dosificado.

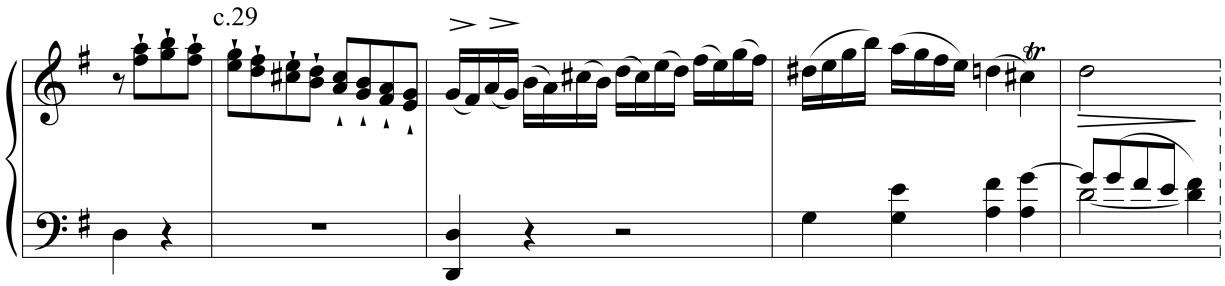
Ejemplo 149. J. C. Bach. *Sonata op. 17 nº 4: Allegro*, cc. 1-6



¿Podrías rodear con un círculo las apoyaturas más expresivas del fragmento?

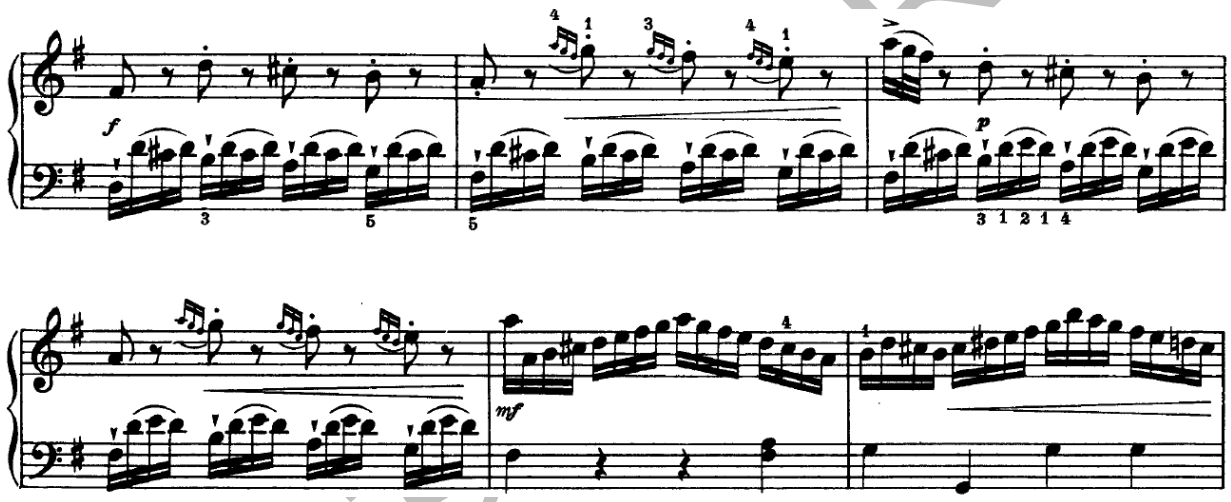
También es frecuente que la melodía esté doblada por 3as o 6as, al igual que lo hará posteriormente Mozart.

Ejemplo 150. J. C. Bach. *Sonata op. 17 nº 4: Allegro*, cc. 29-32



La **textura preclásica** de melodías o escalas armonizadas por 3as o 6as, en ocasiones se combina con la presencia de un pedal, de tónica o dominante, que, como el ejemplo siguiente, puede estar ornamentado por floreos. En este tipo de texturas **no es necesario un análisis armónico por grados**, ya que la música tiene un carácter más horizontal que vertical.

Ejemplo 151. J. C. Bach. *Sonata op. 17 nº 4: Allegro*, cc. 21-26



Una de las texturas más empleadas por el estilo galante es la melodía acompañada por un **bajo Alberti**, diseño de acompañamiento basado en un patrón rítmico que se repite y que imprime sensación de continuidad. (cc. 21-24 del ejemplo 151).

El patrón rítmico de una figura seguida por otra que dura tres veces la anterior también es habitual. Se le denomina **ritmo lombardo** (ejemplo 152).

Ejemplo 152. Ejemplo de ritmo lombardo



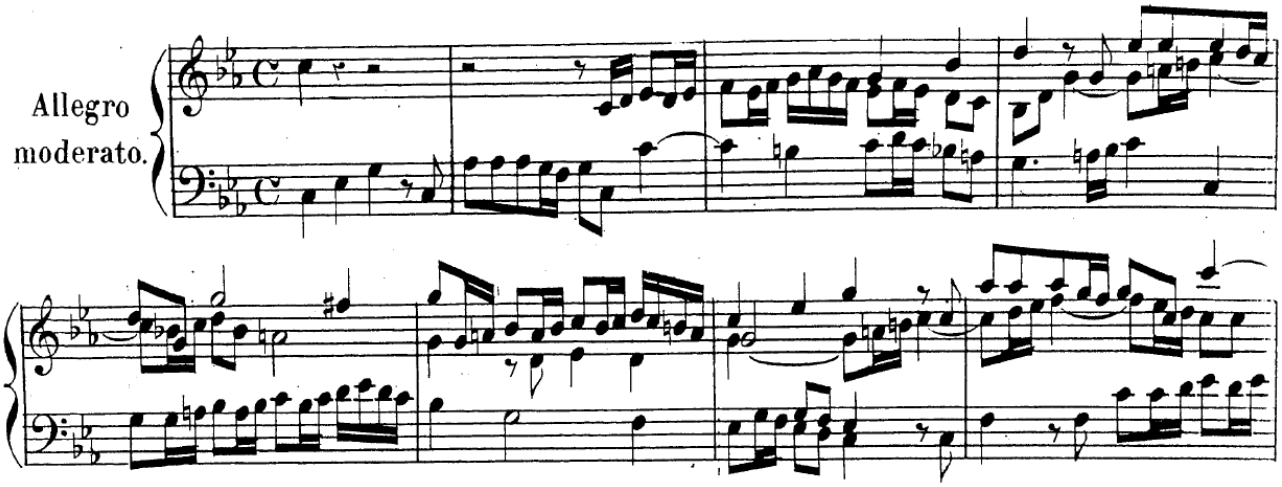
En general, el estilo galante huye del contrapunto barroco y de su excesiva ornamentación, buscando una textura más simple y diáfana, predominando la melodía acompañada.

Análisis RCV

La tonalidad galante

El músicos galantes **prefieren el modo mayor**, ya que este es menos complejo y disonante que el modo menor. Prueba de ello es que, de las 12 sonatas escritas para clave (o pianoforte) de J. C. Bach, 10 están en modo mayor, y tan sólo 2 están de modo menor. Además, de entre estas dos menores, la sonata nº 6 del op. 5 parece adoptar un estilo más propio del Barroco que del galante.

Ejemplo 153. J. C. Bach. *Sonata op. 5 nº 6*: *Allegro moderato*, cc. 1-8



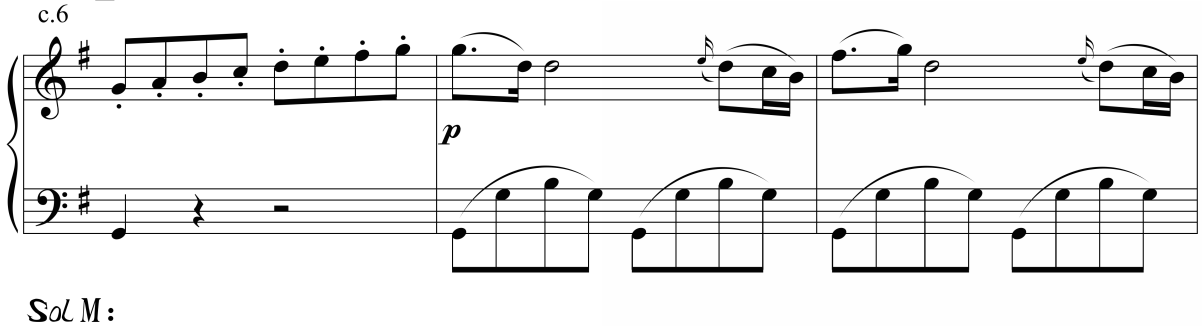
Las tonalidades en las que se mueve dentro de una misma obra o movimiento **son vecinas**, predominando la de la dominante en un modo mayor, la del relativo en el modo menor, y la del VI en un modo mayor, con la que suele acabar antes de empezar una reexposición. Además, las dos áreas tonales que articulan la primera sección de un movimiento son **estables y están perfectamente definidas**.

La modulación galante

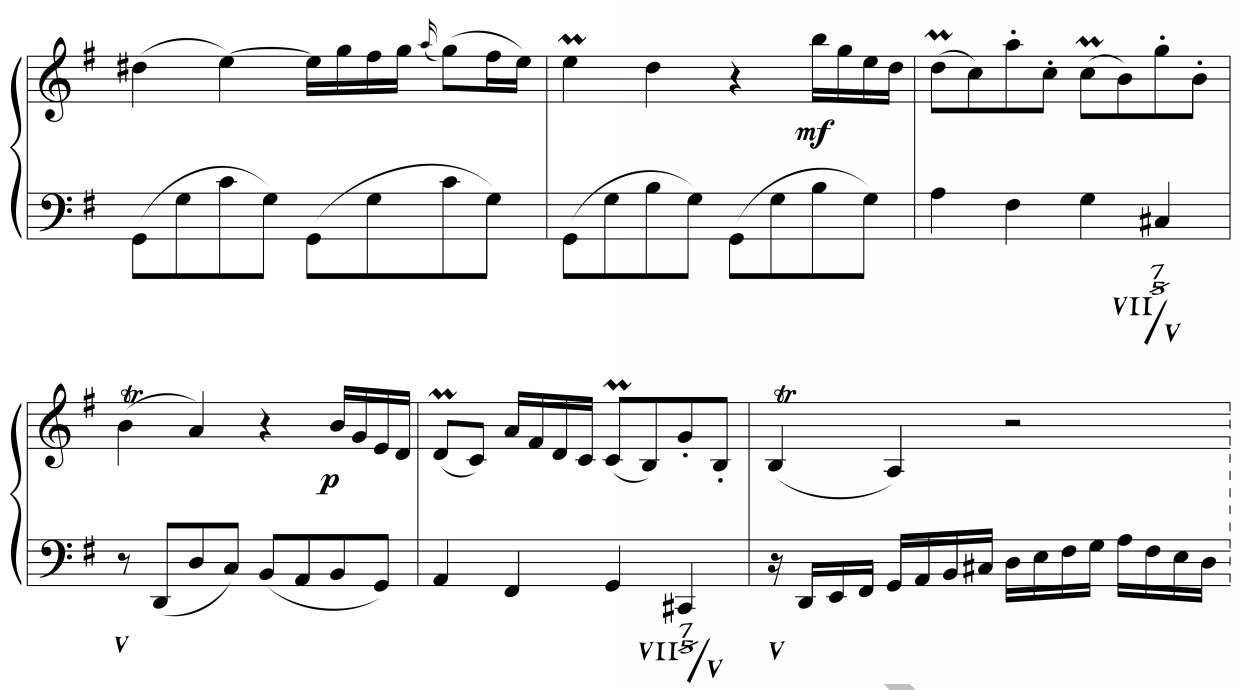
La manera de pasar de una tonalidad a otra es suave, siguiendo a nivel general el procedimiento tonal del círculo de quintas. Dos procedimientos armónicos habituales en la primera sección de un primer movimiento galante son:

1) **Empleo del acorde dominante de la dominante en la transición**. Aunque se repita, este acorde suele culminar en una semicadencia de la tonalidad principal, es decir, sirve para enfatizar la dominante, no para modular hacia ella.

Ejemplo 154. J. C. Bach. *Sonata op. 17 nº 4*: *Allegro*, cc. 6-14

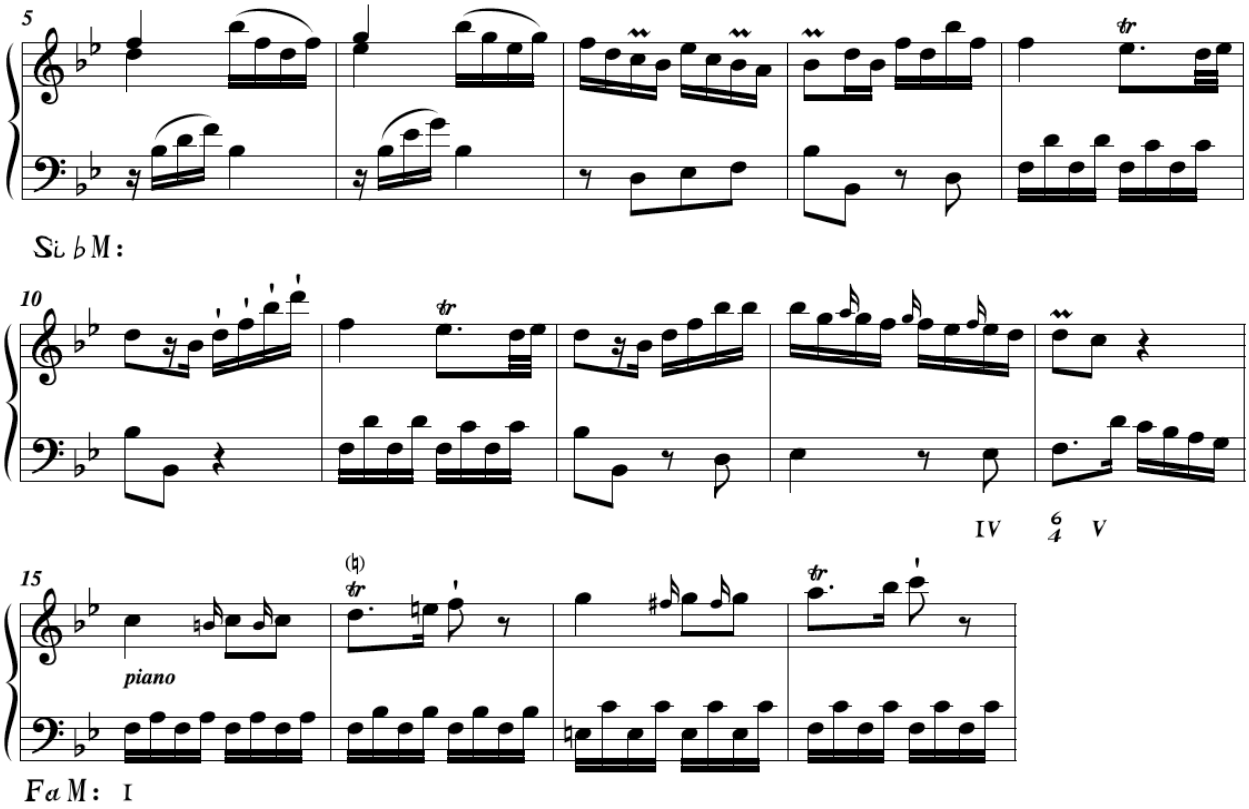


Análisis 5º



2) **Modulación por cambio de función de la semicadencia**, que se convierte, después de un silencio, en la tónica de la tonalidad de la dominante.

Ejemplo 155. J. C. Bach. *Sonata op. 5 nº 1*: *Allegretto*, cc. 5-18

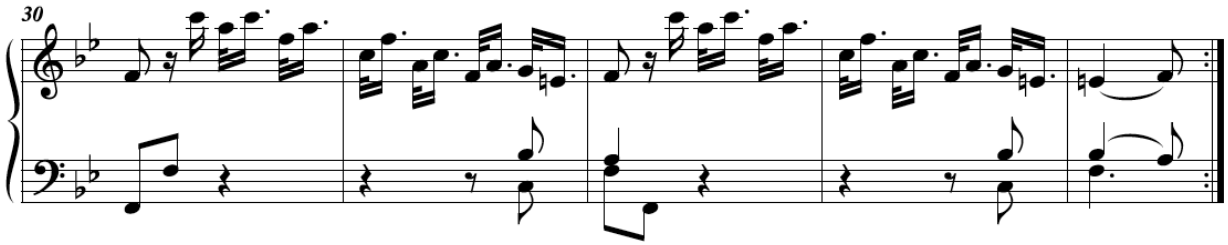


A este tipo de transiciones que culminan en un acorde de dominante de la tonalidad principal se llaman **transiciones** o **puentes no modulantes**. Su uso es habitual en las formas sonatas tempranas de W. A. Mozart.

La armonía galante

1) Uso de la **tríada de dominante en la semicadencia**, incluso como resolución de la 6ª y 4ª cadencial. (cc. 12 y 14 del ejemplo 154 y c. 14 del ejemplo 155).
2) **Evitan el acorde de sexta aumentada**, por ser demasiado disonante. Uso discreto de las dominantes secundarias y de las armonías del modo mayor mixto.
3) Empleo de **apoyaturas preparadas** (o retardos desligados) **dobles y triples en la cadencia auténtica perfecta al final de una sección**, o incluso en las cadencias intermedias (cadencias rotas y semicadencias). Estas formaciones disonantes duran al menos el doble que su resolución (o hasta el cuádruple). Este recurso, que procede del Barroco, también va a tener continuidad también durante el Clasicismo.

Ejemplo 156. J. C. Bach. *Sonata op. 5 nº 1*: *Allegretto*, cc. 30-34



4) **Ritmo armónico lento**, que tiende a usar 1 ó 2 acordes por compás. Suele ser continuo, evitando la formación de síncopas armónicas.

¿Qué ritmo armónico subyace en el ejemplo 154? Escríbelo.



La forma galante

1) Los primeros movimientos allegro de las sonatas galantes suelen adoptar la **forma sonata binaria**, que es la estructura más cercana a la forma sonata clásica. Lo que le falta a esta forma binaria para convertirse en forma sonata es: a) independencia del desarrollo, que se hace más extenso, b) mayor acción dramática en el desarrollo con tendencia a crear un punto de clímax, c) ausencia de repeticiones en la segunda sección. El término *forma sonata binaria* sirve para definir algo que está a medio camino entre la forma binaria y la forma sonata clásica.

He aquí algunas características estructurales de esta forma preclásica:

a) Las **cadencias separan las frases de manera nítida**, es decir: emplean acordes en estado fundamental, predomina la textura acórdica, usan elementos de separación como los silencios y otros de señalización como los trinos.
En ocasiones la búsqueda de la continuidad rítmica produce escalas que enlazan las distintas partes, evitando así el silencio de todas las voces. Es lo que se conoce como **soldaduras**, como sucede en el c. 44 del ejemplo 157.

¿En qué compás del ejemplo 155 se produce una soldadura?

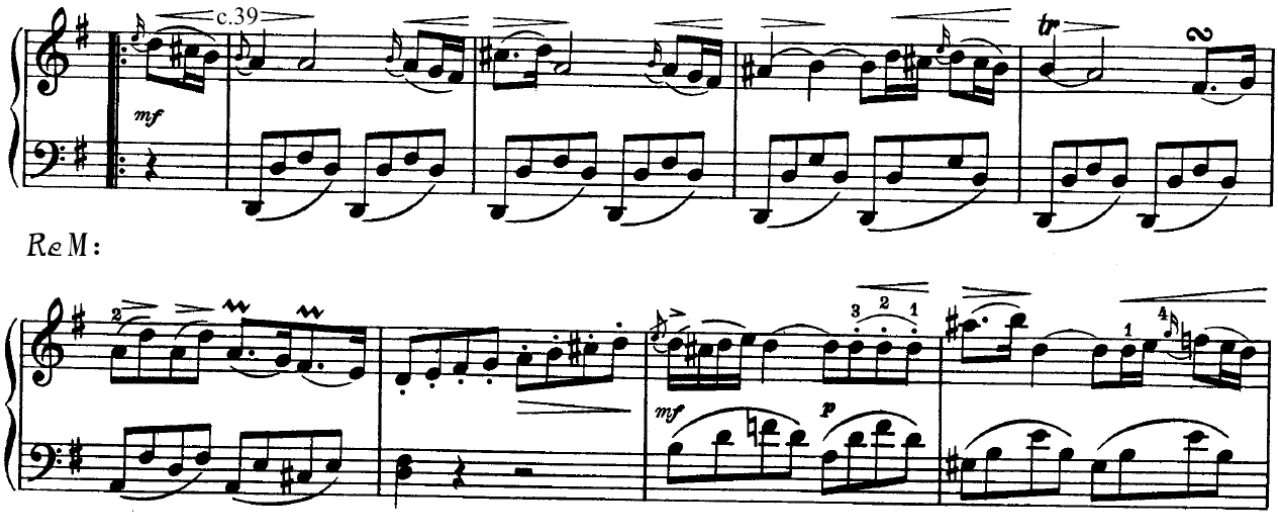
b) **Periodicidad de las frases**. Las unidades que conforman la frase se repiten con regularidad, formando estructuras como 2+2+4, 4+4, 2+2+2+2, etc. Las frases suelen ser de duración breve.

¿Qué estructura de números corresponde con la primera frase del ejemplo 157?

Ejercicio 36. Divide en estructuras numéricas las frases del ejemplo 155.

c) Al inicio de la segunda sección, justo después de la doble barra, es habitual reutilizar todo el tema A transportado a la tonalidad de la dominante.

Ejemplo 157. J. C. Bach. *Sonata op. 17 nº 4*: *Allegro*, cc. 39-46



d) Los músicos galantes usan transiciones entre temas y grupos cadenciales perfectamente delimitados, y en ocasiones temas de conclusión, que se caracterizan por su estructura de repetición y armonías y bajos cadenciales, como puedes comprobar en el ejemplo 156.

5º - RCV

El estilo sensible

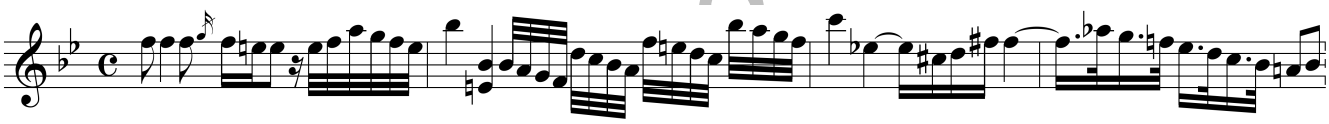
El estilo sensible, sentimental o expresivo (*Empfindamer stil*) surge entre 1740 y 1780 en el norte Alemania, y fue desarrollado por compositores como **C. P. E. Bach** y Jirí Antonín Benda a través de la escuela de Manheim. En el estilo de la sensibilidad la **emoción se valora más que cualquier otra cosa**, y su abanico expresivo es más amplio con respecto al estilo galante. Es, por lo tanto, un estilo complejo y subjetivo, que no busca agradar al gran público, estando asociado con las clases medias y los sentimientos individuales. Al contrario que el estilo galante, el estilo sensible **no da la espalda completamente al Barroco**, ya que usa la textura contrapuntística y sus recursos técnicos.

La melodía y textura sensibles

La melodía sensible es más angulosa que la galante, con **más saltos y zigs-zags**, que la hacen menos *cantabile* y más instrumental. Al contrario que el galante, la melodía sensible está **saturada de cromatismos**, bien por el uso de acordes cromáticos o de notas extrañas.

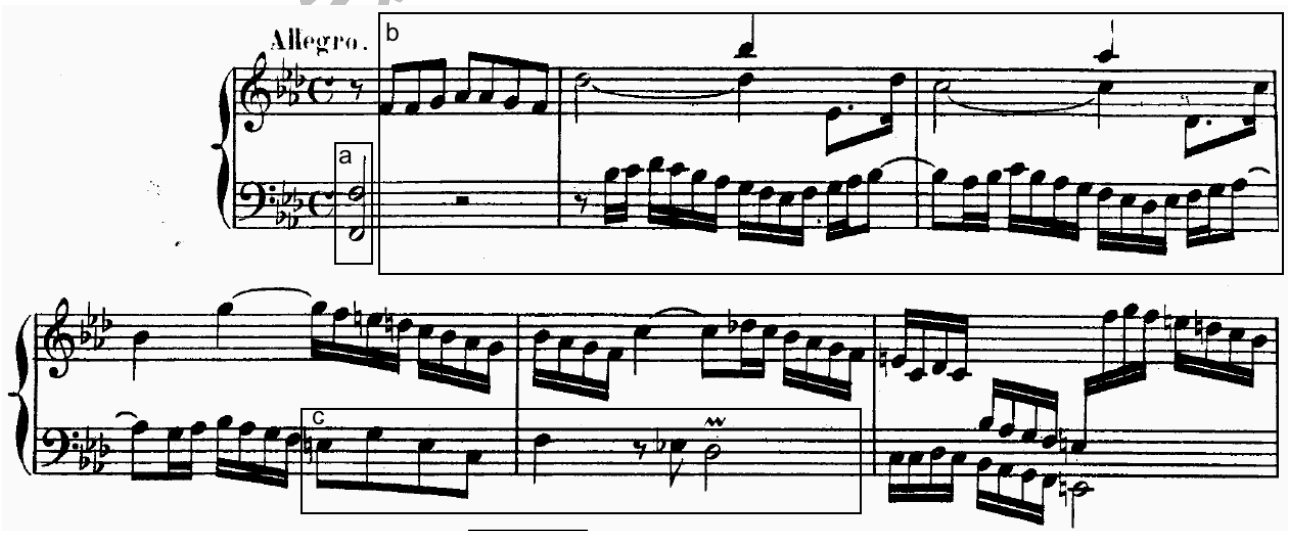
Rodea con un círculo las notas cromáticas del ejemplo 158.

Ejemplo 158. J. A. Benda. *Sonata en Si ♭ mayor: Allegretto*, cc. 1-4, mano derecha

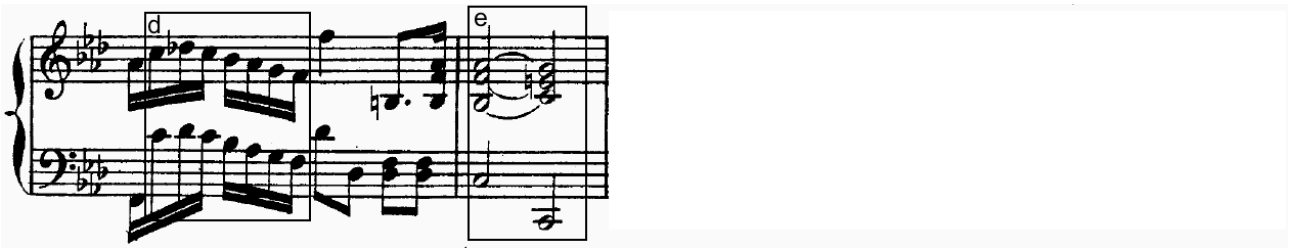


El estilo *empfindsam* se caracteriza por los **cambios constantes de textura** en un mismo movimiento, en el que conviven los bajos Alberti, contrapunto (b) o contrapunto imitativo, líneas de bajo continuo (c), octavas (a), acordes (e), arpegios, escalas, breves monodias duplicadas (d), etc. Esta variedad de texturas produce un efecto de discontinuidad muy característico.

Ejemplo 159. C. P. E. Bach. *Sonata en fa menor W62/6 H40: Allegro*, cc. 1-8



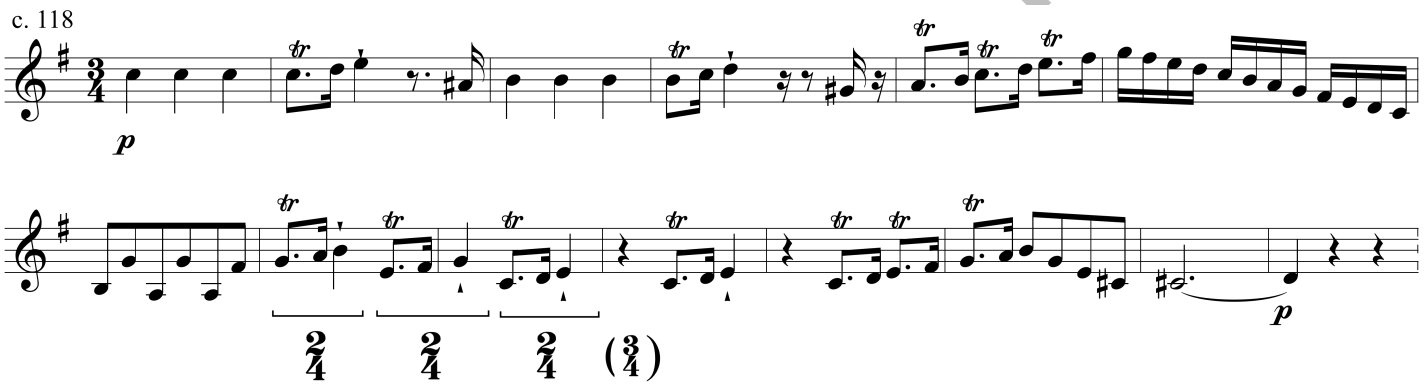
Análisis 5º - RCV



Al igual que el estilo galante, el estilo sensible también usa el ritmo lombardo.

Uno de los recursos rítmicos que emplea este estilo es la **hemiolia**, que consiste en un **cambio de compás no escrito y momentáneo**. Este se puede realizar a través de la figuración, de la articulación y de la armonía, y puede atravesar incluso las líneas divisorias del compás.
Las hemiolias más frecuentes del Barroco y Preclasicismo son aquellas que convierten la percepción de un compás ternario (3/4) en uno binario (2/4 ó 6/8) próximo a una cadencia importante. Son, por lo tanto, un **recurso estructural que produce sensación de aceleración**.

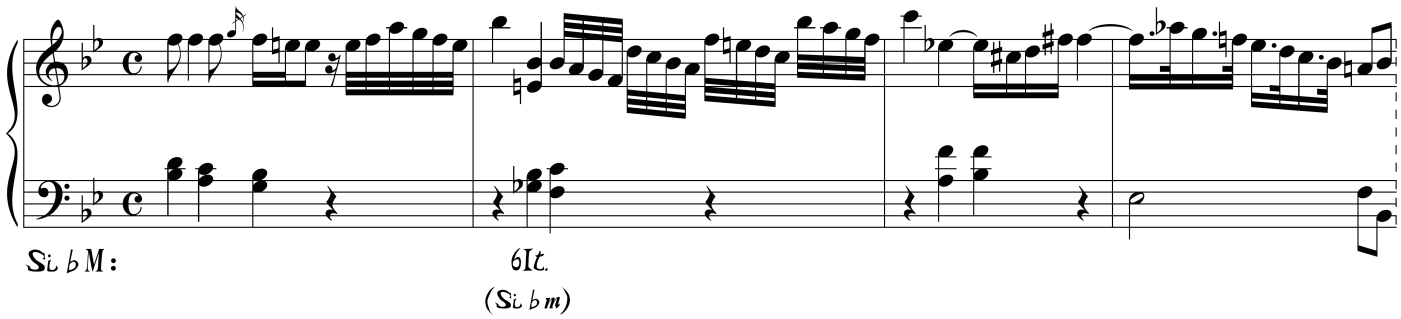
Ejemplo 160. C. P. E. Bach. *Sinfonía en Sol mayor Wq 183/4: Allegro assai*, cc. 118-131



La tonalidad sensible

El músicos sensibles **prefieren el modo menor**, ya que este es más complejo y disonante que el modo mayor. Aún así, las obras sensibles cuya tonalidad principal es mayor, incluyen en ellas acordes propios del modo menor, creando el denominado **modo mayor mixto**.

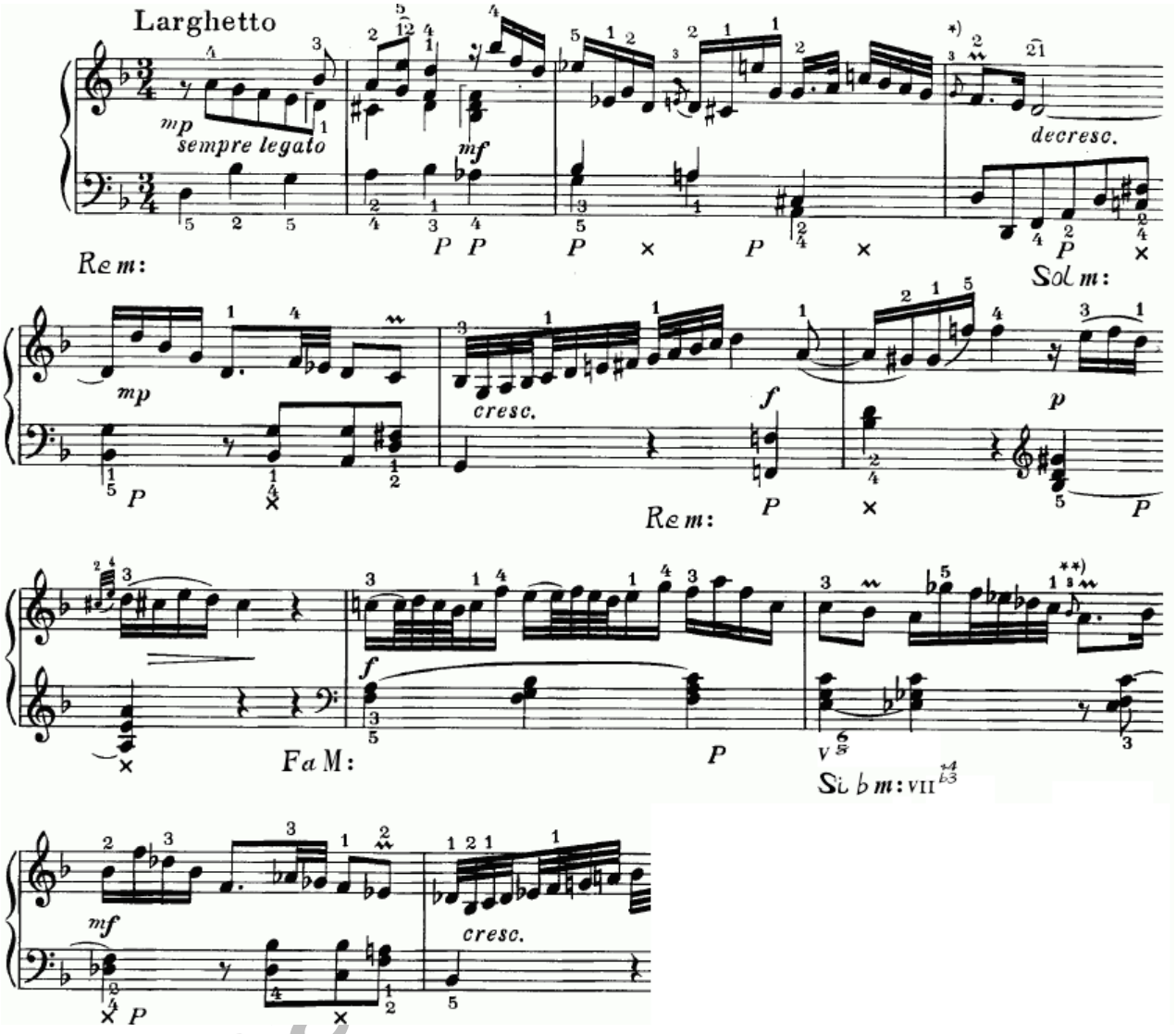
Ejemplo 161. J. A. Benda. *Sonata en Si ♭ mayor: Allegretto*, cc. 1-4



Además de las tonalidades vecinas, los músicos del estilo sensible exploran **tonalidades más alejadas**. En el siguiente ejemplo, en re menor, después de transitar por sol menor, re menor y Fa mayor, se atreve

a entrar en si ♭ menor, tonalidad del VI grado minorizado con respecto a re menor, la principal del movimiento.

Ejemplo 162. J. A. Benda. *Sonata en Si ♭ mayor: Larguetto*, cc. 1-12



La modulación sensible

Una de las maneras *empfindsam* de pasar de una tonalidad a otra es mediante la **modulación cromática**. Esta produce un **cambio fuerte entre tonalidades**, ya que no existen acordes en común entre ambas. El paso de Fa mayor a si ♭ menor en el c. 10 del ejemplo 162 se produce desde un V invertido de la primera tonalidad que enlaza con la séptima disminuida del VII de la segunda tonalidad. Ninguno de estos acordes son comunes a las tonalidades, y por lo tanto producen una modulación cromática.

La armonía sensible

1) **Uso del acorde de sexta aumentada**. Es uno de los acordes favoritos de los músicos sensibles, por la disonancia y tensión armónica que produce.

2) Empleo de acordes del **modo mayor mixto**, como por ejemplo el acorde de sexta aumentada (c. 2 del ejemplo 161).

3) **Ritmo armónico rápido**, que tiende a usar varias acordes en un mismo compás. Suele ser **discontinuo**, formando en ocasiones **síncopas armónicas**, que evitan un cambio de acorde en la parte fuerte del compás.

¿Qué ritmo armónico subyace en el ejemplo 161? Escríbelo.



La forma en el estilo sensible

Las formas de los primeros movimientos de las sonatas sensibles suelen adoptar, al igual que los galantes, la **forma sonata binaria**. Hay un mayor uso, sin embargo del **contrapunto o contrapunto imitativo**, pudiendo emplear recursos formales propios de la fuga del Barroco (pasajes en estrecho, monotematismo, etc.)

a) En ocasiones no se aprecia una **separación clara entre las frases o motivos**. Contribuyen a ello la ausencia de silencios, y la presencia de notas extrañas que producen continuidad entre las partes. Observa lo complicado que resulta extraer una estructura de números de la frase del ejemplo 159.

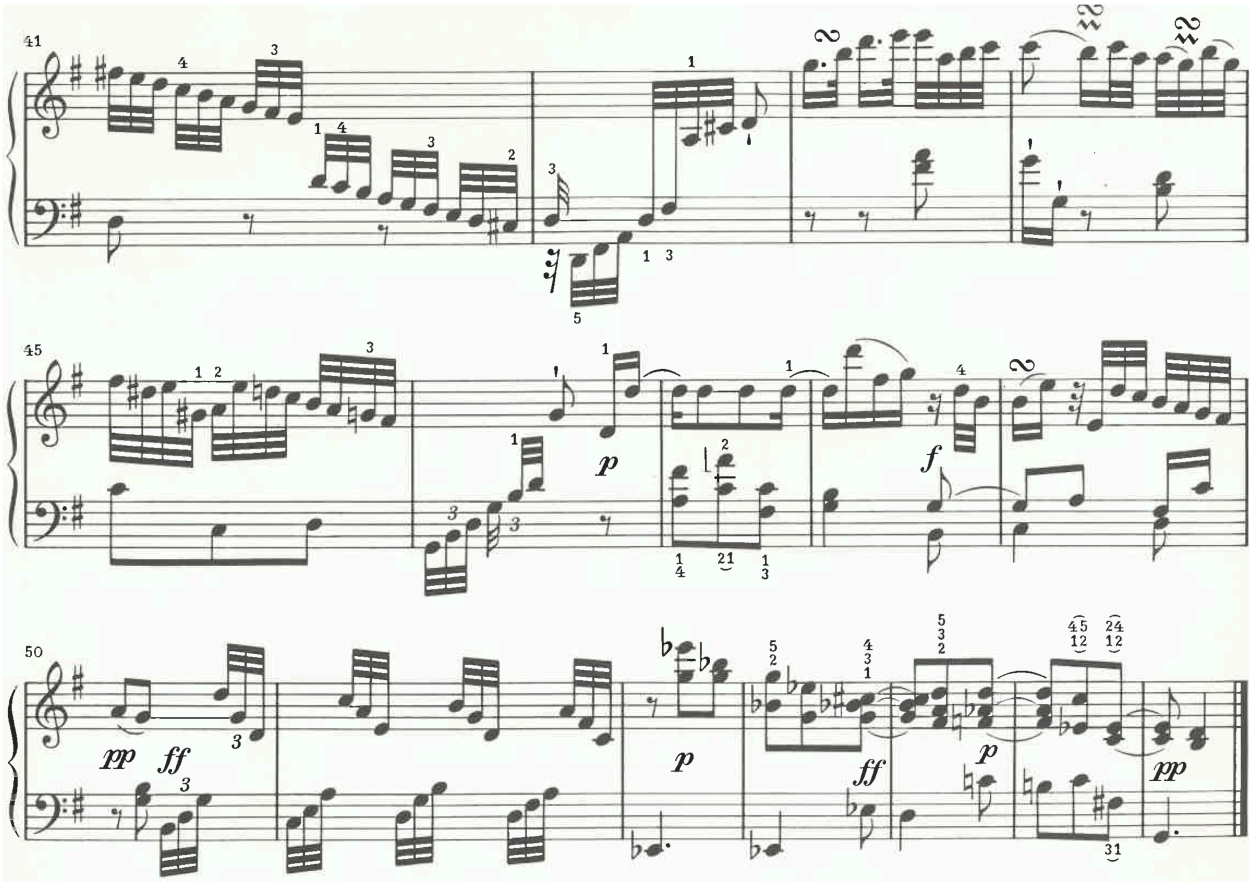
b) **Asimetría.** Las frases forman estructuras numéricas que son irregulares. Las cuatro primeras frases de su primera sección de la *Sonata en fa menor Wq 62/6* de C. P. E. Bach (Páginas 128-131) forman la asimetría 8 + 7 + 6 + 9.

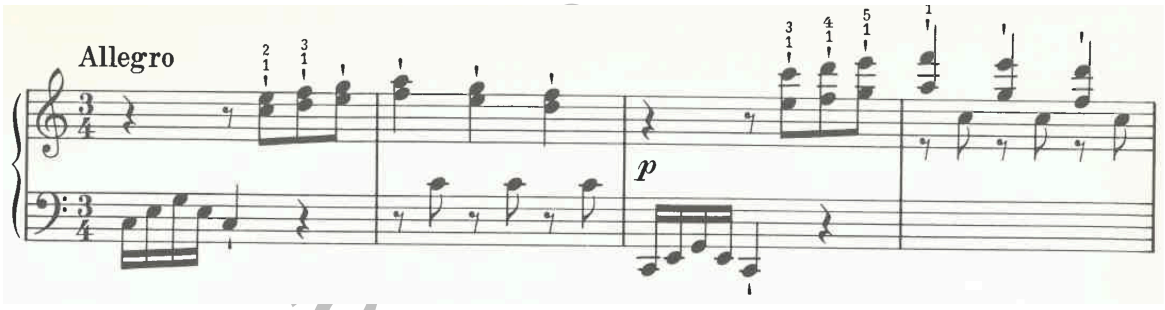
La discontinuidad del estilo sensible

Si la **continuidad es la característica más importante del estilo galante, la discontinuidad lo es del estilo sensible**. En ocasiones, esta cualidad se refleja en forma de un **cambio brusco** de textura, ritmo, armonía, e incluso dinámica, creando un **efecto de sorpresa** muy marcado en el oyente. Atendiendo a esta definición, ¿podrías decir en qué compás y por qué del siguiente ejemplo sientes el cambio más drástico e inesperado?

Ejemplo 163. C. P. E. Bach. *Sonata en Do mayor Wq. 65/36, H157: Andante*, cc. 41-56 y *Allegro*, cc. 1-4

Análisis 5º - RCV

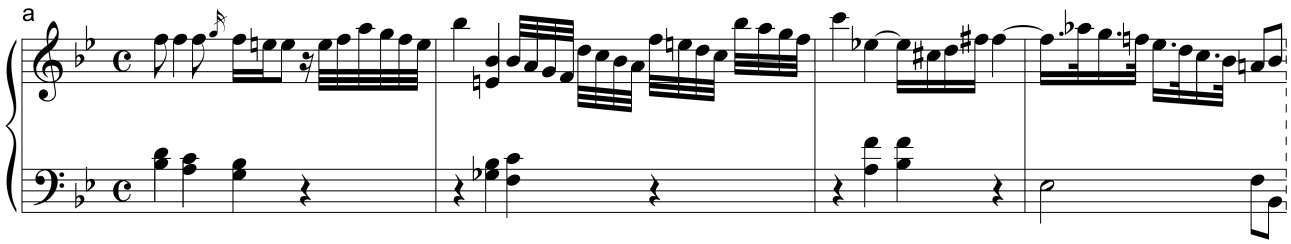




Transformando el estilo galante en estilo sensible

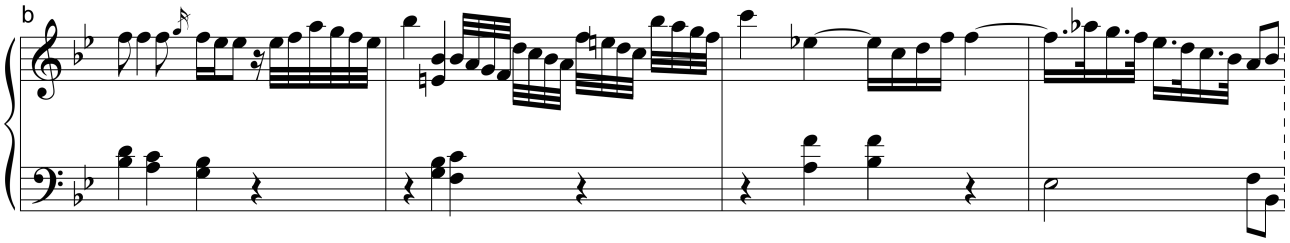
En este apartado vamos a transformar de manera progresiva los 4 primeros compases del primer movimiento de una sonata típicamente sensible, la *Sonata en Si ♭ mayor* de J. A. Benda. El fragmento a muestra el original del compositor. Cífralo armónicamente.

Ejemplo 164. J. A. Benda. *Sonata en Si ♭ mayor: Allegretto*, cc. 1-4



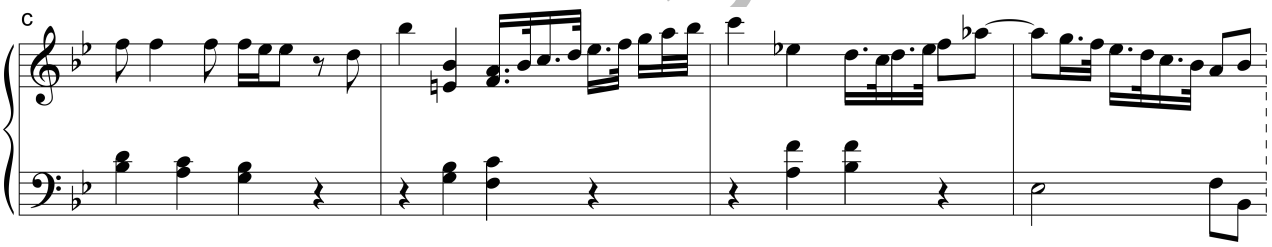
La primera transformación consiste en reducir el cromatismo, tanto a nivel armónico como melódico.

Ejemplo 165. Simplificación cromática



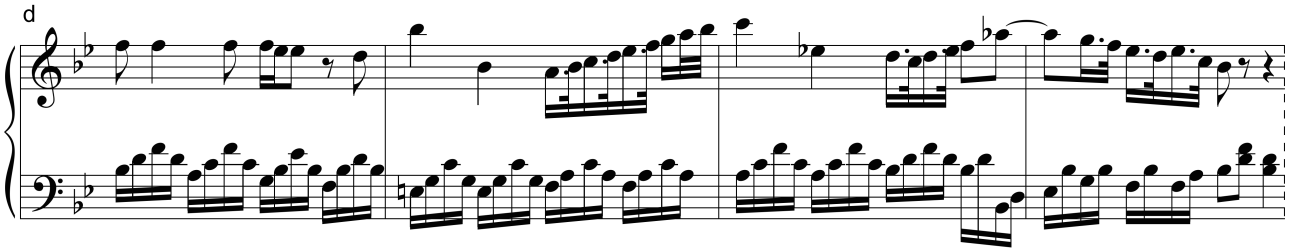
La segunda transformación consiste en una simplificación del ritmo, que desarrolla el motivo del 4º compás en el 2º y 3º.

Ejemplo 166. Simplificación rítmica



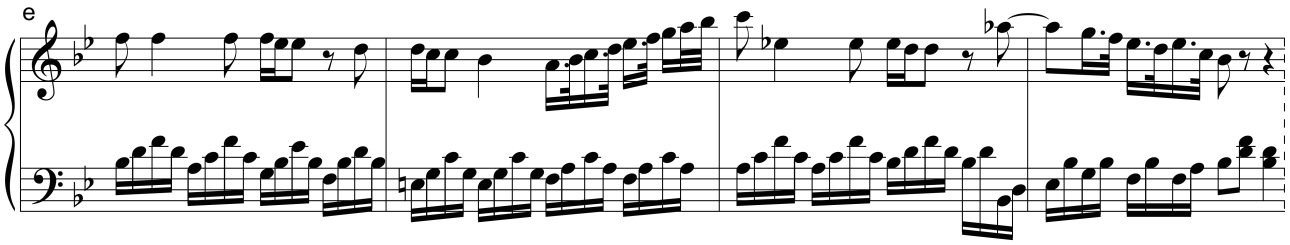
En la fase d se aplica a la mano izquierda un acompañamiento de *bajo Alberti*, que produce continuidad rítmica y estabiliza el ritmo armónico, deshaciendo la síncopa armónica del segundo compás.

Ejemplo 167. Aplicación del *bajo Alberti*



En la última transformación, el motivo del primer compás se desarrolla en el 2º y en el 3º, proporcionando mayor unidad al conjunto. Hemos transformado el fragmento en el estilo galante.

Ejemplo 168. Unidad motívica



El estilo de Domenico Scarlatti

Introducción

Domenico Scarlatti fue hijo de Alessandro Scarlatti (1660-1725), uno de los referentes musicales más importantes del Barroco. En 1728, al poco de morir su padre, se establece en España, en concreto en Madrid y en Sevilla, al servicio rey Joao V de Portugal.

Durante su estancia en España, Scarlatti compuso 555 sonatas para *Clavicembalo*, gran parte de ellas para la hija del rey Joao, María Bárbara de Braganza. Son piezas cortas, en un sólo movimiento, y, algunas se ordenan por parejas, compartiendo la misma tonalidad y de estilos parecidos aunque contrastantes en carácter. De todas ellas sólo 30 se publicaron en vida, las llamadas *Essercizi*, ejercicios o estudios que desarrollan la técnica del instrumento. Existen 3 catalogaciones de estas sonatas: K de Kirkpatrick, L de Longo y P de Pestelli.

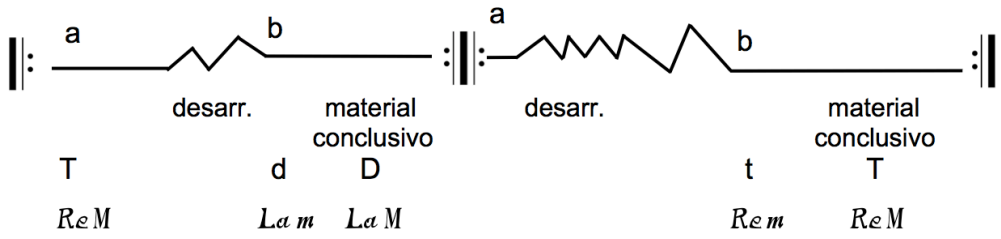
Domenico Scarlatti es un compositor muy original, con características tonales, armónicas, rítmicas y de textura tan propias que es difícil de encuadrar en un estilo. Su seguidor más inmediato fue el Padre Soler.

La tonalidad de Domenico Scarlatti

a) Al igual que los músicos galantes, Scarlatti tiene **preferencia por las tonalidades mayores**. Las que más emplea son las de Re mayor y Sol mayor.

b) Al iniciar el tema b en algunas sonatas en modo mayor, Scarlatti **modula al homónimo menor de la dominante**, cambiando al modo mayor al final de la primera sección. En la segunda sección, la reexposición de b y el material conclusivo describen el mismo cambio de modo, pero en la tonalidad principal.

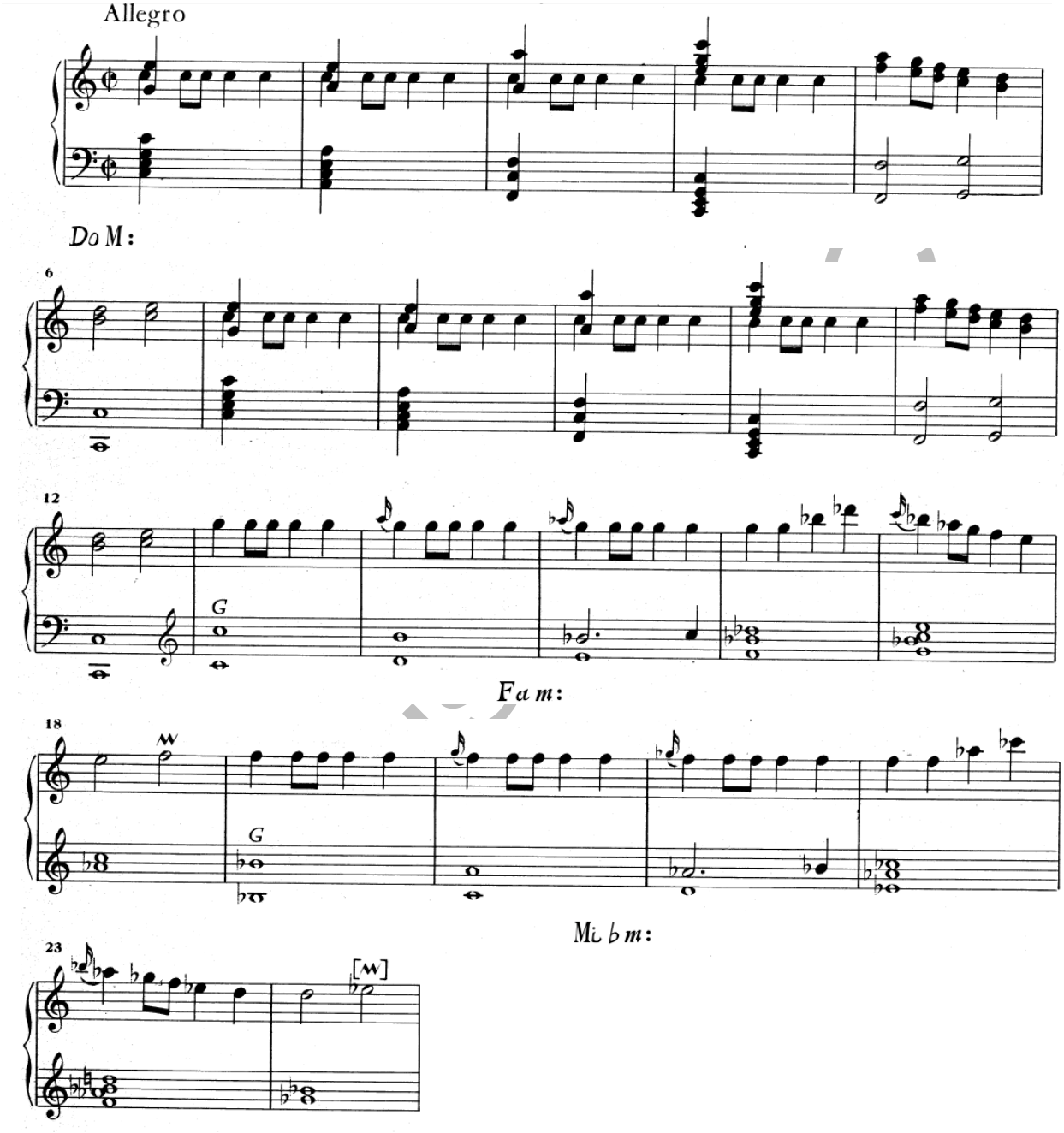
Ejemplo 169. D. Scarlatti. *Sonata en Re mayor K 119 / L 415* [estructura tonal]



Análisis 5º - RCV

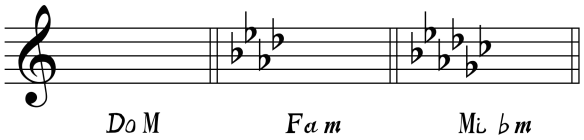
c) Debido a su carácter experimentador, Scarlatti emplea en algunas obras **tonalidades cromáticas**, alejadas de la armadura, como la del II↓, el III↓, la del IV del modo menor o el ya mencionado homónimo menor de la dominante.

Ejemplo 170. D. Scarlatti. *Sonata en Do mayor K 420*, cc. 1-24



En el siguiente ejemplo podemos observar la lejanía tonal que existe entre las 3 primeras tonalidades del ejemplo 170.

