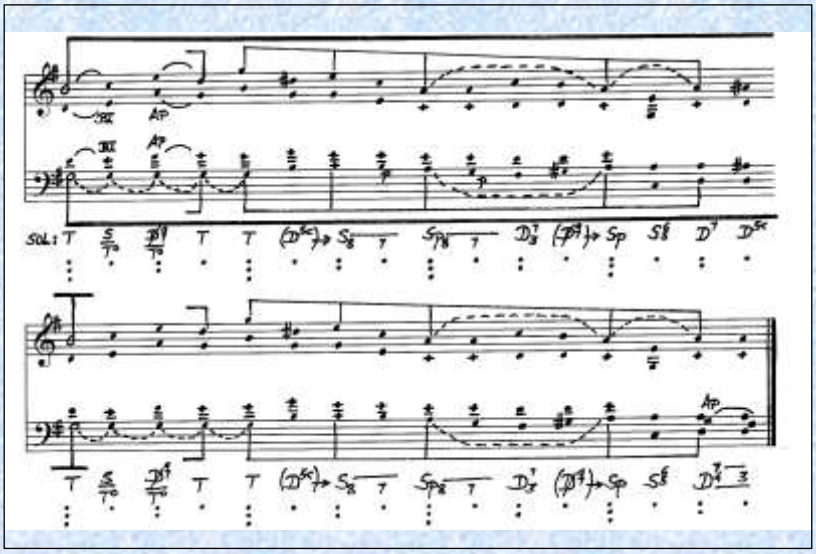
ANÁLISIS MUSICAL I

ENRIQUE IGOA

Profesor emérito del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

MATERIALES PARA EL CURSO



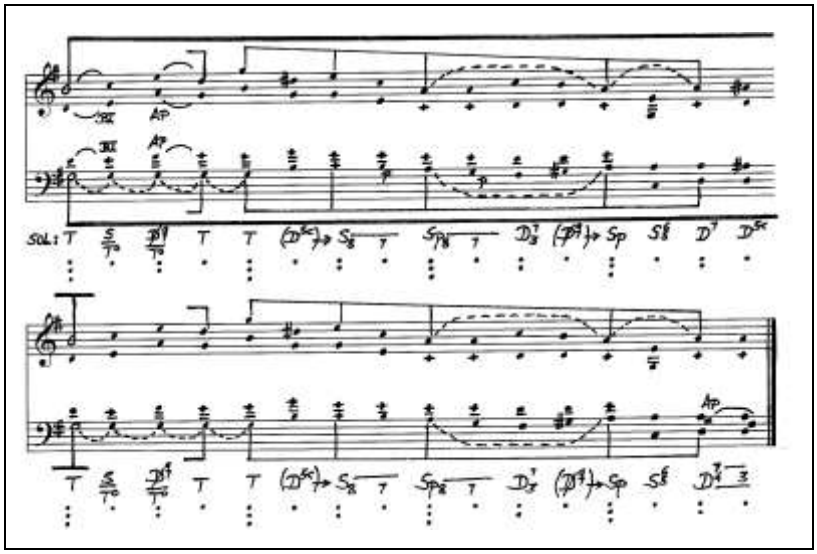
Temario y lista de obras
Bibliografía
Tablas y esquemas
Teoría

ANÁLISIS MUSICAL I

ENRIQUE IGOA

Profesor emérito del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

MATERIALES PARA EL CURSO



Temario y lista de obras
Bibliografía
Tablas y esquemas
Teoría

ÍNDICE

TEMARIO		4
LISTA DE OBRAS		5
BIBLIOGRAFÍA		7
TEORÍA		
Tema 1	Análisis musical: concepto, relaciones y tipología	30
	1.1. Concepto de análisis musical	30
	1.2. El análisis musical dentro de la Musicología	31
	1.3. Tipología del análisis	34
Tema 2	Conceptos fundamentales	42
	2.1. Función	42
	2.2. Círculo de quintas	45
	2.3. Serie de Fibonacci y sección áurea	47
	2.4. Polaridad, polarización, polo de atracción	49
	2.5. Psicología de la música, percepción y análisis	50
Tema 3	Aspectos de la modalidad	56
	3.1. El sistema modal del canto gregoriano	58
	3.2. Los modos rítmicos	63
	3.3. Modos y tonos en la polifonía	65
Tema 4	Retórica musical. Teoría de los tópicos	71
	4.1. Bases y orígenes de la Retórica musical	71
	4.2. Elementos de Retórica musical	72
	4.3. Análisis retórico	74
	4.4. Teoría de los tópicos	87
	4.5. Análisis de una fuga	93
Tema 5	Funciones armónicas en la armonía tonal	98
	5.1. Terminología armónico-funcional	98
	5.2. Las funciones cadenciales	101
	5.3. La tonicalización y la modulación	106
	5.4. Modulaciones enarmónicas	110
	5.5. Ampliaciones del sistema	112
Tema 6	Teoría de la sonata y funciones formales	117
	6.1. Forma de sonata	117
	6.2. Teoría de la sonata	121
	6.3. Análisis de sonata	134

ANÁLISIS I

TEMARIO

1º Cuatrimestre

TEORÍA

Tema 1 Análisis musical: concepto, relaciones y tipología

Tema 2 Conceptos fundamentales

Tema 3 Aspectos de la modalidad

ANÁLISIS

Parte 1 El canto llano. El sistema modal. Los modos rítmicos.
Canto gregoriano. Los géneros litúrgicos y la monodia profana.

Parte 2 La polifonía medieval. Isorritmia: talea y color
Leonin, **Vitry**

Parte 3 Renacimiento. Evolución de los modos a los tonos
Desprez, **Victoria**, **Milán**

Parte 4 Barroco medio y tardío
Buxtehude, **Corelli**, **Händel**, **J.S. Bach**

———————

2º Cuatrimestre

TEORÍA

Tema 4 Retórica musical. Teoría de los tópicos

Tema 5 Funciones armónicas en la armonía tonal

Tema 6 Teoría de la sonata y funciones formales

ANÁLISIS

Parte 5 Transición del Barroco al Clasicismo
Scarlatti, **Soler**, **C.P.E. Bach**

Parte 6 El Clasicismo pleno
Haydn, **Mozart**

Parte 7 Siglo XIX (1ª mitad)
Beethoven, **Schubert**, **Schumann**, **Chopin**

Parte 8 Siglo XIX (2ª mitad)
Liszt, **Brahms**

PROPUESTA DE OBRAS PARA ANALIZAR

Parte 1 El canto llano. El sistema modal. Modos rítmicos. Los géneros litúrgicos y la monodia profana

Canto gregoriano: Introito *Puer natus est nobis* * Graduale *Christus factus est* * Alleluia *Dies sanctificatus* * Sequentia *Veni sancte spiritus* * Communio *Diffusa est gratia* * Offertorium *Laetentur caeli* * Introito *In nomine Domini* * Hymnus *Veni, creator Spiritus*
Comtessa [Beatriz] de Dia (+ 1212): Chanson *A chantar*

Parte 2 La polifonía medieval. Isorritmia: talea y color.

Leonin (ca.1159-1201): Alleluia *Pascha nostrum*
Philippe de Vitry (1291-1361): Motete *Garrit Gallus–In nova fert–Neuma* (*Roman de Fauvel*)

Parte 3 Renacimiento. Evolución de los modos a los tonos

Josquin des Prez (1440-1521): Missa *Pange lingua* (Kyrie)
Milán, L. (1500-1561): *Fantasía XI* para vihuela
Victoria, T.L. (1540-1611): Motete *Vere languores*

Parte 4 Barroco medio y tardío

Buxtehude, D. (1637-1706): *Praeludium en Mi Bux WV 141*
Corelli, A. (1653-1713): *Triosonata op.3 nº2*
Händel, G.F. (1685-1759): *Concerto grosso en sol menor op.6 nº6*
Bach, J.S. (1685-1750)

- *Choral* "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BWV 637 * *Choral* "Wenn wir in höchsten Noten sein": Orgel Choral BWV 641* Orgel Choral BWV 668a
- *Das Wohltemperierte Klavier I*: Praeludium und Fuge 1 BWV 846 C-Dur (Praeludium) * Praeludium und Fuge 8 BWV 853 es-moll (Fuge)
- *Partita für Violine nº 2* d-moll BWV 1004 (Allemande)
- *Partita für Violine nº 3* E-Dur BWV 1006 (Gigue)
- *Suite* für violoncello nº3 C-Dur BWV 1009 (Preludium)

Parte 5 Transición del Barroco al Clasicismo

Scarlatti, D. (1685-1757): *Sonata en Re mayor K.119*
Soler, A. (1729-1783): *Sonata nº 90 en FA # mayor*
Bach, C.P.E. (1714-1788): *Sonata nº 4 en LA mayor Wq. 55/4*

Parte 6 El Clasicismo pleno

Haydn, J. (1732-1809):

- *Cuarteto op.74 nº1 DO* (I. Allegro)
- *Sonata nº 20* en do menor (I. Moderato)

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

- *Sonata KV 300k (332) FA* (I. Allegro)
- *Cuarteto nº 19 KV 465 DO* (I. Adagio. Allegro)

Parte 7 Siglo XIX (I)

Beethoven, L. van (1770-1827):
- *Sonata nº 21 op.53* (1º mov.)
- *Cuarteto nº 10 op.74* (1º Mov)

Schubert, F. (1797-1828): *Impromptu op. 90 nº 2*

Schumann, R.
- *Album für die Jugend op.68*: Nº14 Pequeño estudio
- *Kinderszenen op. 15*: Nº7 Reverie
- *Phantasiestücke op. 12*: Nº2 Aufschwung

Chopin, F.
- *24 Preludios op.28*: nº 9, 20
- *Ballade nº1 op.23* (transformación temática)

Parte 8 Siglo XIX (II)

Liszt, F.
- *Années de Pèlerinage I*: Vallée d'Obermann (transformación temática)
- *Piezas de carácter*: Nuages grises

Brahms, J.
- *8 Stücke op.76*: 6.Intermezzo
- *Intermezzo op.117 nº2*
- *Sonata para violín y piano nº1 op.78* (1ºmov.)

BIBLIOGRAFÍA EN TORNO AL ANÁLISIS MUSICAL
RECOPILACIÓN: ENRIQUE IGOA
(Profesor de Análisis musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

DICCIONARIOS

BLUME, Friedrich (ed.), 2002. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag - Bärenreiter Verlag.

CASARES, Emilio (Ed.), 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

R.A.E. (Real Academia Española), 1992. *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* Madrid: Real Academia Española.

RANDEL, Don (ed.), 1997. *Diccionario Harvard de Música (HVD)*. Madrid: Alianza Editorial.

SADIE, Stanley (ed.), 2001. ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NG)***. London: MacMillan Publishers Limited.

SADIE, Stanley (ed.), 1992. *The New Grove Dictionary of Opera (NGO)*. London: MacMillan Publishers Limited.

LIBROS Y ARTÍCULOS

ABRAHAM, Gerald, 1986. *Historia universal de la música*. Madrid: Ediciones Taurus.

ADLER, Samuel, 1998. "Una reflexión sobre la forma en la música de finales del siglo XX. Sociología de la composición." *Cuadernos de Veruela* nº 2.

–, 2005. *Historia de la orquestación*. Barcelona: Idea Música.

ADORNO, Theodor W., 1949. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción (2003): *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1960. *Mahler. Eine Musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (1987): *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Ediciones Península.

–, 1963. *Dissonanzen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Traducción (2003): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1968. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción (2004): *Introducción a la Sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1968. *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Wien: Österreichischer Bundesverlag GmbH. Traducción (1990): *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza Editorial.

–, 1969. "Zum Probleme der musikalischen Analyse." Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (1999): "Sobre el problema del análisis musical." *Revista Quodlibet* nº 13.

–, 1970a. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Traducción (2004): *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1970b. *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (2006): *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras * Quasi una fantasia*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1978. "Classik, Romantic, Neue Musik." *Gesammelte Schriften Band 16. Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (2000): "Clasicismo, Romanticismo, Nueva Música". *Revista Quodlibet* nº 17.

–, 1982. *Musikalische Schriften IV*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (2008): *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*.

–, 2003. *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid: Ediciones Akal.

AGAWU, V. Kofi, 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

–, 1999. "The Challenge of Semiotics", en Cook, N. y Everist, M. (ed.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 138-160.

–, 2013. *La música como discurso*. Madrid: Ed. Eterna Cadencia.

ÁLAMO, L./LUCAS, I., 2001. "Audición y análisis de músicas de tradición oral." *Revista Música y educación* nº 45.

ALLANBROOK, Wye J., 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Ph. D. diss. University of Chicago.

–, 1996. “To Serve the Private Pleasure: Expression and Form in the String Quartets”, en Sadie, S. (ed.): *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on His Life and His Music*. Oxford: Clarendon Press, 132-160.
ALONSO, Edith, 2011. “La estética de la música acusmática.” *Revista Quodlibet* nº 50.
ALVARENGA, João Pedro d’, 2006. “Carlos Seixas: um esboço biográfico e uma leitura sintética da sua obra”. *Aguas furtadas. Revista de Literatura, Musica e Artes Visuais*, 10, pp. 164-178.
–, 2009. “Some Preliminaries in approaching Carlos Seixas’ Sonatas”. *Ad Parnassum: A journal of Eighteenh-and-Ninteenth-Century Instrumental Music*, no. 7, pp. 95-128.
ÁLVAREZ, Alberto J., 2008. *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno*. Málaga: Ediciones Maestro.
ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel, 2011. “Últimos capítulos de la historia de la estética musical (Algunas causas y efectos, aún vigentes, de la posmodernidad).” *Revista Quodlibet* nº 50.
ANDRÉS, Ramón, 2003. *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: Acantilado.
–, 2005. *La música en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.
–, 2013. *El lutier de Delft*. Barecelona: Acantilado.
–, 2012. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
–, 2017. *Claudio Monteverdi. «Lamento della Ninfa»*. Barcelona: Acantilado.
ANGLÉS, Higinio, 1955. “El *Llivre Vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV.” Barcelona: *Anuario Musical C.S.I.C*. vol.10.
ANSERMET, Ernest, 1989. *Fondements de la musique dans la conscience humaine*. Paris: Robert Laffont.
–, 2004. *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea Música.
ANTOKOLETZ, Elliot, 1995. “El lenguaje musical en las 14 bagatelas para piano de Bartók.” *Revista Quodlibet* nº 1.
–, 1995. “Derivación de sets a partir de los modos folklóricos en la música de Bartók.” *Revista Quodlibet* nº 3.
–, 2005. “Los cuartetos de cuerda de Bartók del período medio.” *Revista Quodlibet* nº 31.
–, 2006. *La música de Béla Bartók*. Barcelona: Idea Música.
ARIAS, Antonio, 2003. “Las obras para flauta de Mozart.” *Revista Quodlibet* nº 26.
ARISTÓTELES, 2002. *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
–, 2002. *Retórica*. Universidad Nacional autónoma de México.
AROM, Simha, 2000. “En busca del tiempo perdido: la métrica y el ritmo en la música.” *Revista Quodlibet* nº 16.
ASENSIO, Juan Carlos, 2003. *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial.
AULESTIA, Gotzon, 1998. *Técnicas compositivas del siglo XX (Tomo I)*. Madrid: Alpuerto.
–, 2004. *Técnicas compositivas del siglo XX (Tomo II)*. Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.
AUSTIN, William W., 1984. *La música del siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky*. Madrid: Taurus.
AYOTTE, Benjamin M., 2004. *Heinrich Schenker. A Guide to Research.*. New York: Routledge.
BACH, C.P.E., 1984. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* [“Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”, 1753]. William J. Mitchell (ed.). New York: Norton & Norton
–, 2017. *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*. Eva Martínez Marín (ed.) Madrid: Dairea Ediciones. (http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP116982-WIMA.4b0d-versuch.pdf)
BADURA-SKODA, Paul, 1995. “La influencia de Chopin.” *Revista Quodlibet* nº 14.
–, 2008. “Preludio en mi bemol menor y Fuga en re sostenido menor, Clave bien temperado I, BWV 853. Un análisis para la interpretación.” *Revista Quodlibet* nº 42.
BAILEY, Kathryn, 1998. *The life of Webern*. Cambridge University Press.
BAKER, J.M., 1983. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale University Press.
BAKER, Nancy & CHRISTENSEN, Thomas (ed.), 1996. *Aesthetics and the Art of Composition in the German Enlightment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer, Heinrich Christoph Koch and Johann Georg Sulzer*. Cambridge University Press.
BARBAUD, Pierre, 1990. *Haydn*. París: Dunod.
BARBER, Llorenç, 1985 *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
BARENBOIM; Daniel y SAID, Edward, 2002. *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y Sociedad*. Barcelona: Debate.
BARICCO, Alessandro, 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.

BARJAU, Eustaquio, 1997. “Thomas Mann (Hans Castorp) comenta un Lied de Schubert.” *Revista Quodlibet* nº 8.
–, 2009. “Goethe en la historia del *Lied* alemán.” *Revista Quodlibet* nº 44.
BARNES, Julian, 2015. *El ruido del tiempo*. Barcelona: Anagrama.
BARRAQUÉ, Jean, 1982. *Debussy*. Barcelona: Antoni Bosch.
BARRAUD, Henry, 1995. *Hector Berlioz*. Madrid: Alianza Editorial.
BARRET-AYRES, Reginald, 2009. “Los cuartetos op. 76 de Haydn.” *Revista Quodlibet* nº 43.
BARTHES, Roland, 1974. *La antigua retórica*. *Investigaciones retóricas I*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
–, 1997. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
BARTLET, M. Elisabeth: “Opéra comique”, en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVIII, pp. 477-484. London: MacMillan Publishers Limited.
BASS, Richard, 1999. “De Gretchen a Tristán: el papel cambiante de las progresiones armónicas en el siglo XIX.” *Revista Quodlibet* nº 15.
BAYLEY, Amanda (ed.), 2001. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge University Press.
BEACH, David, 1974. “The Origins of Harmonic Analysis.” *Journal of Music Theory*, 18.
BEAUSSANT, Philippe, 1998. *François Couperin*. Madrid: Alianza Editorial.
BECKETT, Lucy, 1981. *Parsifal*. Cambridge: The Cambridge Opera Hamdbooks.
BEESON, Roger A., 1995. “Fondo y modelo.” *Revista Quodlibet* nº 1.
BELLMAN, Jonathan, 1993. “The Magyars, the Turks, the Siege of Vienna and the Turkish Style.” *Style Hongrois in the Music of Western Europe*. New York: Northeastern University Press. Traducción (2001): “Magiares, turcos, el sitio de Viena y el estilo turco.” *Revista Quodlibet* nº 21.
–, 1998. “ The Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion.” *The Exotic in Western Music*. Traducción (2001): “Los gitanos húngaros y la poética de la exclusión.” *Revista Quodlibet* nº 21.
BENT, Ian D., 1990. *Analysis*. London: MacMillan Press.
BERGER, Karol, 2004. “La Balada op. 23 de Chopin y la revolución de los intelectuales.” *Revista Quodlibet* nº 29.
BERKOVEC, Jirí, 1970. *Josef Suk*. Bratislava: Supraphon.
BERIO, Luciano, 2006. *Remembering the future*. Harvard University Press.
BERLIOZ, Hector, 1985. *Memorias*. Madrid: Taurus Ediciones.
BERRY, Wallace, 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
–, 1989. *Musical Structure and Performance*. Yale University Press.
–, 1998. “La articulación rítmica en la música.” *Revista Quodlibet* nº 10.
BLANNING, Tim. *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad.* Barcelona: Acantilado.
BLAUKOPF, K., 1988. *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.
BÖCKER-HEIL, Norbert, 1972. “Musikalische Stilanalyse und Computer. Einige grundsätzliche Erwägungen.” “Der Zustand polyphoner Strukturen: Ein Beispiel automatischer Stilbeschreibung.” *International Musicological Society, 11th Congress*. Copenhagen 1972.
BÖHMER, Konrad, 1998. “Las tendencias utópicas del serialismo”. *Revista Quodlibet* nº 11.
BOMBERGER, E. Douglas, 2010. “Percepciones europeas del ragtime: Hindemith y Stravinsky.” *Revista Quodlibet* nº 48.
BONDS, Mark Evan, 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
–, 2006. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the age of Beethoven*. Traducción (2014): *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven.* Barcelona: Editorial Acantilado.
–, 2014. *Absolute Music: The History of an idea*. New York; Oxford University Press.
BORISOV, Yuri, 2015. *Por el camino de Richter*. Barcelona: Acantilado.
BOTSTEIN, Leon, 2003. “La estética de la asimilación y la afirmación: reconstrucción de la trayectoria de Felix Mendelssohn.” *Revista Quodlibet* nº 26.
BOUCOURECHLIEV, André, 1987. *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner.
BOULEZ, Pierre, 1984. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
–, 1991. *Stocktakings from an Aprenticeship*. Oxford University Press: Clarendon Press.
–, 1999. “Timbre y composición: timbre y lenguaje.” *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 2009. *Pensar la música hoy*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Fundación Cajamurcia.
BOULIANE, Denys, 2000. “Seis estudios para piano de György Ligeti.” *Revista Quodlibet* nº 17.
BOYCE-TILLMAN, June, 2003. *La música como medicina del alma.* Barcelona: Paidós.

BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (coord.), 2000. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Akal Cambridge.
BOZAL, Valeriano, 1996. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
BRELET, Giselle, 1947. *Esthétique et création musicale*. París: Presses Universitaires de France.
–, 1949. *Le temps musical. Essai d'une esthétiqe nouvelle de la musique*. París: Presses Universitaires de France.
BRENDEL, Alfred, 2013. *De la A a la Z de un pianista.* Barcelona: Acantilado.
BROWN, Clive, 2009. "El tiempo en la música clásica y romántica." *Revista Quodlibet* nº 43.
BROWN, Marshall, 1999. "Los orígenes de lo moderno: estructuras musicales y formas narrativas." *Revista Quodlibet* nº 14.
BUCH, Esteban, 1998. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona: Acantilado.
BUELOW, George J., 1980. "Rhetoric and Music." NG.
BUKOFZER, Manfred, 1947. *Music in the Baroque Era. from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (1986): *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
BURKHOLDER, J. Peter, 1997. "Brahms y la música del siglo XX." *Revista Quodlibet* nº 9.
BURNHAM, Scott (ed.), 1997. *Musical Form in the Age of Beethoven*. Cambrige University Press.
–, 2001. "The second nature of of the sonata form", en *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early 20th Century*. S. Clark y A. Rehding (eds.).
BURNEY, Ch., 2014. *Viaje musical por Francia e Italia.* Barcelona: Acantilado.
BURT, Peter, 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press.
BURTON, Anthony, 2002a. *A Performer's Guide to music of the Baroque period.* London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
BURTON, Anthony, 2002b. *A Performer's Guide to music of the Classical period.* London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
BURTON, Anthony, 2002c. *A Performer's Guide to music of the Romantic period.* London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
BUSCH, Regina, 2001. "Formas de movimiento. Acerca de la música sin movimiento en las obras de Webern, Cage y Mashayekhi." *Revista Quodlibet* nº 20.
–, 2002. "Sonido y ruido en la música de Webern." *Revista Quodlibet* nº 24.
BUTT, John (ed.), 1997. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge University Press.
CAGE, John, 1961. *Silence*. Wesleyan University Press. Trad. (2000): *Silencio*. Madrid: Árdora Ed..
CADIEU, Martine, 1977. *Boulez*. Madrid: Espasa-Calpe.
CALDWELL, John, 1992. *La música medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
CALÉS OTERO, Francisco, 1995. "Notas al *Ludus tonalis* de Hindemith". *Revista Música nº 2*.
CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.
–, 2005. "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function." *Eighteenth Century Music*, Vol. 2, Issue 01, 113-124.
CARDASSI, Luciane, 2006." Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e Performance". *Per Musi–Revista Acadêmica de Música* nº 14, pp. 44-56.
CAREAGA, Virginia, 1990. *Erik Satie*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
CARLSON, S., 1997. "La exploración sonora del cerebro." *Revista Investigación y Ciencia* nº 247.
CARPENTIER, Alejo, 2007. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial.
CASABLANCAS, Benet, 1995. "Las tonalidades y su significado. Una aproximación." *Revista Quodlibet* nº 2.
–, 1997. "Quietud y trance. En torno a la última obra para piano de Schubert." *Revista Quodlibet* nº 7.
–, 2001. "El humor en el Clasicismo Superior. L. van Beethoven: Bagatela op. 126 nº 1 en Sol mayor." *Revista Quodlibet* nº 21.
−, 2006. "Haydn el progresivo. Estancamientos, crecimiento formal y emoción. Notas para el análisis." *Revista Quodlibet* nº 34.
–, 2014. *El humor en la música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
CASARES, Emilio, 1980. *Cristóbal Halffter*. Departamento de Arte – Musicología. Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo.
CATALÁN, Teresa, 2003. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
CHAILLEY, Jacques, 1974. *Les Chorals pour orgue de J.S. Bach*. Paris: Alphonse Leduc.
–, 1991. *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza Editorial.

CHARLES SOLER, Agustín, 2002. *Análisis de la música española del siglo XX*. Valencia: Rivera Mota.
CHIANTORE, Luca; DOMÍNGUEZ, Áurea y MARTÍNEZ; Silvia, 2015. *Cómo escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books.
CLARK, Ann, 2005. "¿Es la música un lenguaje." *Revista Quodlibet* nº 33.
CLARK, S. & REHDING, A. (eds.), 2001. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early 20th Century*. Cambridge University Press.
CLARKE, E. & COOK, Nicholas, 2004. *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford University Press.
CLAUSSE, Jean, 1980. *Franck*. Madrid: Espasa-Calpe.
CONE, Edward T, 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company.
COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W. Norton & Company.
–, 1996. "Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited." *Music Theory Spectrum* 18/1.
–, 1999a. "¿Qué nos dice el análisis musical?" *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 1999b. "El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer." *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 2001. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2003. "La forma musical y el oyente." *Revista Quodlibet* nº 25.
COOKE, Deryck, 1998. "La unidad de los últimos cuartetos de Beethoven." *Revista Quodlibet* nº 12.
COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B., 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press. Traducción (2000): *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
COUCEIRO, María del Pilar, 2008. "La literatura realista del siglo XIX y su plasmación músico-textual". *Revista Música* nº 14-15, pp. 163-185.
CRAFT, Robert, 1992. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Editorial.
CRESTA, Gianvincenzo (coord.), 2002: *L'ascolto del pensiero*. Milano: Rugginenti Editore.
CRIVILLÉ, Josep, 1983. *Historia de la música española. Vol.7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial.
CROCKER, Richard L., 1986. *A History of Musical Style*. New York: Dover.
CROSS, Jonathan (ed.), 2003. *The Cambridge Companion to Stravinsky*.Cambridge University Press.
–, 2007. "Stravinski, Adorno y el problema del no-desarrollo." *Revista Quodlibet* nº 38.
DALHAUS, Carl, 1997. "Romanticismo y Biedermeier. Características histórico-musicales del período de la restauración." *Revista Quodlibet* nº 9.
–, 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
–, 2007. *Fundamentos de Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.
DAMMANN, Rolf, 1995. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber-Verlag.
DAVERIO, John, 2002. "*Im Legendton* de Schumann y el concepto de «Arabesco» de Friedrich Schlegel." *Revista Quodlibet* nº 22.
DAVIE, Cedric T., 1966. *Musical Structure and Design*. New York: Dover.
DAY-O'CONNELL, J., 2007. *Pentatonicism from the 18th Century to Debussy*. University of Rochester Press.
DEBUSSY, Claude, 1987. *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
DELCAMBRE-MONPOEL, Marie, 2002. "El Opus 10 de Webern." *Revista Quodlibet* nº 24.
DELIÈGE, Celestin., 1999. "Hacia una objetivación de la armonía atonal." *Revista Quodlibet* nº 15.
–, 2003. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*. Sprimont (Belgique) : Mardaga
DELIÈGE, Iréne, 1985. "Les règles préférentielles de groupment dans la perception musicale." Bruxelles: Université Libre (Laboratoire de Psychologie Experimentale).
–, 1985. "La perception des formations élémentaires de la musique." *Revue Analyse Musicale* nº 1.
DELIO, Thomas, 1996. *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company
DEL MAR, Norman, 1962-1972. *Richard Strauss*. New York: Barrie & Jenkins.
DENORA, Tia, 1995. *Beethoven and the construction of a genius*. Berkeley, Univ. of California Press.
–, 2009. "El concierto y la sociedad." *Revista Quodlibet* nº 45.
DERNONCOURT, Sylvie, 1979. *Mahler*. Madrid: Espasa-Calpe.
DEUTSCH, Diana, 1982. *The Psychology of Music*. London: Academic Press.
–, 1992. "Paradojas de la tonalidad musical." *Revista Investigación y Ciencia* nº 193.
DEVOTO, Mark, 2006. "La armonía en la música de cámara de Ravel." *Revista Quodlibet* nº35.
DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia, 2002. "Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del s. XX." *Revista Quodlibet* nº 24.
–, 2007. "Del espacio virtual a la ubicuidad sonora." *Revista Quodlibet* nº 40.
–, 2008. "La música de Mallarmé, la poesía de Debussy: un viaje fascinante entre la sugerencia y el símbolo". *Revista Música* nº 14-15, pp. 187-194.
DIBELIUS, Ulrich, 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Esditorial Akal.

DISTLER, Hugo, 1941. *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
DÖMLING, W., 1993. *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2007. "La reunificación de las artes: apuntes sobre la historia de una idea." *Revista Quodlibet* nº 37.
DORFLES, Gillo., 1984. *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen.
DOWNES, Stephen, 2008. "Poemas pastorales, ansiedad erótica y subjetividad en «Lemminkäinen y las doncellas de las islas» y las dos primeras sinfonías [de Sibelius]." *Revista Quodlibet* nº 42.
–, 2011. "Lenguajes musicales de amor y muerte: el legado composicional de Mahler". *Revista Quodlibet* nº 49.
DOWNS, Philip G., 1997. *La música clásica*. Madrid: Akal Ediciones.
DRABKIN, William, 2009. "Cuarteto en fa menor op. 20 nº 5 [de Haydn]." *Revista Quodlibet* nº 43.
DREYFUS, Lawrence, 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge & London: Harvard University Press.
DUBIEL, Joseph, 2006. "Reacciones de inseguridad, desorientación y pérdida ante la estructura musical." *Revista Quodlibet* nº 36.
DUFOUR, Michelle, 2008. "Doctor Faustus y la música". *Revista Música* nº 14-15, pp. 153-161.
DUFOURT, Hugues, 2008. "Sobre la dimensión productiva de la intensidad y del timbre y su integración en los «elementos portadores de forma»." *Revista Quodlibet* nº 41.
DUNSBY, Jonathan, 1997. "La obra múltiple en Brahms: las Fantasías op.116." *Revista Quodlibet* nº 9.
–, 2009. "Una canción de amor: «Von ewiger Liebe» ['Del amor eterno'] de Brahms." *Revista Quodlibet* nº 44.
DUNSBY, Jonathan & WHITTAL, Arnold, 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber & Faber.
–,1999. "El análisis motívico." *Revista Quodlibet* nº 13.
DÜRR, Alfred, 1999. *Johann Sebastián Bach. Die Kantaten.* Kassel: Bärenreiter Verlag.
ECO, Umberto, 1962. *Opera aperta*. Milano: V. Bompiani. Traducción (1979): *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.
–, 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
–, 1989. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
–, 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
EINSTEIN, Alfred, 1947. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton & Company. Trad. (1986): *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial.
ELIAS, Norbert, 1998. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
ELLIS, Katharine, 2008. "Liszt: El artista romántico." *Revista Quodlibet* nº 40.
ELSCHEKOVÁ, Alica, 1978. "Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik." Studia Musicologica Academiae Scientarum Hungaricae 20.
EPSTEIN, D., 1979. *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*. Cambridge, MA: MIT Press.
ERPF, Hermann, 1949. Analyse. MGG.
EXIMENO, Antonio, 1978. *Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional.
FALK, Julien, 1959. *Technique de la musique atonale*. Paris: Alphonse Leduc.
FALLA, Manuel de, 1952. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.
FEDER, Georg. "Similitudes en las obras de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 34.
FELDMAN, Morton. "The Anxiety of Art." *Art in America*, vol. 61 nº 5, September/October 1973.
FERGUSON, Howard, 1975/2003. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX* Madrid, Alianza Editorial.
FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, 1983. *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «Ars nova»*. Madrid: Alianza Editorial.
FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge, 1984. *Pierre Boulez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
FERNEYHOUGH, Brian, 2001. "Forma-Figura-Estilo: una valoración intermedia." *Revista Quodlibet* nº 21.
FINK, Robert, 2005. "Cómo enseñar Historia de la Música (después del final de la Historia): «Juegos de Historia» para una visión general del siglo XX." *Revista Quodlibet* nº 32.
FINLOW, Simon, 2000. "Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes." *Revista Quodlibet* nº16.
FISCHER-DIESKAU, Dietrich, 1982. *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Madrid: Altalena Editores.
–, 1996. "Un ensayo sobre el Lied con piano en lengua alemana." *Revista Quodlibet* nº 6.
FLOROS, Constantin, 2007. "«Todos los hombres serán hermanos». Mensajes humanitarios en la Música." *Revista Quodlibet* nº 39.
FORCHERT, Arno, 1997. "La desintegración de las categorías formales tradicionales en música alrededor de 1900. Problemas de organización formal en Mahler y Strauss." *Revista Quodlibet* nº9.

FORD, Andrew & TÉLLEZ, José Luis, 2006. *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. Madrid: Fundación Autor.
FORTE, Allen, 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
FORTE, Allen & GILBERT, A., 2003. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
FRAISSE, Paul, 1976. *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
FRISCH, Walter, 2007. "«Echt symphonisch». Acerca del contexto histórico de las sinfonías de Brahms." *Revista Quodlibet* nº 39.
FROW, John, 2006. *Genre*. London & New York: Routledge.
FUBINI, Enrico, 1988. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1994. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2002. *Los enciclopedistas y la música*. Universidad de Valencia.
GALLEGO, Antonio, 1990. *Manuel de Falla y «El amor brujo»*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1988. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial.
GALLEGO DE TORRES, Hertha, 2008. "Novelas y violines". *Revista Música* nº 14-15, pp. 213-239.
GANS, Eric, 2005. "El comienzo y el final de la forma estética." *Revista Quodlibet* nº 33.
GARCÍA BACCA, Juan David, 1990. *Filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Anthropos.
GARCÍA LABORDA, José María, 1989. *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
–, 1994. "Las composiciones fonéticas de A.González Acilu en el contexto de la música contemporánea Española." *Revista de Musicología* vol. XVII nº 2.
–, 1996. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.
–, 2000. *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914). Modernidad y emancipación*. Madrid: Editorial Alpuerto.
–, 2004. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas.* Sevilla: Editorial Doble J.
GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel, 2005. *Musicología*. Zaragoza: Pórtico Librerías.
–, 2006. *El órgano antiguo español*. Zaragoza: Pórtico Librerías.
–, 2009. *El órgano gótico español*. Zaragoza: Pórtico Librerías.
–, 2012a. *Órganos españoles*. Edición no venal. Asociación 'ãl-Maÿ'ãrî-Valmadrid.
–, 2012b. *El portativo español*. Edición no venal. Asociación 'ãl-Maÿ'ãrî-Valmadrid.
GARCÍA MANZANO, Julia Esther, 2017. *Modos, armonías y estructuras en la música medieval Occidental*. Madrid: Editorial Arpegio.
GAUTHIER, André, 1975. *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe.
–, 1979. *Honegger*. Madrid: Espasa-Calpe.
GAVILÁN, Enrique, 2008. *Otra historia del tiempo*. Madrid: Ediciones Akal.
–, 2010. "Música como revelación: «Tristan und Isolde»." *Revista Quodlibet* nº 48.
GEDALGE, André, 1995. *Tratado de la fuga*. Madrid: Real Musical.
GEIRINGER, Karl, 1966. *Johann Sebastian Bach, the culmination of an era*. Oxford University Press.
–, 1984. *Brahms. Su vida y su obra*. Madrid: Altalena.
GIBBS, Christopher H. (ed.), 1997. *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press
GIRONÉS, Miguel, 2010. "«Préludes pour piano», de Olivier Messiaen: un acercamiento desde el análisis de conjuntos". *Revista Quodlibet* nº 46.
GJERDINGEN, Robert O., 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
GOLDMAN, David Paul, 2001. "El esoterismo como determinante del lenguaje armónico de Debussy." *Revista Quodlibet* nº 19.
GOLDMAN, Jonathan, 2012. *The Musical Language of Pierre Boulez*. Cambridge University Press.
GÓMEZ AMAT, Carlos, 1984. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: alianza Editorial.
GOMBRICH, Ernst H., 1979. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
GÓMEZ-MORÁN, Miriam. "La cuestión del programa en la Sonata en si menor de Franz Liszt." *Revista Quodlibet* nº 24.
–, 2008. "El símbolo en las misas de Liszt." *Revista Quodlibet* nº 40.
–, 2010. "Carencias del análisis musical aplicado en la enseñanza instrumental de grado superior." *Revista Quodlibet* nº 47.
GONZÁLEZ CASADO, Pedro, 2002. "La «Nana» y las «Siete canciones populares españolas» de Manuel de Falla: un doble paradigma." *Revista de Musicología* vol. XXV nº 2.
GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), 2012. *La música en España en el siglo XX*. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
GONZÁLEZ-VALLE, José, 1987. "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y de la 'Música práctica' a comienzos del Barroco." *Revista de Musicología* vol. X, nº 3.

GOULD, Carol S. & KEATON, Kenneth, 2011. “El papel esencial de la improvisación en la ejecución musical”. *Revista Quodlibet* nº 51.
GOURDET, Georges, 1974. *Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe.
GRABNER, Hermann, 1923. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Traducción (2000): *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
GRABÓZ, Marta, 1987. “La Sonate en *si mineur* de Liszt: une stratégie narative complexe.” *Revue Analyse musicale* nº 3.
–, 2009. *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan.
GRADENWITZ, Peter, 1999. “Las transformaciones estilísticas de mediados del siglo XVIII.” *Revista Quodlibet* nº 13.
GRAVE, Floyd & GRAVE, Margaret, 2009. “La variación en los cuartetos de Haydn.” *Revista Quodlibet* nº 43.
GREEN, D.M., 1979. *Form in Tonal Music: an Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
GREEN, L., 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
GREGOR-DELLIN, Martin, 2001. *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Editorial.
GRIER, James, 2008. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal Ediciones.
GRIFFITHS, Paul, 1995. *Modern music and after. Directions since 1945*. New York: Oxford University Press.
GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude, 1993. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
GROVE, George, 1983. *Beethoven y sus nueve sinfonías*. Madrid: Altalena.
GUINOVART, Carles, 1995. “Mikrokosmos. Algunas miniaturas del universo de Béla Bartók.” *Revista Quodlibet* nº 3.
–, 2000. “Suite nº 2 en re menor BWV 1008 de J.S.Bach. Preludio.” *Revista Quodlibet* nº 16.
–, 2010. “Análisis armónico-estructural del Estudio op. 10 nº 12 de Chopin.” *Revista Quodlibet* nº 47.
HÁBA, Aloys, 1984. *Nuevo tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
HAIMO, Ethan, 1995. *Haydn’s Symphonic Forms. Essays on Compositional Logic*. Clarendon Press Oxford.
HALÁSZ, Péter, 1995. “Bartók y la sección áurea.” *Revista Quodlibet* nº 3.
HAMILTON, Kenneth, 2008. “La interpretación de la música para piano de Liszt.” *Revista Quodlibet* nº 40.
–, 2010. “Cara a cara con Chopin. Enfoques interpretativos de pianistas del pasado”. *Revista Quodlibet* nº 47.
HANSLICK, Eduard, 1854. *Vom Musikalisch-Schönen*. Trad. (1986): *On the Musically Beautiful: A Contributiont towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Indianapolis: Hackett Publishing.
HARNONCOURT, Nikolaus, 1999. “Lo escrito y lo sobreentendido en las partituras de Mozart”. *Revista Quolibet* nº 13.
–, 2003. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós.
–, 2007. *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
HATTEN, Robert S., 1994: *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
–, 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
–, 2007. “Un estudio argumentado para la interpretación: El tercer movimiento de la Sonata op. 106 («Hammerklavier») de Beethoven.” *Revista Quodlibet* nº 39.
HAUSER, Arnold, 1976. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Editorial Guadarrama.
HEARTZ, Daniel, 2003. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780. New York: W.W. Norton & Company.
HEGEL, Friedrich, 1807. *Phänomenologie des Geistes*. Traducción (2006): *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-Textos.
–, 1818-29. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Traducción (2011): *Lecciones sobre estética*. Tres Cantos: Akal.
HEIMES, Klasu Ferdinand, 1973. “The Ternary Sonata Principle before 1742”. *Acta Musicologica* vol. 45, Fasc. 2, pp. 222-248.
HELMHOLTZ, Hermann L. F., 1954. *On the sensation of Tone*. New York: Dover Publications.
HENION, Antoine, 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
HENNEMAN, Monika, 2011. “Los Lieder de Liszt”. *Revista Quodlibet* nº 51.
HENZE, Hans Werner, 1999. *Lenguaje musical e invención artística*. Frankfurt: Fischer-Verlag.

–, 2004. *Canciones de viaje con quintas bohemias*.
Madrid: Scherzo Fundación y Antonio Machado Libros.
HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*.
New York & Oxford: Oxford University Press.
HERREWGEHE, Philip, 1987. "Bach and Musical Rhetoric." CD Harmonia Mundi 901155.7.
(Comentarios incluidos en la grabación de 1985 de la *Matthäus Passion* BWV244, de J.S.Bach).
HERSCH, Jeanne, 2013. *Tiempo y música*. Barcelona: Acantilado.
HILL, John Walter, 2007. *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*.
Madrid: Akal Ediciones.
HILL, Peter, 2000. *The Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge Music Handbooks.
HILLER, Lejaren & BEAN, Calvert, 1966. "Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions."
Journal of Music Theory Vol. 10 nº 1.
HINDEMITH, Paul, 1937. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: Schott. Traducción (1942): *The Craft of Musical Composition*. New York: Schott Music Corp.
–, 1959. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
HIRSBRUNNER, Theo, 1994. *Maurice Ravel*. Madrid: Alianza Editorial.
HODGES, Wilfrid, 2007. "La geometría de la Música." *Revista Quodlibet* nº 39.
HOECKNER, Berthold, 2006. "La distancia en Schumann (I)." *Revista Quodlibet* nº35.
–, 2006. "La distancia en Schumann (II)." *Revista Quodlibet* nº36.
HOFSTADTER, Douglas R., 1981. "The Music of Fréderic Chopin: startling aural patterns that also startle the eye." *Scientific American*.
–, 1992. *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets Editores.
HOGWOOD, Christopher, 1987. *Haendel*. Madrid: Alianza Editorial.
HOPPIN, Richard H., 1991. *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.
HOWAT, Roy, 1996. "¿Qué interpretamos?" *Revista Quodlibet* nº 6.
–, 2001. "Debussy, naturaleza y proporción." *Revista Quodlibet* nº 19.
–, 2002. "Las relaciones arquitectónicas como hilo dramático en las obras tardías de Schubert."
Revista Quodlibet nº 23.
–, 2009. "El Trío con piano de Ravel." *Revista Quodlibet* nº 45.
–, 2010. "«L'isle joyeuse» de Debussy." *Revista Quodlibet* nº 48.
HUNTER, Mary, 2001. "El estilo «Alla turca» a finales del siglo XVIII: Raza y género en la sinfonía y el serrallo." *Revista Quodlibet* nº 21.
–, 2009. "Los cuartetos de Haydn." *Revista Quodlibet* nº 43.
IGLESIAS, Antonio, 1983. *Manuel de Falla. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto.
IGES, José, 1987. *Luigi Nono*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
IGOA, Enrique, 1981. "Mathematics and Music: A first Approach." Buffalo: New York State Univ.
–, 1986. "Un nuevo método de análisis en musicología." *Anuario Musical* vol. 41.
–, 1989. "Observaciones complementarias al método del grado de cromatismo."
Revista de Musicología vol. XII nº 1. http://www.sedem.es/es/catalogo/producto.asp?id=111
–, 1990. "Algunas cuestiones en torno a la percepción y a la estética en la obra de Marcel Proust."
Madrid: edición privada.
–, 1990. "Don Giovanni: análisis musical." *Revista Scherzo*, III Festival Mozart.
–, 1991. "W.A. Mozart: las sinfonías y los conciertos." *Revista Scherzo*, Monográfico Mozart.
http://www.scherzo.es/hemeroteca/1991-12-Extra1.pdf
–, 1992. "Ramón Carnicer: algunos ejemplos de la obra orquestal." *Revista Scherzo* nº 64.
http://www.scherzo.es/hemeroteca/1992-05-064.pdf
–, 1992. "Algunas consideraciones en torno al análisis (extraídas de los libros de Th.W.Adorno:
Teoría estética y *Alban Berg*)." Madrid: edición privada.
–, 1995. "Reflexiones en torno a la ópera en nuestro siglo." *Revista Ópera Actual* nº 15.
http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1995&idPublicacion=1000703
–, 1996. "Análisis del Preludio de «Tristan und Isolde»." Madrid: edición privada.
–, 1997. "*Las golondrinas* de J.M. Usandizaga: un análisis musical." *Revista Música y Educación* nº 30.
–, 1998. "Creación musical y pedagogía. Breve comentario sobre «Médulas»."
Revista de la Asociación de Percusionistas nº 3.
–, 1998. "El grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal."
Revista Música y Educación nº 35.
–, 1999. "Análisis estadístico." *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 2000. *Fundamentos de análisis musical*. Madrid: Editorial Alpuerto (próxima publicación).

–, 2002. “Aspectos formales en «Falstaff».” *Jornadas interdisciplinares sobre Giuseppe Verdi*. Madrid: Real Musical.
–, 2002. “Análisis de dos poemas sinfónicos de Liszt y Franck.” *Actas del congreso “Palabra y música”*. Edición a cargo de Anne-Marie Reboul. Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid (2006). http://eprints.ucm.es/12961/
–, 2002. “Apuntes analíticos en torno al ballet «Estancia» de Alberto Ginastera.” Madrid: UCM.
–, 2002. “Música para guitarra y orquesta en el cambio de siglo: «Fantasías» de Luis de Pablo y «Jan Mayen» de Enrique Igoa.” *Revista de Musicología* vol. XXV nº2. http://www.sedem.es/es/catalogo/producto.asp?id=230
–, 2003. *El legado musical de Ángel Barja. Música instrumental*. Instituto Leonés de Cultura (2006).
–, 2004. “Los escritos musicales de Charles E. Ives.” *Revista Scherzo* nº 185.
–, 2004. “D.Q. Don Quijote en Barcelona. Creación simultánea de una ópera.” *Revista Doce Notas Preliminares* nº 14, invierno-primavera 2004-2005. http://www.docenotas.com/tienda/344/
–, 2005. “Creación musical y pedagogía. Análisis de «Médulas op. 31».” *Revista Espacio sonoro* nº 6 (www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/)
–, 2007. “Pervivencia y modernidad de Beethoven.” *Revista Scherzo* nº 221. http://www.scherzo.es/hemeroteca/2007-07-221.pdf
–, 2007. “La música cinematográfica de Francisco Guerrero.” *Revista del Festival de Música Española de Cádiz 2007*.
–, 2007. “Audición y análisis: una dependencia mutua en constante renovación.” *Revista Doce Notas Preliminares* nº 19-20 (2007). http://www.docenotas.com/tienda/no-19-20-doce-notas-preliminares-ref2/
–, 2007. “Sibelius: las últimas sinfonías.” *Revista Scherzo* nº 225. http://www.scherzo.es/hemeroteca/2007-12-225.pdf
–, 2008. “Messiaen: religión y cantos de pájaros.” *Revista Scherzo* nº 235. http://www.scherzo.es/hemeroteca/2008-12-236.pdf
–, 2010. “Chopin: fondo y figura.” *Revista Scherzo* nº 251. http://www.scherzo.es/hemeroteca/2010-04-251.pdf
–, 2011. “Liszt el precursor o el virtuosismo trascendido.” *Revista Scherzo* nº 259. http://www.scherzo.es/hemeroteca/2011-01-259.pdf
–, 2012. “Tempo y ritmo en la música: un encuentro dialéctico”. Encuentro interdisciplinar *Desde el ritmo*, Casa Encendida, mayo 2012. Edición: *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Editorial Abada (Madrid, 2015). http://www.abadaeditores.com/libro.php?l=424#
–, 2014. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. http://eprints.ucm.es/24593/1/T35203.pdf
–, 2014. “Los escritos teóricos de Jean Philippe Rameau”. *Revista Scherzo* nº 301.
–, 2015. “*La cathédral engloutie* de Claude Debussy: un prisma con muchas caras.” *Revista Música* nº 22, RCSMM. http://www.rcsmm.eu/general/files/revista/22.pdf
–, 2016. “Presentación de la edición de 20 Sonatas de Antonio Soler”. Morales, L. & Latchman, M. (ed.). *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler.* Almería: FIMTE series nº 5. http://www.fimte.org/_p/prd1/4574936921/product/antonio-soler-new-perspectives
–, 2016. “La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler”. Morales, L. & Latchman, M. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler.* Almería: FIMTE series nº 5. http://www.fimte.org/_p/prd1/4574936921/product/antonio-soler-new-perspectives
–, 2017. “Armonía funcional: revisión y actualización del sistema”. *Revista Música* nº 24. https://rcsmm.eu/general/files/revista/revista24.pdf
–, 2019. “Functional Harmony: Review and update of the System (English revised and enlarged version)”. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/38584143/FUNCTIONAL_HARMONY_REVIEW_AND_UPDATE_OF_THE_SYSTEM_English_revised_and_enlarged_version_
IRVINE, John, 2005. “Los «Canti di vita e d’amore» de Luigi Nono: nuevas fases de desarrollo de 1960-62.” *Revista Quodlibet* nº 31.
JACHINO, Carlo, 1948. *Tecnica dodecafonica*. Milano: Edizioni Curzi.
JACKSON, Roland, 2008. “Leitmotiven y forma en el Preludio de Tristán.” *Revista Quodlibet* nº 41.
JAEGER, Werner, 1933. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin. Traducción (1957): *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
JOFRÉ, Josep, 2011. “Análisis del 1º movimiento de la 9ª Sinfonía de Gustav Mahler”. *Revista Quodlibet* nº 49.
JONES, David Wyn & ROBBINS LANDON, H.C., 1988. *Haydn, his life and music*. Bloomington: Indiana Univestiry Press.