Ejemplo 171



La forma en las sonatas de Domenico Scarlatti

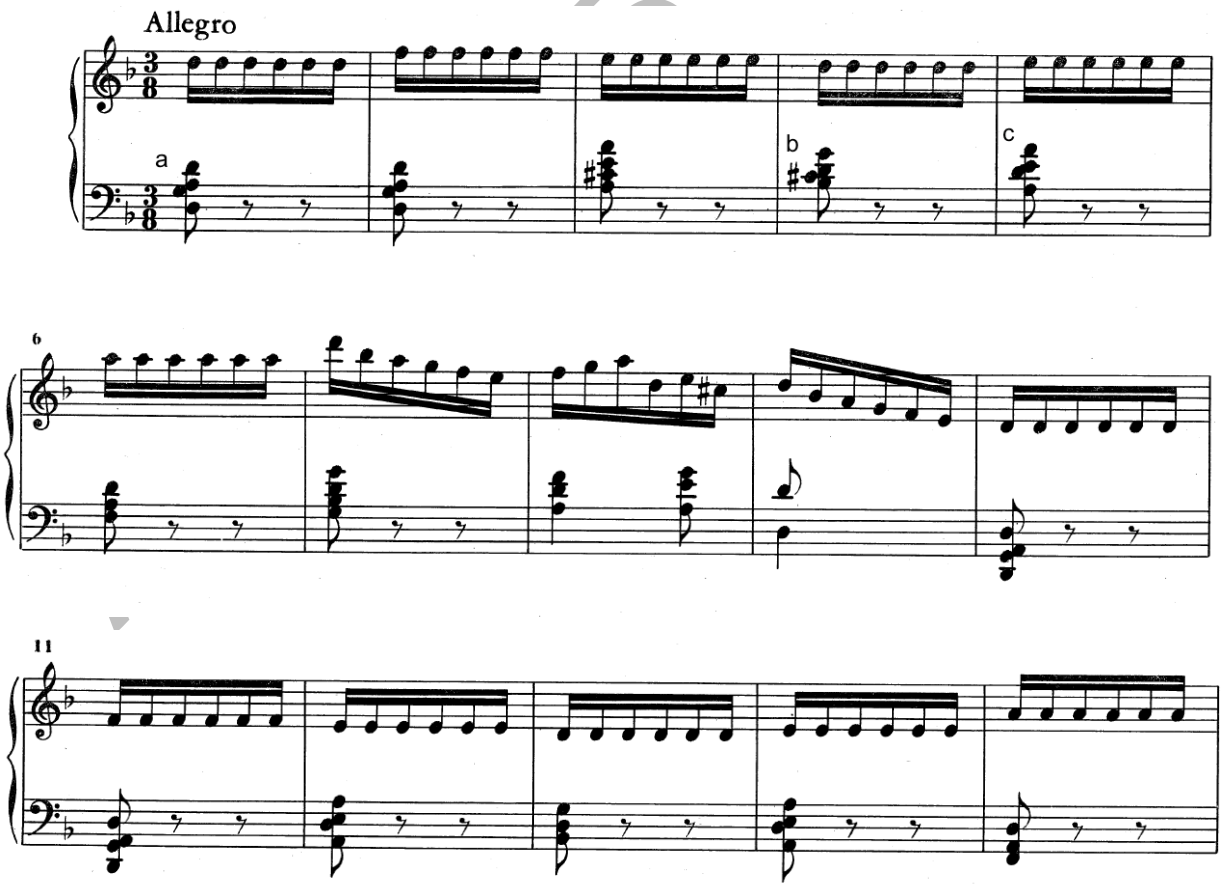
a) La forma más habitual de las sonatas de Scarlatti es la **forma binaria desarrollada**, con dos ideas a y b que se repiten y que en la segunda sección sólo se reexpone la idea b.

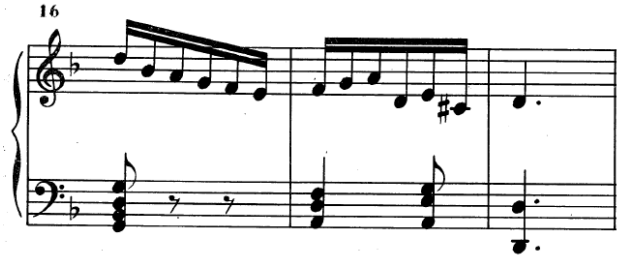
b) Scarlatti emplea habitualmente **temas de carácter instrumental**, basados en escalas, arpegios, o en la repetición de un sonido.

b) Las ideas a y b suelen estar conectadas mediante una **transición modulante** que termina en una semicadencia de la tonalidad a la que se dirige, como ocurre en la *Sonata en Re mayor K 119 / L 415* (cc. 28-35, páginas 122-123).

c) Las **frases suelen ser periódicas**, empleando también la **repetición con cambio de registro**.
¿Qué estructura numérica tiene el tema A del siguiente ejemplo?

Ejemplo 172. D. Scarlatti. *Sonata en re menor K 141 / L 422,* cc. 1-18

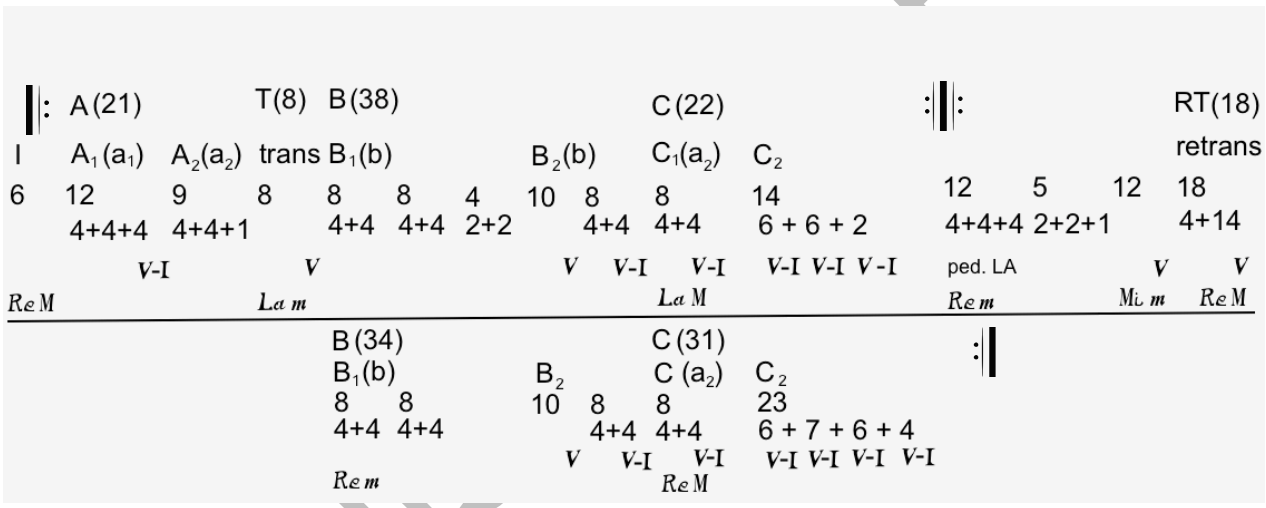




d) Empleo de la **soldadura** para unir frases (c. 9 del ejemplo anterior)

e) Expansión tonal de la 1ª sección por medio del **grupo cadencial**, en el que se incluye a vece un **tema de conclusión**. El grupo o período cadencial (Letra C en el esquema) se caracteriza por la estabilidad en la tonalidad de la dominante y la reiteración de cadencias auténticas. El tema de conclusión se tiene una estructura regular basada en la repetición bastante literal de una frase que acaba de cadencia auténtica.

Ejemplo 173. D. Scarlatti. *Sonata en Re mayor K 119 / L 415* [estructura formal]

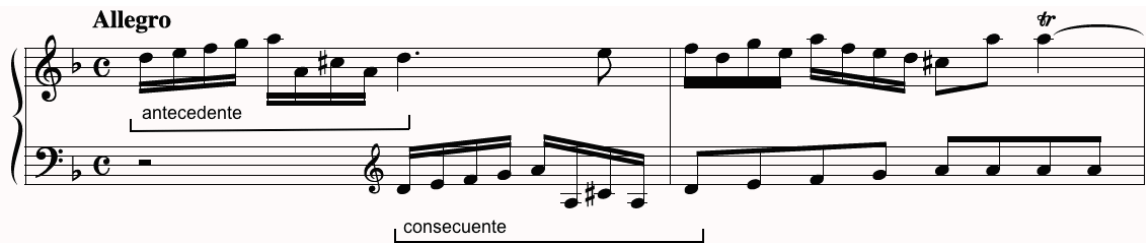


La textura y el ritmo en las sonatas de D. Scarlatti

a) Scarlatti huye de la escritura contrapuntística del Barroco, que le parece anticuada, aunque existen excepciones como *La fuga del gato K 30*, basada en las notas aleatorias que su gato pisó mientras se paseaba por el teclado de su instrumento. Emplea también el *bajo Alberti*, pero de manera ocasional.

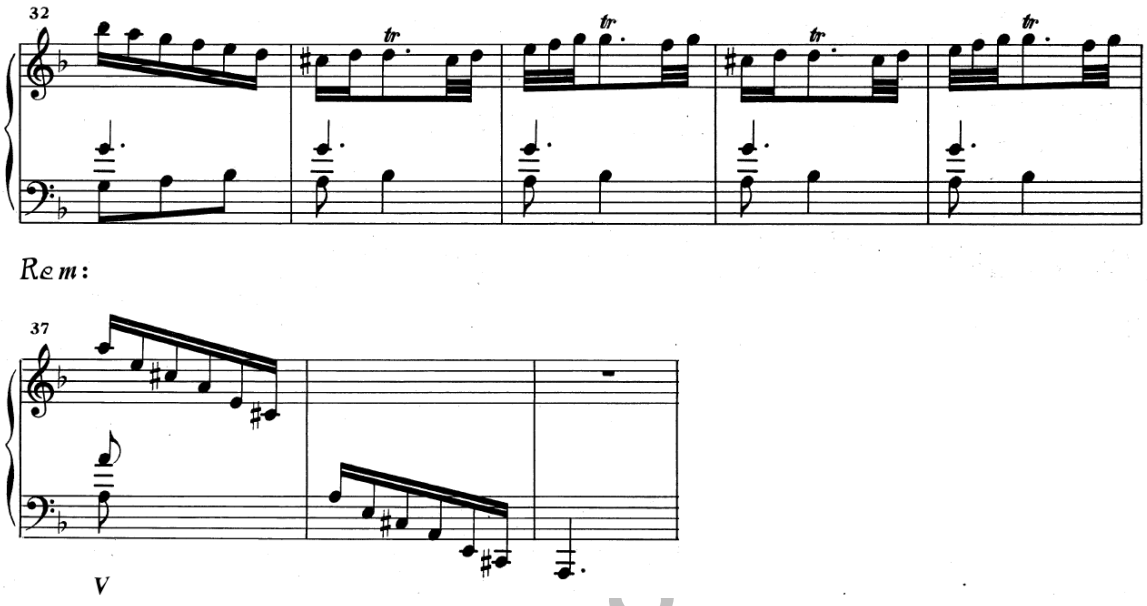
b) Es típico comenzar la sonata con una imitación parcial entre mano derecha e izquierda, o viceversa.

Ejemplo 174. D. Scarlatti *Sonata en re menor K1 / Esserciso 1*, cc. 1-2



c) **Arpegios ascendentes y descendentes que recorren varias octavas**, normalmente desarrollando la tríada de tónica o la de dominante. Las transiciones modulantes suelen acabar de esta manera, casi siempre en sentido descendente, y culminando en un sonido grave.

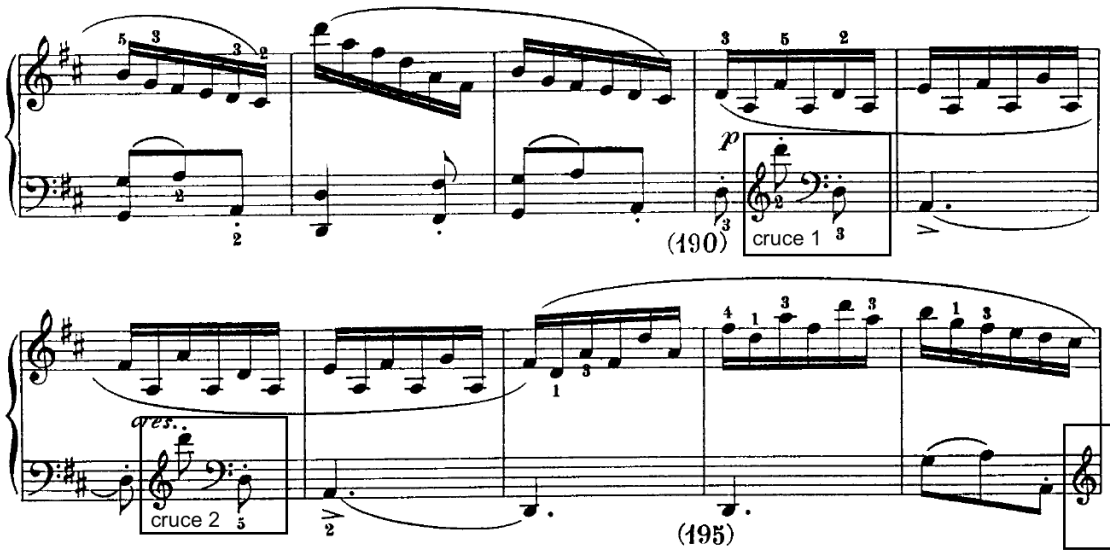
Ejemplo 175. D. Scarlatti. *Sonata en re menor K 141 / L 422,* cc. 32-39

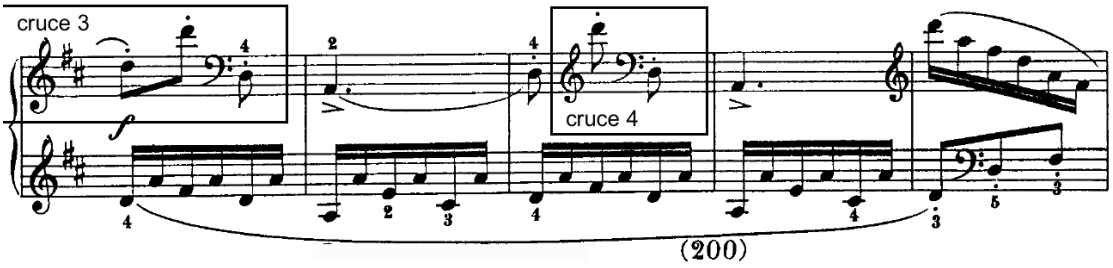


d) **Intercambio de texturas** entre la mano derecha y la izquierda.

e) Scarlatti usa el **cruzamiento de manos** para producir un juego tímbrico entre el registro grave y agudo del instrumento. En el siguiente ejemplo se producen 4 cruzamientos consecutivos. En los dos primeros la mano izquierda cruza a la derecha, y después de manera invertida, la derecha cruza a la izquierda. Se produce, además, un intercambio de texturas: en los cc. 190-193 la mano derecha realiza primero el acompañamiento en Alberti y la izquierda los cruzamientos, después, en los cc. 197-200, se invierten los texturas.

Ejemplo 176. D. Scarlatti. *Sonata en re menor K 141 / L 422,* cc. 187-201



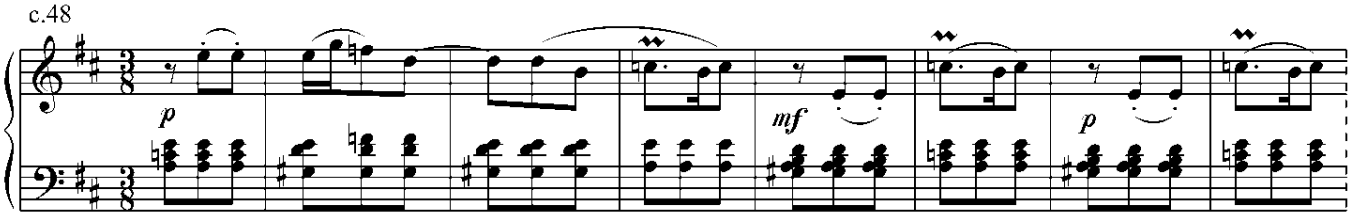


f) Una de las elementos rítmicos más característicos de Scarlatti es el **uso repetitivo de la síncopa**. En los cc. 33-36 del ejemplo 175, la segunda parte de un 3/8 está acentuado mediante un trino y la duración larga 4 veces consecutivas.

La armonía en las sonatas de D. Scarlatti

a) La característica armónica más peculiar de Scarlatti es la denominada ***acciaccatura***[11] armónica[12]. Consiste en **añadir sonidos a distancia de 2ª menor o mayor por debajo de una nota real sin ningún tipo de preparación ni resolución**. Esta *acciacaturas* producen acordes con una sonoridad de disonancias ásperas. En los cc. 52 y 54 del siguiente ejemplo, el la se añade al acorde de séptima de dominante invertido de la menor, ocasionando dos disonancias ásperas (la-si y sol ♯-la) que se suman al mi-re propio del acorde. Estas formaciones disonantes no tienen continuidad en ni en la época clásica ni en la rómantica.

Ejemplo 177. *Sonata para clave K 119 / L 415*, cc. 48-55



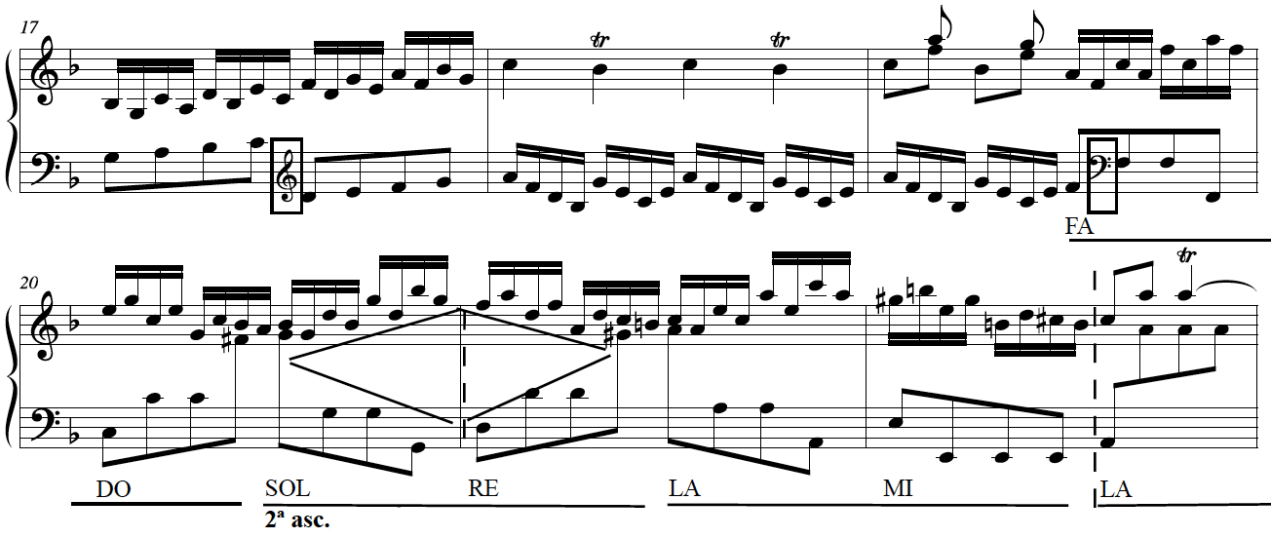
Ejercicio 37. Cita las *acciacaturas* que encuentras en los acordes a, b y c del ejemplo 172.

[11] Quizás proceda del término *acciaccare* que significa aplastar.
[12] Adorno de los siglos XVII y XVIII utilizado en la ejecución de instrumentos de tecla, normalmente en el acompañamiento italiano de los recitativos. Esta nota extraña se hace sonar simultáneamente con una o varias notas armónicas, pero que no se prepara ni se resuelve. Gasparini y Geminiani distinguen si se pulsa y se suelta o se pulsa y se mantiene. Scarlatti la mantiene.

Análisis 5º - RCV

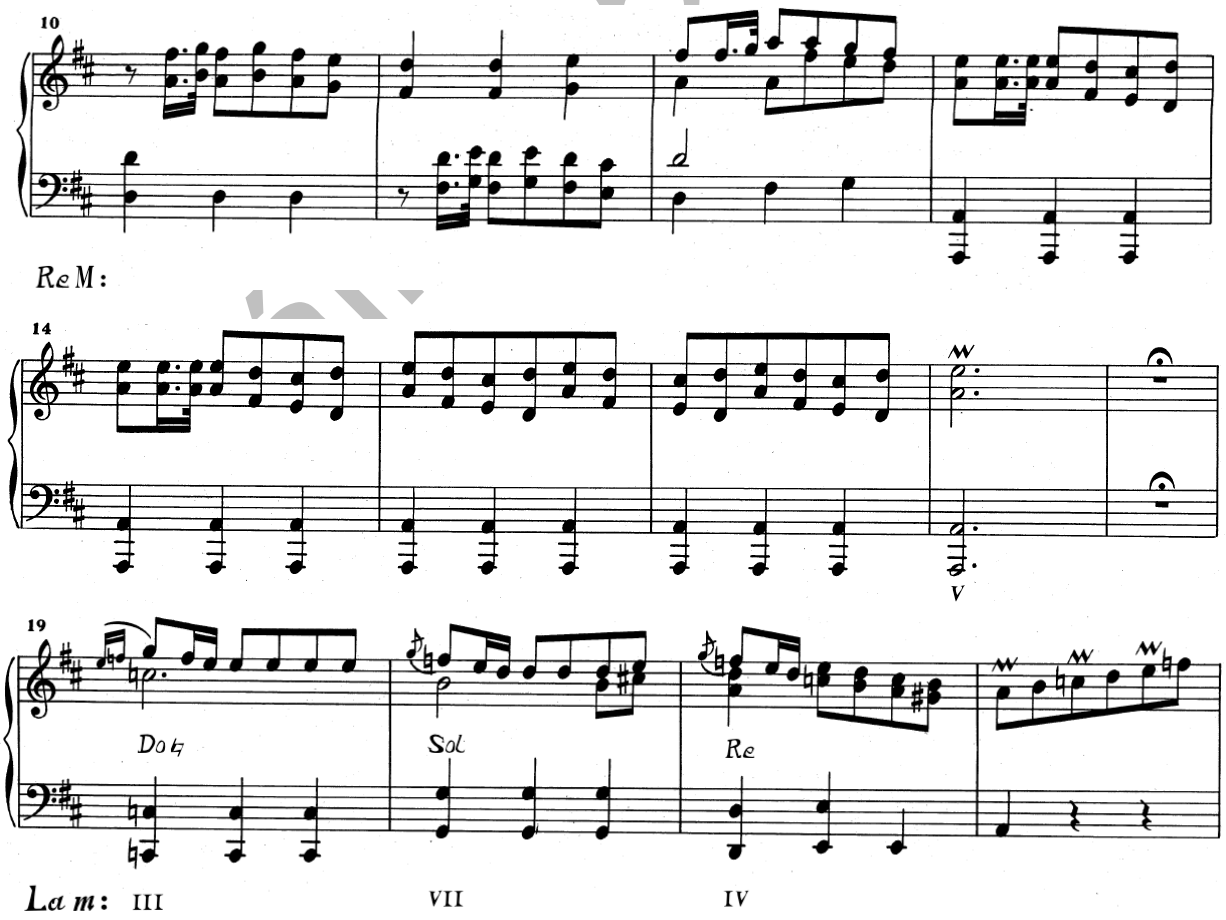
b) Empleo ocasional de **enlaces modales** como el III – VII ó VII - IV en el modo menor. Estos enlaces de tipo plagal producen en los cc. 19-21 del ejemplo 178 tres acordes del círculo de 4as. En la *Sonata K 1* el círculo de 4as se prolonga más, y, además produce una progresión melódica ascendente.

Ejemplo 178. *Sonata en re menor K 1*, cc. 17-22



c) Otro recurso armónico que evoca el pasado es el **uso de acordes sin 3ª**. La sensible omitida en la dominante prolongada de Re mayor (cc. 13-18) forma una semicadencia de sonoridad arcaica.

Ejemplo 179. *Sonata en Re mayor K 491*, cc. 10-22



Ejercicio 38. Analiza rítmicamente el ejemplo 179 y comenta los posibles cambios de acentuación en relación al compás del 3/4.

d) Scarlatti combina las audacias armónicas con otras más comunes como la 6ª y 4ª cadencial, el uso de la tríada de dominante en la semicadencia, y el empleo de dobles y triples apoyaturas o retardos en la cadencia auténtica perfecta. Y, a pesar del uso puntual de enlaces modales y el círculo de cuartas, Scarlatti usa más el círculo de quintas.

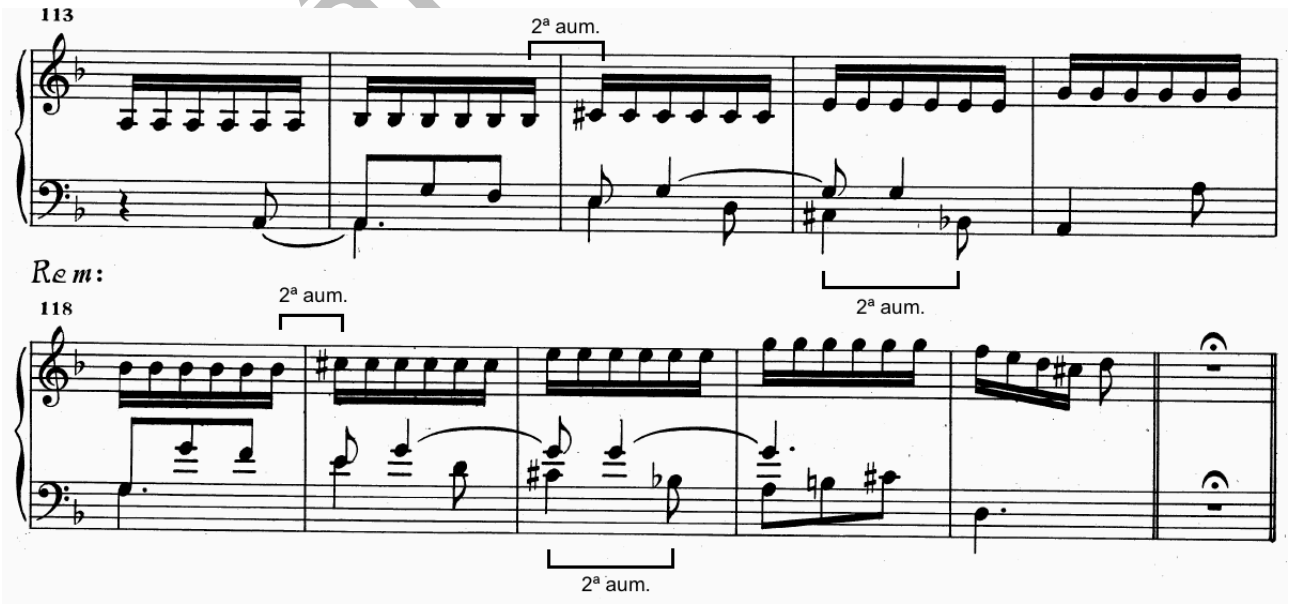
La influencia española en las sonatas de Domenico Scarlatti

Debido a su estancia en Madrid y en Sevilla, encontramos en su obra numerosos ejemplos de la influencia de la música folklórica española, como **compases y modelos rítmicos de la música popular**, como el 3/8 o el 3/4 de carácter vivo que emulan a la jota o fandango, la **escritura de notas repetidas** que imitan las castañuelas o **acordes con *acciacaturas* y arpegios** que evocan la sonoridad de la guitarra flamenca. Partes de estas características están presentes en el ejemplo 172.

Scarlatti incide en la melodía $\hat{6}$-$\hat{5}$ de un bajo de un modo menor, es decir, **suele repetir con insistencia la (semi) cadencia frigia incompleta**, evocando su origen modal de la cadencia andaluza. El ejemplo 175 ilustra esta característica.

Otro rasgo del folklore español, influencia del mundo árabe, es el **intervalo de 2ª aumentada entre la $\hat{6}$ y la $\hat{7}\uparrow$** que forma la escala armónica del modo menor. Este intervalo puede aparecer en la melodía de las voces superiores, o bien como descenso en una escala del bajo.

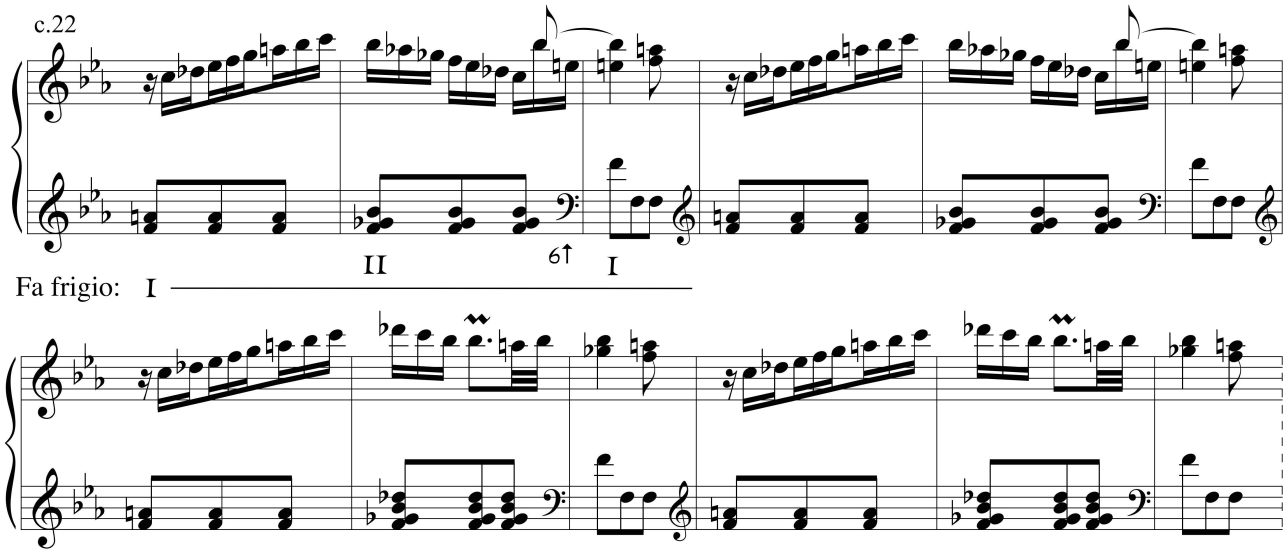
Ejemplo 180. *Sonata en re menor K 141*, cc. 113-123



Análisis 5º - RCV

Otro de los signos evidentes del folklore español en las sonatas de Scarlatti es el uso ocasional del **modo frigio**. En el siguiente ejemplo, Domenico repite 4 veces el enlace II-I de fa frigio sobre un pedal de Fa. Cabe destacar que, en todas sus apariciones, el I grado está mayorizado. Además, en los cc. 24 y 27, añade un intervalo de sexta aumentada al segundo grado, generando así mayor atracción hacia la tónica en estos puntos.

Ejemplo 181. *Sonata en Mi ♭ mayor K 193*, cc. 22-33



Ejemplo 182. Cuadro comparativo entre estilos preclásicos

Análisis 5

Estilo galante	Estilo sensible	Estilo de Domenico Scarlatti
Se origina a partir de 1730	Entre 1740 y 1780	A partir de 1728
Venecia, centro de la ópera y música instrumental	Norte de Alemania. *Escuela de Manheim*	Madrid y Sevilla
Alberti, Galuppi, J. C. Bach	C.P.E. Bach, J. A. Benda	Domenico Scarlatti
Búsqueda de la sencillez	Complejidad y subjetividad	Desarrollo de la composición para Clavicembalo
Dirigida al gran público, a los aficionados	Dirigida a especialistas. Estilo más personal y subjetivo	Dirigida a aficionados al Clavicembalo (María de Braganza)
Predomina la forma *sonata binaria*. Soldaduras	Predomina la forma *sonata binaria*. Soldaduras	Predomina la forma *binaria desarrollada*. Soldaduras
Fraseo regular. Frases cortas	Fraseo irregular. Frases cortas	Fraseo regular. Frases cortas. Tendencia a repetir literalmente
Predomina la melodía acompañada. Huye de el contrapunto barroco	Texturas variadas. Emplea el contrapunto barroco	Texturas variadas. Empleo ocasional de la imitación. Cruce de manos
Melodía *cantabile*, por grados conjuntos y equilibrada	Melodía instrumental, con saltos y zigs-zags	Melodía basada en arpegios, escalas y/o notas repetidas.
Acompañamiento de *bajo Alberti*	Acompañamientos variados. Bajos contrapuntísticos	Acompañamientos variados: bajo en octavas, *bajo Alberti*, acordes, arpegios, etc.
Continuidad rítmica. Ritmo lombardo	Discontinuidad rítmica. Hemiolias. Ritmo lombardo	Síncopas rítmicas repetidas. Hemiolias. Compases ternarios vivos. Ritmo lombardo
Casi siempre usan el modo mayor	Preferencia por el modo menor. Empleo del modo mayor mixto	Usa más el modo mayor que el menor. En tonalidad mayor, modula al homónimo menor de la dominante. Empleo ocasional del modo frigio
Tonalidades vecinas. Modulación suave	Tonalidades alejadas. Modulación cromática	Tonalidades alejadas. Modulación cromática
Ritmo armónico lento	Ritmo armónico rápido. Síncopa armónica	Ritmo armónico lento
Enlaces tonales. Círculo de quintas	Enlaces tonales. Resoluciones irregulares. Círculos de quintas con dominantes secundarias	Enlaces tonales y modales. Resoluciones irregulares. Círculos de quintas y cuartas
Tríada de dominante en las semicadencias	Cadencias rotas y semicadencia frigia con sexta aumentada	Predilección por la semicadencia frigia
Evitan la sexta aumentada y disonancias fuertes	Usan la sexta aumentada y acordes disonantes	*Acciacaturas*. Acordes sin 3ª
Uso moderado del cromatismo	Uso frecuente del cromatismo. Intervalos disonantes, como las 3as disminuidas	Empleo de la segunda aumentada de la escala armónica y del giro $\hat{6}$-$\hat{5}$ en el modo menor

La sonata y la forma sonata

Introducción

Empleamos el término **sonata** para referirnos a **una obra de varios movimientos**, como por ejemplo la *sonata de camera* o la *sonata di chiesa* en el Barroco o la *sonata clásica*. Sin embargo**, la forma sonata es la estructura de un movimiento individual**.

Dentro del período clásico, la forma sonata es la más importante de las estructuras, aplicándose a todo tipo de géneros, como el trío, cuarteto, el concierto, la sinfonía, o la sonata para un instrumento. Cada una de estas composiciones se dividen en 3 o 4 (y a veces a 2) movimientos de atmósferas y tiempos contrastantes.

En una composición tipo de 4 movimientos, **los compositores del Clasicismo aplican la forma sonata casi siempre en el primer movimiento, a los segundos y cuartos en ocasiones y nunca en los terceros**.

Ejemplo 183. Movimientos de la sonata

1er tiempo: *Allegro*.

Es el movimiento más importante, de mayor duración.

2º tiempo: *Andante*.

De carácter melodioso y apacible.

3er tiempo: *Menuet*.

Combina dos danzas de ritmo ternario: la primera corresponde al género *menuet* o *menuetto*, de origen francés, y la segunda se conoce como "trío" porque suele ser a tres partes o voces. Es característico el contraste de dos danzas, de las cuales la primera se repite luego sin repeticiones, formando una estructura general A-B-A.

4º tiempo. *Presto*.

También denominado *finale*, es siempre muy apresurado y adquiere muy habitualmente la forma de *Rondó o Rondó-sonata*.

Cuando de los cuatro movimientos se suprime uno, normalmente es el tercero: el *minueto con trio*, aunque algunas sonatas de J. Haydn terminan con un 3er movimiento en forma de minueto.

La **sonata binaria preclásica** evolucionó en la forma sonata de la siguiente forma: la primera sección de la forma binaria se convierte en la **exposición**, la zona de desarrollo se transforma el **desarrollo** y el regreso a la primera sección se convierte en la **reexposición** (o **recapitulación**). Al independizarse el desarrollo de las partes que lo enmarcan se genera una forma en 3 secciones.

Análisis 5º - RCV

La exposición

En la **exposición** se presentan los principales temas del movimiento y se establece una polaridad entre dos centros tonales básicos: I y V para el modo mayor; I y III para el modo menor, o a veces I y V en el modo menor. La exposición deberá repetirse si tiene signo de repetición, ya que si omitimos dicha indicación podríamos distorsionar las proporciones en número de compás del movimiento. La exposición consta de los siguientes elementos:

1. El tema inicial (A) con frecuencia se extiende formando un **primer grupo temático**. Se trata de un conjunto de ideas musicales diferentes que se relacionan por pertenecer a la tonalidad de la tónica.

2. La **transición** o **puente** modula a la tonalidad nueva, de manera frecuente mediante progresiones armónicas. En las obras sinfónicas esta transición es interpretada *forte* por toda la orquesta y normalmente concluye con una semicadencia o una (semi) cadencia frigia (con o sin 6ª aumentada) o bien una cadencia auténtica en el nuevo centro tonal. **Si la transición termina en semicadencia decimos que es no modulante y si termina en cadencia auténtica es modulante**.

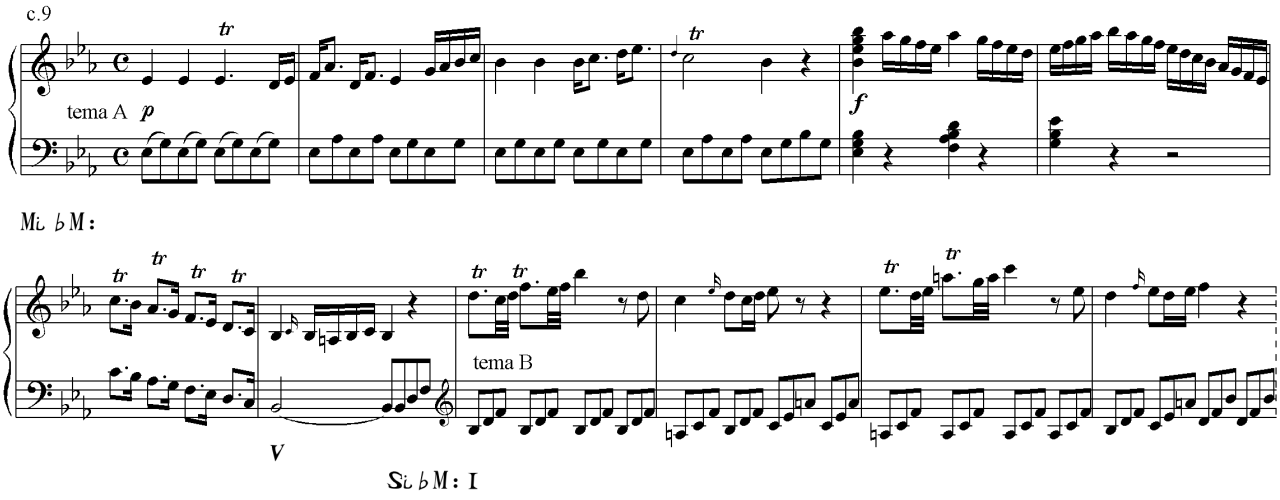
La semicadencia con la que culmina la **transición no modulante** está constituída siempre por un acorde de dominante sin séptima, que, después de un silencio, se repite como tónica de la tonalidad de la dominante al iniciarse el tema B. De manera paralela, en la reexposición, el mismo acorde tríada enlaza tonalidad principal al reexponerse el tema B.

Ejemplo 184

Exposición		
Tema A	Trans.	Tema B
T	SC	D

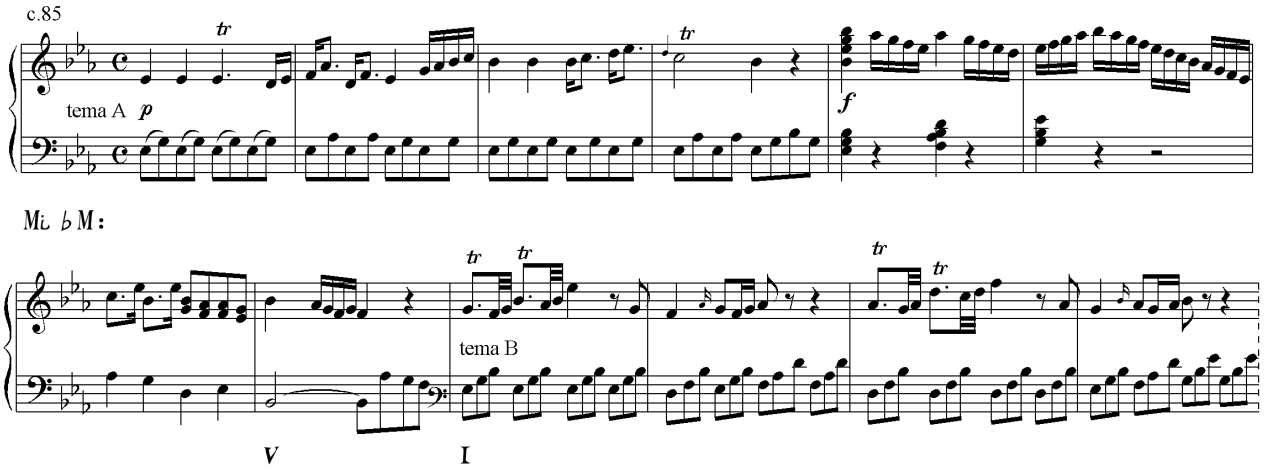
Reexposición		
Tema A	Trans.	Tema B
T	SC	T

Ejemplo 185. J. C. Bach. *Sonata para piano op. 5 nº 4: 1er movimiento* [Exposición], cc. 9-20



Ejemplo 186. J. C. Bach. *Sonata para piano op. 5 nº 4*: *1er movimiento* [Reexposición], cc. 85-96

Análisis 5º - RCV



De esta forma, el acorde de dominante de Mi♭ mayor tiene una doble función. Mientras en la exposición sirve para modular a la tonalidad de la dominante (cc. 16-17 del ejemplo 185), en la reexposición funciona como una dominante convencional que enlaza en su tónica (cc. 92-93 del ejemplo 186). W. A. Mozart, que tuvo contacto con J. C. Bach en Londres probablemente se fijó en este doble procedimiento, y lo hizo suyo incorporándolo en algunas de sus movimientos en modo mayor en los que la transición entre temas no era modulante.

El **segundo grupo temático** está una nueva tonalidad. Este grupo suele ser más regular en la agrupación de sus frases, y también más sereno y más lírico que el primero, empleando muchas veces una textura instrumental más ligera en las sinfonías. Aunque sus temas suelen ser nuevos, en ocasiones el compositor puede repetir el tema del primer grupo transportándolo a la nueva tonalidad, y produciendo lo que denominamos **exposición monotemática**. Este tipo de exposiciones de un solo tema son habituales en las formas sonatas de Joseph Haydn.

Después del segundo grupo temático continúa el **período o grupo candencial**. Su función es estabilizar la tonalidad nueva, empleando para ello cadencias auténticas en la nueva tonalidad. Su textura típica es la de escalas, trinos y arpegios virtuosísticos (normalmente en dinámica *forte*) que aceleran el ritmo con respecto al período anterior. También es habitual encontrar en el un **tema de conclusión**, (habitualmente *piano*) que suele repetirse de manera literal, al unísono o a la 8ª. En las formas sonatas más extensas, encontramos al final del grupo cadencial una **codetta** con apéndice final de la exposición.

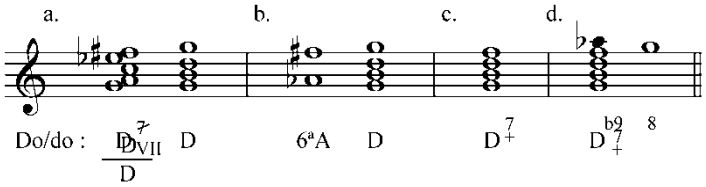
El desarrollo

El término “desarrollo” indica que el **material de la exposición será transformado empleando cualquier recurso de la imitación de motivos**, como la fragmentación, la ornamentación, el tratamiento en progresión, etc. Aunque se emplean estas técnicas, la característica más importante del desarrollo es su **naturaleza modulatoria**. El compositor emplea por lo tanto esta sección para explorar diversas relaciones tonales, alejándose de la tonalidad principal. Dado que el desarrollo no sigue un patrón fijo, las agrupaciones irregulares de frases y contrastes de textura, registros y dinámicas son muy habituales en esta sección.

Análisis 5º - RC

Dentro de los desarrollos es característico la búsqueda de un **clímax** que se apacigua frecuentemente mediante la función de la subdominante.
Los acordes o enlaces armónicos que ocupan la zona de clímax suelen pertenecer a la famila de la dominante o bien de la dominante de la dominante. Aquí tienes algunos ejemplos típicos:

Ejemplo 187. Acordes típicos de clímax



Hacia el final del desarrollo, la **retransición**, basada generalmente en una prolongación de la dominante (muchas veces en forma de pedal), prepara el retorno del material temático original en la tónica al principio de la reexposición.

La reexposición

Durante la **reexposición** o **recapitulación** se repite el material musical de la exposición en el mismo orden. Sin embargo existe una diferencia importante: la tonalidad de la dominante o mediante que se emplea para el segundo grupo temático y el grupo candecial se reemplaza por la tonalidad de la tónica.
Esta diferencia crea un problema interesante en la transición entre los dos grupos temáticos. En la exposición, esta transición realizaba la modulación a la tonalidad nueva. Ahora debe, de alguna manera, dar la sensación de modular permaneciendo en la misma tonalidad de tónica.
El grupo cadencial y el tema de conclusión (si lo hay) sirven para reforzar la conclusión del movimiento en la tonalidad principal.
En los movimientos en forma sonata del Clasicismo temprano, el desarrollo y la reexposición se repetían, evocando su origen binario preclásico. Sin embargo, más adelante esta práctica cayó en desuso.

La introducción

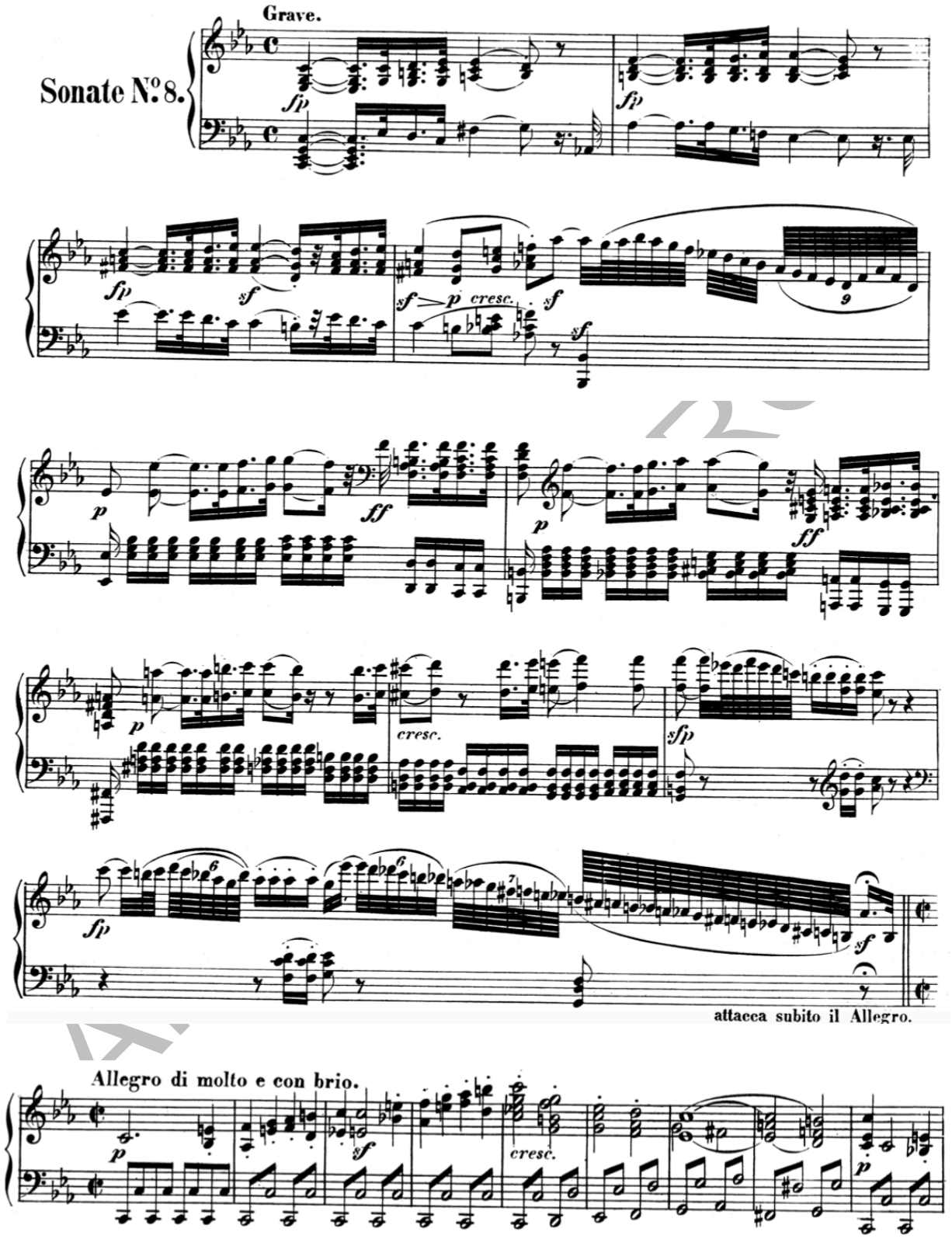
Los primeros movimientos en forma sonata pueden comenzar con una **introducción** de carácter lento.
Una estructura típica de las introducciones estaría dividida en 3 secciones:

1) Inicio que presenta y consolida la tonalidad principal. (T-S-D-T)
2) Una transición modulante que suele incluir progresiones armónicas o bien dominantes secundarias.
3) Una prolongación de la función de la dominante, que prepara la tónica con la que comienza la exposición del Allegro del primer movimiento.

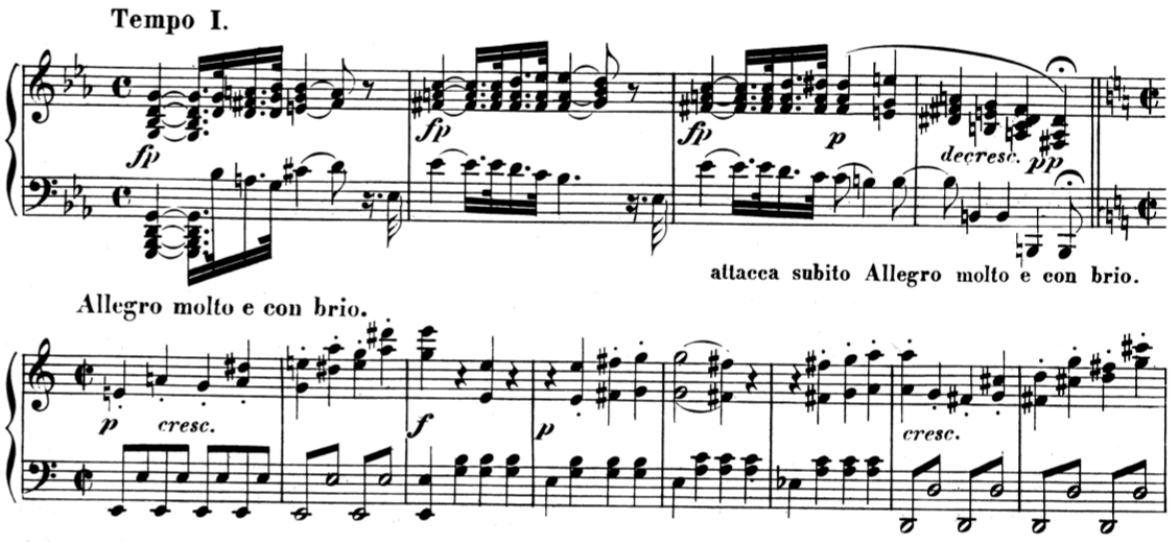
Las introducciones de los movimientos en modo mayor están frecuentemente en la tonalidad homónima menor. Además, las motivos expuestos en la introducción pueden reaparecer dentro del movimiento en sí, normalmente de manera literal.

Análisis 5º - RCV

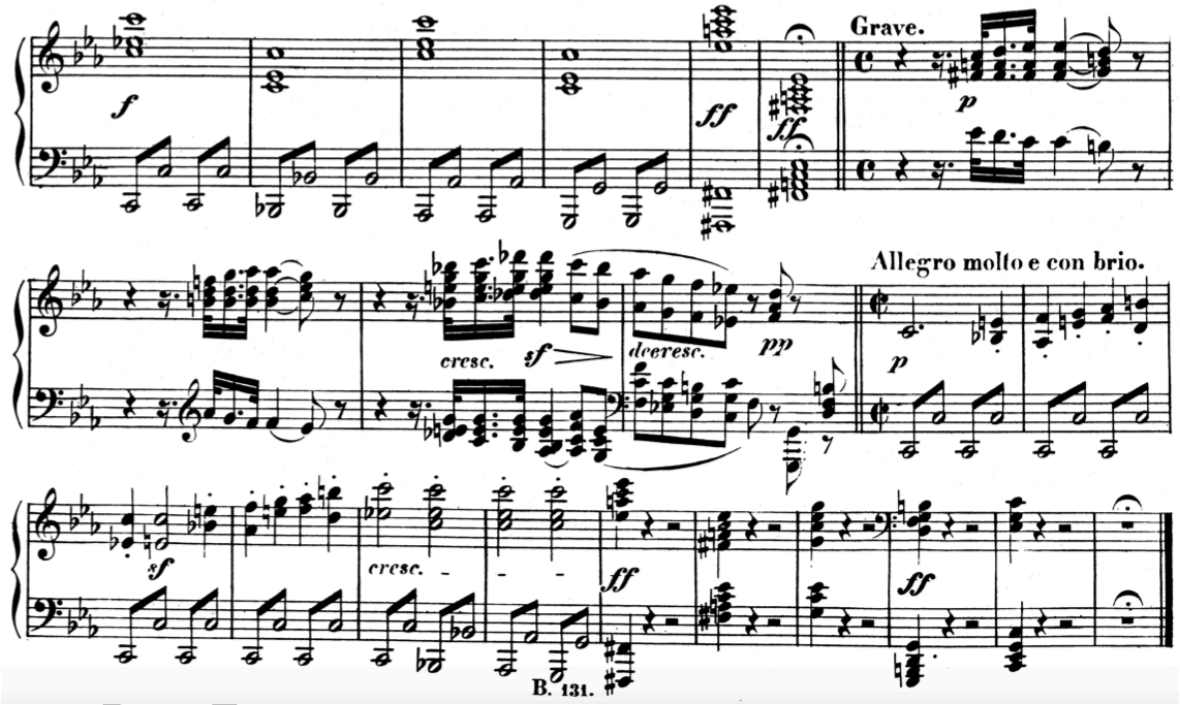
Ejemplo 188. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 13 "Patética": Introducción* y comienzo del *Allegro*



Ejemplo 189. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 13 "Patética": Allegro* (4 cc. antes del Desarrollo)



Ejemplo 190. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 13 "Patética": Allegro* (Final de la exposición)



La coda

En ocasiones al grupo cadencial de la reexposición se le añade una pequeña **coda**. En los movimientos con forma sonata del Clasicismo temprano, la coda es una extensión del grupo cadencial caracterizada por la aceleración rítmica y reafirmación en la tónica principal. Beethoven fue el primer compositor en concebir la coda como una especie de segunda sección de desarrollo, aunque con menor alejamiento tonal que en el desarrollo. En la coda del Allegro de su *Sinfonía op. 67 nº 5 en do menor* introduce y

desarrolla un tema aparentemente nuevo.[13]

Los movimientos lentos y las miniaturas para piano pueden presentar una forma conocida como **forma sonatina** o **forma sonata sin desarrollo**. En las piezas de extensión reducida el desarrollo se omite para mantener la brevedad del movimiento. El final de la repetición de la exposición conduce a la reexposición pasando directamente por la retransición. La **obertura de ópera clásica** adquiere también de manera general este tipo particular de forma sonata.

En algunas composiciones del Clasicismo y posteriormente más habitualmente en el Romanticismo, la forma sonata se modifica de diferentes maneras, como por ejemplo sustituyendo la tonalidad contrastante (V ó III) por una tonalidad más alejada (como la del IV) en la exposición, o introduciendo una falsa reexposición en una tonalidad errónea durante el desarrollo.

Ejercicio 39. Contesta a las siguientes preguntas acerca del *Allegro* de la *Sonata Hob. XVI:G1* de J. Haydn (páginas 163-165).

Completa el esquema formal y tonal de la página 162 con los siguientes elementos:
1. Las tonalidades por las que pasa el movimiento. Usa líneas de continuidad para prolongarlas. Descubre también las tonalidades de breve duración que están marcadas entre paréntesis.
2. Las estructuras numéricas de las frases que integran los períodos (A, B, C, D). Por ejemplo, A se inicia con la secuencia 5+2. [Señala estos períodos también en la partitura]
3. Indica debajo de cada período el número de compases de duración. Por ejemplo, el grupo temático A dura 7 compases. [Si cuentas el compás con el que termina una frase, no vuelvas a contarlo para la siguiente frase, aunque esta comience en el mismo].
4. Además de la semicadencia (V) antes de B, señala el resto de acordes estructurales en el esquema (y en la partitura).
5. Señala con la abreviatura RT dónde se produce una retransición (proceso de regreso a la tonalidad principal).

[Notas]

Las letras minúsculas (a, b, c y d) indican los motivos melódico-rítmicos empleados. Trabajaremos más adelante con estos elementos.
Los grupos de corchetes representan las progresiones armónicas.
Los acordes aislados representan las cadencias estructurales del movimiento. Por ejemplo, el V antes de B indica que hay una semicadencia.
El símbolo + significa continuidad entre la estructura numérica.
Puedes usar letras mayúsculas para resumir los acordes que forman progresiones armónicas.

Análisis 5º - RCV

[13] https://www.youtube.com/watch?v=yKl4T5BnhOA [6:10- 6:37]

Allegro de la Sonata en Sol mayor Hob. XVI: G1 de J. Haydn

1ª sección (28) | Transición | Grupo temático B | Grupo cadencial | **2ª sección ( )** Desarrollo

Grupo temático A

7

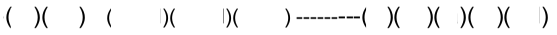
A (a, b, c) T B C D

5 + 2



v

Sol M ----------

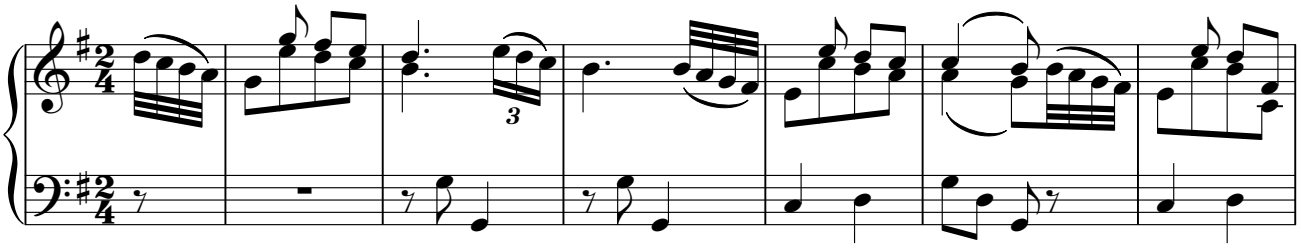


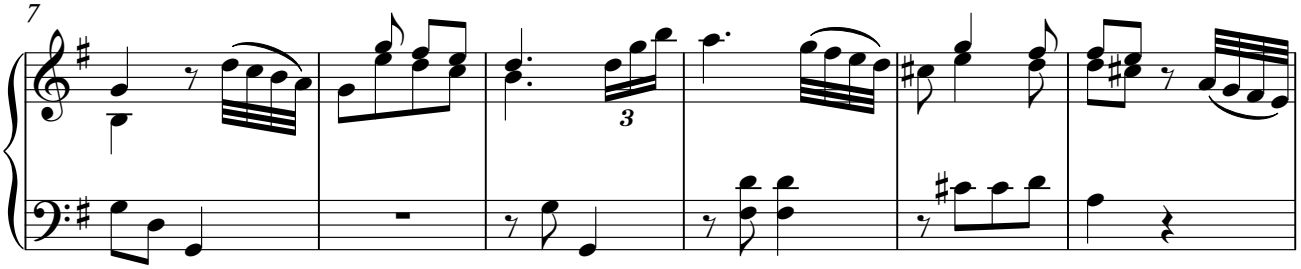
3ª sección ( )
Reexposición
Grupo temático A

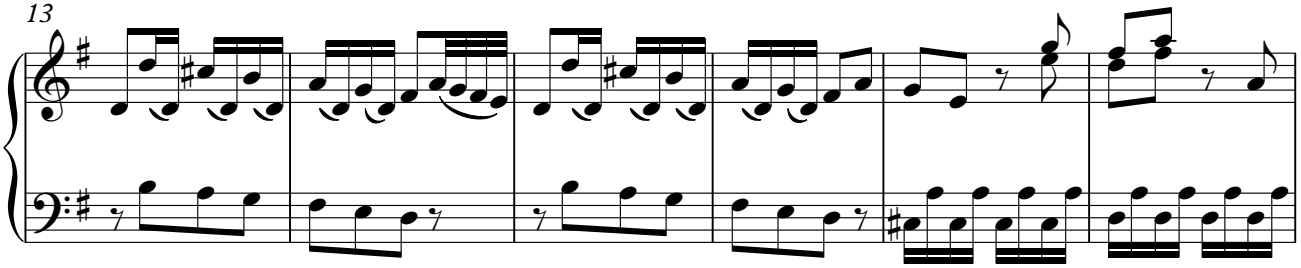
A

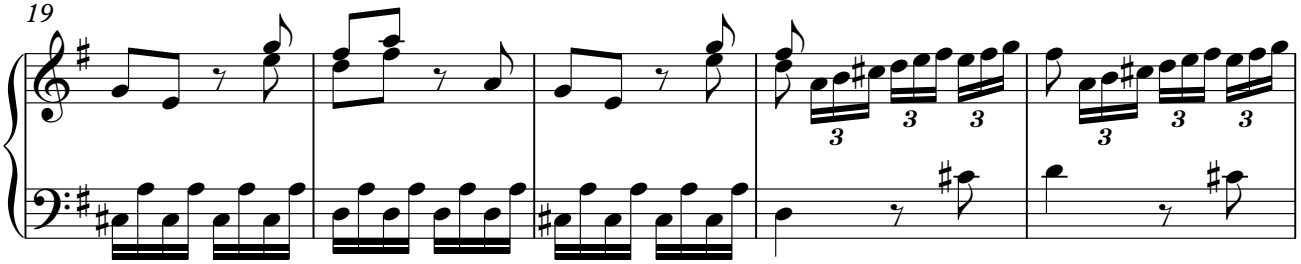
Allegro

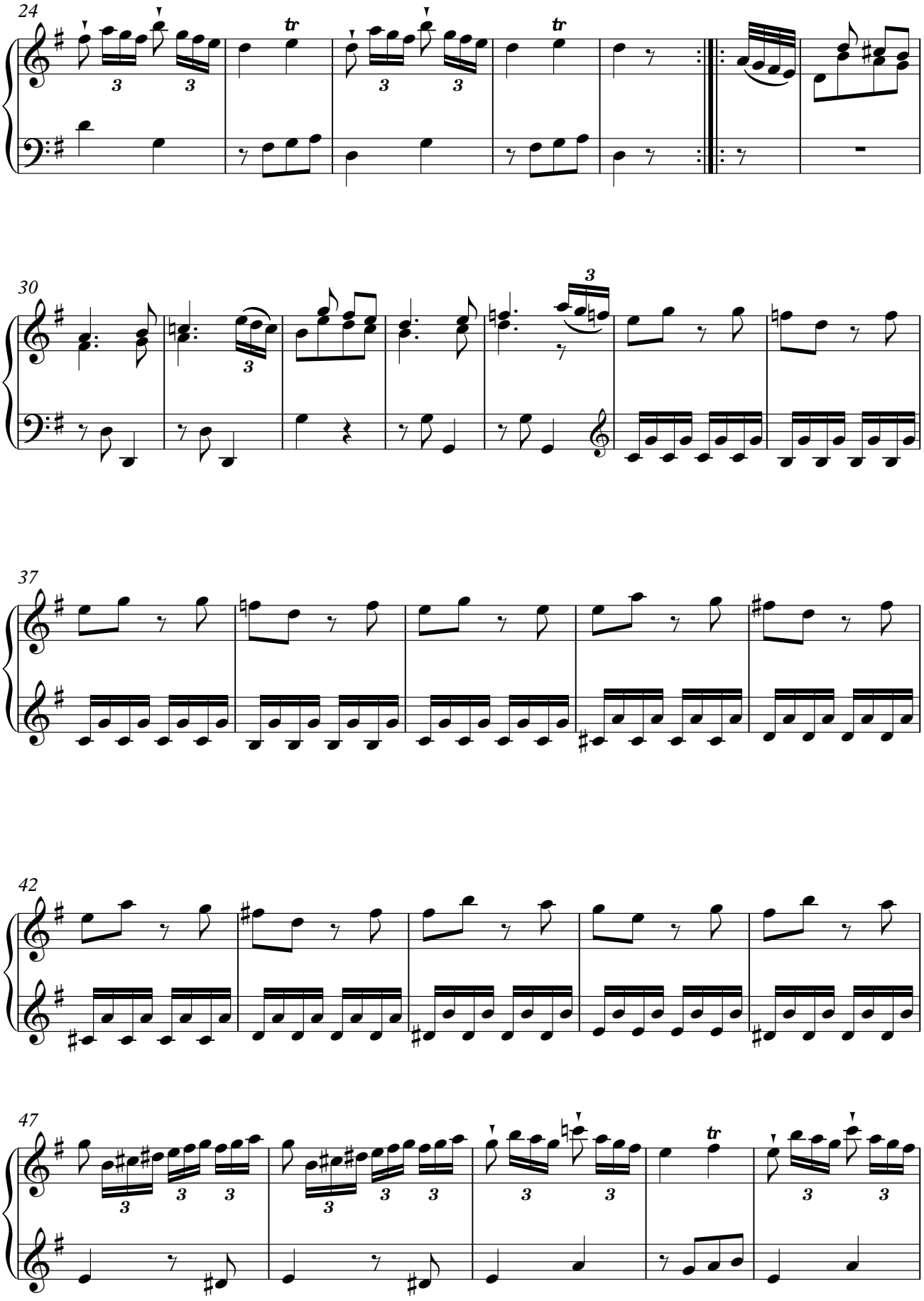
Sonata Hob XVI-G1 G-Dur

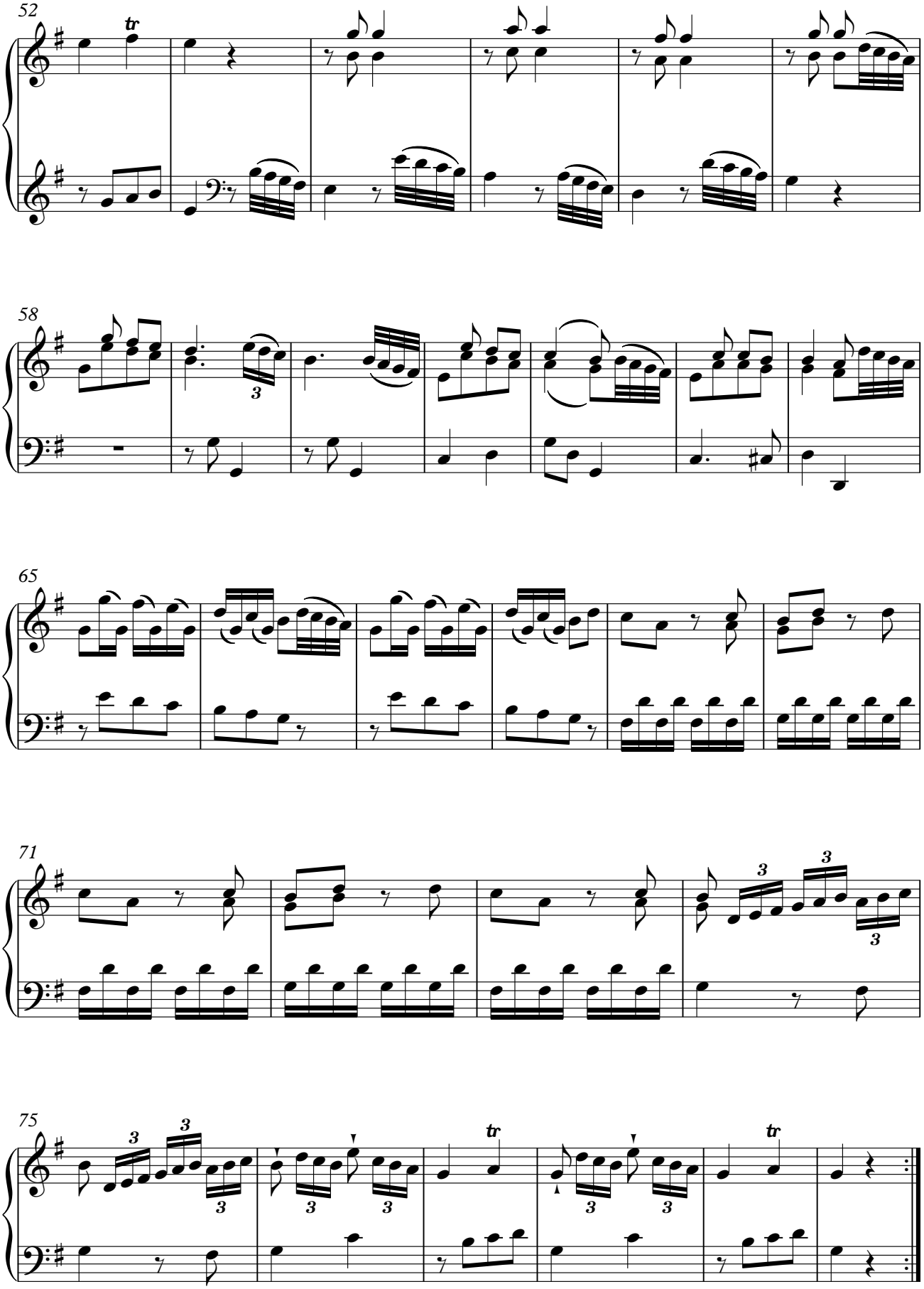









24
30
37
42
47


52
58
65
71
75

El segundo movimiento del Clasicismo

Introducción

El segundo movimiento de las obras clásicas es de carácter apacible y melodioso, llevado a cabo normalmente por una textura de melodía bastante ornamentada acompañada por un bajo.

De los 3 o 4 movimientos que tiene una sonata, una obra de cámara cualquiera (trío, cuarteto, quinteto, etc.) o una sinfonía, el segundo movimiento es el **más ambiguo en cuanto a posibilidades formales** se refiere. Aunque lo más habitual es que este adquiera la **forma sonata sin desarrollo** (también denominada forma sonatina) o una **forma ternaria reexpositiva** (o forma Lied ternario), el movimiento lento puede estructurarse mediante una **forma sonata** o incluso una **forma rondó**.

La forma ternaria durante el Barroco y el Clasicismo

Introducción

La forma ternaria es una estructura en 3 secciones que, cuando son todas contrastantes forman la secuencia A – B – C. Sin embargo, lo más habitual es que la forma ternaria sea de tipo **reexpositiva** (A – B – A' o A – B – A), en la que, la segunda sección B es contrastante a nivel tonal (o modal) y temático, y la tercera es un regreso a la primera, de manera literal (A) o modificada (A').

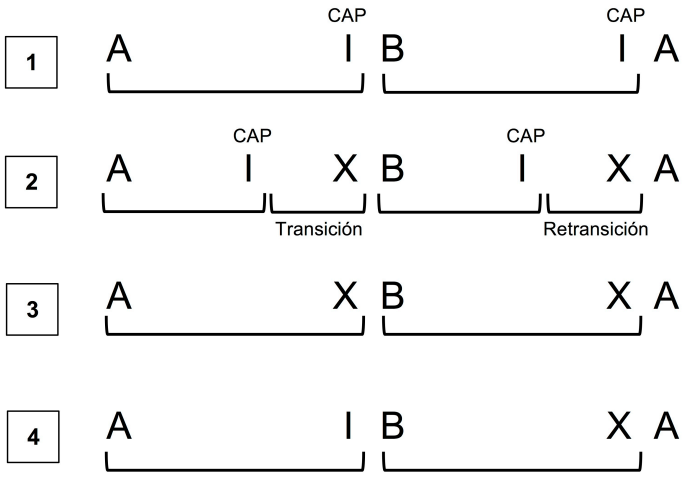
De acuerdo a la manera en la que la primera y segunda sección concluyen, podemos tener 3 tipos:

1 o **2** : Que A y B terminen en el acorde de tónica de su tonalidad (I)

3 : Que A y B terminen en un acorde distinto a su tónica (X)

4 : Que alguna de las secciones A o B termine en un acorde distinto a su tónica (X)

Ejemplo 191[14]



[14] Las siglas CAP significan cadencia auténtica perfecta y X un acorde distinto a la tónica de la tonalidad en la que está la sección.

Análisis 5º – F CV

Desde un punto de vista tonal, diremos que las formas ternarias de 1 y 2 son **cerradas**, la 3ª es **abierta**, y la 4ª una mezcla de ambas. A las formas ternarias **1** y **2** se las conoce como **seccionales** y a la **3** como forma ternaria **continua**. La forma **4** sería **mixta**. ¿De qué tipo es la forma ternaria del ejemplo 192, tipo seccional, continua o mixta?

Como observamos en la **2** las formas ternarias también pueden incluir **elementos adiciones**, como lo son una **breve introducción**, una coda o codetta, o puentes entre secciones. El material que conecta la tonalidad de A con la tonalidad de B se denomina **transición**, mientras que el que retorna a la tonalidad principal de A desde la de B se conoce como **retransición**. En una forma ternaria puede haber sólo transición, sólo retransición, los dos o ninguno de los puentes. Ten en cuenta que son más frecuentes las retransiciones que las transiciones. ¿Hay elementos adicionales en la forma ternaria del ejemplo 192? En caso afirmativo, señálalos en la partitura.
A veces es difícil de determinar si una forma ternaria es continua **3** o bien seccional con transición y retransición **2** . Si al final de una sección encontramos un final conclusivo seguido de una modulación con fragmentación melódica, es probable que esta sección sea seccional a la que sigue una transición **2** . Por el contrario, si una sección termina en una tonalidad distinta, y no hay una cadencia conclusiva previa en su propia tonalidad, es una sección continua sin transición **3** .

En la época clásica, las formas ternarias se encuentran frecuentemente en los **movimientos lentos**, como en los segundos movimientos de las sonatas o cuartetos clásicos, en los terceros movimientos en forma de minueto con trío (o scherzo con trío) y en las arias vocales del Barroco tardío, conocidas como ***arias da capo***. El término *da capo* significa literalmente *desde el principio hasta el final*, hasta un punto marcado como final (*fine*), o bien hasta un signo específico (*da capo al segno*). En este último caso, al llegar al signo 𝄋 , el intérprete ha de saltar hasta la siguiente aparición del mismo signo, que marca con frecuencia la aparición de una coda. La indicación da capo tiene también una función práctica: se ahorra espacio y tinta. Además de la música vocal barroca, el ***aria da capo* puede aparecer en movimientos instrumentales del período clásico**, como podemos comprobar en el siguiente ejemplo.

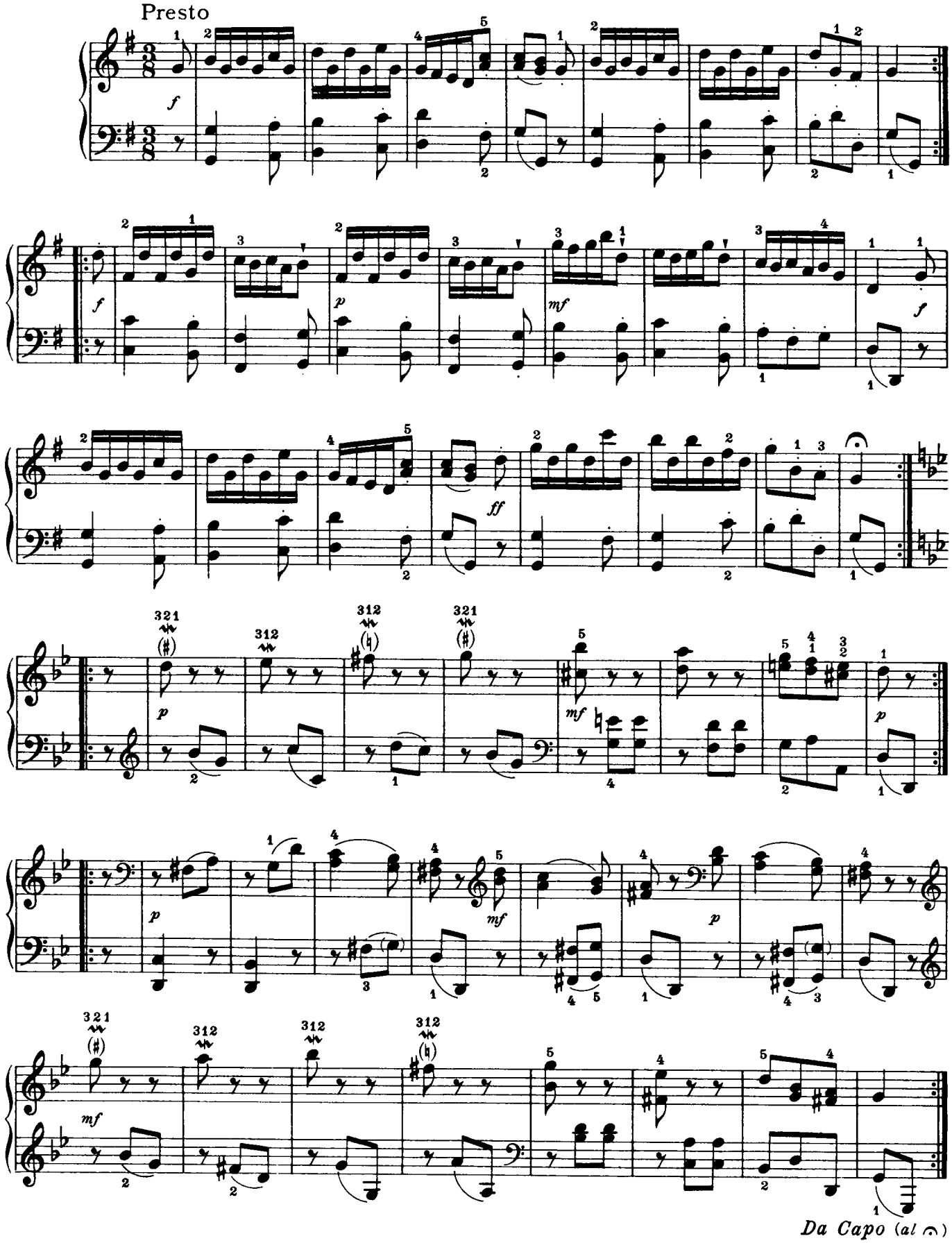
Ejemplo 192. J. Haydn. *Sonata (Divertimento) en Sol mayor Hob. XVI.11: Presto*
[https://www.youtube.com/watch?v=ljOFzK9xOoo]

Análisis 5º - RCV

Franz Joseph Haydn

Sonata in G Major

(Divertimento, 1767)



A la forma ternaria del ejemplo 192 se le conoce como **forma ternaria compuesta**, ya que sus secciones están estructuradas por pequeñas formas binarias con repeticiones.

El Minueto en el Clasicismo

El minueto clásico es un tipo de danza procedente del Barroco que se convirtió en un movimiento interno, (normalmente el 3º) de las sinfonías y obras de cámara como serenatas, divertimentos y sonatas.
El minueto es continuado sin pausa por otra pequeña pieza de textura más ligera, denominada **trío**, después de la cual, la indicación ***da capo*** señala que el minueto ha de ser repetido, normalmente sin repeticiones. El resultado final de la combinación de estas dos piezas es una forma ternaria compuesta llamada **minueto con trío,** en la que cual las partes internas se estructuran normalmente mediante formas binarias con repeticiones. El minueto fue transformado por Haydn y Beethoven en una pieza de carácter más vivo llamado **scherzo**, palabra italiana que significa broma. Aunque el carácter de los scherzos suele ser dramático y contiene un fuerte elemento de sorpresa.

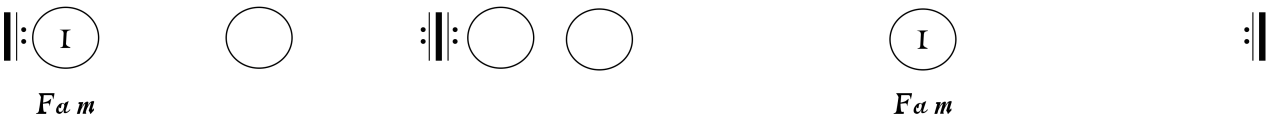
Ejemplo 194. Estructura del minueto con trío



Para conseguir variedad en las formas binarias que estructuran tanto el minueto como el trio, los compositores clásicos usaron el denominado **contrapunto invertible**. Este procedimiento consiste en un intercambio de material entre voces, como se puede apreciar en los cc. 28-34 del minueto del ejemplo 195.

Ejercicio 40. Escucha el siguiente minueto con trío de Beethoven y contesta a las siguientes preguntas: [https://www.youtube.com/watch?v=slvlmMk7-3E]

a) Tanto el minueto como el trío están claramente indicados en la partitura mediante títulos. Si Beethoven no hubiera incluido estas palabras, ¿podrías identificar el minueto y el trío aportando 3 características diferenciadoras?
b) Identifica 3 características comunes entre el minueto y el trío.
c) ¿Qué tipo de formas binarias tiene el minueto y el trío? [consultar ejemplo 143]
d) Completa el esquema de tonalidades por las que pasa el minueto y sus relaciones.

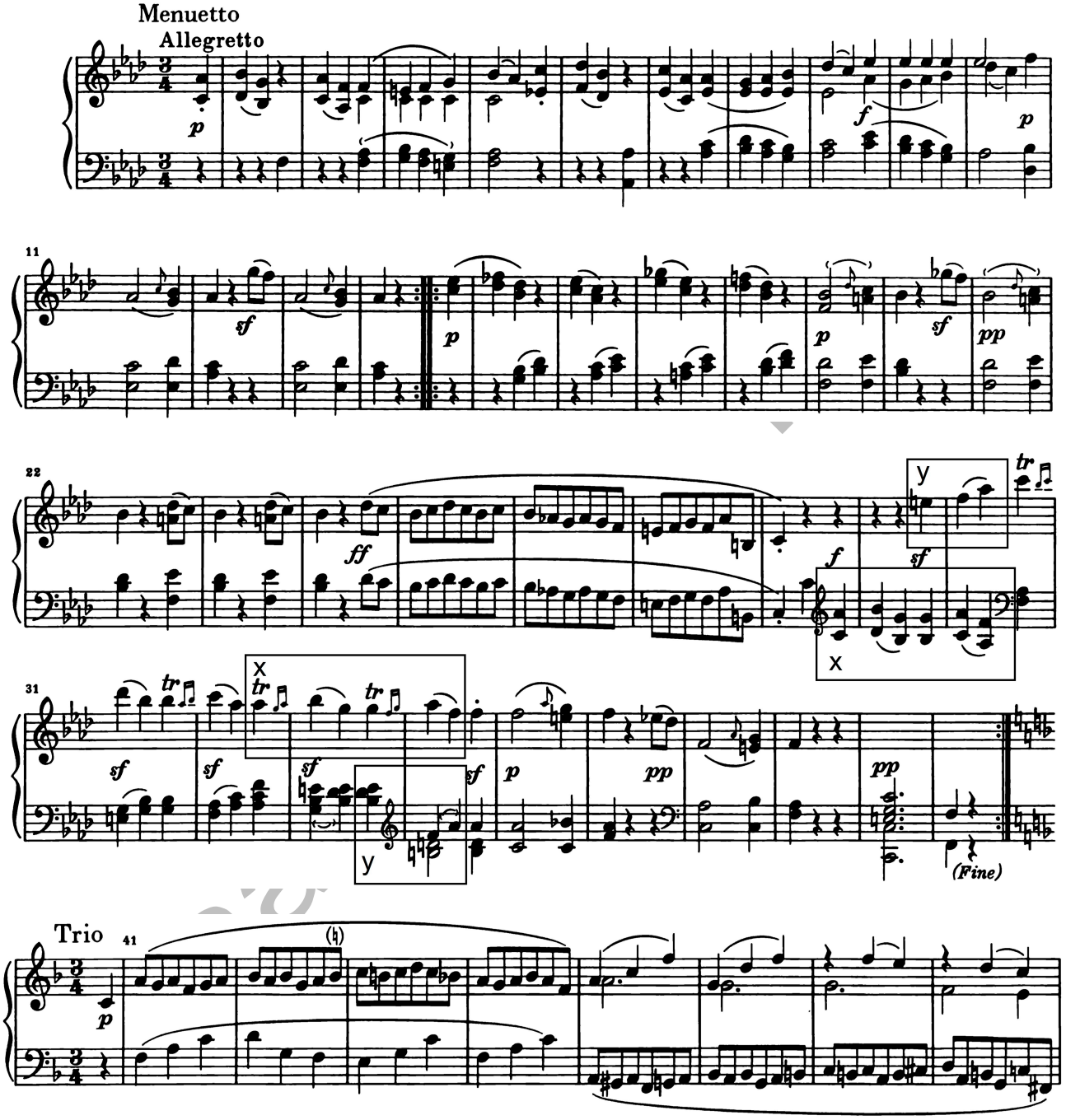


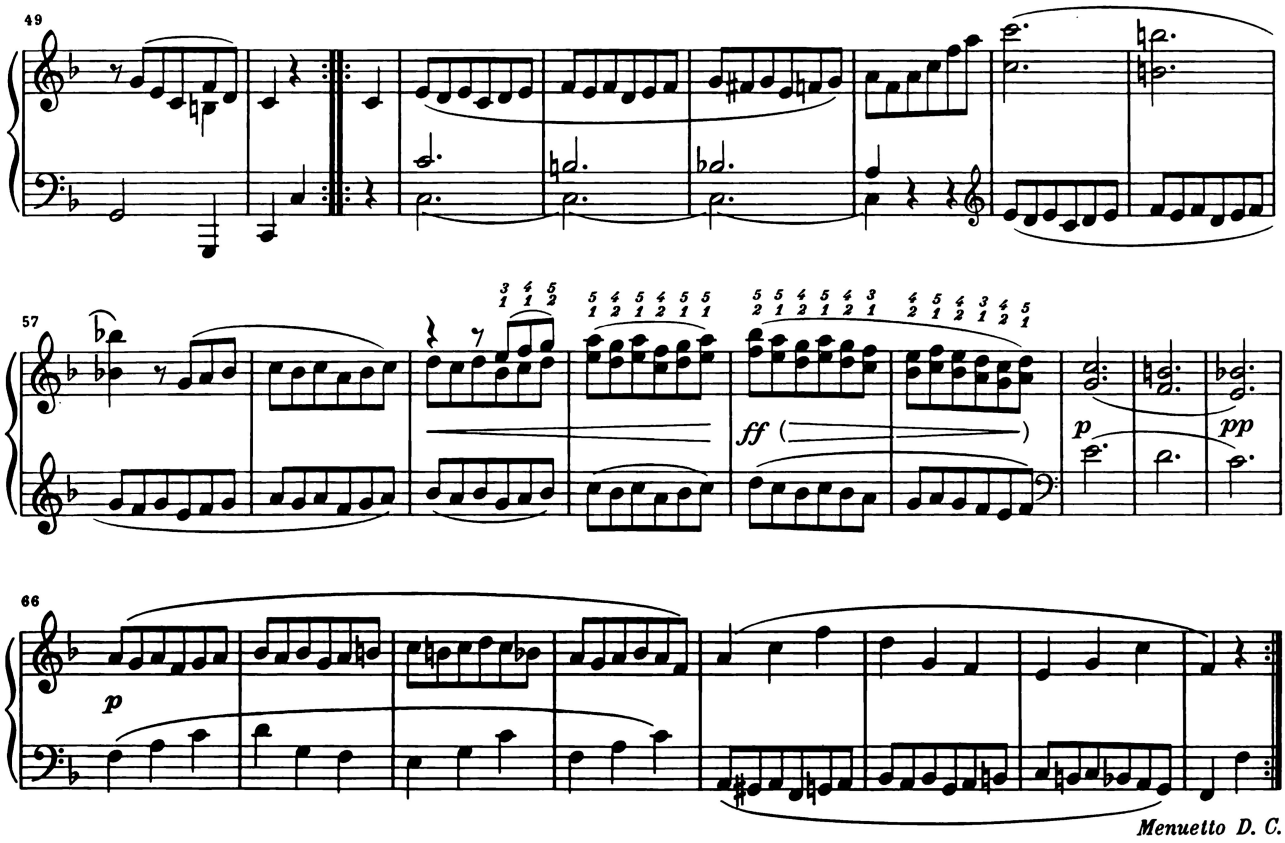
e) Cita un compás del minueto donde se produzca un acorde del modo mayor mixto y otro donde aparezca una dominante secundaria

Análisis 5 RCV

f) Localiza, dentro del trío, algún fragmento donde se produzca el contrapunto invertible. Señala el intercambio de materiales con las letras x, y y rectángulos a la manera de los cc. 28-34 del minueto.

Ejemplo 195. L. V. Beethoven. *Sonata para piano op. 2 nº 1: Menuetto-Trio (Allegretto)*





Análisis 5

El Aria da capo y la forma ritornello en el Barroco

El aria *da capo* es, posiblemente, la estructura ternaria más importante de todo el Barroco. Su **forma externa se organiza como A – B – A**. El texto sobre la que se construye consta de **dos estrofas breves**, cada una asignada a una sección. Al final de B, mediante la indicación *da* capo, el solista vuelve a cantar la primera estrofa, introduciendo adornos y/o variaciones melódicas para lucimiento personal.

La estructura interna de la sección A de una aria da capo adquiere la denominada **forma ritornello**. Esta se basa en la alternancia de una parte instrumental, denominada **ritornello** y otra solista llamada **solo**. El número de partes o períodos que integran una forma ritornello es siempre **impar (3, 5, 7, etc.) empezando y terminando siempre en un ritornello**, que suele ser el mismo. Además, es habitual que esta primera sección del aria da capo empiece y termine en la tonalidad principal, creando una estructura tonal cerrada que se conoce como **seccional**. Como comprobarás en el ejemplo 198, es habitual que los ritornellos intermedios estén abreviados.

Los **ritornellos suelen empezar y terminar en la misma tonalidad**, mientras que los **solos comienzan y terminan en tonalidades distintas**. Los solos actúan, por lo tanto, como transiciones armónicas entre las partes más estables que son los ritornellos. Observa como las tonalidades secundarias a las que suele

modular la sección A de un aria da capo son las mismas que las de las formas binarias barrocas [consultar ejemplo 143].[15]

Ejemplo 196. Estructura en 5 períodos de la sección A de un aria da capo

	Sección A				
	Ritornello 1	Solo 1	Ritornello 2	Solo 2	Ritornello 3 (1)
Modo mayor	T	T D	D	D T	T
Modo menor	t	t → III / d	III / d	III / d → t	t

La sección B del aria da capo es **más libre**, pudiendo adquirir la forma ritornello, la forma binaria o incluso una primaria (una única sección sin divisiones, hecha de una misma pieza). Se suele presentar en una o varias **tonalidades vecinas** o bien en el homónimo menor o mayor de la principal. Además de la diferencia tonal, se caracteriza por el **contraste de carácter** en relación a la sección A, pudiendo escribirse en un compás diferente y con instrumentación más ligera. Suele comenzar con un solo y ser más breve que A.

A continuación mostramos un ejemplo de aria da capo en la que A consta de 3 ritornellos y 2 solos mientras que B presenta un único solo. En este caso particular, A se divide en 5 períodos mientras que B genera una estructura primaria de un sólo período.

Ejemplo 197. Antonio Vivaldi. *Il Giustino RV 717: Vedrò con mio diletto* [Estructura]

A					B	A (da capo)				
Rit 1	Solo 1	Rit 2	Solo 2	Rit 3	Solo 3	R_1	S_1	R_2	S_2	R_3
si m	si m → Re M	Re M	Mi m → si m	si m	si m → fa ♯ m	(ídem)				

Ejemplo 198. Antonio Vivaldi. *Il Giustino RV 717: Vedrò con mio diletto* [Partitura]

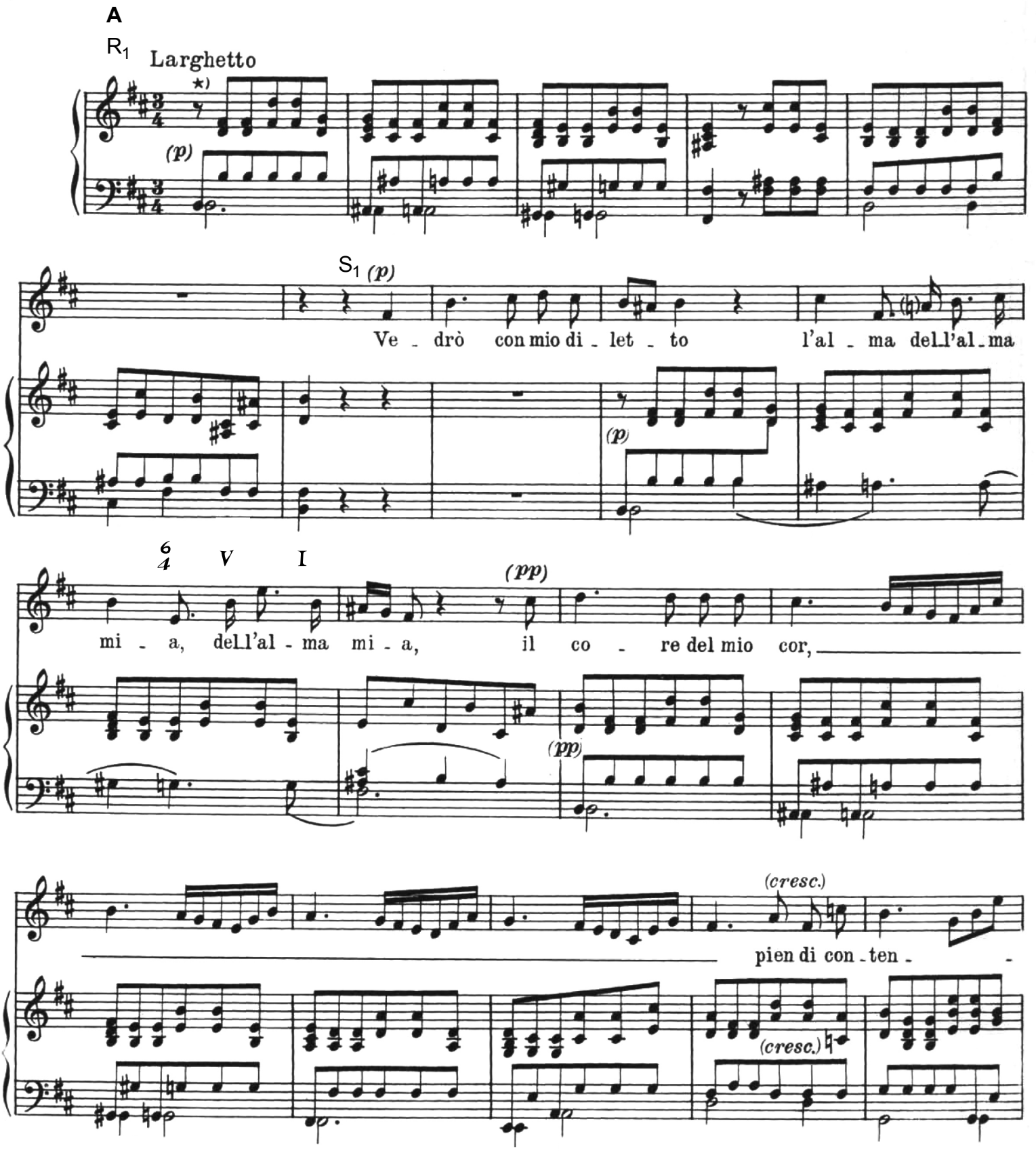
[15] Las letras T y t indican la tonalidad principal mayor y menor, respectivamente. Las letra D indica la tonalidad de la dominante, mientras que la letra d indica la tonalidad menor del V grado. El III indica la tonalidad del relativo mayor.

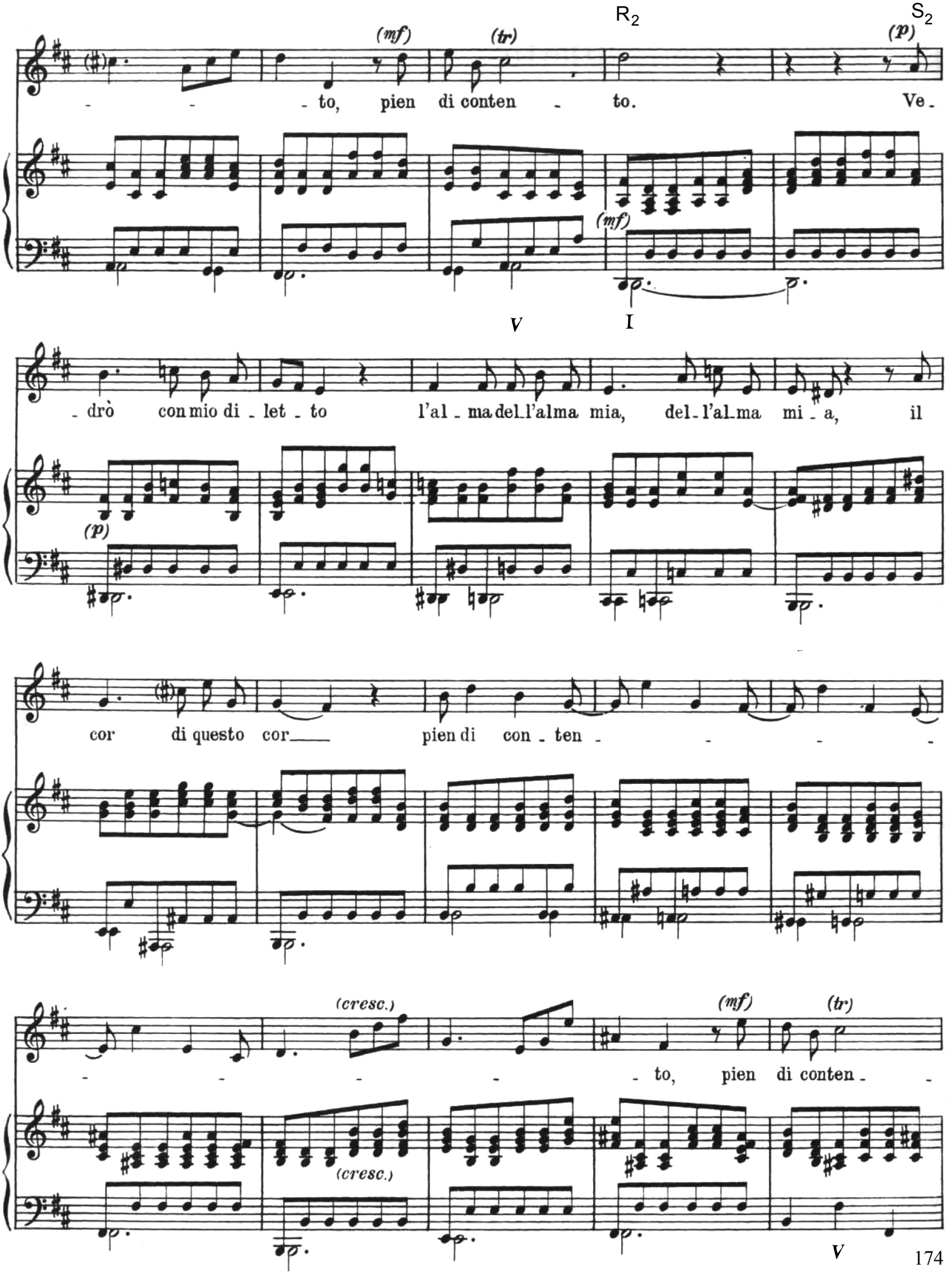
Análisis 5º - RCV

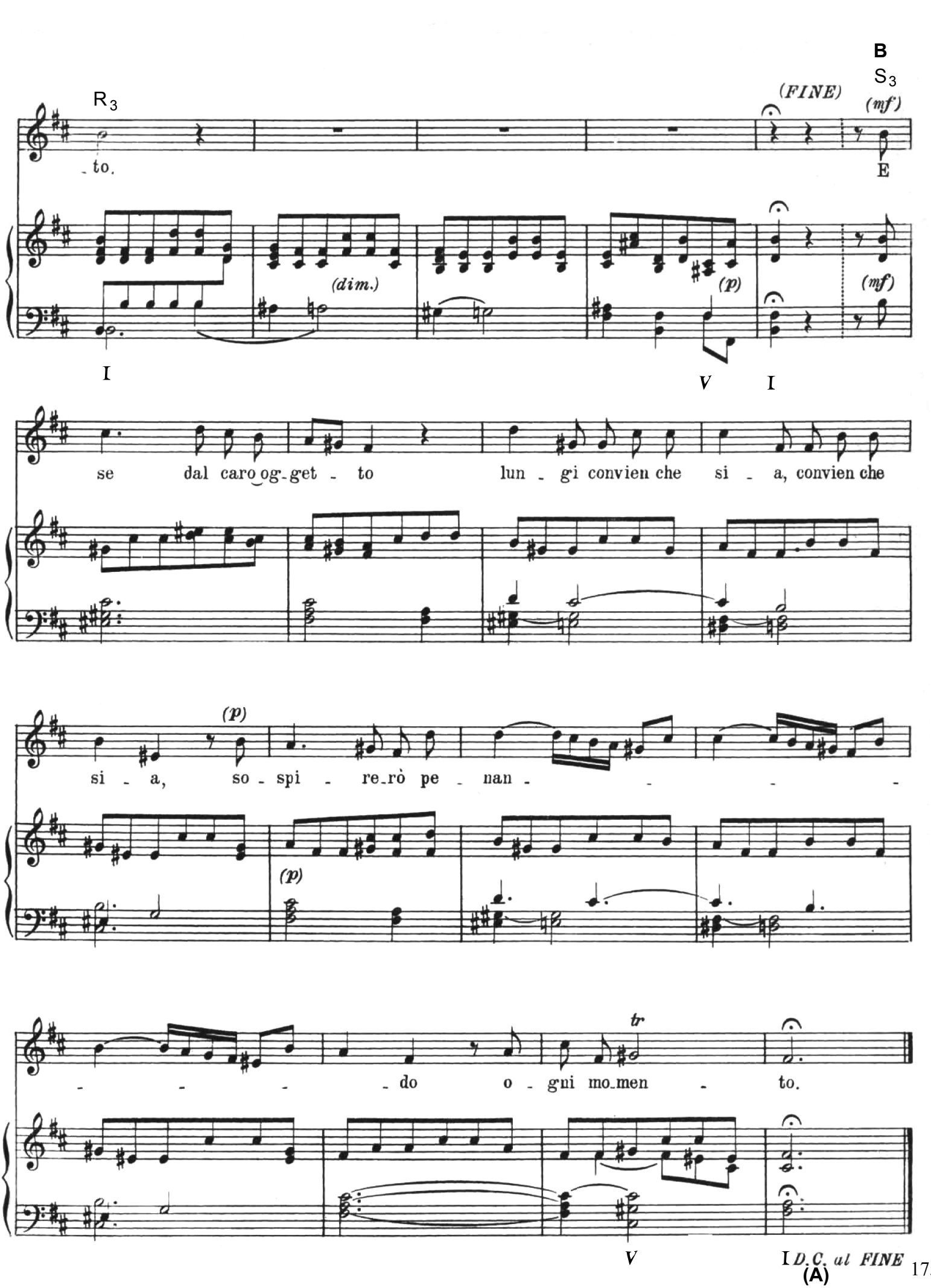
Vedrò con mio diletto da *IL GIUSTINO*

Libretto di N. Berengani

1ª Rappresentazione: *Roma, carnevale del 1724*




R2
S2
(mf)
(tr)
(p)
- - - to, pien di conten - to. Ve -
(mf)
V
I
- drò con mio di - let - to l'al - ma del l'alma mia, del - l'al - ma mi - a, il
(p)
cor di questo cor___ pien di con - ten - - - -
(cresc.)
(mf)
(tr)
- - - - - to, pien di conten - -
(cresc.)
V


B
S3
R3
(FINE)
(mf)
to.
E
(dim.)
(p)
(mf)
I
V
I
se dal caro og-get - to lun - gi convien che si - a, convien che
(p)
si - a, so - spi - re-rò pe - nan -
(p)
tr
- - - - do o - gni mo-men - to.
V
I D.C. al FINE

Ejercicio 41. Escucha (y disfruta ☺) el aria da capo del ejemplo 198 y contesta a las siguientes preguntas: [https://www.youtube.com/watch?v=tJNGfBM6ygY]

a) Sitúa de manera precisa en la partitura todas las tonalidades que aparecen en el esquema del ejemplo 197.

b) Cifra los acordes que intervienen en las siguientes modulaciones y comenta brevemente cada uno de los procesos.

+ De si menor a Re mayor

+ De mi menor a si menor

+ De si menor a fa ♯ menor

c) Analiza armónica y melódicamente el ritornello 1 del aria, cifrando todos los acordes y señalando las notas extrañas en la partitura.

d) Localiza y cifra en la partitura alguna dominante secundaria que no intervenga en el proceso de modulación.

Vedrò con mio diletto *l'alma dell'alma mia,* *Il core del mio cor,* *pien di contento.*	Veré con gran alegría al alma de mi alma, el corazón de mi corazón, lleno de alegría.
E se dal caro oggetto *lungi convien che sia,* *sospirerò penando* *ogni momento.*	Y si de mi amada debo permanecer lejos, suspiraré atormentado a cada momento.

Ar... 5º - RCV

Otra posibilidad de estructurar las piezas vocales del Barroco es mediante una **forma ritornello aislada**, sin sección B ni reexposición de A. Aún así, en estos movimientos con forma ritornello podemos encontrar indicaciones *da capo* o *dal segno* al final de la partitura, que sirven para retomar el último de los ritornellos de movimiento. Además de las arias o piezas vocales sacras, la forma ritornello se emplea para vertebrar los **movimientos rápidos de los conciertos del Barroco tardío**.

Ejercicio 42. Escucha el siguiente aria en forma ritornello y contesta a las siguientes preguntas: [https://www.youtube.com/watch?v=Hrd-RP1K3lI] (12:52- 16:18)

a) Señala en la partitura los ritornellos y solos que configuran la forma ritornello en el aria de bajo del ejemplo 199.

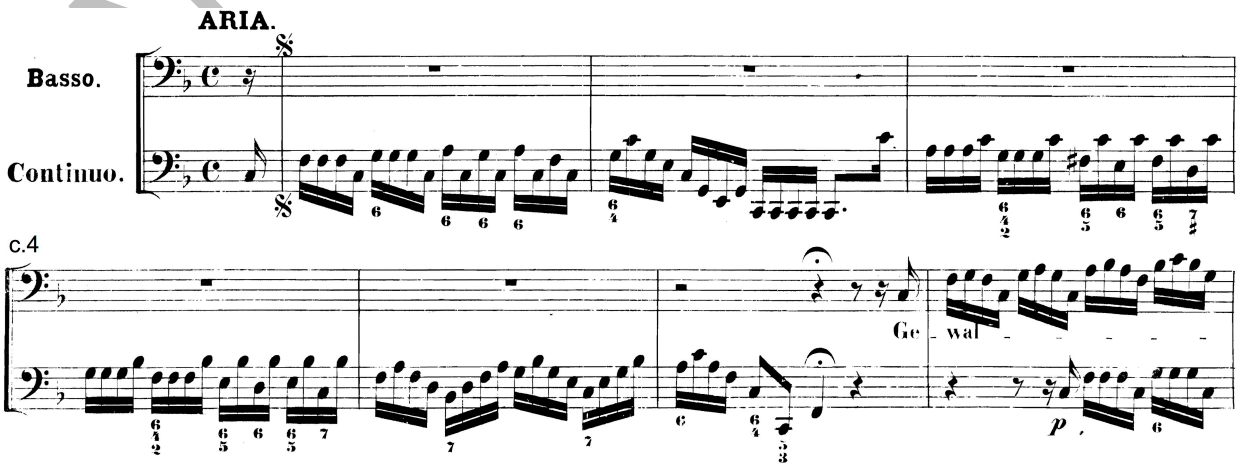
b) Indica en la partitura de manera precisa todas las tonalidades por las que pasa.

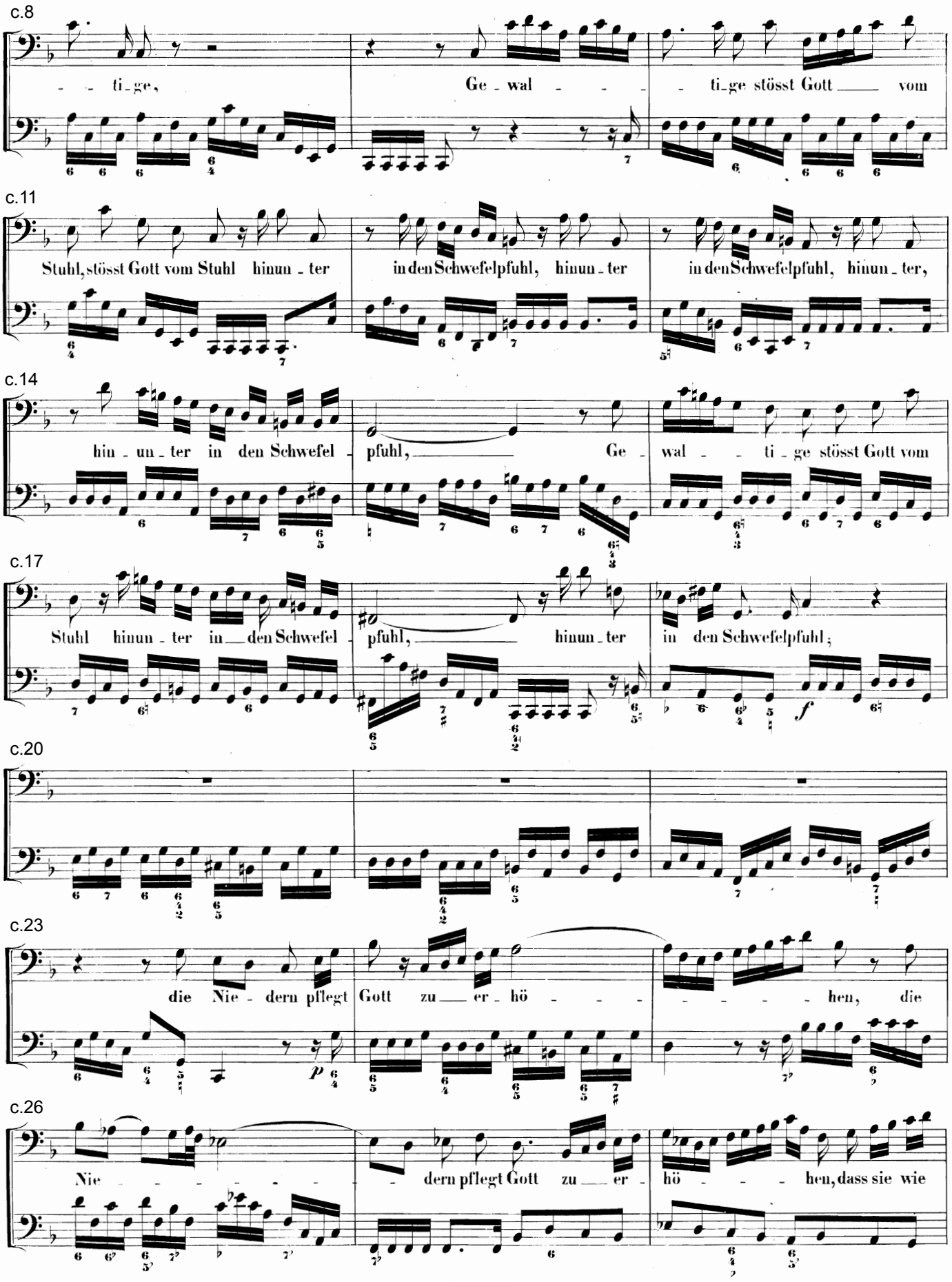
c) Completa el esquema formal con los períodos, estructura tonal (relación de cada tonalidad con la principal T) y los números de compás que abarca cada período.