JOST, Christa, 2003. “El espejo en el espejo: aspectos históricos, biográficos y estructurales de las *Variations Sérieuses* de Mendelssohn”. *Revista Quodlibet* nº 26.
JOST, P., 2010. *Instrumentación (Historia y transformación del sonido orquestal)*. Barcelona: Idea Música.
JOUBERT, Muriel, 2001. “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”. *Revista Quodlibet* nº 19.
JUNCEDA, Juan A., 1975. *La música en el pitagorismo primitivo*. Madrid: Editorial Fragua.
JÜRGENS, H. et alia, 1990. “El lenguaje de los fractales.” Revista *Investigación y Ciencia* nº 169.
KAIERO, Ainhoa, 2011. “La «Música informal» de Adorno, la estética de lo inefable y la restauración de lo sensible.” *Revista Quodlibet* nº 50.
KAMIEN, Roger, 2004. “Frase, período, tema.” *Revista Quodlibet* nº 30.
KANDINSKY, Wassili., 1910. *Von der Geistliche in der Kunst*. Traducción (1982): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores.
KASPER, Ulrike, 2005. *Écrire sur l’eau. L’esthétique de John Cage*. Paris: Hermann, Éditeurs des sciences et des arts.
KEEFE, Simon P., 2007. “Los conciertos para piano [de Mozart] en su contexto estético y estilístico.” *Revista Quodlibet* nº 37.
KENNEDY, Michael, 1981/83. *Britten*. London: Butler & Tanner Ltd., Frome & London.
–, 1995. *Richard Strauss*. Oxford: Oxford University Press.
KERMAN, Joseph, 1966. *The Beethovens Quartets*. New York: Norton & Norton.
KHOLOPOV, Yuri, 2002. “La forma en las obras instrumentales de Shostakovich.” *Revista Quodlibet* nº 22.
KILPATRICK, Emily, 2009. “*L’enfant et les sortilèges*: fantasía lírica, poesía musical.” *Revista Quodlibet* nº 45.
KINDERMAN, William, 1998. “Beethoven y la variación: el reto de Prometeo.” *Revista Quodlibet* nº 12.
–, 2000. “La recapitulación dramática en El ocaso de los dioses de Wagner.” *Revista Quodlibet* nº 16.
–, 2004. “Contraste y continuidad en el proceso creativo de Beethoven.” *Revista Quodlibet* nº 30.
–, 2007. “Desarrollo dramático y diseño narrativo del primer movimiento del Concierto en do menor KV 491 de Mozart.” *Revista Quodlibet* nº 37.
KING, Robert. *Henry Purcell*. Madrid: Alianza Editorial.
KIRKENDALE, Ursula, 1980. “The Source for Bach’s «Musical Offering»*:* The «Institutio Oratoria» of Quintilian.” *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXIII, Nº1, 88-141.
KIRKPATRICK, Ralph, 1985. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial.
KIRKPATRICK, John (ed.), 1991. *Charles E. Ives: Memories*. New York: W.W. Norton & Company.
KIVY, Peter, 2005. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical.* Barcelona: Paidós.
KLEINERTZ, Rainer, 2008. “Liszt, Wagner y la «forma de despliegue»: Orpheus y la génesis de Tristán e Isolda.” *Revista Quodlibet* nº 40.
KLENZ, William, 2000. “El opus 38 de Brahms: ¿piratería, pillaje, plagio o parodia?” *Revista Quodlibet* nº 17.
KOFFKA, Kurt, 1935. *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt, Brace & Company. Traducción (1973): *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
KÖHLER, Wolfgang, 1929. *Gestalt Psychology*. New York: Liveright. Traducción (1972): *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
KOHS, E.B., 1976. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
KRAMER, Lawrence, 2003. “Narratología musical. Un esbozo teórico.” *Revista Quodlibet* nº 25.
KRAMER, Richard, 2009. “In der Ferne: el Rellstab de Schubert.” *Revista Quodlibet* nº 44.
KRAUSE, Ernst. *Puccini*. Madrid: Alianza Editorial.
KRENEK, Ernst, 1940. *Studi di contrapunto basati sull sistema dodecafonico*. Milano: Edizioni Curzi.
KRETZSCHMAR, Hermann, 1939. *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig.
KROSS, Siegfried, 2001. “Brahms el sinfonista.” *Revista Quodlibet* nº 20.
KÜHN, Clemens, 1992. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor [→ Idea Books].
–, 1993. *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
–, 2003. *Historia de la composición musical*. Barcelona: Idea Música.
KUNDERA, Milan, 1998. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets Editores.
KÜNG, Hans, 2008. *Música y religión*. Madrid: Editorial Trotta.
KUNZE, Stefan, 1990. *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial.
LABUSSIÈRE, Annie, 1998. “«Ancient voices of children» de George Crumb”. *Revista Quodlibet* nº 12.
LA GRANGE, Henry-Louis de, 1979. *Gustav Mahler.* Oxford University Press.
–, 2002. *Viena, una historia musical*. Barcelona: Paidós.

LAMB, Andrew: "Operetta", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVIII, pp. 493-497. London: MacMillan Publishers Limited.
LANGER, Susanne, 1967. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
LARRAÑAGA, Patxi, 2011. "Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea." Revista Musiker, nº 18.
LA RUE, Jean, 1970. *Guidelines for Style Analysis*. Traducción (1989): *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
LAVAGNE, André, 1978. *Chopin*. Madrid: Espasa-Calpe.
LAYTON, Robert (ed.), 1995. *A Guide to the Symphony*. Oxford University Press.
LEBRECHT, Norman, 1997. *El mito del maestro*. Madrid: Acento.
–, 1998. *¿Quién mató a la música clásica?*. Madrid: Acento.
LEDBETTER, David, 2008. "Los Preludios" [Clave bien temperado]." *Revista Quodlibet* nº 42.
LE HURAY, Peter, 2011. "La *Sonata op. 5 nº 11* para violín de Corelli". *Revista Quodlibet* nº 49.
LEIBOWITZ, René, 1949. *Introduction a la Musique de Douze Sons*. Paris: Ed.L'Arche.
LENDVAI, Ernö, 2003. *Béla Bartók. Un análisis de su música.* Barcelona: Idea Books.
LENNEBERG, Hans, 2000. "Clasicismo y Romanticismo. Primera utilización de los términos". *Revista Quodlibet* nº 17.
LEÓN TELLO, Francisco José, 1991. *Estudios de Historia de la teoría musical*. Barcelona: C.S.I.C.
LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray, 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Harvard: The Massachussets Institute of Technology.
Traducción (2003): *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.
LESTER, Joel, 1989a. *Analytic Approaches to XX Century Music*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (2005): *Aspectos analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Edic. Akal.
–, 1989b. *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*. Stuyvesant, NY: Pendragon.
–, 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
–, 1999. "La interpretación musical y el análisis: interacción y exégesis." *Revista Quodlibet* nº15.
–, 2000. "J.S. Bach nos enseña a componer: cuatro preludios modelo de El clave bien temperado." *Revista Quodlibet* nº 18.
–, 2002. "Rameau and eighteenth-century harmonic theory". *The Cambridge History of Western Music*. Christensen, Thomas (ed.), pp. 753-77.
–, 2003. "Robert Schumann y las formas de sonata." *Revista Quodlibet* nº 27.
LEVINSON, Jerrold, 2002. "Música y emoción negativa." *Revista Quodlibet* nº 23.
LÉVI-STRAUSS, Claude, 1964. *Miythologiques * Le cru et le cuit*. Paris : Librairie Plon. Traducción (1968, 2005): *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
LICATA, Thomas (ed.), 2002. *Electroacustic Music. Analytical Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
LIPPMAN, Edward A., 1964. "Theory and Practice in Schumann's Aesthetics." *Journal of the American Musicological Society* nº 17. Traducción (2002): "Teoría y práctica en la estética de Schumann." *Revista Quodlibet* nº 22.
–, 2004. "Fenomenología de la música." *Revista Quodlibet* nº 30.
LIZ, Ángel, 2007. "La alianza artes/ciencias a través de la obra de I. Xenakis." *Revista Quodlibet* nº 39.
LOEB, David, 2007. "Aspectos matemáticos de la Música." *Revista Quodlibet* nº 39.
LONDON, Justin, 2005. "Actos de habla musicales y lingüísticos." *Revista Quodlibet* nº 33.
LONGYEAR, Rey M., 1969. *La música del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
LÓPEZ-CALO, José, 1983. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.
LÓPEZ CANO, Rubén, 2011. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel, 1989. *Stockhausen*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
LOWINSKY, Edward E., 1995. "Sobre el ritmo en Mozart." *Revista Quodlibet* nº 1.
LUCCHESI, Joachim, 2010. "Hans Eisler: el jazz como arma." *Revista Quodlibet* nº 48.
MACCLARY, Susan, 2003. "Lo narrativo en música «absoluta»: identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms." *Revista Quodlibet* nº 25.
MACCLYMONDS, Marita: "Opera seria", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVIII, pp. 484-493. London: MacMillan Publishers Limited.
MACCRELESS, Patrick, 2008. "El ciclo de estructura y el ciclo de significado: Trío con piano en mi menor op. 67 [de Shostakovich]." *Revista Quodlibet* nº 42.
MACDONALD, Hug, 2001. "6 bemoles, 9/8." *Revista Quodlibet* nº 19.
MACDONALD, Malcolm, 1990. *Brahms*. Oxford: Oxford University Press.
MACHADO, Pedro. *Heitor Villa-Lobos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
MACONIE, Robert (ed.), 2000. *Stockhausen on Music*. London: Marion Boyars.

MADERUELO, Javier , 1984. *Edgar Varèse*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
–, 1986. *Charles Ives*. Madrid: Círculo de Lectores.
MAGEE, Bryan, 2013. *Aspectos de Wagner*. Barcelona: Acantilado.
MAGRIS, Claudio, 1988. *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.
MAHLER, Alma, 2006. *Recuerdos de Gustav Mahler*. Barcelona: Acantilado.
MANDELBROT, Benoît, 2003. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets Editores.
MANN, Alfred, 1987. *The Study of Fugue*. New York: Dover.
MARCO, Tomás, 1998. *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2002. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
–, 2003. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
–, 2008. *Historia cultural de la música*. Madrid: Fundación Autor.
MARCHÁN FIZ, Simón, 1987. *La estética de la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
MARI, Pierrette, 1976. *Bartók*. Madrid: Espasa-Calpe.
MARÍN, Miguel Ángel, 2012. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda.* Madrid: Alianza Editorial.
MARÍN CORBÍ, Fernando, 2010. "De la ornamentación a la improvisación musical". *Revista Quodlibet* nº 47.
MARTÍN, Fernando, 2007. "Tiempo, narratividad, organicismo y uso de conjuntos en el último estilo de Elliot Carter." *Revista Quodlibet* nº 37.
MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, 2001. *Stravinsky*. Barcelona: Guías Scherzo.
–, 2004. "Charles Ives. La soledad." *Revista Scherzo* nº 185.
MARTÍN MORENO, Antonio, 1985. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
MARTÍNEZ BURGOS; Manuel, 2012. "*Azulejos*: La obra póstuma e inacabada de Albéniz finalizada por Granados. Un estudio musical y contextual". *Revista Música* nº 18-19, pp. 41-80.
MARTÍNEZ MIURA, Enrique, 1997. *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Editorial Península.
–, 2004. *La música precolombina. El debate cultural después de 1992*. Barcelona: Paidós.
MASSIN, Jean et Brigitte, 1987. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Ediciones Turner.
–, 1989. *Franz Schubert*. Madrid: Ediciones Turner.
–, 2000. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Ediciones Turner.
MATAMORO, Blas, 2004. "Alejo Carpentier (1904-1980)." *Revista Scherzo* nº 185.
MAUS, Fred Everett, 2003. "Narración, drama y emoción en la música instrumental." *Revista Quodlibet* nº 25.
–, 2004. "La música como drama." *Revista Quodlibet* nº 30.
MAZORRA, Luis, 2000. *25 aniversario LIM*. Madrid: Editorial Alpuerto.
McKAY, Nicholas, 2007. "On Topics Today". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4/1-2*. Hildesheim u. a.: Olms, pp. 159–183.
MEEÙS, Nicholas, 1999. "Elementos para una evaluación de la teoría schenkeriana." *Revista Quodlibet* nº 15.
MELLERS, Wilfrid, 2000. "El clave bien temperado: armonía, contrapunto y simbología. Fugas nº 8 y 14." *Revista Quodlibet* nº 18.
MERCER-TAYLOR, Peter, 2003. "La Sinfonía 'Escocesa' de Mendelssohn y la música de la memoria alemana." *Revista Quodlibet* nº 26.
MESSIAEN, Olivier, 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc. Trad. : *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1993.
–, 1996. *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie (1949-1992)*. Paris: Alphonse Leduc.
METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (ed.). *Musik-konzepte*. München: Edition Text-Kritik.
–, 1981. "Béla Bartók." Heft 22.
–, 1982. "Anton Bruckner." Heft 23/24
–, 1984. "Igor Stravinsky." Heft 34/35.
–, 1985. "Alban Berg. «Wozzeck»." Sonderband
–, 1985. "Fryderyk Chopin." Heft 45.
–, 1985. "Johann Sebastian Bach. «Goldberg-Variationen»." Heft 42.
–, 1986. "Johann Sebastian Bach. Die Passionen." Heft 50/51.
–, 1990. "Beethoven. Formale Strategien der späten Quartette." Heft 67/68.
–, 1990. "Johannes Brahms." Heft 70.
–, 1991. "Witold Lutoslawski." Heft 71-73.
–, 1992. "José Luis de Delás." *Musik-Konzepte* Heft 78. Traducción (2001): *José Luis de Delás*. Madrid: Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares. Colección *a tempo* 1.
–, 1995/1997. "Pierre Boulez I/II." Hefte 89/90 + 96.

–, 2005. “Luciano Berio.” Heft 128.
https://www.etk-muenchen.de/search/Results.aspx?sid=09313311&sort=6&sname=Musik-Konzepte#.W5DbJegza70 (lista completa)
MEYER, Felix, 2002. “Anton Webern y la Sociedad Privada de Conciertos: comentarios a la «Versión de cámara» de las 6 Piezas para gran orquesta op. 6.” *Revista Quodlibert* nº 24.
MEYER, Leonard B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press. Traducción (2001): *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1967. *The Arts and the Ideas*. University of Chicago Press.
–, 1978. *Explaining Music. Essays and Exploration*. University of Chicago Press.
–, 1989. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Pennsilvania Press. Traducción (2000): *El estilo y la música*. Madrid: Editorial Pirámide.
MEYER, Krzysztof. *Shostakovich*. Madrid: Alianza Editorial.
MICHEL, Pierre, 1995. György Ligeti. Strasbourg: Minerve.
MICHELS, Ulrich, 1994. *Atlas de música I & II*. Madrid: Alianza Editorial.
MILA, Massimo. *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza Editorial.
MITCHELL, Donald & NICHOLSON, Andrew (eds.), 1999. *The Mahler Companion*. Oxford University Press.
MOLES, Abraham, 1959. *Théorie de l’information et perception esthétique*. Paris: Flammarion.
MONELLE, R., 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Londres: Harwood Academic Publishers.
–, 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
MORALES, Luisa (ed.), 2003: *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830* - Actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de Música de Tecla Española (Vera-Mojácar, 2000-2001). Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería.
– (ed.), 2007: *Cinco siglos de música de tecla española. Five centuries of Spanish Keyboard Music*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
– (ed.), 2009: *Domenico Scarlatti en España. Domenico Scarlatti in Spain*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
MORALES, Luisa & LATCHAM, Michael (ed.), 2016. *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler.* Almería: FIMTE series nº 5. http://www.fimte.org/_p/prd1/4574936921/product/antonio-soler-new-perspectives
MORALES-CAÑADAS, Esther, 2014. *Antonio Soler, un visionario ilustrado. Intento musical y biográfico razonado.* München: Akademische Verlagsgemeinschaft.
MORGAN, Robert P., 1994. *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
–, 1998. *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
–, 2004. “Tiempo musical/espacio musical.” *Revista Quodlibet* nº 28.
MOTTE, Diether de la, 1976. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter Verlag. Traducción (1989): *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
–, 1990. *Musikalische Analyse*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
–, 1991. ***Contrapunto***. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
MOTTE-HABER, Helga, 1972. *Musikpsychologie*. Köln: Gerig.
MÜNNICH, Richard, 1995. “On the Evolution of Riemanian Harmonic Theory and its Relation to Oettingen and Stumpf”. *Indiana Theory Review* vol. 16, pp. 200-222.
MUÑOZ, Luis Antonio, 2008. “Clone y la Ofrenda musical”. *Revista Música* nº 14-15, pp. 195-211.
MUÑOZ, M.J., 1998. “Pequeña guía de algunos compositores y obras no demasiado conocidos, escrita por un mero aficionado.” *Cuadernos de Veruela* nº 2.
MUSGRAVE, Michael, 1985. *The music of Brahms*. Oxford University Press.
NARMOUR; Eugene, 1977. *Beyond Schenkerianism*. University of Chicago Press.
–, 1999. “Sistemas de implicación musical de arriba abajo y de abajo arriba: elaboración sobre la teoría de la sintaxis emocional de Meyer.” *Revista Quodlibet* nº 15.
NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975. *Fondements d’une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d’Éditions.
–, 1986. “La sémiologie musicale dix ans après.” *Revue Analyse Musicale* nº 2.
–, 1990. *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*. Princeton: Princeton University.
NETTHEIM, Nigel, 2004. “La derivación de la cuarta Balada de Chopin a partir de Bach y Beethoven.” *Revista Quodlibet* nº 29.
NETTL, Bruno, 1985. *Música folklórica y tradicional de los continentes ocidentales*. Madrid: Alianza Editorial.
NEUBAUER, John, 1992. *La emancipación de la música*. Madrid: Visor.
NEWMAN, Ernest, 1982. *Wagner. El hombre y el artista*. Madrid: Taurus Ediciones.
NEWMAN, William S., 1972. *The Sonata since Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company.

–, 1983. *Sonata in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company.
–, 1983. *The Sonata in the Classical Era*. New York: W.W. Norton & Company.
NIEREMBERG, J.E., 2004: *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Barcelona: Acantilado.
NOMMICK, Yvan, 2003. "Tradición, modernidad y sincretismo en el Quatuor pour la Fin du Temps." *Revista Quodlibet* nº 25.
NOSKE, Frits, 1990. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Oxford: Clarendon Press.
NOTLEY, Margaret, 2004. "La música de cámara de finales del siglo XIX y el culto al adagio clásico." *Revista Quodlibet* nº 28.
NOUBEL, Max, 2000. *Elliot Carter ou le temps fertile*. Genève : Éditions Contrechamps.
NOYA, Javier, 2011. *Armonía universal. Música, globalización cultural y política internacional*. Madrid: Biblioteca Nueva.
OLESKA, E.F., 1970. *The keyboard sonatas of Antonio Soler*. Queens College. Department of Music.
OLIVER, Michael, 1996. *Benjamin Britten*. London: Phaidon Press Limited.
ORDIZ, Noelia, 2008. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*. Madrid: ICCMU. Colección Música Hispana. Textos.
ORFILA, Fernando, 2007. "El Canticum Sacrum de Stravinski: una convergencia de procedimientos y estilos compositivos." *Revista Quodlibet* nº 38.
ORLOVA, Alexandra, 1996. *Chaikovski*. Madrid: Alianza Editorial.
ORTEGA, Judith, 2010. *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*. Universidad Complutense de Madrid.
OSBORNE, Charles, 1988. *Verdi*. Barcelona: Salvat Editores.
OSMOND-SMITH, David, 1991. *Berio*. Oxford University Press.
OTTERBACH, Friedemann. *Johann Sebastian Bach*. Madrid. Alianza Editorial.
PABLO, Luis de, 1996. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine* (Edición bilingüe). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
–, 2009. *A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
PADDISON, Max, 2011. "La posmodernidad y la supervivencia de la vanguardia." *Revista Quodlibet* nº 50.
PADRÓS, David, 2002. "Oriente-Occidente: un estudio de influencias." *Revista Quodlibet* nº 23.
PANOFSKY, Walter, 1988. *Richard Strauss*. Madrid: Alianza Editorial.
PARAKILAS, James, 2004. "La forma balada en Chopin." *Revista Quodlibet* nº 29.
–, 2010. "«Nuit plus belle qu'un beau jour»: Poesía, canción y la voz en el Nocturno para piano." *Revista Quodlibet* nº 47.
PARDO SALGADO, Carmen, 2000. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
PARKS, R.S., 1989. *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press.
PARRISH, Carl (ed.), 1950. *Masterpieces before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J.S. Bach*. New York: W.W. Norton & Company.
PAUMGARTNER, Bernhard, 1990. *Mozart*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1992. *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Editorial.
PEDRERO-ENCABO, Águeda, 1997a. "Los «30 Essercizi» de Domenico Scarlatti y las «30 Tocatas» de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias." *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1. Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología.
–, 1997b. *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Universidad de Valladolid.
PÉREZ GARCÍA, Macarena, 2011. "La poética orquestal de Stravinsky". *Revista Quodlibet* nº 51.
PÉREZ MASEDA, Eduardo, 1983. *Alban Berg*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
PERLE, George, 1999. *Composición serial y atonalidad* Barcelona: Idea Books.
–, 2004. "El programa secreto de la Suite lírica." *Revista Quodlibet* nº 29.
PERREY, Beate Julia, 2009. "Dichterliebe: análisis músico-poético." *Revista Quodlibet* nº 44.
PERSICHETTI, Vincent, 1961. *Twentieth-Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (1985): *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
PESSON, Gérard, 2006- "Mahler y Debussy: Trascendencia y emoción." *Revista Quodlibet* nº 36.
PESTELLI, Giorgio, 1967. *Le sonate di Domenico Scarlatti*. Torino: Giapichelli.
PETIT, Pierre, 1976. *Ravel*. Madrid: Espasa-Calpe.
PICKETT, David, 2011. "La interpretación de la 7ª Sinfonía de Mahler". *Revista Quodlibet* nº 49.
PINILLOS, José Luis, 1989. *Principios de psicología*. Madrid: Alianza Editorial.
PISTON, Walter, 1941. *Harmony*. New York: Norton & Company. Traducción (1991): *Armonía*. Barcelona: Labor [→Barcelona: Idea Books].

PLANTINGA, Leon, 1992. *La música romántica*. Madrid: Ediciones Akal.
–, 2002. "La visión schumanniana de «lo romántico»". *Revista Quodlibet* nº 22.
–, 2009. "El piano y el siglo XIX." *Revista Quodlibet* nº 44.
POMEROY, Boyd. "Debussy y la tonalidad: una perspectiva formal." *Revista Quodlibet* nº 30.
PONS, Jordi., 2005. *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión*. Barcelona: Acantilado.
POPLE, Anthony, 1991. *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: Cambridge Music Handbooks.
– (ed.), 1994. *Theory, Analysis and Meaning in Music*. Cambridge University Press.
– (ed.), 1997. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge University Press.
POUSSEUR, Henri, 1984. *Música, semántica y sociedad*. Madrid: Alianza Editorial.
POWERS, H.S., 1980. "Mode." NG.
PLANTARD, Bruno Marc, 2001. "Johannes Brahms: el movimiento final de la Cuarta Sinfonía. Hacia una cinética de la trayectoria." *Revista Quodlibet* nº 20.
PRIETO, Carlos, 1993. *De la U.R.S.S. a Rusia. Tres décadas de experiencias y observaciones de un testigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
PRIMMER, Brian, 2000. "Unidad y conjunto. Ideales en contraste en la música romántica." *Revista Quodlibet* nº 17.
QUANTZ, Joseph Joachim, 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: J.F. Voss.
–, 2015. *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera* ["Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen", 1752]. Alfonso Sebastián Alegre (ed.). Madrid: Dairea Ediciones.
QUINTILIANO, Marco Fabio, 1942. *Instituciones oratorias*. Madrid: Editorial Hernando.
–, 1997-2001. *Obra completa. Sobre la formación del orador (Institutionis Oratoriae)*. Universidad Pontifica de Salamanca.
RAMEAU, Jean Philippe, 1722. *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. Paris: J.B.C. Ballard. Edición facsímil (1984): Madrid: Arte Tripharia.
–, 1726. *Nouveau Système de Musique theórique, où l'on découvre le Principe de toutes les Règles necessaires à la Pratique, pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*. Paris: Ballard.
–, 1732. *Dissertation sur les différents Metódes d'Accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue*. Paris: Boivin & Le Clair.
–, 1737. *Génération harmonique ou Traité de Musique theorique et pratique*. Paris: Prault.
–, 1750. *Démonstration du Principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'Art*. Paris: Durand & Pissot.
–, 1752. *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie*. Paris: Durand & Pissot.
–, 1754. *Observations sur notre instinct pour la Musique, et sur son Principe; où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art*. Paris: Prault.
–, 1760. *Code de Musique pratique*. Paris: Imprimerie Royale.
–, 1764. *Verités égalment ignorées et interessants tirées du sein de la nature*. Paris.
RADOS, Ferenc, 2002. "Observaciones respecto a los términos «clásico» y «Clasicismo»." *Revista Quodlibet* nº 23.
RAHN, John, 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman.
–, (ed.), 1994. *Perspectives on Musical Aesthetics*. New York: W.W. Norton & Company.
RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression. Form and Style*. New York: Schirmer Books.
–, 1991. "Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas." *Early Music* 19/4: 615-619.
–, 1992. *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books.
–, 1998. "Teorías del s. XVIII sobre la estructura del período musical." *Revista Quodlibet* nº 12.
RATZ, Erwin, 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Vienna: Universal.
REESE, Gustav, 1988. *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1988. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
REGER, Max, 1903. *Beiträge zur Modulationslehre*. Lindau: C.F. Kahnt. Traducción (1979): *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical.
REIBEL, Guy, 1997. "El tiempo musical: repetición y evolución." *Cuadernos de Veruela* nº 1.
REMY, Yves & Ada, 1974. *Mozart*. Madrid: Espasa-Calpe.
RENARD VALLET, Emilio, 2006. "¿Tiempo fuerte o tiempo referencial? Un enfoque psicológico-referencial de la métrica musical." *Revista Quodlibet* nº 35
RETI, Rudolph, 1951. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.
–, 1965. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid: Ediciones Rialp.

REVERTER, Arturo, 1995. *Brahms. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
–, 1999. *Schubert. Lieder comentados. Discografía recomendada.* Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
RIEMANN, Hugo, 1903. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorden*. London: Augener.
–, 1921. *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
–, 1928. *Fraseo musical*. Barcelona: Labor.
–, 1930. *Armonía y modulación*. Barcelona: Labor.
RIVA, Douglas, 2010. "Recuperación de una obra maestra: «Cant de les estrelles», poema para piano, órgano y voces de Enrique Granados." *Revista Quodlibet* nº 47.
ROBERTS, Paul, 2001. "Debussy: ¿impresionista o simbolista? Reflets dans l'eau - La cathédrale engloutie." *Revista Quodlibet* nº 19.
–, 2009. "Ravel y Liszt: «Jeux d'eau»." *Revista Quodlibet* nº 45.
ROCA ARENCIBIA, Daniel, 2011. "Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos". *Revista Quodlibet* nº 49.
ROCK, I. & PALMER, S., 1991. "El legado de la psicología de la forma." *Revista Investigación y Ciencia* nº 173.
RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, 2002 *Prontuario de Musicología*. Barcelona: Editorial Clivis.
ROMERO, Justo, 1999. *Falla. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
–, 2002. *Albéniz. Obra completa comentada*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
ROS, Mario, 1995. "El universo sonoro del último Webern." *Revista Quodlibet* nº 4.
ROSEN, Charles, 1986. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1983. *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch.
–, 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
–, 2000. "Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann." *Revista Quodlibet* nº 18.
–, 2002. "La fronteras del sinsentido." *Revista Quodlibet* nº 24.
–, 2004. "La música para piano de Pierre Boulez." *Revista Quodlibet* nº 28.
–, 2004. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
ROSS, Alex, 2009. *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.
–, 2012. *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.
ROSTAND, Claude, 1986. *Anton Webern*. Madrid: Alianza Editorial.
ROTHSTEIN. William, 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York, NY: Schirmer.
–, 2002. "El análisis y la interpretación musical." *Revista Quodlibet* nº 24.
ROWELL, Lewis, 1987. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa.
ROWLAND, David, 1997. "El tempo *rubato* en Chopin en su contexto". *Revista Quodlibet* nº 7.
RUBIO, Samuel, 1983. *Historia de la música española. 2. Desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial.
SABBE, Herman, 2009. "ZZZ… Zappa, Zimmermann, Zorn: ¿Una única tradición?" *Revista Quodlibet* nº 43.
SACKS, Oliver., 2001. *The Man who Mistook his Wife for a Hat*. New York: Harper & Row. Traducción (2001): *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Muchnik Editores.
–, 2009. *Musicofilia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
SADAI, Yitzak, 1985. "Analyse Musicale: par l'oeil ou par l'oreille?" *Revue Analyse Musicale* nº 1.
–, 1986. "L'application du modèle syntagmatique – paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques." *Revue Analyse Musicale* nº 2.
–, 1993. "D'une phénoménologie du style musical." *Revue Analyse Musicale* nº 32.
SADIE, Stanley (ed.), 2009. *Guía Akal de la Música*. Madrid: Editorial Akal.
SALAZAR, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
SALZER, Felix, 1990. *Audición estructural*. Barcelona: Editorial Labor.
SALZER, Felix & SCHACHTER, Carl, 1999. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea Books.
SALZMAN, Eric, 1979. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
SAMSON, Jim, 1999. "La recepción de Chopin. Teoría. Historia. Análisis." *Revista Quodlibet* nº 14.
SATIE, Erik, 1990. *Cuadernos de un mamífero*. Barcelona: Acantilado.
SATUÉ, Carlos y FRÍAS, Carlos, 2007. "Diversas geometrías aplicadas a la música." *Revista Quodlibet* nº 39.
SCELSI, Giacinto, 2006. *Les anges sont ailleurs…*. Arles : Actes Sud.

SCHACHTER, Carl, 1996. “La reconciliación de elementos cromáticos opuestos en los dos primeros movimientos de las sonatas para piano op. 31 y op. 53.” *Revista Quodlibet* nº 6.
–, 1999. “El «Impromptu en Fa sostenido mayor op.36». Análisis e interpretación.” *Revista Quodlibet* nº 14.
–, 2001. “El primer movimiento de la Segunda Sinfonía de Brahms: el tema inicial y sus consecuencias.” *Revista Quodlibet* nº 20.
SCHAEFFER, Pierre, 1967. *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France.
–, 1997. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
SCHATTSCHNEIDER, D., 1995. “Las metáforas de Escher.” *Revista Investigación y Ciencia* nº 220.
SCHENKER, Heinrich, 1906. *Harmonielehre*. Berlin und Stuttgart. Traducción (1990): *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
–, 1925. *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch*. Munich.
–, 1932. *Fünf Urlinie-Tafeln*.Wien.
–, 1935. *Der freie Satz*. Wien.
SCHLOEZER. Boris de & SCRIABIN, Marina. *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
SCHMALFELDT, J., 1983. *Berg’s* Wozzeck. *Harmonic Language and Dramatic Design*. Yale University Press.
SCHMIEDER, Walter, 1980. *Thematisch-Systematisch Verzeichnis der Werke Joh. Sab. Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
SCHNEIDER, Michel, 2002. *Músicas nocturnas.* Barcelona: Paidós.
SCHÖNBERG, Arnold, 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition. Traducción (1974): *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
–, 1950. *Style and Idea*. London: Williams and Norgate, Ltd. Traducción (1963): *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones. Barcelona: Idea Books (2005).
–, 1954. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber. Traducción (1990): *Funciones estructurales de la armonía.* Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
–, 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber. Traducción (1998): *Fundamentos de composición musical*. Madrid: Real Musical.
SCHÖNBERG, Arnold & KANDINSKY, Wassili, 1987. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial.
SCHOPENHAUER,Arthur, 1819. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Traducción (2014): *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Ediciones Gredos.
SCHULENBERG, David, 2008. “El clave bien temperado. Primera parte.” *Revista Quodlibet* nº 42.
SCHULZE, H.J. *Johann Sebastian Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
SCHWEITZER, Albert, 1979. *Johann Sebastian Bach (1905)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
SEARLE, Humphrey, 1957. *El contrapunto del siglo XX*. Barcelona: Vergara Editorial.
SEARS, David; CAPLIN, William; McADAMS, Stephen, 2013.”Perceiving the Classical Cadence”. McGill University, Montreal, Canada. https://www.academia.edu/7062095/Perceiving_the_classical_cadence
SEASHORE, Carl.E., 1938. *Psychology of Music*. New York: Dover.
SHANNON, Claude and WEAVER, Warren, 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. University of Chicago Press.
SHEVELOFF, Joel Leonard, 1980. “(Giuseppe) Domenico Scarlatti”, en Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, vol. 16, pp. 568-578.
SIEGELE, U. *Studien zur J.S.Bach. Die Zahl und die Musik.*
SIMPSON, Robert (ed.), 1966. *The Symphony*. London.
–, 2001. *Beethoven. Las sinfonías.* Barcelona: Idea Música.
SIOHAN, R. *Stravinski*. Barcelona, Antoni Bosch.
SISMAN, Elaine (ed.), 1997. *Haydn and his World*. Princeton University Press.
SLOBODA, John, 2012. *La mente musical: la Psicología cognitiva de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
SLOBODA, J. & JUSLIN, P. (eds.), 2004. *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford University Press.
SMALL, C., 1980. *Música, sociedad y educación*. Madrid: Alianza Editorial.
SMITHER, Howard E.: “Oratorio”, en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The NewGrove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVIII, pp. 503-528. London: MacMillan Publishers Limited.
SOBASKIE, James William, 2005. “Implicaciones tonales y dialéctica gestural en el Cuarteto en la menor de Schubert.” *Revista Quodlibet* nº 31.

SOKOLOV, Alexandr S., 2005. *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación.* Granada: Zöller & Lévy.
SOLER, Josep, 1983. *Victoria*, Barcelona: Antoni Bosch.
–, 2011. *Musica enchiriadis. Una última mirada*. Madrid: Fundación Scherzo.
SOLIE, Ruth A., 1992. "¿La vida de quién? El género del «Yo» en el ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann." *Revista Quodlibet* nº 22.
SOLOMON, Maynard, 2004. "Beethoven, más allá del Clasicismo." *Revista Quodlibet* nº 30.
SOLOMOS, Makis, 1998. "El universo de la sonoridad en Xenakis." *Revista Quodlibet* nº 10.
SOMFAI, Laszlo, 1995. "El desarrollo de ideas del siglo XIX en la notación para piano de Béla Bartók." *Revista Quodlibet* nº 3.
–, 2006a. "La notación de las dinámicas y de los acentos en las sonatas para teclado de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 34.
–, 2006b. "Reflexiones acerca de los *tempi* en el estilo de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 34.
SOURIAU, Etienne (ed.), 1998. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal Ediciones.
SOTELO, Mauricio, 1997. "Luigi Nono o «El dominio de los infiniti possibili»." *Revista Quodlibet* nº 7.
SPENDER, Natasha, 1980. "Psychology of Music." NG.
SPIES, Claudio, 2007. "Un relato." *Revista Quodlibet* nº 38.
STARR, Larry, 2010. "Reflexiones sobre «bonitas melodías a lo Gershwin», forma y armonía en la música de concierto de Gershwin." *Revista Quodlibet* nº 48.
STEINBERG, Michael, 2007. *Guía de las obras maestras corales*. Madrid: Alianza Editorial.
STEINER, George, 2001. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Editorial Siruela.
STEVENSON, Robert , 1993. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial.
STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1989. *Texte zur Musik*. Köln: Du Mont.
STORNI, Eduardo, 1983. *Ginastera*. Madrid: Espasa-Calpe.
STORR, Anthony, 2002. *La música y la mente*. Barcelona, Ediciones Paidós.
STRAVINSKY, Igor, 1939. *Poétique musicale*. Harvard University Press. Traducción (1977): *Poética musical*. Madrid: Taurus Ediciones.
–, 1985. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.
STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert, 2013. *Memorias y comentarios*. Barcelona: Acantilado.
STROBEL, Heinrich, 1966. *Claude Debussy*. Madrid: Ediciones Rialp.
STRUNK, Oliver & TREITLER, Leo, 1998. *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Company.
STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, 1991. *Schönberg. Vida, contexto, obra.* Madrid: Alianza Editorial.
SUPPER, Martin, 2004. *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Alianza Editorial.
SUTCLIFFE, W. Dean, 2003. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*. Cambridge University Press.
–, 2005. "Los orígenes del cuarteto de cuerda: las primeras colecciones de cuartetos de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 31.
SWAIN, Joseph P., 2005. "Concepto de sintaxis musical." *Revista Quodlibet* nº 33.
SZENDY, Peter (ed.), 1998. *Enseigner la Composition*. Paris: L'Harmattan, IRCAM.
–, 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
–, 2015. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Madrid: Metales pesados ediciones.
TALBOT, Michael, 1990. *Vivaldi*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1996. *Tomaso Albinoni*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2003. "Armonía y metro: contribución al estudio de sus relaciones." *Revista Quodlibet* nº 27.
TARASTI, Eero, 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.* The Hague: Mouton Publishers.
–, 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
–, 2002. *Signs of music. A guide to musical semiotics*. Berlin-New York: Mouton De Gruyter.
TARUSKIN, Richard, 1984. *Music in the Western World: A History in Documents*. Compiled and edited by Taruskin and Piero Weiss. New York and London.
–, 1993. *Moussorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press.
–, 1995. *Text and Act*. Oxford University Press.
–, 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. University of California Press.
–, 1997. *Defining Russia Musically: historical and hermeneutical essays*. Princeton University Press.
TELLART, Roger, 1967. *Claudio Monteverdi*. París: Seghers.
TÉLLEZ, José Luis, 2004. "Charles Ives. Las paradojas del profeta." *Revista Scherzo* nº 185.
–, 2010. "Apuntes para una visión lingüística de la música." *Revista Quodlibet* nº 46.

TEMES, José Luis, 1985. *Anton Webern.* Madrid: Círculo de Bellas Artes.
–, 2014. *El siglo de la zarzuela*. Madrid: Siruela. El ojo del tiempo.
TERRY, Charles S., 1963. *The Music of Bach*. New York: Dover.
TIRRO, F. *Historia del jazz clásico*. Editorial Ma non troppo.
–, *Historia del jazz moderno*. Editorial Ma non troppo.
TOCH, Ernst, 1931. *La melodía*. Barcelona: Editorial Labor.
–, 1948. *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover. Traducción (2001): *Elementos constitutivos de la música*. Barcelona: Idea Música.
TODD, Larry, 2007. "Strauss, antes de Liszt y Wagner: algunas observaciones." *Revista Quodlibet* nº 40.
TODUTA, Sigismund y HERMAN, Vasile, 2000. "La Chacona de la Partita nº2 en re menor para violín solo BWV 1004 de J.S.Bach." *Revista Quodlibet* nº 16.
TOORN, Piet C. van der, 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. Yale University Press.
–, 2007. "La estructura rítmica en la Consagración de la primavera." *Revista Quodlibet* nº 38.
TOVEY, Donald F., 1931. *A Companion to Beethoven's Sonatas*. London.
–, 1939. *Essays in Musical Analysis*. London.
TREZISE, Simon (ed.), 2003. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambrige University Press.
TRÍAS, Eugenio, 1974. *Drama e identidad*. Barcelona: Barral Editores.
–, 2000. *La edad del espíritu*. Barcelona: Círculo de lectores.
–, 2007. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de lectores – Galaxia Gutenberg.
–, 2010. *La imaginación sonora*. Barcelona: Círculo de lectores – Galaxia Gutenberg.
UNGER, Hans Heinrich, 1941/1969. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetoric im 16-18 Jahrhundert* Würzburg: Triltsch Verlag.
UVIETTA, Marco, 2011. "Gesto, intenzionalità, indeterminazione nella poetica di Berio fra il 1956 e il 1966". *Rivista Italiana di Musicologia* nº 46, pp. 197-243.
VALLEJO, Polo, 1995. "Del pulso a la polirritmia. Una experiencia creativa." *Revista Quodlibet* nº 2.
VALLET, Emilio Renard, 2006. "¿Tiempo fuerte o tiempo referencial? Un enfoque psicológico-referencial de la métrica musical." *Revista Quodlibet* nº 35.
VARIOS, 1979. "Lulu." *Revista Obliques* (número especial).
VEGA CERNUDA, Daniel, 2012. *Bach: repertorio completo de la música vocal*. Madrid: Cátedra.
VIERGÉ, Marcos Andrés, 2007. "Perspectivas educativas en la relación del análisis con la práctica interpretativa. Caso práctico." *Revista Quodlibet* nº 38.
VIGNAL, Marc, 1987. *Mahler*. Barcelona: Antoni Bosch.
VILLA ROJO, Jesús, 2008 (ed.). *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*. Bilbao: Fundación BBK.
VITOUX, F., 1988. *Rossini*. Madrid: Alianza Editorial.
VLAD, Roman. *Stravinsky*. Oxford University Press.
VV.AA., 1999a. *An Introduction to the Complete Works of Johann Sebastian Bach (Life, works, glossary, BWV directory)*. Stuttgart: Hänssler Verlag.
VV.AA., 1999b. (Louise K. Stein, Mª Encina Cortizo, Emilio Casares, Ramón Barce, Emilio Casares): "Zarzuela", en CASARES, Emilio (Ed.), 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*, Vol. X, pp. 1138-1162. Madrid: Ediciones del ICCMU.
VV.AA., 2001. *Analyse et Création Musicales*. Actes du Troisième Congrès Européen d'Analyse Musicale. Montpellier, 1995. Paris: L'Harmattan.
VV.AA., 2001a. (Arthur Hutchings, Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein, Paul Griffiths): "Concerto", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan Publishers Limited, vol. VI, pp. 240-260.
VV.AA., 2001b. (Carl Dahlhaus, Julian Anderson, Charles Wilson, Richard Cohn). "Harmony". en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited, vol. X, pp. 858-877.
VV.AA., 2001c. (James W. McKinnon, Theodor Göllner, Maricarmen Gómez, Lewis Lockwood, Andrew Kirkman, Denis Arnold, John Harper): "Mass", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, Publishers Limited, vol. XVI, pp. 58-85.
VV.AA., 2001d. (Howard Mayer Brown, Ellen Rosand, Reinhard Strohm, Roger Parker, Arnold Whittal, Roger Savage, Barry Milington): "Opera", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan Publishers Limited, vol. XVIII, pp. 416-471.
VV.AA., 2001e. (Jan LaRue, Eugene K. Wolf, Mark Evan Bonds, Stephen Walsh, Charles Wilson): "Symphony", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan Publishers Limited, vol. XXIV, pp. 812-849.

VV.AA., 2008. *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*. Universidad de Valencia.
WAGNER, Richard. *La poesía y la música en el drama del futuro*. Madrid: Espasa-Calpe.
–, 1975. *Escritos y confesiones*. Barcelona: Labor.
WALKER, Alan, 1997. "Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert." *Revista Quodlibet* nº 7.
–, 1997. "Brahms y el serialismo." *Revista Quodlibet* nº 9.
–, 1999. "Chopin y la estructura musical. Una aproximación analítica." *Revista Quodlibet* nº 14.
WALSH, Stephen, 1988. *The music of Stravinsky*. Oxford: Clarendon Press.
–, 2007. "Un ruso en San Petersburgo: El pájaro de fuego." *Revista Quodlibet* nº 38.
WALTER, Bruno, 1983. *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Editorial.
WALTON, Kendall L., 2003. "¿Qué hay de abstracto en el arte de la música?" *Revista Quodlibet* nº 25.
WEBER, Max, 2015. *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Editorial Tecnos.
WEBERN, Anton, 1932. *Der Weg zur zwölfton Musik*. Traducción (1998): "El camino hacia la composición dodecafónica." *Cuadernos de Veruela nº 2*.
–, 1933. *Der Weg zur Neue Musik*. Traducción (1997): "El camino hacia la nueva música." *Cuadernos de Veruela nº 1*.
WEBSTER, James, 1997. "La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (I)." *Revista Quodlibet* nº 7.
–, 1997. "La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (II)." *Revista Quodlibet* nº 9.
WEID, J.N. von der, 1997. *La musique du XXe siècle*. París: Hachette.
WEIS, Piero: "Opera buffa", en SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XVIII, pp. 474-477. London: MacMillan Publishers Limited.
WEN, Eric, 2009. "Un paso más allá: transposiciones de un tono en Beethoven." *Revista Quodlibet* nº 45.
WHEELDON, Marianne, 2006. "Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy." *Revista Quodlibet* nº 34.
WHITE, Eric Walter, 1983. *Benjamin Britten. His Life and Operas*. London, Faber & Faber.
WHITE, Eric Walter & MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, 1989. *Stravinsky*. Barcelona: Salvat.
WHITTAL, Arnold, 1999. "Tonalidad y escala de tonos en la música de Debussy." *Revista Quodlibet* nº 15.
–, 2000. "Teoría, composición y análisis: de la antigüedad a la modernidad." *Revista Quodlibet* nº 18.
WILLIAMS, Alistair, 2003. "«Répons», de Pierre Boulez. ¿Fantasmagoría o articulación del espacio?" *Revista Quodlibet* nº 26.
WILLIAMSON, John, 2011. "Goethe, Mahler, Hausegger: dos variaciones sobre la idea de sinfonía coral". *Revista Quodlibet* nº 49.
WILSON, P., 1992. *The Music of Béla Bartók*. Yale University Press.
WINGFIELD, Paul, 2008. "Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception Theory." *Music Analysis Review* nº 27/1.
WINTLE, Christopher, 2011. "El «Regio paño mortuorio»: la armonía progresiva de Brahms." *Revista Quodlibet* nº 50.
WIORA, Walter, 1968. "Absolute Musik." MGG.
WOLF, Eugene K., 1981. *The Symphonies of Johann Stamitz. A study in the formation of the classic style.* Utrecht/Antwerp: Bohn, Scheltem & Holkema * The Hague/Boston: Martinus Nijhoff.
WÖRNER, Karl H., 1973. *Stockhausen: Life and work.* Los Angeles: University of California Press.
XENAKIS, Iannis, 1990. *Formalized Music*. New York, Hillsdale: Pendragon Press.
– & KANACH, Sharon (ed.), 2010. *Música de la arquitectura*. Madrid: Akal Ediciones.
YESTON, Maury, 1976. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press.
YOUNG, James O., 2002. "El valor cognoscitivo de la música." *Revista Quodlibet* nº 23.
YUSTE MARTÍNEZ, Luis, 2011. "Franz Liszt y la escala de tonos enteros: su empleo en obras para piano". *Revista Quodlibet* nº 51.
ZAMACOIS, Joaquín, 1975. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.
–, 1984. *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor.
ZASLAW, Neal (ed.), 1989. *The Classical Era: from the 1740s to the end of the 18th century*. London: MacMillan.
ZUCKERMAN, Victor, 2011. "La Sonata en si menor de Liszt". *Revista Quodlibet* nº 51.

****

REVISTAS	*(todas se reciben en la Biblioteca del Conservatorio)*
Quodlibet	Revista del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares
Analyse Musicale	Revista publicada por la SFAM (Société Française d'Analyse Musicale) http://www.analysemusicalerevue.com/page.php3?fond=article&id_article=21
Music Analysis	Publicada por Wiley-Blackwell http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1111/(ISSN)1468-2249
Revista Música	Publicada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Todos los números disponibles en la página web del Conservatorio

ANTOLOGÍAS, REPERTORIOS, COLECCIONES

BACIERO, A.	Nueva Biblioteca Española de música de teclado (7 vol.) **NBET** Madrid, Unión Musical Española, 1979-84
FORNEY, K.	The Norton Scores (Vol. I & II)
LEUCHTER, E. (edit.)	Florilegium Musicum (Antigüedad al s. XVIII) Buenos Aires, Ricordi Americana, 1964
MACHLIS/FORNEY	The enjoyment of Music (Libro-texto y frag. partituras + libro fichas + CD)
MARTÍN y COLL, A.	Tonos de palacio y canciones comunes (3 vol.) **TPCC** Madrid, Unión Musical Española, 1984-86
MARROCCO/SANDON	Medieval Music. Oxford University Press, 1975
MELCHER/WARCH	Music for advanced study (A source book of Excerpts) Englewood Cliffs, N.J. Prenticer Hall, Inc., 1965
MORGAN, R.P.	Antología de la Música del s. XX Madrid, Ediciones Akal, 1998
PALISCA, C.V.	Norton Anthology of Western Music (Vol. I & II) **NAWM** New York, W.W. Norton & Co., 1988
VARIOS	Graduale triplex. Sablé sur Sarthe, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes & Desclée, Paris - Tournai, 1979
VARIOS	Antiphonale monasticum. Sablé sur Sarthe, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes & Desclée, Paris - Tournai, 1979
VARIOS	Cambridge Music Handbooks (Obras analizadas desde Bach, Händel, Mozart, Beethoven, hasta Berg, Schönberg, Holst, Janacek,...)

LITERATURA RELACIONADA CON MÚSICA[1]

BALZAC, Honoré. *Massimila Doni * La Cúpula de los Inválidos*
BERNHARD, Thomas. *El malogrado * Tala*
BURGESS, Anthony. *La naranja mecánica*
CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco * Los pasos perdidos * La consagración de la primavera * Ese músico que llevo dentro.*
CHEJOV, Anton. *Historia de un contrabajo * Los cantores*
CORTÁZAR, Julio. *Rayuela * El perseguidor*
ECHENOZ, Jean. *Al piano.*
GALLOWAY, Steven. *El violonchelista de Sarajevo*
GAVILÁN, Rafael. *El sonido de la memoria*
GELINEK, Joseph. *La Décima Sinfonía * El violín del Diablo*
HUXLEY, Aldous. *Música en la noche*.
IBÁÑEZ, Andrés. *La música del mundo*.
IRIARTE, Tomás de. *La música. Poema*.
JELINEK, Elfriede. *La pianista*
JOYCE, James. *Ulises.*
LEE, Vernon. *La voz maligna*
MANN, Thomas. *Doctor Faustus*.
MASON, Daniel. *El afinador de pianos*.
MÖRIKE, E. *Mozart, camino de Praga*
MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ventanas de Manhattan*
NEVILLE, Katherine. *El ocho*.
PASCUAL, Andrés. *El compositor de tormentas*.
PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (*I. Por el camino de Swann 2. A la sombra de las muchachas en flor 3. El mundo de Guermantes 4. Sodoma y Gomorra 5. La prisionera 6. La fugitiva 7. El tiempo recobrado*)
RUIZ MANTILLA, Jesús. *Preludio*.
SPLIZMAN, Wladyslaw. *El pianista*
SÜSSKIND, Patrick. *El contrabajo*
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El pianista*
WERFEL, Franz. *La novela de la ópera*

[1] Se excluyen las poesías, poemas, novelas y obras de teatro que han sido musicalizadas de cualquier forma por los compositores a lo largo de la historia. Para una lista mucho más amplia, véase el artículo de Hertha Gallego de Torres en la Bibliografía general.

TEMA 1 ANÁLISIS MUSICAL: CONCEPTO, RELACIONES Y TIPOLOGÍA

1.1. CONCEPTO DE ANÁLISIS MUSICAL

El concepto de **análisis musical** es una noción con acepciones muy diversas según la época y la procedencia académica del autor (filosofía, estética, musicología, composición, pedagogía, etc.). Los principales diccionarios lo definen así: "El análisis musical es la **resolución de la estructura musical** en elementos constituyentes relativamente más simples, y el estudio de la función de estos elementos en dicha estructura" (Bent, NG 1980: vol. I, 340; 1990: 1). Por 'estructura' se entiende una parte de una obra, la obra completa o incluso un conjunto de obras. La definición del MGG no difiere mucho: "El análisis musical es toda **segmentación, comentario e interpretación** de una obra o de un grupo homogéneo de obras" (Erpf, MGG 1949/1989: vol. I, 449).

Por su parte, Th.W. Adorno afirma: "Conocer algo íntimamente significa en realidad analizarlo, esto es, indagar en las relaciones internas de la obra, y en lo que esencialmente está contenido en una composición. Bien se podría decir, en este sentido, que el análisis constituye la sede misma de la tradición [...]. Así pues, el análisis se ocupa de la estructura, de los problemas estructurales, y también de la audición estructural. Y por estructura no entiendo aquí la mera agrupación de la música por partes de acuerdo con los esquemas formales tradicionales, sino más bien lo que realmente acontece por detrás de dichos esquemas. La tarea que se nos presenta, por tanto, es la comprensión de la compleja relación entre el esquema y sus desviaciones, y no sólo la comprensión aislada de ambos; el análisis, así pues, es esencialmente la **investigación de esta relación**" (Adorno 1969/1999: 106, 108).

Nicholas Cook recuerda que lo primero que se espera de un análisis musical es que proporcione un apoyo a nuestra **experiencia de la música**, algo que la antigua clasificación armónica no podía satisfacer[2], por lo que los nuevos métodos analíticos se esmeraron en potenciar la descripción real de la experiencia auditiva, aunque algunos fueron más allá: el **análisis motívico**, buscando patrones temáticos a pequeña y gran escala, o el **análisis schenkeriano**, "basado en la experiencia de la continuidad y finalidad tonales a gran escala", aunque en ambos casos se puede dudar de la capacidad del oyente medio para percibir tales patrones o relaciones (Cook 1999, I: 58).

Una importante crítica lanzada por Cook se centra en "la creencia según la cual el análisis explica la experiencia musical de forma esencialmente científica", y que implicaba, entre otras cosas, una sospechosa **asociación entre análisis y valor estético** (Boretz), asumida por otros autores como Meyer, LaRue, Schenker y Keller, como si necesariamente aquella obra que no se ajustase a los modelos analíticos establecidos, debido a un lenguaje, a una textura o a una estructura no convencionales, tuviera menos valor que aquellas que se integran dentro del sistema (Cook 1999, I: 61). Convendría recordar aquí, por ejemplo, que un sistema como el de Schenker –a pesar de todo su mérito como método analítico– fue concebido por su autor para analizar sólo las obras del repertorio tonal más estricto (que para él empezaba en **J.S. Bach** y terminaba en **Brahms**), lo que excluyó no sólo a compositores tonales como **Wagner**, **Bruckner** y **Mahler**, sino también a toda la música modal y, por supuesto, al siglo XX.

Cook señala asimismo la importancia de una **'experiencia analítica'** de la música, cuando a través de los gráficos o esquemas analíticos de cualquier tipo se perciben en una obra hechos y conexiones que antes pasaban desapercibidos, y al mismo tiempo se dejan de lado otros elementos cuya importancia palidece ante la contemplación de la estructura global. Un ejemplo muy asequible es la *Audición estructural* de F. Salzer, derivada de las teorías schenkerianas, en la que se muestran más de 500 reducciones estructurales de obras que van desde el canto gregoriano hasta el siglo XX; la audición de dichas obras acompañadas del

[2] No sólo con propósitos analíticos, sino para un uso meramente armónico, se demostrará más adelante que el uso de las cifras romanas para la numeración de acordes no es más que eso, una simple numeración, y analíticamente no aporta una interpretación musical del sentido profundo del discurso de la música ubicada en el período tonal en sentido amplio.

correspondiente gráfico proporciona una visión completamente nueva del papel de los motivos y temas, de las funciones armónicas y de la construcción rítmica dentro de la estructura musical.

Estas apreciaciones conducen al verdadero sentido del análisis musical de una obra, que consiste, por una parte, en la **obtención de los elementos** temáticos, armónicos, rítmicos, tímbricos y formales, y, por otra, en el **estudio de las relaciones** entre ellos y de su **contribución funcional** a la coherencia de la estructura musical. Esta labor se realiza, naturalmente, partiendo de la obra musical en sí, pero los modelos, tablas, segmentaciones o gráficos resultantes no serían más que un inútil conjunto de observaciones, o un estéril 'virtuosismo analítico', si no revierten en un imprescindible retorno a la obra musical, iluminada ahora por la 'experiencia analítica' –como señala Cook– con una nueva y clarificadora luz que permitirá una comprensión mucho más profunda de la coherencia y la lógica del discurso musical. Es, por tanto, un viaje de ida y vuelta: la obra musical genera la observación analítica, cuya mirada se vuelve de nuevo hacia la obra misma, coloreada ahora como la luz a través de un prisma.

1.2. EL ANÁLISIS MUSICAL DENTRO DE LA MUSICOLOGÍA

1.2.1. Análisis, teoría musical y musicología

El **análisis musical** es una de las muchas ramas de la **teoría musical**, materia pluridisciplinar que tiene relación con la **musicología histórica** (paleografía, historia, biografía, notación, organología, iconografía, praxis interpretativa, sistemas de composición, sistemas teóricos), con la **musicología sistemática**[3] (investigación de las leyes armónicas, rítmicas y melódicas; acústica y fisiología musical; estética, psicología y sociología musicales; pedagogía musical; enseñanza de la armonía, contrapunto, composición, orquestación, interpretación; etnomusicología) y con la **musicología aplicada** (musicoterapia, construcción de instrumentos, crítica musical, informática musical). Han sido muchas las propuestas para delimitar el alcance de todas estas materias, sus relaciones entre sí y su dependencia de las ciencias humanísticas y aplicadas, desde la revisión de Guido Adler de su propia clasificación en 1919, o las propuestas de H.H. Dräger o Walter Wiora (Duckles, NG 1980: vol. XII, 838-839), y las más recientes de Ulrich Michels en su *Atlas de Música* (Michels, 1993: 12-13) y Julio García Llovera. Mi propuesta de síntesis, que refleja los tres bloques musicológicos y las ciencias auxiliares de los mismos, se puede observar en la **Tabla 1.1**.

Es evidente que un cuadro como éste no pretende ser ni exhaustivo ni inamovible. Tampoco las relaciones entre ciencias auxiliares y materias musicales son "lineales", ni se circunscriben a un solo bloque. Es decir, muchas de las ciencias aplicadas o humanísticas son auxiliares en sentido amplio a muchas de las materias incluidas en la musicología, tanto en el mismo grupo (musicología histórica, sistemática o aplicada) como fuera del mismo. Varias de ellas son útiles incluso en los tres grupos, como es el caso de las matemáticas en sus diversas disciplinas (estadística, trigonometría, cálculo de probabilidades, álgebra, etc.), de la semántica o de la pedagogía.

La **teoría musical**, como tal, engloba, en palabras de Palisca, "el estudio de la estructura de la música (melodía, armonía, contrapunto, ritmo y forma), las bases de los sistemas modales y tonales, escalas, afinación, intervalos, proporciones métricas, consonancia y disonancia, así como estudios sobre composición, interpretación, orquestación, ornamentación, improvisación y música electrónica" (Palisca, NG 1980: vol. XVII, 741).

[3] La musicología sistemática fue descrita por Guido Adler en 1885, y, a pesar de haber sido definida en ocasiones de forma negativa como la "musicología no histórica", tiene un campo de acción enorme e interesantísimo, desgraciadamente ignorado en muchas de sus ramas por los planes de estudio de nuestro país, tanto en los conservatorios como en las universidades.

Ciencias aplicadas	**MUSICOLOGÍA HISTÓRICA**			**Ciencias humanísticas**
Filología	Organología	Terminología	Paleografía	Ciencias históricas
Bibliografía Semiótica	Instrumentación	Notación	Sistemas teóricos	Literatura Semántica
Iconografía	Práctica instrumental	Manuscritos y fuentes	Técnicas de composición	Mitología
Sistemas artísticos	Interpretación	Biografía	Estilos musicales	Religión y liturgia
Ciencias aplicadas	**MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA**			**Ciencias humanísticas**
Física Matemáticas	Acústica musical	Psicología de la música	Filosofía de la música	Filosofía Psicología
Fisiología Medicina	Fisiología musical	Sociología de la música	Estética musical	Estética Sociología
Electrónica Pedagogía	Técnicas de grabación	Pedagogía musical	Etnomusico-logía	Antropología Etnología
Ciencias aplicadas	**MUSICOLOGÍA APLICADA**			**Ciencias humanísticas**
Mecánica Ingeniería	Construcción de Instrumentos	Teoría de la música	Crítica musical	Lógica Lingüística
Psiquiatría Computación	Informática musical	Musicoterapia	Difusión y gestión	Comunicación

TABLA 1.1. Contenidos de la musicología y sus ciencias auxiliares.

1.2.2. Relaciones particulares con algunas disciplinas musicales

La ubicación del análisis musical en el conjunto de la enseñanza de la música, o en el conjunto de la actividad musical en general, plantea los típicos problemas "fronterizos" que implica siempre toda delimitación de un campo de trabajo. Una de las mejores propuestas para situar el análisis procede de I.D. Bent, que imagina una línea que va desde la filosofía y la estética musical, pasando por el análisis, hasta las técnicas de composición (armonía, contrapunto, formas etc.), de forma que el análisis se relaciona simultáneamente con los dos grupos de materias. Si añadimos la crítica y la historia, que se nutren de todo lo anterior tanto como lo informan, obtendremos una visión bastante completa de la presencia del análisis (y de la teoría musical) en el conjunto del estudio y de la práctica de la música, presencia que se hace patente en los terrenos de la musicología histórica, de la sistemática y de la aplicada, como ya se dijo.

Tanto para la **estética** como para el **análisis** la obra musical –como creación significante o no, como hecho artístico o como manifestación espiritual con implicaciones psicológicas y sociales incluso– es el objeto central de su investigación. Sin embargo, mientras el análisis se concentra en la sustancia más tangible de la obra musical (su sonido expresado a través de una

partitura y de una realización sonora) y en su construcción temática, armónica, rítmica y formal, la estética intenta extraer la naturaleza esencial de la música, el concepto de belleza y la relación de la creación musical con el pensamiento filosófico del momento. Es evidente la dependencia mutua entre ambas disciplinas: el análisis proporciona las bases técnicas para que la estética elabore sus teorías filosóficas y artísticas, mientras que la estética permite conocer el punto de partida conceptual y funcional de una obra musical, y, con ello, sus condicionantes espirituales y materiales, antes de abordar el trabajo analítico.

Por su parte, tanto las **técnicas de composición** como el **análisis** se focalizan en la construcción de la estructura musical y en la relación entre sus diversos parámetros. El estudio de las técnicas de la armonía, del contrapunto, de la forma o de la orquestación es imprescindible como bagaje del "oficio" del compositor, pero esas mismas técnicas sirven también al analista como base conceptual sobre la que se elaboran las teorías analíticas existentes. En sentido contrario, la contribución del análisis a la formación del compositor (y por supuesto del intérprete, del director de orquesta y del pedagogo) nunca será suficientemente valorada, por más que haya sido a veces ignorada por los planes de estudios, por los conservatorios y por los profesores con una inconsciencia tan grande como peligrosa. Tan obvia es la necesidad del análisis en este terreno que, en vez de explicarla, me limitaré a recordar que ya desde la Edad Media los compositores se formaban directamente con otros compositores de los que aprendían el "oficio", y en este aprendizaje el trabajo analítico con la música del maestro era –y sigue siendo hoy en los mejores casos– la base de la reflexión sobre la cual el alumno empieza a fraguar sus armas estéticas, estilísticas y técnicas, a lo que se unía el conocimiento directo de otras músicas inmediatamente anteriores. Así, por ejemplo, **J.S. Bach** copió, estudió y a veces transcribió obras de **D. Buxtehude**, **A. Vivaldi**, **A. Corelli**, etc., mientras que compositores como **A. Schönberg**, **O. Messiaen** o **P. Boulez** nos han dejado lúcidas observaciones analíticas sobre autores como **Brahms**, **Wagner**, **Mahler**, **Debussy**, etc., que demuestran un conocimiento profundo de sus obras.

Opiniones muy autorizadas ayudarán a comprender mejor la importancia de esta relación. Según Cook, "el análisis tiene un vínculo aún más directo con la composición. Analizar una pieza musical es sopesar alternativas, juzgar cómo hubiera sido ésta si el compositor hubiera hecho esto o aquello; es, en cierto sentido, recomponer la música de modo diferente al de la audición en una sala de conciertos" (Cook 1999, I: 70). Por su parte, Adorno afirma: "un arte consciente de sí mismo es un arte analizado. Existe una especie de convergencia entre el proceso analítico y el proceso compositivo [...]. Cuanto menos se ajusten las obras a una forma preestablecida –y esta es la tendencia general de la música desde el *Tristan und Isolde*– más necesitarán, por su propia entidad, de un análisis[4] hecho a la medida" (Adorno 1969/1999: 111).

Hay que recordar, no obstante, que muchas de las aportaciones en este sentido proceden también de profesores, intérpretes, musicólogos, historiadores, críticos e incluso filósofos y literatos, como se observa en la bibliografía. Esta penetración en la materia musical es, naturalmente, un camino de ida y vuelta, y de ella se nutren las bases teóricas de estas disciplinas o la poética literaria en su caso (recordemos, por ejemplo, algunas obras de Thomas Mann, Alejo Carpentier, Franz Werfel, Marcel Proust, Eugenio Trías o Ramón Andrés).

En cuanto a la relación entre **historia** y **análisis**, es fácil deducir que la primera necesita las aportaciones materiales del segundo (ya se trate de análisis de obras concretas como de grupos o repertorios de obras) para establecer las bases del estilo musical de cada período histórico y su evolución a través de los siglos. El análisis, por su parte, debe ubicar su trabajo dentro del marco histórico correspondiente, con el fin de conocer los antecedentes técnicos y estilísticos de su objeto de estudio; con ello se consigue evitar los 'falsos hallazgos' (rasgos del lenguaje musical que, por desconocimiento del repertorio de una época, parecen novedades o excepciones, cuando en realidad son ya parte del sonido de ese tiempo) y destacar, por el contrario, aquellas obras que realmente rompan con los moldes establecidos y abran nuevas vías en el lenguaje de un autor o en el estilo de una época.

[4] El mismo Th.W. Adorno proporciona una sustanciosa reflexión sobre la necesidad del análisis en relación con la Escuela de Viena en particular y con la música en general en su anterior libro *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima* (Adorno 1968/1990).

Como señala Bent, "la crítica es inseparable de la estética, por una parte, y del análisis, por otra" (Bent, NG 1980: vol. I, 342; 1990: 3). La relación entre **crítica** y **análisis**, por tanto, se basa en la dependencia de la primera respecto al segundo, en el sentido de que el crítico debería poseer una sólida formación técnica en general y analítica en particular para poder ofrecer una descripción objetiva de una obra, puesto que una buena crítica no es más que un análisis en prosa puesto al nivel del melómano común, en el que se juzgan, además, la coherencia y la lógica del discurso musical y su estructura. La estética entra en juego cuando se muestra el punto de partida conceptual de la obra y su avance, superación o consolidación respecto a las ideas predominantes. Quizá la mejor crítica sería, entonces, la que se difuminara como tal y se convirtiera en una simple frontera en un supuesto acercamiento entre la estética y el análisis. Recordemos a Adorno: "sin el análisis es difícil concebir las teorías estéticas y, sobre todo, los programas estéticos sobre música [...]. Toda crítica seria tiene por fundamento el análisis" (Adorno 1969/1999: 111).

1.3. TIPOLOGÍA DEL ANÁLISIS

Bent aborda la tipología del análisis en función de tres aproximaciones muy diferenciadas al hecho analítico. "Según la **aproximación a la sustancia musical**, la pieza musical es considerada como una estructura o sucesión de estructuras, un campo de datos, un proceso lineal o una serie de símbolos o valores emocionales. Según los **métodos operativos** se encuentran categorías como las técnicas de reducción, la comparación de elementos, la segmentación en unidades estructurales, la búsqueda de reglas de sintaxis, el recuento estadístico de rasgos distintivos y la interpretación de los elementos expresivos y simbólicos. Según los **medios de presentación** empleados se distinguen: la partitura con anotaciones y/o línea continua de análisis, la partitura fragmentada en sus elementos comunes, lista o léxico de unidades musicales y su sintaxis, gráficos con reducciones mostrando relaciones estructurales escondidas, descripción verbal usando desde terminología formal estricta hasta metáforas poéticas, presentaciones gráficas diversas y tablas o gráficos estadísticos" (Bent, NG 1980: vol. I, 370; 1990: 80). Las siguientes figuras muestran varios ejemplos con diferentes métodos operativos y medios de presentación.

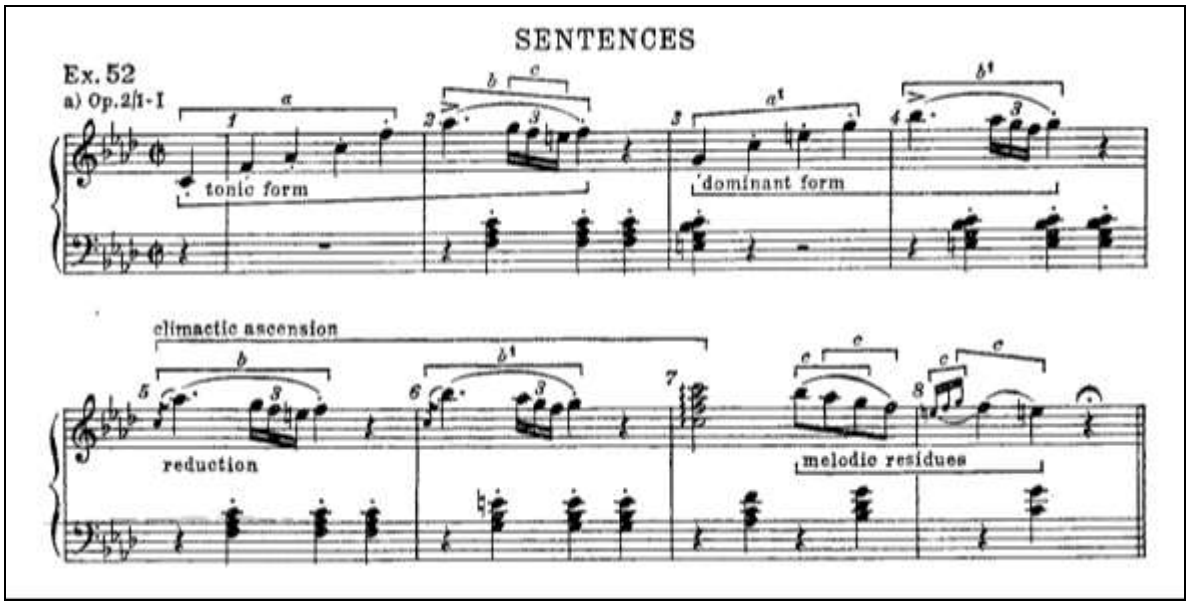


Fig. 1.1 SCHÖNBERG, Arnold, 1967. *Fundamentals of Musical Composition* (p. 63)

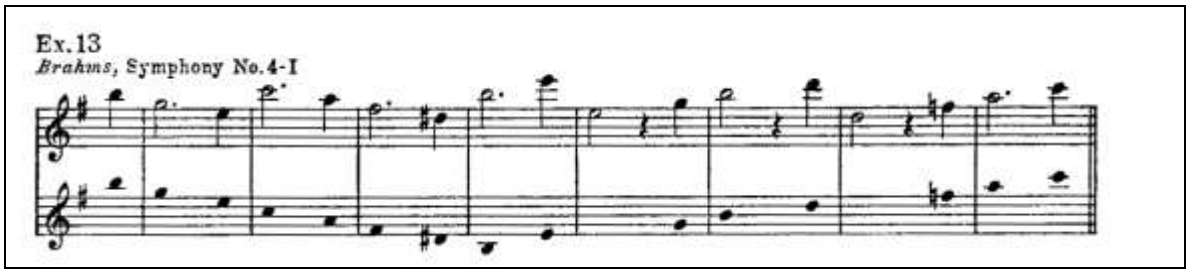


Fig. 1.2. SCHÖNBERG, Arnold, 1967. *Fundamentals of Musical Composition* (p. 11)

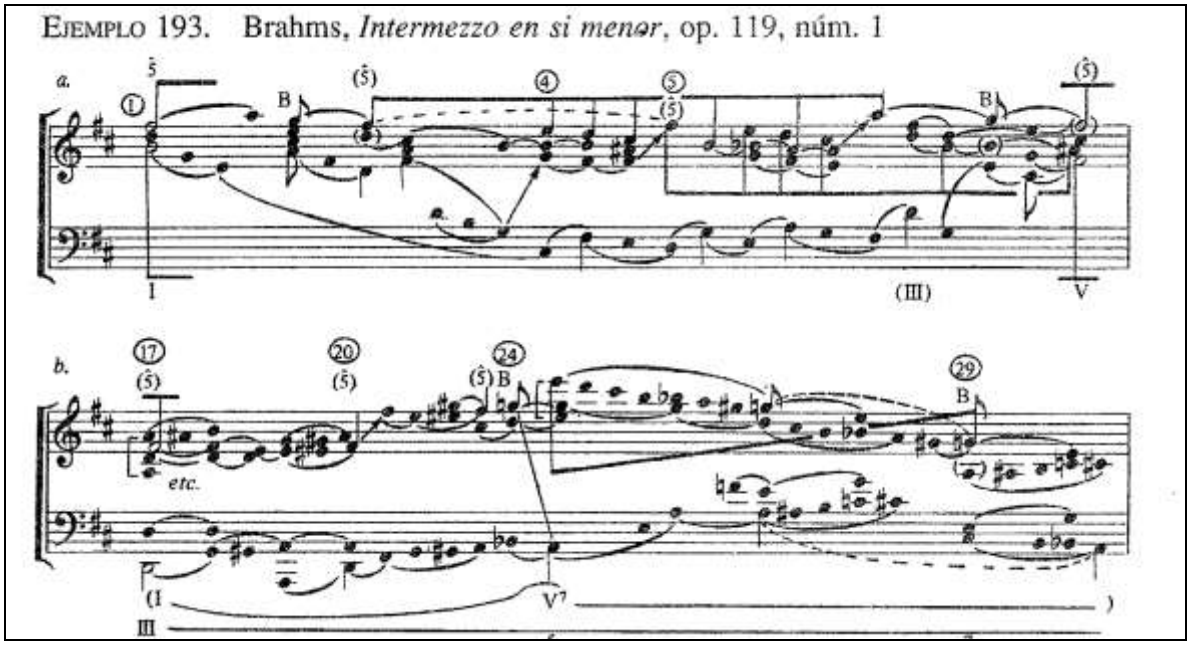


Fig. 1.3. FORTE, Allen & GILBERT, A., 2003. *Introducción al análisis schenkeriano* (p. 239)

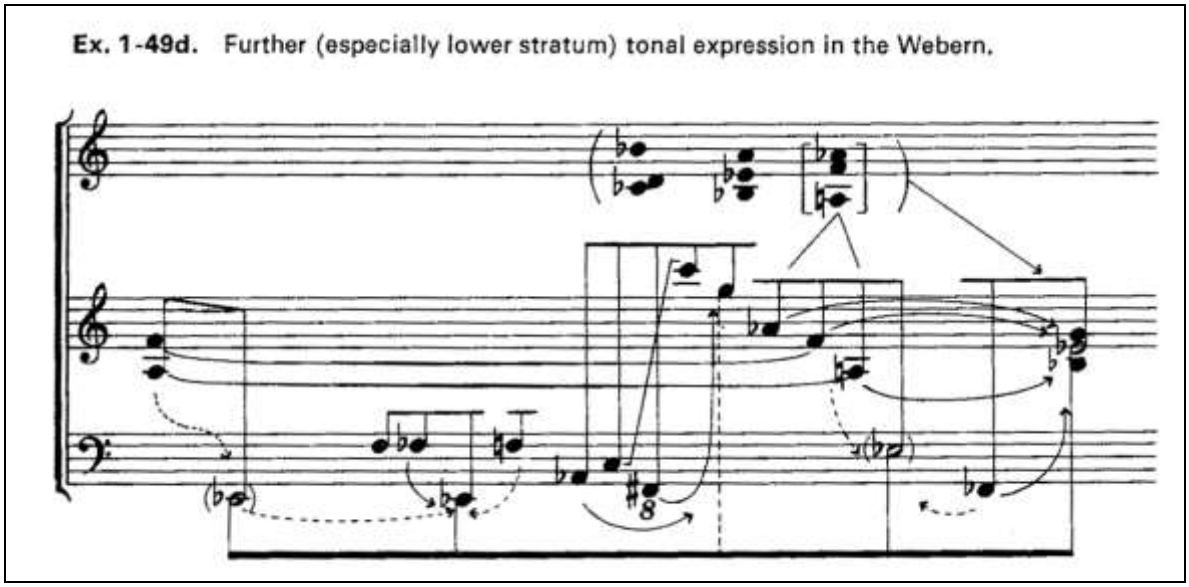


Fig. 1.4. BERRY, Wallace, 1976. *Structural Functions in Music* (p. 165)

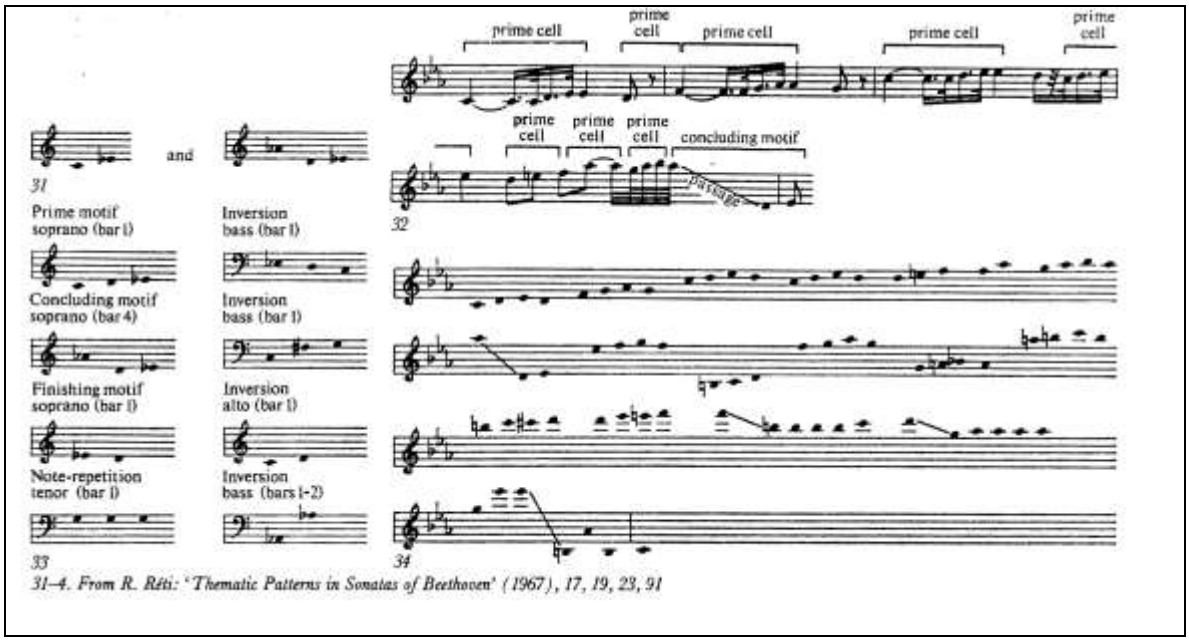


Fig. 1.5. R. Reti: Análisis motívico. En BENT, Ian D., 1990. *Analysis* (p. 86)

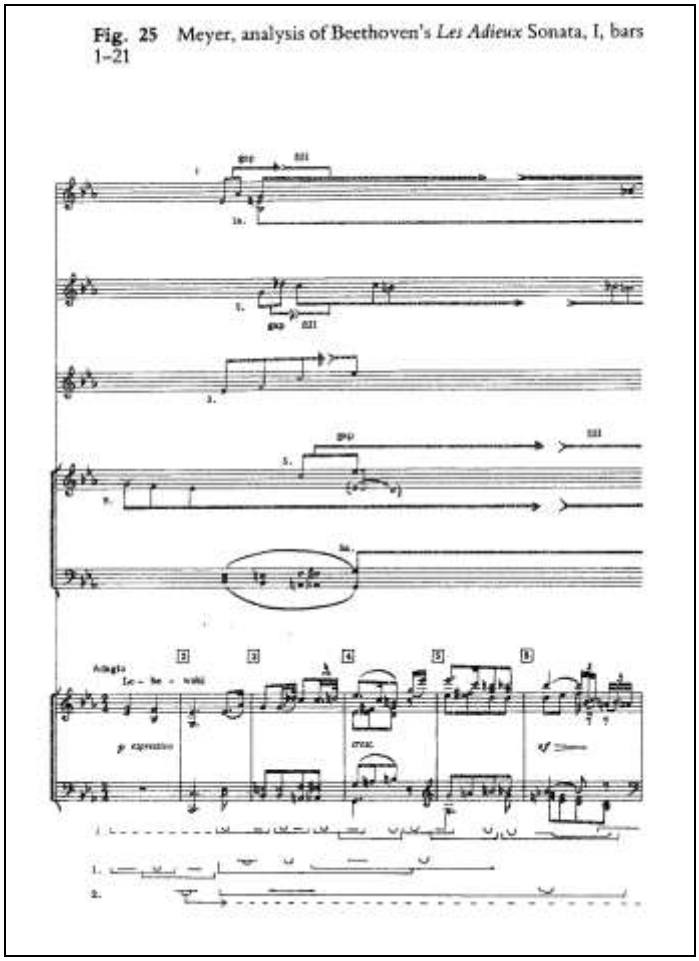


Fig. 1.6. L.B.Meyer: Análisis rítmico, motívico y estructural.
En COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis* (p. 82)

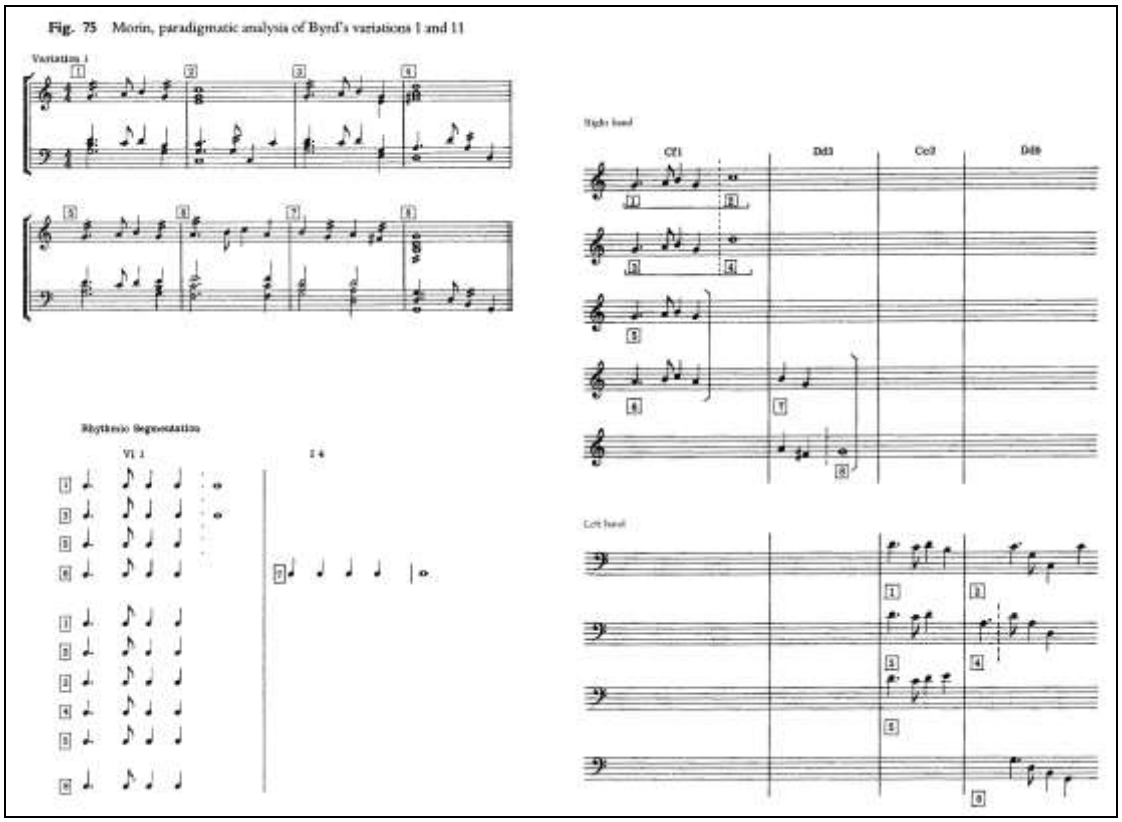


Fig. 1.7. E. Morin: Análisis paradigmático. En COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis* (pp. 153-154)

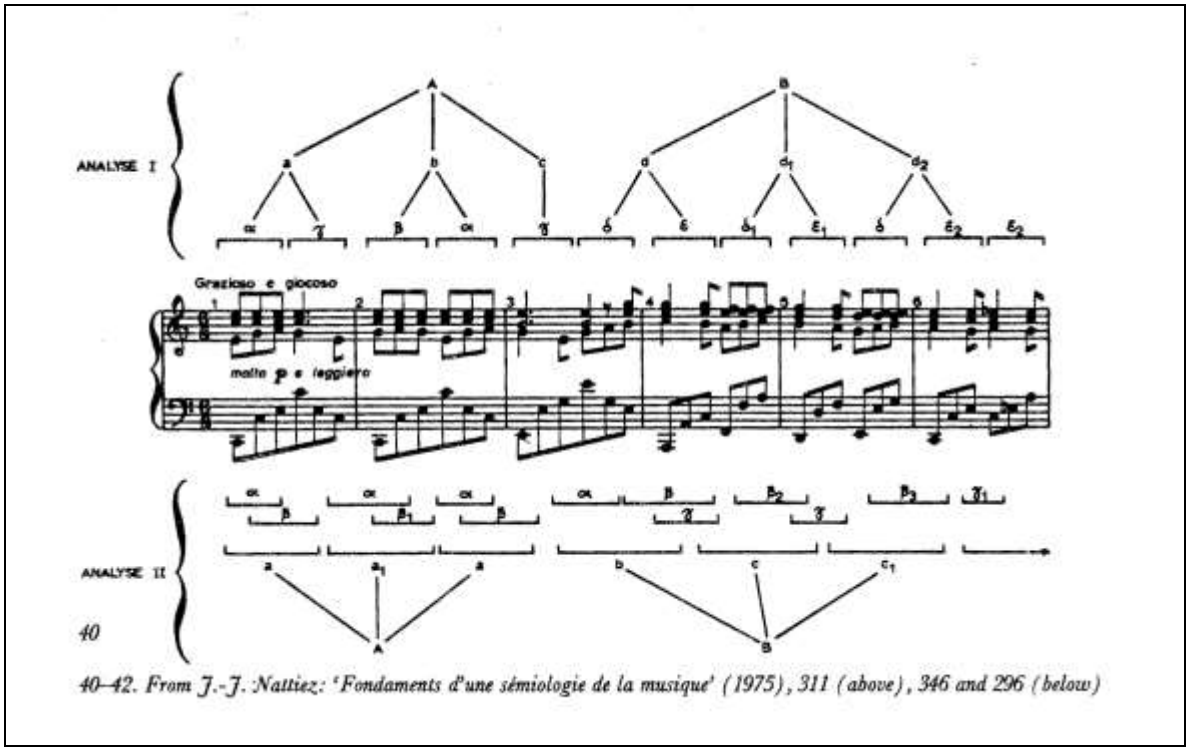


Fig. 1.8. J.J. Nattiez: Análisis semiótico. En BENT, Ian D., 1990. *Analysis* (p. 98)

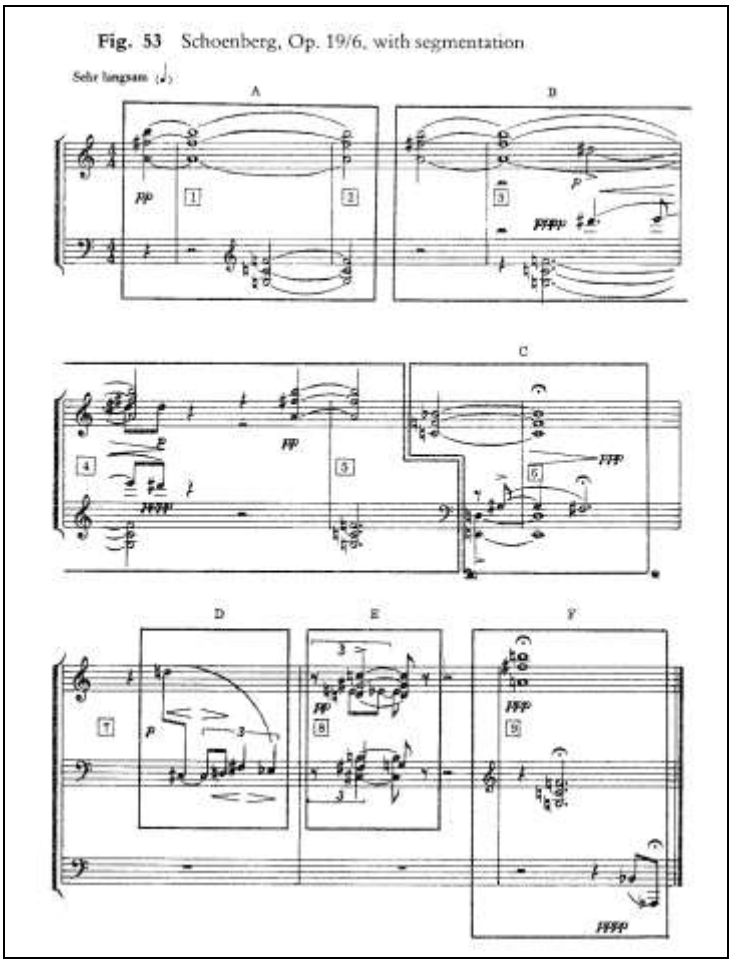


Fig. 1.9. Teoría de conjuntos. En COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis* (p. 125)

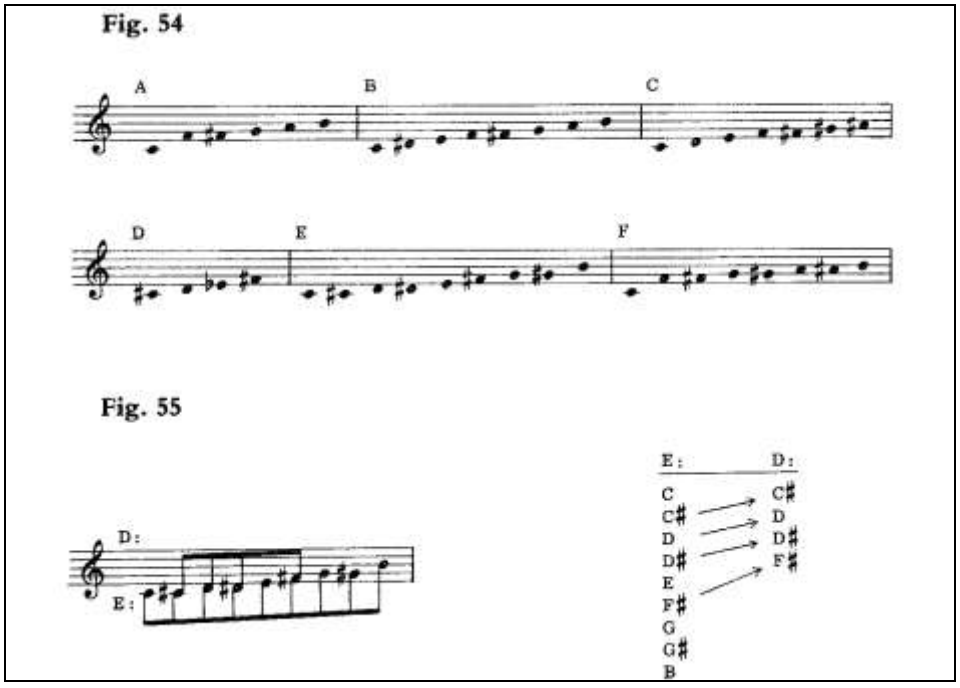


Fig. 1.10. Teoría de conjuntos. En COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis* (p. 126)

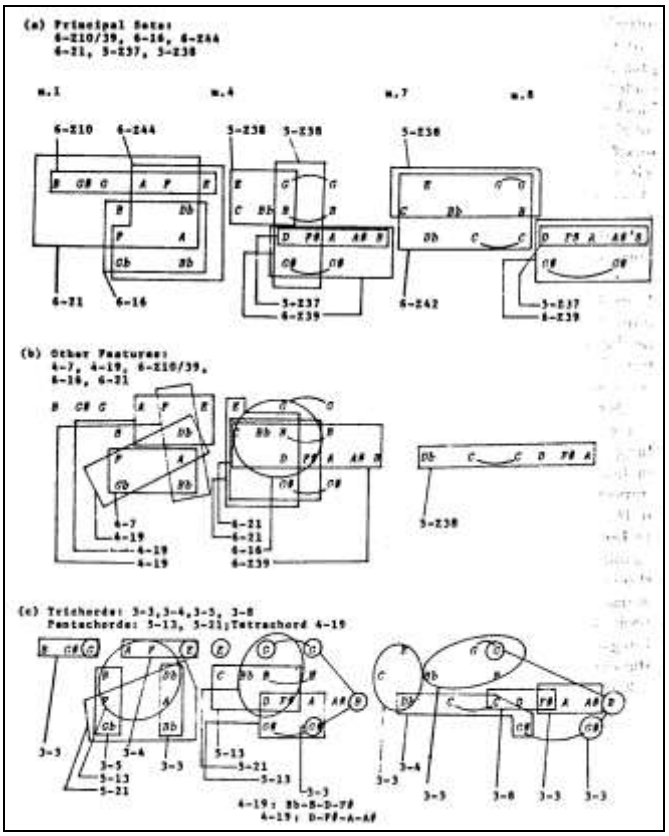


Fig. 1.11. Teoría de conjuntos según A. Forte. En BENT, Ian D., 1990. *Analysis* (p. 107)

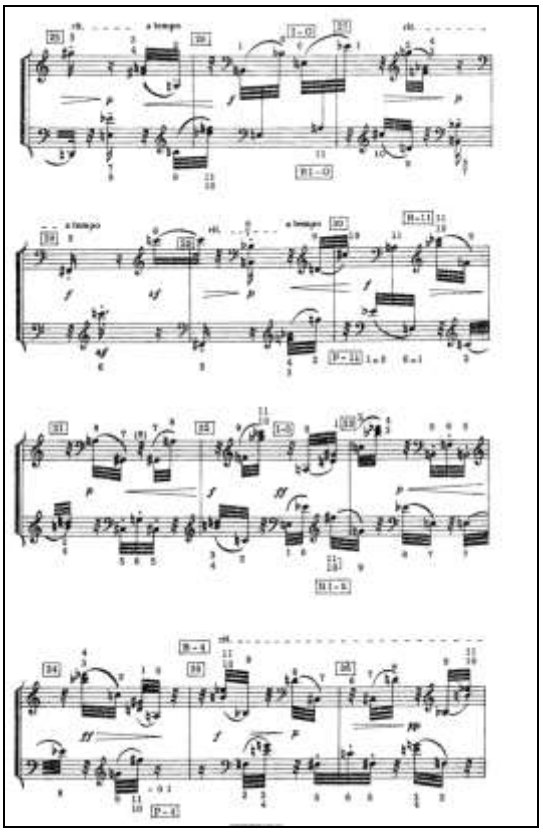
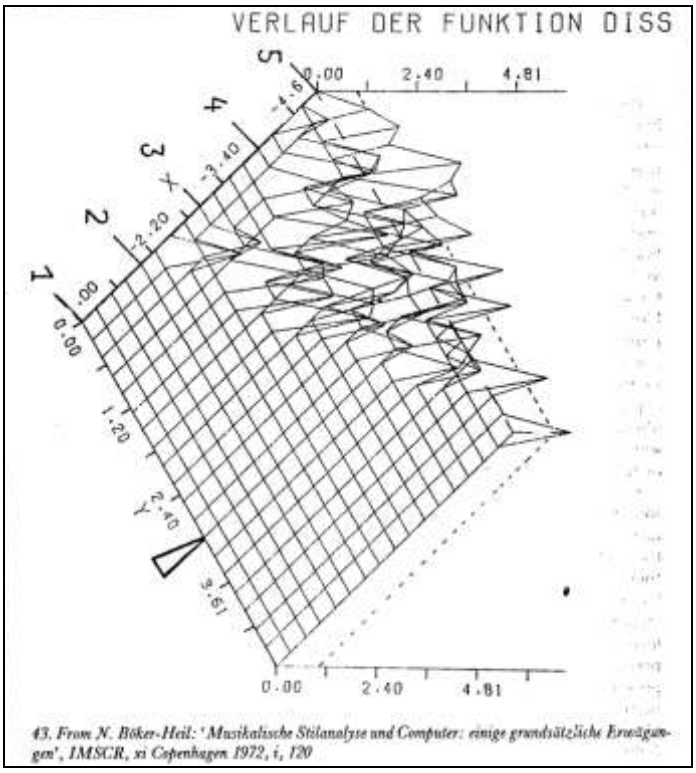
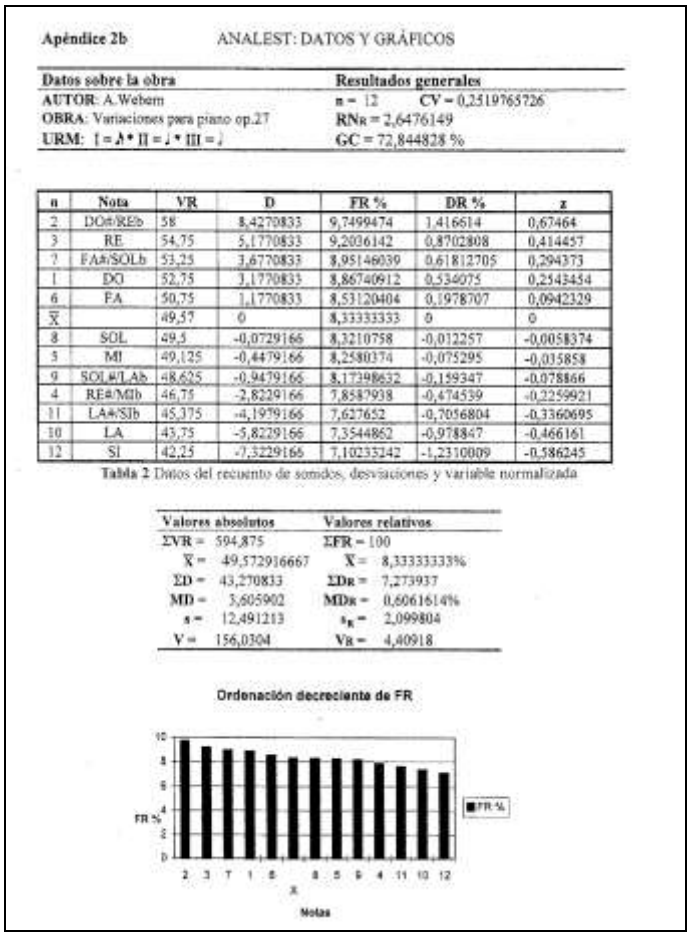


Fig. 1.12. Análisis dodecafónico. COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis* (p. 305)



43. From N. Böker-Heil: 'Musikalische Stilanalyse und Computer: einige grundsätzliche Erwägungen', IMSCR, xi Copenhagen 1972, i, 120

Fig. 1. 13..N. Böker-Heil: Análisis estadístico. En BENT, Ian D., 1990. *Analysis* (p. 101)



Apéndice 2b ANALEST: DATOS Y GRÁFICOS

Datos sobre la obra	**Resultados generales**
AUTOR: A.Webern	**n** = 12 **CV** = 0,2519765726
OBRA: Variaciones para piano op.27	**RN$_R$** = 2,6476149
URM: I = A* II = J * III = J	**GC** = 72,844828 %

n	Nota	VR	D	FR %	DR %	z
2	DO#/REb	58	8,4270833	9,7499474	1,416614	0,67464
3	RE	54,75	5,1770833	9,2036142	0,8702808	0,414457
7	FA#/SOLb	53,25	3,6770833	8,95146039	0,61812705	0,294373
1	DO	52,75	3,1770833	8,86740912	0,534075	0,2543454
6	FA	50,75	1,1770833	8,53120404	0,1978707	0,0942329
$\bar{X}$		49,57	0	8,33333333	0	0
8	SOL	49,5	-0,0729166	8,3210758	-0,012257	-0,0058374
5	MI	49,125	-0,4479166	8,2580374	-0,075295	-0,035858
9	SOL#/LAb	48,625	-0,9479166	8,17398632	-0,159347	-0,078866
4	RE#/MIb	46,75	-2,8229166	7,8587938	-0,474539	-0,2259921
11	LA#/SIb	45,375	-4,1979166	7,627652	-0,7056804	-0,3360695
10	LA	43,75	-5,8229166	7,3544862	-0,978847	-0,466161
12	SI	42,25	-7,3229166	7,10235242	-1,2310009	-0,586245

Tabla 2 Datos del recuento de sonidos, desviaciones y variable normalizada

Valores absolutos		**Valores relativos**	
ΣVR =	594,875	**ΣFR** =	100
$\bar{X}$ =	49,572916667	**X** =	8,33333333%
ΣD =	43,270833	**ΣD$_R$** =	7,273937
MD =	3,605902	**MD$_R$** =	0,6061614%
s =	12,491213	**s$_R$** =	2,099804
V =	156,0304	**V$_R$** =	4,40918

Ordenación decreciente de FR

Fig. 1.14. E. Igoa: Análisis estadístico. *Revista Música y Educación* nº 35

Por su parte, Hermann Erpf distingue únicamente tres tipos básicos de análisis: "**análisis motívico-formal** (segmentación temática, base melódico-rítmica de los motivos, función armónica y métrica y relaciones entre elementos); **análisis psicológico** (descripción del transcurso y desarrollo de la tensión: consonancia y disonancia, secuencia modulatoria, combinaciones contrapuntísticas, construcción temática, etc.); y **análisis expresivo** (carácter expresivo, significado, idea poética, etc.)"; (Erpf, MGG 1949/1989: vol. I, 449-450).