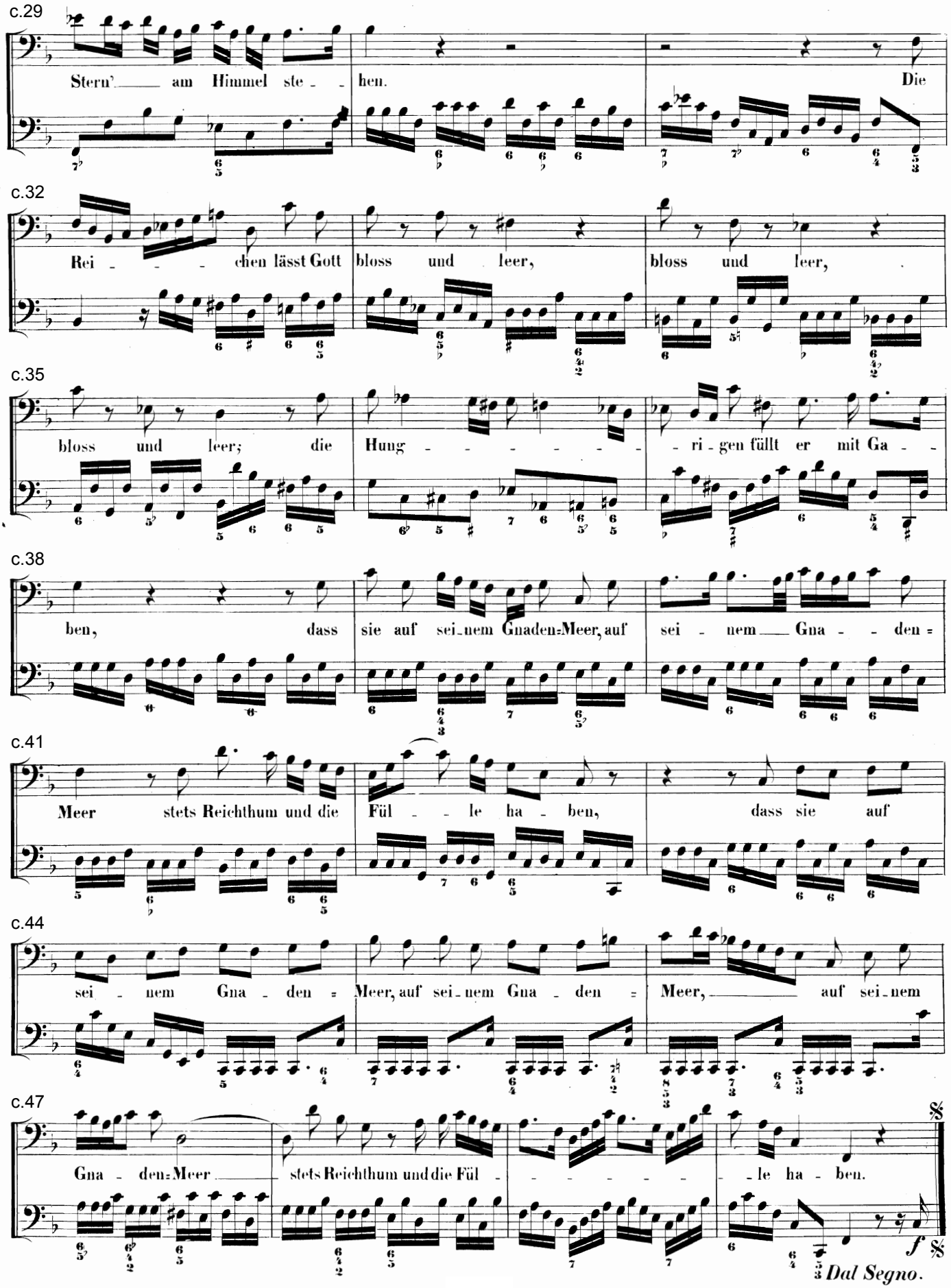
Forma	Ritornello		
Períodos	R_1	S_1	
Estructura tonal	T	T →	
Compases	cc. 1-6		

Ejemplo 199. J. S. Bach. *Cantata BWV 10: Gewatilge stößt Gott vom Stuhl* [aria de bajo]

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl Hinunter in den Schwefelpfuhl; Die Niedern pflegt Gott zu erhöhen, Dass sie wie Stern am Himmel stehen.	Dios arrojará de sus tronos a los poderosos hacia los abismos sulfurosos; Dios elevará a los humildes cual estrellas en el cielo.
Die Reichen lässt Gott bloß und leer, Die Hungrigen füllt er mit Gaben, Dass sie auf seinem Gnadenmeer Stets Reichtum und die Fülle haben.	Dios despojará a los ricos, confortará a los hambrientos con sus dones para que siempre estén saciados del océano de su gracia.




c.8
ti_ge,
Ge_wal
ti_ge stösst Gott
vom
c.11
Stuhl, stösst Gott vom Stuhl hinun_ter
in den Schwefelpfuhl, hinun_ter
in den Schwefelpfuhl, hinun_ter,
c.14
hin_un_ter in den Schwefel_
pfuhl,
Ge_
wal_ti_ge stösst Gott vom
c.17
Stuhl hinun_ter in den Schwefel_
pfuhl,
hinun_ter
in den Schwefelpfuhl;
f
c.20
c.23
die Nie_dern pflegt Gott zu er_hö_
hen,
die
p
c.26
Nie
dern pflegt Gott zu er_
hö_hen, dass sie wie


c.29
Stern' am Himmel ste - hen. Die
c.32
Rei - - - chen lässt Gott bloss und leer, bloss und leer,
c.35
bloss und leer; die Hung - - - - - - ri - gen füllt er mit Ga - -
c.38
ben, dass sie auf sei - nem Gnaden-Meer, auf sei - nem Gna - - den -
c.41
Meer stets Reichthum und die Fül - - le ha - ben, dass sie auf
c.44
sei - nem Gna - den - Meer, auf sei - nem Gna - den - Meer, auf sei - nem
c.47
Gna - den-Meer stets Reichthum und die Fül - - - - - - le ha - ben.
f
Dal Segno.

La forma concierto

Clasicismo

El primer movimiento de los conciertos clásicos tiene una estructura formal que resulta de la **mezcla entre la forma ritornello del Barroco y la forma sonata clásica**. La alternancia característica entre ritornellos y solos del Barroco está representada aquí por medio de secciones de **tutti orquestal (R_1, R_2, R_3 y R_4)** y otras en las que el instrumento solista es el protagonista (solos **S_1**, **S_2** y **S_3**). La forma sonata resultante de este híbrido siempre tiene una **doble exposición**. La primera, la **exposición orquestal**, tiene los mismos períodos que una exposición normal de forma sonata (Grupo temático A, Transición, Grupo temático B y Grupo cadencial), sólo que aquí esta sección comienza y termina en la tonalidad principal[16]. En la sección solista que le sigue (S_1) se vuelve a exponer el mismo material que en R_1, pero con la típica modulación hacia la tonalidad secundaria en la que concluye. Esta segunda exposición se denomina **exposición solista (S_1)** y termina con un período cadencial de carácter virtuosístico que cadencia con un largo trino en el $\hat{2}$ grado de la escala sobre el acorde de dominante (V). El segundo tutti, **R_2**, confirma la tonalidad secundaria, frecuentemente con el material conclusivo de **R_1**. La siguiente sección (**S_2**) corresponde al desarrollo, que en el caso de Mozart puede incluir material temático nuevo, siendo característico el alejamiento tonal (X). La retransición habitual (RT) nos conduce a **R_3**, que marca el inicio de la Reexposición. Este penúltimo tutti es el elemento más variable de la forma concierto, ya que muchos movimientos del Clasicismo temprano le restan importancia, omitiéndolo por completo. Sin embargo, la solución adoptada por Mozart en la mayor parte de sus conciertos de piano, consiste en repartir los períodos de la reexposición entre **R_3** y el último solo **S_3**. En los conciertos mozartianos, el último tutti, **R_4**, normalmente es interrumpido por una cadencia solista improvisada, que suele comenzar después de un acorde de 6ª y 4ª cadencial acompañado de un silencio, y concluye en un trino en el $\hat{2}$ sobre el acorde de dominante (V).[17]

Ejemplo 200. Esquema de la forma concierto clásico

F. sonata (secciones)	Exposición orquestal				Exposición solista					Desarrollo		Reexposición						
F. ritornello (secciones)	**R_1**				**S_1**				**R_2**	**S_2**		**R_3**	**S_3**			**R_4**		
Períodos	A	T	B	GC	A	T	B	GC	GC	D_1, D_2, etc.	RT	A	T	B	PV	GC	Cad	GC
Mayor	I		I (o V)	I	I	V		(V)	V	X		I					($\frac{6}{4}$ V)	I
Menor	I		I (o III o V)	I	I	III ó V		(V)	III ó V	X		I					($\frac{6}{4}$ V)	I

[16] R_1 suele modular a la tonalidad secundaria en el grupo temático B, al igual que S_1, pero casi siempre regresa a la tonalidad principal antes del final.
[17] En compositores anteriores a Mozart, la cadencia aparece en S_3, o incluso puede omitirse.

Análisis 5º - RCV

Hemos de tener en cuenta que, tanto W. A. Mozart como L. V. Beethoven introdujeron modificaciones (tanto de tipo formal como tonal) a este modelo estructural, imprimiendo así originalidad y genialidad a sus múltiples conciertos solistas.

Ejercicio 43. Escucha el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta KV 488* de W. A. Mozart y contesta a las siguientes preguntas: [https://www.youtube.com/watch?v=6Sxp9M0Jm4w] (00:00-11:38)

a) Señala en la partitura los distintos tuttis (R_1, R_2, etc.) y solos (S_1, S_2, etc.) que configuran la forma ritornello del concierto y las secciones desde el punto de vista de la forma sonata (exposición orquestal, exposición solista, desarrollo, reexposición)

b) Indica en la partitura de manera precisa todas las tonalidades por las que pasa y completa el esquema con la estructura tonal (relación de cada tonalidad con la principal I).

c) Delimita con claridad en la partitura los períodos del esquema.

d) Analiza armónicamente en la partitura cada una de las cadencias con las que termina cada período, clasificándolas (CAP, CAI, SCP, SCI, SCF, CRP, CRI, CPP, CPI).

e) Identifica mediante minúsculas (a, b, c, d, etc.) todos los motivos del movimiento, no sólo los que ocurren dentro de los grupos temáticos principales, si no también los que aparecen en los períodos de transición o cadenciales. No vincules necesariamente las letras minúsculas con las mayúsculas (ejemplo: dentro de A podría haber a y b, c en la transición (T), y d y e en el grupo temático B).

F. sonata (secciones)	Exposición orquestal				Exposición solista					Desarrollo		Reexposición						
F. ritornello (secciones)	**R_1**				**S_1**				**R_2**	**S_2**		**R_3**	**S_3**			**R_4**		
Períodos	A	T	B	GC	A	T	B	GC	GC	D_1, D_2, etc.	RT	A	T	B	GC	GC	Cad	GC
Mayor	I							(V)								I	($\frac{6}{4}$ V)	I

Ejemplo 201. W. A. Mozart. *Concierto para piano y orquesta KV 488 en La mayor: 1er movimiento*

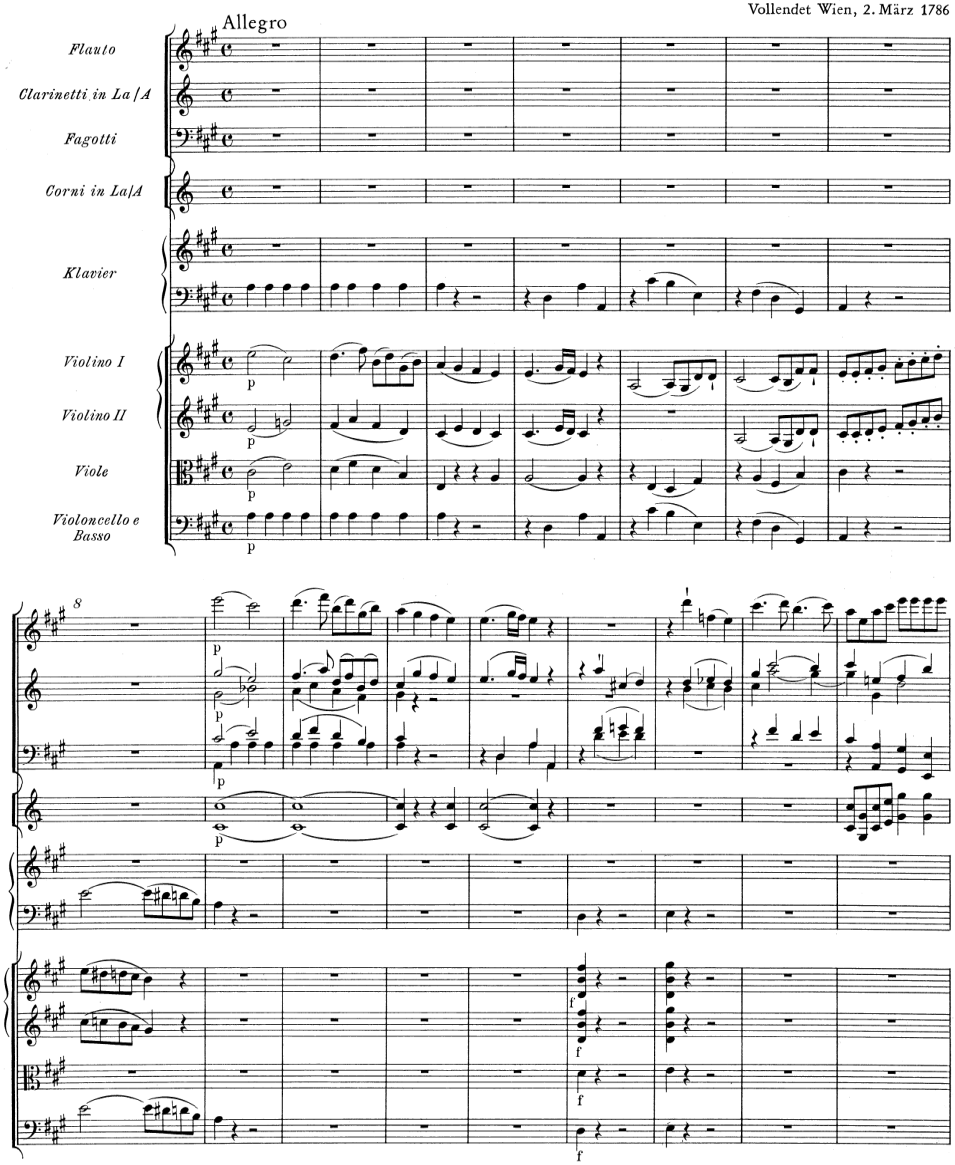
Análisis 5º - RCV

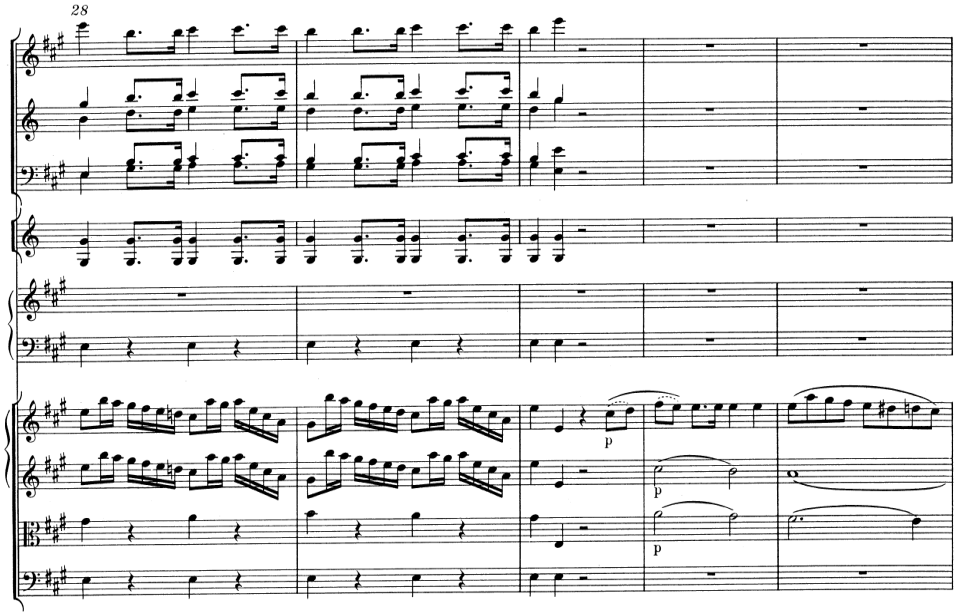
W. A. MOZART

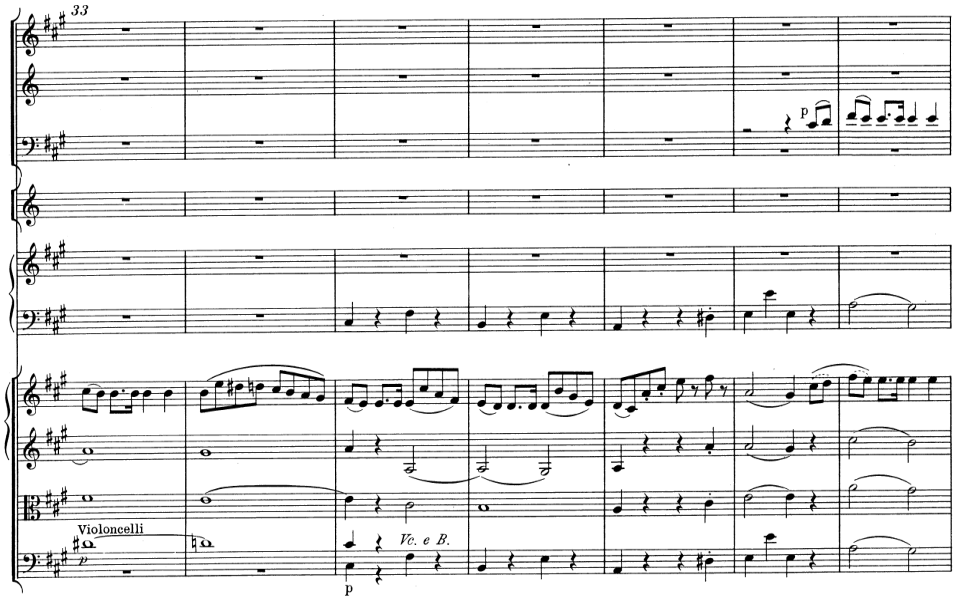
Konzert für Klavier und Orchester in A

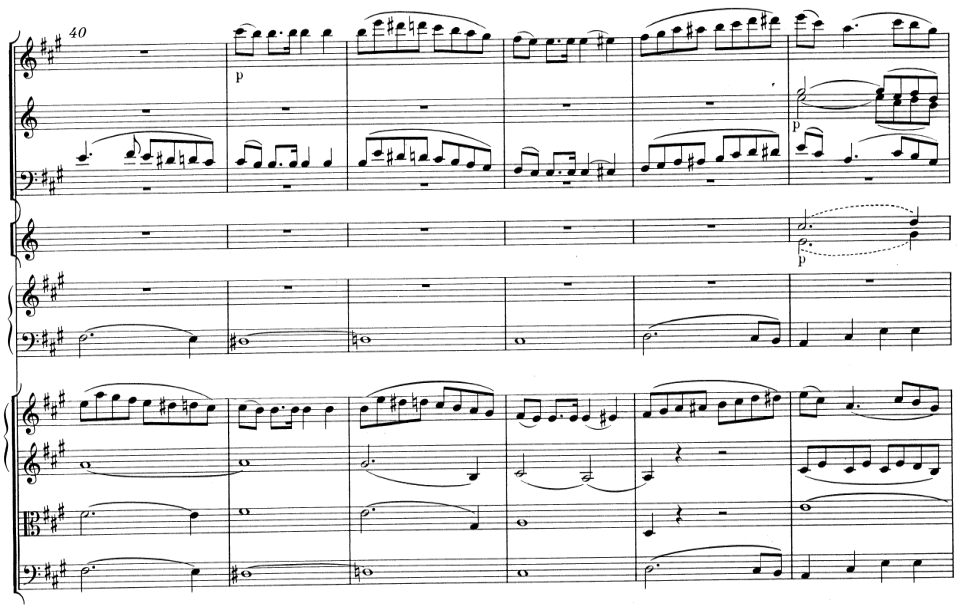
KV 488

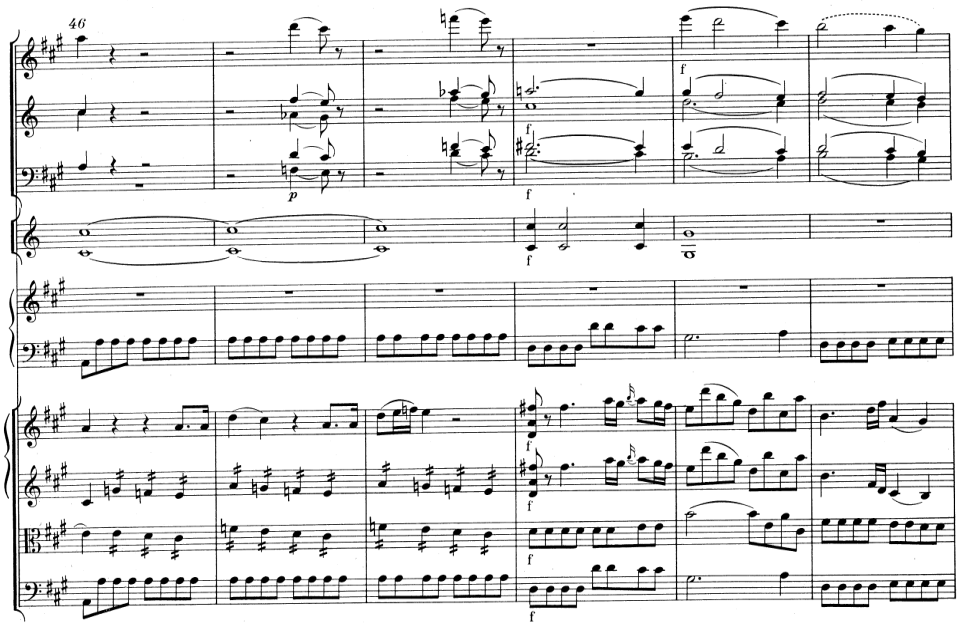
Vollendet Wien, 2. März 1786

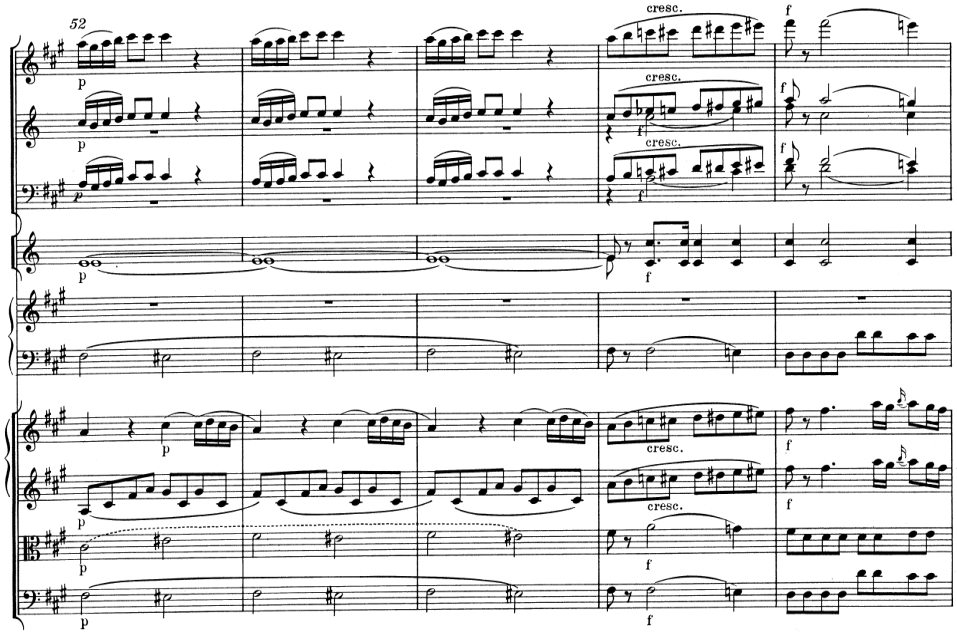


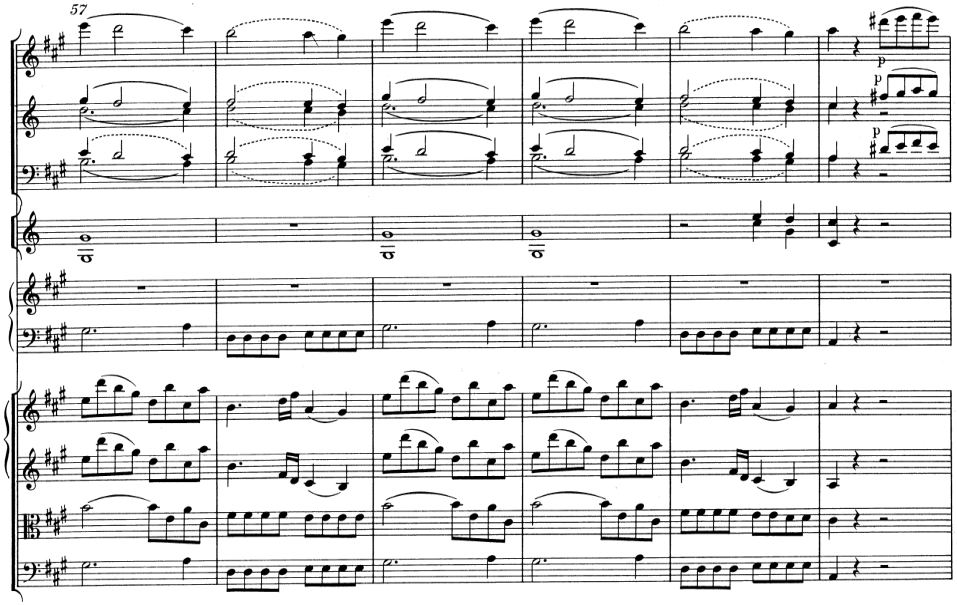

28
p
p
p

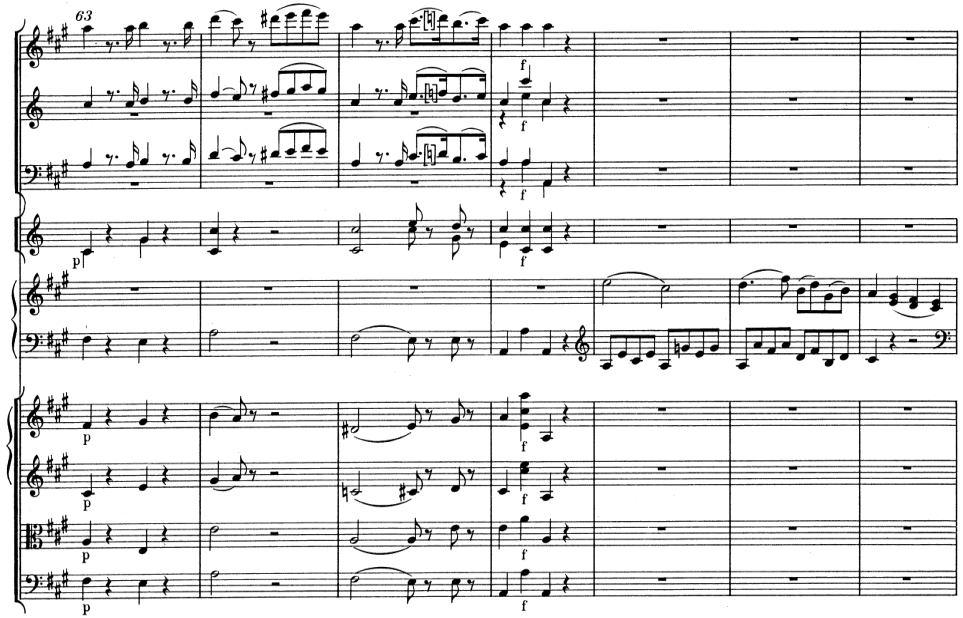

33
p
Violoncelli
Vc. e B.
p

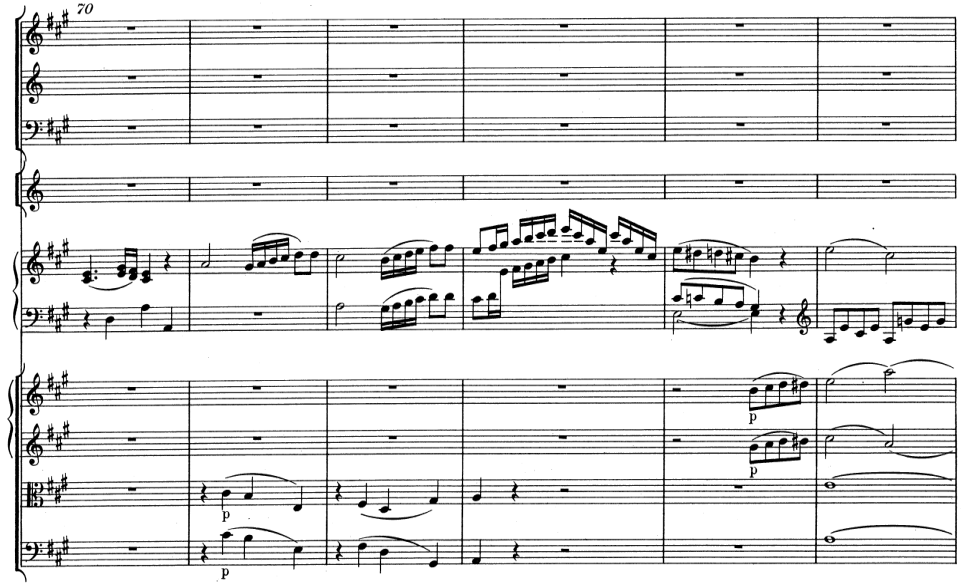

40
p
p
p

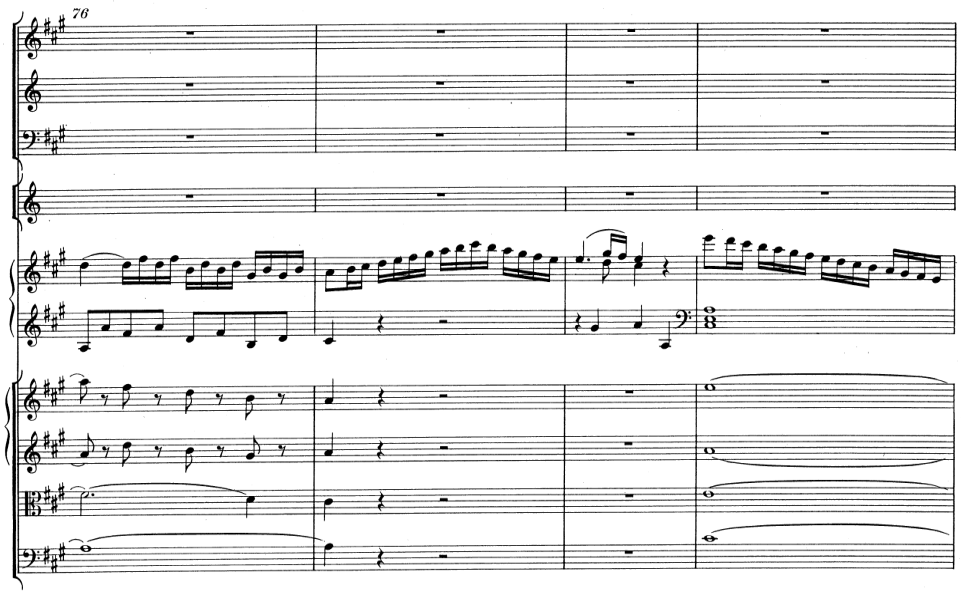

46
p
f
f
f
f
f
f

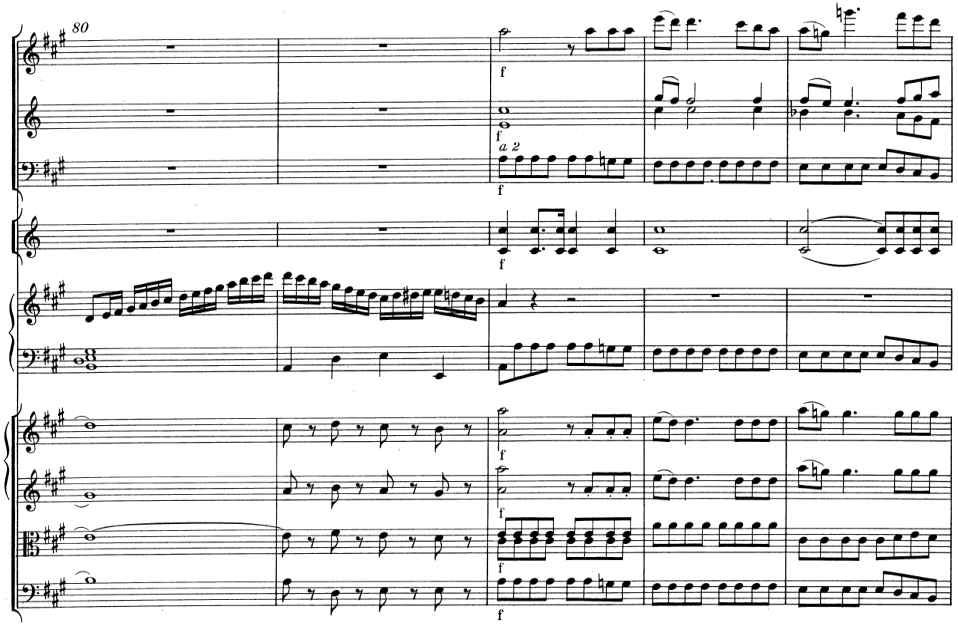

52
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
p

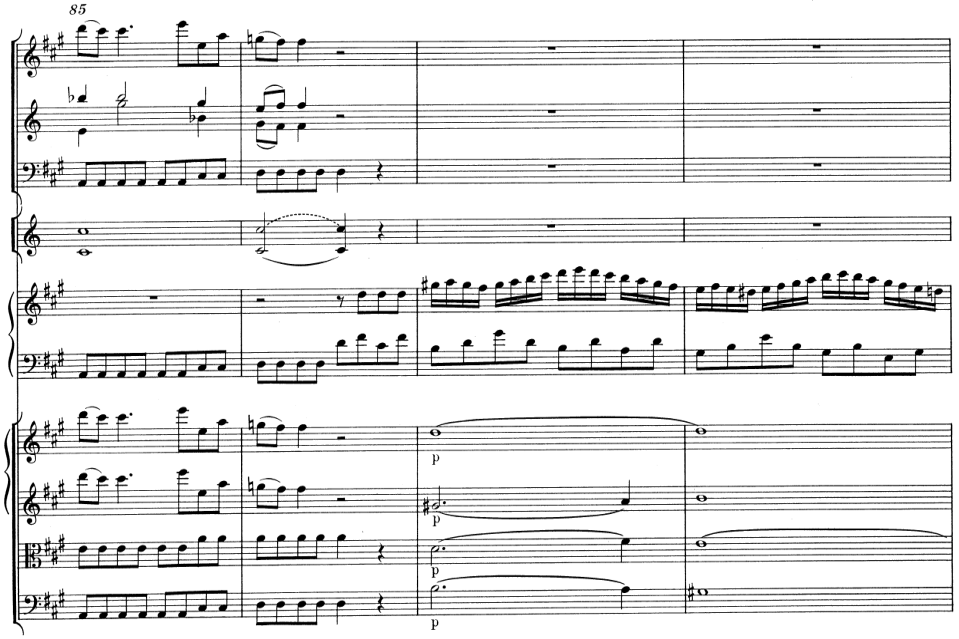

57
p

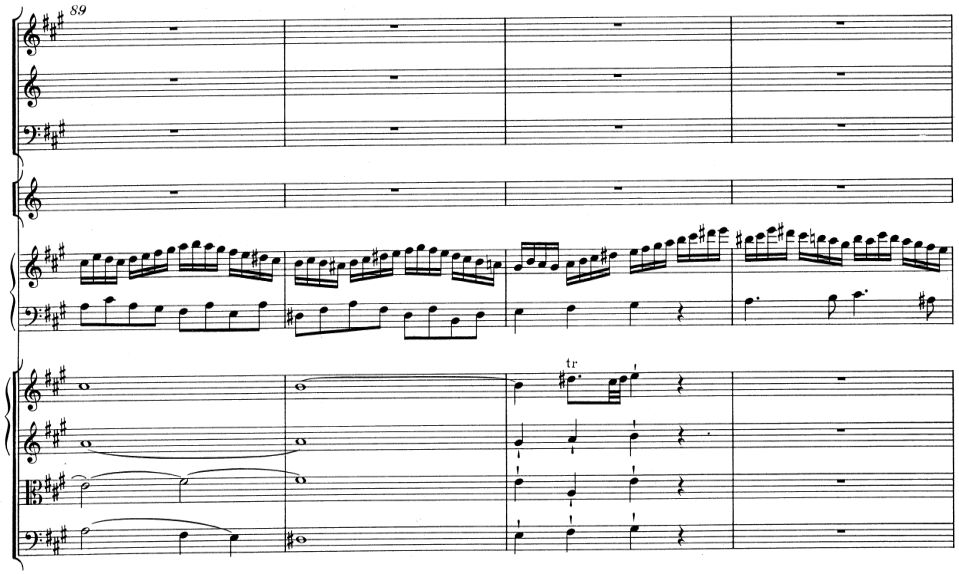

63
f
p

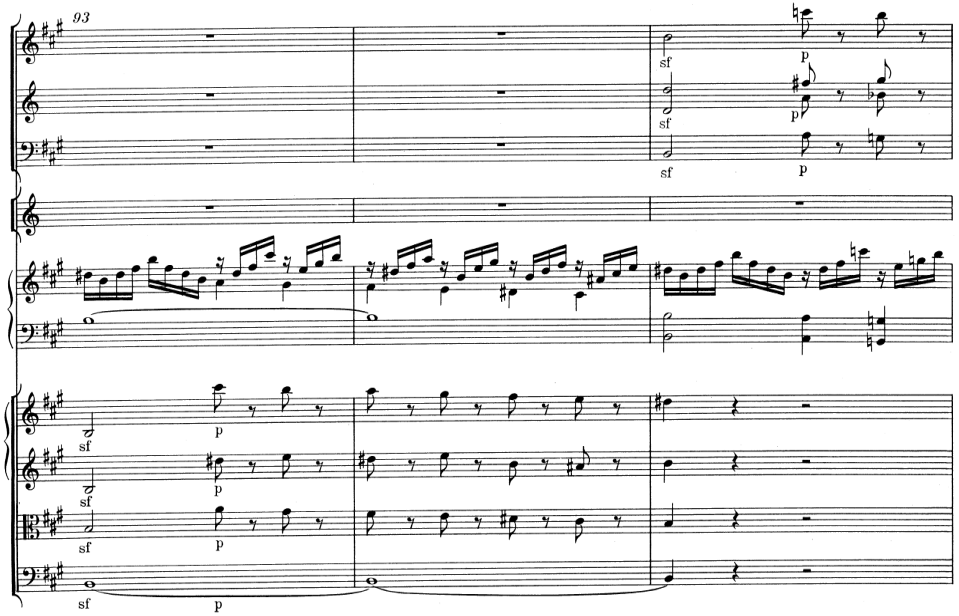

70
p

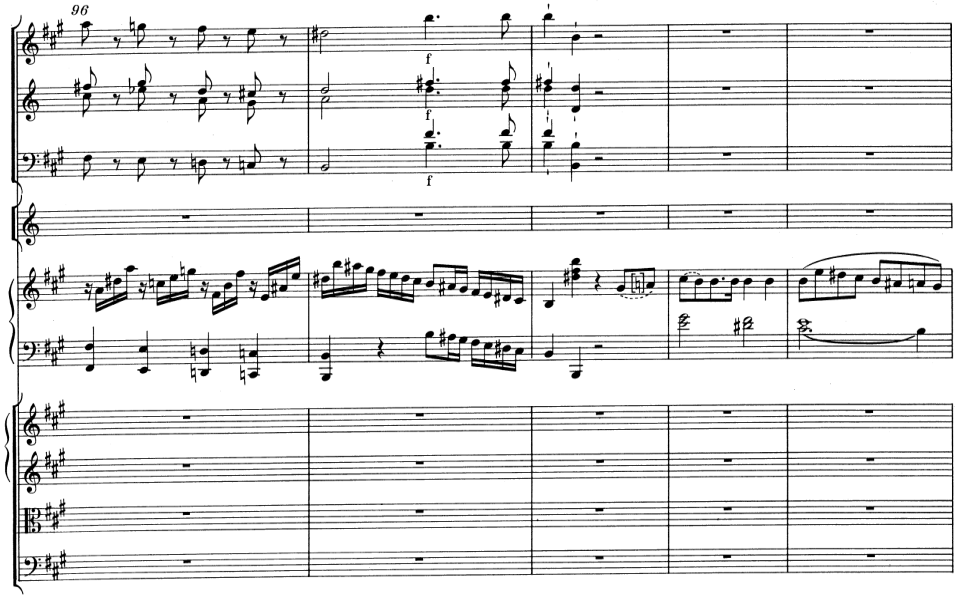

76

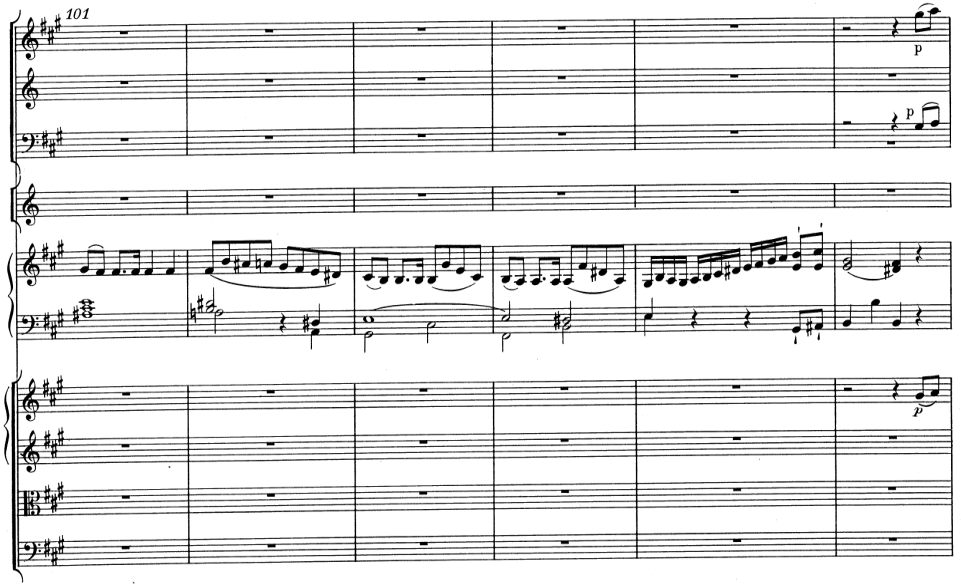

80
f
a 2

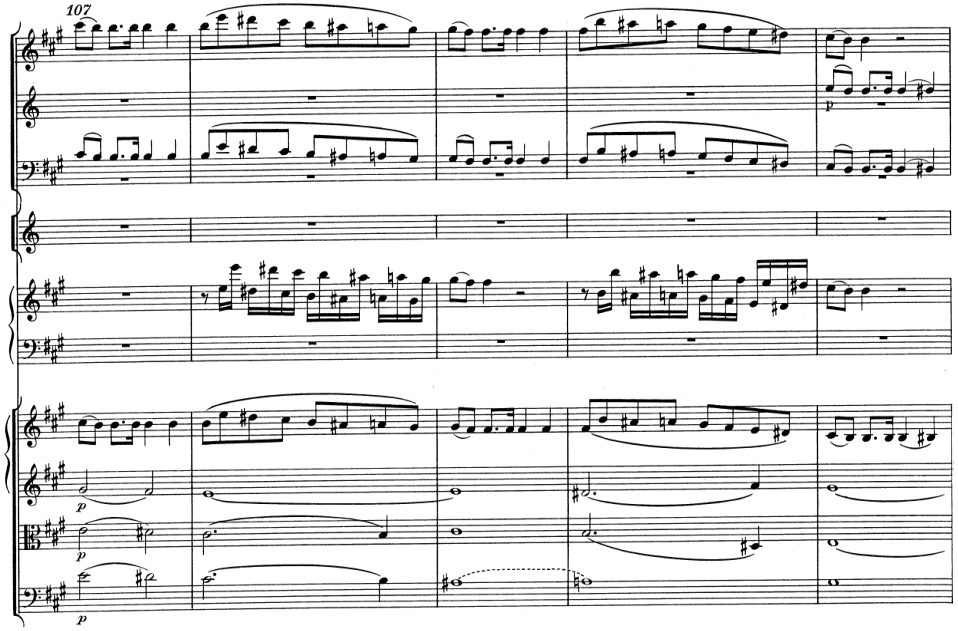

85
p

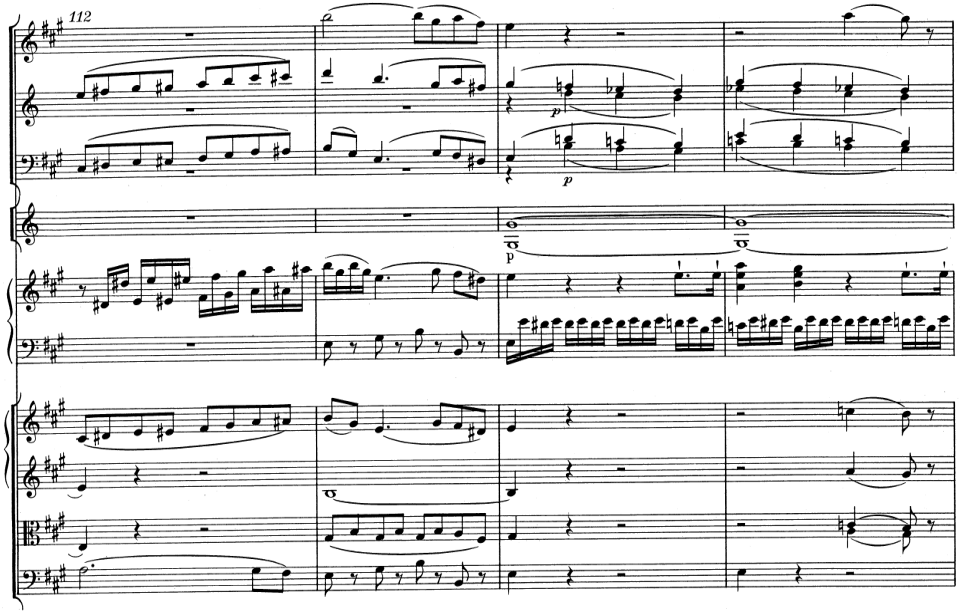

89
tr

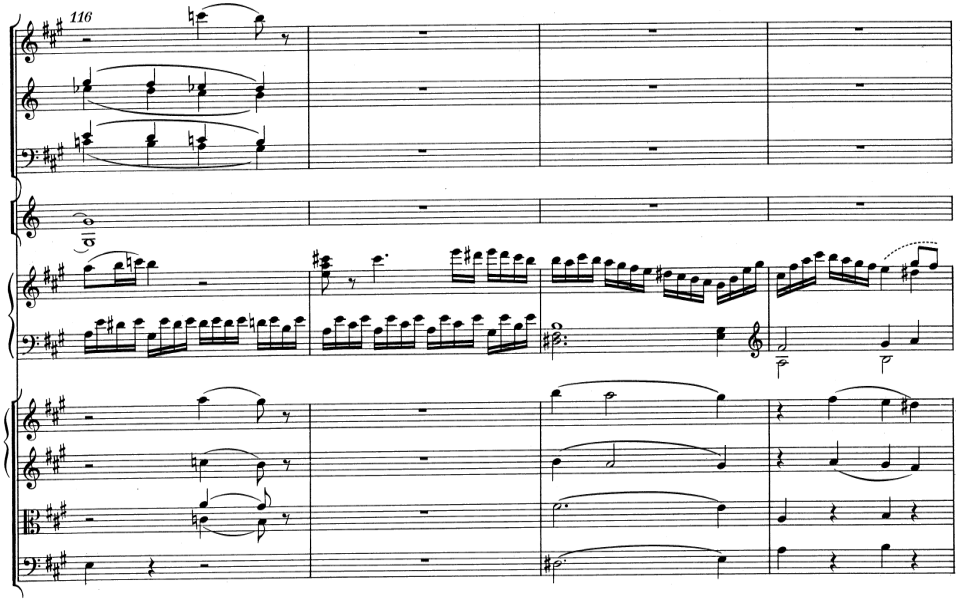

93
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p

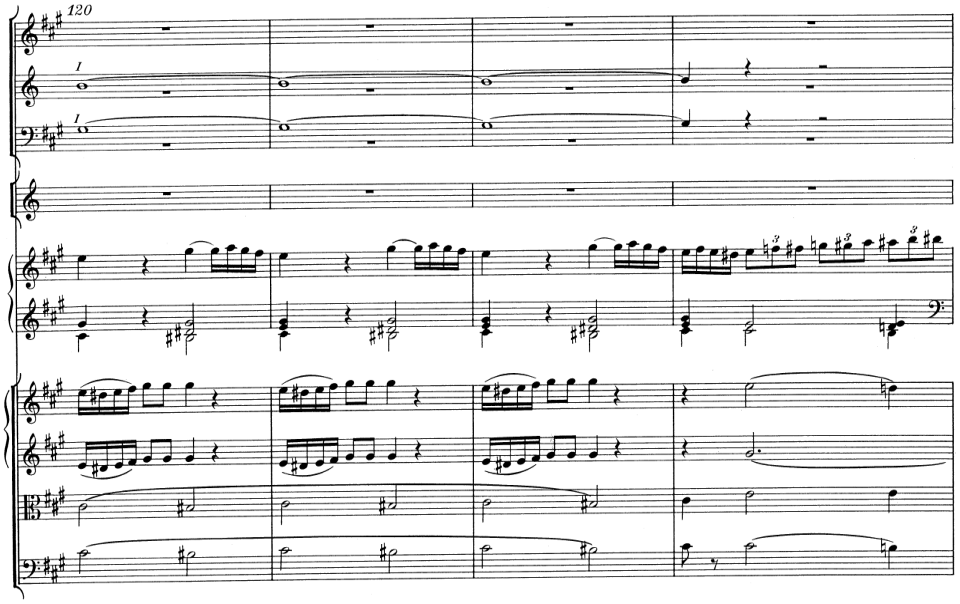

96
f
f
f

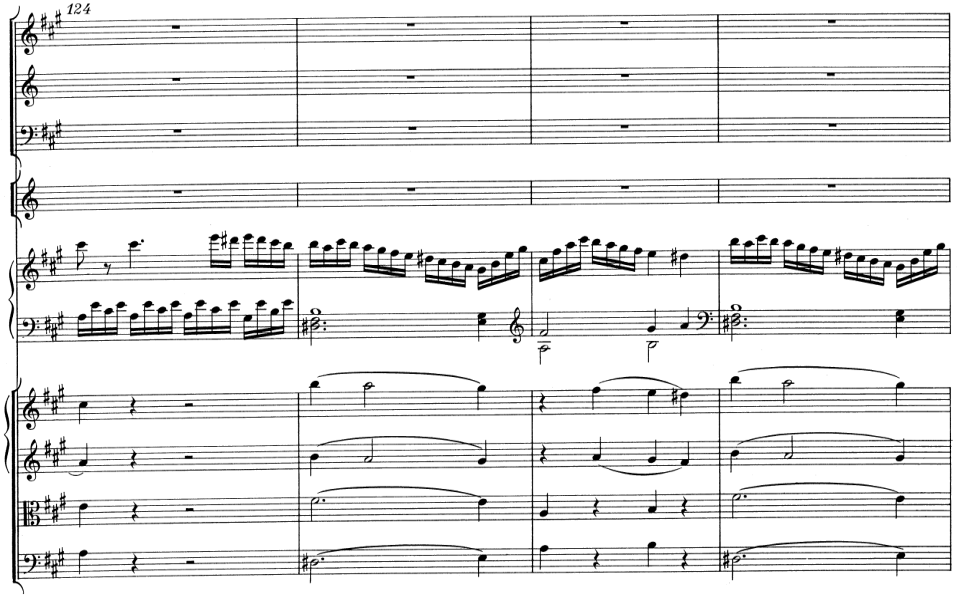

101
p
p
p

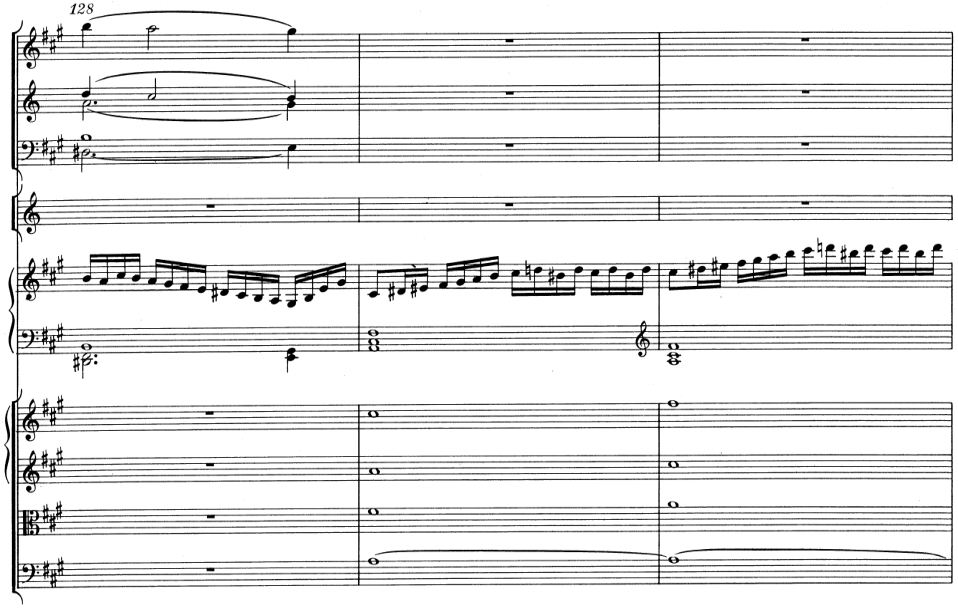

107
p
p
p
p

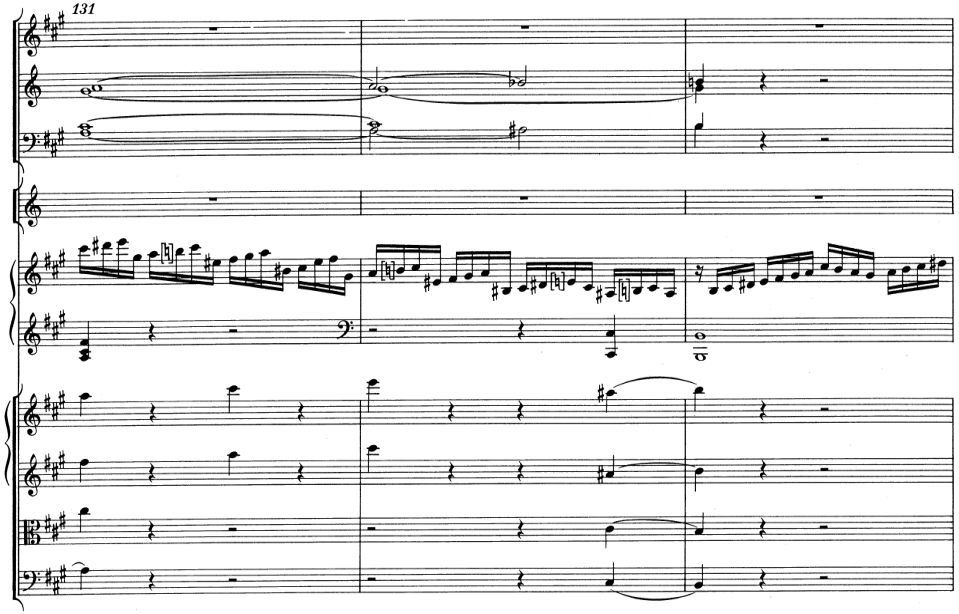

112
p
p

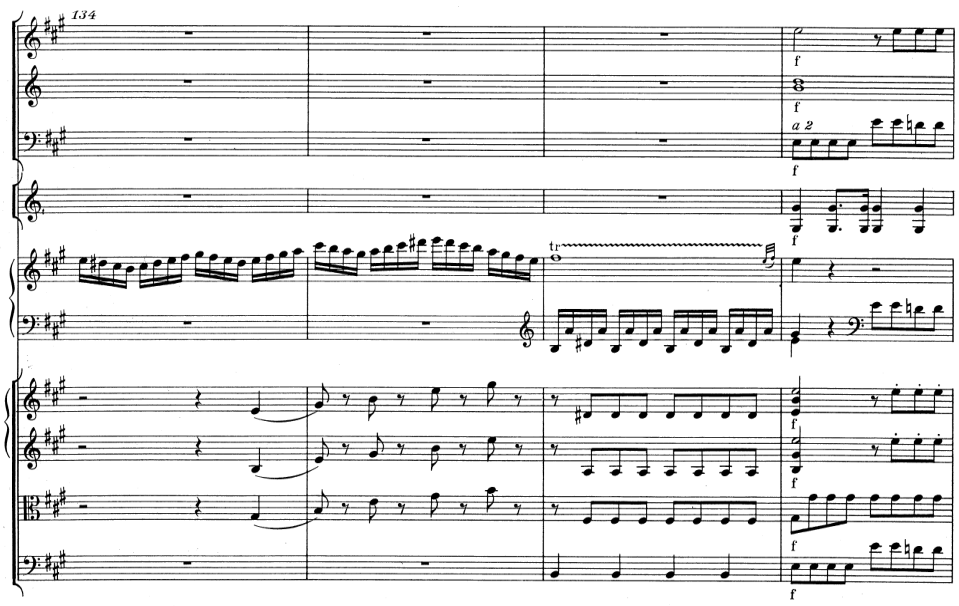

116

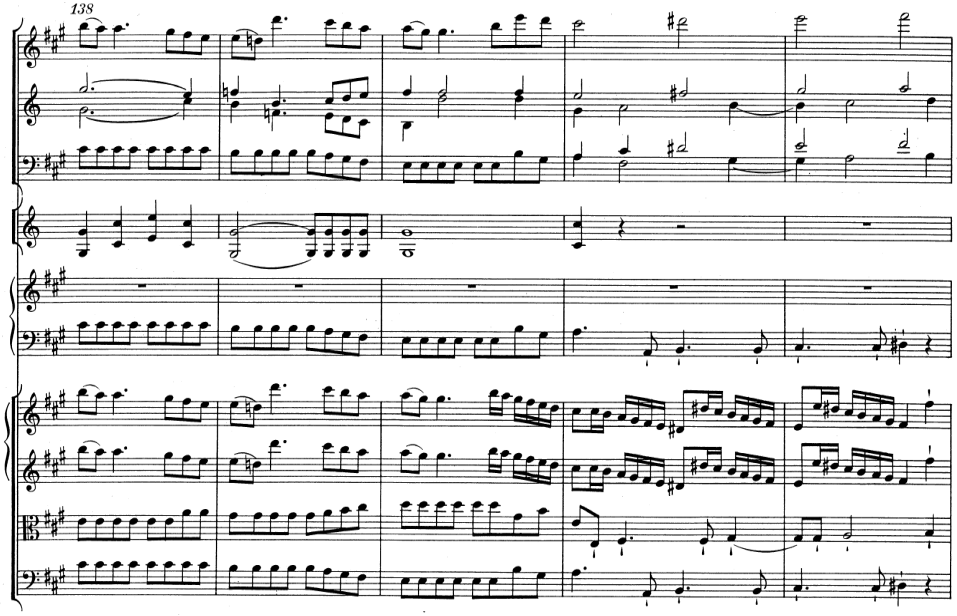

120

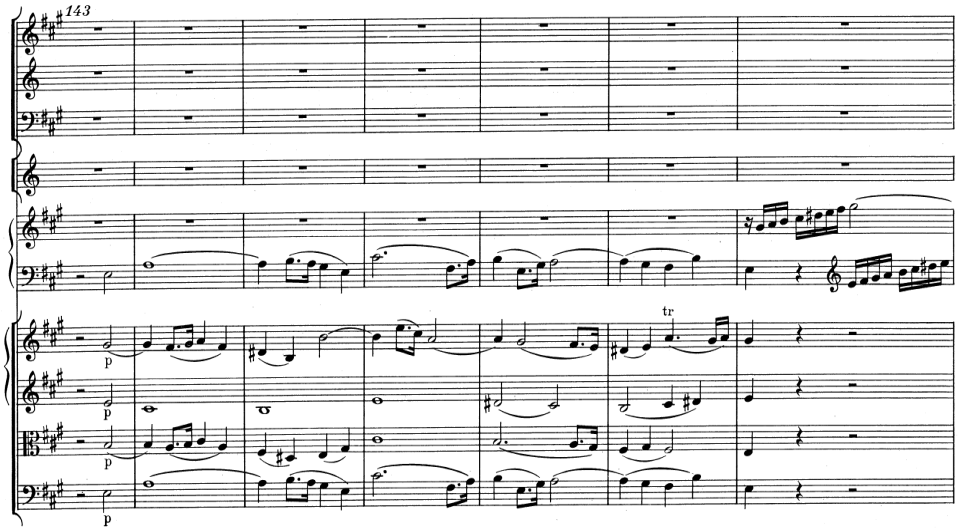

124

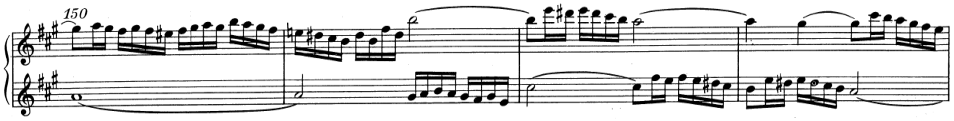

128

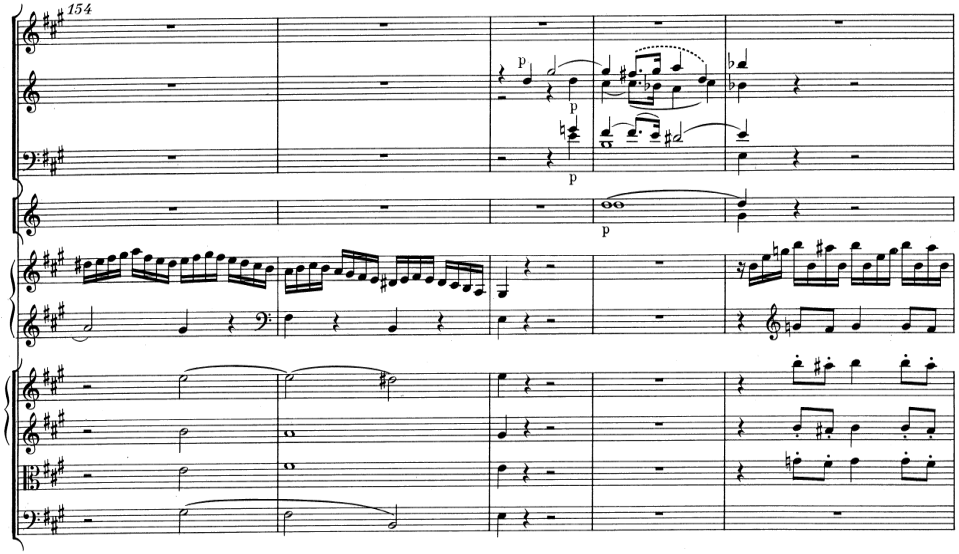

131

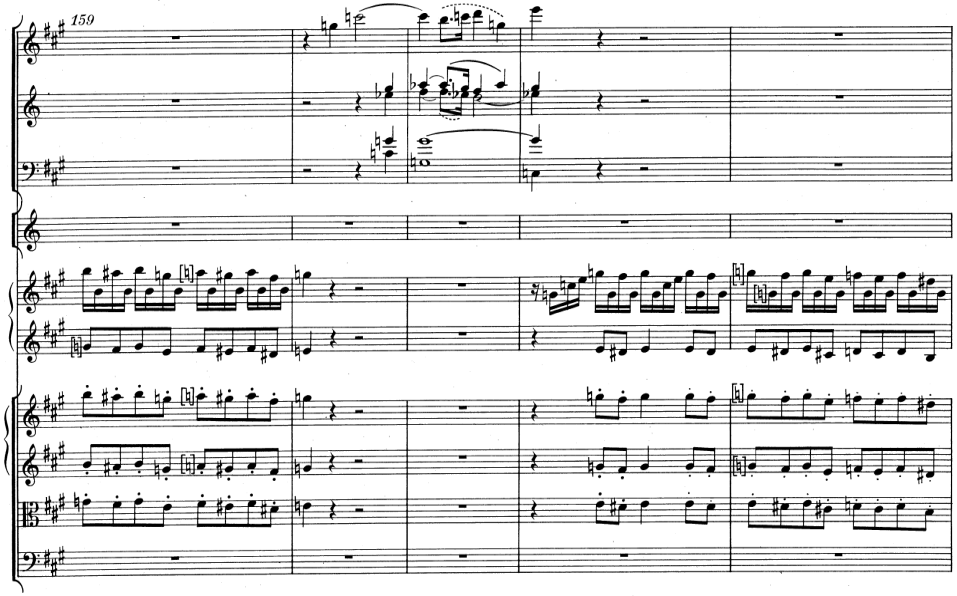

134
a 2

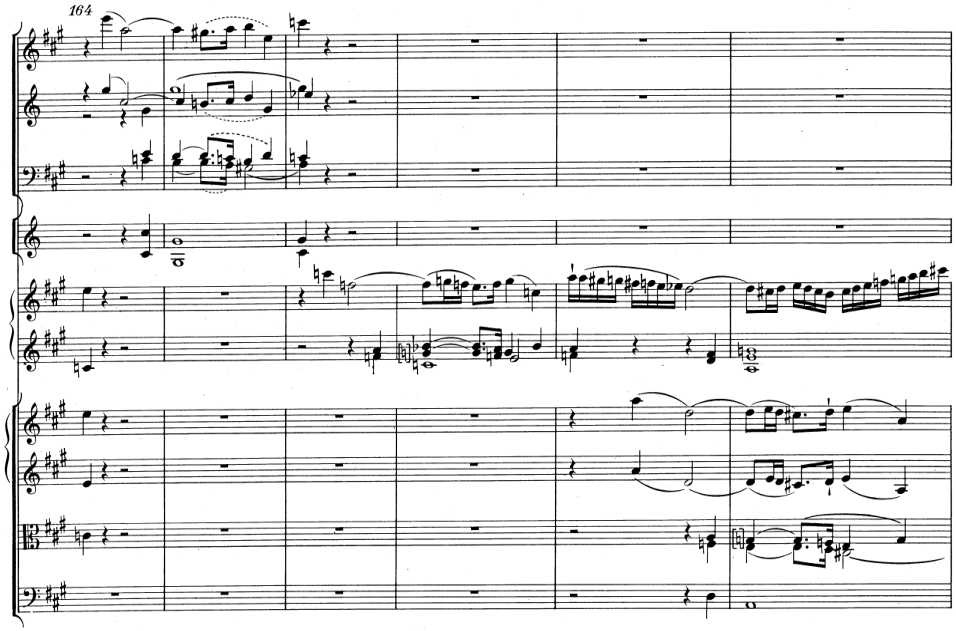

138

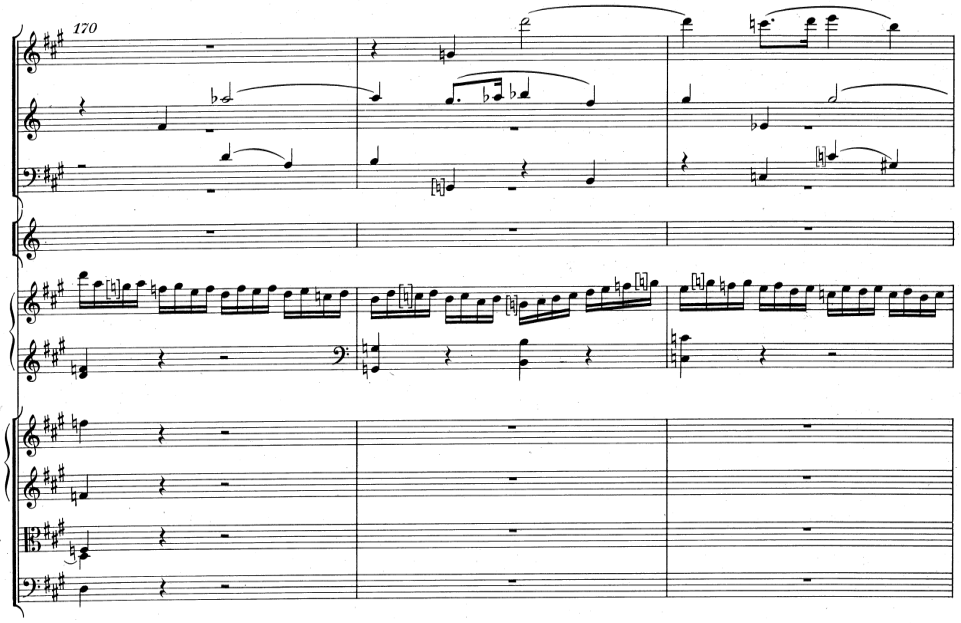

143
p
p
p
p
tr

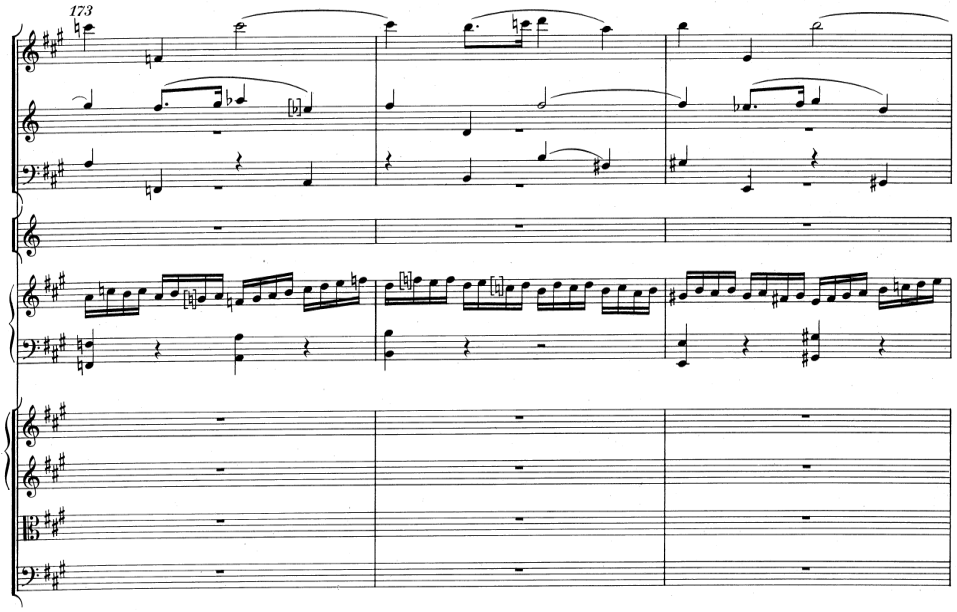

150

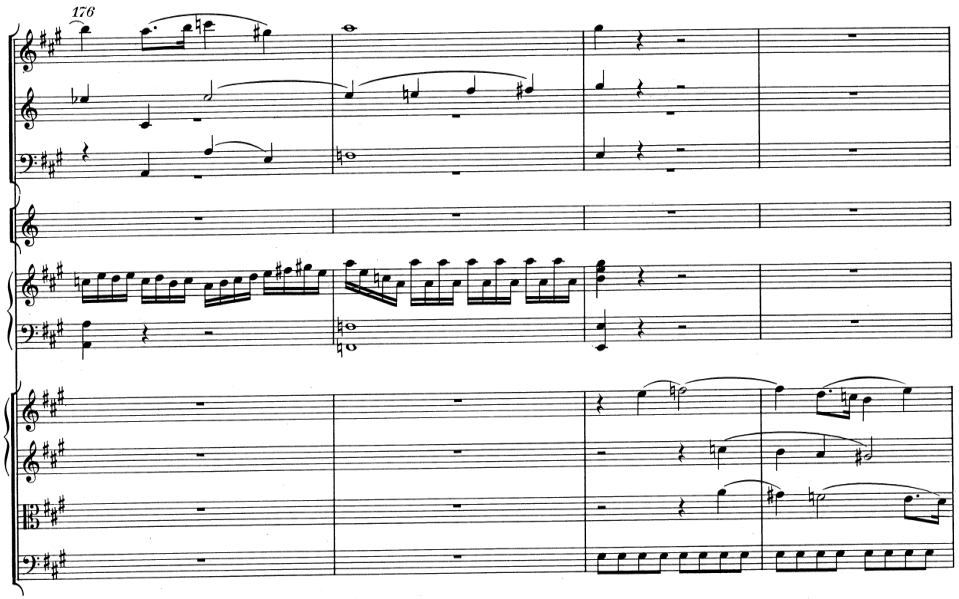

154
p
p
p
p

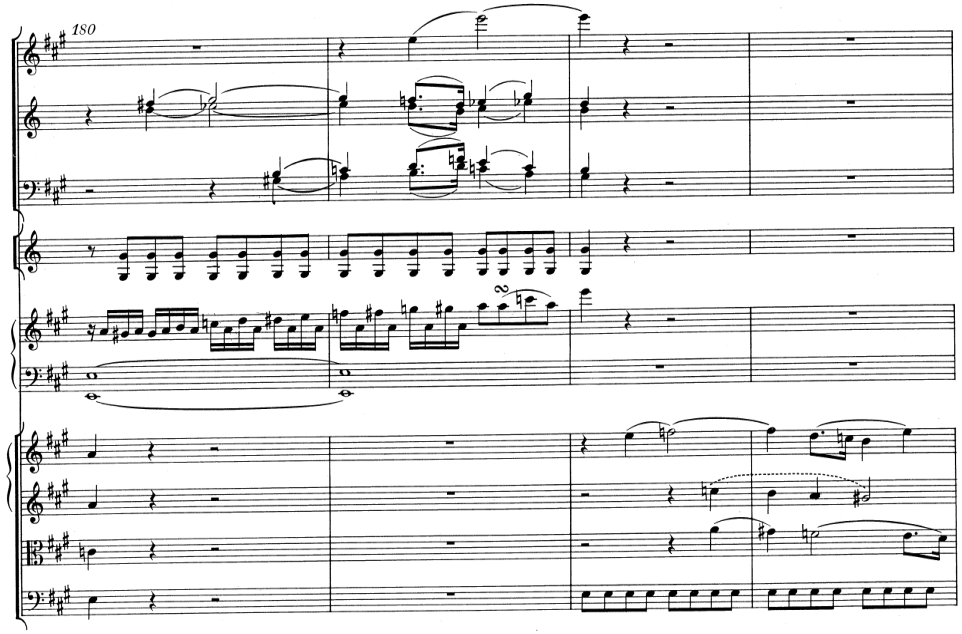

159

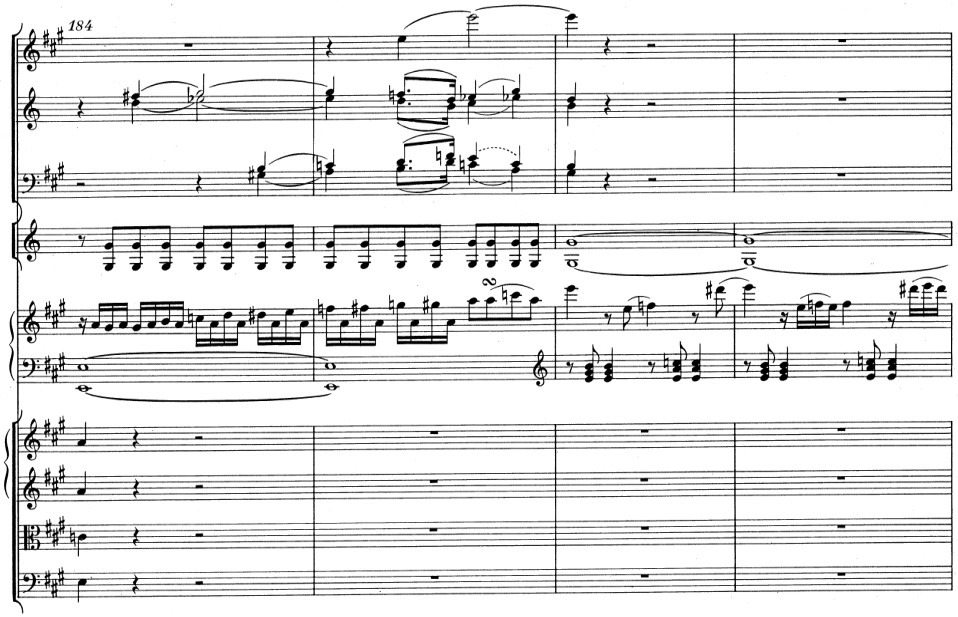

164

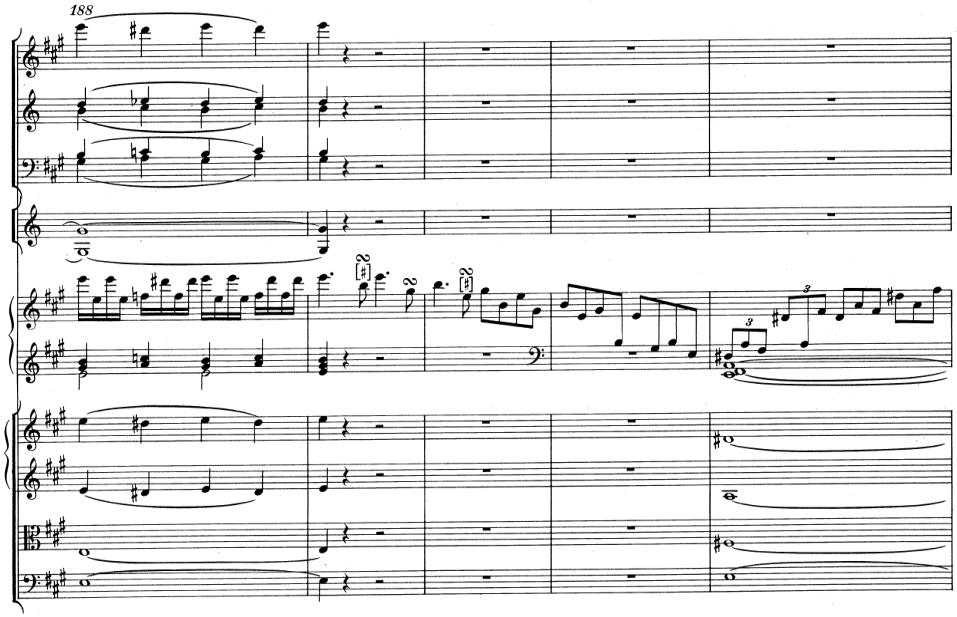

170

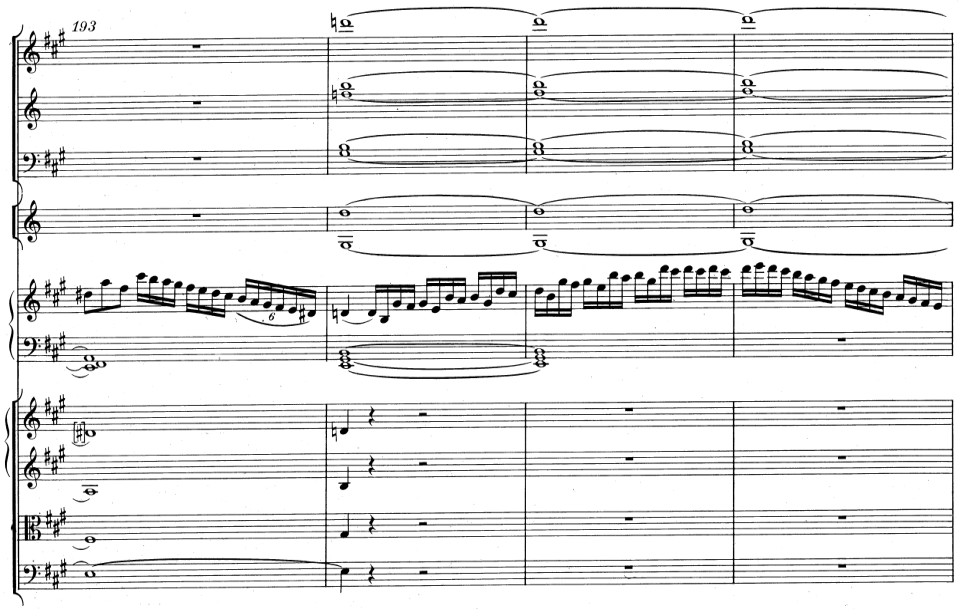

173

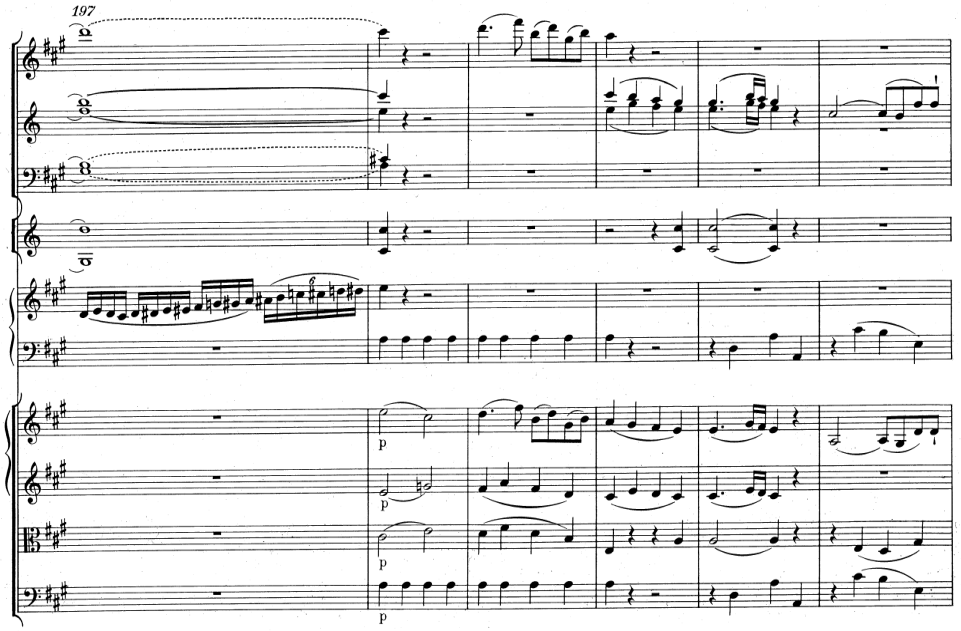

176

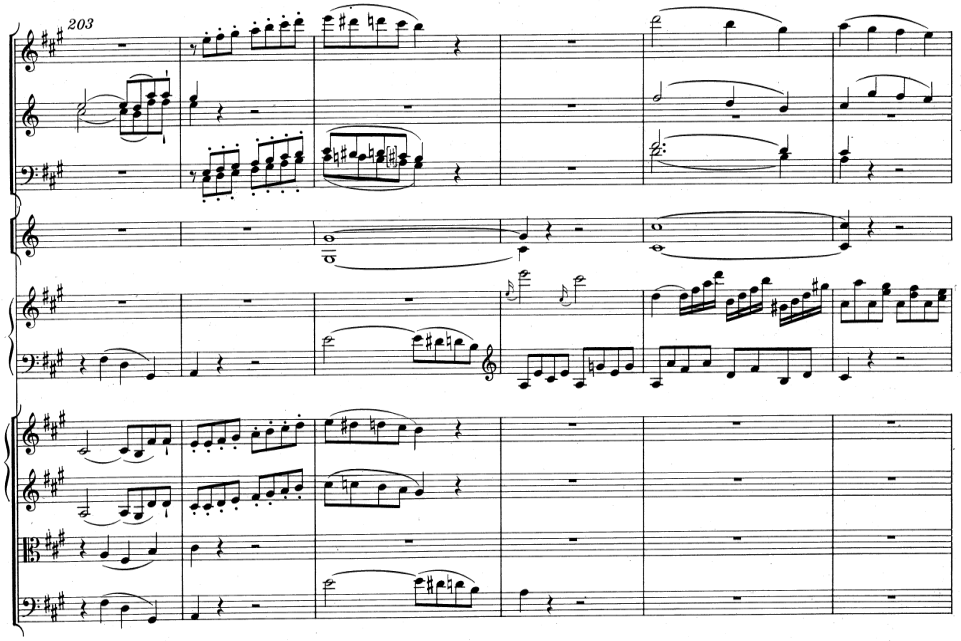

180

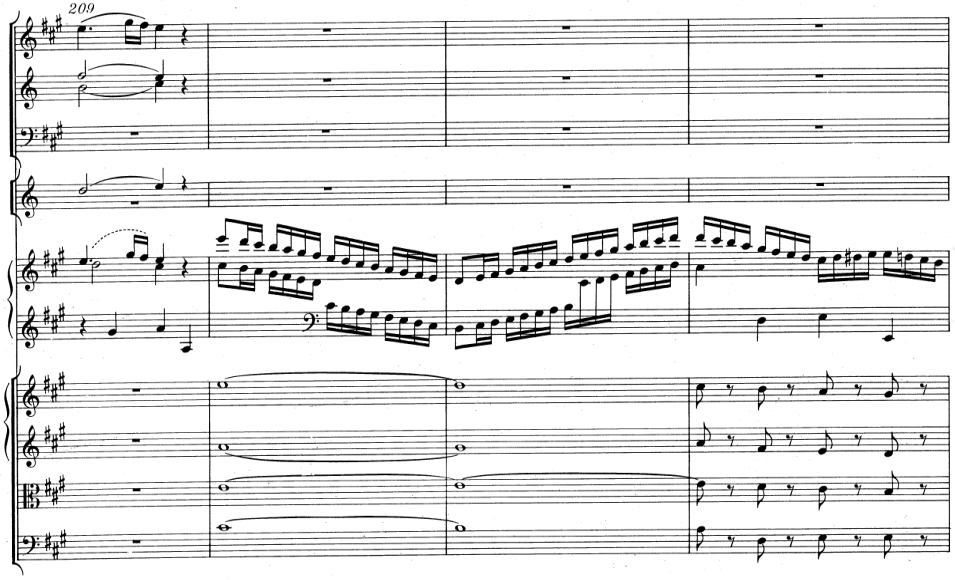

184

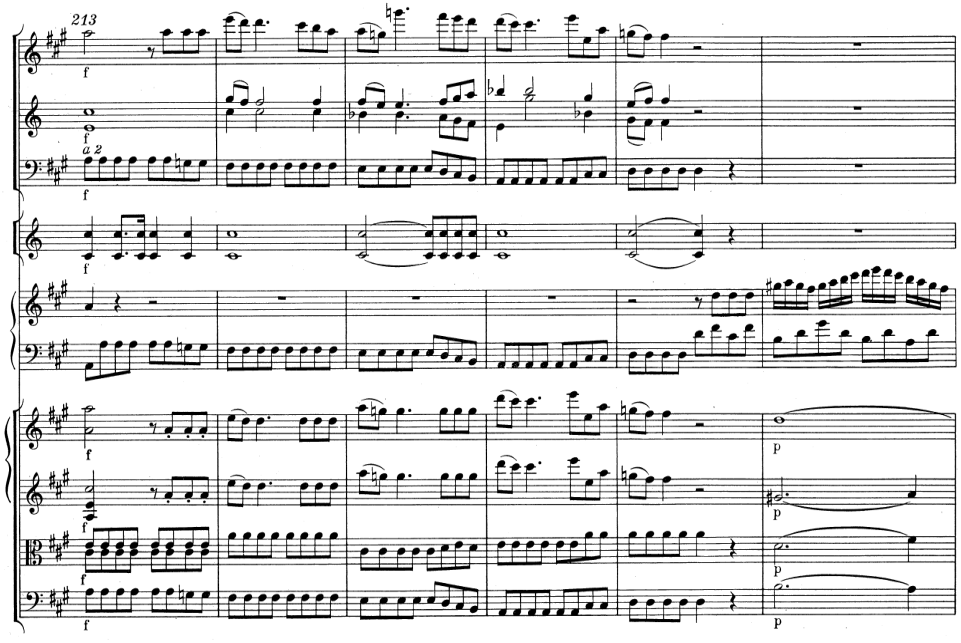

188

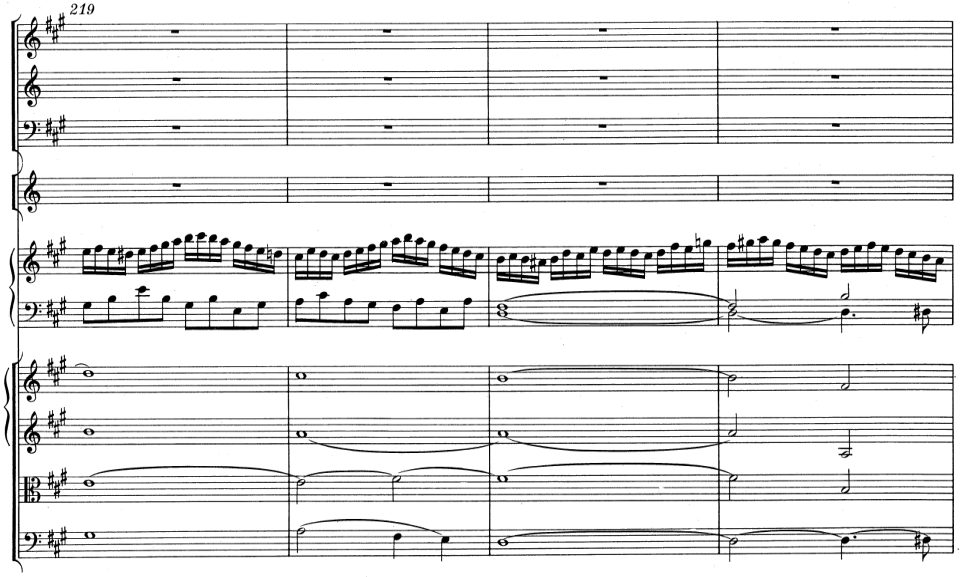

193

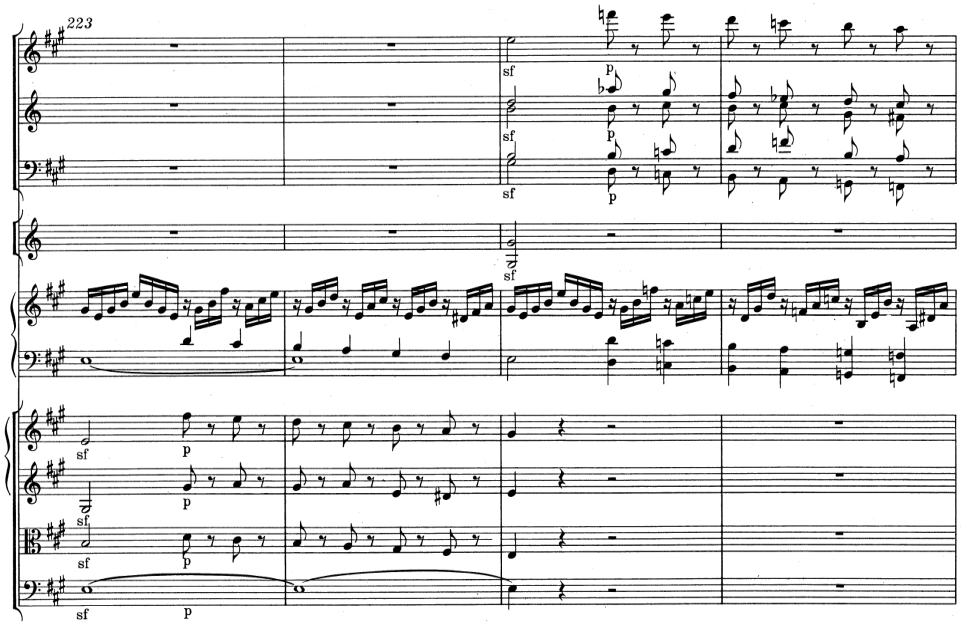

197
p
p
p
p

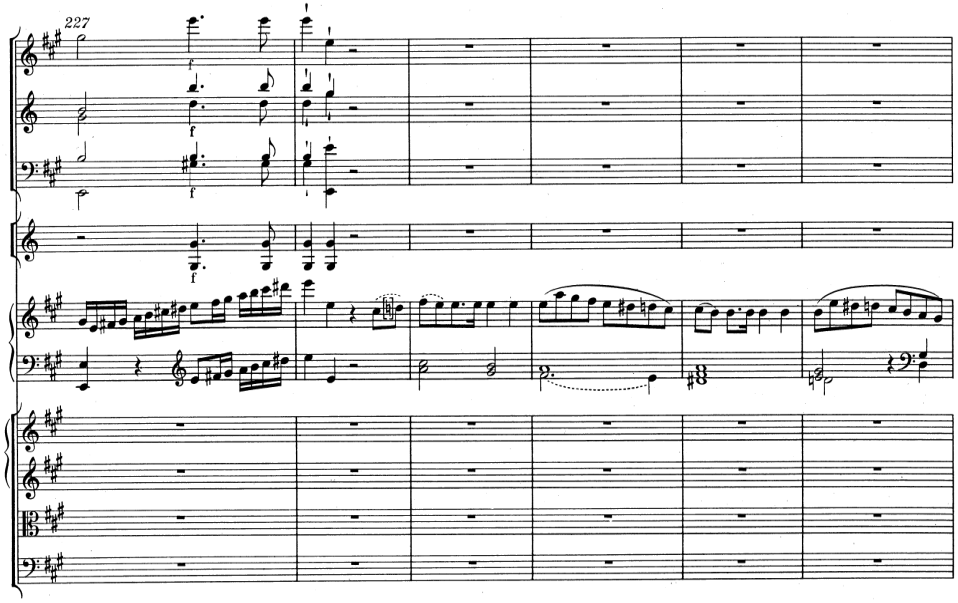

203

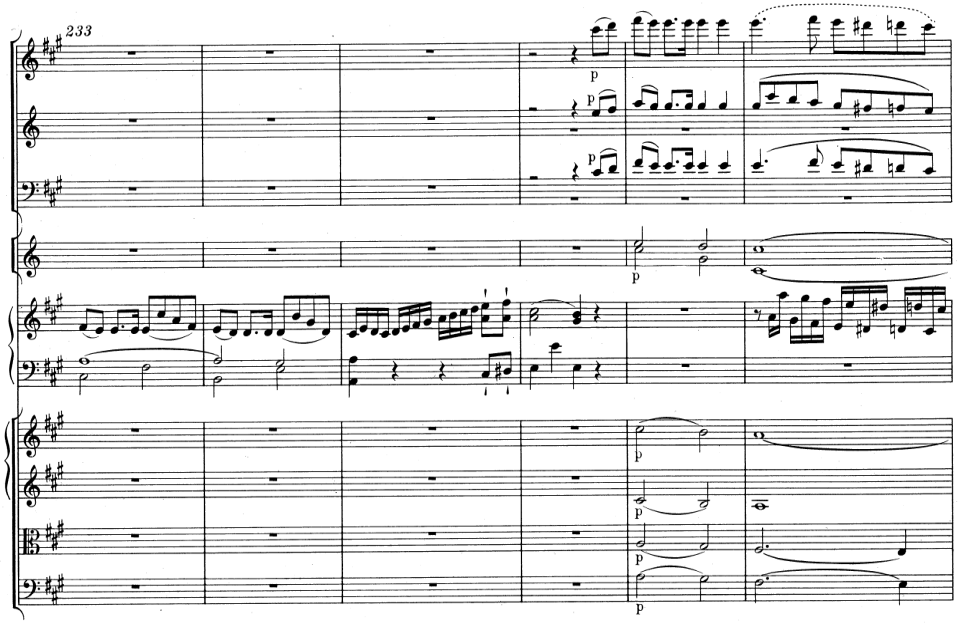

209

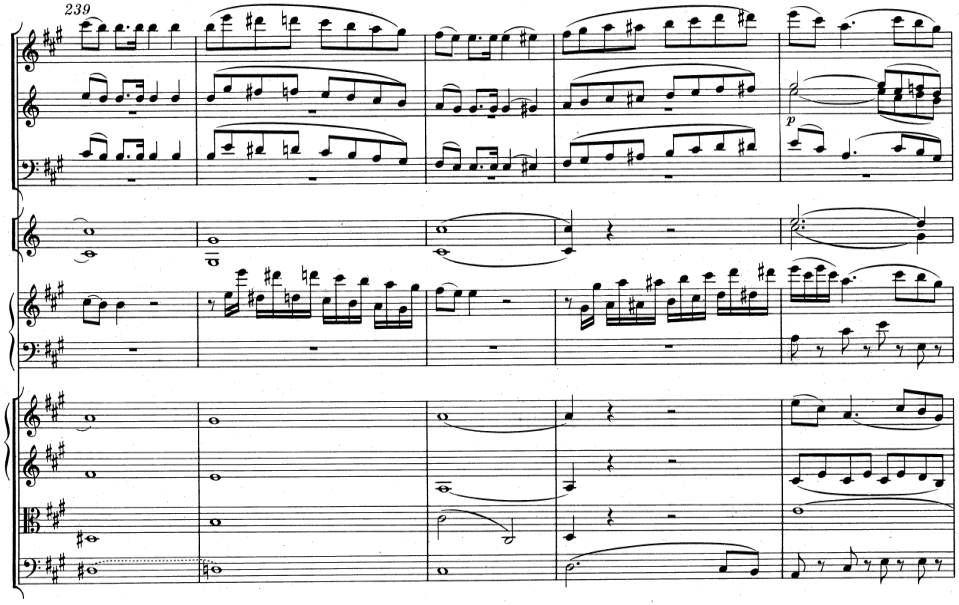

213
f
a 2
p

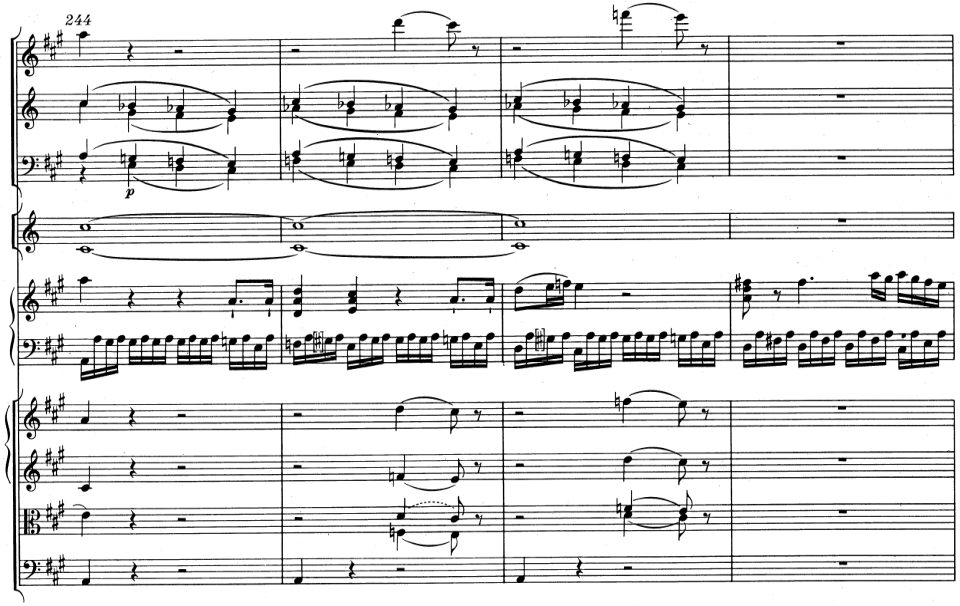

219

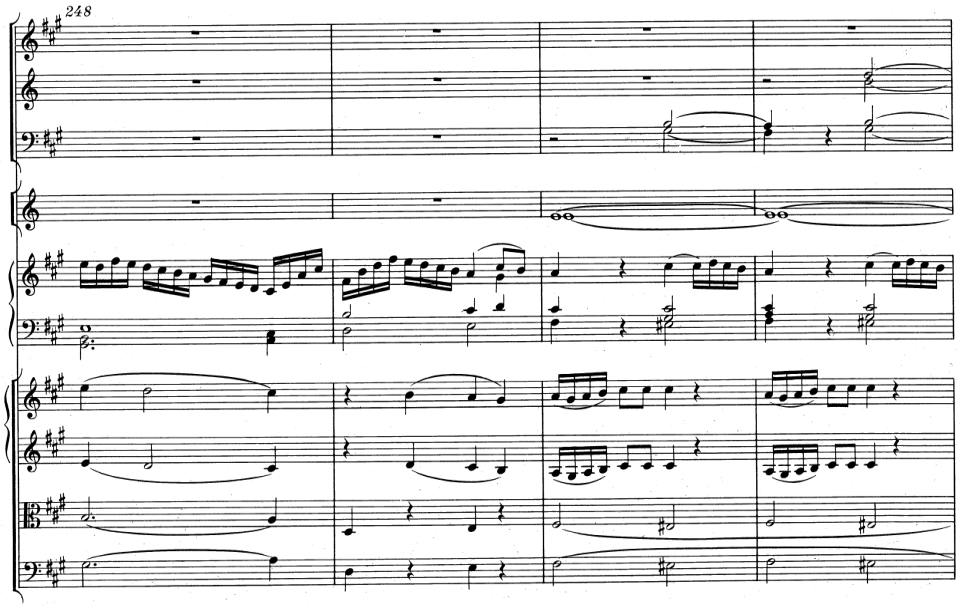

223
sf
p

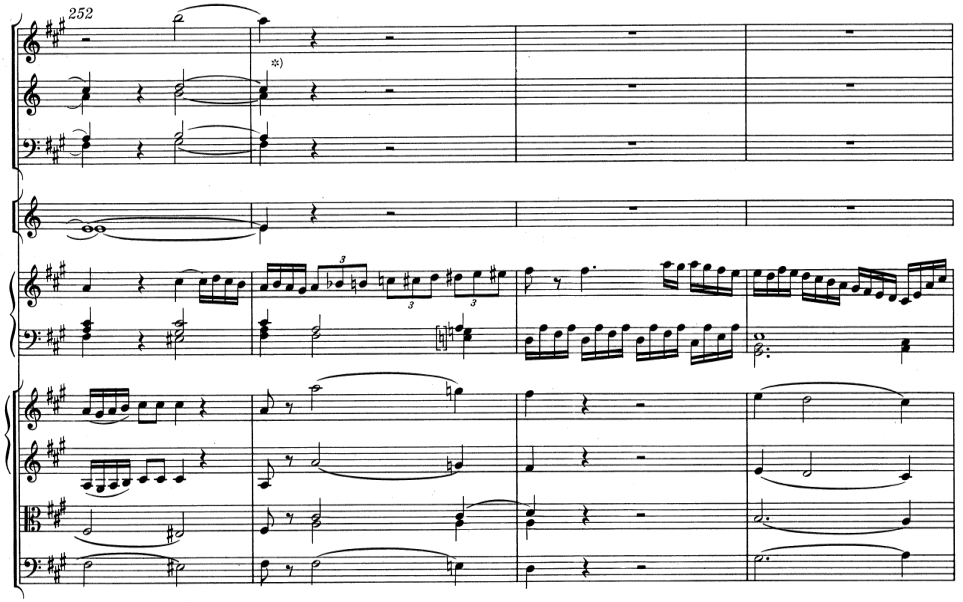

227
f

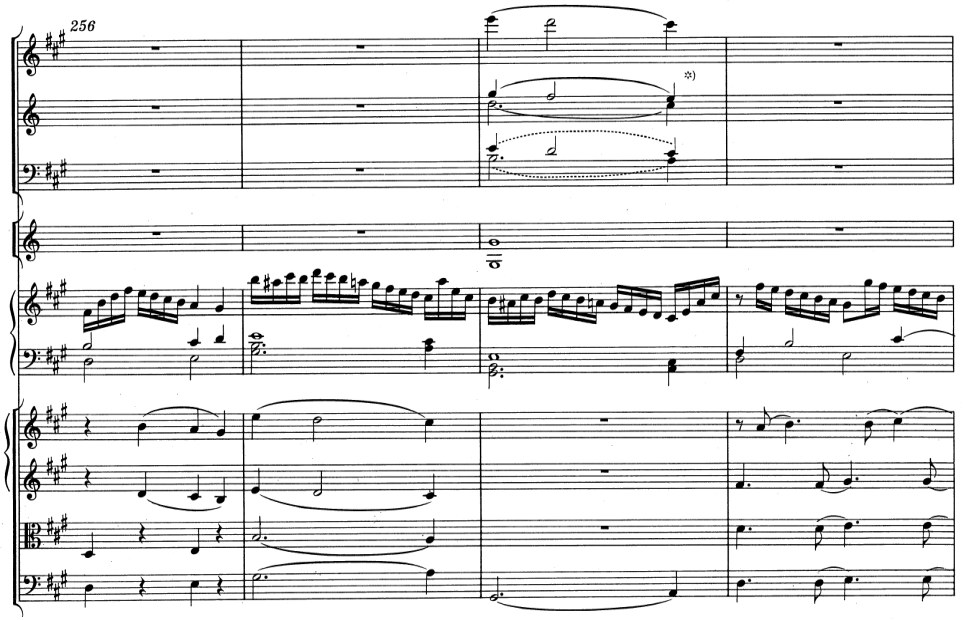

233
p


239
p

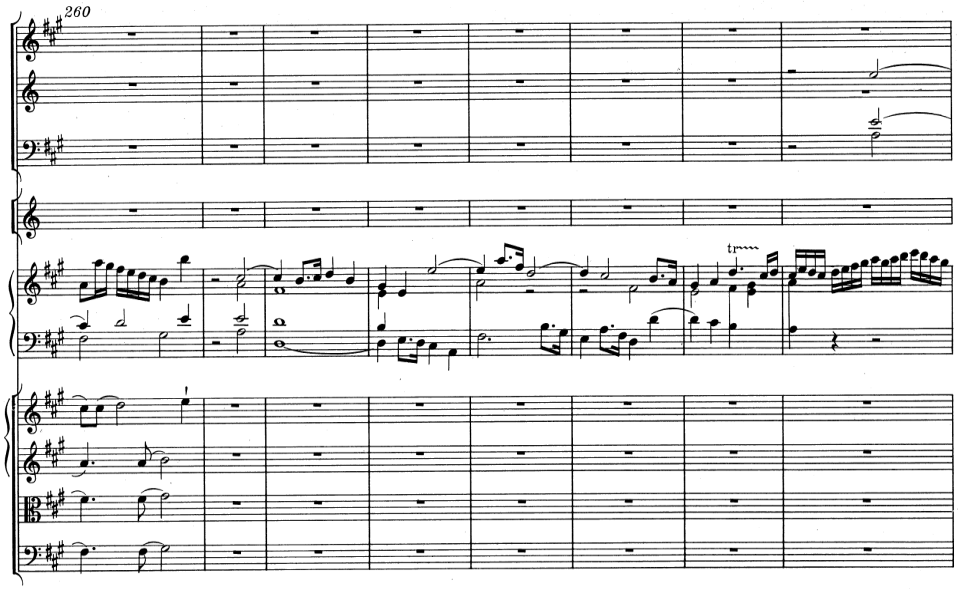


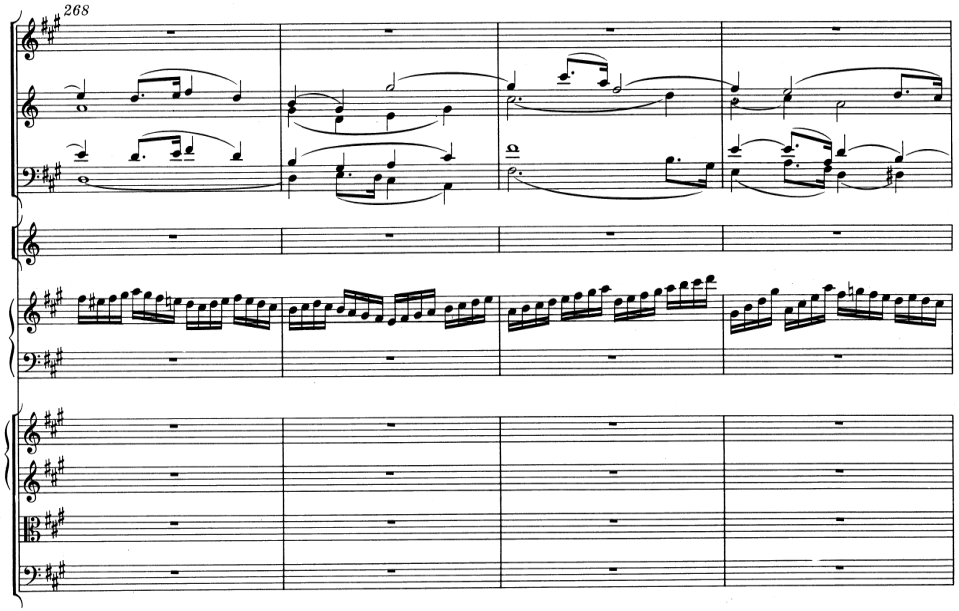


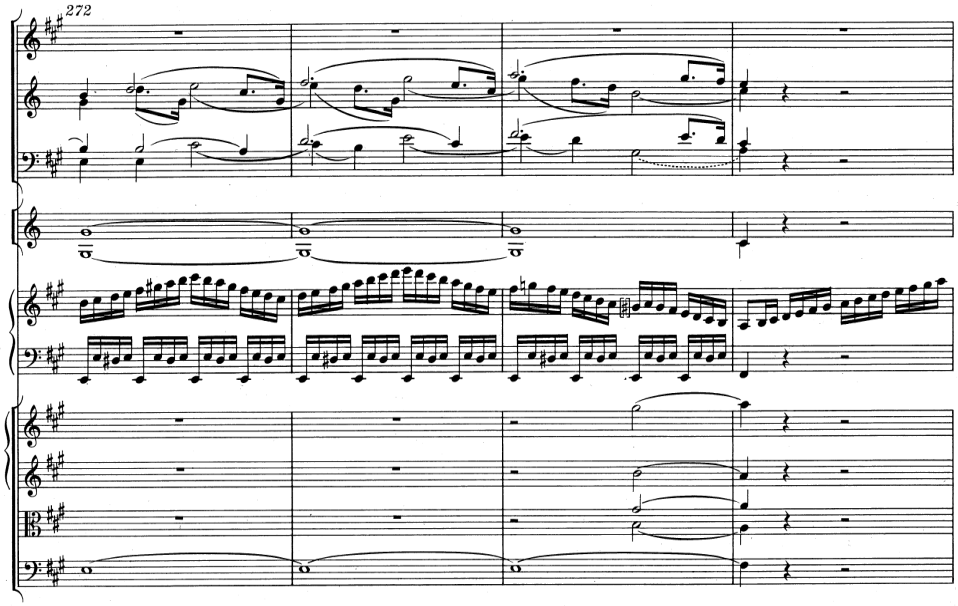


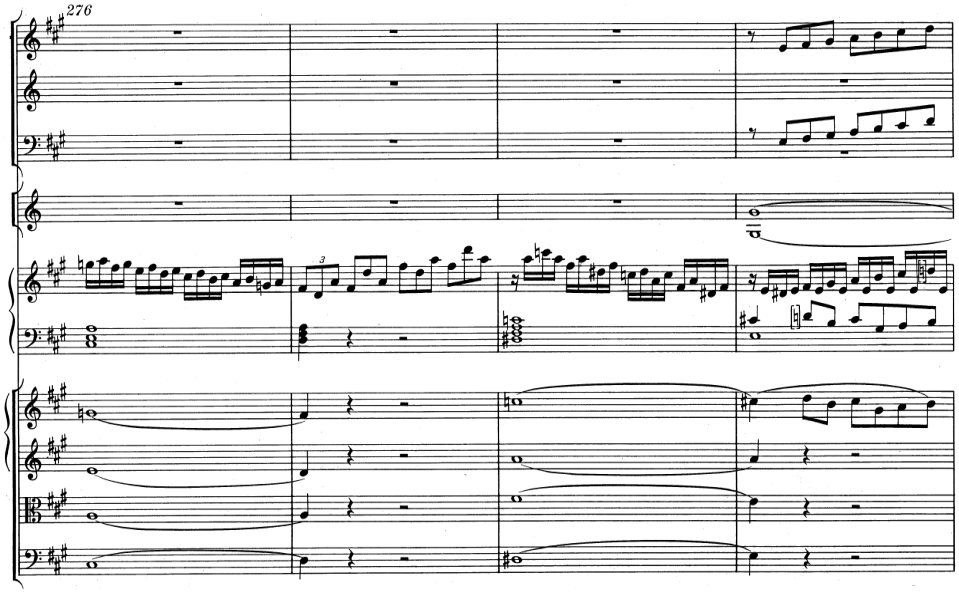


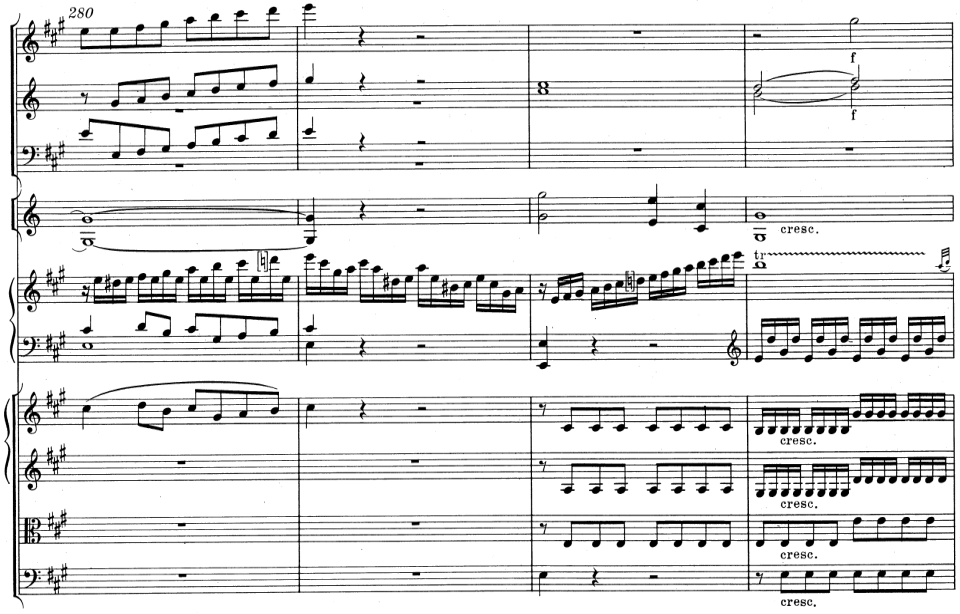
*) Vgl. Krit. Bericht.