Diether de la Motte aplica a 11 obras desde **Josquin Des Prez** hasta **Alban Berg** otros tantos tipos de análisis, algunos coincidentes con los métodos operativos de Bent (reducción, segmentación, análisis comparativo, estadístico, etc.), mientras que otros son diferentes aproximaciones o técnicas muy concretas (análisis compás por compás, análisis texto-música, análisis "especial", análisis de las tendencias, detalles analíticos y análisis sin presupuestos previos). Lo más significativo de su libro es destacar precisamente que, aunque en teoría es posible aplicar cualquier tipo de análisis a cualquier obra, cada creación musical puede requerir una técnica analítica concreta, que permita sacar a la luz los procedimientos más significativos empleados en la misma, aquellos que realmente son característicos de cada autor (Motte, 1990).

TEMA 2 CONCEPTOS FUNDAMENTALES

En muchos libros un tema como el que sigue figura al final, en forma de glosario o breve diccionario. En mi opinión, sin embargo, la importancia de los conceptos que aquí se definen y explican justifica su inclusión como tema justo antes de abordar los fundamentos del análisis. Además, muchos de estos conceptos no pertenecen a una asignatura en particular, o corresponden a cursos superiores, por lo que no es frecuente que sean explicados antes de abordar las primeras clases de análisis. Todos ellos van a ser utilizados a lo largo de estas páginas, y no sólo en un tema, sino en varios. Especialmente el término *función*, ya mencionado en la definición de análisis propuesta por Bent (ver Tema 1), va a ser objeto de un exhaustivo estudio que muestre sus múltiples implicaciones. El resto de los términos no mantiene entre sí ninguna relación, salvo la de ser todos ellos conceptos con difícil adscripción a una disciplina concreta.

2.1. FUNCIÓN

Es uno de los conceptos más importantes del análisis musical. Para comprender sus múltiples implicaciones será útil recorrer las definiciones más genéricas de los diccionarios para concentrarnos después en su aplicación musical. Las tres acepciones más frecuentes de la palabra *función*, en la versión que aquí nos interesa, son las siguientes (DLE 1992: 1004):
[1] Capacidad de acción propia de los seres vivos, máquinas o instrumentos.
[2] En lingüística, (a) papel que, en la estructura gramatical de la oración, desempeña un elemento fónico, morfológico, léxico o sintáctico; (b) relación que los elementos de una estructura gramatical mantienen entre sí; (c) cada de las aptitudes del lenguaje para representar la realidad, expresar los sentimientos del hablante o incitar la actuación del oyente.
[3] En matemáticas, regla matemática entre dos conjuntos que asigna a cada elemento del primero otro elemento del segundo.

Estas tres acepciones del término tienen sus correspondientes equivalencias musicales. De la definición genérica [1] se deduce que **función** es la capacidad de acción propia de cualquier elemento musical, sea éste un sonido o altura, un motivo, un acorde o sucesión de acordes, una figura rítmica, una textura, una combinación tímbrica, etc. Las acciones que puede llevar a cabo un elemento musical, solo o en combinación con otros elementos, son múltiples: introducción, inicio, exposición, desarrollo, recapitulación, intensificación, minoración, mantenimiento y, por supuesto, acciones cadenciales de diversos grados de importancia como articulación del discurso a varios niveles.

De las definiciones lingüísticas [2] se obtienen tres variantes. En (2a) **función** es el papel que desempeña un elemento en la estructura del discurso musical. Mientras la capacidad de acción se refiere a las posibilidades de acción –teóricas o latentes– en cada elemento, el papel de dicho elemento en la estructura musical alude a una realización concreta, en la que aquél puede cumplir una de sus misiones más usuales, o bien realizar una acción infrecuente o incluso inesperada. Así, por ejemplo, una cosa es el abanico usual de misiones que podría realizar el acorde $\mathbf{D}^{7}$ (dominante con 7ª) dentro de la tonalidad clásica, y otra cosa son las frecuentes sorpresas que se encuentran en el repertorio. Difícilmente podría considerarse como usual el empleo del citado acorde que hace **Moussorgsky** en la impresionante escena de la coronación de *Boris Godunov*, en el que la $\mathbf{D}^{7}$ de *Re♭ Mayor* alterna (¡durante 42 compases!) con la $\mathbf{D}^{7}$ de *Sol Mayor*, la tonalidad más lejana de aquella en el círculo de quintas, sin alcanzar ninguna de las dos su objetivo. La aparente ausencia de centralidad tonal queda mitigada, sin embargo, cuando se observa que hay dos sonidos comunes a ambos acordes, el *do* y el *fa♯* o *sol♭*, y que ambos acordes se pueden interpretar como diferentes formas de la $^{\mathbf{D}}\mathbf{D}$ (dominante de la dominante) en *Do Mayor*, tonalidad en la que finalmente resuelven algún tiempo después.

Según (2b), **función** es la relación entre los diversos elementos de una estructura musical, lo que en análisis se puede entender de dos formas. Por una parte, se puede aludir a las diferentes *funciones propias* de cada elemento: *función melódica*, *función armónica*, *función rítmica*, etc., sin olvidar que los elementos pueden asumir también una misión que no sea la propia, aunque en algunos casos sea tan obvia como ella. Por ejemplo, en los *corales* a 4 voces la armonía tiene, además, una relevante *función melódica* en todas las voces, en el sentido de que no es un mero relleno, como sucede en otras texturas. En muchas obras para piano (*Estudios* de **Chopin** o de **Liszt**, p.ej.) los materiales temáticos (en este caso arpegios) tienen también una clara *función armónica*. La textura o el ritmo tienen en algunas obras de los últimos dos siglos una *función motívica*, como ocurre con el acorde que abre la *Sinfonía de los Salmos* de **Stravinsky**, o con la "Invención sobre un ritmo" en la que se basa la *Escena 3ª* del *Acto III* de *Wozzeck* de **Berg**, respectivamente. Por su parte, la armonía asume en muchas ocasiones también una *función rítmica*, y además a varios niveles, como veremos (ritmo acórdico, ritmo de modulación, ritmo de tonalidad, etc.).

En segundo lugar, dentro de cada elemento o parámetro existe una *relación funcional* derivada de una jerarquía que asigna un mayor o menor peso a cada componente o participante dentro de la estructura. Así se diferencian y relacionan la *final*, el *tenor*, las *iniciales* y las *mediantes* dentro de un modo eclesiástico, o la tónica, la dominante, la subdominante y sus relativos en el sistema tonal, o las diferentes polaridades en una obra no tonal, etc.

En la variante (2c) **función** se define como la aptitud expresiva de cada elemento, lo cual nos conduce al resbaladizo tema de la expresión en la música, sobre el que tanto se ha escrito y sobre el que se han vertido las más encontradas opiniones. Sin ninguna intención de profundizar en tan espinoso tema (cuya subjetividad y amplitud rebasan las intenciones de este libro), propongo aquí solo algunas pistas para los más curiosos. Suponiendo que la música exprese *algo*, transmita un mensaje, tenga capacidad para comunicar o para exponer un contenido, como haría un lenguaje en el sentido más amplio del término, o para generar en el oyente un estado emocional concreto, lo cierto es que cualquier elemento o parámetro puede ser el portador principal de tal mensaje. Además de recordar que ha existido todo un sistema –vigente durante cerca de tres siglos– basado en estos presupuestos (la retórica musical y sus figuras retóricas), sirvan como ejemplos de esta suposición los siguientes (que prefiero no adjetivar, para no condicionar la percepción del oyente): la melodía del *Lacrymosa* en el *Requiem KV 626* de **Mozart** o la del *Adagietto* de la *Sinfonía nº 5* de **Mahler**; los acordes apoyados por el arpa en el *Adagio* de la *Sinfonía nº 8* de **Bruckner**, los que abren el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra (Así habló Zarathustra)* de **R. Strauss** o los acordes paralelos de las *Nuages* en los *Nocturnes* de **Debussy**; la figura rítmica que subraya la *Muerte de Siegfried* en el *Acto III* del *Götterdämmerung (El ocaso de los dioses)* de **Wagner**, o la que abre el *Nº 1: Marte, el dios de la guerra* de *Los planetas* de **Holst**; la textura que cierra la ópera *Wozzeck* de **Berg**, o la de la 3ª pieza de las *5 Stücke für Orchester op. 10* de **Webern**.

Por último [3], nos centramos en la acepción matemática del término *función*, que ofrece también interesantes extrapolaciones musicales. Según vimos, **función** sería una regla entre dos conjuntos que asigna a cada elemento del primero un elemento del segundo. Esto se traduce musicalmente en hechos tan sencillos como la transposición de altura, mediante la cual el conjunto de sonidos de un modo o escala, o el conjunto de acordes de una tonalidad, o el conjunto de sonidos de un motivo atonal, se podrían corresponder con otro conjunto similar, una vez establecida una regla por la que se eleva o se rebaja todo sonido o acorde de los conjuntos iniciales mediante un intervalo constante. Así, la transposición de un modo dórico (*final* en *re*) a la altura *la*, por ejemplo, implicaría añadir a cada grado del modo original una 5ªJ, con el fin de mantener las mismas relaciones interválicas internas del modelo:

Funciones modales	**Finalis**				**Tenor**		
Modo dórico original:	***Re***	*mi*	*fa*	*sol*	***La***	*si*	*do*
Modo dórico desde *la*:	***La***	*si*	*do*	*re*	***Mi***	*fa♯*	*sol*

La misma operación se realizaría para reproducir en un segundo conjunto los grados de una escala mayor o menor, o los acordes construidos sobre los siete grados de una de dichas escalas. Para ello es necesaria la alteración ascendente o descendente de algunos sonidos del nuevo conjunto (es decir, cambiar de armadura), con el fin de mantener las relaciones interválicas originales. En todos estos casos, naturalmente, las funciones modales o tonales presentes en el primer conjunto permanecen en el segundo conjunto. Un ejemplo de transposición de los acordes de una tonalidad:

Funciones tonales:	**T**	**Sp**	**Dp**	**S**	**D**	**Tp**	**Ð**^{7}
RE M (2 sostenidos):	*RE*	*mi*	*fa♯*	*SOL*	*LA*	*si*	*do♯*
LA b M (4 bemoles):	*LA♭*	*si♭*	*do*	*RE♭*	*MI♭*	*fa*	*sol*

Es también perfectamente posible transportar otros materiales que no sean sistemas modales o tonales completos, y esto es de hecho una práctica común en el oficio de la composición: motivos, melodías, temas [de motete, de fuga, de sinfonía, de sonata, etc.], series [dodecafónicas o no], secuencias [melódicas, armónicas o rítmicas], pasajes completos, etc., son constantemente sometidos a procedimientos como la transposición, inversión, retrogradación, aumentación o disminución en el curso de una elaboración temática, de un desarrollo, de una textura de fuga, de una articulación formal, etc. Como ejemplo de estos procedimientos en una obra no tonal, ni modal, ni dodecafónica, se puede analizar la 4ª de las *5 Stücke (5 Piezas)* para cuarteto de cuerda de **Webern**, en la que, tras una aparente falta de 'tematicidad', late una rígida construcción temática basada en cuatro motivos; tres de ellos reaparecen transportados a diversas alturas, unificando y articulando claramente la forma. No en vano, el sistema creado por Forte para analizar la música atonal (**Escuela de Viena**, **Stravinsky**, **Ives**, **Bartók**, **Scriabin**, etc.) está basado en la teoría de conjuntos (Forte 1973), y en él se contemplan términos y operaciones entre conjuntos de sonidos tales como la transposición, la inversión, equivalencia, subconjuntos, combinatoriedad, complementariedad, etc.

****

A lo largo de la historia de la música, los teóricos y analistas han utilizado el término *función* de varias formas. Ya en la Edad Media se tomó conciencia del término en la sistematización de los modos eclesiásticos, al observar la jerarquía existente entre los diversos grados de la escala (véase el Tema 3). Así, según su **función modal** se distingue entre la *final*, el *tenor*, las *iniciales* y *mediantes* y el resto de sonidos del modo, en una jerarquía de cuatro niveles. Otras jerarquías se podrían aplicar a los diferentes sistemas modales que han existido y todavía subsisten en determinadas culturas.

Riemann, por su parte, aplica el término al análisis armónico (Riemann, 1893/1903), y considera que existen tres **funciones básicas o primarias** entre los acordes integrantes de una escala mayor o menor: la tónica mayor o menor (**T/t**), la dominante (**D/d**) y la subdominante (**S/s**), siendo el resto **funciones complementarias o secundarias**, acordes derivados o representativos de las primeras, designados como acordes *paralelos* o *relativos* (**Tp** y **tP**; **Dp** y **dP**; **Sp** y **sP**). Todo ello será estudiado en el Tema 5, dedicado a la armonía.

Schenker, sin embargo, relaciona la palabra *función* con su concepto de *nivel* (Schenker, 1906/1990; Salzer, 1952/1990), en el sentido de **armonía con significación estructural**, distinguiendo así la mera sucesión de *acordes gramaticales o de prolongación* de los *acordes significantes o estructurales*.

Schönberg, en su libro *Funciones estructurales de la armonía*, amplía el concepto de *función* desde el acorde hasta la sucesión de acordes: "una tríada aislada está completamente indefinida en su significado armónico. La adición de una o más tríadas puede restringir su significado a un número menor de tonalidades. Cierto orden confiere a tal *sucesión* de acordes la **función de progresión**. Una *sucesión* no tiene un propósito fijo; una *progresión* pretende un

objetivo definido. Una *progresión* tiene la **función de establecer o contradecir una tonalidad**" (Schönberg 1954/1990: 23).

En el análisis funcional de Keller el término no tiene connotaciones analíticas, como recuerda Bent, sino que es utilizado por analogía con la fisiología en lo que concierne a las **funciones unificadoras de la obra musical considerada como un organismo viviente** (Bent 1990; Keller, 1957/1985).

El título del libro de Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (1976), denota claramente el papel central que tiene el término en su sistema de análisis. Para Berry el término **función se refiere al papel estructural de un elemento o sucesión**. Este concepto de *función estructural*, según explica su autor, está comúnmente unido, como referencia terminológica, al de *expresión*, porque no los concibe como diferenciables dentro de la relación objeto-sujeto que se da en la experiencia musical real. En lo que concierne a la tonalidad y a la línea melódico-armónica, distingue la *función tonal* y la *función lineal*; en lo relativo al ritmo y a la métrica, la *función métrica* y las *funciones de los impulsos*; y en otros sentidos, *funciones multinivel*, *funciones de los procesos formales*, *funciones progresivas y recesivas*, etc.

Por último, y aunque su autor no utiliza el término propiamente dicho, es evidente que en un sistema como el de Forte, basado en la teoría de conjuntos, subyace una utilización del concepto en su acepción matemática, bajo la apariencia de las múltiples relaciones y operaciones que se pueden hallar y realizar entre conjuntos de sonidos: equivalencia; derivación mediante complementación, inclusión, transposición, inversión, unión e intersección; relaciones de similitud; par *Z-relacionado*, etc.

2.2. CÍRCULO DE QUINTAS

El **círculo de quintas** es una representación de las tonalidades alrededor de un círculo, ordenadas de menos a más sostenidos en el sentido de las agujas del reloj, y de menos a más bemoles en sentido contrario (Tabla 2.1). Cada par de tonalidades incluye el modo mayor y su relativo menor correspondiente (p.ej., *DO M* y *la m*). En tres casos hay que especificar el par de tonalidades bajo sus nombres en sostenidos y en bemoles, al tratarse de tonalidades con equivalentes enarmónicos. El objeto de esta representación es ofrecer una aproximación visual de la cercanía o lejanía entre tonalidades, por lo que se utiliza principalmente en el análisis armónico y formal, pero también en determinados análisis basados en las técnicas de reducción.

Como se observa en el círculo de quintas, la tonalidad más lejana a otra desde el punto de vista armónico es aquella que está a una distancia de 6 alteraciones, o sea, en el extremo contrario de cualquiera de los 6 diámetros que dividen el círculo. Por ejemplo, la tonalidad más lejana de *DO M* –que no necesita alteraciones– es *FA♯ M / SOL♭ M*, que tiene 6 sostenidos o 6 bemoles. Por su parte, que la tonalidad más lejana de *do m* es *fa♯ m*, porque de 3 bemoles se pasa a 3 sostenidos, es decir, una distancia total de 6 alteraciones. También se puede constatar que la distancia interválica entre las tónicas de estas tonalidades es siempre de 4º aumentada o 5ª disminuida.

Dentro de la música tonal fue, sin duda, **Franz Liszt** el autor que más tempranamente utilizó los efectos distanciadores de esta relación armónica, haciéndolo, con frecuencia, entre acordes sucesivos y en contextos totalmente novedosos.[5] Así sucede, por ejemplo, en el final del I movimiento (*Inferno*) de la *Sinfonía Dante* (*re m* alternando con *sol♯ m*), o en el final de la *Sonata en si m*, cuyo acorde final (*SI M*) viene precedido –a modo de lejana evocación cadencial– por un acorde de *FA M* (¡no de *FA♯ M*!).

[5] Salvando ejemplos anteriores (1830) como el enlace entre *SOL M* y *RE♭ M* en los cc. 151-158 del IV Mov. de la *Sinfonía fantástica* de H. Berlioz.

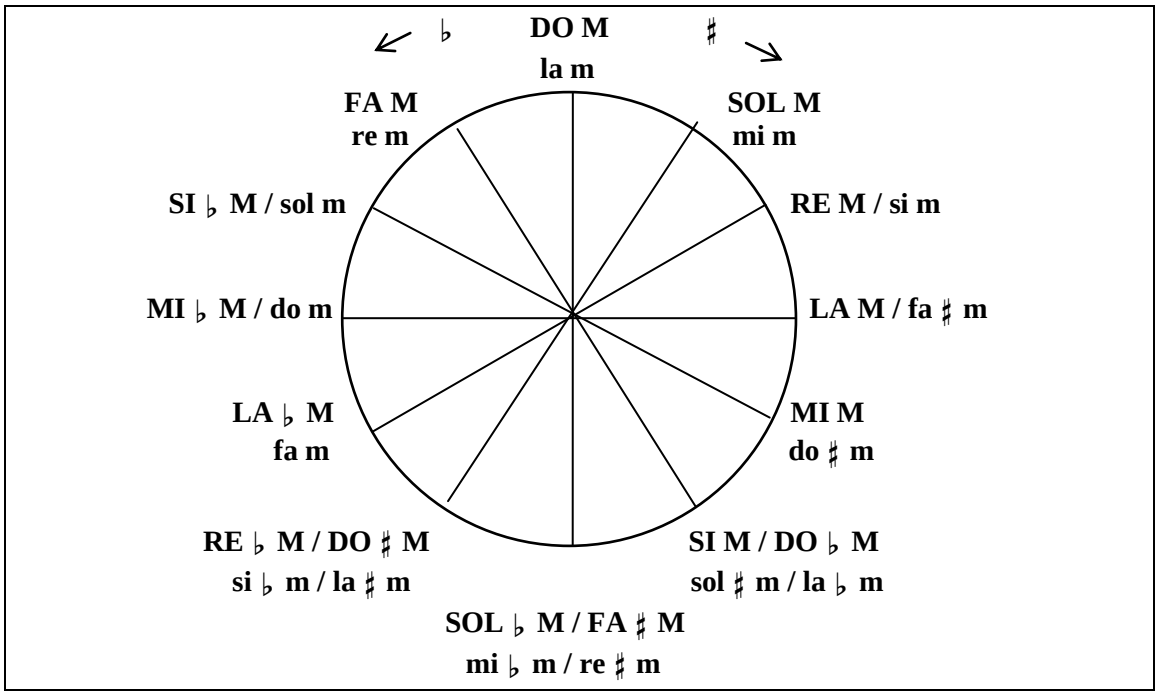
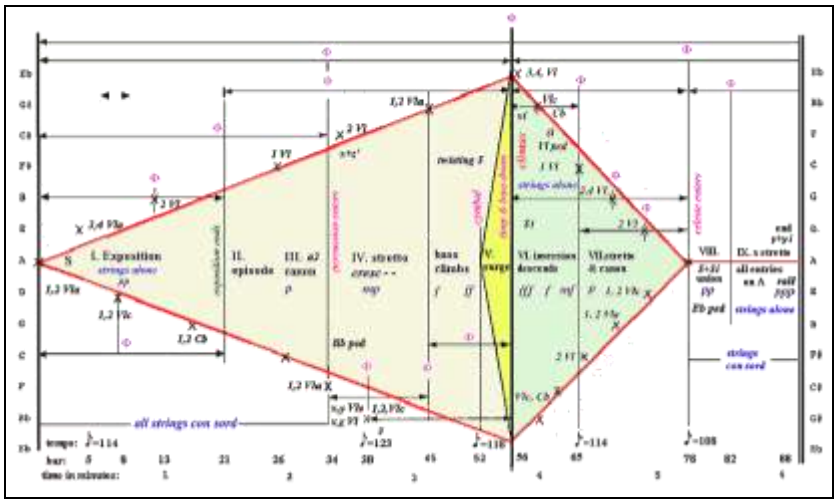


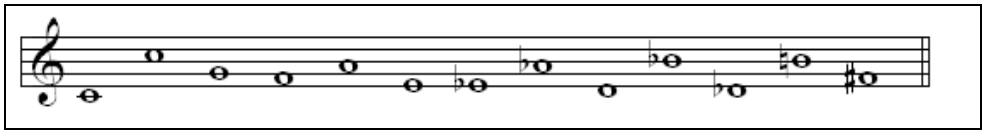
Tabla 2.1. Círculo de quintas

Esta bipolaridad acústica entre sonidos a distancia de 4ª A ó 5ª d –que además divide a la 8ª en dos partes iguales– se utiliza en la música no tonal incluso con más sentido que en la tonalidad clásica, ante la ausencia de otras referencias. En este caso, dichos polos pueden asumir la función que antes tenían la tonalidad básica y la tonalidad de contraste (p.ej., en la sonata), o bien proporcionar un punto máximo de alejamiento desde un polo inicial que regresa al final. Esta última opción, la existencia de un polo y un contrapolo en una construcción formal bipolar, es lo que se observa en el llamado "sistema axial" de **B. Bartók**. Así sucede en su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, cuyos cuatro movimientos están basados en la bipolaridad entre dos sonidos situados a distancia de 4ª A / 5ª d (y cuya ubicación temporal responde a la *sección áurea* en I y III). Además, la disposición de los polos iniciales es simétrica (1º y 4º movimientos en *la*), mientras que los polos iniciales de los movimientos 2º y 3º son a su vez simétricos respecto a *la* (*do*: 3ª m superior; *fa♯* : 3ª m inferior), y forman entre sí también una 4ª A / 5ª d.



Ej. 2.1. L.F. Solomon: Análisis gráfico del I mov. de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de B. Bartók (polo y contrapolo, serie de Fibonacci y sección áurea)

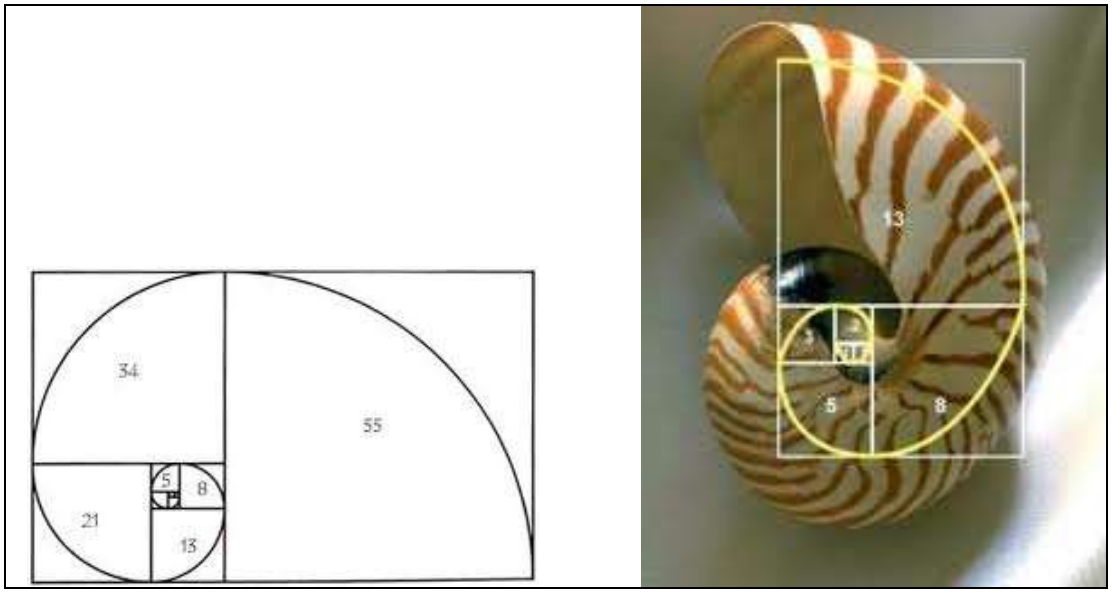
Otro ejemplo de construcción basada en la polaridad de los opuestos lo encontramos en el *Ludus tonalis* de **Hindemith**, aunque en este caso la bipolaridad se manifiesta en dos niveles diferentes. Por una parte, el *Praeludium* empieza en *DO* para terminar en *Fa♯*, mientras que en el *Postludium* ocurre exactamente lo contrario (*FA♯ – DO*). Entre medias, las 12 fugas que componen la obra están polarizadas siguiendo un orden más complejo y no siempre lineal, derivado de la serie de armónicos superior e inferior: desde el *DO* inicial se aleja primero hacia los sonidos a distancia de 5ª (*SOL* y *FA*), siguiendo con la 3ª (*LA* y *MI*; *MI♭* y *LA♭*) y la 2ª (*RE* y *SI♭*; *RE♭* y *SI*), alcanzando finalmente el *FA♯*. Visto desde este sonido, el proceso de acercamiento es justamente el contrario (2ª, 3ª y 4ª). Por otra parte, hay dos líneas melódicas que avanzan en sentido contrario (*sol – la – la♭ – si♭ – si* y *fa – mi – mi♭ – re – re♭*) entre el *DO* y el *FA♯*, aunque en la primera de ellas exista una clara irregularidad (Ej. 2.2).



Ej. 2.2. P. Hindemith: *Reihe 1* (Serie 1). *Ludus tonalis*.

2.3. SERIE DE FIBONACCI. SECCIÓN ÁUREA

La **serie de Fibonacci** consiste en una sucesión de números en la cual cada miembro se obtiene sumando los dos anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. Debe su nombre al matemático italiano Leonardo Fibonacci, también conocido como Leonardo Pisano y Leonardo Bigollo (1175-1240), y es muy importante en el análisis de las proporciones temporales de ciertas músicas (como hemos visto en el Ej. 2.1), así como en las construcciones interválicas basadas en esta sucesión[6]. También está presente en figuras como la *Espiral de Fibonacci*, que a su vez es una abrstracción matemática de figuras que se observan en la naturaleza (Ej. 2.3).

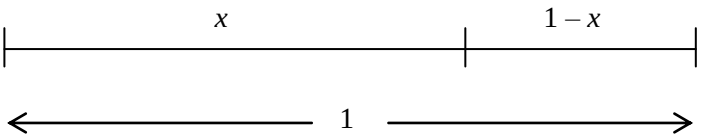


Ej. 2.3. Espiral de Fibonacci y concha del Nautilus

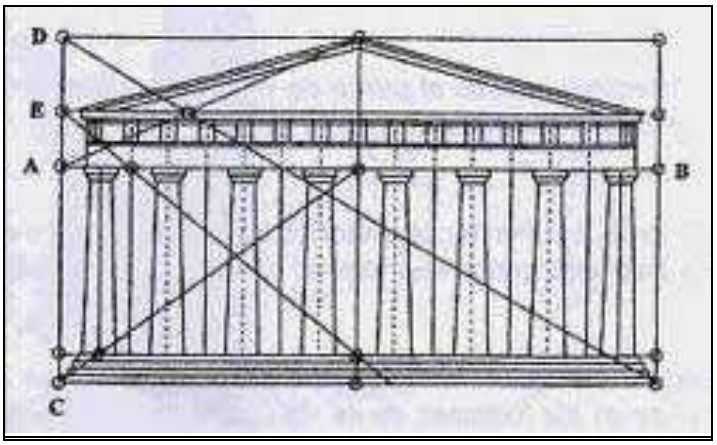
[6] Si se miden los intervalos en semitonos, resulta muy sencillo plantear una selección de intervalos que sigan la *serie de Fibonacci*: 2ª m (1 semitono); 2ª M (2), 3ª m (3), 4ª J (5), 6ª m (5ª A ó 6ª m), etc. Este es otro de los procedimientos habituales en la música de **Bartók** y de otros compositores del s.XX.

La **sección áurea** es un término procedente de la arquitectura, alusivo a las proporciones entre las diferentes partes de un edificio (Ej. 2.4). Se trata de una distribución armónica de una estructura que se obtiene mediante la división de una distancia en dos partes desiguales, de forma que la razón entre la más pequeña y la mayor sea igual a la razón entre la mayor y la distancia total:

$$\frac{x}{1-x} = \frac{1}{x}$$



Resolviendo la ecuación se llega a un valor para *x* igual a 0,618034, es decir, poco menos de las dos terceras partes del total.



Ej. 2.4. La sección áurea en el Partenón de Atenas

Musicalmente, la *sección áurea* tiene su aplicación en el análisis proporcional, es decir, en el análisis de las duraciones relativas de las diferentes secciones de un movimiento o de las partes de una obra completa, o en la distancia entre momentos significativos. La medición se puede realizar mediante el número de compases, o de pulsos, o incluso en términos de duración real de la interpretación (en vivo o grabada).

La proporción expresada en la *sección áurea* ha sido consustancial al desarrollo de muchas formas musicales, y subyace en la estructura de bastantes obras no adscritas en principio a ninguna forma establecida. Un ejemplo muy claro es la forma de *allegro de sonata* (en su versión más desarrollada), en cuya distribución seccional se encuentran claramente los principios de esta proporción. La exposición y el desarrollo suelen suponer unos dos tercios o poco menos de la duración total, mientras que la recapitulación ocupa el tercio restante. Visto en otros términos, se puede observar cómo cerca del final del desarrollo se encuentra, en muchos casos, el clímax dramático del movimiento, el momento culminante tras el cual la *retransición* conduce al terreno seguro de la recapitulación. Algo muy similar ocurre en el *aria da capo* y en el *Lied ternario*, cuyas fases más alejadas desde el punto de vista armónico y temático (la sección B) se ubicarían alrededor de ese punto situado a unos dos tercios del comienzo.[7]

Existen otros muchos ejemplos de todos los períodos históricos en los cuales se manifiesta esta proporción, cuyo equilibrio formal ha sido reconocido tanto por los compositores como por los oyentes. Así sucede en la distribución de las fases del discurso retórico y su aplicación musical, cuya disposición suele mostrar un punto de inflexión situado a

[7] Ramón Andrés cita en su *Diccionario* varios ejemplos de relaciones entre el número áureo y la forma musical (Andrés 2012: 1185-1189).

unos dos tercios del comienzo, coincidiendo con el comienzo o la parte central de la fase contrastante (la *confutatio*), como veremos en varias obras de **J.S. Bach**, y que se puede observar, por extensión, en otras muchas obras barrocas que siguen los esquemas retóricos; o en forma de tensión que culmina en un punto situado a dos tercios del comienzo (recuérdese el 1º movimiento de la *Música para cuerda, percusión y celesta* de **Bartók**); y en muchas otras obras sin adscripción formal precisa (poema sinfónico, fantasías, rapsodias, etc.) en las que, de un modo o de otro, se establezca una proporcionalidad de tipo *áureo* basada en alguno de los procedimientos estudiados. No hay que olvidar, por último, que varias de las parejas de miembros consecutivos de la *serie de Fibonacci* manifiestan a su vez razones cercanas a la *proporción áurea* (34:55, 89:144, 144:233, etc.).

2.4. POLARIDAD, POLARIZACIÓN, POLO DE ATRACCIÓN

La **polaridad** es la atracción que ejerce un sonido dentro de una escala, modo o conjunto de sonidos, equivalente a la centralidad de la *finalis* en los modos eclesiásticos, o a la de la tónica en el sistema tonal, pero en ausencia de dichas referencias modales o tonales. Se aplica, por tanto, a algunos sistemas modales complejos y especialmente a la música no-tonal del siglo XX, tanto al llamado período atonal de la Escuela de Viena, como a algunas o muchas de las obras de autores independientes (**Scriabin**, **Bartók**, **Ives**, **Stravinsky**, **Varèse**, **Shostakovich**, etc.) y de la época post-serial. Si la palabra *polaridad* se refiere al sistema de relaciones que se establece entre el sonido *polar* y los restantes, el término **polarización** alude más bien a la acción o realización concreta de esas relaciones. Por su parte, un **polo de atracción** es, evidentemente, el sonido principal o central de una escala, modo o conjunto de sonidos basados en el sistema de la *polaridad*. En la Tabla 2.2 se pueden observar las equivalencias entre el sistema modal, el tonal y el polar.

Sistema modal	**Sistema tonal**	**Sistema de polaridad**
Centralidad	Centralidad	Polaridad
Giros melódicos, fórmulas	Cadencias, jerarquías	Polarización
Finalis, sonido central	Tónica	Polo de atracción

Tabla 2.2. Equivalencias entre los sistemas modales, tonales y de polaridad.

Uno de los autores mencionados –**Stravinsky**– ha defendido, incluso por escrito, el sistema de la *polaridad* ante el viejo sistema tonal, pero también ante la posible ausencia de elementos de atracción en la forma musical (Stravinsky 1939/ 1977: 40-41):

> Lo que nos preocupa, entonces, es menos la tonalidad propiamente dicha que aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o, aún, de un complejo sonoro. El polo del sonido constituye en cierto modo el eje esencial de la música. La forma musical sería inimaginable si faltaran esos elementos atractivos que forman parte de cada organismo musical y que están estrechamente vinculados a su psicología [...]. No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos, es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música.
>
> Puesto que nuestros polos de atracción no se encuentran ya en el centro del sistema cerrado que constituía el sistema tonal, podemos alcanzarlos sin que sea necesario someternos al protocolo de la tonalidad. Hoy día no creemos más en el valor absoluto del sistema mayor-menor fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de *do*.

Como vemos, se trata de toda una declaración de principios de unos de los más importantes compositores del siglo XX. En su *Sinfonía de los salmos* se puede apreciar con claridad la utilización de varios polos de atracción a lo largo de sus tres movimientos, muchos de ellos identificados con un modo mayor o menor, aunque sea con procedimientos muy lejanos a las funciones tonales.

2.5. PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA, PERCEPCIÓN Y ANÁLISIS

En este último apartado vamos a tratar una serie de conceptos de difícil delimitación dentro y fuera de la música, puesto que sus orígenes y a la vez sus aplicaciones se sitúan tanto en la estética y la filosofía como en el análisis y las técnicas de la composición, con la psicología de la música como vínculo más evidente. Partiendo de esta última disciplina, se trata de recorrer formulaciones pertenecientes a la *teoría de la Gestalt*, la *teoría de la información*, la *inteligencia artificial* y la *semiótica*, cuyo influjo ha sido muy notable en los más diversos espacios de la ciencia y de las artes, hasta llegar a conceptos más concretos como el de *implicación-realización* o el de *nivel*.

2.5.1. Psicología de la música

Si la psicología, en general, se define en ocasiones como la ciencia de la conducta y de la experiencia, la **psicología de la música** sería, según Natasha Spender, "un área de la psicología dirigida al estudio de todas las formas del comportamiento musical, y tendría como objetos de estudio, entre otros, los procesos cognitivos y las respuestas emocionales implicadas en la música, el ejercicio de las habilidades musicales, la gran variedad de personalidades musicales y de procesos creativos, el papel de la música en la curación de enfermedades mentales o físicas y la psicología social de la música colectiva" (Spender, NG 1980: vol. XV, 388). Dentro de este variado campo de acción, es el terreno de la percepción y de la respuesta ante la música el que más directamente se relaciona con los conceptos que vamos a definir a continuación.

2.5.2. Teoría de la Gestalt

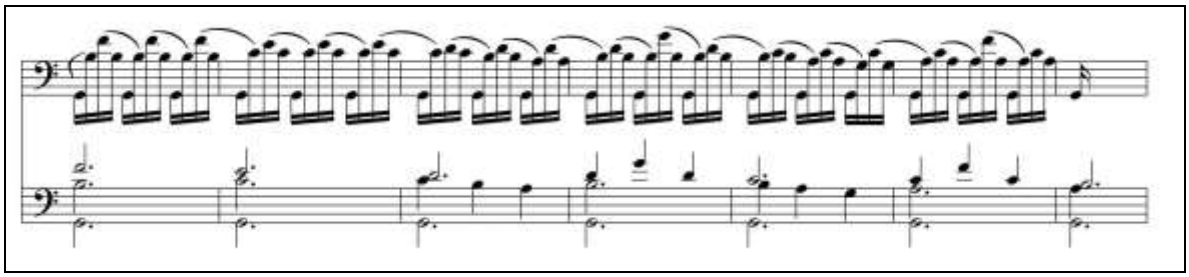
En el siglo XX surgen tres de las principales teorías que se han expuesto como patrones de la relación entre la música y el hombre a través de la percepción. Aparte del *mentalismo* y del *conductismo*, la más importante es la *teoría de la Gestalt*[8] o *psicología de la forma*, que afirma que la percepción se dirige a las formas o configuraciones completas, no a los elementos o componentes percibidos por separado. Esto es fácilmente aplicable a las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura). Sin embargo, dado que la música es un arte que transcurre en el tiempo, es necesaria como mínimo una audición completa de una obra musical para conseguir una primera idea global de la estructura completa de dicha obra, provocando así la intervención de un factor importantísimo en la música: la memoria.

La *teoría de la Gestalt* se fundamenta en la idea de agrupación, entendida como una actividad creadora inconsciente del individuo. Esta tendencia a la agrupación de elementos en grupos se manifiesta de varias maneras, según ha demostrado Irene Deliège en un interesante artículo sobre el tema (Deliège 1985, II: 23-26):

a) *Segregación de corrientes auditivas*. Según Deliège, "una secuencia emitida por una sola fuente sonora puede ser interpretada por el sistema perceptivo como procedente de dos fuentes diferentes. El estímulo sufre pues una fragmentación y a la vez una nueva combinación de sus elementos". En términos musicales, este fenómeno se aplica a aquellas obras escritas para instrumentos de tipo melódico (vientos en general, pero también cuerdas, aunque en estas es posible la simultaneidad efectiva de dos sonidos, y la aparente simultaneidad de tres y cuatro) que presentan a veces secuencias sonoras dispuestas de tal forma que, a pesar de no existir más que una única corriente de sonidos a un tiempo, se pueden percibir dos (y a veces más) secuencias melódicas simultáneamente (voces, en términos más familiares). Esto es muy frecuente en las sonatas, partitas y suites para violín solo, violoncello solo y flauta sola de **J.S. Bach**; pero también en pasajes de sus obras para clave y órgano (presentación del tema de fuga, pasajes de tipo *toccata*, solo de *pedalier*, etc.), así como en múltiples obras anteriores y posteriores para cualquier instrumento *a solo*, en las que se intenta dar una sensación polifónica

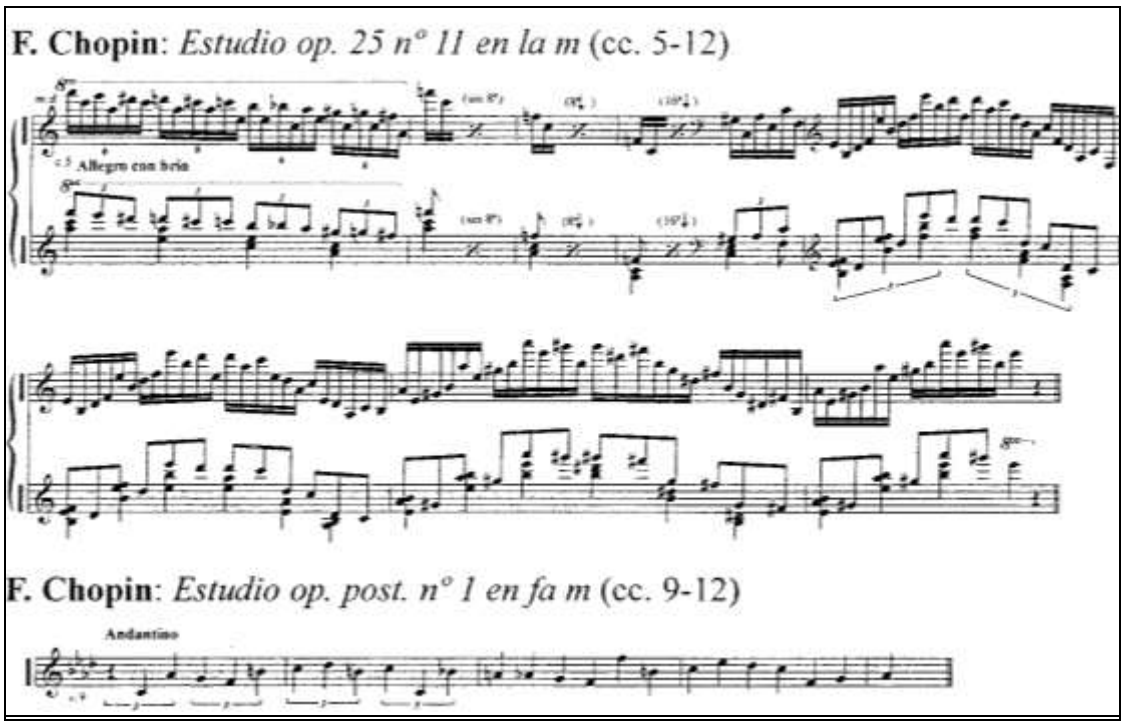
[8] *Gestalt* es una palabra alemana que se puede traducir por forma, entidad o configuración. La *teoría de la Gestalt* ha sido expuesta en sus líneas generales por Kurt Koffka (1935) y Wolfgang Köhler (1929).

con un instrumento en principio poco adecuado para ello (en el mencionado grupo de obras del genio alemán figuran incluso tres fugas). Asumiendo que las *corrientes auditivas* pueden interrumpirse, pueden tener elementos en común y pueden ser percibidas de diferente manera según el oyente, el *Preludio* de la *Suite nº 3 BWV 1009* de **J.S. Bach** es un buen ejemplo en el que se escuchan hasta tres niveles melódicos o voces a la vez.



Ej. 2.5. Escritura real y segregación de corrientes auditivas de los cc.45-60 del *Praeludium* de la *Suite nº 3 BWV 1009 de* **J.S. Bach**

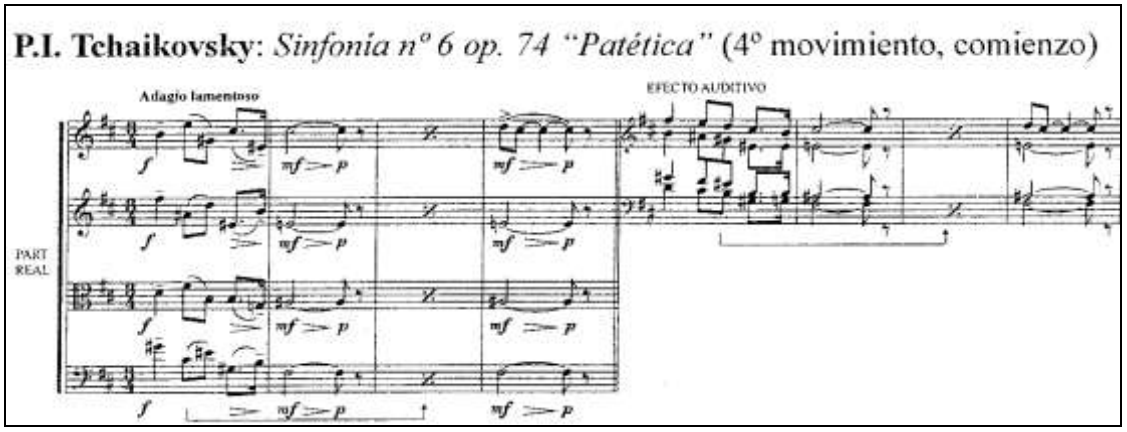
Dentro de este apartado se pueden definir dos leyes. La ley de *proximidad* y *similitud* demuestra que la agrupación de sonidos en diferentes corrientes melódicas está en función de la proximidad en el tiempo y en el espacio de los sonidos sucesivos entre sí, así como en la similitud de sus contornos. Es fácil encontrar ejemplos de clara diferenciación, por una parte, y de no-segregación, por otra, en los *Estudios* de **Chopin** (Ej. 2.6).



Ej. 2.6. Ejemplos de diferenciación y de no-segregación en los *Estudios* de **Chopin**

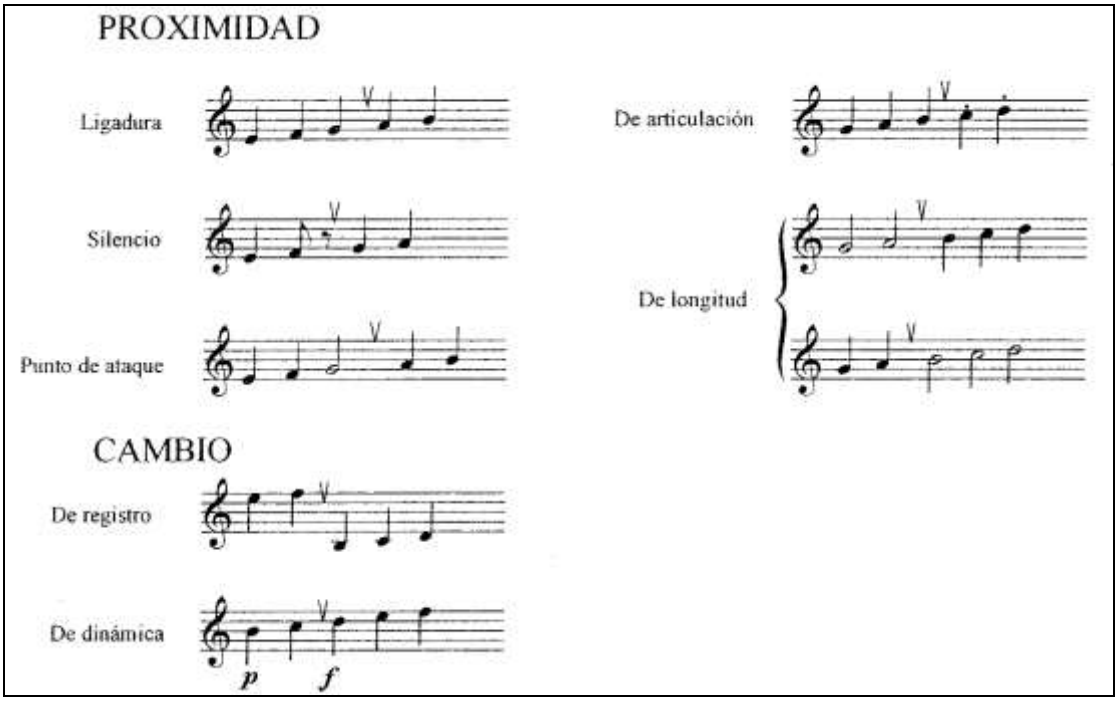
La segunda ley es la de *destino común* y *buena continuidad*, llamada en psicoacústica *ilusión de escala*, que demuestra que la repartición espacial de los estímulos sonoros no es obstáculo para que el oído los agrupe en líneas melódicas sencillas. La repartición espacial tiene dos vertientes: la repartición de un material melódico entre varios instrumentos alternadamente, lo que generalmente implica constantes saltos en el espacio vertical (intervalos amplios), y la repartición en el espacio físico asociada con ello. Todo esto se puede ver en el ejemplo más famoso de *buena continuidad* de toda la historia: el 4º movimiento de la *Sinfonía nº 6* de

Tchaikovsky, en el que las cuatro líneas melódicas descendentes que se perciben en las cuerdas están escritas, en realidad, de forma alterna entre violines I y II, y entre violas y violoncellos. El efecto era más pronunciado cuando –como sucedía en tiempos de su autor– los violines I y II se disponían a ambos lados del director, por lo que cada sonido de sus dos melodías procedía de un lado diferente de la orquesta. Hoy día, con los violines I y II agrupados a la izquierda del director, casi todos los oyentes mezclarían los sonidos, "alineándolos" en función de su proximidad y de su continuidad más lógica y sencilla.