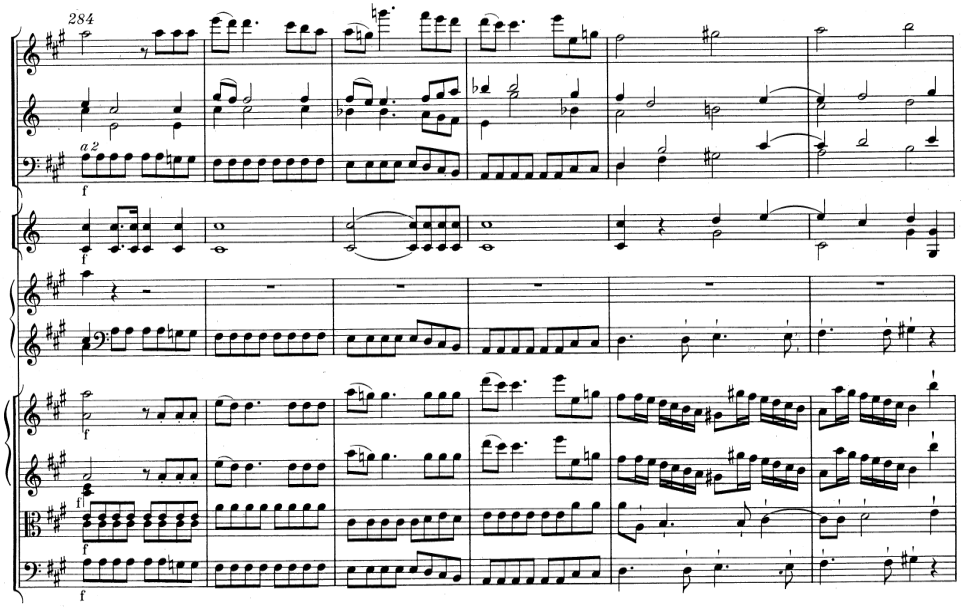

260

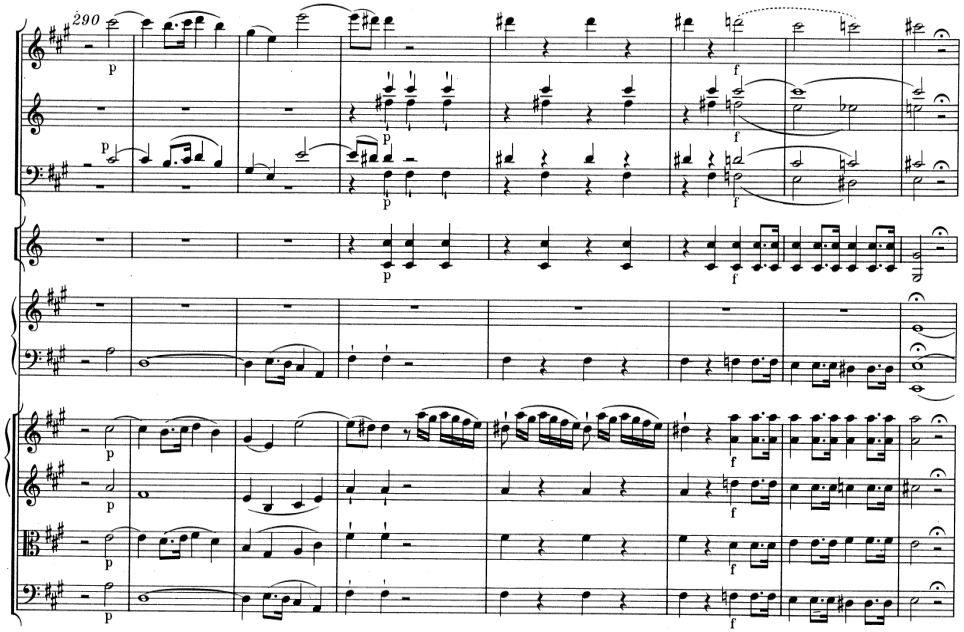

268

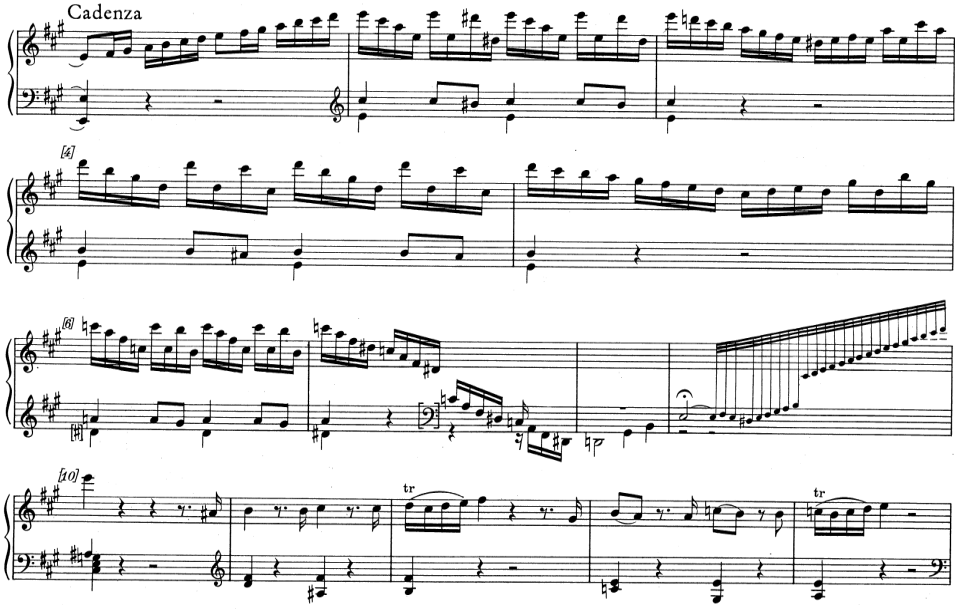

272

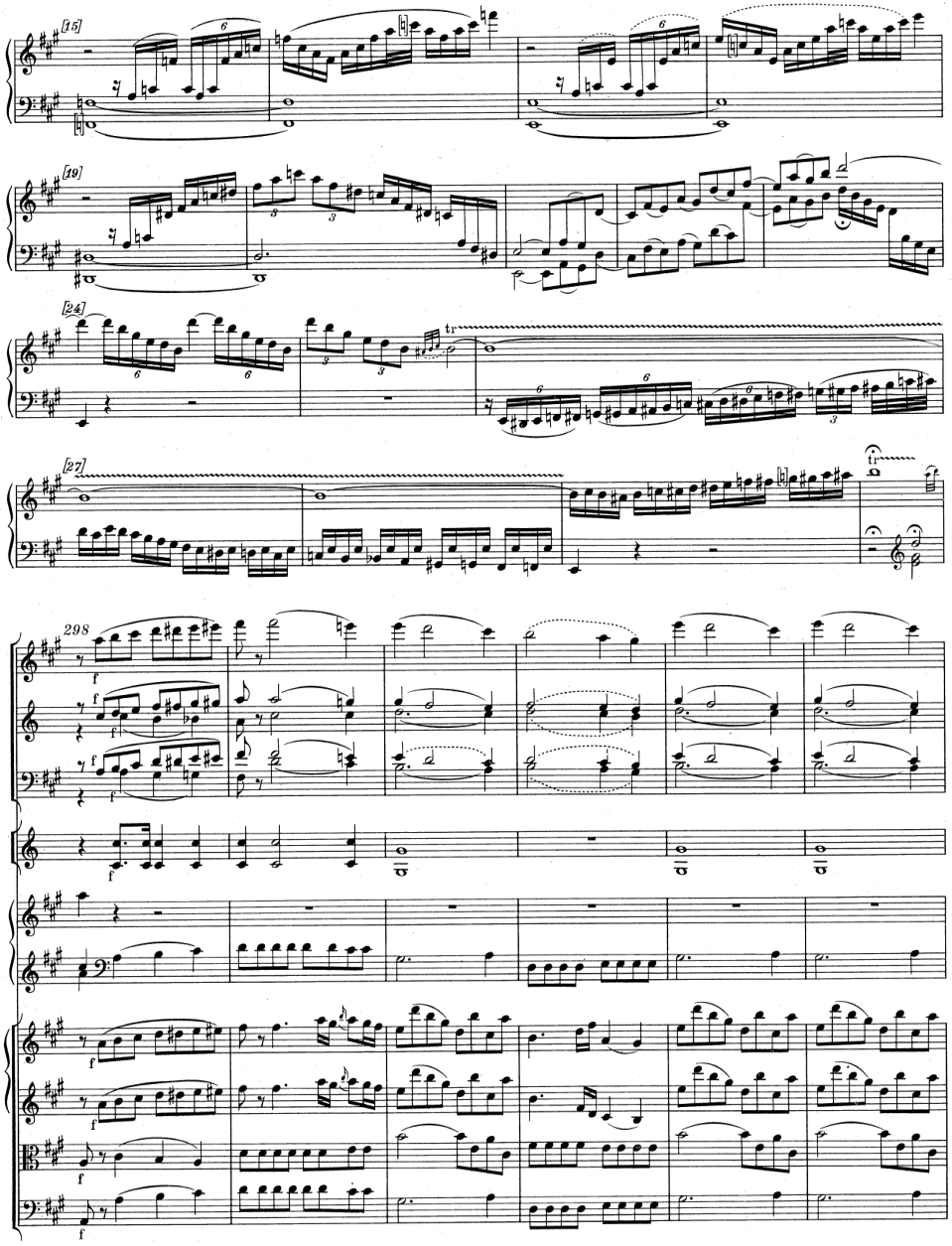

276

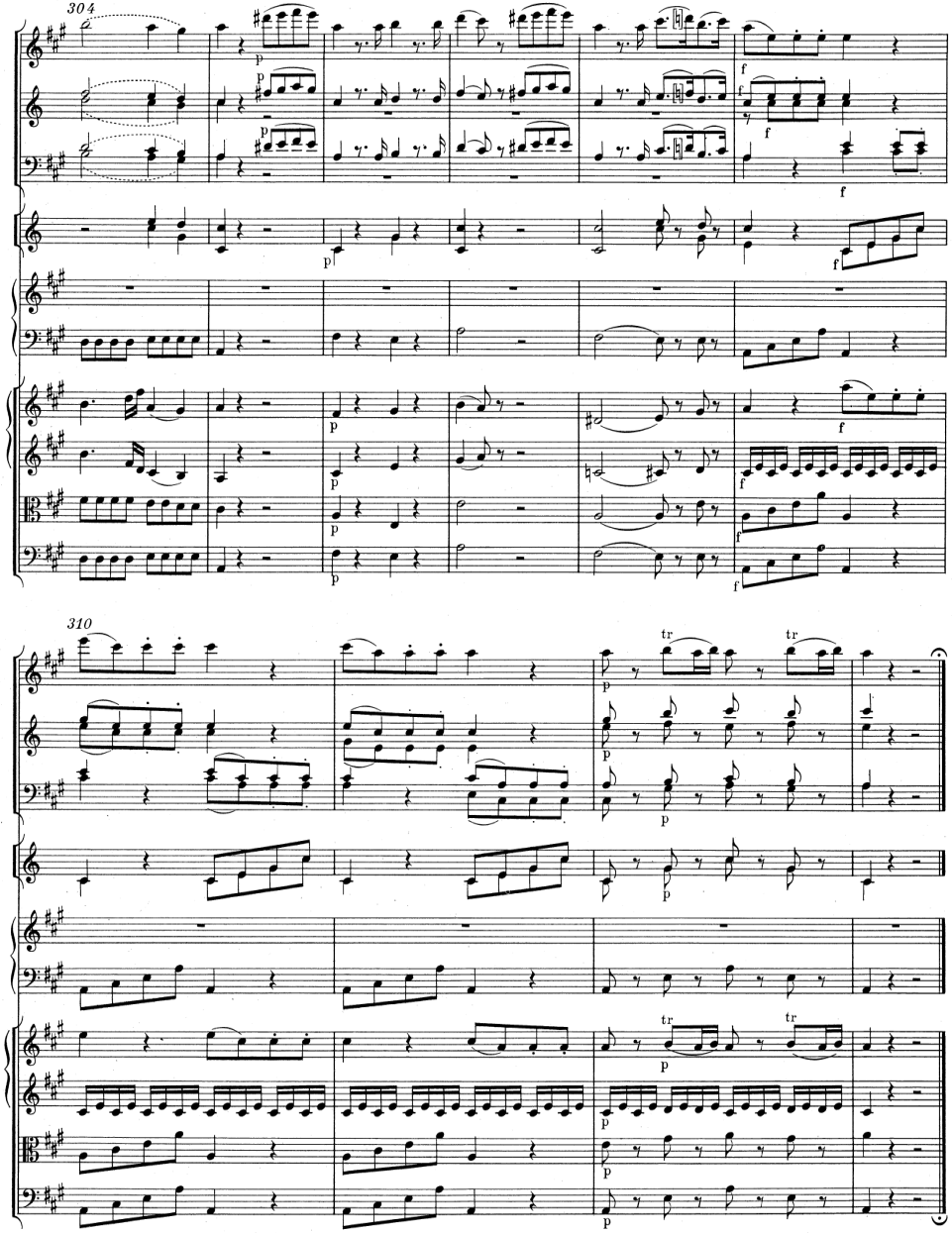

280
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


284
a2


290


Cadenza
[4]
[8]
[10]
tr
tr


[15]
[19]
[24]
[27]
298


304
310

El rondó

Introducción

El rondó es una forma musical basada en la **alternancia de un tema que se repite, denominado estribillo, con secciones de material contrastante llamadas estrofas, coplas o episodios.** Cifraremos los distintos estribillos mediante subíndices (A_1, A_2, A_3, etc.) y las estrofas con letras contrastantes (B, C, D, etc.).

Podemos establecer una relación de la forma rondó con la forma ritornello de finales del Barroco, ya que ambas formas se basan en la alternancia de una sección que se repite con otra que cambia. Las secciones de solo de la forma ritornello equilvadrían a las estrofas del rondó, mientras que los ritornellos cumplirían la función de los estribillos. Sin embargo, mientras que los ritornellos reaparecen en tonalidades distintas, los **estribillos de una forma rondó reaparecen normalmente en la tonalidad principal**. Por otro lado, las **estrofas están en tonalidades o modos contrastantes a la principal**, introduciendo ideas temáticas nuevas.

Generalmente los rondós constan de un **número impar de secciones**, de manera que suele haber un número más de estribillos que de estrofas. Esto se debe a que el rondó comienza y termina con un estribillo. De esta manera, podemos tener un rondó de 3 secciones, 5, 7, 9, etc.

Además de los estribillos y las estrofas, el rondó puede incorporar elementos adicionales, como una **introducción**, una **coda**, **transiciones** hacia las estrofas o **retransiciones** que preparan la entrada de los estribillos. Atendiendo a su proporción en números de compases con respecto a las secciones, normalmente consideramos a estos elementos como períodos o incluso frases.

Ejercicio 44. Contesta a las siguientes preguntas acerca del rondó de Beethoven.

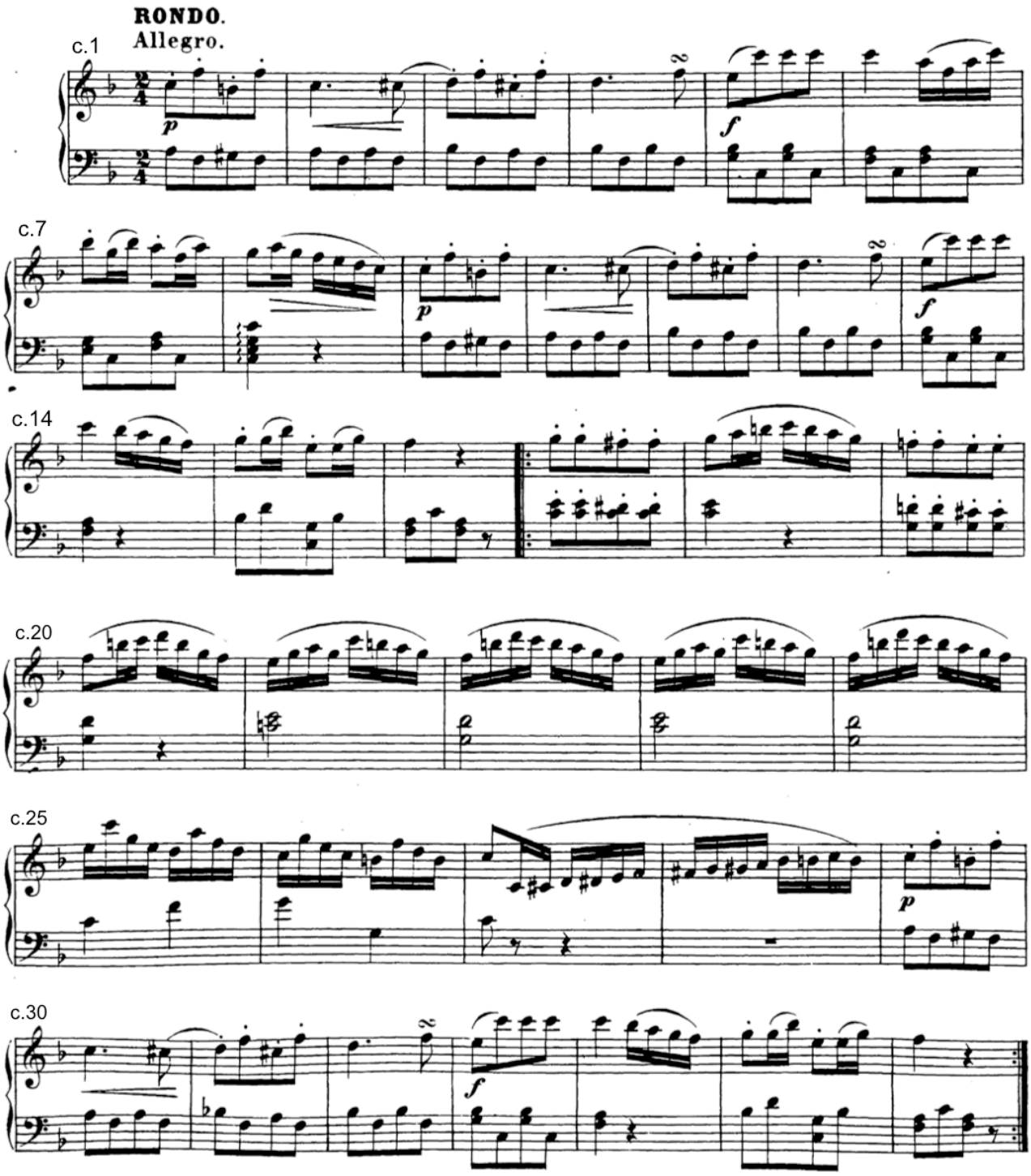
a) Señala en la partitura las secciones y los elementos formales adicionales que encuentres (introducción, coda, transiciones [T], retransiciones [RT]) así como las tonalidades por las que pasa.

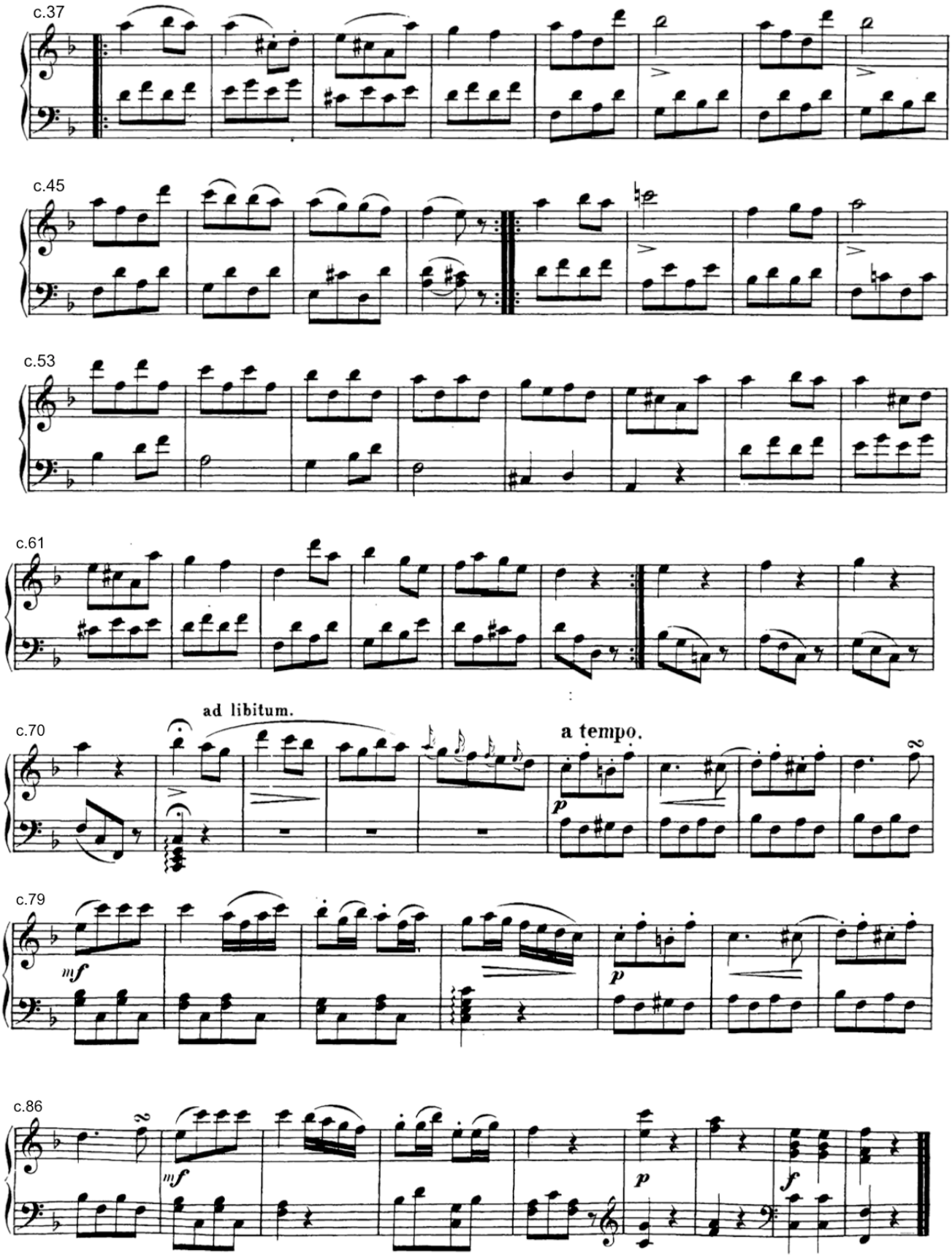
b) Completa el esquema formal con las secciones y períodos (elementos adiciones), la estructura tonal (relación de cada tonalidad con la principal T) y los números de compás que abarca cada sección o período.

Forma	Rondó		
Secciones y períodos	A		
Estructura tonal	T		
Compases	cc. 1-		

c) Analiza en la partitura la progresión armónica que ocurre dentro de una estrofa.

Ejemplo 202. L. V. Beethoven. *Sonatina para piano en Fa mayor: 2º movimiento*




c.37
c.45
c.53
c.61
c.70
ad libitum.
a tempo.
c.79
c.86

El rondó en el Barroco y Clasicismo

Durante el Barroco francés, esta forma musical fue muy frecuentada en el ámbito instrumental, adquiriendo el nombre de **rondeau**. Podemos encontrar bastantes ejemplos en las obras de Louis Couperin (1626-71), Françoise Couperin (1668-1733) y Jean-Philippe Rameau (1663-1733), que usaron esta forma empleando estribillos de carácter breve.

A finales del siglo XVIII, el **último de los movimientos de una sonata, sinfonía o obra de cámara suele adquirir la forma de un rondó**, y de manera muy excepcional también el movimiento lento. Los temas de estos movimientos finales suelen proceder de **fuentes populares o del folklore**, o al menos imitan este estilo. De esta manera, se produce un contraste con los movimientos precedentes, generalmente más complejos y menos ligeros. Existen también formas de rondó en un solo movimiento independiente, como la pieza de concierto *Rondó en la menor KV 511* de W. A. Mozart.

Características formales

La **sección de estribillo** suele estructurarse como una **forma breve independiente** con elementos de repetición, como las formas binarias (reexpositiva o no reexpositiva), o una forma ternaria. Las reapariciones del estribillo pueden ser repeticiones literales, abreviadas, o incluso modificadas.

Las **estrofas o episodios** incorporan temas y texturas contrastantes y normalmente exploran áreas tonales diferentes de la tónica. Su diseño formal es a menudo menos definido que el de el estribillo, aunque también es frecuente en ellos la forma binaria. Los compositores suelen pasar de manera directa desde la cadencia final del estribillo a la siguiente estrofa (de A a B o de A a C) (aunque también es posible incluir una **transición**), pero después de la estrofa emplean frecuentemente una **retransición** que prepara la llegada del nuevo estribillo en la tonalidad principal (de B a A o de C a A). Al igual que en la retransición de la forma sonata, es habitual que esta se forme sobre un pedal de dominante de la tonalidad principal.

La segunda aparición del estribillo (A_2) suelen estar abreviada, omitiendo las repetición característica en su primera exposición (A_1), o bien repetida literalmente con ornamentación.
Otro de los elementos opcionales del rondó es la **coda**. Normalmente las codas enfatizan el acorde de tónica por medio de varias CAP[18], aunque en ocasiones pueden enfatizar el IV para enlazar posteriormente con la/s CAP.

En las composiciones del período clásico podemos resumir hasta 4 tipos de forma rondó: el **rondó de 3 secciones**, el **rondó de 5 secciones**, el **rondó de 7 secciones**, y el **rondó - sonata**.

[18] Cadencia auténtica perfecta.

El rondó de 3 secciones

La versión mínima del rondó suele aparecer en movimientos de **obras de corta duración**, como por ejemplo las sonatinas o las piezas del Clasicismo temprano. En este esquema y los siguientes, la X indica una tonalidad contrastante, los paréntesis los elementos formales opcionales y las flechas la representación gráfica de transiciones o retransiciones.

Ejemplo 203. Estructura formal del rondó de 3 secciones

3 secciones	A_1 (trans.)	B (retrans.)	A_2	(coda)
Mayor	I →	X (ped. V)	I	I
Menor	I →	X (ped. V)	I	I

El rondó de 5 secciones

El planteamiento formal del rondó de 5 secciones es el mismo que el de 3, pero ampliado.

Ejemplo 204. Estructura formal del rondó de 5 secciones

5 secciones	A_1 (trans.)	B (retrans.)	A_2 (trans.)	C (retrans.)	A_3	(coda)
Mayor	I →	X (ped. V)	I →	X (ped. V)	I	I
Menor	I →	X (ped. V)	I →	X (ped. V)	I	I

El rondó de 7 secciones

El rondó de 7 secciones, muy usado por Mozart y Beethoven en sus movimientos finales de los conciertos a solo, presenta una **estructura formal de simetría en espejo**, debido a que sus secciones suelen forman el palíndromo ABACABA, en lugar de lo que podría ser ABACADA.

Ejemplo 205. Estructura formal del rondó de 7 secciones

Ternaria	A			B		A'			
7 secciones	A_1	B_1	A_2	C (retrans.)		A_3	B_2	A_4	(coda)
Mayor	I	V	I	X	(ped. V)	I	I	I	I
Menor	I	III ó V	I	X	(ped. V)	I	I	I	I

Las siete secciones de este tipo de rondó forman una **estructura ternaria a gran escala** cuyo centro es la estrofa central C. Mientras los estribillos (A_1, A_2, A_3, A_4) se mantienen en la tonalidad principal, la primera parte de la estrofa B está en la tonalidad de la dominante para el modo mayor, o la del relativo mayor para el modo menor. El regreso de B (B_2) está en la tónica, resolviendo así la tensión tonal creada en su primera aparición. La reexposición del estribillo A_3 suele estar precedido por una retransición en forma de prolongación de la dominante. En algunas ocasiones la última aparición de A está abreviada o incluso omitida.

A pesar de lo que pudiera parecer, los **rondós de 7 secciones pueden ser más cortos incluso que los de 5 secciones**, debido a que estos últimos suelen contener secciones C más largas, transiciones, retransiciones y codas, características formales que aparecen con menos frecuencia en los rondós de 7 secciones.

Debido a su contrucción simétrica y dado que la sección C puede tener en ocasiones una duración tan prolongada como las tres secciones anteriores juntas (A_1 – B – A_2), el **rondó de 7 secciones puede ser confundido con una forma ternaria reexpositiva**. Generalmente, el contexto nos ayudará a distinguir entre cada una de las formas.

1) Los rondós son más frecuentes en el siglo XVIII mientras que las formas ternarias reexpositivas lo son durante el XIX.
2) Los rondós suelen emplear tempos rápidos, siendo poco habitual los rondós con tempo lento.
3) Las secciones de los rondós de 7 partes suelen presentar estructuras internas basadas en la repetición, como las formas binarias con o sin reexpositición. Las formas ternarias son menos propensas a emplear estructuras internas de este tipo.

Ejemplo 206. Rondó vs A – B – A [Tabla comparativa]

Forma	Rondó de 7 secciones	Ternaria Reexpositiva
Siglo	XVIII	XIX
Tempo	Rápido	Lento
Estructura interna	Estructura de la sección A basada en la repetición	Estructura de la sección A no basada en la repetición

El rondó-sonata

En algunos rondós de 7 secciones la sección central C no introduce un material temático nuevo, si no que se constituye como una sección de casi un desarrollo, **explotando el material anterior mediante**

procedimientos modulatorios. Esta estructura se conoce como rondó-sonata, en la que las primeras tres secciones ($A_1 – B_1 – A_2$) se asemeja a una exposición, la sección central C se parece a un desarrollo, y la última sección ($A_3 – B_2 – A_4$) es similar a una reexposición. A Mozart le gustaba emplear este tipo de rondó en los finales de sus conciertos para piano.

Ejemplo 207. Estructura formal del rondó-sonata

F. sonata (secciones)	Exposición			Desarrollo		Reexposición			
Rondó (secciones y períodos)	A_1	B_1	A_2	C	(retrans.)	A_3	B_2	A_4	(coda)
Mayor	I	V	I	X	(ped. V)	I	I	I	I
Menor	I	III ó V	I	X	(ped. V)	I	I	I	I

En este esquema, y **desde el punto de vista de la forma sonata**, la reexposición A_2 es tonalmente contradictoria, ya que el final de la exposición de esta forma termina obligatoriamente en la tonalidad contrastante, y no en la principal. Este problema es afrontado por los compositores modificando esta reexposicion, bien acortándola, o desestabilizando la tonalidad principal mediante la transformación del estribillo en una especie de transición armónica hacia el desarrollo. Otra alternativa es repetir literalmente el estribillo en la tonalidad de la tónica firmemente. Esta solución hace que el oyente piense que se está repitiendo la exposición de una forma sonata, interrumpida posteriormente por la entrada de la sección C. **Desde el punto de vista de un rondó simple**, la tonalidad de B_2 es contradictoria, ya que debería ser contrastante, y sin embargo se mantiene en la principal.

¿A qué tipo pertenece el rondó del ejemplo 202?

Ejercicio 45. Contesta a las siguientes preguntas acerca del siguiente rondó-sonata de Beethoven.

a) Señala en la partitura las secciones y los elementos formales adicionales (transiciones [TR], retransiciones [RT] y coda) del ejemplo 208 así como las tonalidades por las que pasa, incluyendo las pasajeras y las incluidas en las progresiones armónicas.

b) Completa el esquema formal del ejemplo 208 con la estructura tonal (relación de cada tonalidad con la principal T) y los números de compás que abarca cada sección o período.

Ejemplo 208. L. V. Beethoven. *Sonata en do menor op. 33 nº 2: Rondó*, [estructura formal]

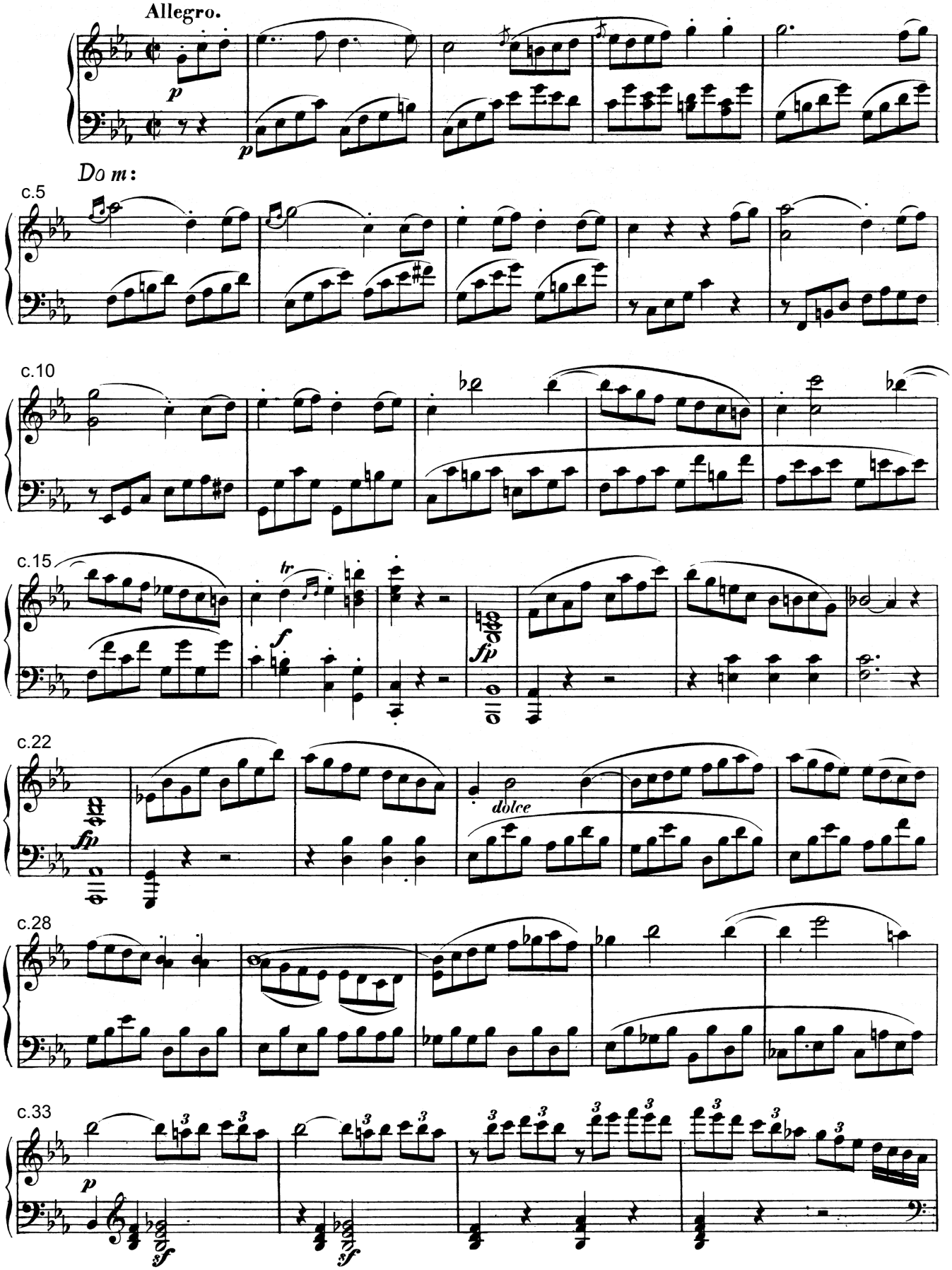
F. sonata (secciones)	Exposición					Desarrollo		Reexposición				
Rondó (secciones y períodos)	A_1	TR	B_1	RT	A_2	C	RT	A_3	TR	B_2	A_4	coda
Estructura tonal	T											
Compases	cc.1-											

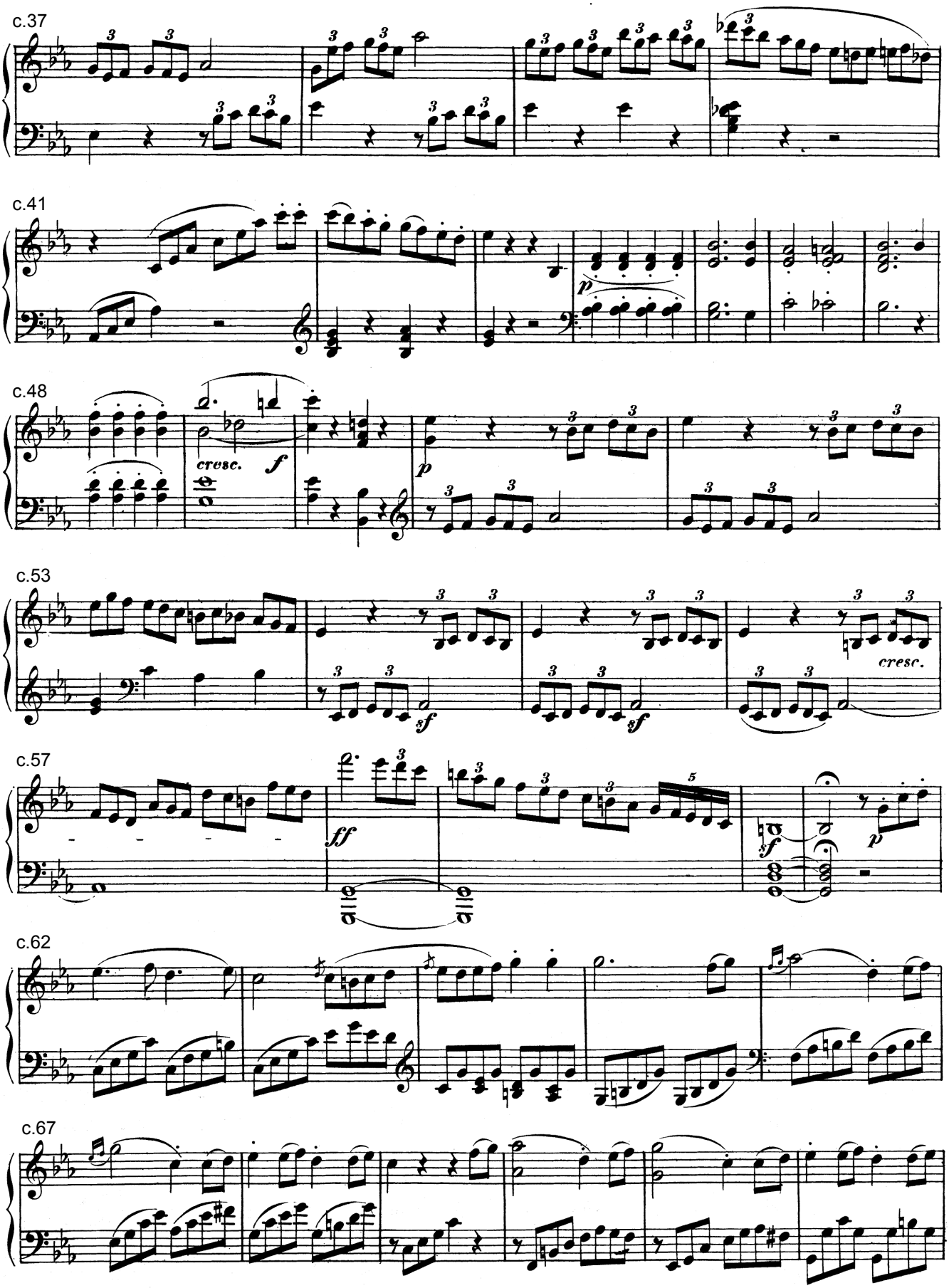
Ejemplo 209. L. V. Beethoven. *Sonata en do menor op. 33 nº 2: Rondó*, [partitura]

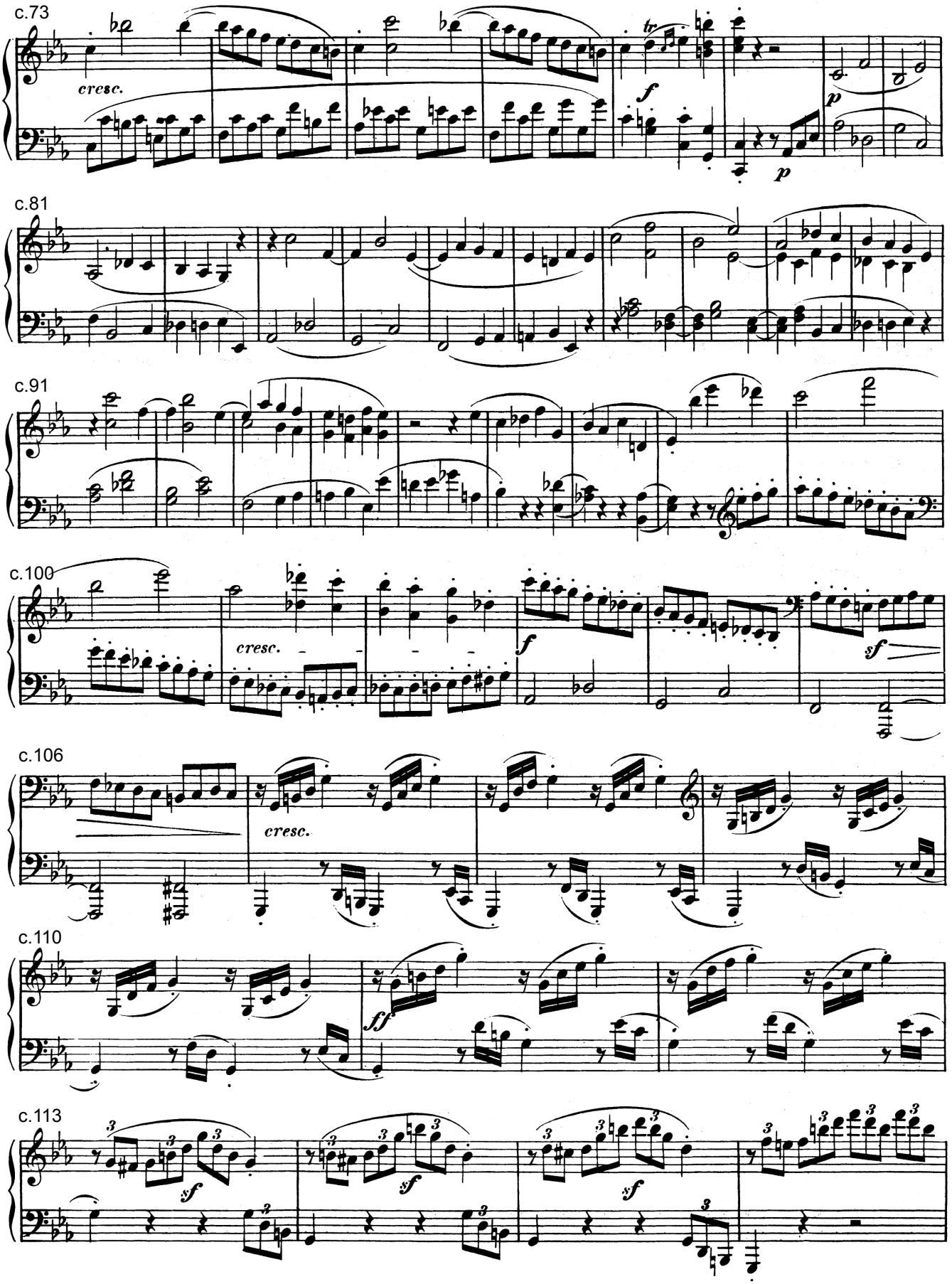
A1

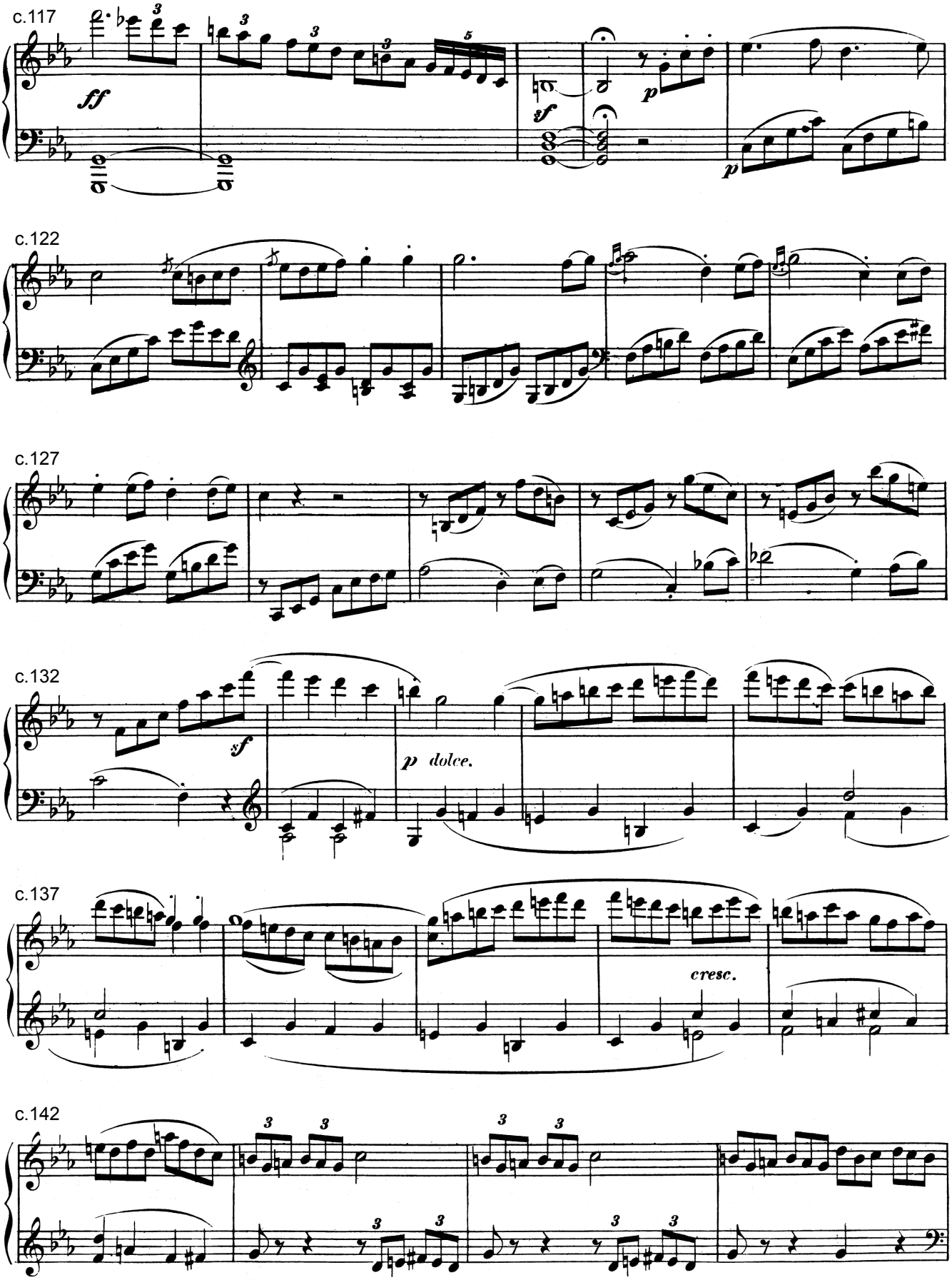
RONDO.

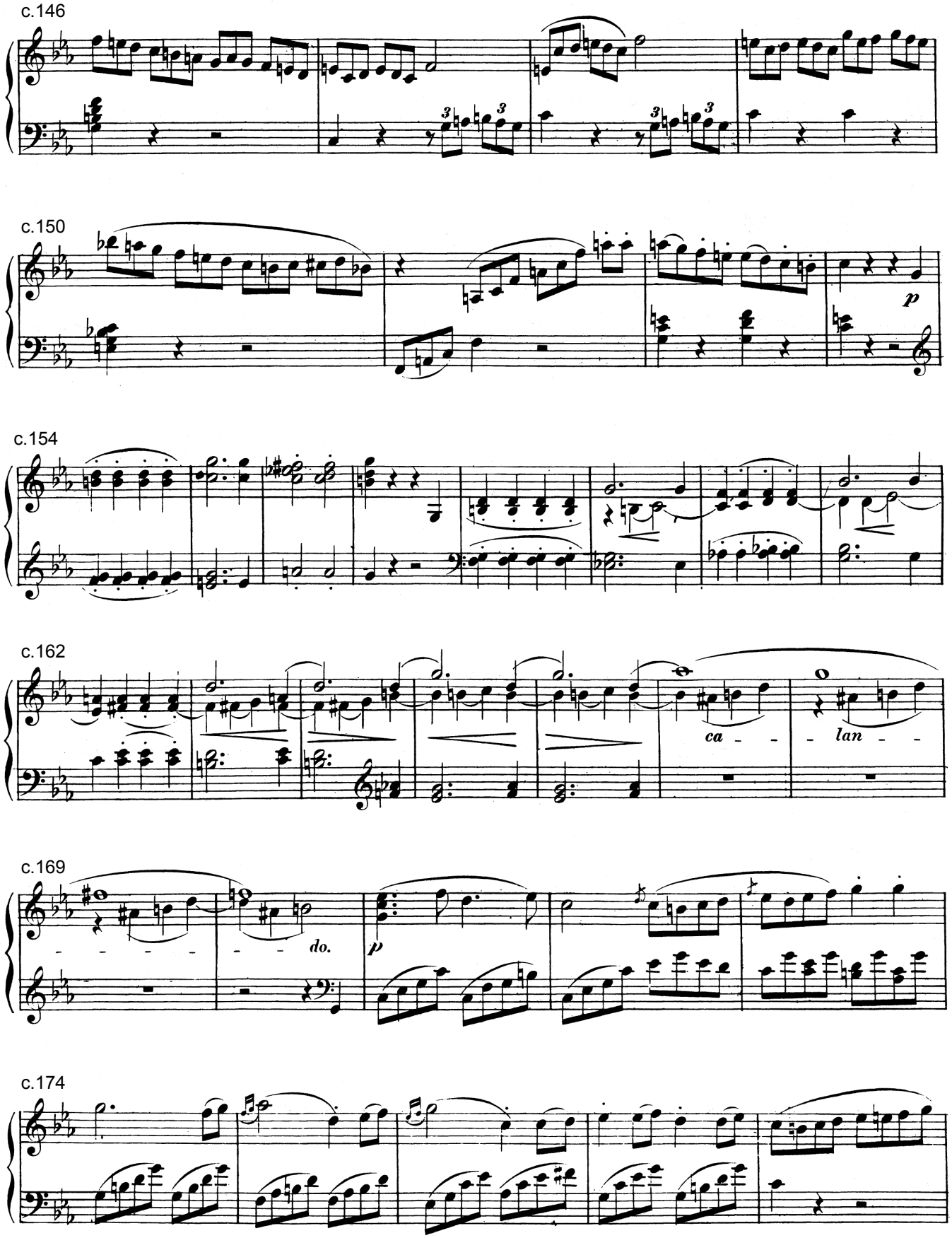
Allegro.

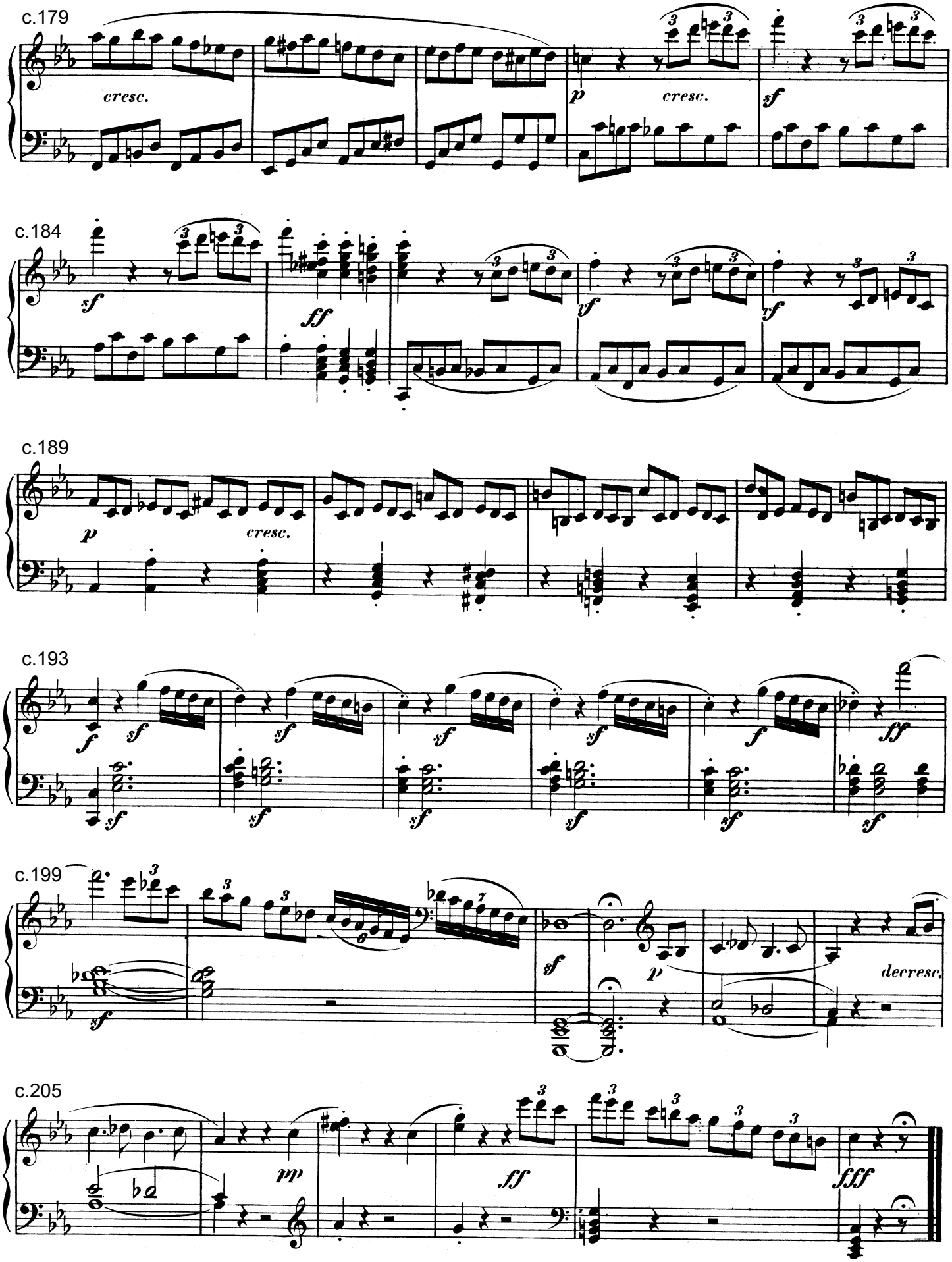



c.37
c.41
c.48
cresc.
f
p
c.53
sf
cresc.
c.57
ff
sf
p
c.62
c.67


c.73
cresc.
tr
f
p
p
c.81
c.91
c.100
cresc.
f
sf
c.106
cresc.
c.110
ff
c.113
sf
sf
sf


c.117
ff
sf
p
p
c.122
c.127
c.132
sf
p dolce.
c.137
cresc.
c.142


c.146
c.150
p
c.154
c.162
ca - - -
- lan - -
c.169
- - - - -
- - - do.
p
c.174

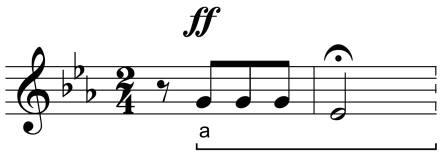

c.179
cresc.
p
cresc.
sf
c.184
sf
ff
yf
yf
c.189
p
cresc.
c.193
f
sf
sf
sf
sf
f
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
c.199
sf
sf
p
decresc.
c.205
pp
ff
fff

El motivo

Barroco y Clasicismo

El motivo es un **conjunto de sonidos con sentido musical incompleto, que reaparece varias veces a lo largo de un movimiento, principalmente de manera transformada**. El número de notas de un motivo suele ser pequeño, oscilando entre 2 y 6 sonidos, aproximadamente. Cada movimiento de una obra puede tener uno o varios motivos.

Ejemplo 210. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 1-2 [motivo principal]



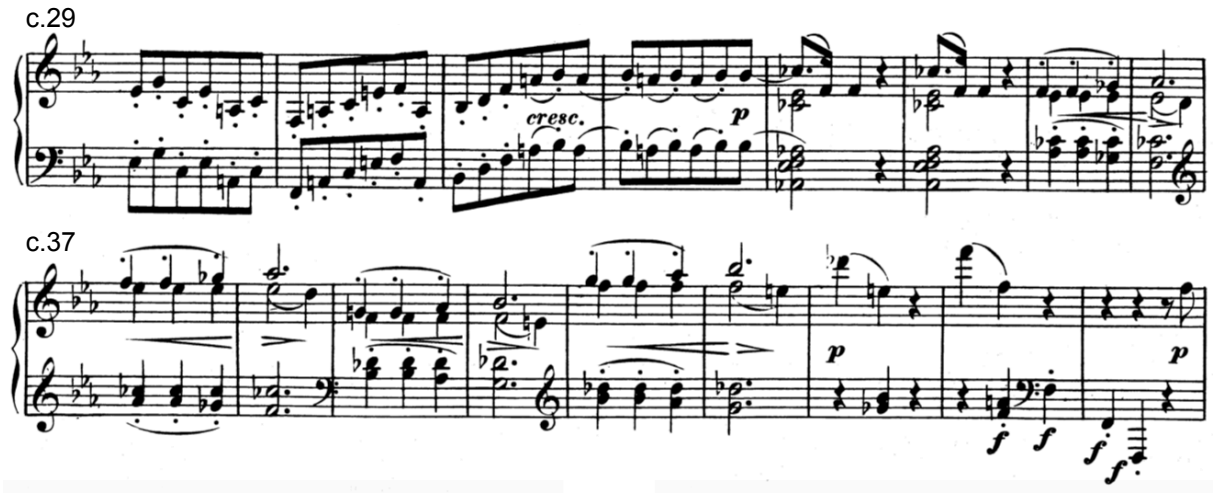
El motivo principal suele aparecer al comienzo del movimiento, en el primer compás. Este consta de dos partes, una melódica otra rítmica. El compositor puede desarrollar las dos, o bien cada una por separado. Cuando el tratamiento del motivo es parcial distinguiremos entre **motivo melódico** y **motivo rítmico**.

De manera general, cifraremos con letras minúsculas (a, b, c, etc.) cada uno de los motivos que integran un movimiento y asignaremos un color fijo a cada uno de ellos, para una mejor visualización en la partitura.

El recurso de elaboración motívica más simple consiste en la **repetición literal,** en la misma tesitura en una o dos 8as superiores. Este efecto se conoce en el periodo clásico como **eco**, y se interpreta por defecto con una dinámica más piano que el antecedente.

Ejercicio 46. Delimita con rectángulos todos los motivos y ecos que observas en este fragmento.

Ejemplo 211. L. V. Beethoven. *Sonata op. 31 nº 3: Allegro*, cc. 29-45



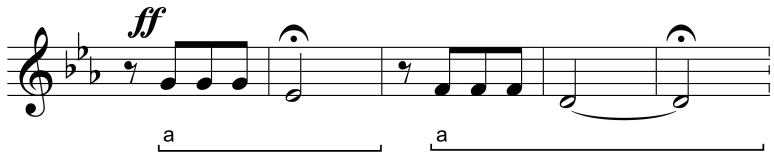
Transformaciones del motivo

Además del eco, existen otros procedimientos que transforman el contorno de los motivos. A los motivos resultantes de estas transformaciones les llamaremos **motivos modificados**.

a) Transposición

Uno de los recursos más habituales de desarrollo de un motivo consiste en transportarlo, es decir, cambiarlo de altura. Decimos que el transporte es **real** cuando en la repetición se mantienen los intervalos exactos del motivo, mientras que en el transporte **tonal** se conserva el número genérico del intervalo (2ª, 3ª, 4ª, etc.), alterándose el tipo específico (mayor, menor, justo, disminuido, etc.) para poder adaptarse a una tonalidad concreta. En el comienzo de la sinfonía "del destino", el motivo descendente de 3ª mayor (sol – mi♭) es repetido con una 3ª menor (fa – re) para adaptarse a la armonía implícita de la séptima de dominante. Se produce aquí, por lo tanto, un transporte tonal.

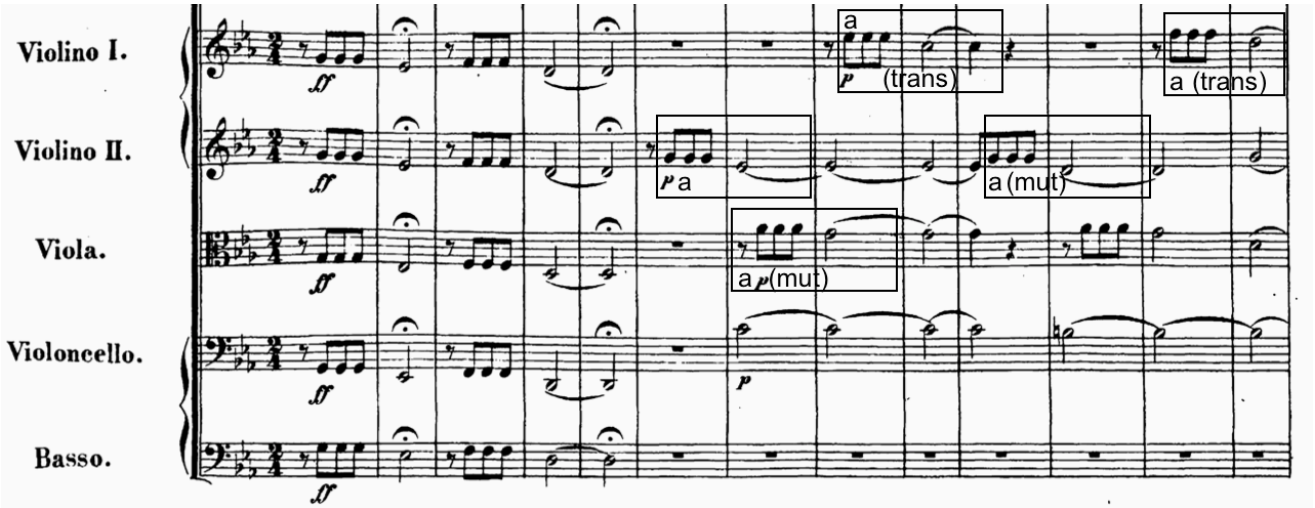
Ejemplo 212. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 1-5



b) Mutación

La repetición de un motivo se dice que es **regular** cuando se reproduce su melodía de manera exacta, e **irregular** cuando cambia la dimensión de alguno de sus intervalos, produciendo lo que se conoce como **mutación.** En los cc. 7-8 del ejemplo 211 las violas realizan una melodía de segunda menor imitando de manera irregular a los violines segundos (cc. 6-7) para poder mantenerse dentro de la armonía de tónica de do menor. De igual modo los violines segundos (cc. 10-11) transforman el motivo en una 4ª descendente para poder enlazar de manera coherente con el acorde de dominante.

Ejemplo 213. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 1-13



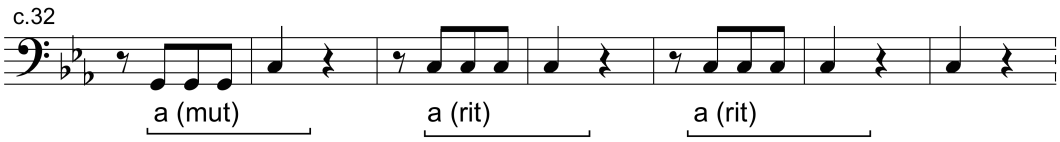
c) Ornamentación

El motivo puede transformarse a través del proceso de ornamentación, mediante el cual **se añaden una o más notas extrañas o reales a la melodía original**. En los cc. 33-35 del ejemplo 214, al motivo inicial de 4 notas, Beethoven le añade un si ♮ corchea, que parece actuar como la resolución de la apoyatura anterior (do).

d) Repetición del ritmo

Otro tipo de transformación consiste en **reproducir las figuras del motivo sin considerar la altura de los sonidos**. En los cc. 34-37 del ejemplo 214 vemos como los violonchelos y contrabajos reproducen sólo la parte rítmica del motivo principal del movimiento.

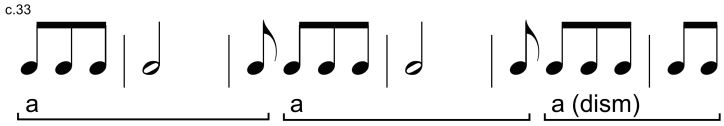
Ejemplo 214. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 32-38 [violonchelos+contrabajos]



e) Aumentación y disminución

Además de las transformaciones melódicas (aunque la retrogradación también pueda afectar al ritmo), existen otras que afectan directamente a las figuras. Los compositores suelen incrementar de manera proporcional el valor de las figuras de un motivo, normalmente el doble, o bien recortar su valor, generalmente a la mitad. A la dilatación del ritmo se conoce como **aumentación**, y al recorte **disminuición**.
En el ejemplo 215, la tercera aparición del motivo sufre una disminución brusca de una de sus figuras, que pasa de blanca a corchea.

Ejemplo 215. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 33-38 [violines I]



f) Redistribución en el compás

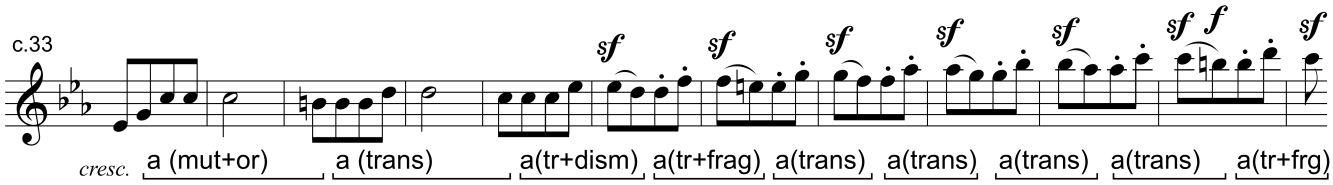
El cambio del contexto rítmico también contribuye a dar variedad a la reproducción regular de un motivo. La **redistribución de las figuras del motivo en los distintos pulsos de un compás** proporcionan nuevas posibilidades de escucha del mismo.

g) Fragmentación

Cuando el motivo aparece incompleto se produce una **fragmentación**. Este recurso consiste en desarrollar tan sólo una parte del motivo, generalmente el comienzo o “cabeza” del mismo, ya que es

la parte más reconocible de la melodía. Es muy habitual que los compositores empleen la fragmentación con el **objetivo de crear una progresión melódica**. La frase iniciada por los violines en el c. 33 del ejemplo 216 está construida de esta forma secuencial. La cuarta aparición del motivo (cc. 38-39) está recortada en una corchea con respecto a la tercera, continuando a partir de este punto la progresión melódica de manera estable. Al final de la progresión (cc. 43-44) ocurre una última reducción del motivo, que lo comprime hasta dejarlo en 3 corcheas (si ♮ - re - do). En este fragmento de carácter transitivo Beethoven emplea de manera combinada la disminución y la **fragmentación progresiva** para crear un **efecto de aceleración**.

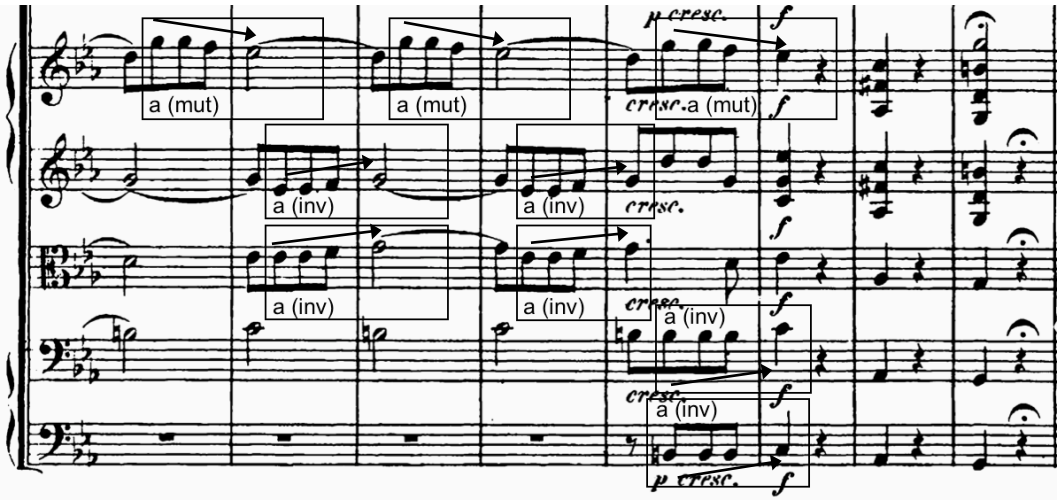
Ejemplo 216. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 33-44 [violines I][19]



h) Inversión

Es un tipo de transformación en la que se **mantienen los intervalos originales del motivo pero cambiando sus direcciones**. Dado que este procedimiento crea una reflexión interválica, también se denomina inversión en espejo.
El motivo modificado mediante la mutación que produce una nota de paso (violines I en c. 14), es respondido en movimiento contrario por los violines segundos y violas. Próximo a la cadencia (cc. 18-19), el motivo mutado y su inversión suenan esta vez de forma simultánea en las voces extremas.

Ejemplo 217. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 14-21



i) Retrogradación

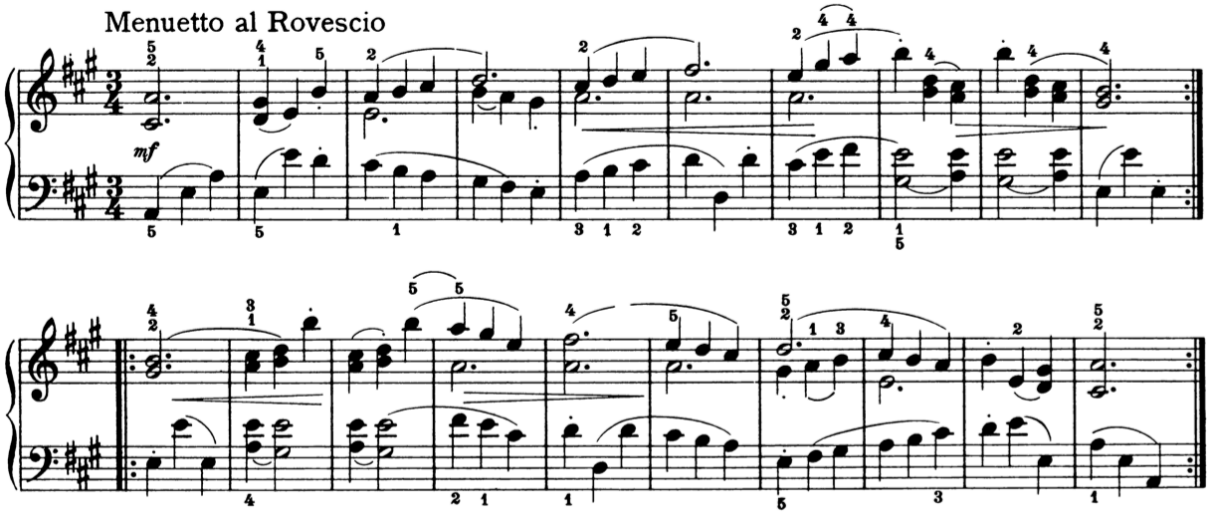
[19] Cada una de las transformaciones indicadas en el motivo a, se refieren únicamente a las que se producen con respecto al motivo que suena justo antes.

El consecuente reproduce **las mismas notas y/o ritmos del antecedente, pero leídos de derecha a izquierda**. Esta transformación altera profundamente el carácter de la melodía original, siendo muy difícil de reconocer auditivamente. Observa como los motivos invertidos del ejemplo 217, (cc. 15-18) pueden ser explicados también a través de la retrogradación melódica (y no rítmica) de a (mi♭ – mi♭ – fa – sol). Esta técnica también es conocida como **cancrizante** o del cangrejo.

La combinación sucesiva de un motivo y de su retrogradación produce una estructura similar a los denominados palíndromos en el lenguaje escrito, como ocurre con las frases “Luz azul” o “La tele letal”. La estructura en dos partes del siguiente minueto de Joseph Haydn está construida de manera que, la segunda de las secciones es una retrogradación exacta de la primera sección. Así, la doble barra de repetición central actúa como un **eje de simetría en espejo** de un **palíndromo musical**.

Ejemplo 218. J. Haydn. *Sonata en la mayor Hob XVI: 26: Menuetto al Rovescio*

[https://www.youtube.com/watch?v=d9NZvU0F07k]



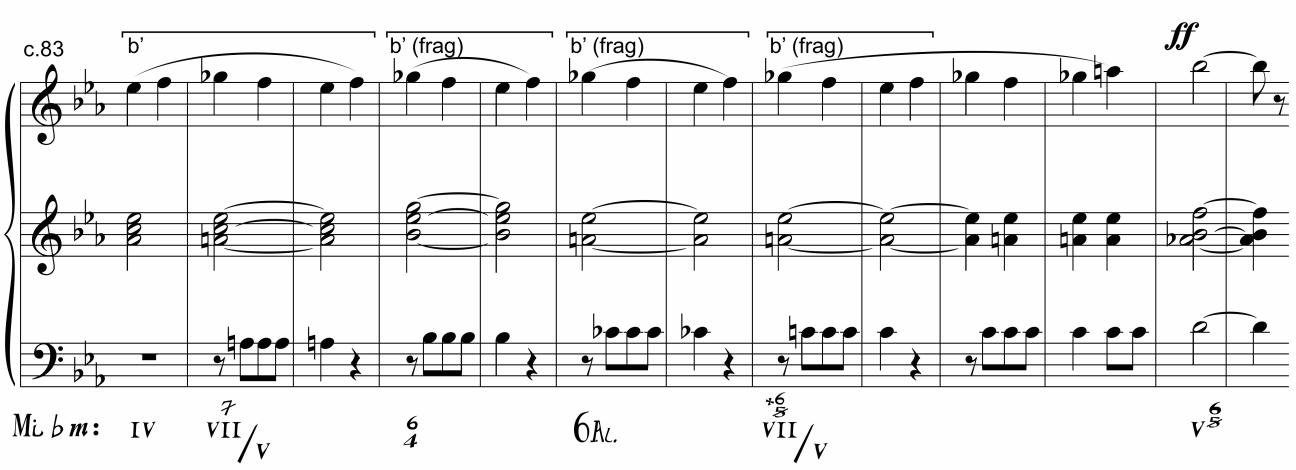
j) Retrogradación invertida

Es la transformación que combina las dos técnicas anteriores, inversión y retrogradación.

k) Rearmonización

Otro de los factores que puede alterar la percepción auditiva de un motivo es el cambio de contexto armónico. Un mismo motivo puede rearmonizarse evitando así la monotonía que produciría la repetición estricta de los acordes que lo integran. En el siguiente ejemplo, el motivo b modificado (b’ en los cc. 83-85) se fragmenta y repite varias veces empleando 3 armonías distintas antes de llegar a la semicadencia en los cc. 94-95.

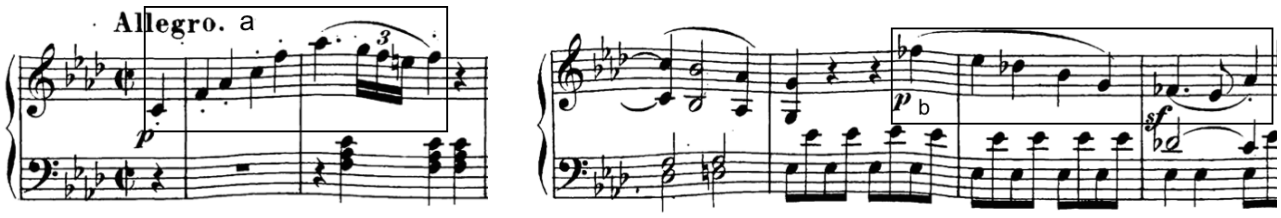
Ejemplo 219. L. V. Beethoven. *Sinfonía nº 5 op. 67: Allegro con brio*, cc. 83-95 [reducción]



Todas las transformaciones citadas de motivos (a-k), tanto las que afectan al ritmo (aumentación, disminución) como a la melodía (transposición, mutación, ornamentación, inversión, etc.) **pueden ocurrir de manera simultánea**. Normalmente, cuando se somete a un motivo a múltiples transformaciones melódicas y/o rítmicas, este pierde su audibilidad. A este tipo de motivos les llamaremos **motivos desarrollados**. Estos suelen aparecer como un nuevo tema dentro de un movimiento, o bien como el tema principal de otro movimiento de la misma obra. Este tipo de conexiones motívicas entre temas proporcionan **cohesión** y ayuda a percibir las estructuras musicales como un todo muy unificado.

Ejercicio 47. Considerando que el comienzo del tema B del siguiente ejemplo, es en realidad, el motivo a desarrollado, ¿qué tipo de transformaciones ha sufrido para convertirse en el motivo b?

Ejemplo 220. L. V. Beethoven. *Sonata op. 2 nº 1: Allegro con brio*: cc. 1-2 y cc. 19-22



La imitación

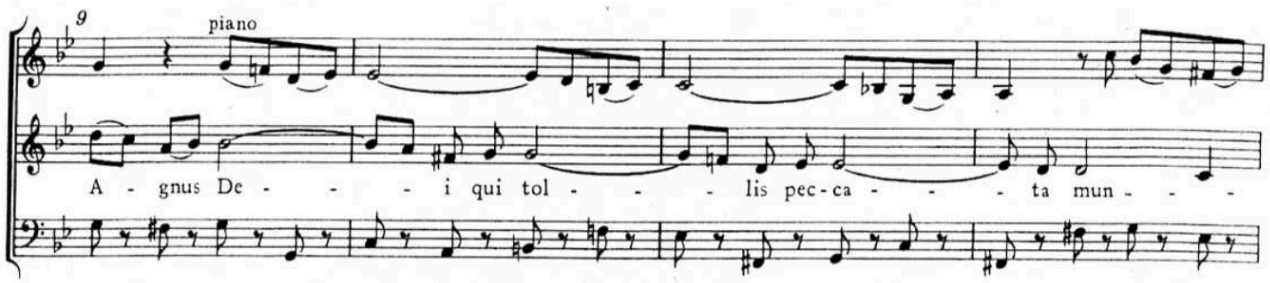
Barroco y Clasicismo

La imitación consiste en la exposición de una misma melodía por medio de varias voces de manera sucesiva. La voz que presenta la melodía por primera vez se denomina **antecedente**, y el resto de voces que lo continúan, **consecuentes**.

Si los consecuentes reproducen las mismas notas que el antecedente se dice que la imitación tiene lugar **al unísono o a la 8ª**. Sin embargo es frecuente que las imitaciones se produzcan a diferentes intervalos, muy frecuentemente a la 5ª ascendente o 4ª descendente, lo que permite una relación entre tónica y dominante.

Ejercicio 48. Señala en el antecedente y consecuente en los cc. 1-2, cc. 2-3 y cc. 3-4 en este fragmento. Indica la distancia interválica a la que tiene lugar cada imitación y señala si las transposiciones son tonales o reales. ¿Qué tipo de estructura forma el conjunto de todos los antecedentes y consecuentes en los cc. 1-4?

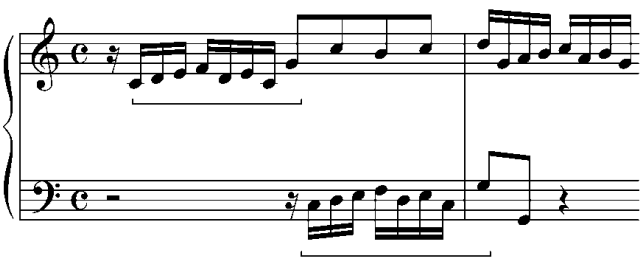
Ejemplo 220. J. S. Bach. *Misa en si menor BWV 232: Agnus dei*, cc. 9-12



Compases	cc. 1-2	cc. 2-3	cc. 3-4
Intervalo de imitación			
Tipo de transposición			
Estructura conjunta			

Si la imitación se produce de manera natural, es decir, imitando los intervalos de izquierda a derecha y conservando la dirección de los mismos, decimos que se realiza por **movimiento directo**.

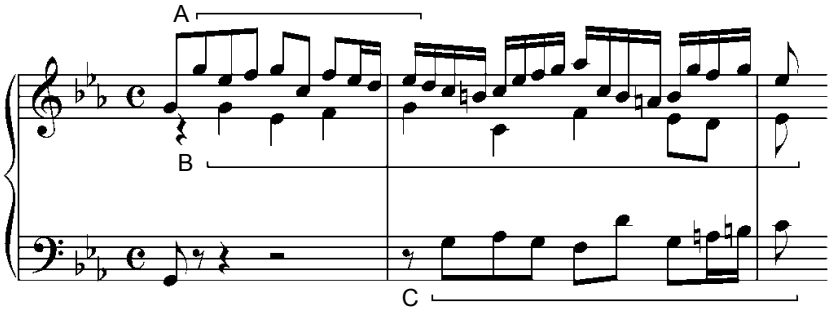
Ejemplo 221. J. S. Bach. *Invención nº 1 BWV 772*, cc. 1-2



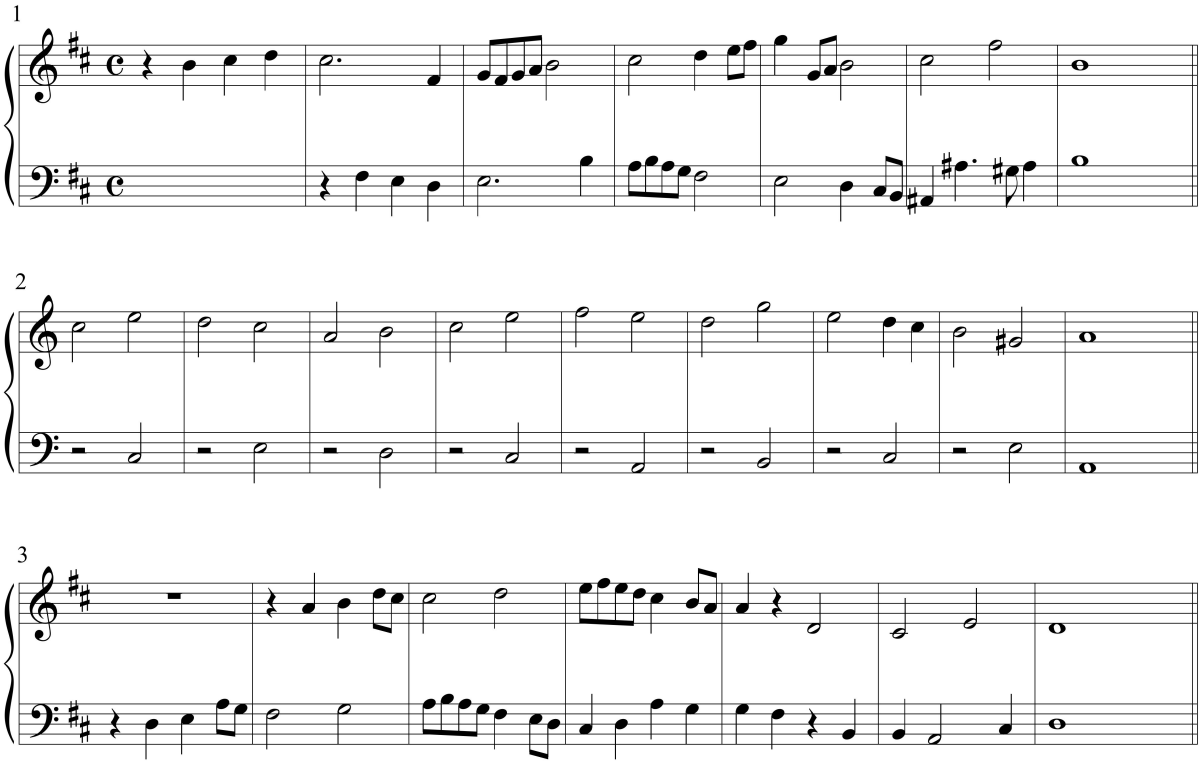
Las imitaciones entre voces pueden someterse a los mismos procesos que transforman los motivos, como la transposición, mutación, ornamentación, fragmentación, inversión, transformaciones de tipo rítmico, etc.[20]

Ejercicio 49. ¿Sabrías decir qué tipo de imitaciones realizan los consecuentes B y C con respecto al antecedente A?

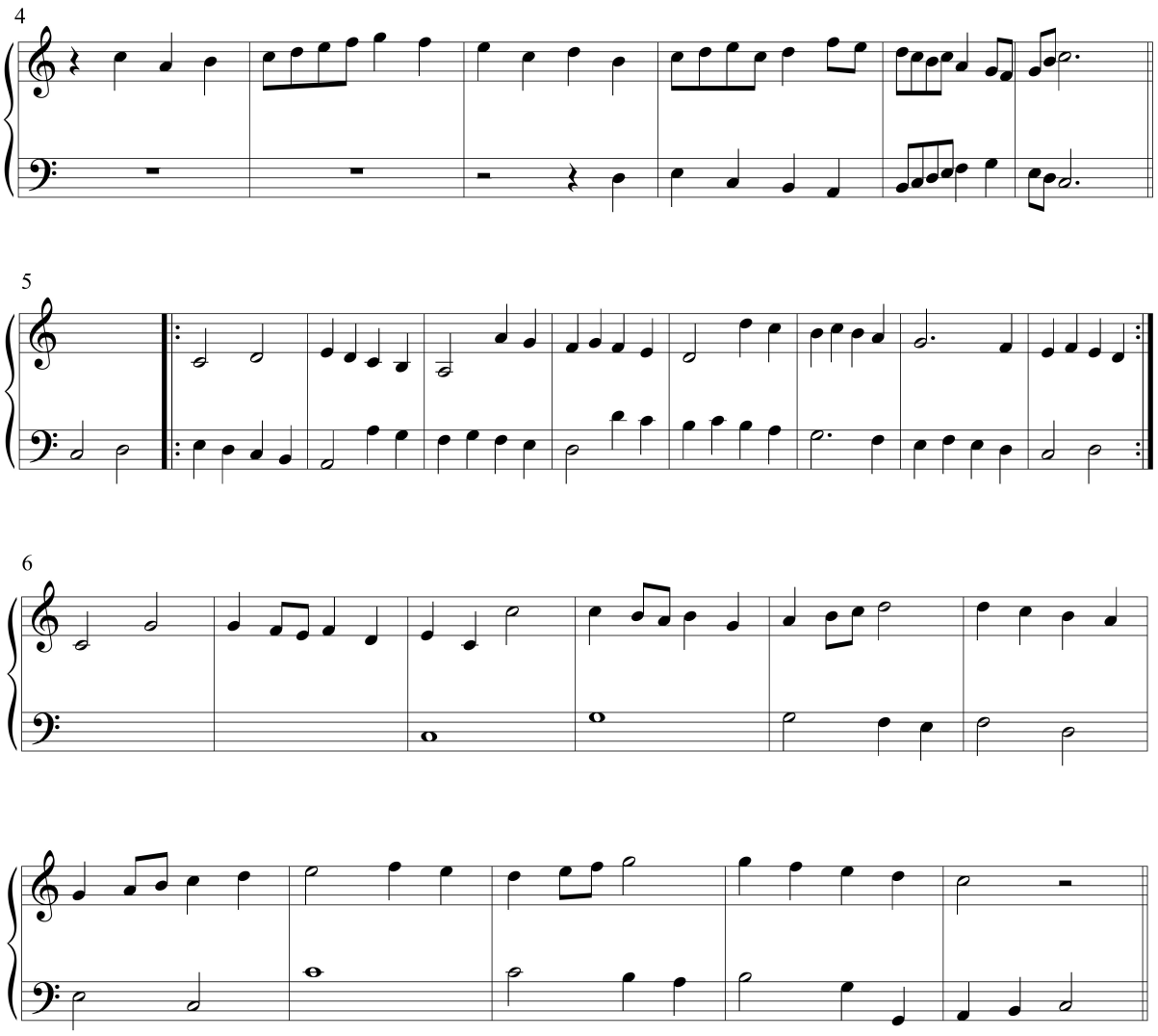
Ejemplo 222. J. S. Bach. *El Clave bien temperado II: Fuga nº 2 BWV 871*, cc. 14-15



Ejercicio 50. Señala el antecedente y el consecuente en los siguientes fragmentos de contrapunto imitativo. Clasifica la imitación según los tipos vistos (tonal / real, directa / invertida / retrógrada / retrógrada-invertida, por aumentación / disminución, con mutaciones, fragmentada, etc.). Indica también a qué distancia se encuentra el consecuente con respecto al antecedente.



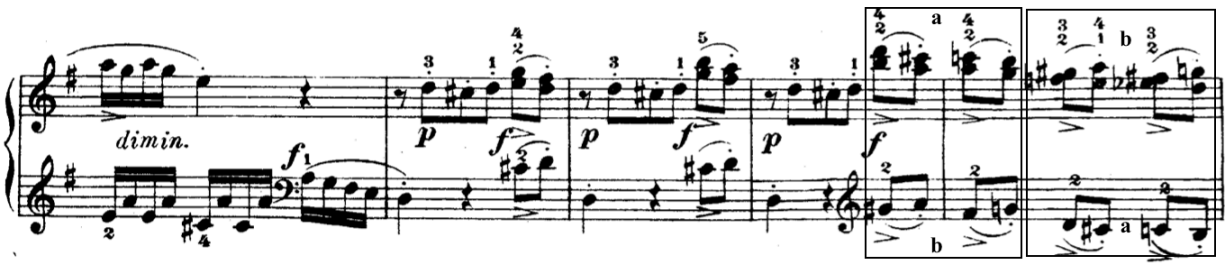
[20] Consultar las transformaciónes del motivo en las páginas 195-99 (apartados a-k).



El contrapunto invertible

Es aquella **combinación de 2 o más voces cuyas relaciones permiten que se reorganicen las melodías libremente a través del registro, produciendo un intercambio**. Si el contrapunto invertible se produce a 2 voces se denomina **contrapunto doble**, a 3 voces **triple**, a 4 **cuádruple**, etc. En el siguiente ejemplo se repiten los materiales a y b con un cambio de 8ª entre la voz superior e inferior. Es, por lo tanto, un pequeño fragmento de **contrapunto doble a la octava**.[21]

Ejemplo 223. W. A. Mozart. *Sonata en sol mayor K 283: Allegro*, cc. 30-34



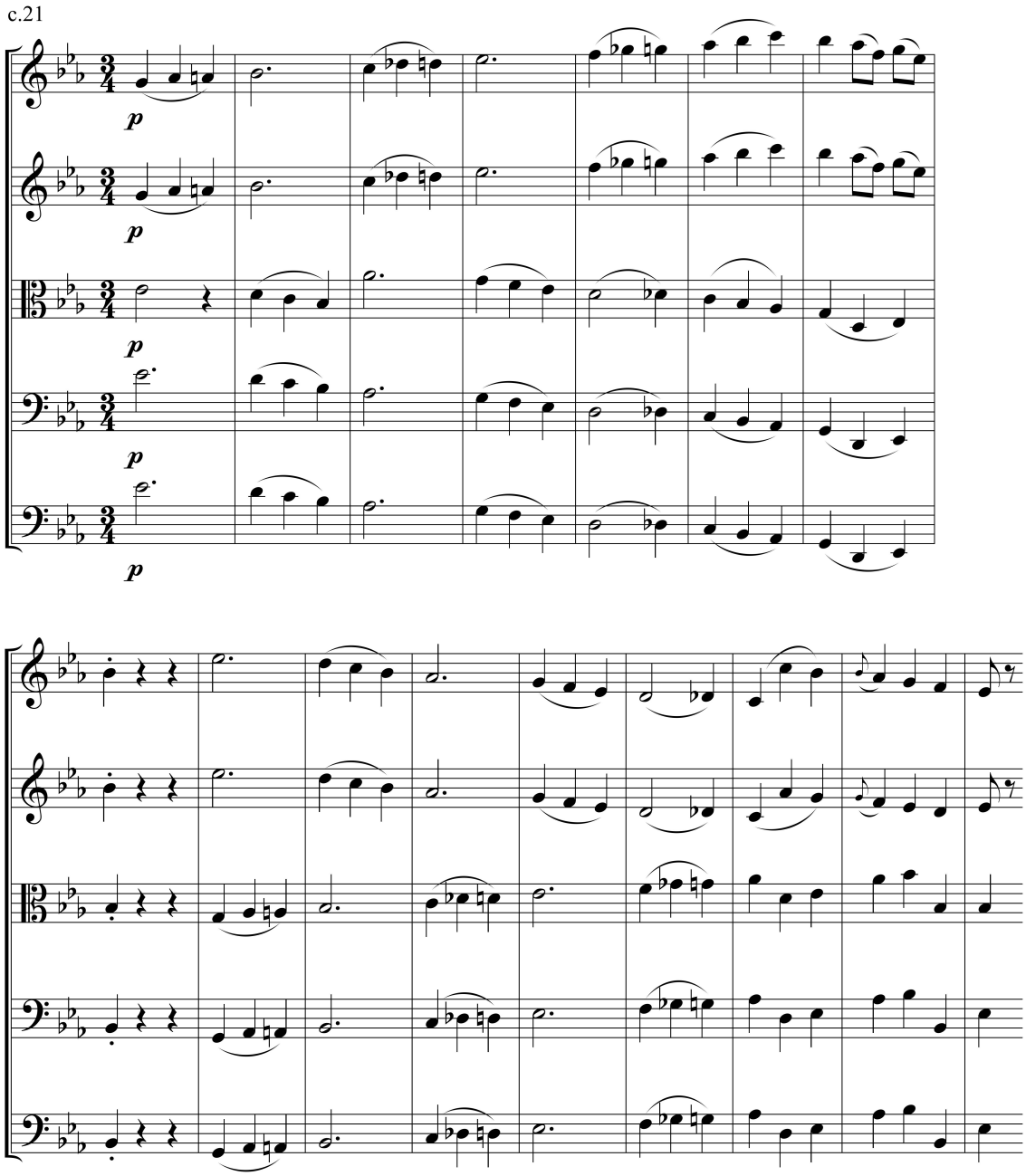
[21] También sería posible realizar el contrapunto invertible a intervalos distintos a la 8ª.

El contrapunto invertible es un técnica de composición muy importante por dos razones. Por un lado permite a los compositores repetir una idea musical con una variación de registro, y por otro generar cohesión formal debido a la reutilización del mismo material melódico.

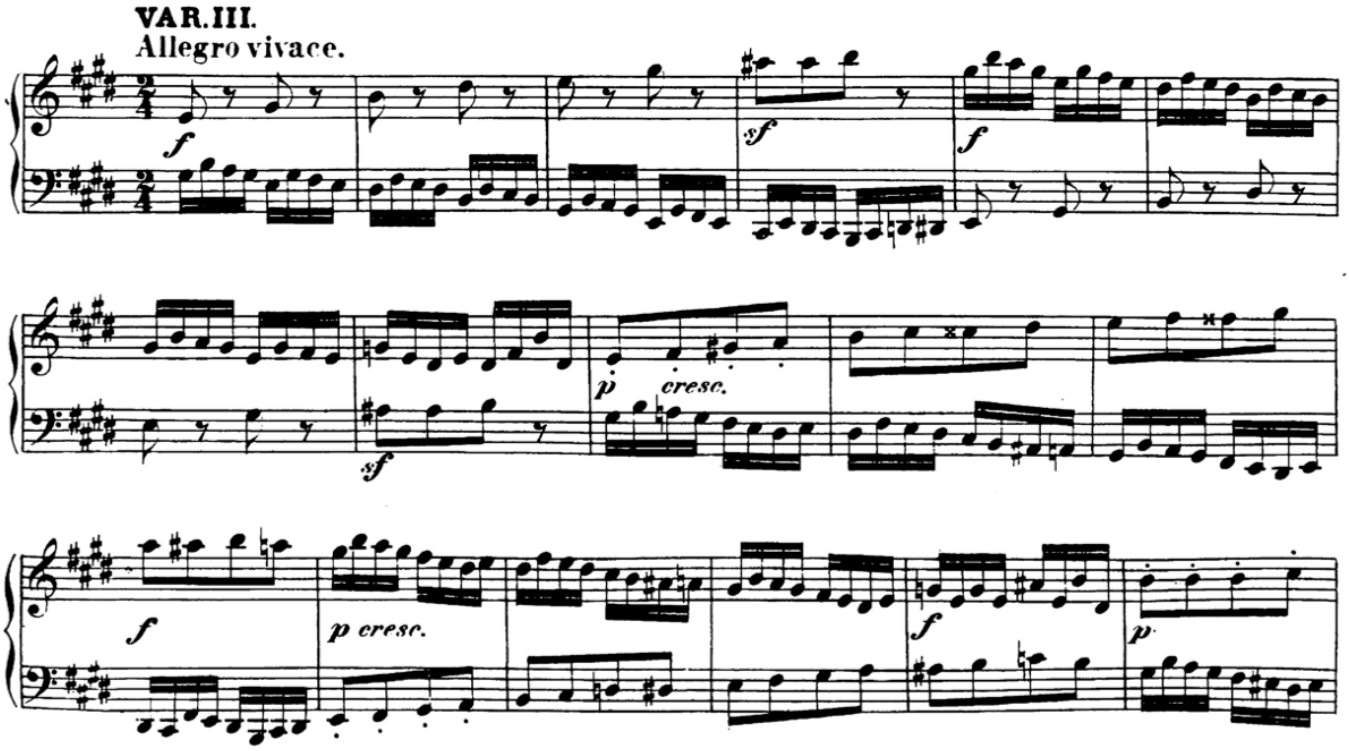
Los recursos empleados en la transformación de motivos (ornamentación, fragmentación, etc.) también se pueden aplicar a esta procedimiento, camuflando su aspecto externo y aportando mayor variedad al conjunto. Si se producen variaciones en el intercambio de melodías, diremos que el contrapunto invertible es **irregular**.

Ejercicio 51. Analiza los siguientes fragmentos empleando los conceptos explicados del contrapunto invertible.

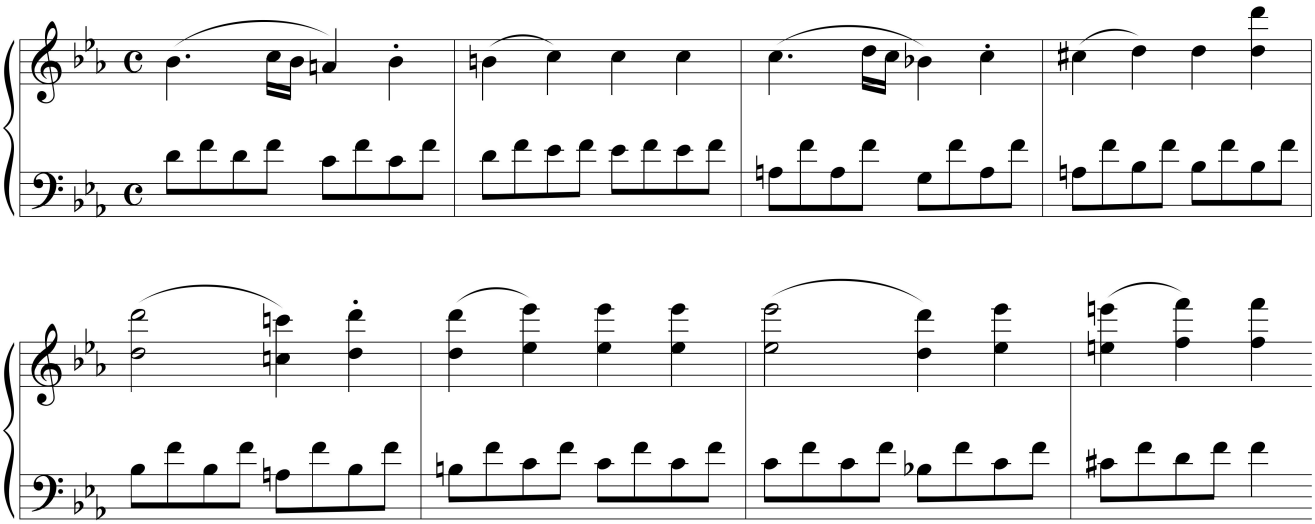
a) Ejemplo 224. J. Haydn. *Sinfonía nº 91 en Mi ♭ mayor Hob. I: 91: Allegro assai*, cc. 21-36 [parte de cuerda]



b) Ejemplo 225. L. V. Beethoven. *Sonata nº 30 en Mi mayor op. 109: Variación 3*, cc. 1-17



c) Ejemplo 226. W. A. Mozart. *Concierto para piano y orquesta en Mi♭ mayor K 482*



Formas imitativas

Podemos clasificar las formas basadas en el principio de la imitación se varias categorías: el **canon,** la **fuga** y aquellos otras basadas en la **imitación libre**, dependiendo de la naturaleza del motivo o melodía y de la precisión de las reexposiciones del mismo.

El canon

Decimos que una imitación se produce en forma de canon o **canónica** cuando **el antecedente y el consecuente se reproducen de manera simultánea**, es decir se escucha el segundo antes de que finalice el primero. El canon puede ser:

a) Abierto / cerrado

Un canon es **abierto** si todas las partes que intervienen están escritas, y es **cerrado** cuando sólo está escrito el antecedente mientras que la entrada del consecuente se indica mediante un signo.

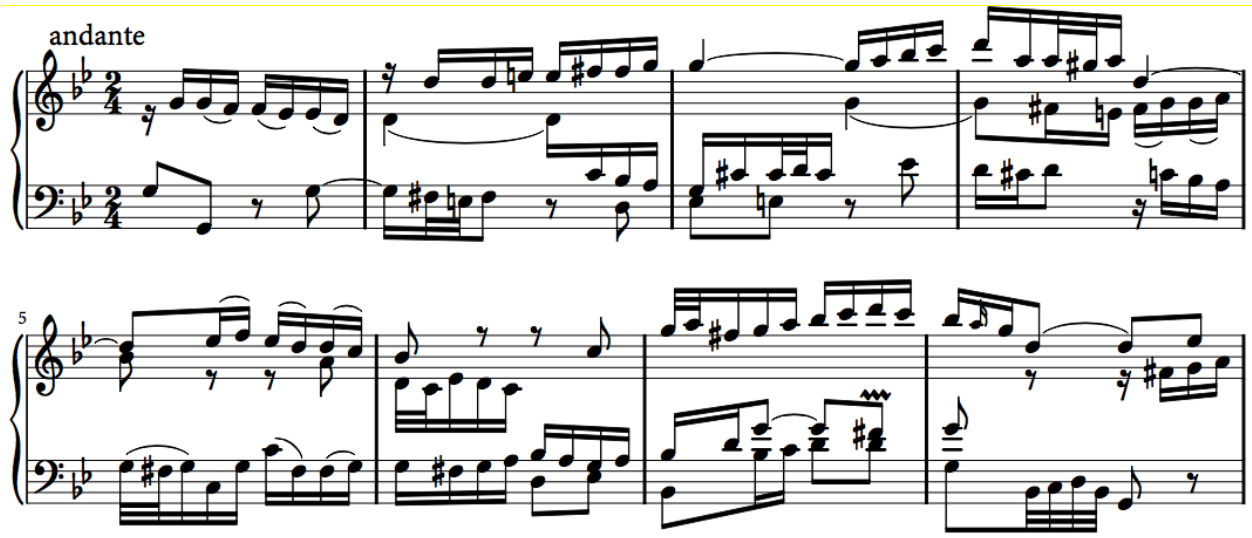
b) Finito / Infinito:

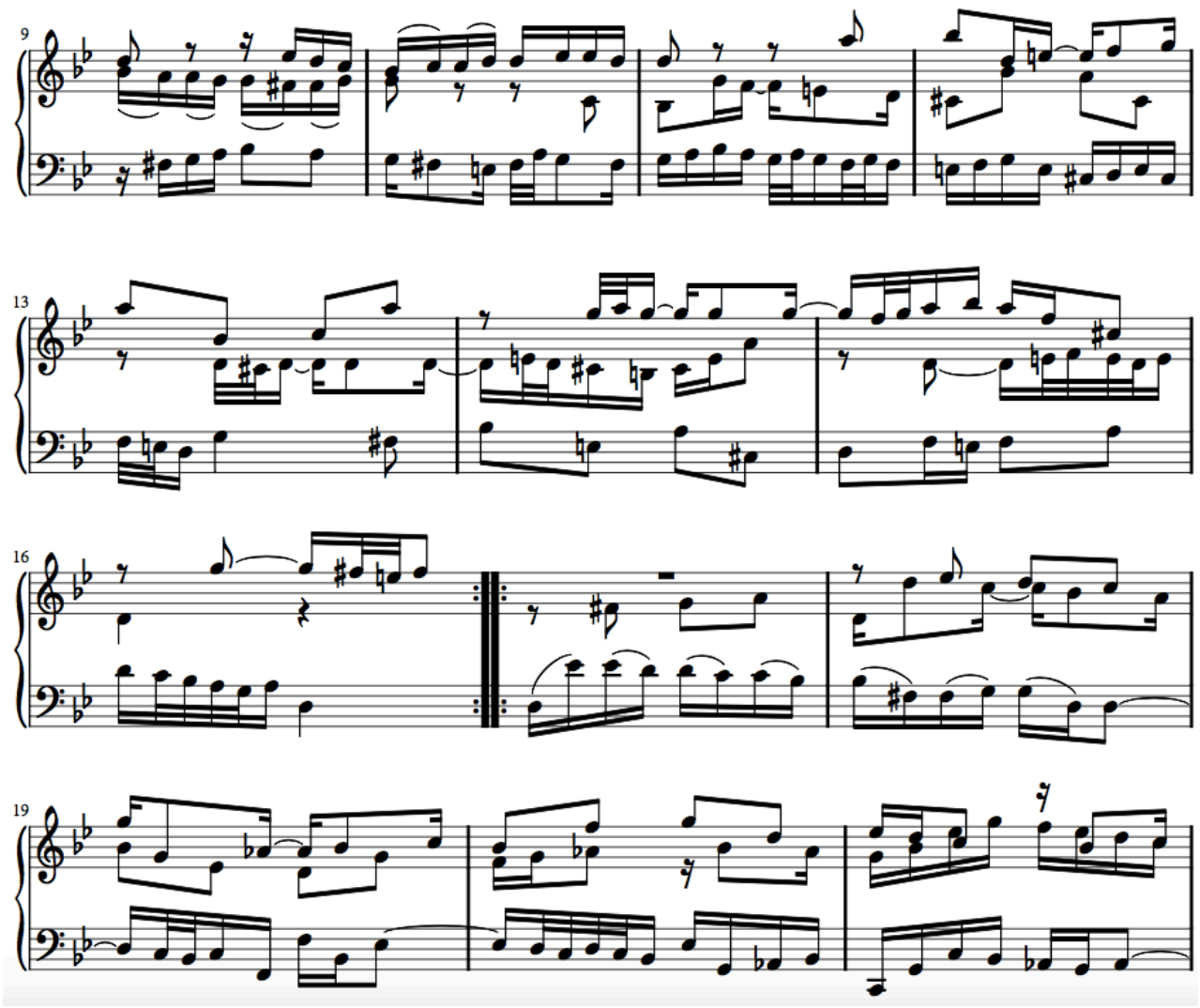
Un canon es **finito** cuando una vez terminada la imitación de voces, la obra prosigue de manera normal e **infinito** cuando el canon se encuentra entre barras de repetición, finalizando con una coda.

El canon **adquirirá el nombre del consecuente**, como por ejemplo, canon a la 5ª, canon por movimiento contrario, canon cancrizante, canon por movimiento directo, canon por aumentación, etc.

Ejercicio 52. Define el siguiente tipo de canon empleando los conceptos explicados. ¿Es un canon finito o infinito? ¿Cerrado o abierto?

Ejemplo 227. J. S. Bach. *Variaciones Goldberg BWV 988: Variación XV*





La fuga

La fuga es una **composición de carácter contrapuntístico basada en un único tema** (**monotemática**). Es la forma de género imitativo predominante del período barroco, empleándose tanto en obras instrumentales como vocales. Esta composición está escrita para un número estricto de voces, normalmente 3 o 4, y con menor frecuencia 2, 5 o más incluso. A diferencia de las formas estereotipadas del estilo clásico, como la forma sonata, el rondó, el minueto, etc., la fuga es más bien un procedimiento compositivo ya que **su estructura formal y tonal varía considerablemente de una pieza a otra**. Aún así, podemos generalizar acerca de ciertas características de su construcción.

Sección de Exposición. Es la sección inicial de carácter imitativo, en cual las voces reproducen el esquema tonal tónica – dominante – tónica – dominante. La **exposición del tema en la tónica se denomina sujeto**, **y del tema en la dominante, respuesta**. La respuesta puede imitar al sujeto de maneral **real** si reproduce fielmente sus intervalos, o bien hacerlo de manera **tonal** si alguno de sus intervalos se modifica para poder ajustarse al contexto de la tonalidad en la que está inmersa. **Si la**

voz que acompaña a la respuesta se mantiene a lo largo de la fuga, entonces se denominará **contrasujeto**. El sujeto y su contrasujeto acompañante están escritos según la técnica conocida como **contrapunto invertible**, y que como hemos visto permite el intercambio de las voces. En algunas ocasiones, un breve puente o pasaje de transición enlaza el final de la respuesta con el siguiente sujeto.

No existe un patrón fijo para la entrada de las distintas voces o de duración de las mismas. En las fugas de la colección *El clave bien temperado* de J. S. Bach, los sujetos son relativamente breves, mientras los de algunas de las fugas para órgano de este compositor abarcan hasta 8 compases. La exposición finaliza cuando se completa la última entrada del sujeto o de una respuesta. En algunas fugas, se repite la exposición con modificaciones, formándose la llamada **contraexposición**.

Sección de episodios o divertimentos. Después de la exposición, se suceden **pasajes modulantes que se alternan con diversas reexposiciones de sujeto y respuesta**. Estos pasajes se denominan episodios o divertimentos, y normalmente modulan y confirman cadencialmente una nueva tonalidad vecina justo antes de la siguiente entrada del sujeto en dicha tonalidad.[22] Esta sección, también conocida como **sección de desarrollo** termina cuando se regresa a la tonalidad inicial.

Sección de estrecho o stretto. Es la parte final de la fuga en la cual las entradas **de las voces se suceden con mayor proximidad que en las demás partes de la misma**, acortando las distancias en cada entrada. Las voces suelen reproducir el sujeto y/o la respuesta completo o fragmentado. En esta sección también pueden emplearse otros elementos de la fuga, como el contrasujeto o las partes libres.

El pedal. Se trata de una voz que sostiene una nota, normalmente la dominante de la tonalidad principal ($\hat{5}$), mientras las restantes voces realizan imitaciones. Puede ubicarse antes o después de la sección de estrecho. Normalmente se produce en la voz grave, siendo su objetivo anunciar la tonalidad principal. También podemos encontrarnos con un pedal de $\hat{1}$ al final de la composición.

Cadencia final o coda. Es un fragmento empleado para terminar la composición, al que se da sentido conclusivo, bien repitiendo algún motivo ya expuesto o bien con un sucesión breve de acordes cadenciales finales.

Sección de Reexposición. Podemos agrupar en una misma sección el área que va desde el regreso a tonalidad principal hasta el final de la fuga. Para considerar la existencia de una reexposición en la fuga, se debe de incluir, al menos, una entrada del sujeto en la tonalidad principal.

[22] Este procedimiento es análogo al del *concerto grosso* barroco; las secciones de la exposición corresponden con los *tutti* o *ripieno*, mientras que los episodios corresponden con las secciones *a solo*.

Al no tratarse de una forma fija, podemos encontrarnos con una fuga en la que hay sección de episodios pero no de estrecho, o al revés. Los pedales, la coda, la contraexposición, e incluso los contrasujetos también son elementos opcionales, pueden aparecer o no. **El único elemento formal fijo de una fuga es la sección de exposición, mientras que el resto se añaden según el planteamiento individual del compositor para cada obra**.

Al igual que en cualquier otra obra de naturaleza imitativa, en el transcurso de la fuga se pueden emplear las técnicas contrapuntísticas que se usan también en la transformación de motivos, como la inversión, retrogradación, retrogradación invertida, aumentación, disminución, etc.

En la fuga del ejemplo 228, J. S. Bach emplea una exposición con 3 entradas del tema (S – R – S), una sección de desarrollo (o de los episodios) basada en la alternancia de 3 episodios modulantes (Ep1, Ep2 y Ep3) y dos reexposiciones de sujeto y respuesta (Rx1 y Rx2) en las tonalidades vecinas del III y del V grado. La última sección de la fuga, basada también en la alternancia de reexposiciones del sujeto con episodios (Rx3 – Ep4 – Rx4 – Ep5 – Rx5), vuelve a la tonalidad principal de do menor, y por ello la denominamos sección de Reexposición.[23]

Otra de las técnicas usadas en esta fuga es el **contrapunto triple** entre el sujeto / respuesta (S / R), el contrasujeto 1 (CS1) y el contrasujeto 2 (CS2). Como podemos observar en el esquema del ejemplo 228, los contrasujetos 1 y 2 y el sujeto (o respuesta) se presentan en todas las combinaciones posibles exceptuando dos, las que presentas el contrasujeto 2 en la voz superior. Estas múltiples combinaciones de las 3 voces (4 de 6 posibles) indican que esta fuga está escrita en contrapunto triple.