Ej. 2.7. Ley de buena continuidad en el 4º Movimiento de la *Sinfonía nº 6* de **Tchaikovsky**

b) *Agrupamiento musical*. Según ha escrito Fraisse, "toda modificación periódica cualitativa o cuantitativa de un elemento provoca un agrupamiento" (cit. en Deliège 1985, II: 26). Lerdahl y Jackendoff, en su *Teoría generativa de la música tonal*, han enunciado las reglas preferenciales de agrupamiento a partir de los principios de proximidad y similitud (Lerdahl y Jackendoff 1983/2003: 44-53; v. Ej. 2.8).



Ej. 2.8. Reglas preferenciales de agrupamiento a partir de los principios de proximidad y similitud (Lerdahl y Jackendoff 1983/2003: 44-53)

Dos de ellas están basadas en la proximidad de acontecimientos temporales: regla de ligadura o reposo (frontera de grupo tras un silencio o final de ligadura), y regla de punto de ataque (frontera de grupo tras un sonido más largo situado entre otros más cortos). Las reglas restantes están basadas en el cambio y articuladas según el principio de proximidad: las fronteras de grupo están en función del cambio de registro, de dinámica, de articulación, de duración o del timbre. No es difícil encontrar numerosos ejemplos de cada regla en la literatura musical de cualquier época. Como sucede siempre en la teoría de la Gestalt, los posibles agrupamientos se pueden reforzar o debilitar si en un mismo punto intervienen dos o más reglas a la vez, o si operan reglas contradictorias en pasajes diferentes pero contiguos. Tanto el citado artículo de Irène Deliège como el libro de Lerdahl y Jackendoff, así como el clásico de Leonard B. Meyer *Emoción y significado en la música* proponen numerosos ejemplos de aplicación de las leyes de la Gestalt a la música, estudiando al tiempo sus aplicaciones perceptivas y analíticas.

2.5.3. Teoría de la información

Existen teorías más recientes que también han aportado modelos psicológicos aplicables al terreno musical. La *teoría de la información*, (desarrollada por el ingeniero Claude Shannon) "se desarrolló en el campo de la ingeniería de las comunicaciones, y consiste en una aproximación a la eficacia de un canal de comunicación según el número de mensajes diferentes que se pueden transmitir en la unidad de tiempo [...]. Se pueden distinguir tres niveles: nivel técnico, centrado en la eficacia del canal de transmisión; nivel semántico, basado en la recepción del significado; y nivel efectivo, según la influencia del mensaje en el receptor" (Spender, NG 1980: vol. XV, 393).

La idea básica de la *teoría de la información* aplicada a la música consiste en considerar el lenguaje como un código de signos o acontecimientos portadores de mayor o menor información, según la expectativa creada en el oyente. Cuanto menor sea la probabilidad de aparición de un determinado suceso, mayor será la información que éste proporcione, pero cuanto mayor sea la previsión o la repetición de un suceso menor será la información que aporte[9]. Un ejemplo muy sencillo de creación de expectativas se da en la necesidad de resolución del acorde de $\mathbf{D^7}$. Cuando la resolución es "ortodoxa" (en un lenguaje tonal, la tónica mayor o menor), se consigue la culminación de las expectativas, lo que implica poca o nula información; cuando la resolución es sorpresiva (en un lenguaje tonal, una cadencia rota, una resolución irregular o fuera de función), las expectativas se ven frustradas, pero, a cambio, se consigue más información. Evidentemente, entre ambos extremos se dan muchos casos intermedios, según el contexto armónico, el estilo, la complejidad del pasaje, etc., como sucede en general con todos los parámetros. Asimismo, una resolución sorpresiva, portadora de mucha información, puede convertirse gradualmente en una fórmula normalizada si se repite muchas veces. En la mencionada Escena de la coronación de *Boris Godunov* de **Moussorgsky**, las dos presuntas $\mathbf{D^7}$ de *RE♭M* y de *SOL M*, que se alternan entre sí de forma claramente irregular, van perdiendo su capacidad de sorprender debido a la repetición de las mismas, por lo que la atención del oyente se desvía hacia las variaciones en la textura y la orquestación que se introducen en su presentación. Se pueden encontrar cientos de ejemplos similares en el campo de la armonía, de la melodía, del ritmo, del timbre, de la textura, etc. Por otra parte, un elemento tonal (un acorde, una melodía) puede causar la misma sorpresa si aparece en un contexto claramente no tonal o post-serial; así sucede con la melodía de los cc. 700 y ss. en el Finale del *Cuarteto nº 5* de B. Bartók, o con el acorde de *Do mayor* que cierra la *Polymorphia* de K. Penderecki.

[9] Véase a este respecto el interesante apartado dedicado por Meyer a los "modelos de cambio estilístico" y a lo que denomina la "desviación del estilo" (Meyer 1956/2001: 81-85).

2.5.4. Inteligencia artificial

En una línea parecida de trabajo, la *inteligencia artificial* proporciona una eficaz herramienta de trabajo en la experimentación de la gramática musical, puesto que, como subraya Natasha Spender, "a pesar de que el 'lenguaje musical' es hasta cierto punto una noción metafórica, el psicólogo puede estudiar la música en términos lingüísticos para investigar la naturaleza y los límites de la capacidad humana para procesar la información musical" (Spender, NG 1980: vol. XV, 396). Son dos los aspectos del lenguaje más susceptibles de ser apreciados por los oyentes (y por el análisis): el simbolismo y la expresividad de la melodía, y la lógica de los factores armónicos y de la estructura formal. No hay que olvidar, en este sentido, las aportaciones al estudio del lenguaje y a la psicología que han supuesto la revolución lingüística de Noam Chomsky[10] y la simulación por ordenador, ya que éstos proporcionan un modelo muy adecuado para aquellas reglas gramaticales de la música que pueden ser utilizadas inconscientemente por el oyente normal.

2.5.5. Semiótica y semántica

La *semiótica* es la teoría general de los signos, aunque a veces se restringe su significado al estudio de los signos en la vida social (DLE 1992, 1861), mientras que la *semiología* sería su aplicación a la interpretación (de la literatura, de las artes, etc.). Su empleo en el análisis musical tiene como primera meta la objetividad, y consta de dos etapas, según explica Bent: en la *fase paradigmática* se produce la segmentación, en la que la estructura musical es fragmentada en unidades formales no divisibles ('signos'), y en la *fase sintagmática* se produce el examen de las relaciones entre dichas unidades. Los signos adquieren significado sólo cuando forman parte de la estructura musical en un momento determinado, y cuando se relacionan por ello con otros signos (es decir, cuando se hacen *funcionales*). No hay que confundir la *semiótica* con la *semántica*, que es el estudio del significado de los signos y sus combinaciones, pero cuyo campo de acción se sitúa más cerca de la estética musical y de la filosofía.

2.5.6. Implicación-realización

Como consecuencia de la aplicación de la *teoría de la información* al análisis musical, autores como Eugene Narmour y Leonard B. Meyer concretaron en el concepto de *implicación-realización* todo lo explicado sobre la creación y culminación o frustración de expectativas, lo que contrapone este principio frontalmente con los fundamentos del análisis *schenkeriano*. Es decir, mientras Schenker intenta demostrar que toda la música (del período tonal, por lo menos) está construida según un esquema melódico-armónico que se resume en la *estructura fundamental* (*Ursatz*) T – S – D – T, Narmour, Meyer y otros autores han subrayado que el material musical puede tener variadas *implicaciones*, cuya *realización* provoca una mayor o menor sensación de culminación (como ya vimos en el punto 2.5.3 con el acorde de $\mathbf{D}^7$), pero que en todo caso no pueden ser predichas de antemano. Como recuerda Bent, hay varias dimensiones o niveles en el concepto de *implicación-realización* (un simple pasaje, una sección, un movimiento completo, etc.), y además pueden existir *implicaciones* que se realicen sólo parcialmente o se frustren, o *realizaciones* que provoquen a su vez nuevas *implicaciones*.

2.5.7. Nivel

La palabra nivel tiene varias acepciones en música. En semiótica musical, nivel es cada uno de los sucesivos procesos de segmentación a los que se somete una estructura musical. Sin embargo, Molino y Nattiez han utilizado el término para definir tres formas de acercamiento a una obra musical. Según los citados autores, el *nivel neutro* concierne a la obra en sí misma, sin

[10] En concreto su *gramática trasnformacional-generativa* sobre la estructura del lenguaje.

condicionantes históricos o interpretativos. El *nivel poiético* se centra en la génesis de la obra, donde las consideraciones históricas, sociales, políticas y estilísticas tienen un gran peso. El *nivel estésico*[11] alude a la recepción de la obra por parte del oyente y al juicio crítico que ello dé lugar. El análisis musical debería realizar una síntesis de los tres para tener una visión completa del lugar que ocupa la obra en el seno del mundo artístico.

También se puede entender la palabra nivel en el sentido que Jan LaRue aplica al término *dimensión*, es decir, como los diferentes acercamientos a la obra musical desde el punto de vista del tamaño (LaRue 1989): pequeña dimensión (motivo, frase), dimensión media (período, sección, parte), gran dimensión (movimiento, obra, conjunto de obras); o utilizarla como hace Berry en sus análisis de algunos pasajes especialmente complejos desde el punto de vista armónico, en los que dispone dos, tres y hasta cuatro niveles tonales (es decir, analizar el fragmento visto en la tonalidad principal y en dos o tres secundarias) en una estratificación que denomina *análisis multinivel* (Berry 1987).

[11] La palabra *estésico* (*esthésique* en francés) es un neologismo de Valéry, quien prefiere esta palabra a *esthétique* para evitar las confusiones posibles. Según el *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, *esthésique* alude a la sensibilidad, a la capacidad de percibir una sensación o bien una cualidad de esa sensación.

TEMA 3 ASPECTOS DE LA MODALIDAD

Fig. 3.0. Manuscrito del convento cisterciense de Marienbrunn en Rulle, cerca de Osnabrück (Alemania). Datado en 1300. Notación musical, texto y miniaturas: obra de Gisela von Kerssenbrock, representada ella misma como maestra de coro en la parte inferior de la "P". Introito *Puer natus* en notación gótica.

Las primeras músicas conocidas de las que se conservan testimonios escritos (códices y otros manuscritos), así como una gran parte de la música de tradición oral (es decir, la música folklórica de las diversas culturas que pueblan los cinco continentes), están basadas en la modalidad como sistema constructivo para los aspectos melódicos y, en algunos casos, para los rítmicos. La importancia de la modalidad como fundamento del pensamiento musical en todos los campos es evidente si se considera la larga duración del período modal en comparación con la época tonal: si bien la tonalidad ha estado presente en la música occidental (tanto en la música de autor como en la folklórica) durante los siglos XVII a XX, la mayoría de la música anterior a este período se basaba en los modos (griegos, judíos, árabes, bizantinos o gregorianos) o en sus derivados los *tonos*. En cambio, la música del siglo XX ha utilizado indistintamente la tonalidad, la (neo)-modalidad o la atonalidad en sentido amplio, y la música folklórica está cimentada en gran medida en sistemas modales de la más diversa índole.

No es este el lugar para un estudio histórico de la evolución de los modos griegos a través de los teóricos medievales hasta llegar a los modos eclesiásticos, ni tampoco para un recorrido ni siquiera significativo por los modos empleados en la música de tradición oral. Existen excelentes monografías que cubren todos estos terrenos, tanto en el campo de la historia de la música como en el de la etnomusicología, como se puede ver en la bibliografía.[12] El propósito de este capítulo es aprender a analizar música modal basada en los modos gregorianos. Para ello veremos a continuación el concepto de modalidad como sistema constructivo, así como las varias acepciones de la palabra modo. Los tres capítulos del tema estarán dedicados a otros tantos ejemplos característicos de la utilización de la modalidad: los modos eclesiásticos en el canto gregoriano, síntesis de una larga tradición cuyo origen se remonta a los primeros tiempos del Cristianismo y en la que se mezclan influencias de las liturgias judías, orientales, bizantinas, ambrosianas, galicanas y mozárabes con una nomenclatura de origen griego; los modos rítmicos, tanto en las monodias religiosas y profanas de la Edad Media como en la primera polifonía; y los modos eclesiásticos y su transformación en *tonos* a través de su enriquecimiento melódico en la polifonía medieval y renacentista.

****

La *modalidad* es un sistema musical cuya construcción y cuyo funcionamiento se basan en la utilización de los modos en su acepción específicamente melódica. Así es posible referirse a la 'época de la modalidad' o a un repertorio modal, en clara contraposición a la 'época de la tonalidad' o a las obras tonales. Hay que recordar, sin embargo, que hay períodos de transición con cierto carácter de fusión en los que los rasgos modales se van perdiendo a favor de una construcción tonal funcional (como sucede en los siglos XVI y XVII), de igual modo que existen obras cuyo punto de partida es tonal, aunque incluyen claros rasgos modales que afectan tanto a la melodía como a la armonía (especialmente en los siglos XIX y XX).

La palabra *modo* ha tenido a lo largo de la historia de la música varias aplicaciones según el área de estudio.

[1] En el terreno de la *notación mensural*[13] se entiende como la relación entre la *longa* o larga y la *brevis* o breve (*modo* es, en sentido estricto, la medida de la breve); el *modus* es *perfectus* cuando la relación es 3:1, e *imperfectus* cuando la relación es 2:1.

[2] En este mismo campo la palabra *modo* designaba también cualquiera de las posibles combinaciones de largas y breves en un ritmo concreto, es decir, los *modos rítmicos* que fueron utilizados durante gran parte de la Edad Media.

[3] En los escritos de teóricos medievales como Hucbaldo y Guido d'Arezzo significa *intervalo*, y así el primero describe 9 modos (desde la 2ª menor hasta la 6ª mayor), mientras

[12] Sin duda el mejor libro existente en la actualidad sobre canto gregoriano es el escrito por Juan Carlos Asensio y publicado por Alianza Editorial, ttulado *Canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*.

[13] La notación mensural es un sistema de notación rítmica elaborado en el s. XIII (está ya expuesto en *De mensurabili música* de Johannes de Garlandia, ca. 1240), en el que la duración de los sonidos se especifica mediante tres valores rítmicos fundamentales: larga, breve y semibreve.

que el segundo sólo menciona 6 modos (desde la 2ª menor hasta la 5ª justa, excluyendo el tritono, aunque contempla posibles expansiones hasta la 9ª mayor).

[4] En el terreno más usual, el relacionado con los tipos de escala y de melodías, un modo es un conjunto de sonidos relacionados con un sonido central (llamado *finalis* en algunos casos), que sirve de base para la construcción de una obra musical monódica o polifónica. Cada modo suele presentarse usualmente en forma de escala ascendente, y la finalidad principal de estos sistemas modales es el estudio y clasificación de obras musicales basadas en la modalidad de forma directa o indirecta. También se entiende por modo una serie de giros melódicos o de pequeños motivos característicos de una escala concreta, y en este sentido se utilizan más en relación con la composición o la improvisación que con la investigación musicológica o el análisis. Se trata en este caso, como recuerda Powers en su completísimo trabajo sobre el concepto de modo (Powers, NG 1980: vol. XII, 376), de "sistemas modales funcionales abiertos y flexibles, en los que tienen cabida los préstamos, las variaciones, la improvisación, etc.".

3.1. EL SISTEMA MODAL DEL CANTO GREGORIANO[14]

En el tratado italiano *Dialogus in musica* (ca.1000) se dice lo siguiente: "un modo es una ley que permite distinguir los cantos basándose en su *final*" (hasta ese momento se distinguía el modo de una pieza por su *incípit*), lo que deja clara su función clasificatoria, por una parte, y la primacía del grado conocido como *finalis*, como subraya Powers (ibid., 377). Aunque el primer testimonio de una tabla clasificatoria de piezas según los 8 modos es de ca. 798, en el citado tratado, en el *Micrologus* de Guido d'Arezzo (ca. 1026) y en otros anteriores (cf. Aureliano de Réôme y Remi d'Auxerre) se especifican ya las bases del sistema modal del canto gregoriano, cuyo repertorio completo fue clasificado en 8 grupos –según sus comienzos y finales y según su ámbito melódico– denominados desde entonces *modos eclesiásticos* (o también *Octoechos latino*, según la nomenclatura homónima bizantina). En el siglo XVI Glareanus amplió el sistema de 8 a 12 modos en su *Dodecachordon* (1547), con el fin de clarificar algunas peculiaridades de los cantos que se venían observando a lo largo de toda la tradición medieval.

3.1.1. Elementos del sistema modal medieval

1. *Finalis*. La nota en la cual termina un canto dado se denomina *finalis* o *final*, y es el primer criterio a tener en cuenta a la hora de clasificar un canto. Existen 4 posibles finales en el sistema de 8 modos: *re*, *mi*, *fa* y *sol*, y dos más –*la* y *do*– en la expansión a 12 modos. Cada una de las finales tiene adscritos dos modos, el *auténtico* y el *plagal*, que se distinguen según el ámbito del canto se sitúe por encima de la final o alrededor de la misma.

Hay tres formas de denominar los diferentes modos. Una de ellas consiste en agruparlos por pares con la misma nota final, según los números ordinales griegos, especificando después si es auténtico o plagal: *Protus* (*re*); *Deuterus* (*mi*); *Tritus* (*fa*); *Tetrardus* (*sol*). Por ejemplo: *Protus auténtico*, o *Tritus plagal*.

La denominación más utilizada es la que aplica a los ocho modos eclesiásticos los nombres de los modos griegos (procedente del tratado *Alia musica* del siglo IX), aunque los teóricos medievales no acertaron a cuadrar la transcripción de los modos correspondientes (llamaron dórico al frigio, frigio al dórico, mixolidio al hipofrigio, etc.). Recordando que se añade el prefijo *hipo-* a los modos plagales, los nombres quedan de la siguiente forma: *dórico* e *hipodórico* (*re*); *frigio* e *hipofrigio* (*mi*); *lidio* e *hipolidio* (*fa*); *mixolidio* e *hipomixolidio* (*sol*);

[14] Las citas de los cantos gregorianos se hacen utilizando las abreviaturas habituales. **IN**: Introitus; **GR**: Graduale; **AL**: Alleluia; **TR**: Tractus; **SEQ**: Sequentia; **OF**: Offertorium; **CO**: Communio; **AN**: Antiphona; **HYM**: Hymnus; **PS**: Psalmus; **RES**: Responsorium; T.P.A.: Tempus per Annum (Tiempo ordinario). Las partituras de los cantos citados y analizados más abajo proceden del *Graduale Romanum*, disponible en su integridad en el IMSLP.

eolio e *hipoeolio* (*la*); *jónico* e *hipojónico* (*do*). Así, en el ejemplo anterior, el *Protus auténtico = dórico*, y el *Tritus plagal = hipolidio*.

La tercera, propuesta por Hucbaldo en el siglo IX, es una simple numeración desde el I hasta VIII o desde el I hasta el XII en la versión ampliada (también se pueden emplear números arábigos, en vez de romanos). Según esta numeración, los modos impares son siempre auténticos, mientras que los pares son plagales. En la Tabla 3.1 se expone el sistema completo de los 12 modos, con sus tres posibles denominaciones, la sucesión de pentacordos y tetracordos, la *final*, el *tenor* y el ámbito característico de cada modo, conceptos que se estudian a continuación.

2. *Ámbito*. El segundo criterio para reconocer el modo de un canto es su *ámbito*, es decir, la distancia entre el sonido más grave y el más agudo. El rango dentro del cual se mueven las melodías es muy diverso, excediendo muchas veces la distancia de 8ª, o quedándose en otros casos en un recorrido de 5ª o de 6ª. Es frecuente por ello representar el ámbito de los modos mediante una escala formada por la superposición de un pentacordo y un tetracordo en los modos auténticos, y un tetracordo y un pentacordo en el caso de los modos plagales, lo que suma una 8ª de extensión; a ella se añaden uno o dos sonidos por encima y por debajo con el fin de abarcar el rango de la mayoría de los cantos. Hay casos, sin embargo, en los que casi nunca se usan sonidos por debajo de la 8ª central, como sucede con los modos *lidio* y *mixolidio*, y casos en los que se sobrepasan ampliamente.

3. *Tenor*. La palabra *tenor* procede del latín y significa tanto "tono de la voz o acento" como "curso, marcha, continuidad". Esto explica su uso –junto con otros términos como *tuba* o *tono de recitado*– como denominación para el sonido más prominente o repetido en una fórmula salmódica. Ésta consiste en una serie de pequeñas fórmulas melódicas más o menos establecidas sobre las cuales se efectúa el canto de los salmos. Esta práctica procede del canto bizantino, y está documentada ya en un tratado del siglo X, en estrecha relación con el sistema de los 8 modos. El sonido empleado como *tenor* es el tercer criterio utilizado en la asignación de modo a los cantos.

El perfil melódico de una fórmula salmódica sencilla suele ser un gran arco formado por los siguientes elementos y partes: un primer bloque con la fórmula de entonación (*initium*), generalmente ascendente, mediante la cual se llega al *tenor*, sobre el cual se mantiene el canto más o menos tiempo en función del número de sílabas del texto, cerrándose con una cadencia provisional (*mediatio*), y un segundo bloque –sólo existente en la salmodia de algunos cantos de la misa como el *Introitus* o la *Communio*, pero no en los cantos del Oficio– con una nueva fórmula de entonación, mantenimiento sobre el *tenor* y una cadencia final (*terminatio*, *differentia* o *saeculorum*). Como se observa en las fórmulas de entonación de cantos como el IN. *Memento nostri, Domine* (Modo I), el IN. *Salve sancta parens* (Modo II), el IN. *Domine refugium* (Modo V) o el IN. *Ad te levavi animam meam* (Modo VIII), gran parte del canto se realiza sobre el *tenor*, por lo que también se pueden considerar estas fórmulas como "cuerdas recitativas" o "recitativos con inflexiones" (Randel, HVD 1997, 447). En otras elaboraciones melódicas a partir de las fórmulas salmódicas no se produce, sin embargo, tal insistencia sobre el *tenor*, y en su lugar aparecen complejos melismas y giros melódicos, articulados por cadencias sobre grados diversos, muestra de la enorme variedad original de dichas fórmulas. Así sucede en cantos como el TR. *Deus, Deus meus (*Modo II), el AL. *Alleluia. Vir Dei Benedictus* (Modo VI) o el GR. *Miserere mihi, Domine* (Modo VII).

La relevancia del *tenor* como un sonido esencial de muchas fórmulas salmódicas llevó ya en el siglo XI a su consideración como segundo grado en importancia dentro de cada modo, después de la *finalis*. Esta jerarquía entre los sonidos de cada modo llevó a la introducción del concepto de *función modal de la altura*, es decir, el papel que desempeña en la estructura musical cada uno de los grados del modo. Este concepto tiene su contrapartida –para la época de la tonalidad– en la *función tonal del acorde*, como veremos más adelante. La aparición de este concepto en época tan temprana revela ya la capacidad estructural del creador medieval, tan a menudo anónimo, fundamentada en el simple uso de una escala de 7 u 8 sonidos y en una textura monódica sin acompañamiento.

Podemos establecer así una primera jerarquía de funciones modales: en el puesto más alto se sitúa la *finalis*, seguida naturalmente por el *tenor*. Las siguientes funciones en la jerarquía modal se estudian en el siguiente subapartado.

4. *Iniciales y mediantes. Alteraciones*. La nota inicial de las fórmulas de entonación con las que comienzan los cantos (iniciales) en algunos modos, así como las notas sobre las cuales se producen cadencias o inflexiones secundarias (mediantes), aparte del tenor, pueden ser consideradas en general como *funciones modales secundarias*. Algunos de estos sonidos fueron muy importantes para la elaboración –a partir de los modos– del sistema de los *tonos* en la polifonía renacentista. Las iniciales y mediantes se situarían, por tanto, en el tercer puesto de la jerarquía funcional de los modos, mientras que el resto de los sonidos del modo ocuparían el nivel más bajo en esta clasificación.

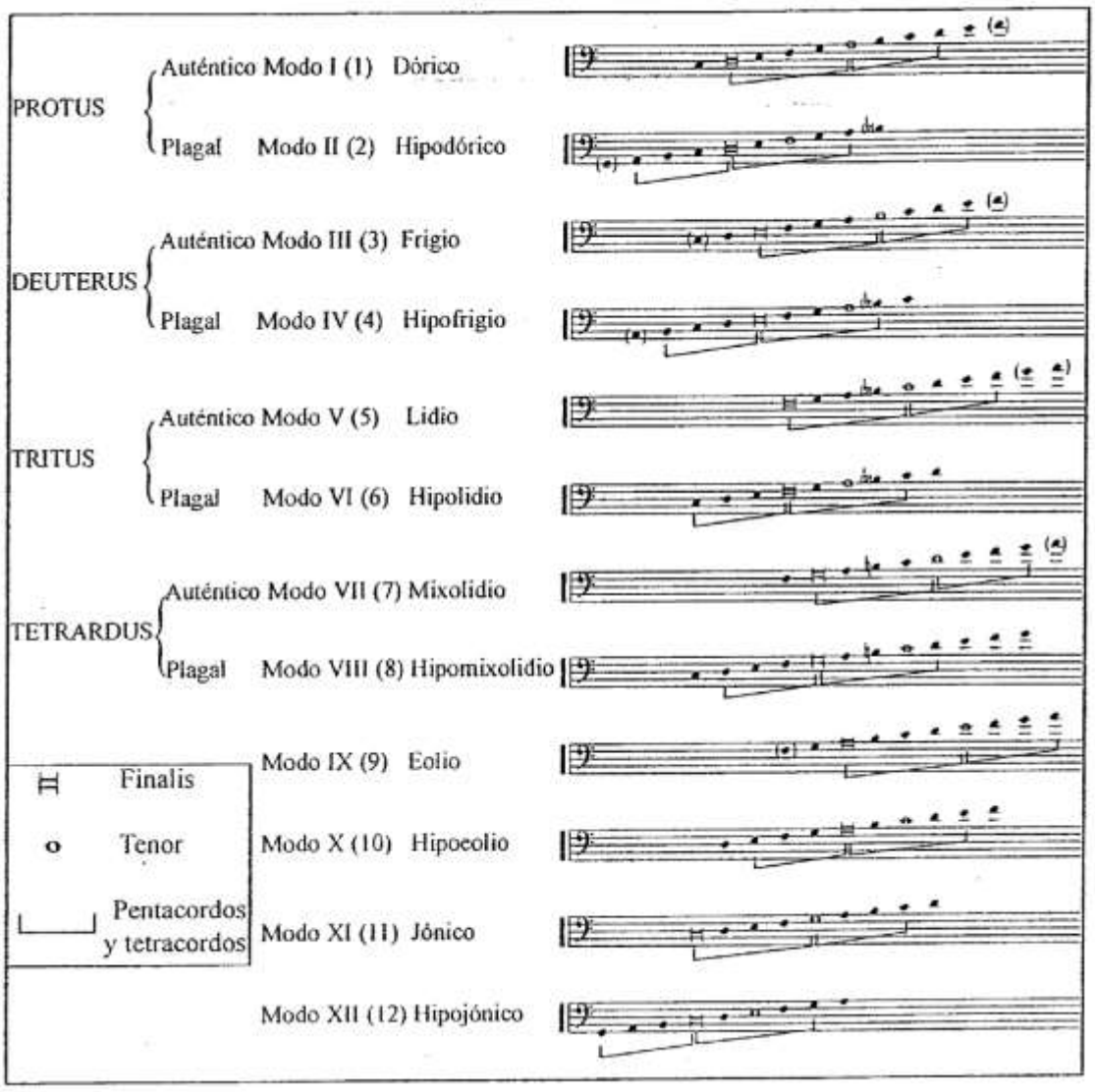


Tabla 3.1. Sistema modal completo de los 12 modos (Octoechos + modos de Glareanus)

Se sabe con certeza –por lo menos desde Guido d'Arezzo– que en el modalismo eclesiástico se utilizaron alteraciones en algunos modos, ampliando así, aunque fuera con gran austeridad, las posibilidades expresivas del canto. La alteración siempre correspondía al *Si*, que podía aparecer *bemolizado* en lugar de natural. En la Tabla 3.1 se señalan –mediante un bemol entre paréntesis– los sonidos que pueden ser naturales o bemoles, duplicidad que puede encontrarse sólo en los modos I, II, IV, V y VI.

3.1.2. Análisis de cantos basados en los ocho modos eclesiásticos primitivos

SEQ. *Veni sancte spiritus* Modo I
Secuencia del Día de Pentecostés - **Stephan Langton** (Canterbury, =1228)

La *secuencia* es uno de los pocos géneros litúrgicos en el cual es frecuente conocer al autor, ya que su composición es posterior al período en el que se creó la mayor parte del repertorio gregoriano, y entonces ya era usual conocer el nombre del compositor. Además de ser esta secuencia una de las cuatro que el Concilio de Trento admitió oficialmente desde el siglo XVI (una elección difícil, pues había unas 5000 para entonces, entre ellas el *Stabat mater*, que se incorporó en el s. XVII), responde al esquema estrófico del género: cada estrofa consta de 3 versos con rima consonante los dos primeros, y final fijo el tercero en todas las estrofas, mientras que musicalmente cada dos estrofas tienen la misma música. El esquema es el siguiente:

Estrofa	1	2	3	4	5	6	etc.
Versos (según la rima)	a a *m*	b b *m*	c c *m*	d d *m*	e e *m*	f f *m*	etc.
Música	ABC	ABC	DEF	DEF	GHI	GHI	etc.

La interpretación musical en estos casos se asignaba a dos semicoros que cantaban de forma alterna las estrofas impares unos y las pares los otros. En cuanto a su adscripción modal, no hay duda sobre su pertenencia al Protus auténtico, en primer lugar porque la nota final de todas las estrofas (excepto la nº 7 y la nº 8) es un *re*, y en segundo lugar porque el ámbito (*do – re'*) encaja perfectamente en dicho modo. El *tenor* podría ser también de mucha ayuda, a pesar la ausencia de fórmula salmódica, si observamos que la mayoría de las semicadencias en los versos 1 y 2 de cada estrofa se producen sobre el *re* y sobre el *la*, aunque no falten reposos sobre las *mediantes do, sol* y *fa*. Es también importante observar el empleo de la alteración sobre el *si*, que se utiliza como *si* ♭ cuando se llega a él desde abajo, mientras que se emplea natural cuando se alcanza desde arriba.

Resulta interesante observar la periodicidad de la construcción musical, consecuencia lógica de la rigidez del texto, así como las variadas semicadencias que se emplean a lo largo de la *secuencia* en los versos 1 y 2, junto con las cadencias finales de cada estrofa, cuyos puntos de reposo apuntan hacia una clara funcionalidad y muestran a menudo 'intenciones triádicas': *re-la-re, la-fa-re, sol-re-la*, etc., dejando entrever además una clara percepción del equilibrio formal por parte de su autor.

AL. *Dies sanctificatus* Modo II
Aleluya de la Misa del Día de Navidad

El *Alleluia* es el canto más rico en melismas dentro de la misa, y se suele cantar alternando entre el coro y el solista sus secciones A – B – A. El característico comienzo del *Dies sanctificatus* anuncia ya un giro característico del Protus plagal, una frase que, partiendo del *do*, se eleva hasta el *sol* para terminar con una cadencia parcial en *re*, poniendo así de relieve la importancia de las *iniciales* en el reconocimiento modal. Además de ello, el *iubilus* del *Alleluia* (es decir, su prolongación melismática) también termina en *re*, al igual que el versículo central. El ámbito se extiende entre el *LA* y el *la*, justo la octava prescrita para el Protus plagal. El *tenor* se sitúa, por tanto, sobre la nota *fa*, como se observa en el *jubilus* inicial, así como en las palabras "nobis", "venite gentes et adorate", "hodie", etc. Aparte del *re* y del *fa*, sólo hay dos puntos de reposo más en las cadencias parciales, las *mediantes do* y *LA*.

IN. *In nomine Domini* Modo III
Introito para el miércoles de Semana Santa

Es un ejemplo de canto al que la restitución melódica ha devuelto el peso musical sobre la dominante verdadera del Deuterus auténtico, que es el *si* y no el *do* (a pesar de lo que figura en muchos libros de texto). Las nuevas ediciones del repertorio gregoriano ya lo tienen en cuenta desde 1934, aunque como la edición vaticana se hizo en 1908, no recoge todavía esta restitución. Se puede observar la presencia del *si* en las primeras frases, así como en la fórmula salmódica, a pesar de que en ésta las notas de reposo son primero el *do* y luego el *la*. La nota final *mi* viene precedida generalmente de un *sol* (por salto) o por el movimiento conjunto *sol-fa-mi*.

OF. *Laetentur caeli* Modo IV
Ofertorio de la Misa de la Noche de Navidad

El *ofertorio* que nos ocupa ahora muestra una característica melódica muy peculiar, que consiste en el uso del *si* ♭ en lugar del *si* natural (quizá porque el *si* natural habría dado al canto un sonido demasiado "oriental"), aunque no deja de sorprender la especial relación entre el *si* ♭ y la finalis *mi*. La deducción del modo comienza con el sonido final del canto, que es un *mi*, observando a continuación la tendencia melódica hacia y alrededor del *la* que se produce especialmente en las palabras "terra" y "faciem Domini", junto con el giro melódico de apertura sobre la palabra "Laetentur" (*do-re-mi-mi-mi-fa-sol*) y el ámbito (*do – si* ♭), que nos llevan sin ninguna duda al Deuterus plagal, quizá el menos frecuente de los modos en términos estadísticos.

GR. *Christus factus est* Modo V
Gradual para la Misa del Domingo de Ramos

El *graduale* para el Domingo de Ramos *Christus factus est* rompe, con su amplio y desusado ámbito, con todo intento clasificatorio basado en la extensión. En efecto, si bien está claro que la *final* es *fa* y por tanto está dentro del par *Tritus*, el ámbito –nada menos que desde el *do* hasta el *sol'*– abarca desde el sonido más grave del Modo 6 hasta el más agudo del Tritus auténtico, es decir, todos los sonidos teóricamente posibles de ambos modos juntos. Es la fórmula salmódica, con su característico giro melódico inicial (*fa-fa-fa-la-sol-sol-do'do'*) y su claro recitado sobre el *do'* como *tenor*, la pista necesaria para aclarar la pertenencia del canto a un Modo V excepcionalmente extenso. Además de esto, es necesario constatar la riqueza melódica de todo el canto, en el que se emplea tanto el *si* natural como el *si* ♭, y en el que son abundantes los largos y complejos melismas, entre los que destaca el que se canta sobre la palabra "illum", que consta de 34 sonidos.

CO. *Diffusa est gratia* Modo VI
Comunión para la Misa de Santa María Virgen

La *antífona de comunión* para la misa de Santa María Virgen *Diffusa est gratia* muestra con claridad la diferencia entre la función de las *iniciales* y la función de la *finalis*: el sonido que abre un canto no es, en muchas ocasiones, el mismo que el sonido final, y el giro melódico de apertura no tiene porqué ser privativo de un solo modo, por lo que hay que llegar siempre a la última sílaba del canto para observar la *finalis* y deducir, con ello, el modo. El sonido *re* no sólo abre aquí el canto, sino que es además el destino de la primera cadencia parcial, y el giro de apertura –así como el resto del canto salvo la *finalis*– podrían muy bien pertenecer al Modo I,

sobre todo porque ambos modos comparten el ámbito *do – do'*, la posibilidad de alterar el *si*, las *mediantes do* y *fa*, y, por si fuera poco, su *tenor* es el mismo, es decir, el *la*. En estos casos es únicamente el sonido final el que permite adscribir el canto con seguridad a un modo, en este caso el Tritus plagal, cuya *finalis* es el *fa*.

IN. *Puer natus est nobis* Modo VII
Introito para la Misa del Día de Navidad

En el *introito* para el día de Navidad *Puer natus est nobis* destaca, en primer lugar, la claridad y decisión del salto inicial desde la *finalis* hasta el *tenor*, que hace oír seguidas las dos notas más importantes del Tetrardus auténtico ya en el mismo comienzo, o cómo la cadencia sobre el primer "nobis" se queda en el *re'*, mientras que la del segundo "nobis" cae sobre el *sol*, en un arco melódico que clarifica con energía las funciones modales. Las *mediantes* sobre las cuales se producen cadencias parciales son, significativamente, el *la*, *do'* y *mi'*. No en vano este modo *mixolidio* es uno de los que más ha contribuido a la transición entre la modalidad medieval/renacentista y la tonalidad barroca/clásica, por su estructura prácticamente idéntica a la de una escala mayor (salvo en la sensible), encontrándose todavía vestigios suyos en obras barrocas, y siendo a la vez uno de los que primero reaparecerán en el neomodalismo del siglo XIX.

Por lo demás, su ámbito corresponde a lo previsto (*sol – fa'*), y la fórmula salmódica se centra claramente sobre el *re'*, una de las fórmulas más claras y típicas del canto gregoriano, con su ascenso inicial desde el *sol* hasta el *re'*, recitado sobre esta nota y cadencia parcial sobre el *mi'*, nuevo recitado sobre el *re'* y cadencia final en el *sol*.

HYM. *Veni creator Spiritus* Modo VIII
Himno para la Misa del Día de Pentecostés
Hrabanus Magnentius Maurus (Maguncia, ca.780 – Winkel, 856)

Terminamos este recorrido por los ocho modos eclesiásticos con otro de los cantos más famosos de todo el repertorio gregoriano, el *himno* de Pentecostés *Veni creator Spiritus*, cuyo autor también conocemos. Se trata también, al igual que el *Pange lingua*, de un canto estrófico, con estrofas de cuatro versos octosílabos y rima libre. La música responde a esta estructura con un bloque de cuatro frases, cadenciando las tres primeras sobre *do'*, *re'* y *do'*, mientras que la última termina en *sol*, como *finalis* del Tetrardus plagal, repitiéndose este bloque idéntico para las restantes estrofas. El ámbito es *fa – mi'*, y la estructura poético-musical sería la siguiente:

Estrofa	1	2	3	etc.
Versos (según la rima)	a b c d	e f g h	i j k l	etc.
Música	ABCD	ABCD	ABCD	etc.

3.2. LOS MODOS RÍTMICOS

Hemos visto que la palabra *modo* tiene otra posible acepción en relación con la *notación mensural* (relación entre la larga y la breve), derivando de ello el concepto de *modos rítmicos*, es decir, cualquiera de las posibles combinaciones de largas y breves dentro de un modelo rítmico. Su definición teórica procede del siglo XIII, y se basa en la polifonía de Notre Dame, aunque los modos rítmicos se utilizaron tanto en el repertorio religioso como en el profano, en la monodia y en la polifonía, durante un período relativamente extenso que supera el estricto marco de Notre Dame.

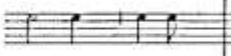
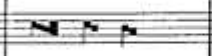
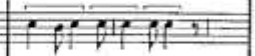
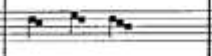
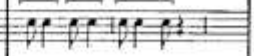
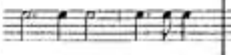
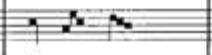
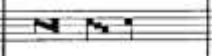
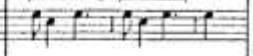
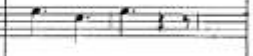
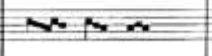
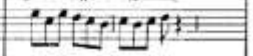
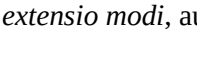
Modo	Denominación prosódica	Equivalente musical	Modelo de ligaduras	Equivalente moderno
1	TROQUEO LB			
2	YAMBO BL			
3	DÁCTILO LBB			
4	ANAPESTO BBL			
5	ESPONDEO LL			
6	TRÍBACO BBB			

Tabla 3.2. Modos rítmicos: combinaciones larga-breve, pie básico, motivos rítmicos y denominación prosódica

En la construcción de los seis *modos rítmicos* es evidente el modelo prosódico griego y latino, basado también en la relación entre sílabas largas y breves, en el que una unidad de dos o tres sílabas formaba un pie y cada verso podía incluir desde dos hasta seis pies (desde el dímetro hasta el hexámetro). Los teóricos medievales optaron por una numeración de los *modos rítmicos*, tal y como puede verse en la Tabla 3.2, en la que se especifican también las denominaciones prosódicas griegas y latinas.

Los motivos rítmicos (*ordines*) se obtienen sencillamente repitiendo una o más veces el pie básico de cada modo, por lo que los *modos rítmicos* otorgaban una gran unidad modal a los cantos, aunque era posible –pero no frecuente– la 'modulación', es decir, el cambio de un modo rítmico a otro a lo largo de una pieza. También era posible rellenar una larga mediante dos breves, lo que podía convertir un pie del Modo 1 ó 2 en un pie del Modo 6, por ejemplo:

, o bien, se convierten en

O combinar dos modos a lo largo de un motivo, por ejemplo, el Modo 1 y el 5, lo que se denomina *extensio modi*, aunque se sigue considerando en este caso Modo 1: 

Aun así, el material rítmico disponible para el compositor no era muy amplio, y estaba además limitado a la subdivisión ternaria, algo que sin duda forma parte del sonido característico de mucha música compuesta en dicho período. Cuando en la música polifónica la progresiva complejidad rítmica (especialmente de la voz superior) llevó a la subdivisión de la breve, la percepción de los *modos rítmicos* se hizo cada vez más difícil, lo que llevó finalmente a la disolución del sistema rítmico modal como fundamento métrico de la música.

MODOS RÍTMICOS EN LA MONODIA PROFANA

Adam de la Halle (ca. 1237 – ca. 1287): *Rondeau "Robins m'aime"*, del *Jeu de Robins et de Marion* (NAWM 9).
Modo rítmico 2 básicamente, con alguna subdivisión de la breve inicial o de la larga final. Modo melódico V.

MODOS RÍTMICOS EN LA MÚSICA RELIGIOSA

Leonin (2ª mitad siglo XII): *Alleluia Pascha nostrum* (NAWM 16) Cláusulas compuestas en estilo *discanto* (16b: texto "nostrum"; texto "latus" [de "immolatus"]; texto "luia" [de "Alleluia"]).
Modo rítmico 1 en el *duplum*, con alguna subdivisión de la larga y alguna alternancia con el Modo 5, que es a su vez el imperante en el *cantus*. Modo melódico VII.

Anónimo: *Cláusula* sustitutiva sobre "nostrum" (NAWM 16d); *motete "Salve, salus hominum – O radians stella – nostrum"* (16e); *motete "Qui d'amours veut bien – Qui longuement porroit – nostrum"* (16g).
Modo rítmico 3 en *triplum* y *duplum*, con alguna subdivisión de la larga y de la breve. Modo 5 en el *cantus*. Modo melódico V.

3.3. MODOS Y TONOS EN LA POLIFONÍA

3.3.1. Evolución del sistema modal al sistema de los tonos

Los modos eclesiásticos fueron utilizados, como se ha visto, en el ámbito del canto gregoriano, en la primera polifonía religiosa (construida casi siempre a partir de cantos gregorianos o fragmentos de los mismos) y en la mayor parte del repertorio mixto o profano (motetes con textos mixtos, cantigas, cantos de peregrinos, canciones de trovadores, de *Minnesänger*, etc.). La evolución desde los ocho modos hacia el sistema tonal de los siglos XVIII y XIX es un largo y tortuoso camino, jalonado por muchas propuestas que se encuentran tanto en los escritos teóricos como en la práctica compositiva, aunque no por ello debe ser tratado como un período de transición –sin personalidad propia en cuanto a sus bases tonales– entre el modalismo eclesiástico y la tonalidad barroca-clásica, como muchas veces ocurre. En efecto, es perfectamente posible elaborar un sistema propio para el período que se extiende entre la polifonía flamenca del siglo XV y el primer Barroco, basado naturalmente en la obra de los principales compositores del momento, así como en los tratados más importantes.

No es este el lugar para referir, ni siquiera brevemente, la evolución histórica de los sistemas mencionados, aunque sí sería útil recordar los hechos más relevantes para comprender no sólo el *sistema de los 8 tonos*, sino también la génesis de la tonalidad, lógicamente emparentada con aquél. Este tema no ha sido apenas desarrollado por los libros de historia, ni por los tratados de armonía y contrapunto, ni por los libros de análisis, a pesar de su enorme importancia, y la única referencia completa se encuentra, de nuevo, en el artículo de Powers sobre el término *modo* (Powers, NG 1980, 397-418).

La evolución de la música a lo largo de la Edad Media –el paso de la monodia a la polifonía, la progresiva complejidad de los modos melódicos con las nuevas alteraciones introducidas durante el *Ars Nova*, el comportamiento de algunos grados modales (grados cadenciales, *iniciales* de los comienzos imitativos, fórmulas melódicas con *initium*, *mediatio* y *terminatio*, etc.) así como la aparición de obras que no encajaban con claridad en ninguno de los modos– demostró claramente que los 8 modos eclesiásticos (por lo menos en su versión y funcionamiento originales) empezaban a quedarse pequeños para las necesidades de los compositores. Todo ello culminó en un sistema a medio camino histórico entre los modos gregorianos y las posteriores escalas tonales mayor y menor, que es el *sistema de los 8 tonos*, aplicable a mucha de la música compuesta entre el siglo XV y el XVIII, ambos inclusive.

Si bien es cierto que, en esencia, el modalismo gregoriano estaba todavía muy arraigado entre los compositores hacia el final de la Edad Media –como lo demuestra la aparición cada vez más frecuente de colecciones de obras ordenadas según los ocho modos y la clara conciencia del modalismo como un sistema de relaciones cuya diversidad proporcionaba un material adecuado para la expresión musical–, también hay que recordar que por entonces

empezaron a operarse una serie de pequeños cambios propiciados principalmente por una conciencia armónica cada vez mayor y por una clarificación del material tonal a disposición del compositor. Así, empezar un canto por un sonido funcionalmente importante (la *finalis*, el tenor o la 5ª por encima de la *finalis*) fue cada vez más habitual, restringiendo el campo de acción melódico pero unificando a la vez la estructura tonal del modo. También se hizo cada vez más patente la relación de un modo con una serie de cadencias y de puntos de imitación[15] propios (por ejemplo, en el Modo I, las cadencias más frecuentes se producirían sobre *re*, naturalmente, y sobre *la* ó *LA, FA, sol* y *DO*, y los puntos de imitación serían el *re'* y el *la'*). Por razones de índole vocal, además, se convirtió en algo normal transportar los modos a la altura más cómoda para los coros, lo que llevó a la utilización de alteraciones de armadura en algunos casos (el Modo I transportado a *sol*, una 4ª alta, necesita un *si♭* para mantener la estructura original de tonos y semitonos). Pietro Aron, en su completo estudio sobre el repertorio polifónico (1525), dejó claro que la determinación del modo de una obra se debe hacer mediante su *finalis*, pero también según la partición de la octava en 5ª + 4ª o viceversa y según los grados utilizados en las cadencias (véase la Tabla 3.3). En 1547, como ya vimos, Glareanus amplió el sistema de 8 a 12 modos, como resultado de combinar todos los tipos de 5ª con todos los tipos de 4ª superior e inferior (las *especies* de octava). En su exposición la octava aparece dividida según la *especie*; es decir, como una suma de 5ª + 4ª o viceversa, lo que potencia claramente el sonido situado a 5ª superior de la *finalis*, afirmando así la primacía tonal de la 5ª en detrimento del antiguo tono salmódico (en la Tabla 3.1 dicho sonido sería siempre el situado una 5ª por encima de la *finalis*, cualquiera que sea ésta). Zarlino, por su parte, reafirmó la importancia de los grados modales como puntos de imitación y como objetivo de las cadencias principales, aproximando así la modalidad a los fundamentos de la armonía.

El conflicto entre el sistema de los 12 modos y los 8 modos gregorianos se solucionó mezclándolos entre sí, es decir, utilizándolos indistintamente en las diferentes prácticas musicales (salmos, motetes, misas, madrigales, etc.), de lo que salió la serie de 8 tonos que Banchieri sistematizó en 1614. Basados inicialmente en los modos gregorianos y sus *finalis*, los nuevos *tonos* recogen ya las transposiciones habituales en la época y los tipos de octava por *especies*. Cuando Mattheson escribe, mucho más tarde (1713), sobre el sistema de los 8 tonos, emplea ya su número con su equivalente 'tonal' (*re menor* para el Modo I, *sol menor* para el Modo II, etc.), con lo que no hace sino evidenciar un estado de cosas latente desde comienzos del siglo XVII: la progresiva importancia de la tríada modal (el acorde de tónica, en términos tonales) como entidad con sentido propio y como función principal, y la distinción entre tríadas mayores y menores como el rasgo esencial para diferenciar los tonos entre sí (aunque se mantengan los rasgos modales de cada tono y los derivados de la afinación no temperadas).

El *sistema de los 8 tonos*, por tanto, está basado todavía en las diferencias melódicas entre 8 tipos de escala derivadas o transportadas desde los modos gregorianos, pero también –y esta es la novedad– se fundamenta en una importancia mucho mayor de las funciones modales, bastante clarificadas en cada tono, y en una progresiva conciencia de la verticalidad armónica, con especial énfasis en las cadencias propias de cada tono. Los tonos siguen mostrando, en función de su origen, tendencias 'auténticas' (los modos impares) o 'plagales' (los modos pares). Los tonos auténticos se centran armónicamente en la tríada principal, con dos tríadas funcionalmente importantes sobre el 3º y 5º grados, y otras dos secundarias sobre grados variables según el tono. Los modos plagales, sin embargo, manifiestan a veces una fuerte inclinación hacia la tríada de 4ºgrado, creando por ello una cierta confusión en nuestros rígidos oídos tonales: esta tríada de 4º grado suena como nuestra tónica, la tríada de 1º grado como su dominante, y las cadencias (muchas veces de tipo frigio o plagal, haciendo honor a su origen) sobre esta última tríada –que en realidad es la principal– parecen semicadencias a la dominante. Por supuesto, es imprescindible acostumbrar nuestros oídos a la audición 'modal', con el fin apreciar la riqueza de otro tipo de relaciones que no sean las tonales-funcionales. Naturalmente, también se producen cadencias sobre otras tríadas, variables según los tonos (v. Tabla 3.3).

[15] Puntos de imitación son los sonidos iniciales de cada una de las dos voces con las que se abre una obra de carácter imitativo, tanto vocal como instrumental. Suelen ser, aparte de la *finalis*, su 5ª superior o inferior, o su 4ª superior o inferior (ver Tabla 3.3).

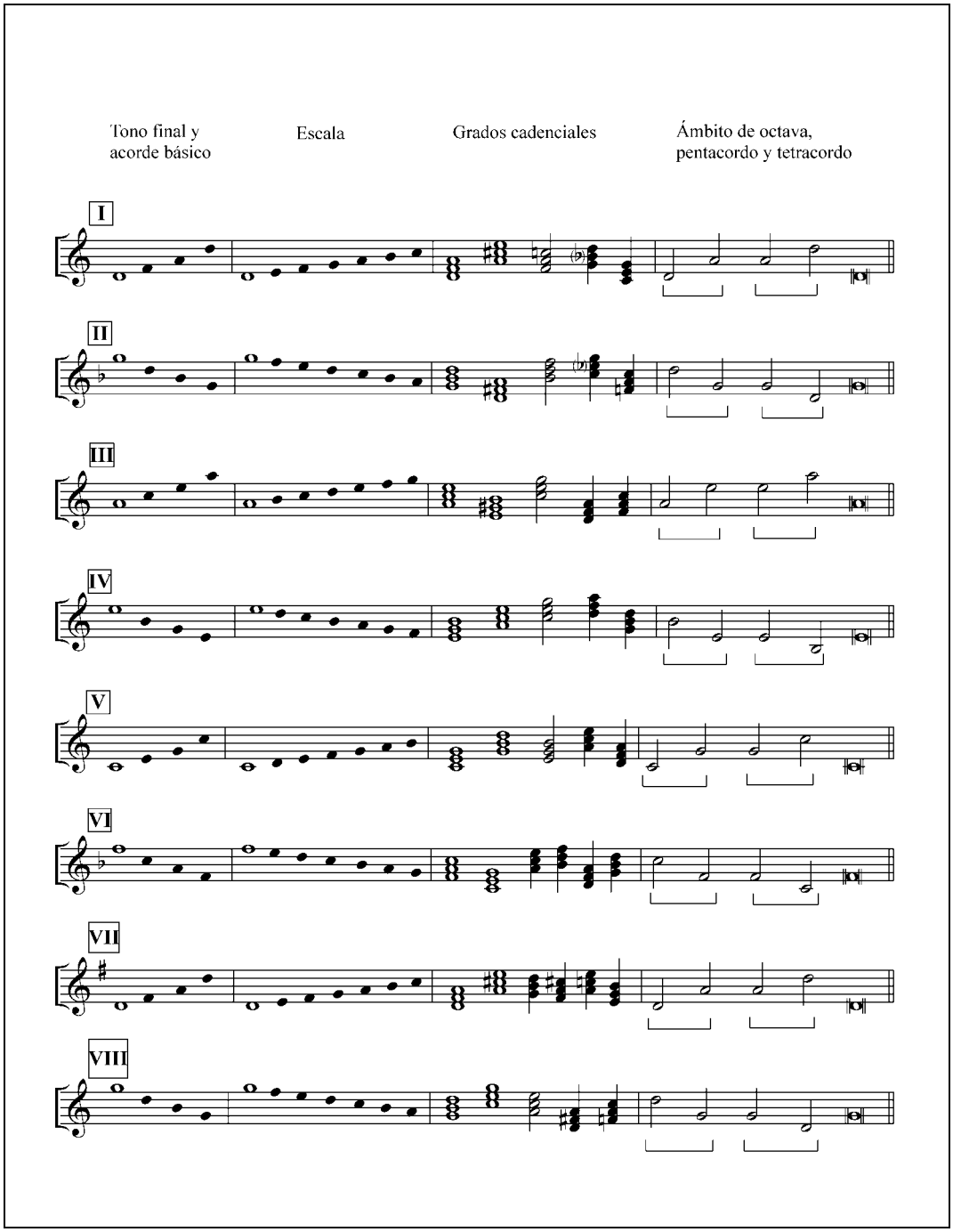


Tabla 3.3. Modos y tonos en el Renacimiento

Otra clara diferencia entre los tonos deriva del tipo de 3ª de su tríada básica, originando con ello dos grupos que van del Tono I al IV (menores) y del Tono V al VIII (mayores), de donde se deriva lógicamente la posterior dicotomía entre tonalidades mayores y menores.

La numeración de las tríadas de los tonos mediante números romanos responde a la creciente conciencia armónica ya reseñada, que implica una primera aproximación a las relaciones entre acordes. Estas relaciones pueden ser todavía explicadas con este medio tan simple puesto que su variabilidad es muy grande (cambian según el tono) y no están ligadas a una conciencia funcional unificada, como sucede en la tonalidad barroca-clásica. Cuando esto

sea así, será el momento de cambiar radicalmente las bases del análisis armónico, olvidando la idea de numeración para entrar en el concepto de función armónica.

La asignación del modo se debería hacer, en principio, observando el *tenor*, como portador del *cantus firmus* gregoriano, sobre el cual se construye la música (en el caso de música basada en un canto dado), pero no faltan casos en los que son el *bassus* (bajo) o la voz superior (sea el *duplum* o el *triplum*) los que proporcionan las pistas más fiables, allí donde el compositor ha preferido ignorar el modo original del canto por otro más adecuado a la construcción polifónica, o donde la utilización fragmentaria del canto original implica terminar con sonidos que no coinciden con la *finalis*. En el caso de música no basada en cantos previos, como es lógico, es necesario analizar el conjunto de todas las voces, tanto en la música vocal como en la instrumental.

De todas formas, no podemos esperar que todas las obras etiquetadas con un tono respondan al sistema fielmente, ya sea por las variantes propias de los países y de las épocas, o por un mero intercambio entre modos o por una transposición[16]. Esta tabla representa una especie de compromiso entre las propuestas de diversos teóricos, pero refleja a su vez la observación real de muchas obras del período que transcurre entre 1400 y 1700, siendo el siglo XVI el que mejor se adapta al sistema. Por ello, lo mejor será comentar los rasgos más típicos de cada tono a través de sus presupuestos teóricos, aunque no siempre se cumplan en la práctica.

3.3.2. Rasgos básicos de los ocho tonos y ejemplos musicales

Tono I (1er tono)

Comienzo sobre *re' - la'*. Alteraciones: *si*♭ (a veces en la armadura, pero normalmente accidental), *fa*♯, *do*♯ y *sol*♯. Cadencia final sobre I grado (*re* ó *RE*), generalmente perfecta. Cadencias parciales sobre V (*la* ó *LA*), IV (*sol*), III (*FA*) y VII (*DO*).

Luis Milán: *Fantasía XI para vihuela* (NAWM 64)
A. de Cabezón: *3 Obras sobre el canto llano del Ave Maris Stella* (NBET vol. I)
G.P. da Palestrina: *Stabat Mater*
S. Aguilera de Heredia: *Salves, obras y registros de 1er tono*
Anónimo: *Obra de 1er tono de medio registro de mano derecha* (NBET vol. II)
J. Cabanilles: *14 Versos. Versos nº 1, 2 y 3* (NBET vol. I)
J. Ximénez: *Obra y medios registros de 1er tono* (NBET vol. II)
J. Mouton: *Motete "Noe, noe"*, (NAWM 34)
J. Arcadelt: *Missa "Noe, noe". Kyrie* y *Gloria*, transportado 4ª alta (NAWM 43)

Tono II (2º tono)

Comienzo sobre *sol' - re''* (*re'*). Armadura: *si*♭. Alteraciones: *mi*♭, *fa*♯, *do*♯, *si*♮. Cadencia final sobre el I grado (*sol* o *SOL*), plagal o perfecta. Cadencias parciales sobre IV (*do* ó *DO*) por su tendencia plagal, V (*re* ó *RE*), III (*SI* ♭), VII (*FA*).

[16] La transposición de los tonos era relativamente frecuente, ya fuera por motivos vocales o instrumentales, y ello dificulta, naturalmente, la determinación del tono de una obra. R. Stevenson comenta, por ejemplo, que "según la costumbre de **Victoria** y **Palestrina**, los tonos I y II terminaban siempre en *sol*; los tonos III, V y VII en *la*; el IV en *mi*; el tono VI en *fa* y en *sol* el tono VIII" (Stevenson 1993: 478-479). Esta afirmación es muy discutible, por cuanto hay bastantes ejemplos en los que la *finalis* está en su sitio, como se puede ver a continuación. En todo caso, el cambio en los tonos I y VII se debe a una transposición, mientras que la ubicación de la *finalis* del tono V en *la* puede responder más bien a la sustitución del grado cadencial final por la dominante del II grado, como rasgo melódico-armónico típico de dicho tono.

Josquin des Prez: *Motete "Tu solus, qui facis mirabilia"* (NAWM 32)
A. Willaert: *Motete "O crux, splendidior cunctis astris"* (NAWM 35)
O. di Lasso: *Motete "Cum essem parvulus"* (NAWM 37)
Anónimo: *Medio registro de mano izquierda de 2º tono* (NBET vol.II)

Tono III (3er tono)

Comienzo sobre *la' - mi''* (*mi'*). Alteraciones: *si♭*, *fa♯*, *do♯* y *sol♯* y *re♯*. Cadencia final sobre I grado (*la* ó *LA*), generalmente perfecta o plagal. Cadencias parciales sobre V (*mi* ó *MI*), III (*DO*), IV (*re*) y VI (*FA*).

J. Dowland: *Air "Flow my tears"* (NAWM 69)
C. le Jeune: *D'une coline* (HAM 138)
L.G. da Viadana: *Concerto sacro "O Domine Jesu Christe"* (NAWM 84)

Tono IV (4º tono)

Comienzo sobre *la* (*la'*) - *mi'*. Alteraciones: *si♭* (poco frecuente), *fa♯*, *do♯* y *sol♯* y *re♯*. Cadencia final sobre el I grado (*mi* ó *Mi*), generalmente de tipo frigio o plagal (aunque también puede ser perfecta). Cadencias parciales sobre IV (*la*) por su tendencia plagal, VI (*DO*), VII (*re*) y III (*SOL*).

Josquin des Prez: *Chanson "Mille regretz"* (NAWM 49a)
Josquin des Prez: *Motete "Tu pauperum refugium"* (HAM 90)
Luis de Narváez: *Canción del Emperador* (NAWM 49b)
C. de Morales: *Motete "Emmendemus in melius"* (HAM 128) (En la NAWM 36 está 4ª alta)
T.L. de Victoria: *Missa "Quarti Toni"*
S. Aguilera de Heredia: *Tientos de 4º tono*
J. Cabanilles: *14 Versos. Versos nº 6 y 7* (NBET vol. I)
J. Pachelbel: *Fuga para el Magnificat en el 4º tono*

Tono V (5º tono)

Comienzo sobre *do'* (*do''*) - *sol'*. Alteraciones: *si♭*, *fa♯*, *do♯*. Cadencia final sobre el I grado (*DO*) generalmente perfecta. Cadencias parciales sobre V (*SOL*), II (*re*), VI (*la*).

Anónimo: *Canto carnascialesco "Orsù, car' Signori"* (NAWM 51)
Anónimo: *Obra de 5º tono* (NBET vol. 7)
T.L. de Victoria: *Motete "Ne timeas, Maria"*
P. Bruna: *Obra de 5º tono por Cesolfaut* (NBET vol. III)
J. Cabanilles: *14 Versos. Verso nº 8* (NBET vol. I)
Anónimo: *Batalla de 5º tono* (TPCC vol. I)

Tono VI (6º tono)

Comienzo sobre *fa' - do'* (*do*) o *fa' – si ♭*. Armadura: *si♭*. Alteraciones: *si♮*, *mi♭*, *fa♯*, *do♯*. Cadencia final sobre el I grado (*FA*), generalmente de tipo perfecto o plagal). Cadencias parciales sobre IV (*SI ♭*) por su tendencia plagal, V (*DO*), III (*la*), VI (*re*) y II (*sol*).

Josquin des Prez: *Motete "Dominus regnavit"* (NAWM 33)
S. Aguilera de Heredia: *Falsas de 6º tono*
H. Schütz: *Historia von der Geburt Jesu Christ* (*Weihnachtsoratorium SWV 435*)
J. Ximénez: *Medio registro bajo de 6º tono* (NBET vol. II)
J. Ximénez: *Cuatro versos del 6º tono* (NBET vol. VII)
J. Cabanilles: *14 Versos. Versos nº 9 y 10* (NBET vol. I)

Tono VII (7º tono)

Comienzo en *re'* (*re''*) - *la'*. Armadura: *fa*♯. Alteraciones: *si*♭, *mi*♭, *fa*♮, *do*♯, *sol*♯. Cadencia final sobre I grado (*RE*), generalmente perfecta. Cadencias parciales sobre V (*LA* ó *la*), IV (*SOL*), II (*si*).

A. Gabrieli: *Intonazione settimo tono* (HAM 135). Transportada 4ª alta.
Anónimo: *Obra de clarín* (TPCC vol. I)
Anónimo: *Entrada de clarines, antes de tocar canciones* (TPCC vol. I)

Tono VIII (8º tono)

Comienzo sobre *sol' - re''* (*re'*) o *sol' - do'*. Alteraciones: *si*♭, *fa*♯, *do*♯ y *sol*♯ y *re*♯. Cadencia final sobre I grado (*SOL*), generalmente perfecta pero también plagal. Cadencias parciales sobre IV (*DO*) por su tendencia plagal, V (*re* ó *RE*), II (*la*), y VII (*FA*).

J. Arcadelt: *Madrigal "Ahime, dov'è 'l bel viso"* (NAWM 56)
A. Willaert: *Madrigal "Aspro core"* (NAWM 57)
G.P. da Palestrina: *Motete y Missa "Tu es Petrus"*
T.L. de Victoria: *Missa "Simile est regnum coelorum" * Salmo "Vidi aquam"*
S. Aguilera de Heredia: *Obras y Discurso saeculorum de 8º tono*
W. Byrd: *Motete "Tu es Petrus"* (NAWM 38)
C. Monteverdi: *Madrigal "Cruda Amarilli"* (NAWM 67)
Anónimo: *Tiento de octavillo* (TPCC vol. I)

TEMA 4 ANÁLISIS RETÓRICO. TEORÍA DE LOS TÓPICOS

4.1. BASES Y ORÍGENES DE LA RETÓRICA MUSICAL[17]

"Las relaciones entre la música y las disciplinas del lenguaje –*artes dicendi* (el *Trivium* clásico: gramática, retórica y dialéctica) – son a la vez obvias y confusas" (Buelow, NG 1980). El análisis clásico ha ignorado hasta hace un siglo, aproximadamente, la importancia de la relación entre el texto y la música en las obras barrocas (y, por extensión, en las renacentistas). Grandes musicólogos como Kretzschmar, Goldschmidt y Schering, junto con Spitta, Schweitzer o Pirro, en sus estudios sobre la obra de **J.S. Bach**, han contribuido a redescubrir la relación entre el texto y la música como fundamento de la construcción formal, por una parte, y de la presencia de figuras musicales asociadas directamente con las palabras, por otra. Todas estas cuestiones se estudian en la *retórica musical*, un "sistema coherente, complejo y codificado que ha gobernado la composición y la interpretación de la música durante casi tres siglos de historia musical" (Herreweghe 1985). Aunque ya hay evidencia de expresiones retóricas en el canto gregoriano y en la primera polifonía, el período citado comienza con claridad con la llegada del humanismo renacentista, en la época de **Josquin des Prez**, hacia el final del siglo XV, y termina con **J.S. Bach**, en 1750, e incluye también autores renacentistas como **Palestrina**, **Lassus** o **Victoria**, y barrocos como **Monteverdi**, **Schütz**, **Purcell**, **Carissimi**, **Vivaldi** o **Händel**.

Los orígenes de la retórica musical hay que buscarlos, naturalmente, en la *retórica clásica* de los griegos y los latinos, y en aquellos métodos utilizados por los oradores para organizar y convencer con sus discursos. Hay que recordar que el arte de la **oratoria** se enseñó en los colegios y universidades europeas desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII (los autores más estudiados fueron Aristóteles, Cicerón y especialmente la *Institutio oratoria* de Quintiliano del año 95 d.C., que ya muestra interesantes conexiones entre la música y la persuasión retórica), y muchos compositores, entre ellos **Bach**, eran expertos en la materia. La música formaba parte desde la Antigüedad, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, del *Quadrivium*, el conjunto de disciplinas matemáticas, integrante junto con el mencionado *Trivium* de las *7 Artes Liberales*. Fue responsabilidad de los teóricos alemanes la vinculación entre ambos campos, es decir, la sistematización de las relaciones entre palabras y música, evidentes ya en las creaciones de su tiempo. Autores como Listenius (que añadió en 1537 la *musica poetica* a la dualidad propuesta por Boecio de *musica theoretica* y *musica practica*), Burmeister (que estableció entre 1599 y 1606 las bases de la retórica musical y de las figuras retóricas) o Lippius (que en 1612 amplió el campo de acción de la retórica desde la musicalización de un texto a la misma estructura formal de una composición) son sin duda los nombres más relevantes en este sentido.

La retórica alcanzó en los ss. XVII-XVIII su máxima influencia en la música, y esto sucedió a todos los niveles teóricos y prácticos: significado e inteligibilidad del texto, estilos, formas, técnicas de composición, práctica instrumental, etc., como recuerda Buelow: "la unión entre la música y los principios retóricos es una de las características más distintivas del racionalismo musical barroco y ha contribuido a la formación de elementos de la teoría musical y de la estética de dicho período".

Se puede considerar a la retórica como deudora de la *doctrina de los afectos*, una especie de "teoría de las pasiones en las artes que describe cómo codificar las emociones y cómo los códigos inducen emociones en el perceptor" (Neubauer 1992). En este sentido, el compositor barroco no busca expresar sus propios sentimientos, sino generar en el oyente un estado emocional concreto a través de la música, mediante el dominio y el empleo de las figuras musicales dentro de la estructura del discurso retórico aplicado a la creación musical. Sólo a

[17] Desde 2011 contamos en castellano con la excelente monografía de Rubén López Cano titulada *Música y retórica en el Barroco*, publicada por la Editorial Amalgama, cuya primera parte versa sobre la historia y evolución de la Retórica y sobre el sistema retórico musical, mientras que la segunda se concentra en la definición pormenorizada de las figuras retórico-musicales, acompañadas de numerosos ejemplos.

partir de 1750 comenzó el cambio desde el objetivismo de estas emociones controladas racionalmente hacia el subjetivismo de las emociones personales del compositor y su expresión en la música. Aunque parte de los conceptos de la retórica perduraron en el s. XIX, la mayoría de la práctica asociada con ella se perdió completamente, y únicamente la recuperación histórica ya mencionada –junto con algunas creaciones musicales de los ss. XIX y XX– ha permitido recordar la existencia de tan grandioso edificio en el pensamiento musical occidental.

4.2. ELEMENTOS DE RETÓRICA MUSICAL

Teóricos como Dressler en 1563 y Burmeister en 1606 ya habían relacionado la organización formal de la música con conceptos de la oratoria y de la terminología retórica (exordium, medium y finis). Fue Mattheson, sin embargo, quien en 1739 propuso un sistema completo de organización de la composición musical basado en los procedimientos de argumentación retórica. Se pueden distinguir hasta cinco fases en la gestación de un discurso, según Neubauer: *inventio* (invención de una idea); *dispositio* (disposición de la idea en las partes de la oración); *decoratio* (elaboración o decoración de la idea), también llamada *elaboratio* o *elocutio*; *memoria* (memorización del discurso); y *actio* o *pronuntiatio* (la exposición pública del discurso).

4.2.1. Inventio

Dentro de la fase de la *inventio* el compositor crea una idea musical adecuada para su posterior elaboración, decide la textura y la forma (monodia, polifonía, fuga, homofonía, etc.), el carácter rítmico, el tempo y la tonalidad[18]. En el caso de las obras vocales, según Heinichen, se deben extraer del texto los *loci topici* (lugares comunes) susceptibles de elaboración musical, es decir, las palabras clave que ayudan a expresar adecuadamente los *afectos* contenidos en el texto por medios musicales.

4.2.2. Dispositio

Es el "ordenamiento de todas las partes y detalles en la melodía y en la composición completa", en palabras de Mattheson. Según Herreweghe, las diferentes partes siguen el modelo de la oración clásica, y son las siguientes:

- **Exordium**: introducción instrumental. Se muestra ya el carácter y la intención de la melodía o material musical principal.
- **Narratio**: narración. El orador establece los hechos del problema, el significado y naturaleza de su discurso. Coincide con la entrada de la voz cantada o del instrumento concertante más importante [o solista] en obras no vocales.
- **Propositio**: discurso. El orador establece su tesis. Se trata generalmente de una segunda frase en estrecha relación con la primera, del tipo $A_1 – A_2$, A – A' o enunciado-contraenunciado, que en todo caso suele redondear la primera frase o alcanzar la *tónica secundaria* más importante.
- **Confutatio**: refutación. El orador propone objeciones a su tesis. Es una sección de contraste, en sentido temático, armónico, rítmico, tímbrico, etc.
- **Confirmatio**: corroboración. Reestablece su tesis de forma reforzada. La repetición de algunos motivos melódicos –o incluso de todo el material–, y la ornamentación son características de esta especie de recapitulación.
- **Peroratio**: conclusión. En muchos casos es el postludio instrumental (el *ritornello* en el *aria da capo* y en otras formas), aunque también es frecuente que la o las voces continúen hasta el final junto a la orquesta o al bajo continuo.

[18] Dado que durante los períodos renacentista y barroco se utilizaban afinaciones no temperadas o un temperamento desigual, la elección de una tonalidad u otra proporcionaba realmente un sonido diferente, basado en las diferentes relaciones interválicas dentro de cada escala.

Es evidente que este esquema es un punto de partida flexible y no una estructura rígida, en la que es posible prescindir de alguna de las partes o alterar el orden. Mattheson y otros autores, por ejemplo, ubican la 'confirmatio' antes de la 'confutatio' (Exordium - Narratio - Propositio - Confirmatio - Confutatio - Peroratio), aunque parece más efectivo musicalmente que la sección de contraste se encuentre más centrada respecto a la estructura, y que la confirmación (una recapitulación más o menos variada en muchos casos) restablezca el carácter del comienzo tras el alejamiento de la 'confutatio'. Musicalmente, este esquema se podría entender así:

Introducción – A_1 – A_2 – B – A_1' (ó A_2') – Coda

Es fácil resumir esta estructura en un A – B – A' con introducción y coda, una forma musicalmente muy lógica (tema, contraste y vuelta del tema con alguna variante), empleada a diferentes escalas (en obras cortas y largas, vocales e instrumentales, populares o estilizadas) a lo largo de la historia de la música (por ejemplo en el *aria da capo* o en el *Lied* ternario).

Asimismo, es frecuente la existencia de secciones retóricas secundarias o de segundo nivel. La más habitual es el *transitus*, que, como su nombre indica, es un pequeño pasaje de transición entre dos secciones mayores.

4.2.3. Decoratio

El momento más crucial de la composición –y la transformación más compleja desde la retórica pura hasta la retórica musical– es el uso y aplicación de las figuras musicales. Es necesario diferenciar desde ahora esta práctica retórica de otra práctica muy típica del período barroco, la llamada *ornamentación*, que consistía en el embellecimiento (a veces improvisado) de la melodía a base de trinos, mordentes, escalas y otros artificios. En la *decoratio* el compositor toma las *figuras musicales* que considera más útiles para transmitir su mensaje lo mejor posible, y las utiliza como parte integrante de la textura musical en todos sus aspectos (temático, armónico, contrapuntístico, tímbrico, rítmico, etc.).

Estas figuras han sido clasificadas por varios teóricos alemanes de los siglos XVII y XVIII, utilizando los términos griegos o latinos ya usuales en la retórica del lenguaje, o inventando nuevas designaciones cuando era necesario.

4.2.4. Memoria

No es necesario detenerse en esta fase, clarificada ya en su misma denominación. No obstante, se trata de uno de los procesos que menos se trabajan en los estudios musicales, y la psicología musical ha ofrecido numerosos ejemplos de las dificultades que tienen muchos alumnos para memorizar las obras que tocan. Este tipo de problemas en relación con la interpretación fue una de las razones más importantes que llevaron a Heinrich Schenker a crear su método de análisis, del que hemos visto algún ejemplo en el Tema 1.

4.2.5. Actio o pronuntiatio

Se trata de la exposición oral del discurso, o de la interpretación de la obra musical, en nuestro caso. Muchos tratadistas se ocuparon de la práctica musical en sus tratados dedicados a los diferentes instrumentos o en escritos más teóricos. Entre ellos destacan Berardi, J.J. Fux, J.J. Quantz, C.P.E. Bach o Leopold Mozart. Gran parte de estas páginas dedicadas a la práctica musical se centraron en el mencionado tema de la ornamentación, de la que ya en 1535 se existían manuales. Bent recuerda que en ellos quedó establecido el concepto fundamental de *disminución*, tanto en el sentido de subdivisión de un valor largo en valores más cortos como en el de elaboración de una estructura melódica básica mediante ornamentaciones varias, lo que conduce a la idea de *jerarquía*, base de la técnica de reducción por niveles del sistema de Schenker.

4.3. ANÁLISIS RETÓRICO

4.3.1. Análisis formal según las fases de la dispositio

Las fases de la *dispositio* pueden servir como base para la realización de análisis formales en obras del período renacentista y especialmente del barroco. No se trata de buscar exhaustivamente las seis partes, ni siquiera en su orden; no se trata de justificar la estructura musical mediante conceptos retóricos, sino más bien de comprobar la adaptación de los fundamentos del discurso hablado a la lógica del discurso musical. Es necesario, además, que esta articulación musical en secciones se refleje también en los aspectos temáticos, en las regiones armónicas, en las principales cadencias y en la relación entre la estructura del texto y la de la música (en obras vocales).

El Ej. 4.1 es el coro inicial de la *Matthäus-Passion* de **J.S. Bach**, propuesto por Herreweghe como ilustración de sus comentarios sobre esta obra. A su división en seis partes he añadido el texto y su distribución por estrofas a lo largo del coro, la región armónica y los desplazamientos tonales de cada sección.

Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244*
Nº1 Coro: "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" Tonalidad: *mi menor*

TEXTO

1 [Chor I & II]	*[Coro I & II]*
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen...	*Venid, hijas, ayudadme a lamentarme...*
Sehet! Wen? ...den Bräutigam, sehet ihn.	*¡Ved! ¿A quién? ...al novio. Contempladle.*
Wie?...als wie ein Lamm.	*¿Cómo?...como un Cordero.*
[Choral] O Lamm Gottes unschuldig	*[Coral] Oh, inocente cordero de Dios*
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet.	*sacrificado en el árbol de la Cruz.*
2 [Chor I & II]	*[Coro I & II]*
Sehet! Was? Seht die Geduld.	*¡Contemplad! ¿Qué? Ved su paciencia.*
[Choral] Allzeit erfund'n geduldig	*[Coral] Siempre sereno y sufrido*
Wiewohl du warest verachtet.	*Aunque has sido despreciado.*
3 [Chor I & II]	*[Coro I & II]*
Seht...Wohin?... auf unsre Schuld.	*¡Ved! ¿Dónde? Ved nuestra culpa.*
[Choral] All'Sünd hast du getragen,	*[Coral] Has cargado con nuestras culpas;*
Sonst müβten wir verzagen.	*de lo contrario habríamos desesperado.*
4 [Chor I & II]	*[Coro I & II]*
Sehet ihn aus Lieb und Huld	*Vedle lleno de amor y clemencia*
Holz zum Kreuz selber tragen.	*llevando él mismo el madero de la cruz.*
[Choral] Erbarm dich unser o Jesu!	*[Coral]Apiádate de nosotros, oh Jesús.*

ESTRUCTURA

cc. 1-17	EXORDIUM	Introducción orquestal	t
cc. 17-38	NARRATIO	Estrofa 1	t → tP
cc. 38-42	Transitus	Interludio orquestal	tP → t
cc. 42-52	PROPOSITIO	Estrofa 2	t → tP
cc. 52-57	Transitus	Interludio orquestal	tP
cc. 57-72	CONFUTATIO	Estrofa 3	tP, dP, s, t, d, s
cc. 72-82	CONFIRMATIO	Estrofa 4	s → [t] → d
cc. 82-90	PERORATIO	Estrofa 1	d → t

Ej. 4.1. **J.S. Bach**: *Matthäus-Passion BWV 244*. Nr. 1 - Coro "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen". Análisis retórico, formal y armónico

Como es habitual en las obras vocales –aunque no obligado– la orquesta realiza una introducción equivalente al *exordium* retórico en la que presenta el material temático principal, la tonalidad y el carácter general de la pieza. Armónicamente se fundamenta en una pedal sobre la $\mathbf{T^0}$ (cc. 1-5) a la que sigue otra sobre la $\mathbf{D^0}$ (cc. 9-13), lo que contribuye a mantener en todo momento la perspectiva de la tonalidad de *mi menor* a pesar de las constantes tónicas secundarias y resoluciones irregulares que jalonan el fragmento ya desde el primer compás. Temáticamente se basa en dos motivos (el primero en la flauta II y oboe II, y el segundo en el violín I) expuestos en una textura de *fugato*, puesto que son respondidos por flauta I y oboe I, y por el violín I, respectivamente, pero una 5ª alta, en el c. 2. Esta exposición en *fugato* vuelve a escucharse en el c. 9, justo a la mitad de la introducción, coincidiendo con el comienzo de la pedal sobre *si*, creando de esta forma dos partes perfectamente equilibradas, la segunda de las cuales termina con un motivo repartido entre las dos orquestas que tendrá su réplica posterior en el coro.

Precedido por la primera gran cadencia, sobre la **t** de *mi menor*, entra el coro I en el c. 17 y desarrolla durante la *narratio* la Estrofa 1, dejando al coro II los pronombres interrogativos (Wen?, Wie?, etc.), y el *coral* al coro de niños. Esta repartición del texto se mantiene durante las Estrofas 2 y 3, puesto que la Estrofa 4 y la repetición de la Estrofa 1 se cantan duplicadas por los dos coros casi en todo momento. Armónicamente se mueve hacia el relativo mayor (**tP**), que se afirma como tónica secundaria en la cadencia que cierra la sección (cc .37-38), y temáticamente expone en bajos y sopranos primero, y en contraltos y tenores después, el material *fugato* ya conocido. Un breve interludio (*transitus*) reconduce momentáneamente la armonía hacia la **D** y la **t** de *mi menor* en el c .42, donde empieza la *propositio* y con ella la Estrofa 2. Es una sección más breve en relación con la anterior (la mitad, exactamente), y en ella se reafirma el movimiento hacia el **tP** ya anunciado antes.

La *confutatio* introduce, como es de esperar, varios contrastes. El propio texto, que en las Estrofas 1, 2 y 4 se centra en las ideas del lamento, la paciencia y la piedad, se vuelca aquí en la culpa del hombre y en el pecado. Musicalmente se aprecia en lo siguiente: ataque "picado" en los instrumentos; textura motívica quebrada, es decir, basada en breves motivos que alternan constantemente entre los diferentes grupos vocales e instrumentales; movilidad armónica, puesto que partiendo de **tP** se recorre el **dP** (cc .57-58), la **s** (cc .59-60), la propia **t** (cc. 60-61) y la **d** (c. 63) para terminar en **s**, con importantes cadencias sobre la **d** y la **s** finales (cc. 66-67 y cc. 71-72), formando además un claro ciclo de 5ª entre las primeras cinco tónicas (*SOL-RE-la-mi-si*).

La *confirmatio* (c. 72) se inicia en la mencionada **s**, con un esquema temático y contrapuntístico análogo al del comienzo, para recorrer después un camino ambiguo que pasa varias veces por **t** aunque sin atisbos de firmeza, llevando finalmente la armonía a la **d** con la que se abre la *peroratio*, a la que se llega sin una articulación cadencial clara (c. 82). En ella se observa, sobre un *si* como nota pedal, el típico pasaje en el que alternan la **d** como tónica secundaria con la **D** de *mi* en sentido estricto, con alguna referencia incluso a **s**. Finalmente se escucha la conocida fórmula cadencial (cc. 89-90) que cierra el coro sobre la tónica con 3ª de picardía (**T**) de *mi menor*.

Como se puede observar, esta pieza sigue en buena parte los postulados retóricos formales citados. El *exordium* presenta el material temático en su plenitud armónica y contrapuntística, mientras que la *narratio* hace oír dicho material en las voces, recogiendo la *propositio* sólo la parte interrogativa de la música. La *confutatio* cumple perfectamente su función contrastante mediante el ataque, la textura quebrada y la movilidad armónica. La *confirmatio* recapitula parcialmente el material inicial, y la *peroratio* cierra el número, con ayuda de las voces, de forma rotunda y plena.

Las proporciones generales muestran dos bloques de duración desigual: el primero ocupa casi dos tercios del total (cc. 1-57), y contiene las tres primeras partes con sus interludios, mientras que en el segundo (cc. 57-90) están las tres restantes, algo que recuerda claramente la *sección áurea*, cuyo punto de inflexión estaría aquí en el c. 60 (justo en torno a la *confutatio*, que aparece entonces como el centro dramático de toda la pieza).

J.S. Bach: *Prélude (Englische Suite nº 6 BWV 811 d-moll)* Tonalidad: *re menor*

ESTRUCTURA

cc. 1-38	EXORDIUM	(Grave-Adagio)	t, d, s, t
cc. 38-86	NARRATIO	Allegro	t, tP, dP, t
cc .86-113	PROPOSITIO	"	t → d
cc. 113-147	CONFUTATIO	"	t, s, sP, s
cc. 147-195	CONFIRMATIO	"	t, tP, dP, t

Ej. 4.2. **J.S. Bach**: la *Englische Suite Nr. 6 BWV 811* (*Prélude*)
Análisis retórico, formal y armónico

El *Prélude* de la *Suite inglesa nº 6 BWV 811* para teclado (Ej. 4.2) plantea nuevos problemas. En este caso, ni el preludio orquestal que en las obras vocales exponía el material temático en la orquesta antes de hacerlo las voces, ni el primer *ritornello* del *concerto grosso* con solistas, o la parte inicial de teclado en una sonata para violín y clave –que podrían tener igual función–, son aquí necesarios, al tratarse de música instrumental para un solista. Por igual motivo, tampoco se debe esperar un postludio instrumental o un último *ritornello*. Es decir, ni el *exordium* ni la *peroratio* son, en principio, necesarios, aunque sean posibles. Por ejemplo, cuando existe una introducción lenta, como sucede en el caso que nos ocupa, en el que la estructura abarca cinco de las seis partes de la *dispositio*, sin la *peroratio* final.

En efecto, la introducción lenta –basada en arpegios con el carácter típico del *Prélude non mensuré*[19] de los clavecinistas barrocos franceses, próximo a la improvisación– oficia aquí de *exordium*, no en el sentido de presentar el material posterior, sino más bien de crear el 'ambiente' ante lo que va a llegar. Para ello, **Bach** se sirve de múltiples recursos armónicos, melódicos, contrapuntísticos y formales. Entre ellos destacan las fuertes disonancias que se producen por las resoluciones no simultáneas (es decir, sucesivas o escalonadas entre ambas manos) de los componentes de un acorde, como sucede en el c. 4, cuando la m.i. resuelve la **(D^7) → s** en dicha **s** en 2ª inversión, mientras la m.d. continúa dos partes más sobre la armonía de **(D^7)** antes de resolver en la **s**, al igual que sucede en el c. 22 sobre el acorde de **t**. Además, esto crea un curioso ascenso melódico de terceras (*si♭ - re - fa♯ - la - do* en el primer caso) que incluye un acorde aumentado bastante sorprendente en este período.

Más flagrante aún resulta la aparente simultaneidad del retardo (*do*) con la nota retardada (*si♭*) en el c. 26: el *do* de la m.d. resuelve al comienzo del c. 27, pero cuando lo hace, el *si♭* de la m.i., resolución del acorde anterior, ya ha bajado al *sol*. La intención oculta es, sin embargo, prolongar el acorde de **(D^7) → s** durante los cc. 25 y 26, para resolver todo en el c. 27, por lo que el retardo es en realidad el *si♭* (del *la* siguiente), mientras que el *do* de la m.d. es parte del acorde de **(D^7)**: una maravillosa sutileza auditiva del genial maestro que serviría para ilustrar las teorías sobre las expectativas frustradas de Meyer (véase Meyer 1956) o las leyes de la Gestalt (véase Déliege 1985, II), además de ser una muestra de la audición en *diagonal* o *retroactiva*.

Formalmente se articula en dos bloques iguales, marcados por la aparición del material musical primero en la **t** (c. 1) y luego en la **d** (c. 19), aunque esta tónica secundaria ya sonaba desde el c. 8, afirmada por dos breves cadencias en los cc. 8-9 y cc. 10-11, y por una gran cadencia en los cc. 14-15, tras cuya resolución en el acorde de **d** se prolonga éste hasta el c. 18. En este segundo bloque se abandona pronto la región de la **d** para dar paso a la de **s** (cc. 25-27) y a la vuelta a la **t** (desde los cc. 27-28). El final de esta introducción lenta es abierto, con una armonía semicadencial con triple repetición del esquema **^{D}D - D** (cc. 33-34, 35-36 y 37-38).

[19] "Preludio no medido". Sobre el tema del arpegio en la música barroca para teclado ha escrito un interesante artículo Miguel Ituarte en la Revista *Quodlibet* nº 1.

La *narratio* presenta el material melódico principal del *Allegro*, un *fugato* a tres voces basado en un breve sujeto de un compás de duración, cuya respuesta no se sitúa en la **d**, sino en la **s** (aunque habría sido posible la respuesta habitual sobre la **d**). Se trata de un rasgo peculiar de algunas obras imitativas de **Bach**[20], que responde casi siempre a una estructura armónica del sujeto que se resume en **D → T (t)**. El desarrollo motívico y rítmico del material está marcado, como es lógico, por la técnica del *Fortspinnung*,[21] cuya sucesión clásica de antecedente - *Fortspinnung* - cadencia se complica por la constante reaparición del sujeto (tanto en su forma original como en inversión) y por la formidable extensión del movimiento, que exige articulaciones formales a varios niveles. Para la sección que nos ocupa, el siguiente esquema puede servir de orientación sobre la ubicación de las zonas motívicas, de los pasajes de *Fortspinnung* y de las zonas cadenciales. La mayor o menor duración de una región armónica, junto con la claridad, extensión y fuerza de la cadencia que la prepare, van a determinar la importancia de dicha tónica secundaria en el plano general de la sección (Ej. 4.3).

c. 38	42	46	48	53	55	57	61
Ant.	Fort.	Cad.	Mot.	Fort.	Cad.	Mot.	Fort.
t	**t →**	**tP**	**tP**	**→ dP**	**dP**	**→ t**	**t**
c. 64	68	72	73	75	76	83	86
Mot.	Fort.	Mot.	Fort.	Mot.	Fort.	Cad.	Interl.
t (s, dP)	**(tP) t**	**t**	**t**	**t**	**t**	**t**	**t → d**

Ej. 4.3. **J.S. Bach**: *Prélude (Englische Suite nº 6 BWV 811 d-moll)*. Esquema de la *Narratio*

De los 48 compases de la sección, exactamente 24 están ocupados por la región de la **t**, mientras que son 12 los dedicados en total al **tP**, 8 al **dP** y 4 a la **s**, aproximadamente. Esta distribución, aparentemente tan matemática, es fruto de la formidable intuición musical de su autor, puesta al servicio de un equilibrio formal basado en un recorrido por la tónica principal, por dos tónicas secundarias (**tP** y **dP,** éste muy medido y claramente articulado mediante las cadencias de los cc. 47-48 y 56-57, respectivamente) y en una alusión más breve a una tercera (**s**), todo ello en el marco temático de un *fugato* en el que las frecuentes vueltas del sujeto están separadas por los pasajes secuenciales del *Fortspinnung*. Obsérvese que a partir del c. 57 no existen ya cadencias articuladoras del discurso, sino únicamente motivos, secuencias de *Fortspinnung* y armonías cadenciales débiles, con el propósito de acumular energías y crear una enorme tensión que se va a descargar en la cadencia perfecta de los cc. 85-86.

La *propositio* presenta al comienzo un material con cierto carácter de interludio que enseguida da paso a nuevas apariciones del sujeto, esta vez situado en la **d** ya desde el c. 92 hasta la cadencia perfecta final. Ambos bloques –*narratio* y *propositio*– constituyen un grupo formal del tipo A_1 - A_2, y de hecho, además de compartir el motivo del *fugato*, algunos fragmentos del primero se repiten idénticos en el segundo (transportados a la dominante) en momentos funcionalmente iguales, como sucede con el material cadencial (cc . 84-86 y cc. 111-113).

La sección de contraste –la *confutatio*– viene marcada por una tensa versión del motivo en textura de *quasi-tremolo*, aunque resulta más importante resaltar su total desaparición desde

[20] Como en la *Sinfonía* de la *Partita nº 2 BWV 826* o en la *Ouverture* de la *Partita nº 4 BWV 828*, ambas para clave, o en las fugas del *Preludio y Fuga BWV 531* o del *BWV 539*, ambos para órgano.

[21] El término *Fortspinnung* (del alemán *spinnen*, tejer y *fort*, hacia delante, es decir, tejido o trama continuados) fue acuñado por Wilhelm Fischer en 1915. El *New Grove* lo define como "el proceso de continuación o desarrollo de un material musical mediante el cual una idea corta o motivo son prolongados […] mediante técnicas como el tratamiento secuencial, la transformación interválica o la mera repetición" (Kühn 1992: 53).

el c. 117 hasta el c. 134, la presencia de algún material nuevo y por supuesto los cambios de región armónica, que presentan una curiosa simetría entre ellos: **t**, **s**, **sP**, **s**, **t**, aunque en realidad son dos las tónicas cuya duración proporciona períodos de estabilidad: el **sP** (cc. 117-130) y la **s** (cc. 115-116 y 131-142), es decir, el relativo de la subdominante y la propia subdominante. Como la *confirmatio* no hace sino repetir la *narratio* en su integridad, se puede observar a lo largo del *fugato* un claro equilibrio macroarmónico entre la **d** y la familia de la **s**, enmarcado por dos secciones centradas en la **t** principal, que ya fue anunciado en la introducción lenta (Ej. 4.4).

Exordium	*Narratio*	*Propositio*	*Confutatio*	*Confirmatio*
t d s t	**t**	**d**	**sP s**	**t**

Ej. 4.4. **J.S. Bach**: *Prélude (Englische Suite nº 6 BWV 811 d-moll).*
Esquema global de secciones y tonalidades

J.S. Bach: *Ouvertüre (Suite/Ouvertüre nº3 BWV 1068 D-dur)* Tonalidad: *Re mayor*

ESTRUCTURA

cc. 1-24b	EXORDIUM	(Grave)		T (D, Sp, Tp, D, T, S) T
cc. 24b-42	NARRATIO	(Vivace)	Exp.	T (D, Tp, S) T
cc. 42-50	Transitus	"	Epis.	T → Tp
cc. 50-71	PROPOSITIO	"	Rit.	Tp (D) Tp
cc. 71-86	CONFUTATIO	"	Epis. + Rit.	Tp, Dp, Sp, T
cc. 86-104	CONFIRMATIO	"	Rit.	T (D, Tp, S) T
cc. 104-119b	PERORATIO	(Grave)		T (S, Sp, D) T

Ej. 4.5. **J.S. Bach**: *Ouvertüre (Suite/Ouvertüre nº3 BWV 1068 D-dur)*
Análisis retórico, armónico y formal

La división en seis partes del discurso retórico tiene también su contrapartida musical en la llamada *obertura francesa* (creada por Lully), un tipo de obertura con un esquema formal en tres partes (lento-rápido-lento), caracterizadas las extremas por los solemnes ritmos con puntillo y la central por su textura imitativa, que se utilizaba como pieza instrumental para introducir tanto las óperas como las *suites* instrumentales. En el caso que nos ocupa, **J.S. Bach** denomina *Ouvertüre* tanto a la extensa pieza inicial como al conjunto de piezas (que también incluye *Air*, *Gavotte*, *Bourrée* y *Gigue*) que se conoce con más frecuencia con el nombre de *Suite nº 3 BWV 1068* para orquesta[22].

Como se aprecia en el Ej. 4.5, las secciones lentas inicial y final corresponderían con el *exordium* y la *peroratio*, en el sentido de introducción y postludio lentos sin correspondencias en el material musical con el bloque interno. Por su parte, este Allegro central, en su típica alternancia de secciones en *fugato* y episodios no temáticos, permite reconocer la *narratio* (exposición con 8 apariciones del sujeto y cadencia perfecta sobre la **T**), la *propositio*, tras un episodio (con una sorprendente estabilización del **Tp** como región más importante, en detrimento de la **D**), la *confutatio* (formada por el episodio más largo y por un *ritornello* con

[22] El mismo problema terminológico se plantea en las restantes *Suites* (nº 1 BWV 1066, nº 2 BWV 1067 y nº 4 BWV 1069).

carácter de retransición, en el que los motivos entran a distancia de 5ª ascendente: *si-mi-la-re*) y la *confirmatio* (una clara reexposición, ya que es una repetición literal de la *narratio*).

Es importante destacar la gran movilidad armónica de toda la obertura, tanto en lo que se refiere a regiones mínimamente estables como a tónicas secundarias pasajeras (entre paréntesis en el esquema). Esta inestabilidad armónica es típica no sólo de las texturas fugadas, como ya sabemos, sino también de las secciones lentas, como se puede ver. Con frecuencia estas tónicas forman ciclos de 5ª ascendente (*exordium*, comienzo) o descendente (*exordium*, final) así como de 2ª (*confutatio*, final), proporcionando así cohesión a los desplazamientos entre regiones. Por otra parte, las principales cadencias coinciden, como siempre, con los comienzos y finales de sección, y permiten articular –junto con los cambios de textura y densidad– la estructura formal de toda la pieza. Por último, hay que resaltar que de nuevo la respuesta del sujeto en el comienzo del *fugato* está situada sobre la subdominante y no sobre la dominante, como resultado de una estructura armónica del tema basada en el esquema **D - T**.

****

En su libro de *Música y retórica en el Barroco*, López Cano cita otros interesantes ejemplos de análisis retórico a partir de la *dispositio*. En concreto menciona los siguientes: la *Ofrenda musical* de **J.S. Bach**, estudiada por Ursula Kirkendale; las *Variaciones Goldberg* de **J.S. Bach**, investigadas por Alan Street; y los seis modelos de *dispositio* que Lena Jacobson ha encontrado en los *Preludios* para órgano de **D. Buxtehude**.

****

Como hemos visto a lo largo de estos cuatro ejemplos, la división de la *dispositio* en seis partes se corresponde con varias formas musicales establecidas, y ha podido influenciar en mayor o menor medida la configuración de alguna de ellas. Uno de los ejemplos más claros es el *aria da capo*, en la variante más difundida hacia la mitad del s. XVIII, cuya gran extensión aconsejó a los compositores omitir la repetición de todo el bloque $A_1 + A_2$ tras la parte B, por lo que sólo la sección A_2 se repetía (Ej. 4.6). El esquema resultante se denominaba *aria dal segno*, porque en este caso no se volvía al comienzo, sino a un signo situado generalmente al comienzo de A_2, y coincide punto por punto con las 6 secciones de la *dispositio*:

Rit.	A_1	(Rit.)	A_2	(Rit.)	B	(Rit.)	A_2	Rit.
T	**T→D**	**D**	**T**	**T**	**Tp**	**T**	**T**	**T**
Exordium	*Narratio*	*Trans*	*Propositio*	*Trans*	*Confutatio*	*Trans*	*Confirmatio*	*Peroratio*

Ej. 4.6. Confrontación del esquema del discurso retórico con el *aria da capo*

En este esquema los *ritornelli* entre paréntesis se pueden omitir. También es posible que la sección A_2 realice un movimiento armónico del tipo **D→T**, en clara simetría con A_1. Por lo demás, es evidente la analogía entre la introducción instrumental y el *exordium*, y entre las secciones A_1 y A_2 con la *narratio* y la *propositio*. La sección B (*confutatio*) supone no sólo un desplazamiento armónico (hacia el relativo, en general), sino también un posible cambio en la instrumentación (reducción de efectivos), en el *tempo* y en el carácter. La vuelta de A_2 en la *confirmatio* ejerce como recapitulación, y el *ritornello* final como *peroratio*.

4.3.2. Análisis basado en las figuras musicales

"Las figuras musicales son por sí mismas necesariamente ambiguas y no adquieren significado definitivo sino en un contexto musical mediante un texto o título" (Bukofzer 1947/1986). Con esta premisa no es difícil deducir que cualquier clasificación y definición de las figuras musicales es una posible interpretación, pero no la única, de la traslación de los conceptos retóricos a la composición musical. "La *figura retórico-musical* es una operación que desvía una expresión musical del uso gramatical común. Es una desviación respecto de las normas habituales de la música. Es el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma «correcta» de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente. Las figuras retórico-musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales." (López Cano 2011: 97).

En este apartado vamos a recoger algunas de las muchas figuras musicales que han sido tratadas por los teóricos desde el s. XVI hasta nuestros días. El propósito es doble: aprender a localizar las distintas figuras en una partitura a partir de su descripción (siempre aproximada o variable) y, por otra parte, buscar las analogías estrictamente musicales (es decir, analizar el fragmento desde el punto de vista melódico, armónico, contrapuntístico, formal, etc.) de dichas figuras, con el fin de cimentar el edificio retórico con medios puramente musicales. Para ello nos serviremos de la clasificación propuesta por López Cano, que toma elementos de la propuesta de Buelow en 7 categorías –muy cercana a la elaborada después por González Valle en la Revista de Musicología, y en todo caso bastante más objetiva que la propuesta por Schweitzer en su libro sobre **J.S. Bach**, donde las agrupaba por significados absolutos (figuras de paz, de dolor, de alegría, expresividad, beatitud, terror, etc.)– pero con diferentes criterios en la distinción de grupos, que López Cano realiza según el modo de operación de la figura.

1. Figuras que afectan a la melodía.

1.1. *Figuras de repetición*

1.1.1. Estructuras de repetición

Anaphora. Es la repetición exacta del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades (x…/x…).
→ Bach, J.S.: *Toccata und Fuge BWV 565* (Toccata, cc. 1-2)

Epistrophe. Es la repetición del mismo fragmento musical al final de diversas unidades (…x/…x).
→ Bach, J.S.: *Toccata und Fuge BWV 565* (Toccata, cc. 1-2)

Anadiplosis. Es la repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad al principio de la siguiente (…x/x…).
→ Bach, J.S.: *Toccata und Fuge BWV 565* (Toccata, cc. 2-3)

Epizeuxis. Esla repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad. Ésta puede ser al principio, en medio o al final de la unidad: (xx…), (…xx…), (…xx).
→ Händel, G.F.: *Messiah* (Hallelujah, cc. 2-3)
→ Vivaldi, A.: *Las estaciones* (I mov., cc. 1-8)

Epanalepsis/Epanadiplosis (Complexio). Es la repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad. Esto era conocido como el «círculo retórico». La segunda se considera a menudo como lo mismo que la primera pero dentro de una unidad más amplia.
→ Monteverdi, C. *L'Orfeo* (Acto II "Vi ricorda": $A_1\ A_2\ A_3\ A_4\ A_1\ A_2$).