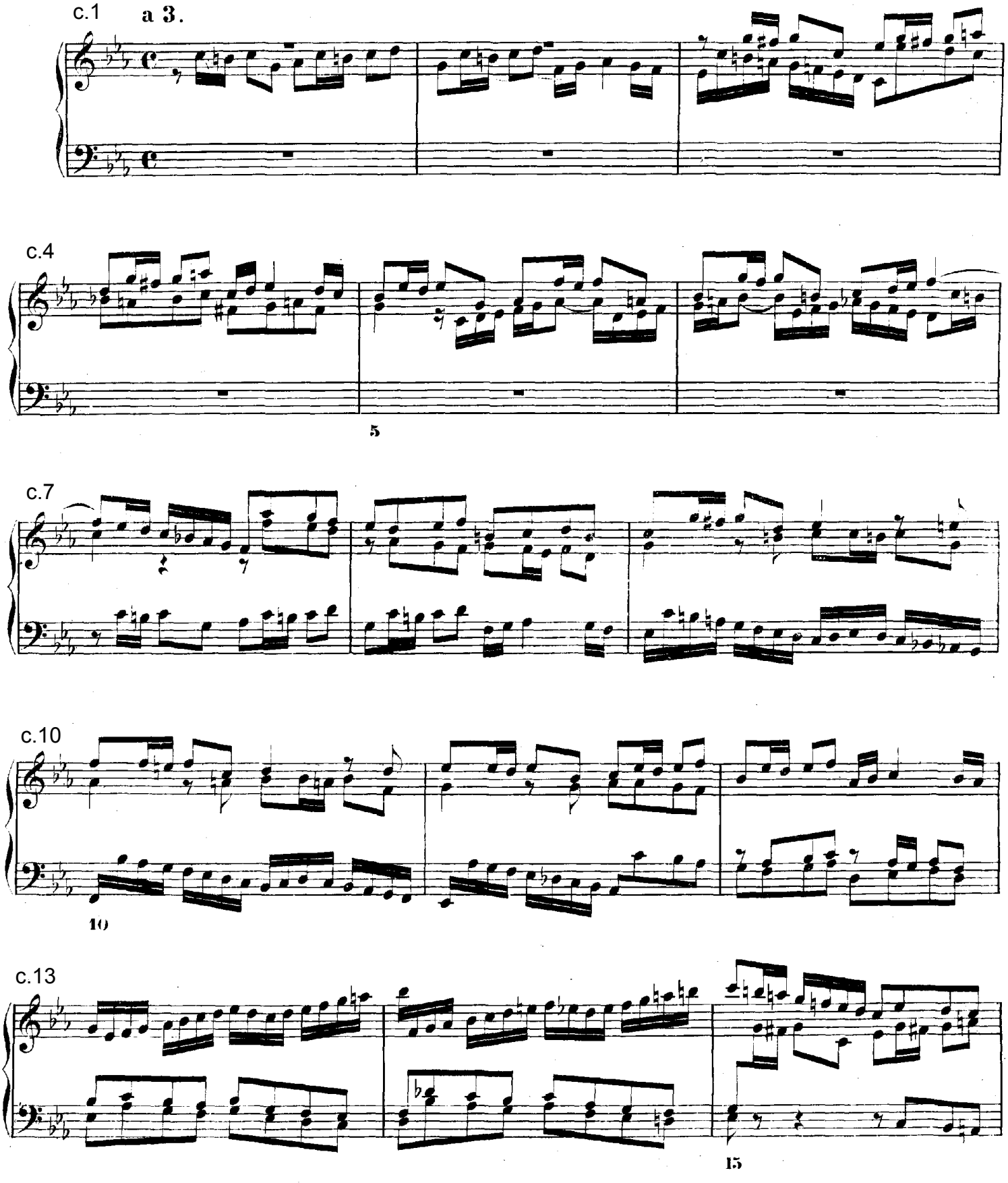
Ejemplo 228. J. S. Bach. *El clave bien temperado I: Fuga nº 2 en do menor BWV 847*, [Estructura formal] [24]

<table>
<tr><td colspan="4" rowspan="2">Exposición</td><td colspan="5">Desarrollo
(Sección de los episodios)</td><td colspan="5">Reexposición</td></tr>
<tr><td>Ep1</td><td>Rx1</td><td>Ep2</td><td>Rx2</td><td>Ep3</td><td>Rx3</td><td colspan="2">Ep4</td><td>Rx4</td><td>Ep5</td><td>Rx5</td></tr>
<tr><td></td><td>R</td><td></td><td>CS1</td><td></td><td>S</td><td></td><td>CS1</td><td></td><td>S</td><td colspan="2"></td><td>CS1</td><td></td><td>S</td></tr>
<tr><td>S</td><td>CS1</td><td></td><td>CS2</td><td></td><td>CS2</td><td></td><td>R</td><td></td><td>CS1</td><td colspan="2"></td><td>CS2</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>S</td><td></td><td>CS1</td><td></td><td>CS2</td><td></td><td>CS2</td><td></td><td>P
V</td><td>S</td><td></td><td>Pd I</td></tr>
<tr><td colspan="4">Do menor (I)</td><td></td><td>Mi ♭
mayor
(III)</td><td></td><td>Sol
menor
(V)</td><td></td><td colspan="5">Do menor (I)</td></tr>
</table>

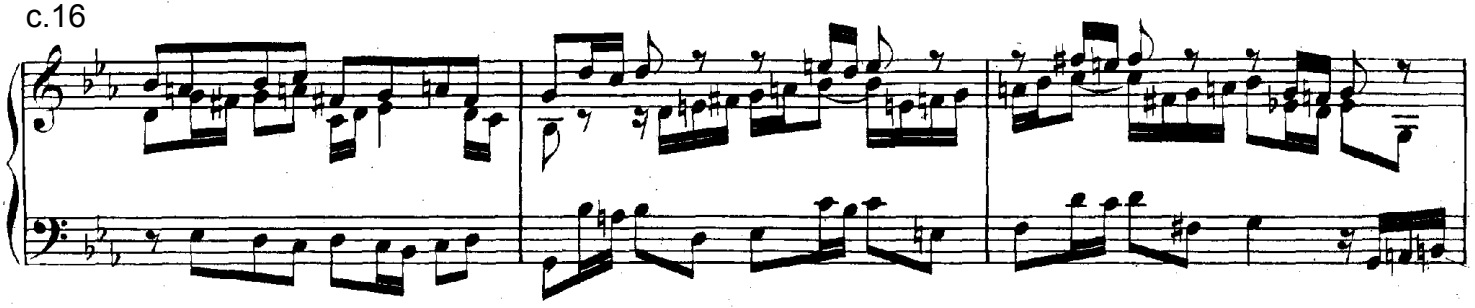
Ejercicio 53. Identifica y señala en la partitura todos los elementos presentes en el esquema, incluidas las tonalidades. Es recomendable emplear colores para resaltar cada una de las partes.

[23] Conviene diferenciar entre la exposición o la reexposición de un sujeto (S, Rx1, Rx2) y la sección de exposición o de reexposición, así como entre un episodio aislado (Ep1, Ep2) y la sección de los episodios. Tienen el mismo nombre pero, mientras el primero se refiere a las partes pequeñas individuales, el otro se emplea para definir las divisiones grandes de la fuga.
[24] Las celdas con color amarillo representan las voces que reproducen en la fuga material libre.

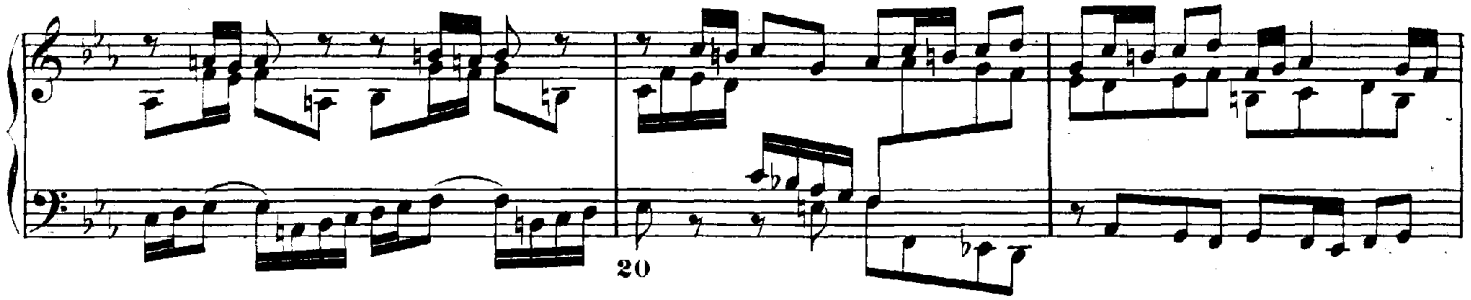
FUGA II.



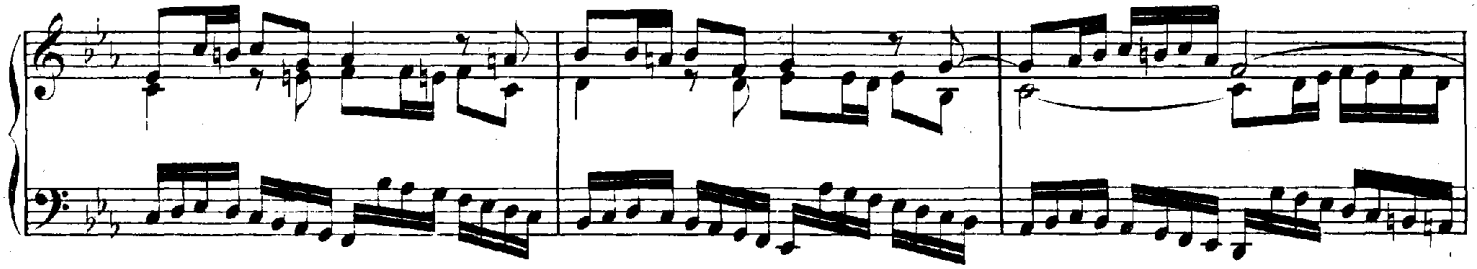
c.16



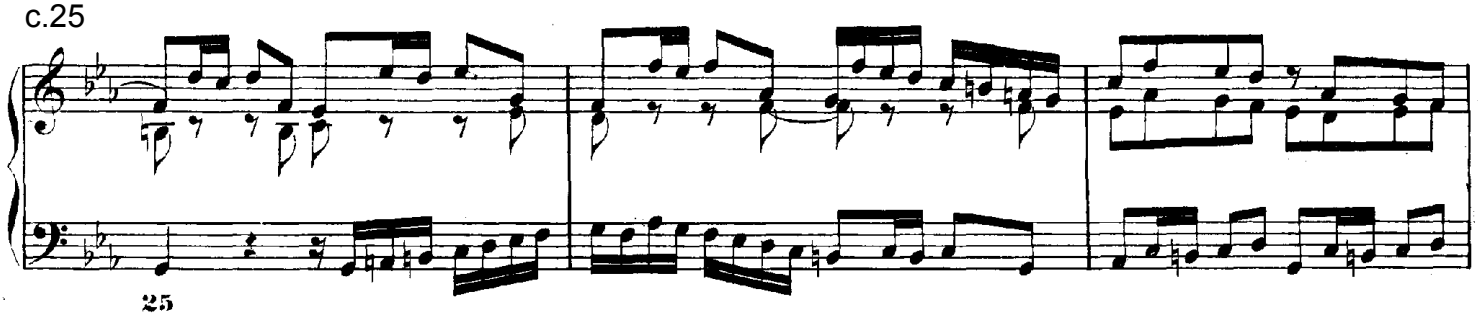
c.19



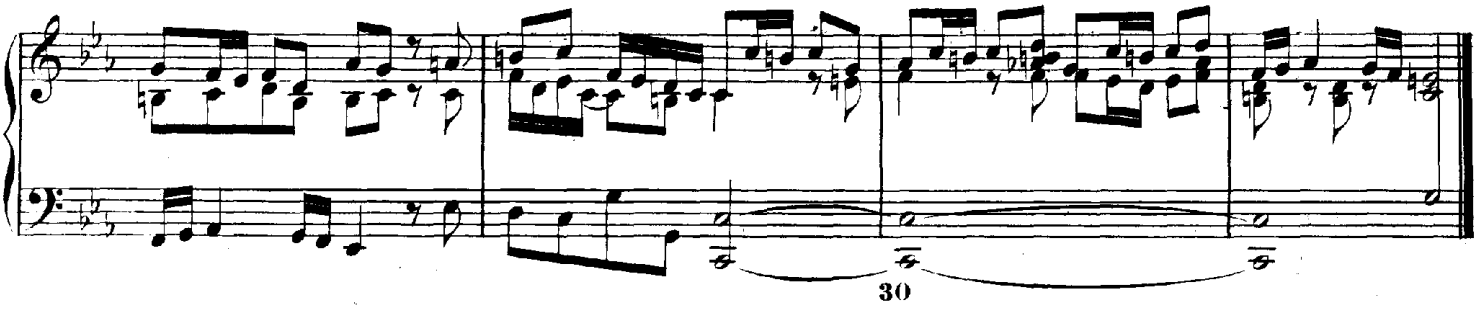
c.22



c.25



c.28



Ejercicio 54. Analiza la *Fuga en Fa mayor BWV 856* de J. S. Bach, señalando en la partitura todas las partes que la integran y las tonalidades por las que pasa.

Con toda la información obtenida, completa el siguiente esquema formal de manera similar al del ejemplo 228. Intenta, en la medida de lo posible, mantener los mismos colores que los empleados en dicho ejemplo.

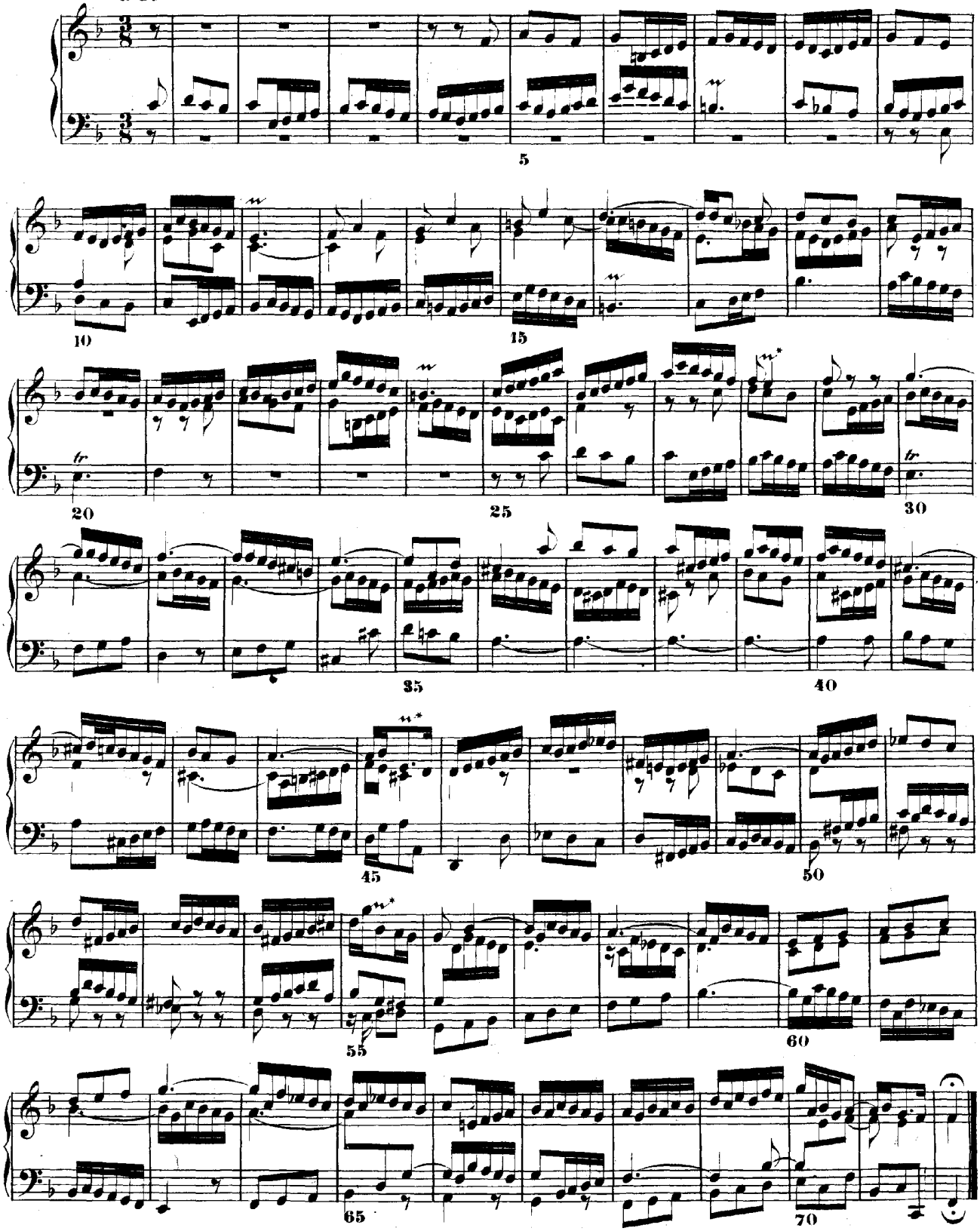
J. S. Bach. *El clave bien temperado I: Fuga XI BWV 856*, [Estructura formal]

Exposición		
S		
Fa mayor (I)		Fa mayor(I)

Ejemplo 229. J. S. Bach. *El clave bien temperado I: Fuga XI BWV 856*, [partitura]

FUGA XI.

a 3.



Sturm und drang

Introducción

El término *tormenta y tensión*[25], tomado del título del drama *Sturm und Drang* (tempestad y pasión / tormenta y tempestad) de Klinger (1776), ha sido adoptado por los historiadores de la música para referirse a algunas de las manifestaciones tempranas del Romanticismo. Este estilo fue un movimiento alemán, principalmente literario, pero también musical y de las artes visuales, desarrollado en la década que va desde 1770 a 1780. Surge como variante del *Empindsamkeit* (estilo sensible del preclasicismo) y en oposición al racionalismo alemán (*Aufklärung*) frente al que reacción sustituyendo el refinamiento formal, la sencillez expresiva y lo agradable por la complejidad formal y la expresión de sentimientos subjetivos e intensos, como el horror, la fantasía, el erotismo o lo demoníaco. Representativo de este estilo en pintura es el cuadro *La pesadilla*, del pintor suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), donde nos muestra la necesidad de las personas de esta época de experimentar sentimientos de lástima y horror.

Ejemplo 230. J. H. Füsslli. *La pesadilla* (1781)



La obra literaria más emblemática del estilo tormentoso fue *Las desventuras del joven Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*) escrita por Johann Wolfgang von Goethe en 1774. Cuenta una historia de un amor verdadero frustrado, donde Werther, un joven poeta, se dispara sin éxito ante el aparente amor no correspondido que siente por Charlotte y tarda en morirse el tiempo suficiente como para que su amada repare en cuanto le ama, sabiendo lo inevitable de su muerte. Esta corriente literaria se comprende mejor al leer silogismo en el que se basa:

> *Si el sentimiento es sinónimo de virtud y las lágrimas son sinónimo de sentimiento, entonces las mejor manera de demostrar la virtud es por medio de las lágrimas*

[25] Koch hace referencia en 1802 a *stürmende Leidenschaften* (pasiones tormentosas). Otras traducciones posibles son: *tormenta e ímpetu* o *tempestad y arrebato*.

Características musicales

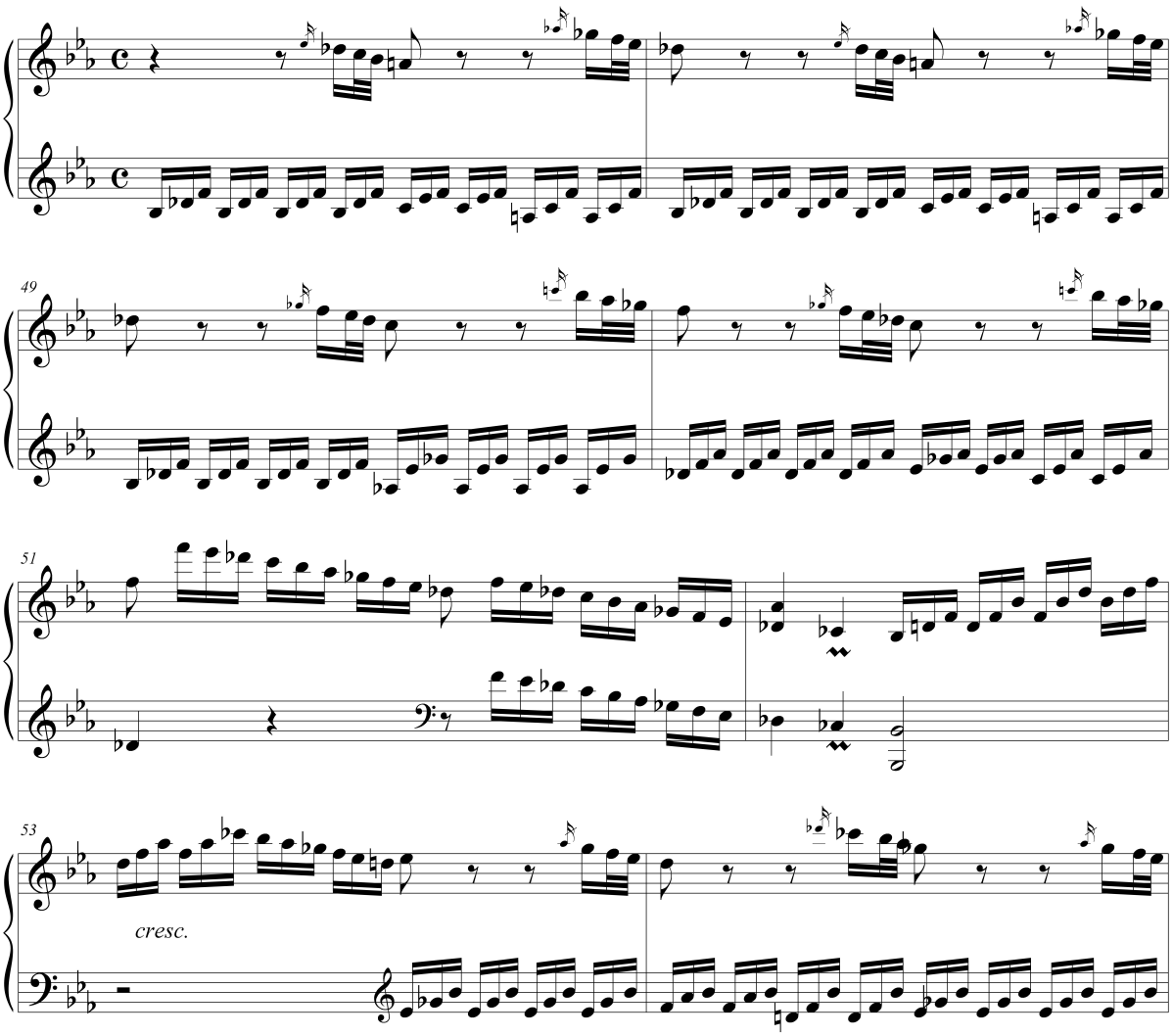
a) Seriedad en los primeros movimientos

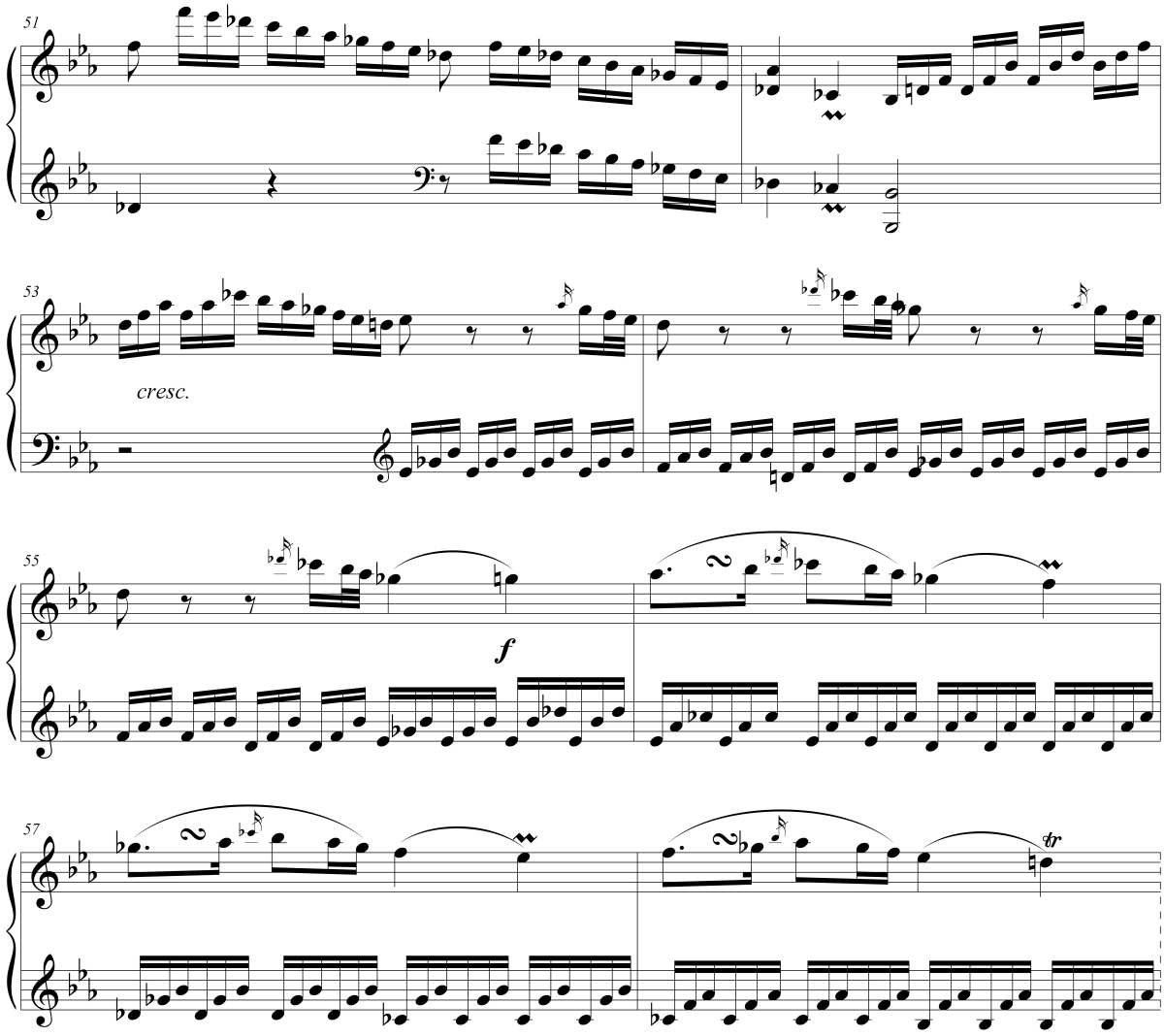
El *Allegro* habitual de las sonatas, de carácter alegre y en cierto modo jovial, es sustituido por un *Moderato* o un *Allegro moderato*.

b) Ampliación del círculo de quintas

Frente al uso comedido de tonalidades vecinas del Barroco tardío y del estilo galante, el *Sturm und Drang* amplía el abanico tonal de una obra expandiéndola con la modulación a tonalidades remotas. Especialmente significativo es el desarrollo del 1er movimiento de la *Sonata para piano en do menor Hob. XVI: 20*, en la que transita por tonalidades tan remotas como son la del II↓ (cc. 49-51) o la del V↓ (cc. 56-58) o las del $III^{3\downarrow}$ (cc. 52-55) y $VII^{3\downarrow}$ (cc. 47-49) en las que muestra un gusto especial por el modo menor.

Ejemplo 231. J. Haydn. *Sonata en do menor Hob. XVI:20: Allegro Moderato*, cc. 47-58



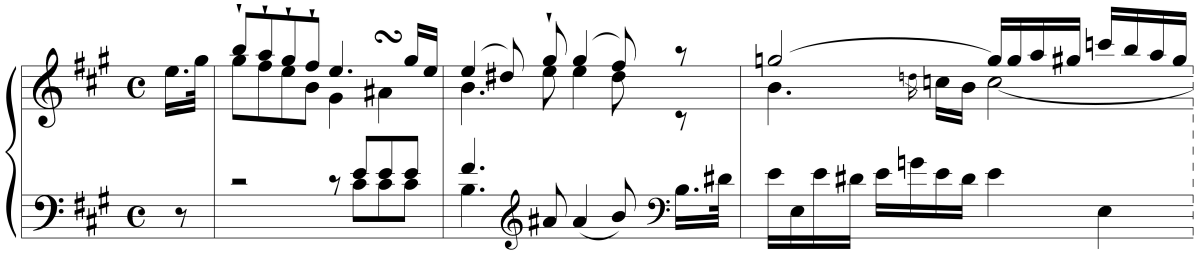


c) Empleo del modo menor

Siguiendo la tradición del *Empfindammer Stil*, los compositores del *Sturm und Drang* prefieren el modo menor para expresar mejor sus trágicos sentimientos. Y no sólo escogen este modo como tonalidad principal, sino también como destino de las modulaciones, como por ejemplo las tonalidades rebajadas del III$^{3\downarrow}$ o del VII$^{3\downarrow}$ en un modo menor, como sucede en el ejemplo anterior.

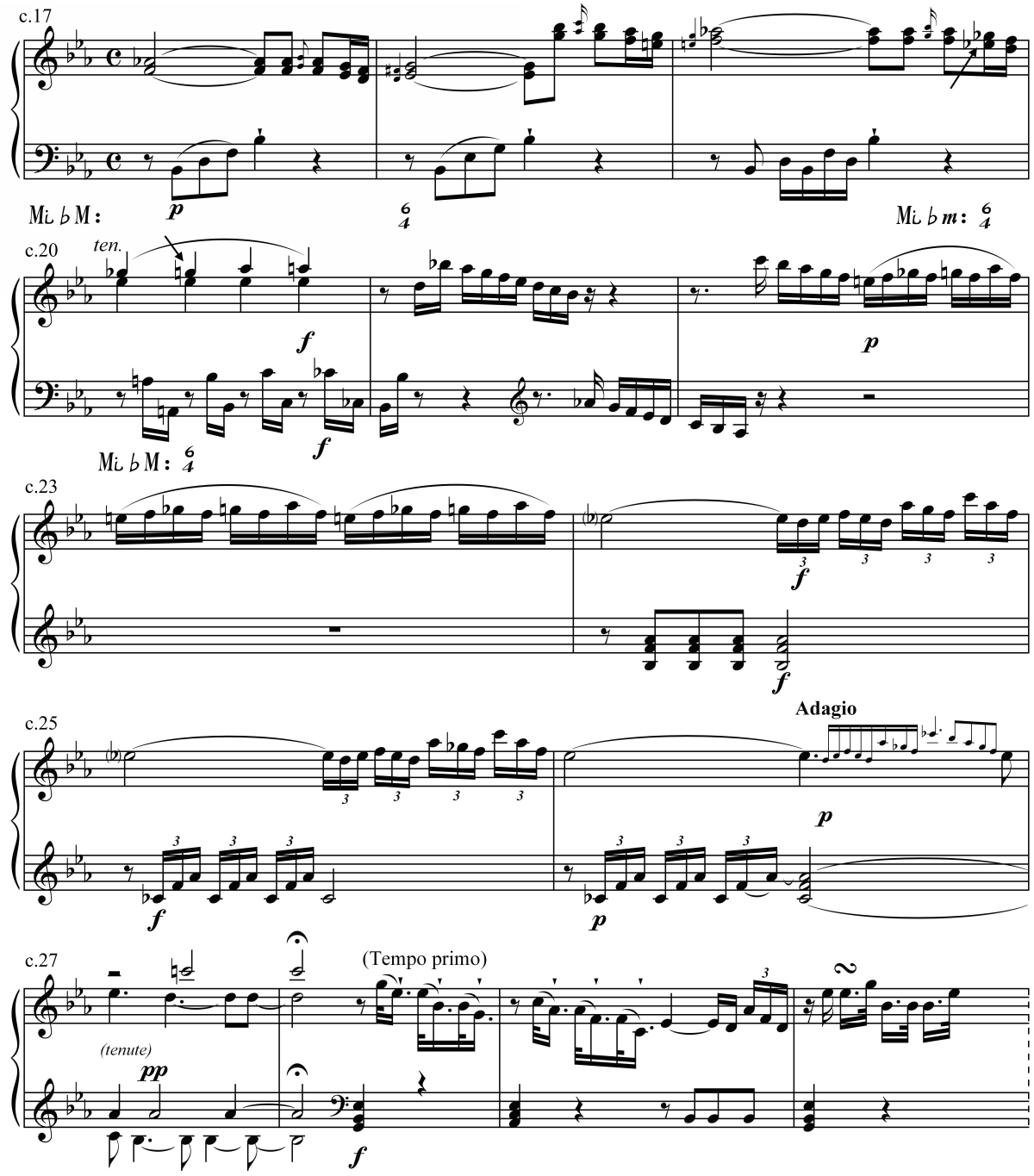
Y cuando la tonalidad principal es mayor, son precisamente las tonalidades de su homónimo menor las que emplea ampliando así su abanico tonal, yendo a tonalidades como VI↓, IV$^{3\downarrow}$, III↓ o VII↓. En el ejemplo siguiente observamos como Haydn realiza un cambio de modo desde Mi mayor, la tonalidad de la dominante de La mayor a mi menor, la tonalidad del V de la menor, pudiendo expresarlo como V$^{3\downarrow}$.

Ejemplo 232. J. Haydn. *Sonata en La mayor Hob. XVI:26: Allegro Moderato*, cc. 9-11



En el mismo sentido, es característico el uso de la mixtura modal, que provoca un cambio de color, sugiriendo así mayor expresividad emocional. En el ejemplo 233 las flechas indican los cambios del mayor al menor y viceversa.

Ejemplo 233. J. Haydn. *Sonata para piano en do menor Hob.XVI:20: 1er movimiento*, cc. 17-30



d) Empleo de novenas de dominante mayores y menores en pasajes cadenciales

Es novedoso en las obras del período *Sturm und Drang* de Haydn la incorporación de acordes nuevos con función de dominante en la semicadencia, como la 9ª de dominante o del VII con séptima semidisminuida. Estos acordes producen un efecto más disonante que la cristalina tríada de dominante apoyada por una 6ª y 4ª cadencial del estilo galante de J. C. Bach. En los cc. 27 y 28 del ejemplo 233 la semicadencia que precede al segundo tema la forma sonata está ocupada por una sorprendente 9ª mayor de dominante de carácter estructural.

e) Ampliación de la región de la dominante

El acorde de dominante, sobre todo cuando ocupa un lugar estructural en la forma, se expande por medio de varios procedimientos, como por ejemplo a través del acorde de 6ª y 4ª (c. 18) o de la 7ª disminuida de VII (cc. 25, 26 y comienzo del 27 en el ejemplo 233). Esta expansión del acorde de dominante es también característica del estilo clásico en general.

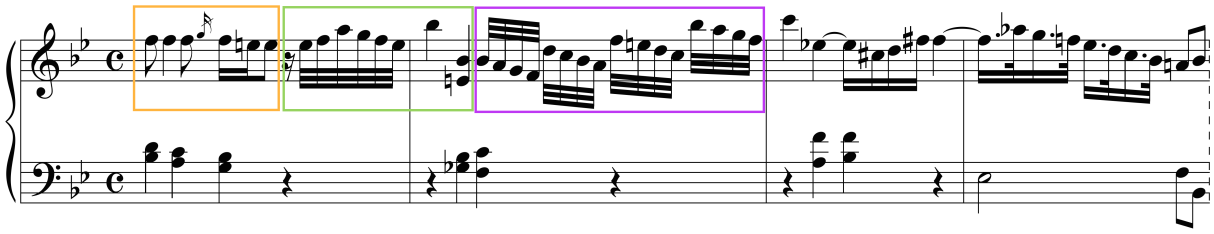
f) Empleo ocasional de resoluciones irregulares

Sin ser una constante, existen casos aislados de resoluciones irregulares, como la 9ª de dominante en estado fundamental que resuelve en la 1ª inversión de la tónica (c. 28) y que es atacada por salto y sin ningún tipo de resolución, transgrediendo así las normas que dictan la preparación y resolución de las 9as (cc. 27 y 28 del ejemplo 233). En el ejemplo 237 también podemos observar con la 6ª y 4ª cadencial del c. 59 evita la esperada resolución en dominante ascenciendo cromáticamente para conducir a una 6ª y 4ª cadencial de otra tonalidad en el c. 60.

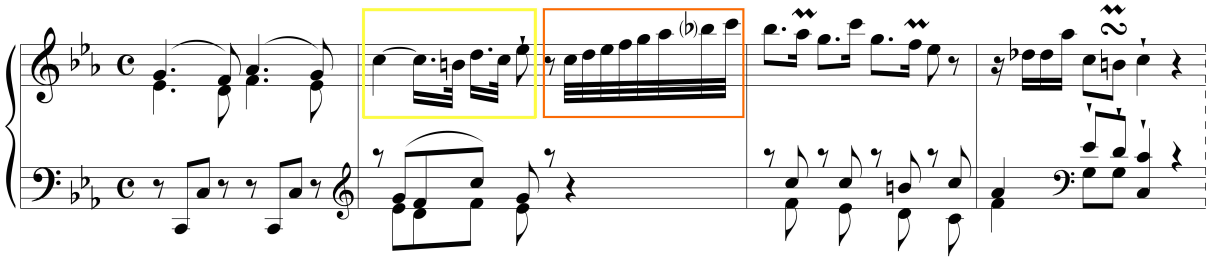
g) Contraste métrico-melódico

El contraste métrico-melódico y estilístico ayudan también a conseguir la intensidad emotiva o expresión libre de sentimientos. El primero de ellos muchas veces obtenido confrontando dos o más materiales melódico-rítmicos totalmente diferentes entre sí y conectados de manera abrupta. Este enfrentamiento de ideas tiene su precedente en el estilo *Empfindsam* (ejemplo 234).

Ejemplo 234. J. A. Benda. *Sonata para piano en Si ♭ mayor: 1er movimiento (Allegro)*, cc. 1-4



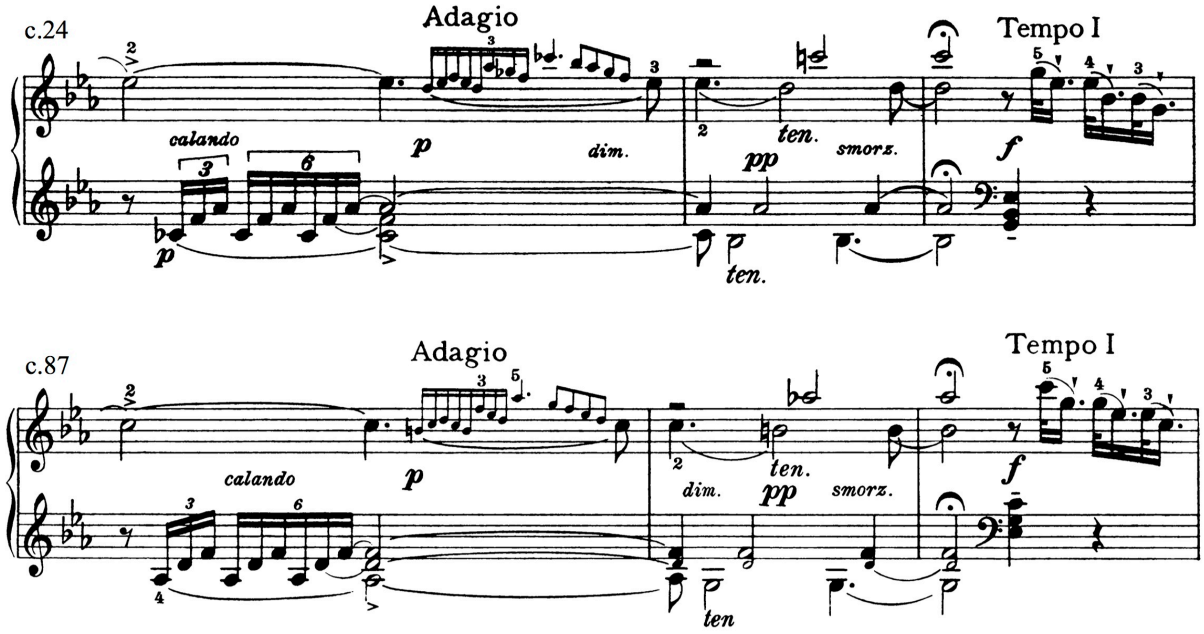
Ejemplo 235. J. Haydn. *Sonata para piano en do menor Hob. XVI:20: 1er movimiento*, cc. 5-9



h) Contraste estilístico

Si el Barroco tendía a valerse de un afecto por tiempo, en el estilo de la Tempestad y Pasión asistimos a una orgía de sentimientos logrados mediante el enfrentamiento de diferentes estilos musicales. Esta técnica se aprecia con claridad en la exposición del 1er movimiento de la *Sonata en do menor Hob. XVI:20* de J. Haydn, donde nos encontramos dos *Adagios* en los cc. 24-26 y cc. 87-89 con sus respectivos tempos primos (*Allegro Moderato*) en los cc. 26 y 89, produciendo así 4 cambios de carácter en el mismo movimiento.

Ejemplo 236. J. Haydn. *Sonata para piano en do menor Hob. XVI:20: 1er movimiento*, cc. 24-26 y cc. 87-89



i) Empleo del silencio como elemento expresivo

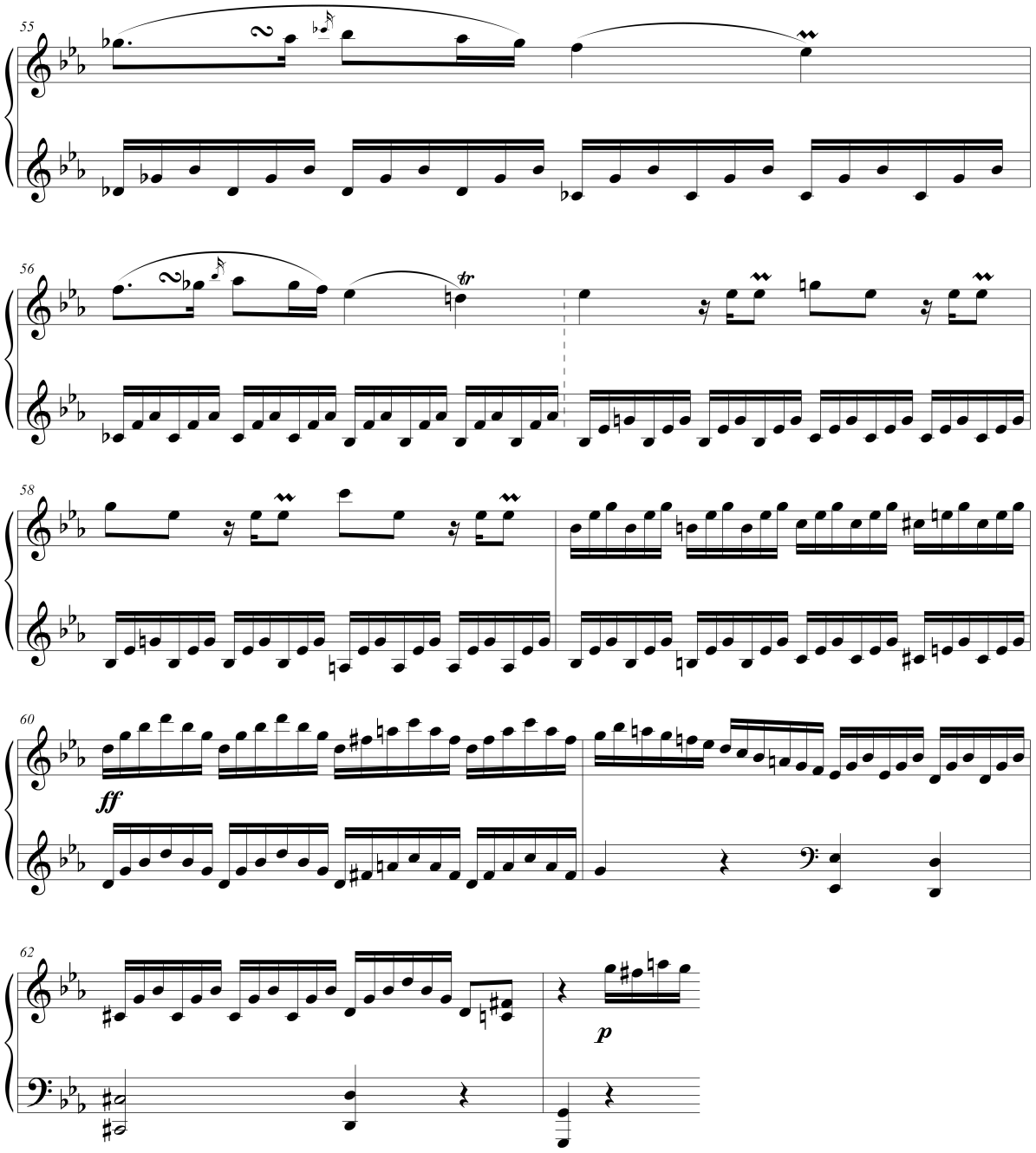
Resulta frecuente en la música de J. A. Benda y C. P. E. Bach la utilización expresiva del silencio. Este representa un recurso en la expresión, bien como hiato, como suspiro musical, como pausa antes de un salto (c. 8 del ejemplo 235) o un grupo de notas muy ágiles que sorprenden por lo repentino (c. 6 del ejemplo 235), bien como elemento de separación entre elementos similares o diferentes.

j) Procesos de modulación inesperados

El proceso de la modulación también sirve al *Sturm und Drang* para emocionar al oyente. Esta emoción se consigue con la ruptura del discurso tonal funcional dentro del contexto de una tonalidad

más o menos establecida. En el ejemplo 237 el compositor estabiliza la tonalidad de Mi ♭ mayor durante los cc. 56-59 que, supuestamente será con la que culmine el desarrollo. Al colocar una 6ª y 4ª cadencial en el c. 59 precedida de su D/D crea unas expectativas de resolución en la tónica de dicha tonalidad. Sin embargo, Haydn frustra la cadencia en la tónica de Mi ♭ mayor por medio de un ascenso semitonal que conduce la mencionada 6ª y 4ª hacia una otra nueva pero de la tonalidad de sol menor (c. 60), que sí resuelve en su tónica por dos veces consecutivas (cc. 61 y 63). El efecto que produce en el oyente las expectativas de resolución frustradas por la ausencia de tónicas y resoluciones en dominante va a ser una constante de la estética del Romanticismo.

Ejemplo 237. J. Haydn. *Sonata en do menor Hob. XVI:20: Allegro Moderato*, cc. 55-63



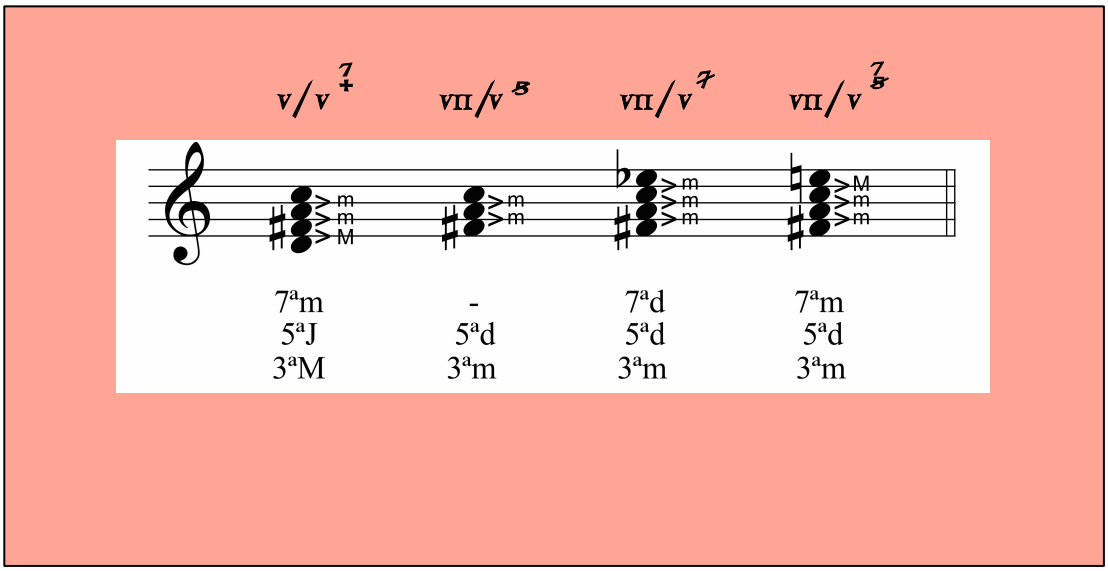
k) Otras características

Otras características del *Sturm und Drang* son los frecuentes cromatismos, las apoyaturas largas y el ritmo armónico irregular, provocando en ocasiones síncopas armónicas, o en otras aceleraciones y desaceleraciones bruscas del pulso armónico.

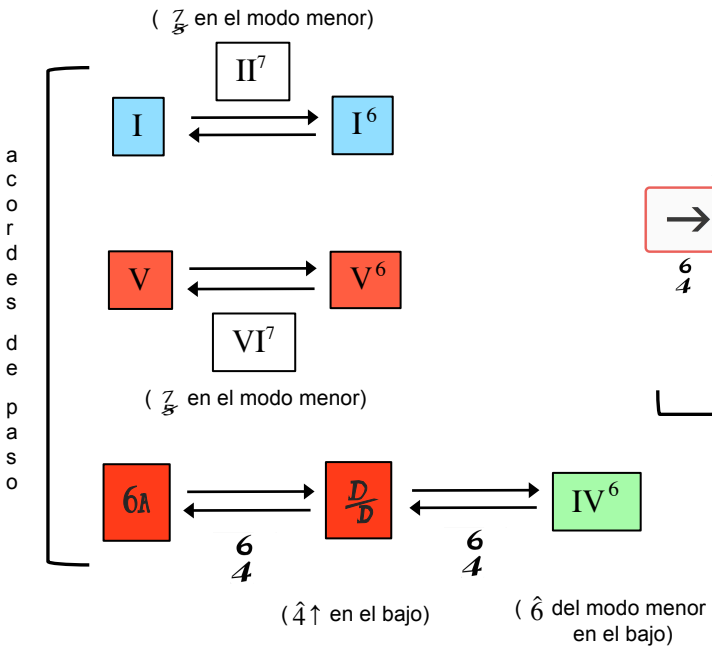
Anexo I : Cifrado de acordes de séptima

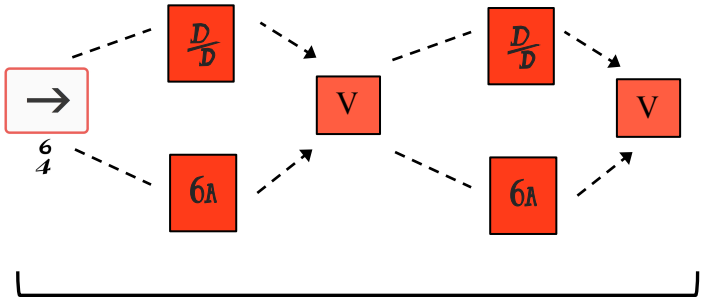
Tipo de acorde	Estado fundamental	1ª inversión	2ª inversión	3ª inversión
V con séptima	7	6 5	+6	+4
VII sin séptima	5	+6 3	6 +4	
VII con 7ª disminuida	7	+6 5	+4 b3	+2
VII con 7ª menor	7 5	+6 5	+4 3	+2
Séptimas no dominantes	7	6 5	4 3	2

Anexo II : Estructura interválica de los acordes de dominante con séptima



Anexo III : Enlaces armónicos ornamentales





Acordes de floreo (modo mayor y menor)

Índice

La textura musical 1
- Tipos básicos de textura melódica 1
  - La textura monofónica 1
  - La textura homofónica 5
  - Textura contrapuntística 7
  - La textura heterofónica 8
- La nota pedal 10
- Textura estricta y libre 12

Las notas extrañas 14
- Notas de paso 15
- Floreos o bordaduras 16
- Retardos 19
- Apoyaturas 20
- Anticipación 21
- Escapada 22

Las cadencias tonales 23
- La cadencia auténtica en el Barroco y Clasicismo 23
  - La cadencia auténtica perfecta en el Barroco 23
  - El retardo de la sensible 23
  - La 6ª y 4ª cadencial 24
  - La anticipación 25
  - La escapada 25
  - Las dobles o triples apoyaturas cadenciales 25
  - La tercera de picardía 26
- La cadencia auténtica perfecta en el Clasicismo 26
- Las cadencias auténticas imperfectas 27
- Las cadencias melódicas 28
- La cadencia rota 28
  - La cadencia melódica imperfecta en la cadencia rota 29
- La cadencia plagal 29
- Las semicadencias 30
  - La (semi) cadencia frigia 32

Consonancia y disonancia 36
- Definición y categorías 36
- Preparación y resolución de las disonancias 38
- Disonancias regulares e irregulares 38

El Barroco temprano 40
El bajo continuo 40
Las dos prácticas 41
La teoría de los afectos 43
Je layme bien (Orlando di Lasso) 48
Arde il mio cor (Carlo Gesualdo de Venosa) 51
Cruda Amarilli (Claudio Monteverdi) 54

Las dominantes secundarias 57
Función estructural de las dominantes secundarias 60

El coral de Johann Sebastian Bach 66
Historia y formas del coral 66
Los textos 69
Breve historia de la modalidad 73
Análisis tonal y modal del coral bachiano 75

El acorde de sexta napolitana. Barroco y Clasicismo 79
Origen histórico 84
Evolución histórica de la sexta napolitana 85
Enlaces armónicos de la sexta napolitana 87
El acorde napolitano en la modulación 90
La sexta napolitana en la música vocal 91
Función estructural de la sexta napolitana 93

El acorde de sexta aumentada en el Barroco y Clasicismo 95
Definición y tipos tradicionales de sexta aumentada 96
Resoluciones de la sexta aumentada 96
Origen histórico de la sexta aumentada 97
Preparación de la sexta aumentada 103
La sexta aumentada clásica 104
La función estructural de la sexta aumentada 105

Cuadro comparativo entre sexta napolitana y sexta aumentada 109

El intercambio modal durante el Barroco y Clasicismo 110
El cambio de modo en la música vocal 110
El modo mayor mixto 112
El acorde de séptima disminuida como modo mayor mixto 113
El II grado como séptima semi disminuido 114

Las tonalidades del modo mayor mixto 114

La forma binaria en el Barroco 117

La evolución de la forma binaria en el Preclasicismo 118

Esserciso 1 (Domenico Scarlatti) 119

Suite francesa BWV 814: Anglaise (J. S. Bach) 121

Sonata K119 (Domenico Scarlatti) 122

Sonata en fa menor W. 62/6 (C. P. E. Bach) 128

El Preclasicismo 132

El estilo galante 132

La melodía y textura galantes 133

La tonalidad galante 135

La modulación galante 135

La armonía galante 137

La forma galante 137

El estilo sensible 139

La tonalidad sensible 140

La modulación sensible 141

La armonía sensible 141

La discontinuidad del estilo sensible 142

Transformando el estilo galante en el estilo sensible 143

El estilo de Domenico Scarlatti 145

La tonalidad de Domenico Scarlatti 145

La forma en las sonatas de Domenico Scarlatti 147

La textura y el ritmo en las sonatas de Domenico Scarlatti 148

La armonía en las sonatas de Domenico Scarlatti 150

La influencia española en las sonatas de D. Scarlatti 152

Cuadro comparativo entre estilos preclásicos 154

La sonata y la forma sonata 155

La exposición 156

El desarrollo 157

La reexposición 158

La introducción 158

La coda 160

Sonata Hob. XVI / G1 en Sol mayor (J. Haydn) 163

El segundo movimiento del Clasicismo 166

La forma ternaria durante el Barroco y Clasicismo 166
Sonata [Divertimento] en Sol mayor Hob. XVI.11: Presto (J. Haydn) 168
El minueto en el Clasicismo 169
Sonata para piano op. 2 nº 1: Menuetto-Trio (L. V. Beethoven) 170
El aria da capo y la forma ritornello en el Barroco 171
Il giustino: Vedrò con mio diletto RV 717 (A. Vivaldi) 173
Cantata BWV 10: Gewatilge stößt Gott vom Stuhl (J. S. Bach) 177

La forma concierto en el Clasicismo 180
Concierto para piano y orquesta KV 488 en La mayor: 1er movimiento (W. A. Mozart) 182

El rondó 198
Sonatina para piano en Fa mayor: 2º movimiento (L. V. Beethoven) 199
El rondó en el Barroco y Clasicismo 201
Características formales del Rondó 201
El rondó de 3 secciones 202
El rondó de 5 secciones 202
El rondó de 7 secciones 202
El rondó-sonata 203
Sonata para piano op. 33 nº 2: Rondó (L. V. Beethoven) 206

El motivo. Barroco y Clasicismo 212
Transformaciones del motivo 213
Transposición 213
Mutación 213
Ornamentación 214
Repetición del ritmo 214
Aumentación y disminución 214
Redistribución en el compás 214
Fragmentación 214
Inversión 215
Retrogradación 215
Retrogradación invertida 216
Rearmonización 216

La imitación. Barroco y Clasicismo 218
El contrapunto invertible 220
Formas imitativas 223
El canon 223
La fuga 224

El clave bien temperado I: Fuga nº 2 en do menor BWV 847 227
El clave bien temperado I: Fuga nº 11 en Fa mayor BWV 856 230

Sturm und Drang 231
Características musicales 232

Anexo I: Cifrado de acordes de séptima 239
Anexo II: Estructura interválica de los acordes de dominante con séptima 239
Anexo III: Enlaces armónicos ornamentales 240