1.1.2. Repetición exacta: *Palillogia*

Palillogia. Es la repetición sin ninguna modificación con respecto del original de un fragmento con un mínimo sentido completo.
→ Schütz, H.: *Weihnachtsoratorium* (Intermedium I: "Fürchtet euch nicht"). Todo el solo de soprano está elaborado en base a la repetición por secciones de dos o tres motivos, transportados ascendentemente según el progreso ascendente del bajo. Además, el breve *ostinato* en el bajo (*fa-mi*) reafirma con su presencia constante (se transporta luego a *sol*, *si♭*, *do* y *re*) lo expresado por el texto: "No os preocupéis".
→ Dowland, J. *The second Booke of Songs* ("Sorrow, sorrow, stay") (LC 5)[23]
→ Schütz, H.: *Kleine Geistliche Konzerte* ("Nun komm der Heiden Heiland")

1.1.3. Repetición alterada: *Traductio*

Synonimia. Es la repetición en la misma voz de un fragmento musical transportado a otro nivel.
→ Bach, J.S. *Motette* "Jesu meine Freude" BWV 227 (Nº 9 Verso 5: "Gute Nacht"). Los motivos iniciales de soprano I y II son imitados varias veces en cada parte a distancias sucesivas de 3ª, 5ª, 7ª, etc.
→ Schütz, H.: *Kleine Geistliche Konzerte* ("Ich liege und schlafe") (LC 6)
→ Dowland, J.: *The second Booke of Songs* ("Sorrow, sorrow, stay") (LC 8)

Gradatio. Es la repetición en la misma voz que asciende o desciende por grados conjuntos, en forma de secuencia, del mismo fragmento musical. Cuando es ascendente se puede denominar **climax gradatio** o simplemente **climax**.
→ Schütz, H.: *Weihnachtsoratorium* (Intermedium I "Fürchtet euch nicht"). A partir del c. 10 se escucha en la voz un motivo descendente (*do-si♭-la-sol-sol-fa*) que, tras varias repeticiones, es transportado una 2ª alta en el c. 18 para reforzar la idea expresada anteriormente.
→ Bach, J.S.: *Johannes-Passion BWV 245* (Nº 1 Coro: "Herr, unser Herrscher"). Todo el coro inicial está construido en torno a dramáticas exclamaciones sobre la palabra "Herr" (Señor), seguidas por figuras de semicorchea en clara *gradatio* ascendente.
→ Bach, J.S.: *Kantate* "Jesu meine Seele" BWV 78 ("Wir eilen mit Schachen") (LC 9)
→ Dowland, J.: *A Pilgrim Solace* ("Cease these false sports") (LC 10)

Paronomasia. Es la repetición en la misma voz de un fragmento musical con una fuerte adición o variación. Ésta, en ocasiones, consiste en el desarrollo de alguno de sus elementos.
→ Schütz, H.: *Kleine Geistliche Konzerte* ("Nun komm der Heiden Heiland") (LC 2)
→ Viadana, L.: *Cento Concerti ecclesiastici* ("Exaudi me") (LC 11)

Polyptoton. Es la repetición en otra voz de un fragmento musical a igual altura, es decir, la imitación al unísono.
→ Schütz, H.: *Kleine Geistliche Konzerte* ("Nun komm der Heiden Heiland") (LC 2)

Mimesis. Es la repetición en otra voz de un fragmento musical a diferente altura, es decir, la imitación a la 5ª, 8ª, 3ª, 4ª, etc.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nº30/36 Solo de contralto y coro: "Ach nun ist mein Jesus hin"). La entrada del coro en el c. 29 se basa en un breve motivo en las contraltos imitado después por los tenores, con el fin de realzar la pregunta "¿Dónde se ha ido tu alegría?".

1.1.4. Repetición condensada de un desarrollo

Synechdoche-Metonymie. Comparación general entre el fragmento presentado en la *propositio* y su derivado que aparece en la *confirmatio*.
→ Buxtehude, D.: *Praeludium BuxWV 155* & *143* (LC 12)

[23] La indicación alude al número de ejemplo musical en el libro de López Cano.

1.2. *Figuras descriptivas: Hypotiposis*

1.2.1. Trazan líneas melódicas específicas

Anabasis. La música refleja la idea de ascenso (resurrección, ascensión, exaltación, elevación, etc.), generalmente mediante escalas o arpegios ascendentes.

→ Bach, J.S.: *Kantate* "Der Himmel lacht, die Erde jubiliert" BWV 31 (LC 14)
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* ("Sehet, Jesus, hat die Hand") (LC 16)
→ Bach, J.S.: *Weihnachtsoratorium BWV 248* (Nº1 Coro: "Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!"). El texto "Gritad de júbilo, exultad, arriba, ensalzad los días" es simbolizado por la línea ascendente que describen los sonidos, especialmente durante los primeros 18 compases del coro.

Catabasis. La música refleja la idea de descenso (caída, hundimiento, muerte, etc.), generalmente mediante escalas o arpegios descendentes.
→ Carissimi, G.: *Jonas* ("Miserunt ergo sortem") (LC 17)
→ Dowland, J.: *The second Booke of Songs* ("Sorrow, sorrow, stay") (LC 18)
→ Victoria, T.L.: *Officium Hebdomadae Sanctae* (Responsorium IX: "Sepulto Domino"). El texto inicial "Sepultado el Señor, sellado fue el monumento" se refleja en un descenso general desde la región media hasta la grave.

Circulatio. Línea melódica que oscila alrededor de una nota.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nr. 27a/33: "So ist mein Jesus nun gefangen"). Movimiento en círculo en torno a la tónica *mi*, primero, y a la dominante *si* después, para describir la angustiosa inmovilidad de la captura de Jesucristo.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* ("Ach, nun ist mein hin") (LC 20)
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 131* "Aus der Tiefe rufe ich" (LC 19)

Interrogatio. Es la interrogación musical. Se realiza por tres medios:
1. Ascendiendo la nota final de una frase, con frecuencia, una segunda mayor.
2. Por medio de una cadencia a la dominante
3. Con una cadencia frigia
→ Schütz, H.: *Matthäus-Passion* (LC 24)
→ Schütz, H.: *Symphoniarum sacrarum* "Saul, Saul, was verfolgst du mich"

1.2.2. Rebasan el ámbito melódico habitual

Exclamatio/Saltus duriusculus. La **Exclamatio e**s un salto melódico de 6ª menor, aunque en general se aplica a cualquier salto ascendente o descendente mayor de una 3ª, consonante o disonante. Los saltos específicamente disonantes (2º A, 4ª d, 4ª A/5ª d., 5ª A, 6ª A, 7ª d., 7ª m y 7ª M) se denominan **Saltus duriusculus**. La intención es expresar un afecto en proporción a la amplitud y dramatismo del salto o del contraste.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nº 23/29 Aria: "Gerne will ich mich bequemen"). La aceptación voluntaria de la Pasión se describe mediante frecuentes saltos en la línea vocal, algunos de ellos disonantes (cc. 13, 19, 29, 33, etc.), y mediante el fuerte contraste entre el pasaje consonante inicial (cc. 13-16) seguido por ocho compases mucho más disonantes cuando se mencionan las palabras "cruz y cáliz" (cc. 17-24).
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nº 39/47 *Aria*: "Erbarme dich, mein Gott"). La súplica del texto ("Apiádate, Señor) se expresa de nuevo en los múltiples saltos, tanto en la línea vocal (la 6ª inicial, cc. 9-10) como en el violín (cc.1, 2, 3, 5, 6, etc.).
→ Bach, J.S.: *Hohe Messe h-moll BWV 232* (I. Kyrie eleison).El tema de la fuga, que se escucha en el coro desde el c. 30, está basado en expresivos saltos de ambos tipos cada vez mayores (4ª A, 5ª J, 6ª M/7ª d).
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 1* "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (LC 40)

Ecphonesis. Son exclamaciones que en música vocal se dan en textos como «Ah», «Oh», «Ahí», «Weh», etc.
→ Monteverdi, C.: *L'Orfeo* (Acto II: "Ahí, caso acerbo")

2. Figuras que afectan a la armonía

2.1. *Figuras de disonancia*

2.1.1. Conducción de la voz

Anticipatio notae. Es una disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen al acorde siguiente, es decir, una anticipación.
→ Monteverdi, C.: *L'Orfeo* (LC 31)

Passus duriusculus. División de un tono en dos semitonos, o alteración de una 2ª natural por una alterada (según la escala).
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 33* "Du wahrer Gott und Davids Sohn" (LC 34)
→ Bach, J.S.: *Hohe Messe h-moll BWV 232* (XIII. Credo: "Et in unum Deum"). Toda esta dramática pieza contiene muchos pasos de 2ª menor y abundantes cromatismos, pero destacan en este sentido los últimos 5 compases, en los que todas las voces realizan un descenso cromático casi lineal hasta alcanzar el sorprendente acorde final (**tP** en *mi menor*, **S** en el *Re mayor* que viene). En esta misma pieza el bajo continuo está construido sobre un bajo de *ciaccona* típico de todo el período barroco, que incluye todos los sonidos cromáticos desde la tónica hasta la dominante (aquí *mi-re♯-re♭-do♯-do♭-si*), asociado siempre a situaciones trágicas o dolorosas.
→ Bach, J.S.: *Johannes-Passion BWV 245* (LC 36-38)

Superjectio. Escapada superior.
→ Monteverdi, C.: *Cruda Amarillis* (LC 42)

Subsumptio. Escapada inferior.
→ Schütz, H.: *O quam pulchra* (LC 45)

Syncope. Es un retardo.
→ Dowland, J.: *A Musical Banquet* ("In darknesse let me dwell") (LC 47)

Transitus notae. Nota de paso.

2.1.2. Preparación de la disonancia

Ellipsis de Bernhard. Es la omisión de una consonancia fundamental. Se da por dos motivos:
a) Cuando la nota consonante que prepara una disonancia es omitida y en su lugar aparece un silencio. De este modo, la disonancia se introduce súbitamente y sin preparación.
b) Cuando en una *syncope* la 4ª o la 7ª no resuelven sobre la 3ª o la 6ª.
→ Monteverdi, C.: *L'Orfeo* (Acto II, Messagera, cc. 22-23)
→ Monteverdi, C.: *L'Orfeo* (LC 51-52)
→ Monteverdi, C.: *Lamento d'Arianna* (LC 53)

Heterolepsis. La línea melódica realiza un salto hacia una nota disonante en relación con el bajo, continuando su camino por grados conjuntos, es decir, una apoyatura alcanzada por salto.
→ Monteverdi, C.: *Lamento d'Arianna* (LC 56)

2.1.3. Resolución de la disonancia

Catachresis. Es la no resolución o la resolución inhabitual de una disonancia.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (LC 59).
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nº 51 Recitativo "Erbarm'es Gott"). Acordes disonantes enlazados uno con otro irregularmente, cuya resolución no llega hasta el c. 5.
→ Monteverdi, C.: *Lamento d'Arianna* ("Lasciate me morire", cc. 2, 6, 13, 23).

2.1.4. Relación armónica entre las voces

Parrhesia. Fuertes e inusuales disonancias entre voces como consecuencia del movimiento natural de cada una de ellas.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nº 1 Coro). La figura de doble apoyatura propicia constantes ejemplos de *parrhesia*, especialmente en la *confutatio*.
→ Bach, J.S.: *Brandemburgisches Konzert Nr. 1* (II mov.)
→ Purcell, H.: *Dido and Aeneas* (Lamento)

Cadentia duriuscula. Son las disonancias fuertes que ocurren inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia. La más típica se produce sobre el retardo de 4-3, cuando a la disonancia de la 4ª + 5ª le sigue la disonancia entre 3ª y 4ª provocada por el descenso de la 4ª a la 3ª (resolución del retardo) y casi simultáneamente el descenso de la 5ª a la 4ª como anticipación de la tónica siguiente (Disonancia de Corelli).
→ Schütz, H.: *Symphoniarum sacrarum* "Saul, Saul, was verfolgst du mich" (cc. 2-3)
→ Bach, J.S.: *Suite francesa nº 5* (Loure, final de ambas partes)
→ Händel, G.F.: *Concerto grosso op.6 nº 3 e-moll* (I. Larghetto). En la cadencia final del movimiento se escucha exactamente el retardo citado. En este caso, sobre la armonía de **(D)** → **D** se producen simultáneamente la 4ª y la 5ª (*si* y *do*♯), y luego la 3ª y la 4ª (*la*♯ y *si*), antes de la resolución en **D**.

2.2. *Figuras de acordes*

Noema. Pasaje homofónico en un contexto polifónico imitativo, para destacar alguna palabra o frase.
→ Desprez, J.: *Dominus regnavit* ("Domus mea")
→ Victoria, T.L.: *Officium Hebdomadae Sanctae* (Feria V in Coena Domini. Responsorium VI: "Unus ex discipulis"). Dos momentos concretos del responsorio ilustran perfectamente esta figura: en los cc. 10-11 el texto "Vae illi" ("¡Ay de aquél!") está asociado a una exclamación homofónica después del comienzo imitativo; algo similar ocurre, tras el final imitativo de "...per quem tradar ego", en los cc. 16-21 sobre el texto "Melius illi erat, si natus non fuisset" ("Más le valiera no haber nacido"). Dado que la pieza discurre formalmente como un A (Unus...) B (Melius...) C (Qui intingit me...) B (Melius), la vuelta de B tras la sección C (también imitativa y a 3 voces) produce un nuevo contraste con su homofonía y sus 4 voces.

Analepsis. Es la repetición inmediata e inalterada de un *noema*.

Mimesis noema. Es la repetición inmediata y alterada de un *noema*.

Anadiplosis noema. Es la repetición inmediata de una *mimesis noema*.

3. Figuras que afectan a varios elementos musicales

3.1. *Por adición*

3.1.1. Variación-incremento

Variatio. Es la enfatización de un texto por medio de ornamentos vocales como el *accento, cercar della nota, tremolo, trillo, bombo, groppo, circolo mezzo* y la *tirata*.
→ Cavalieri, E.: *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (LC 23)

Schematoides. Es la repetición de un fragmento en otra voz y con valores más cortos, es decir, la disminución.

3.1.2. Amplificación

Transitus. Pasaje que sirve de transición entre dos secciones retóricas.

Parenthesis. Es la interrupción momentánea del flujo normal de la música provocada por la inserción abrupta de una unidad breve y contrastante.
→ Bach, J.S.: *Toccata und Fuge BWV 565* (Toccata, cc. 18-19 y 21)

3.1.3. Duda

Suspensio. Es la interrupción, retardación o detención del discurso musical. También puede ser el movimiento melódico de una voz que se estabiliza en una sola nota.
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 131* "Aus der Tiefe rufe ich" (LC 69)

3.2. *Por sustracción*

3.2.1. Omisión

Abruptio. Interrupción o final súbito, imprevisto o *ex abrupto*.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nr. 27a/33: "So ist mein Jesus nun gefangen"). En el citado segundo coro de este número, tras el texto "¿Han desaparecido los relámpagos y los truenos en las nubes?" se produce una gran pausa antes de abordar la frase "Descubre el ardiente abismo, oh infierno...", con el fin de enfatizar esta frase.

Ellipsis. Interrupción y nueva dirección que toma un fragmento originada por la omisión de un elemento esperado.
→ Buxtehude, D.: *Praeludium BuxWV 141* (LC 78)

3.2.2. Silencio

Suspiratio. La interrupción de un fragmento melódico por medio de silencios esparcidos a lo largo de éste a manera de suspiros.
→ Monteverdi, C.: *L'Incoronazione di Poppea* (LC 84)
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 23* "Du wahrer Gott und Davids Sohn". (Nº1 *Duetto*: "Du wahrer Gott und Davids Sohn"). Sobre el verso "Erbarm'dich mein..." ("Apiádate de mí") se produce la mencionada figura descendente de 3 corcheas y silencio de corchea que cubre en su recorrido una 5ª justa cromáticamente.
→ Mozart, W.A.: *Requiem KV 626* (III. Lacrymosa. En esta obra de indescriptible belleza se reúnen algunas de las figuras explicadas aquí. *Suspiratio*: motivo rítmico de los violines I, que se mantiene durante toda la pieza (en un 12/8, silencio de corchea y dos corcheas), y en la musicalización de "qua resurget ex favilla" (corchea y silencio de negra). *Catachresis* y

parrhesia: c. 1 entre violín I y II (el *do♯* del II choca contra el *do becuadro* del I, al que se llega además por salto). *Exclamatio* (cc. 3-4), *passus duriusculus* (cc. 7-8), etc.

3.2.3. Fusión-acumulación

Asyndeton. La ininterrumpida repetición múltiple de una misma figura que intensifica el *pathos*.
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 131* "Aus der Tiefe rufe ich" (LC 89)

3.3. *Por permutación y/o sustitución*

3.3.1. Permutación

Antimetabole. Retrogradación.
→ Bach, J.S.: *Musikalische Opfer* (Canon per retrogradationem)

3.3.2. Sustitución

Mutatio toni. Cambio súbito de modo.
→ Schütz, H.: *Symphoniarum sacrarum* "Saul, Saul, was verfolgst du mich" (LC 92)
→ Bach, J.S.: *Johannes-Passion BWV 245* (Nr. 3 Choral "O grosse Lieb"). En los cc. 5-6 el texto "camino de martirio" es ilustrado por el cambio de modo de la subdominante del relativo: ($\mathbf{S_3 – s_3 – T_5}$ $\mathbf{-{}^{D}D_3}$ $\mathbf{-D^{4\text{-}3}}$) → **tP**. Hay otro cambio de modo oculto en el mismo compás, puesto que el *re* de la $\mathbf{T_5}$ pasa a *re♭* en la última parte, aunque la armonía cambia a $\mathbf{{}^{D}D_3}$, por lo que sólo se percibe "en diagonal". Los dos cambios implican un cromatismo descendente en el bajo y luego en la soprano.

3.3.3. Oposición de contrarios

Antitheton. Expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes que ocurren sucesivamente.
→ Bach, J.S.: *Matthäus-Passion BWV 244* (Nr. 27a/33: "So ist mein Jesus nun gefangen"). El brusco cambio de la primera parte (tempo moderato, compás de 4/4, dúo con carácter de lamento y Coro II con exclamaciones) a la segunda (tempo *vivace*, compás de 3/8, Coro I y Coro II al unísono o enfrentados, descriptivos sonidos y rapidísimas figuras sobre las palabras "relámpago, trueno") es un completo ejemplo de *antitheton*.
→ Bach, J.S.: *Kantate BWV 67* (Aria bajo y coro "Friede sei mit euch")

Hypallage. Imitación de un sujeto o tema por inversión o movimiento contrario.
→ Bach, J.S.: *Das wohltemperierte Klavier I BWV 846-869* (Fuga Nr. 8). A partir del c. 30 en la fuga se escucha la inversión del sujeto alternando con la versión original del mismo, es decir, la imitación por movimiento contrario en el marco de una fuga.

4.4. TEORÍA DE LOS TÓPICOS

4.4.1 Fuentes principales

AGAWU, V. Kofi, 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

–, 1999. "The Challenge of Semiotics", en Cook, N. y Everist, M. (ed.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 138-160.

–, 2009. *Music as discourse*. Oxford University Press.

ALLANBROOK, Wye J., 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Ph. D. diss. University of Chicago.

CAPLIN, William E., 2005. "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function." *Eighteenth Century Music*, Vol. 2, Issue 01, pp. 113-124.

GRABOCZ, Marta, 2009. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan.

HATTEN, Robert S., 1994. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

–, 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

McKAY, Nicholas, 2007. "On Topics Today". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4/1-2*. Hildesheim u. A.: Olms, pp. 159–183.

MONELLE, Raymond, 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Harwood Academic Publishers.

–, 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.

RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression. Form and Style*. New York: Schirmer Books.

TARASTI, E., 2002. *Signs of music. A guide to musical semiotics*. Berlin-New York: Mouton De Gruyter.

4.4.2. El universo de los tópicos en la tradición anglo-americana

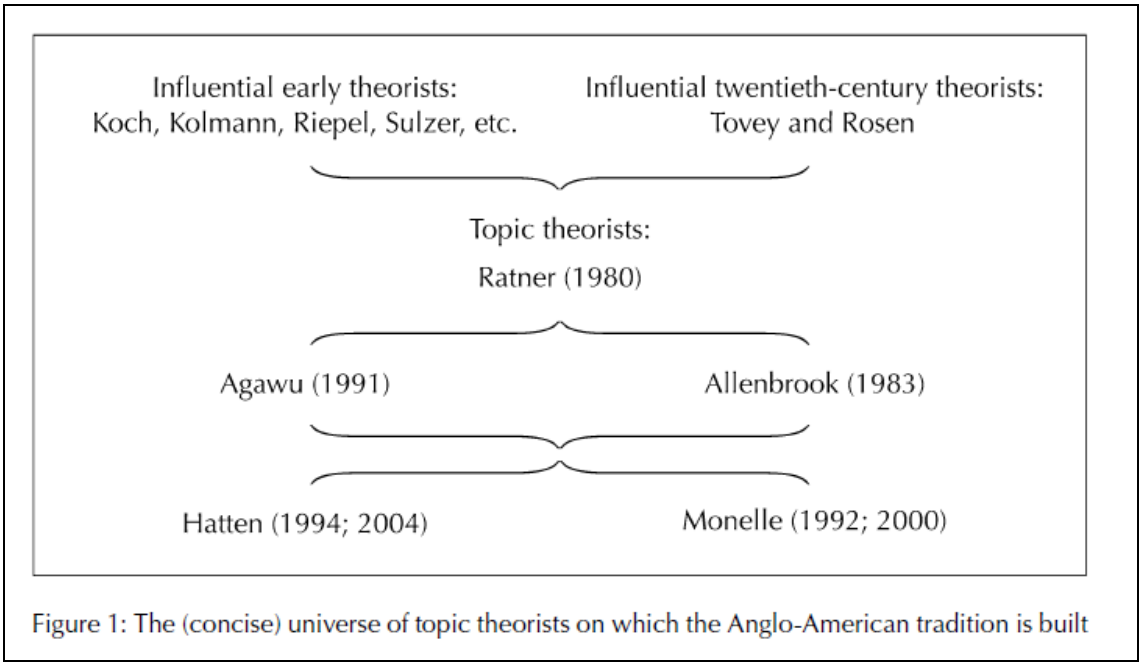


Fig. 4.1. El universo de los tópicos en la tradición anglo-americana
Fuente: McKAY, Nicholas, 2007. "On Topics Today" (p. 162)

Como se observa en la bibliografía y en el cuadro propuesto por Nicholas McKay en su excelente artículo, la teoría de los tópicos tiene una genealogía que se remonta a los teóricos alemanes de finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX. En efecto, los escritos de autores de la talla de Joseph Riepel (*Grundregeln zur Tonordnung insgeseim*, 1755; *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*, 1757; *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, 1765), Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Kunste*, 1771-74), August Frederic Kollman (autor de origen alemán, pero que tras su traslado a Inglaterra, escribió sus tratados en inglés: *An Essay on Musical harmony*, 1796; *An Essay on Practical Composition*, 1799) y Heinrich Christoph Koch (*Versuch einer Anleitung suz Composition*¸1792-93; *Musikalisches Lexikon*, 1802), están en la base de las investigaciones de autores del s. XX como Donald F. Tovey (*Essays on Musical Analysis*, 1939) o Charles Rosen (*The Classical Style*, 1967; *Sonata Forms*, 1988), y constituyen la esencia del libro fundacional de la moderna teoría de los tópicos, publicado por Leonard G. Ratner en 1980, *Classic Music. Expression, Form and Style*, donde se estudia el estilo clásico a partir de las premisas teóricas expuestas por los mencionados autores del s. XVIII, no con nuestra visión contaminada por la música que vino después.

La expansión inicial de la teoría de los tópicos vino de la mano de la musicóloga estadounidense Wye J. Allanbrook y del investigador (nacido en Ghana y residente en Princeton) Victor Kofi Agawu, este último autor de dos textos esenciales escritos con una distancia de 18 años, y al mismo tiempo o poco después irrumpían en escena autores como el escocés Raymond Monelle, el estadounidense Robert Hatten, el finlandés Eero Tarasti o la húngara Márta Grábocz. Las aportaciones de todos estos autores han abierto un novedoso campo de investigación que no ha hecho más que empezar, y cuyas consecuencias en el análisis y en la comprensión de la música del período no sólo clásico, sino también romántico y del s. XX son cada vez más evidentes e imprescindibles. Las páginas que siguen no son más que un esbozo de lo que puede aportar esta teoría, incluyendo el listado de tópicos más básico y un par de ejemplos analizados, pero es evidente que cualquier músico (intérprete, cantante, director, pedagogo, musicólogo o compositor) debería conocer esta teoría con una cierta solvencia, con el fin de descubrir los símbolos y signos contenidos en la música –evidentes a través de los diferentes tipos de escritura–, y poder así transmitirlos con dicho fundamento en la interpretación, en la enseñanza o en el análisis.

4.4.3. Listado y teoría de los tópicos

En su libro *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (1991), Victor Kofi Agawu propone un listado de tópicos para el Clasicismo que deriva de los análisis incluidos en el libro (obras de Haydn, Mozart y Beethoven). Sin embargo, el mismo autor, en su texto titulado *Music as discourse* (2009), muestra otros muchos listados de tópicos propuestos por los autores citados anteriormente (y por algunos más) en los estudios aparecidos durante ese período, y que incluyen tópicos que aluden a la música romántica y a algunos autores concretos del s. XX. Aquí nos vamos a limitar a esta lista, que ya presenta un amplio espectro de tópicos y permite su aplicación a uno de los repertorios más importantes desde todos los puntos de vista, el del Clasicismo.

Los tópìcos que llevan nombre de danza aluden a pasajes en los que se imita el estilo y sobre todo el compás y la métrica caracterísiticos de cada una de ellas (*bourrée*, *gavotte*, *minuet*, *sarabande*). Otros también señalan alguna peculiaridad rítmica (*alla breve*, que consiste en percibir un compás de 2/2 en una obra que está en 4/4), el característico ritmo de marcha (*march*), el uso de síncopas (*alla zoppa*, es decir, "a la coja"), el comienzo con notas largas que alternan con breves anacrusas de una, dos o tres notas, con sentido majestuoso (*French overture*) o la ausencia de un ritmo regular (*recitative, cadenza*). Algunos tópicos muestran un estilo de escritura que puede ir desde lo más melódico y galante (*aria*, *singing style* [estilo cantable], lo contrapuntístico (*learned style* [estilo académico, es decir, un pasaje imitativo o fugato]) o lo jocoso (*opera buffa*) hasta lo brillante (*brilliant style*, siempre asociado a pasajes en *forte* y con exigencias técnicas). Varios tópicos contienen alusiones melódicas o armónicas o incluso tímbricas bastante concretas, como la *fanfare* (uso de notas sólo del acorde, como

imitación de las fanfarrias militares), el *hunt style* (típico sonido de las trompas de caza, que empieza por una 3ª, luego baja a una 5ª y luego a una 6ª, justo como sucede al comienzo de la *Sonata nº 26 op. 81a* de Beethoven), el *Mannheim rocket* (motivo o tema inicial basado en un arpegio ascendente, como sucedía en muchas sinfonías de Johann Stamitz), *musette* (uso de una pedal simple o de una pedal doble de tónica y dominante), *ombra* (sombra, cambio de modo mayor a modo menor) y el estilo turco (*Turkish music*), que en música orquestal se asocia al uso de pequeños platillos y otros instrumentos de percusión, en clara evocación de la música de los jenízaros turcos. Algunos son, por el contrario, más subjetivos, como el estilo fantástico (*fantasy*), el *amoroso* o el *pastoral*. Y finalmente, hay dos tópicos que han sido además estilos históricos asociados en ocasiones a ciertos compositores: el estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*), tan ligado a C.P.E. Bach y a otros autores y obras de su época, y el *Sturm und Drang*, estilo dramático que suele producirse en pasajes del desarrollo o en transiciones, así como en exposiciones temáticas de obras en modo menor, asociados casi siempre a una dinámica *forte* y al posible uso del acorde de 7ª disminuida.

1. Alla breve
2. Alla zoppa
3. Amoroso
4. Aria
5. Bourrée
6. Brilliant style
7. Cadenza
8. Sensibility (Empfindsamkeit)
9. Fanfare
10. Fantasy
11. French overture
12. Gavotte
13. Hunt style
14. Learned style
15. Mannheim rocket
16. March
17. Minuet
18. Musette
19. Ombra
20. Opera buffa
21. Pastoral
22. Recitative
23. Sarabande
24. Sigh motif (Seufzer)
25. Singing style
26. Sturm und Drang
27. Turkish music

Fig. 4.2. El universo de los tópicos. Fuente: AGAWU, V. Kofi, 1991 (p. 30)

4.4.4. Conceptos básicos (Agawu 1991: 49-50)

Definición de tópico

Los tópicos son signos musicales. Consisten en un *significante* (una cierta disposición de los parámetros musicales) y un *significado* (una unidad estilística convencional, a menudo pero no siempre de cualidad referencial). Los significantes se identifican como una unidad relacional dentro de las dimensiones de la melodía, armonía, metro, ritmo, etc., mientras que el significado se designa mediante etiquetas convencionales tomadas mayoritariamente de la historiografía del siglo XVIII.

Número de tópicos posibles en una obra

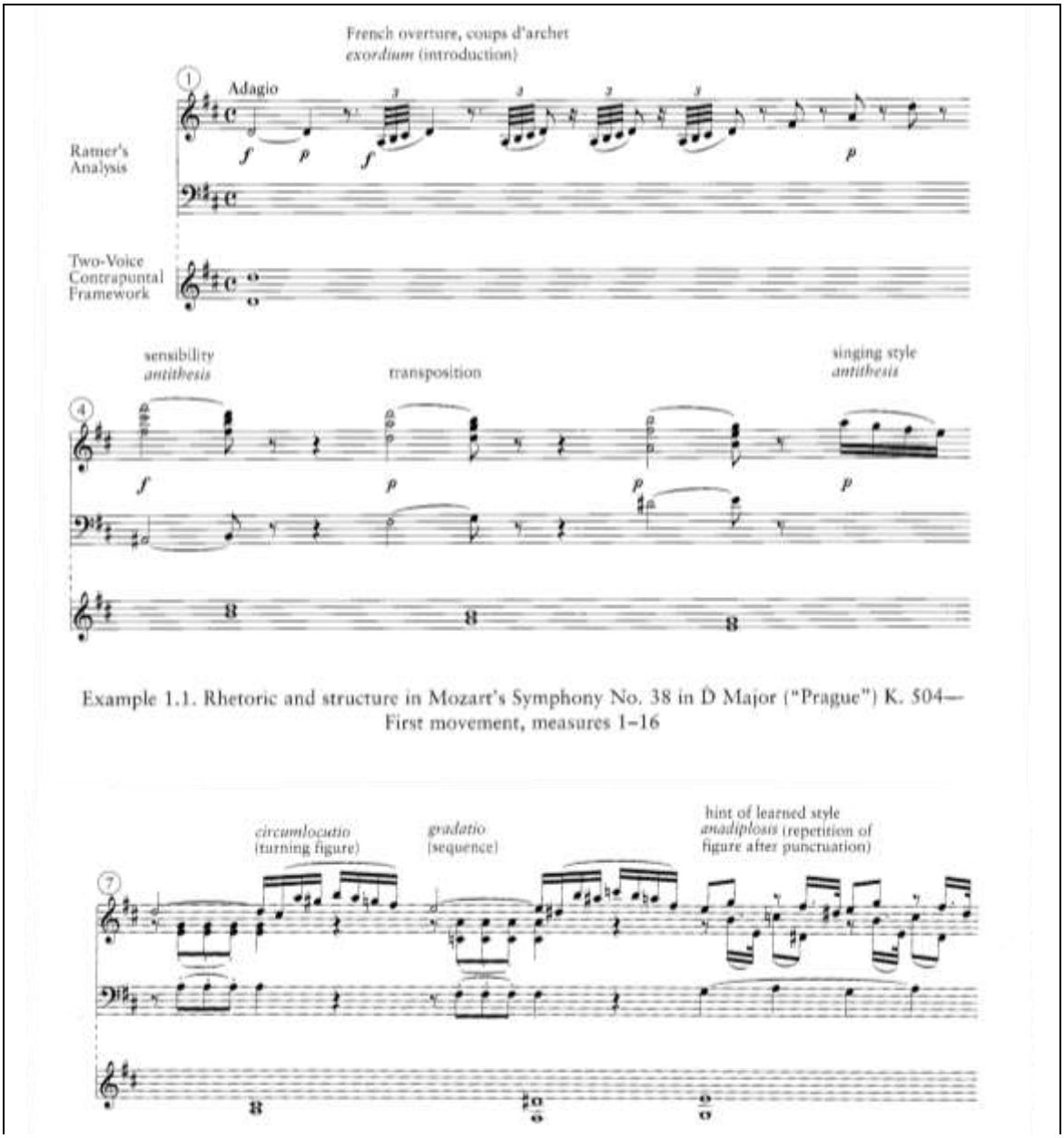
Teóricamente una obra puede contener tantos tópicos como hay en la serie completa. Sin embargo, hay restricciones prácticas o estilísticas en el número de tópicos que una obra puede utilizar con sentido. El despliegue de tópicos sucesivos requiere una dimensión temporal que depende, entre otras cosas, de condicionantes genéricos así como estratégicos. Introducciones lentas de sinfonías, exposiciones de movimientos de concierto, movimientos en forma de

sonata, oberturas…, todos ellos tienen condicionantes genéricos que afectan al número de tópicos que se pueden exponer con sentido.

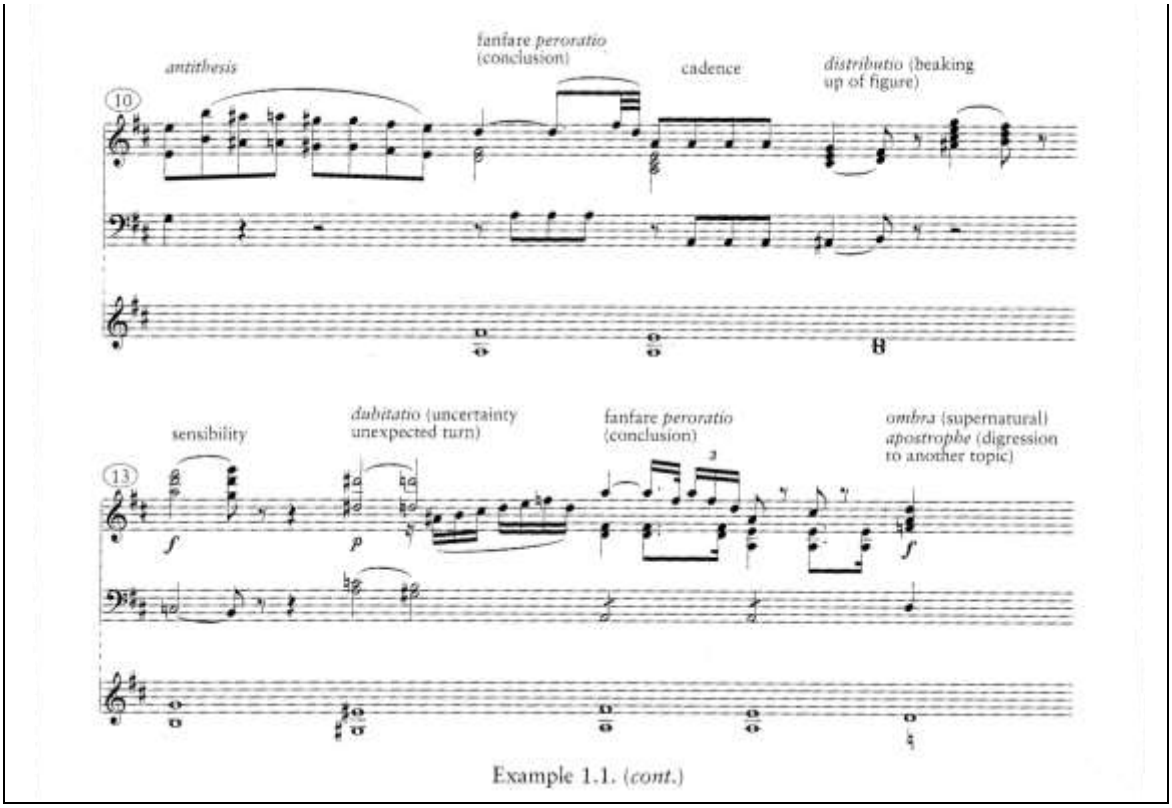
Presentación y combinación de tópicos

Los tópicos se despliegan respecto a un eje sintagmático mientras adquieren su identidad contextual respecto a un eje paradigmático. El eje sintagmático es también un eje compuesto, permitiendo posteriores combinaciones de tópicos, que pueden asumir la disposición Tópico 1 – Tópico 2 – Tópico 3 – etc. En este *modelo de sucesión tópica* los elementos adyacentes se pueden solapar, convirtiéndose uno en otro, y asimismo los miembros del modelo se pueden presentar simultáneamente (por ejemplo, introduciendo el Tópico 1, que se prolonga en el fondo mientras se presentan los siguientes tópicos).

4.4.5. Análisis de tópicos en dos obras de Mozart

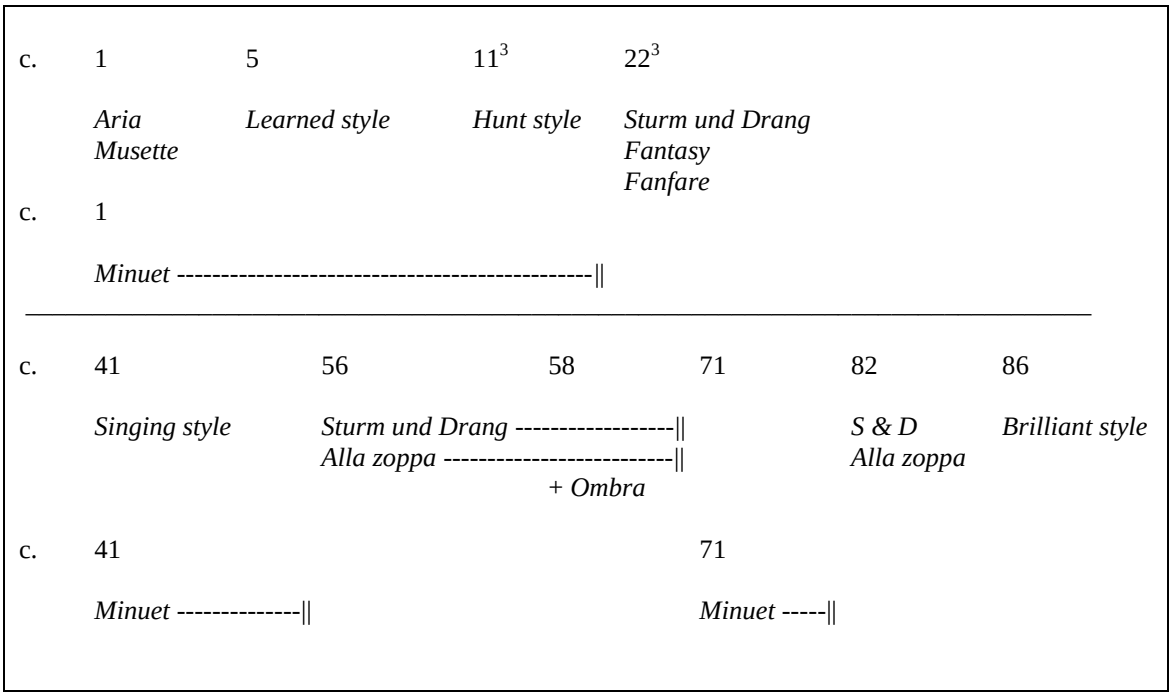


Example 1.1. Rhetoric and structure in Mozart's Symphony No. 38 in D Major ("Prague") K. 504—First movement, measures 1–16



Ej. 4. 7. Análisis de la Introducción de la *Sinfonía nº 38 KV 504 "Praga"* de Mozart según la teoría de los tópicos. Fuente: AGAWU, V. Kofi, 1991 (pp. 17-18)

La *Sinfonía nº 38 KV 504 "Praga"* de Mozart es un excelente ejemplo del uso de tópicos en una obra sinfónica, que aprovecha además las posibilidades que la orquestación y los cambios de color entre las diferentes familias orquestales. Se abre la introducción con uno de los tópicos más habituales en este contexto, la obertura francesa, que se manifiesta en las notas largas que alternan con anacrusas de fusas, recorriendo las notas más importantes de la tonalidad (tónica y dominante), y terminando con un arpegio ascendente que reafirma la tonalidad. Se produce así un efecto de presentación majestuosa, diatónica y tonalmente clara. Esto permite que en el c. 4 cambie radicalmente el ambiente, ensombrecido por tres dominantes secundarias de tres regiones de *Re mayor*, dos de las cuales son menores (*si menor*, *Sol mayor*, *mi menor*), presentadas en tres orquestaciones distintas y que además siguen un ciclo de 3ª descendentes a partir del *Re mayor* inicial; es el estilo de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*). Tras ello llega la primera frase melódica como tal, expuesta en violines desde el c. 6^4, un claro ejemplo de estilo cantable (*singing style*). En el c. 9 se produce un breve intercambio imitativo entre violines primeros y segundos, una muestra del *learned style*, y en el c. 11 se escucha una *fanfare* sobre la armonía de la 6ª y 4ª cadencial, cuya resolución, sin embargo, se ve frustrada por una especie de cadencia rota sobre *si menor*, precedido por su dominante secundaria, como señal de la vuelta del *Empfindsamkeit* (cc. 12-13). Finalmente, otra *fanfare* sobre la armonía de dominante (c. 15) conduce, ahora sí, a una resolución sobre la tónica principal, pero cambiando a modo menor (*ombra*), un gesto típico de las introducciones lentas, que mantienen ese modo hasta el final para luego dar paso a un *Allegro* en el que retorna la tonalidad en su modo mayor original. El amplio pasaje entre los cc. 16-27 se podría considerar como un ejemplo de *Sturm und Drang*, tanto por el oscurso ambiente creado por la tonalidad menor como por la inquietante presencia del timbal, presente con las notas *re* o *la* en todos los acordes empleados, todo ello subrayado por las síncopas de las cuerdas (*alla zoppa*). Termina la Introducción con otro gesto habitual, la dominante mantenida, sobre la cual se vuelven a escuchar las notas largas y las breves anacrusas que recuerdan la obertura francesa, antes de dar paso al *Allegro*.



Ej. 4. 8. Análisis de la *Sonata KV 332 (300k)* en *Fa mayor* de Mozart según la teoría de los tópicos. Fuente: AGAWU, V. Kofi, 1991 (pp. 44-48)

Como bien señala Agawu, "uno de los más remarcables ensayos de Mozart en la interacción de tópicos es el primer movimiento de su *Sonata KV 332 (300k)*. Dentro de la amplia trayectoria de la forma de sonata, se despliega un discurso tópico de proporciones y sutileza inmensas, subrayando, contradiciendo, prediciendo o simplemente realzando el discurso armónico […] El movimiento, de hecho, es un compendio del "estilo mixto" teorizado por Quantz, Koch y Crotch […] Sólo por medio de los tópicos se puede explicar adecuadamente el drama único de este movimiento tanto en la superficie como en niveles más profundos de su estructura" (Agawu 1991: 44-45).

Empieza la obra con un tema ($P_{1.1}$)[24] en estilo *aria* sobre un bajo Alberti cuyo *fa* al inicio de cada compás evoca la *musette*, todo ello con el tópico *minuet* como fondo para gran parte del movimiento. La continuación de este primer tema ($P_{1.2}$) se basa en la imitación entre ambas manos (*learned style*), lo que rompe completamente con la textura inicial. El tema P_2 (c. 11^3) hace emerger el fondo del *minuet* a primer plano, aunque también se suma aquí el *hunt style*, especialmente audible a partir del c. 13 en la m.i. La transición (*T*) propone un brusco cambio de ambiente, desde el sonido galante del grupo temático principal hasta la agitación del *Sturm und Drang*, que no repara en medios para hacerse evidente. Ya en el paso armónico de *Fa mayor* a *re menor* se escucha una falsa relación entre el *do* de las cadencias que cierran P_2 y el *do*♯ con el que se abre la transición. A esto se suma la actividad rítmica, la dinámica *forte*, las armonías de 7ª disminuida y el apasionado estilo de declamación, todos ellos rasgos arquetípicos del *Sturm und Drang*, al que se suma el estilo fantástico y la fanfarria que subraya los acordes. El primer tema secundario S_1 (c. 41) retorna al estilo cantable sobre el fondo de *minuet* (que se dejó de percibir durante la transición). El tema S_2 (c. 56) rompe de nuevo con lo anterior por partida triple: ritmo sincopado (*alla zoppa*), esitlo dramático (*Sturm und Drang*) y cambio a modo menor (*ombra*), otro gesto habitual en los grupos temáticos subordinados. El tema S_3 (c. 71) vuelve a hacer audible el fondo de *minuet*, dando paso a un breve retorno modificado de S_2 (c. 82). El grupo conclusivo *K* (c. 86) se basa, como es habitual, en el *brilliant style*, que cierra la obra con un amplio despliegue de arpegios y octavas en dinámica *forte*.

[24] La terminología para el análisis temático de la sonata se explica en el Tema 6. Como avance, he aquí lo más básico. *P* = grupo temático principal o primario; *T* = transición; *S* = grupo temático secundario, subordinado o subsidiario; *K* = grupo conclusivo. Todos ellos se pueden subdividir.

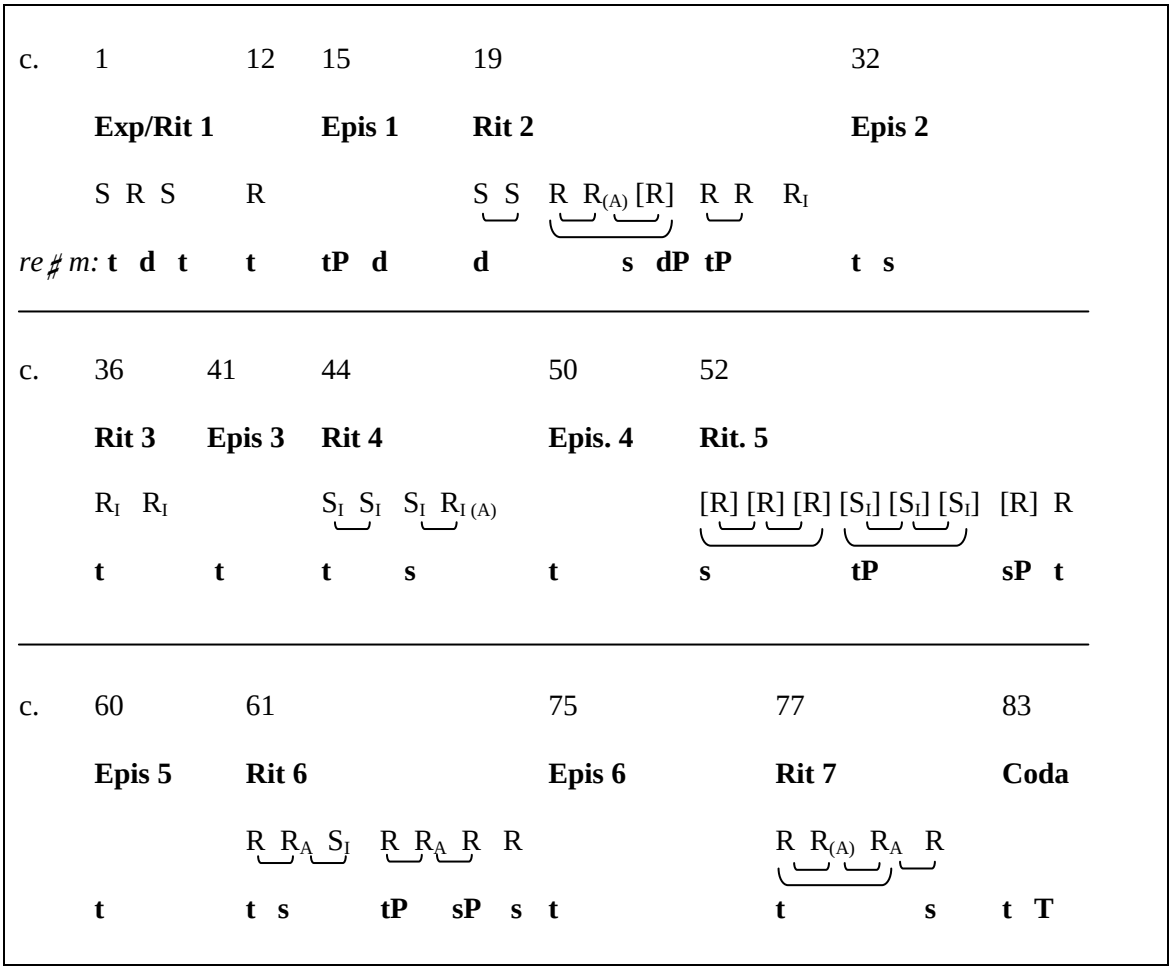
4.5. ANÁLISIS DE UNA FUGA

Un tema dedicado a la Retórica musical no puede terminar sin una mención especial a uno de los géneros más asociados con el período barroco y, en gran medida, con la propia Retórica, como es la fuga. Y es oportuno empezar por recordar que la fuga es un género –con sus convenciones y rasgos propios– pero no una forma, en el sentido que lo son la sonata o el *aria da capo*, por ejemplo, puesto que no hay un esquema formal que se pueda generalizar como arquetipo para la fuga, sino en realidad una práctica basada en una serie de convenciones cuya apariencia, sucesión y organización interna es casi tan variable como fugas hay. Otra cosa es que durante muchos años se haya enseñado un modelo conocido como 'fuga de escuela' con fines puramente académicos, centrados en la formación del compositor, pero no se puede deducir de este modelo un arquetipo formal real. Las únicas convenciones formales presentes con cierta asiduidad en la fuga son:

- Una exposición escalonada del tema a cargo de todas las voces (que pueden ser desde 3 hasta 6, habitualmente), ubicando el tema en la tónica en la primera entrada en solitario, en la dominante o la subdominante en la segunda entrada, para luego repetir este esquema en las entradas tercera y cuarta, mientras las voces que ya han expuesto el sujeto pasan a hacer un contrasujeto o partes libres; pero no faltan ejemplos de fugas con alguna entrada extra sobre el número de voces (cuatro entradas en una fuga a tres voces), o con una diferente ordenación tonal de las entradas, etc.
- Una gran sección central en la que alternan los *ritornelli*[25] –pasajes caracterizados por la presencia del tema expuesto sobre cualquiera de las regiones básicas de la tonalidad (las tres funciones básicas y sus relativos)– con los episodios –pasajes donde el tema está ausente (aunque alguno de sus motivos integrantes puede servir como material temático). No hay ninguna normativa sobre el número de *ritornelli* y episodios preceptivos, sobre el número de entradas del tema durante cada *ritornello*, sobre la posibilidad de estrechos entre entradas del sujeto e incluso sobre la necesidad de los mismos episodios, todo ello sin contar con los recursos contrapuntísticos disponibles en este tipo de obra (aumentación, disminución, inversión y retrogradación, por citar sólo los más habituales).
- Una sección conclusiva en la que son posibles (pero no obligatorios) recursos como el uso de una pedal de dominante y/o de tónica (en este orden casi siempre), estrechos entre entradas del sujeto y una armonía más claramente cadencial.

La *Fuga BWV 853b* del *Clave bien temperado, Vol. I*, de **J.S. Bach** es, sin duda, uno de los más mejores y más completos ejemplos de fuga, por cuanto no sólo se encuentran en ella recursos contrapuntísticos como la inversión y la aumentación (regular e irregular), sino también estrechos simples y dobles, así como *ritornelli* con un inusual número de entradas, aparte de modificaciones temáticas y otras alteraciones. Por ello su análisis puede ilustrar mejor que cualquier discurso teórico sobre los secretos de este género y sobre la enorme libertad que permiten sus limitadas convenciones, causa también de la imposibilidad de establecer esquemas formales previsibles (Ej. 4.9 y Fig. 4.3).

[25] El término *ritornello* parece bastante más adecuado que el de bloque temático o el de reexposición, que aquí no tiene ningún sentido, ya que además refleja la asociación temporal entre el establecimiento de este género y otro de los géneros más típicos del Barroco, el *concerto grosso*, con su alternancia de *ritornello* o *tutti* y solo o episodio, que también conlleva la presencia y la ausencia del tema principal. Es un ejemplo más del concepto de *formas de transferencia* propuesto por Bukofzer en su monografía sobre el Barroco ante la carencia de esquemas formales establecidos en este período. Consiste en el préstamo de esquemas formales entre géneros diversos con el fin de obtener una estructura sólida cuando en una obra dada no hay una forma previsible. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la *Cantata BWV 61*, "Nun komm der Heiden Heiland", cuyo coro inicial adopta la forma de la obertura francesa, con una sección inicial de tipo majestuoso y ritmos punteados para cantar las dos primeras frases del coral, una sección central de tipo fugato para la tercera y una vuelta abreviada de la sección inicial para la cuarta frase del coral.



Ej. 4.9. Análisis de la *Fuga nº 8 BWV 853b* del *Clave bien temperado Vol. I* de **J.S. Bach**

La fuga, escrita a tres voces, arranca en la voz central con un sujeto con carácter de *ricercare*, solemne, con una duración de dos compases y medio, cuya 5ª ascendente inicial ya hace suponer que la respuesta, que se escucha en la voz superior, será tonal, es decir, modificada en forma de 4ª, por lo que la tonicalización de la dominante se produce casi hacia el final de su exposición. Un enlace de dos compases conduce hacia la tercera entrada, en la voz inferior, de nuevo sobre la tónica, y esto debería ser el final de la **Exp/Rit. 1**,[26] puesto que las tres voces han tenido ocasión de exponer el tema, pero tras un bajo de lamento cromático en la voz inferior (cc. 10^4 – 12^1) se escucha una entrada adicional, con cambio en la cabeza del tema, al dividir la negra inicial en dos corcheas en 8ª descendente. Aunque el final no queda muy definido, la llegada del **tP** como tónica secundaria ayuda a cambiar de sección formal y dar paso en el c. 15 al **Epis. 1**, cuyo material de tipo escalístico divaga en torno a esta tónica secundaria, pero finalmente se asienta, con una cadencia ampliamente preparada, en la dominante.[27]

[26] La Exposición es también el *Ritornello 1*, es decir, tiene doble función, como sección en la que todas las voces exponen el tema y primera sección en la que dicho tema está presente, iniciando así la sucesión **Exp./Rit. 1 – Epis. 1 – Rit. 2 – Epis. 2**, etc.

[27] En una fuga, la duración mínima de un pasaje para ser calificado como episodio no es algo establecido o acordado dentro de la teoría musical, más allá de las indicaciones que se dan para la fuga de escuela. En las fugas reales valdría como consejo que un episodio debe durar, como mínimo, tanto como el tema de la fuga dada. En este caso, esa duración sería de dos compases y medio, pero por supuesto puede haber excepciones y considerar episodios más cortos. Aparte de esto, en el episodio el tema está ausente, como se ha dicho, aunque se pueda utilizar algún fragmento para el trabajo temático, y además son frecuentes, aunque no obligatorias, las progresiones armónicas.

En esta región tonal empieza el **Rit. 2**, el primero de los *ritornelli* con múltiples entradas. Las dos primeras están entre sí sólo dos negras de distancia, por lo que se produce aquí el primer estrecho.[28] Un breve enlace lleva al primer estrecho compuesto de la fuga (cc. 24-26), que empieza con una entrada en forma de respuesta en la voz superior, seguida –a distancia de una sola negra– de otra entrada en aumentación irregular –puesto que aumenta sólo las corcheas centrales del tema, y además lo hace con una figuración rítmica de negra puntillo + corchea, en vez de negras iguales–, y a ésta le sigue otra entrada a negra de distancia y además incompleta. Esta proximidad máxima es la causa de que haya también estrecho entre la primera y la tercera de este bloque de entradas, lo que denominamos 'estrecho compuesto'. Otro nuevo estrecho simple sucede a continuación (cc. 27-29), a dos negras de distancia, y sobre la caída de la última entrada llega la primera versión del tema en inversión (cc. 30-32).

El **Epis. 2** termina con la llegada de la región de la subdominante, y en ella empieza el breve **Rit. 3** con una entrada en inversión, aunque no tarda en volver a la tónica durante su transcurso. La segunda entrada, también en inversión, altera su cabeza convirtiendo el esperado *re*♯ negra en un grupo de cuatro semicorcheas. El **Epis. 3** prepara después, recorriendo sonidos centrados en su mayor parte en la tónica principal, la llegada del siguiente *ritornello*.

El **Rit. 4** está formado por dos estrechos simples, el primero entre las voces extremas a distancia de negra, que hacen oir ambas el tema en inversión, y sin espacio alguno llega otro estrecho simple (c. 47^{3}-49) cuya segunda entrada es de nuevo una aumentación irregular, aparte de que ambas están en inversión. El **Epis. 4** es una excepción respecto a la regla de duración, puesto que sólo dura dos compases, pero su innegable carácter de episodio y la necesidad de un paréntesis entre las densidad contrapuntística del anterior *ritornello* y del que va a llegar ahora, así lo aconsejan. En efecto, el **Rit. 5** comienzo con un estrecho compuesto (cc. 52-54^{1}), ahora integrado por tres entradas incompletas en forma de respuesta normal expuestas de abajo arriba y a distancia de negra entre sí. La misma secuencia en estrecho compuesto y en el mismo orden se produce después con tres entradas incompletas en forma de sujeto en inversión (cc. 54^{1}-56^{1}). Una falsa entrada en respuesta incompleta (cc. 56^{3}-57^{3}) lleva a una entrada verdadera con la que se cierra este gran *ritornello*. El **Epis. 5** tampoco llega a los dos compases y medio de duración, pero su construcción sobre una progresión contrapuntística y la necesidad de un descanso tras la intensidad del anterior *ritornello* justifican esta otra excepción en cuanto a la duración.

Llegamos así a otro gran *ritornello*, el **Rit. 6**, en el que se presentan las primeras aumentaciones regulares. El primer estrecho se produce ahora entre la voz central, que empieza con una respuesta en el c. 61^{3}, y la voz inferior, que expone una respuesta en aumentación regular, por lo que su exposición va a durar cinco compases (cc. 62-67^{1}). Por ello, tras el final de la primera entrada queda tiempo todavía para que la voz superior exponga un sujeto en inversión desde el c. 64^{3}, terminando a la vez que el tema en aumentación, con el que ha formado otro estrecho. Esta secuencia se repite a partir del c. 67 con una respuesta en la voz inferior (cc. 67-69^{3}) en estrecho simple con la voz central, que expone una respuesta en aumentación regular (cc. 67^{3}-72^{3}), y tras el final de la primera entrada hay espacio para otra respuesta en la voz superior que sigue en estrecho con la respuesta en aumentación (cc. 69^{3}-72^{1}). La caída del tema en aumentación es el punto en el que arranca una última respuesta suelta con la que se cierra este *ritornello*. El **Epis. 6** es el último momento de reposo antes del último gran *ritornello*, y su trayectoria tonal conduce desde la región de la subdominante, en la que terminó la última entrada del anterior *ritornello*, hacia la región de la tónica para preparar su llegada.

El **Rit. 7** empieza con un estrecho compuesto cuya elaboración contrapuntísitca supera en complejidad todo lo escuchado hasta ahora, que no era poco. En efecto, la primera entrada se oye en la voz inferior en forma de respuesta; a dos negras de distancia expone la voz central una respuesta en aumentación irregular (con las mencionadas figuraciones de negra puntillo + corchea para una parte del tema); y a una sola negra se empieza a escuchar la aumentación regular en la voz superior. Como la segunda entrada empezó una negra antes que el tema en aumentación, todavía da tiempo a que se escuche una respuesta más, haciendo coincidir casi la

[28] La nomenclatura de las diversas entradas no tiene una normativa aceptada universalmente. En esta fuga he optado por nombrar con la letra S las entradas que mantienen la 5ª al comienzo, y con R las que empiezan con 4ª, ya sea en la versión original, en inversión o en aumentación.

caída de dicha entrada con la cabeza de la respuesta –reducida a una corchea– que se expone ahora en el c. 80^3. Y a partir del c. 83 entra la fuga en lo que se puede denominar **Coda**, un pasaje con procesos cadenciales y rasgos conclusivos. Aquí empieza por recorrer una armonía de subdominante que pronto se convierte en dominante y resuelve en tónica aunque sin articulación cadencial, por lo que el imparable flujo de corcheas continúa en ambas manos haciendo sonar claramente la dominante secundaria de la subdominante y su resolución en esta región, un rasgo típico del final de cualquier obra barroca (preludio, fuga, tocata, danza, etc.). A pesar de ello, la continuidad de las corcheas lleva finalmente a una armonía cadencial que, ahora sí, se consolida definitivamente en la tónica principal, aunque ahora en modo mayor.

Es importante observar la arquitectura formal de esta fuga, una de las más largas de los dos volúmenes de *El Clave bien temperado*. A diferencia de la normativa de la fuga de escuela, aquí el número de entradas en cada *ritornello* es bastante desigual, y en alguno de ellos supera lo que cualquier profesor de fuga estaría dispuesto a admitir. Así, de los siete *ritornelli* (**Rit. 2**, **Rit. 5** y **Rit. 6**) hay tres con 7-8 entradas, un número totalmente inusual, mientras que los demás oscilan entre 2 y 4. Por otro lado, esta fuga propone un uso un tanto particular de ciertos recursos contrapuntísticos, en especial la aumentación. Este procedimiento consiste, en su versión canónica, en duplicar la duración de cualquier figura de un tema dado. Es lo que aquí sucede en las tres aumentaciones finales del tema (cc. 62, 67^3 y 77^3), donde las corcheas del tema original se convierten en negras, y las negras en blancas. Sin embargo, hay tres instancias en las que el tema es aumentado irregularmente (cc. 24^2, 47^4 y 77^2), lo que aquí significa que sólo aumenta las cuatro corcheas que hay tras la negra inicial, la negra puntillo y la primera corchea, y además, en vez de convertir dichas corcheas en cuatro negras, la figuración es de negra puntillo + corchea, como ya hemos mencionado. La inversión, por su parte, no plantea problemas, y propone tanto el comienzo del tema con 5ª (S_I) como con 4ª (R_I), siguiendo la misma dialéctica entre sujeto y respuesta que se da en el origen.

Y aunque el concepto de *clímax* era seguramente algo ajeno a la mentalidad de un compositor barroco (que escribe estas obras con fines puramente pedagógicos), está claro que la obra progresa en sucesivas oleadas de concentración contrapuntística, la primera de las cuales se encuentra ya en el **Rit. 2**, con dos estrechos simples y el primer estrecho compuesto, que termina además con la primera entrada en inversión, situada aproximadamente a un tercio del comienzo. Tras ello se produce una zona de cierta relajación, con dos episodios que rodean al **Rit. 3**, mucho más corto y libre de estrechos. El **Rit. 4** empieza a avisar de lo que se nos viene encima con dos nuevos estrechos simples, y es el siguiente episodio el que conduce a lo que podría ser la sección áurea de la fuga, la semicadencia con la que se abre el extenso **Rit. 5**, situada más o menos a dos tercios del comienzo y un tercio del final.[29] Un episodio de escasa duración conduce al gran **Rit. 6**, que ya presenta dos aumentaciones regulares y completas con sus correspondientes estrechos al comienzo y al final. El último episodio propociona la necesaria respiración para afrontar el **Rit. 7**, clímax indudable de la densidad contrapuntística, donde **Bach** es capaz de hacer sonar una repuesta en estrecho compuesto con otra respuesta en aumentación irregular y con otra en aumentación regular, añadiendo al final otra respuesta en el espacio final de la aumentación. Por otro lado, la exposición de la primera aumentación completa en la voz inferior, la segunda en la voz media y la tercera en la voz superior es un signo de una intencionada ordenación de las partes que culmina con la textura en la que dicha aumentación es más audible.

Este análisis ha pretendido demostrar, por un lado, el altísimo nivel técnico y musical que presentan obras cómo ésta de **J.S. Bach**, en las que utiliza los recursos contrapuntísitcos a su máximo rendimiento, y cuyo origen –hay que recordarlo siempre– era puramente pedagógico, como material de trabajo para sus hijos y para otros alumnos. Por otro lado, ha quedado en evidencia que cada fuga es un mundo propio, que sólo responde a unas convenciones generales propias del género, pero para la que es imposible proponer un arquetipo formal.

[29] Aquí las cuentas salen mejor si utilizamos el resultado real de la ecuación explicada en el Tema 2, que es 0’618. Con una simple regla de tres se observa que este punto sería el c. 53.

SÍMBOLOS

S = Sujeto R = Respuesta Cs = Contrasujeto

Exp = Exposición Rit = Ritornello Epis = Episodio

S_A / R_A = Sujeto o Respuesta en aumentación regular (2:1)

$S_{(A)}$ / $R_{(A)}$ = Sujeto o Respuesta en aumentación parcial y/o irregular

S_I / R_I = Sujeto o Respuesta en inversión

[S] [R] = Sujeto o respuesta incompletos (falta la última parte del tema)

S S = Entradas en estrecho simple

R R R = Estrecho compuesto. Entrada 1ª en estrecho con la 2ª, la 2ª con la 3ª, y la 1ª con la 3ª

Fig. 4.3. Símbolos utilizados para el análisis de una fuga

TEMA 5 FUNCIONES ARMÓNICAS EN LA ARMONÍA TONAL[30]

5.1. TERMINOLOGÍA ARMÓNICO-FUNCIONAL[31]

El sistema armónico-funcional que propone Riemann y que luego será desarrollado, entre otros, por Wilhelm Maler y Diether de la Motte, se puede resumir en unos pocos principios que expongo a continuación, como aclaración de la terminología armónica propuesta. Estos principios no se encuentran, sin embargo, en los textos mencionados, sino que son en realidad el resultado de un proceso de fusión y revisión que he llevado a cabo a partir de estas teorías, con objeto de simplificar al máximo los conceptos armónicos dentro del ámbito del análisis. Este tipo de análisis armónico-funcional es aplicable a toda aquella música compuesta bajo el reinado de la tonalidad bimodal, es decir, desde el barroco medio y tardío hasta el final del siglo XIX, aunque de forma más puntual se encuentra también en algunas obras del siglo XX basadas en la tonalidad ampliada o extendida (en denominación de Schönberg).

5.1.1. Funciones básicas

La tonalidad es un sistema de jerarquías, en el que las relaciones funcionales giran en torno a un acorde de tónica y a los dos acordes que lo acompañan a distancia de 5ª superior e inferior, la dominante y la subdominante. Hay, por tanto, tres *funciones básicas* o *primarias* en la tonalidad: la **tónica**, la **dominante** y la **subdominante**, cuya presencia *temporal* en las obras tonales más clásicas es mucho mayor que la del resto de las funciones.[32] Las tres pueden ser representadas por acordes mayores o menores. Los símbolos que las representan son letras que serán mayúsculas en el primer caso y minúsculas en el segundo: **T/t**, **D/d**, **S/s**.[33] Entre ellas hay un sonido común si se disponen en el orden **S – T – D** ó **s – t – d**. En el análisis, la presencia de una sola letra es, por tanto, señal de que estamos ante *funciones básicas o primarias*.

[30] El presente tema se puede encontrar –precedido por una amplia exposición histórica con mención especial de Rameau, Riemann y Schönberg– en los siguientes artículos (v. Bibliografía):
IGOA, E., 2017. "Armonía funcional: revisión y actualización del sistema". *Revista Música* nº 24.
https://rcsmm.eu/general/files/revista/revista24.pdf
IGOA, E., 2019. "Functional Harmony: Review and update of the System (English revised and enlarged version)". *Academia.edu*.
https://www.academia.edu/38584143/FUNCTIONAL_HARMONY_REVIEW_AND_UPDATE_OF_THE_SYSTEM_English_revised_and_enlarged_version_

[31] La presente terminología es una revisión de la propuesta por Diether de la Motte (1989), que a su vez deriva de Hugo Riemann y de Wilhelm Maler. En esta revisión he simplificado algunos símbolos y he añadido otros que permiten aclarar ciertas tonicalizaciones, como luego se explicará.

[32] Por obras 'clásicas' entiendo, por supuesto, las escritas durante la segunda mitad del siglo XVIII por Haydn y Mozart, así como por otros muchos autores de esta misma época que cultivaron el estilo clásico en su versión más paradigmática, más allá de adjetivos como *galante* o de tendencias como el *Sturm und Drang*. La presencia *temporal* de estas funciones se puede medir perfectamente, con el fin de interpretar los datos obtenidos mediante las técnicas del análisis estadístico (v. Igoa 1986, 1989, 1998 y 1999).

[33] Mientras que la **T/t** y la **S/s** mantienen su identidad funcional en ambos modos, la dominante *funcional* sólo puede ser representada por el acorde en modo mayor (**D**), ya que la **d** es el resultado de utilizar el acorde tal y como se encuentra en las escalas menores, y al tratarse de un acorde en modo menor no tiene capacidad de servir de dominante *funcional* en los pasajes cadenciales. Se trata, por tanto, de una dominante *natural*, utilizable en cualquier contexto menos el cadencial.

5.1.2. Funciones secundarias

Hay dos tipos de relación entre acordes que sirven para obtener los restantes grados de la tonalidad, las *funciones secundarias* o *derivadas*. La relación de **relativo** es aquella que se establece entre dos acordes con idéntica armadura, cuyas fundamentales están a distancia de 3ª menor y cuyos acordes comparten dos notas. En alemán se conoce como *paralell* (paralelos),[34] y con el fin de mantener la simbología será esta letra la que aquí emplearemos. Es evidente que, partiendo de acordes mayores, los relativos son siempre menores y se encuentran una 3ª m por debajo, y partiendo de acordes menores, los relativos resultan mayores y se encuentran una 3ª m por encima. El modo del acorde resultante se obtiene de la segunda letra. El concepto más importante que se deduce de esta relación es que cualquier *acorde básico puede ser representado o sustituido por su relativo sin perder su capacidad funcional*, algo que permite interpretar adecuadamente multitud de pasajes que mediante otros tipos de cifrado quedan sin explicación convincente, como veremos con frecuencia en estas páginas.[35] En el análisis, la lectura de dos letras ("paralelo o relativo de la tónica", por ejemplo) previene de la presencia de acordes derivados o secundarios (v. Fig. 5.1).

La otra *función secundaria* o *derivada* se obtiene de la relación opuesta a la anterior, siempre manteniendo dos sonidos comunes, aunque en este caso a distancia de 3ª M entre las fundamentales. No tiene tradición en la teoría musical hispana y su nombre es la traducción literal del alemán *gegenakkord*, **contraacorde** en español.[36] También aquí los contraacordes derivados de acordes mayores resultan menores, pero ahora se encuentran una 3ª M por encima, y los contraacordes derivados de acordes menores resultan mayores y se encuentran una 3ª M por debajo. Los contraacordes y sus acordes básicos tienen también dos sonidos comunes entre ellos, aunque en este caso no hay una armadura común, sino una diferencia de una alteración arriba o abajo. El modo del acorde resultante se obtiene también aquí de la segunda letra del cifrado, y el concepto de *afinidad funcional* explicado para los relativos es igualmente aplicable, aunque con algunos matices que no viene al caso explicar aquí (v. Fig. 5.1).

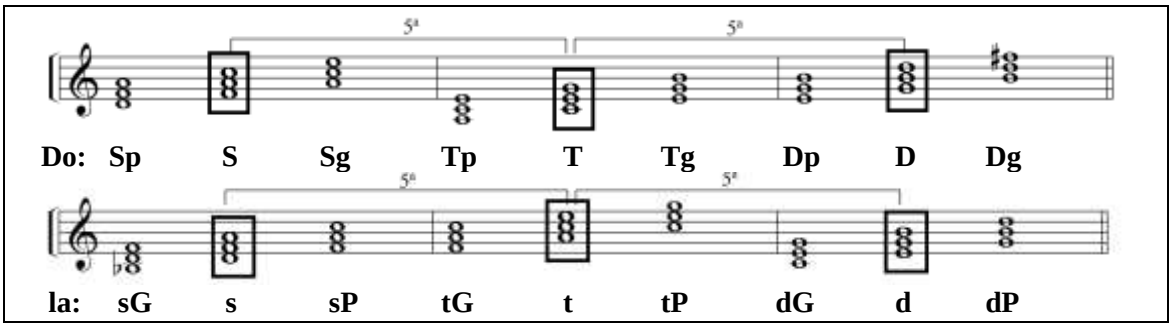


Fig. 5.1. Acordes básicos, acordes paralelos y contraacordes en una tonalidad mayor y en una tonalidad menor

La Fig. 5.1 muestra una aparente incoherencia en el sistema que es necesario aclarar. Como se puede observar, los relativos de las funciones básicas son siempre acordes pertenecientes a la tonalidad (grados propios según su armadura), pero dos de los contraacordes

[34] Hepokoski & Darcy emplean el término *paralelo* para referirse a una tonalidad mayor y a la misma en modo menor, algo bastante inadecuado y confuso. Mantendré aquí el término *paralelo* para los acordes relativos, tal y como he explicado, y emplearé el término *homónimo* para el caso de idéntica tónica en modo mayor y en modo menor (*Do M* y *do m*), como parece lógico en español.

[35] Un ejemplo rápido de esta cuestión se puede ver en la llamada cadencia deceptiva o rota, cuyo análisis tradicional (V – VI) no nos proporciona más que dos números, mientras que si se interpreta como **D** – **Tp** queda clara la intención de cadenciar en una tónica que en el último momento es sustituida por un acorde derivado de la misma tónica y que, por tanto, mantiene una afinidad funcional con ella (algo físicamente evidente al compartir dos sonidos).

[36] Grabner los denomina *contrarrelativos*. También se usa la acepción *contraparalelos*.

tienen alteraciones ajenas a la tonalidad original. En ningún caso se trata de derivados de la función **T/t**, sino que proceden de la **D** y de la **s**, y el hecho de que además sea la relación de contraacorde la causante de esta anomalía parece indicar una menor cercanía de esta función secundaria respecto a la función básica que la existente con el relativo. En todo caso, el principio que rige en la construcción de relativos y contraacordes exige que los acordes resultantes sean también estables, es decir, tengan la 5ª justa, lo que justifica la alteración.[37]

El contraacorde de la dominante en modo mayor (**Dg**) es una región tonal apenas utilizada, a diferencia de las restantes funciones secundarias, cuya presencia como objeto de tonicalización es habitual –en mayor o menor medida– en cualquier tipo de música tonal.[38] En todo caso, es relevante el hecho de que la alteración empleada (el *fa*♯) sea la más frecuente –estadísticamente hablando– en *Do mayor* (una alteración también empleada en la función **^{D}D**, como luego veremos), lo que justifica en gran medida su presencia.

El contraacorde de la subdominante en modo menor (**sG**), sin embargo, ha sido un acorde muy favorecido por los compositores desde el siglo XVII, no en su estado fundamental, sino en lo que hoy se podría entender como su 1ª inversión, es decir, la famosa *sexta napolitana*.[39] También aquí la alteración utilizada es la más frecuente –en el sentido de los bemoles– en la tonalidad de *la menor*, así como en *Do mayor*.[40]

5.1.3. Numeración de los sonidos del acorde

El sistema armónico-funcional emplea los términos y números *fundamental* ó *1ª*, *3ª* y *5ª* para los tres sonidos que integran un acorde en estado fundamental, al igual que el cifrado tradicional. La gran diferencia se da en la consideración de las inversiones. En este último la 1ª inversión implica una nueva numeración de los sonidos a partir del bajo (la 3ª del acorde): la 5ª pasa a ser una 3ª y la fundamental (1ª u 8ª) una 6ª; en la 2ª inversión (a partir de la 5ª del acorde) la fundamental pasa a ser una 4ª y la 3ª una 6ª, todo lo cual no hace más que crear una confusión innecesaria en la construcción de los acordes.[41] El sistema armónico-funcional, por el contrario, *mantiene la numeración de los sonidos en todas las posiciones del acorde*, al aplicar la idea de *función* también al papel de cada miembro del acorde, *función que no cambia con las inversiones* (la fundamental, 1ª u 8ª es siempre la fundamental, aunque no esté en el bajo, e incluso aunque no esté, y lo mismo ocurre con la 3ª y con la 5ª). Por ello en la 1ª inversión la 3ª está en el bajo, y arriba están la 5ª y la 8ª de la fundamental (y quizá la propia 3ª duplicada). En la 2ª inversión la 5ª está en el bajo, y arriba están la 8ª y la 3ª (y quizá la propia 5ª duplicada). Todo esto se refleja en el análisis armónico con un 3 ó un 5 en la parte inferior de la letra que representa al acorde en cuestión, lo que además evita memorizar combinaciones de números

[37] Alguno se puede preguntar entonces cómo se cifraría el acorde conocido como VII grado en mayor o el II en modo menor (*si-re-fa* en ambos casos, sin alteraciones), pero eso es algo que será respondido un poco más adelante, a la luz de otros principios.

[38] Dos ejemplos famosos en los que se emplea la **Dg** como tónica secundaria o de contraste son el *Te Deum* de Bruckner (cuyo majestuoso comienzo en *Do mayor* se ve pronto oscurecido por un cortante *si menor*) y el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* de R. Strauss, en el que esta oposición de tonalidades tiene un propósito simbólico (*Do mayor* para la naturaleza, *si menor* para el hombre).

[39] Para ser exactos, la *sexta napolitana* ni es exclusiva de Nápoles (su uso se generalizó por toda Italia en el contexto expresivo de la ópera y el oratorio), ni es una inversión, como hoy podría parecer, de un supuesto acorde (precisamente el **sG**) que –curiosamente– nunca se usaba en su estado fundamental (por lo menos hasta el siglo XIX). El origen de este acorde quedará claro más adelante a la luz del principio que rige la construcción de la función subdominante.

[40] Para la comprobación estadística de la presencia de las doce alturas en diferentes obras de la historia me remito a mis artículos sobre el *Grado de cromatismo* y sobre *Análisis estadístico* (Igoa 1986, 1989, 1998, 1999), donde se hallarán varios ejemplos que corroboran lo dicho.

[41] Esto es una herencia evidente del bajo continuo barroco, cuyo cifrado es muy efectivo a la hora de realizar acordes sobre bajos dados en el contexto de obras con continuo, pero cuya extrapolación a la enseñanza de la armonía (tanto en el ámbito de la realización de trabajos como en el propio análisis armónico) ha sido uno de los errores más flagrantes de la teoría armónica.

como $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ o $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ (y las que se emplean para las 7ª y 9ª, mucho más intrincadas). Basta con observar el sonido del bajo y escribir el número en la parte inferior de la letra del cifrado (Fig. 5.2).

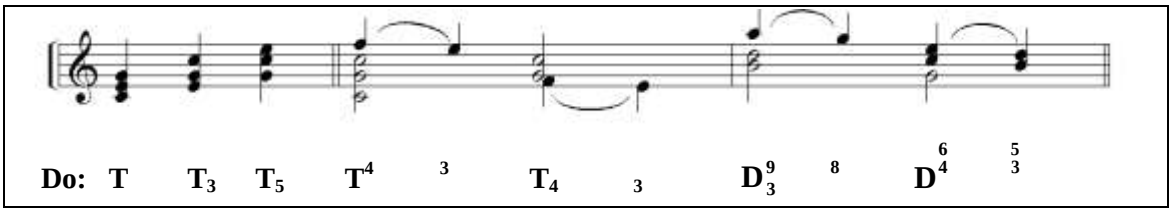


Fig. 5.2. Estado fundamental e inversiones. Movimiento de las voces

5.1.4. Movimientos de las voces

A partir del concepto de *función invariable* recién explicado, es muy fácil representar el movimiento de las voces debido a las *notas de origen melódico*.[42] Se trata sencillamente de mantener en todo momento –en el estado fundamental y en las inversiones– la numeración constante de cada miembro del acorde, incluso en ausencia de la fundamental (se numera como si estuviera). En muchos casos el cifrado empleado aquí coincide con el cifrado tradicional (Fig. 5.2), como en el caso $\mathbf{T^{4\ 3}}$, o en la doble apoyatura de 6ª y 4ª ($\mathbf{D^{6\ 5}_{4\ 3}}$). Sin embargo, es en la apoyatura $\mathbf{T_{4\ 3}}$ (donde el movimiento de las voces es el mismo que en $\mathbf{T^{4\ 3}}$, salvo que se produce en el bajo) o en la apoyatura $\mathbf{D^{9\ 8}_{3}}$ (que es considerada desde la fundamental real del acorde, el *sol* y no desde el bajo ocasional) donde es más evidente la coherencia que implica el mantenimiento de una numeración fija.

5.2. LAS FUNCIONES CADENCIALES.

La llamada *cadencia auténtica* es el mecanismo melódico, armónico y rítmico que se utiliza para confirmar periódicamente la tonalidad principal de una obra, para alcanzar una tonalidad secundaria o para desviarse a cualquiera de las posibles tonicalizaciones que tienen lugar en su transcurso (Fig. 5.3). El destino final de una cadencia es un acorde con función de tónica en modo mayor o menor (**T/t**). La función que lo anuncia y prepara es un acorde de dominante, siempre en modo mayor (**D**). Los acordes más usuales que, a su vez, preceden a la **D** son: un acorde con función de subdominante (**S/s**) y/o un acorde con función de dominante de la dominante ($^{\mathbf{D}}\mathbf{D}$). En muchos casos se utilizan ambos, la mayor parte de las veces en el orden **S/s** → $^{\mathbf{D}}\mathbf{D}$ → **D**, porque de esta forma el cromatismo implícito $\hat{4}$ - $\hat{4}\sharp$ - $\hat{5}$ se realiza conforme al curso habitual. Sin embargo, no faltan ejemplos de lo contrario, es decir, $^{\mathbf{D}}\mathbf{D}$ → **S/s** → **D**, donde el cromatismo se resuelve de forma irregular ($\hat{4}\sharp$ - $\hat{4}\natural$ - $\hat{5}$).

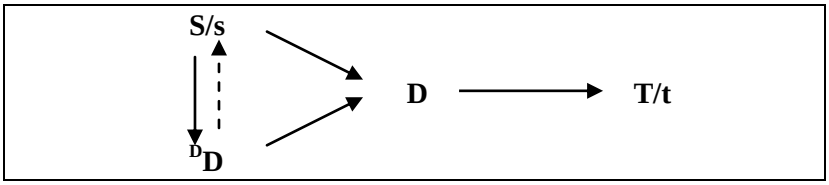


Fig. 5.3. La cadencia. Esquema de posibilidades

[42] Las mal llamadas *notas extrañas a la armonía*, que Schönberg, con toda la ironía del mundo, se asombraba de encontrar en los tratados de armonía (Schönberg 1974: 371).

Caplin corrobora este esquema definiendo tres *funciones fundamentales* para clasificar los acordes y armonías de una tonalidad: la función de tónica, la función de dominante y las funciones predominantes (1998: 23-24), que engloban nuestra **S/s** y la **^{D}D**, aunque en estas dos últimas se aprecia una cierta dispersión en las denominaciones debida a la concepción de los acordes a partir de los típicos grados del cifrado tradicional, algo que en el sistema armónico-funcional queda solventado por la consideración de los mismos como variantes de la función **S/s** o de la función **^{D}D**.

La función **T/t** es siempre un acorde tríada que sólo puede cambiar de modo. La función **S/s**, por su parte, puede ser representada por unos pocos acordes que pueden ser tríadas o cuatríadas, como veremos más adelante. Por su parte, hay dos funciones que presentan un evidente paralelismo entre ellas y que aconsejan su estudio conjunto. Se trata de la función **D** y de la función **^{D}D**, cuyas posibles variantes son múltiples y de muy diverso signo.

5.2.1. Las funciones de dominante

En este punto se van a estudiar las dos funciones con carácter de dominante utilizadas en la tonalidad tradicional, la *función de dominante* y la *función de dominante de la dominante*, puesto que la afinidad en su construcción aconseja considerarlas como funciones paralelas, aunque construidas sobre dos grados diferentes de la escala y con ubicaciones también diferentes en el proceso cadencial (la segunda antecede habitualmente a la primera).

La mejor forma de entender la *función de dominante* (**D**) es considerar que puede ser representada por una gran familia de acordes, una serie de variantes que tiene su origen en las combinaciones que se pueden formar a partir de los sonidos de un supuesto acorde quintíada formado por la fundamental (el V grado de la tonalidad), su 3ª, su 5ª, su 7ª y su 9ª. Las condiciones imprescindibles para que la función no pierda su identidad son las siguientes:

- La fundamental puede estar o no estar. En cualquier caso la numeración del resto de los sonidos permanecerá inalterable. La ausencia de la fundamental se indica con la letra atravesada por una barra en diagonal (**Ø**).
- La 3ª es siempre mayor (porque es una dominante funcional), y debe estar siempre presente.
- La 5ª puede ser justa, aumentada (<) o disminuida (>). No suele faltar, pero su ausencia no afecta a la función.
- La 7ª será siempre menor, y puede estar o no estar, aunque es mucho más frecuente su presencia que su ausencia.
- La 9ª puede ser mayor o menor. Cuando está se suele prescindir de la fundamental (y viceversa), aunque no faltan ejemplos de acordes de dominante quintíadas (con fundamental y con 9ª).[43]

La utilización de estos cinco sonidos responde a tres posibilidades: su presencia o ausencia, el uso de su versión natural o alterada y su posición (estado fundamental o inversiones). Esto es la causa de la gran cantidad de variantes que pueden representar a la función de dominante. Sería posible establecer una línea para clasificar a los acordes según su *capacidad funcional*, que se podría definir como el grado de convicción que tiene un acorde para representar su función. En este sentido, el acorde más convincente (**D^{7}**) se situaría en un extremo, mientras que el más débil funcionalmente (**Ø$^{9>}_{7\ 5>}$**) –que coincide prácticamente con una variante de la función subdominante, salvo por el uso de la sensible, imposible en esta función–,

[43] El famoso *Rheingold! Rheingold!*, de la Escena 1ª de *Das Rheingold* de Richard Wagner.

estaría en el otro. El resto de los acordes ocuparían los lugares intermedios según se ajusten a las citadas posibilidades: son más fuertes los acordes con fundamental que sin ella, los acordes con sonidos propios de la escala que con los alterados, y, por supuesto, es más fuerte el estado fundamental que las inversiones. En la Fig. 5.4 se pueden ver algunas variantes de la función dominante.

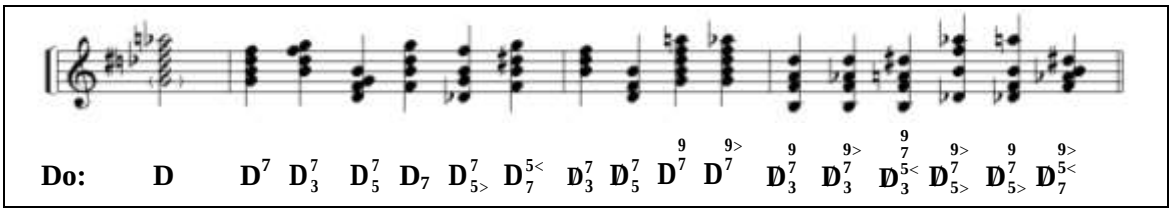


Fig. 5.4. Origen y algunas variantes de los acordes con función de dominante

La observación esta figura permite responder alguna de las preguntas pendientes. Una de ellas es la denominación del conocido como acorde de VII grado. Este acorde se considera aquí como una $\mathbf{D^7}$ sin fundamental y por tanto incompleta ($\mathbf{\not{D}^7}$), más débil, pero cuyo destino sigue siendo la **T/t** y su función la de dominante.[44] Hay otros dos acordes cuya denominación en la armonía tradicional muestra sus debilidades y sus incoherencias: el acorde de 7ª de sensible y el acorde de 7ª disminuida. En primer lugar, ambos son acordes construidos sobre la sensible (en ausencia de la fundamental), y la diferencia entre ellos, por tanto, es el tipo de 7ª, menor en el primer caso y disminuida en el segundo, medida a partir de dicha sensible. En segundo lugar, esta observación interválica pone el dedo en la llaga y hace evidente uno de los mayores defectos del cifrado tradicional, a saber, la denominación de algunos acordes a partir de sus intervalos característicos: acorde de 5ª disminuida, acordes de 7ª de sensible y 7ª disminuida, acordes de 6ª aumentada (que luego veremos), etc., mientras los restantes acordes se nombran a partir del grado correspondiente (I, II, V, …), todo lo cual es una incoherencia manifiesta del sistema. En el sistema armónico-funcional las dos séptimas mencionadas se consideran como dominantes sin fundamental y con novena mayor en un caso ($\mathbf{\not{D}^{9}_{3}}$) y con novena menor en el segundo ($\mathbf{\not{D}^{9>}_{3}}$).[45] Por último, como se puede ver, los sonidos del acorde mantienen su numeración en presencia o en ausencia de la fundamental, como ya se ha dicho.

5.2.2. La función de dominante de la dominante

La *función dominante de la dominante* ($\mathbf{^{D}D}$) no se puede considerar una función básica, pero la construcción de sus acordes formando una extensa familia equivalente a la de la **D**, aunque en este caso sobre el II grado de la escala, y su destino en la propia dominante, hacen de la $\mathbf{^{D}D}$ una función fuertemente enraizada en el proceso cadencial, dentro del grupo de las *funciones predominantes*, que permite dibujar en muchos casos un ciclo de 5ª que va desde el II

[44] Este acorde se estudiaba en algunos libros de armonía como "acorde de 5ª disminuida", con un cierto matiz peyorativo (quizá por su dudoso status y por los problemas interválicos que plantea), cuando es mucho más sencillo entenderlo como un acorde $\mathbf{D^7}$ sin fundamental.

[45] La Motte emplea para estos acordes un cifrado especial (1989: 287-288), anulando el de Maler, quien sin embargo los consideraba como dominantes incompletas y con 9ª, tal y como aquí hacemos. El argumento es que en los tiempos del Barroco y del Clasicismo dichos acordes se concebían así, como 7ª a partir de la sensible, lo cual, siendo quizá cierto, no tiene porqué impedirnos *interpretarlos* según la metodología de la armonía actual y unificarlos dentro de la gran familia de la dominante y de su función asociada, sin olvidar naturalmente las peculiaridades de cada una de sus variantes. De igual forma se aplican métodos de análisis schenkeriano a miles de obras tonales que no fueron concebidas pensando en la *Ursatz*, o se emplea la teoría de conjuntos para entender mejor la música de Varèse o Webern, quienes tampoco emplearon jamás dicha teoría para componer.

grado al V y a la tónica (**^{D}D – D – T/t**). Por todo ello, las condiciones para que esta función no pierda su identidad y las posibilidades de combinación de sonidos son exactamente las mismas que en la función de dominante (v. Fig. 5.5).

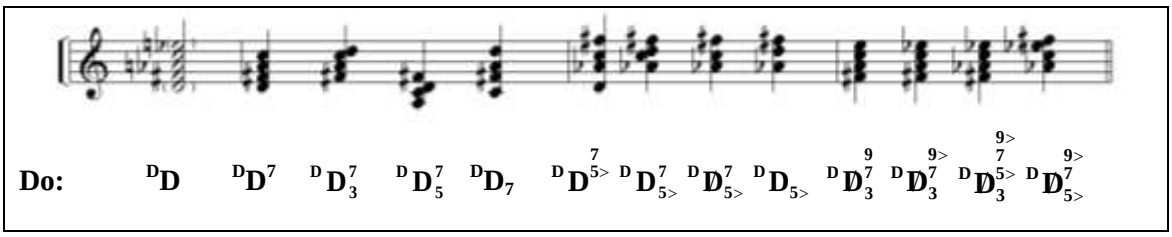


Fig. 5.5. Origen y algunas variantes de los acordes con función de dominante de la dominante

La función de **^{D}D** se construye, como se ha dicho, sobre el II grado de la escala,[46] tanto en modo mayor como en modo menor. En ambos casos, la 3ª del acorde es mayor, lo que implica el uso de una alteración ($\hat{4}\sharp$) que no está en la armadura, pero que es la más utilizada de las posibles alteraciones. No es necesario indicar esta alteración en el cifrado, ya que el uso de dos letras mayúsculas ya denota que se trata de una dominante de otra dominante ambas con 3ª mayor. En cuanto a las condiciones de los sonidos, la única diferencia es que en la función **^{D}D** no se usa la 5ª aumentada, sólo la justa y la disminuida. Precisamente el uso de la 5ª disminuida proporciona un grupo especial de acordes cuando dicho sonido se encuentra en el bajo, puesto que el intervalo que forma con la 3ª (que queda entonces por encima) es una 6ª aumentada (*la♭ – fa♯*, que aparece en aquellos acordes con 5> en el bajo en la Fig. 0.5) que tiene una fuerte tendencia a resolver abriéndose en una octava dentro ya de la función dominante (**D** o **D**$^{6\,5}_{4\,3}$). La armonía tradicional suele estudiar estos cuatro acordes por separado, en capítulo aparte, sin integrarlos como variantes que son de la función **^{D}D**, e incluso otorgándoles nombres exóticos como 6ª aumentada alemana, francesa, italiana y hasta suiza. Es otro de los ejemplos en los que los acordes tienen una denominación puramente interválica, obviando lo más importante, que es su función. En el sistema armónico-funcional, sin embargo, estos acordes se consideran como variantes dentro de la función **^{D}D**, ciertamente muy peculiares, pero que comparten con otros muchos acordes la misma misión dentro del proceso cadencial, a saber, ejercer la función de acordes predominantes que conducen a la dominante.

5.2.3. La función subdominante

El uso de esta función ha sido históricamente objeto de controversias: aparte del acorde tríada **S/s** (que no presenta ningún problema, pero tampoco se puede decir que sea habitual en la cadencia clásica), los acordes que realmente se usan con esta función (en DO/do: *fa – la[♭] – re* y *fa – la[♭] – do – re*) presentan confusiones en el cifrado. Muchos autores los consideran como acordes de II grado en 1ª inversión, sin o con 7ª m (II^{6} y II$^{6}_{5}$), lo cual plantea dos problemas. El primero es que se omite en la cadencia el enlace IV – V – I en el bajo, con diferencia el más utilizado y que en este caso no queda reflejado en el cifrado. El segundo conflicto se origina en la aparente contradicción que nace al cifrar los dos acordes como inversiones de supuestos estados fundamentales (II y II^{7}) que apenas se utilizan, algo que resta toda solidez a dicha derivación. Recordando siempre que esta es la otra posible *función predominante*, y que por tanto su misión es anteceder a la dominante (con o sin una **^{D}D** intermedia), es mucho más fácil clarificar el origen de los acordes.

[46] Dicho II grado puede estar en el acorde y puede faltar, pero en cualquier caso la numeración de los restantes sonidos se realiza como si estuviera, al igual que sucedía con los sonidos de la dominante.

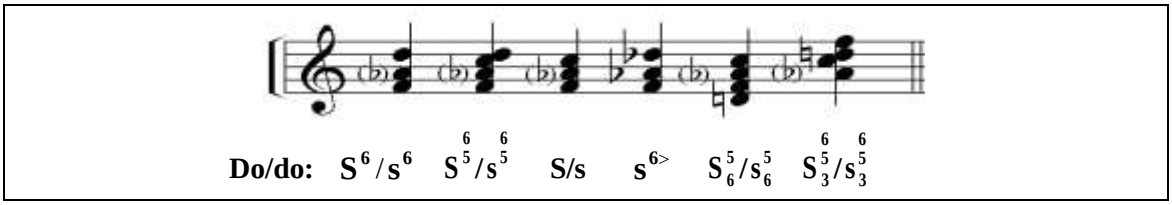


Fig. 5.6. Acordes más usuales de la función subdominante

La premisa esencial en el sistema armónico-funcional consiste en disociar en este caso la teoría armónica (construcción de los acordes por 3ª) de la práctica real en la composición, al tiempo que se mantiene como bajo cadencial por excelencia el citado movimiento IV – V – I. Para ello se considera que *el bajo de toda la familia de acordes con función subdominante es el IV grado* (en ambos modos) y que la 3ª (mayor o menor) es obligatoria. A partir de este *intervalo básico* se contemplan varias posibilidades (Fig. 5.6):

- añadir *sólo* la 6ª (quizá la más antigua): $\mathbf{S^6/s^6}$. Este acorde no se considera inversión del II grado, sino la posición normal del acorde;[47]
- añadir la 5ª y la 6ª (la más utilizada durante el Barroco y el Clasicismo): $\mathbf{S^{6}_{5}/s^{6}_{5}}$. Por el mismo motivo, este acorde no se considera inversión del acorde II^7, sino la posición habitual del mismo;[48]
- añadir *sólo* la 5ª (poco frecuente, más típica de los siglos XIX y XX): **S/s**. Este acorde coincide, naturalmente, con la tríada definida anteriormente como una de las tres funciones básicas de la tonalidad;
- una variante de la $\mathbf{s^6}$, la $\mathbf{s^{6>}}$, es decir, la subdominante menor sin 5ª y con sexta minorizada (el $\hat{2}\flat$ de la tonalidad), que es mucho más conocida como *sexta napolitana*, y que D. de la Motte cifra como $\mathbf{s^n}$ (en alusión a su presunto aunque no comprobado origen geográfico). De nuevo hay que recordar que este acorde no nació como inversión del ♭II (**sG**), sino que se utilizó casi exclusivamente en la posición de 6ª durante casi dos siglos;[49]
- las posibles inversiones de estos acordes (en contextos cadenciales) se construyen a partir de las posiciones originales de los acordes.

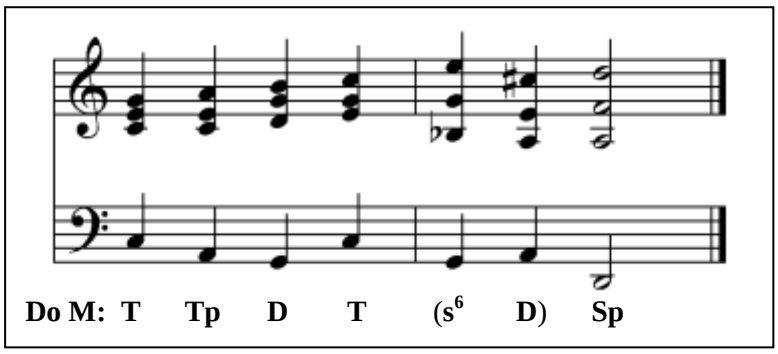
[47] El análisis estadístico demuestra que a lo largo de la historia se ha utilizado infinitamente más el acorde $\mathbf{S^6/s^6}$ que el II grado en estado fundamental en un contexto cadencial. La explicación es sencilla y de origen melódico: en DO/do, por ejemplo, el *re* (6ª de $\mathbf{S^6}$) se mantiene sonando (convertido en 5ª de la **D**), para luego descender a la 8ª de la tónica, realizando así el movimiento melódico más frecuente en cualquier final de frase, sección, movimiento, etc.: $\hat{2} - \hat{2} - \hat{1}$ sobre $\mathbf{S^6/s^6} - \mathbf{D^7} - \mathbf{T/t}$ (IV – V – I).

[48] Lo dicho para el acorde anterior es válido para éste en lo que concierne a su presencia histórica y al movimiento de las voces (aunque aquí aumentan las posibilidades). Este es el acorde que ya avanzó Rameau (1722: 64) como acorde de 6ª añadida al acorde perfecto mayor o menor ("Sixte ajoûtée à l'Accord Parfait"), aunque lo deriva desde el punto de vista teórico del acorde de II grado con 7ª y lo ubica funcionalmente como acorde preparatorio en la "cadencia irregular" (nuestra cadencia plagal: $\mathbf{S^{6}_{5}/s^{6}_{5}} \rightarrow \mathbf{T/t}$). Sin embargo, en varios ejemplos posteriores también le otorga una función predominante.

[49] Uno de los primeros ejemplos de uso del ♭II (**sG**) en un contexto cadencial se encuentra en el *Preludio op. 24 nº 20* en *do menor* de Chopin. En este caso la armonía del compás que cierra la 2ª frase empieza por tonicalizar el propio **sG** como modelo de una pequeña progresión que después baja un tono para terminar en la tónica: $(\mathbf{D}) \rightarrow \mathbf{sG} / \mathbf{D^7} - \mathbf{t}$.

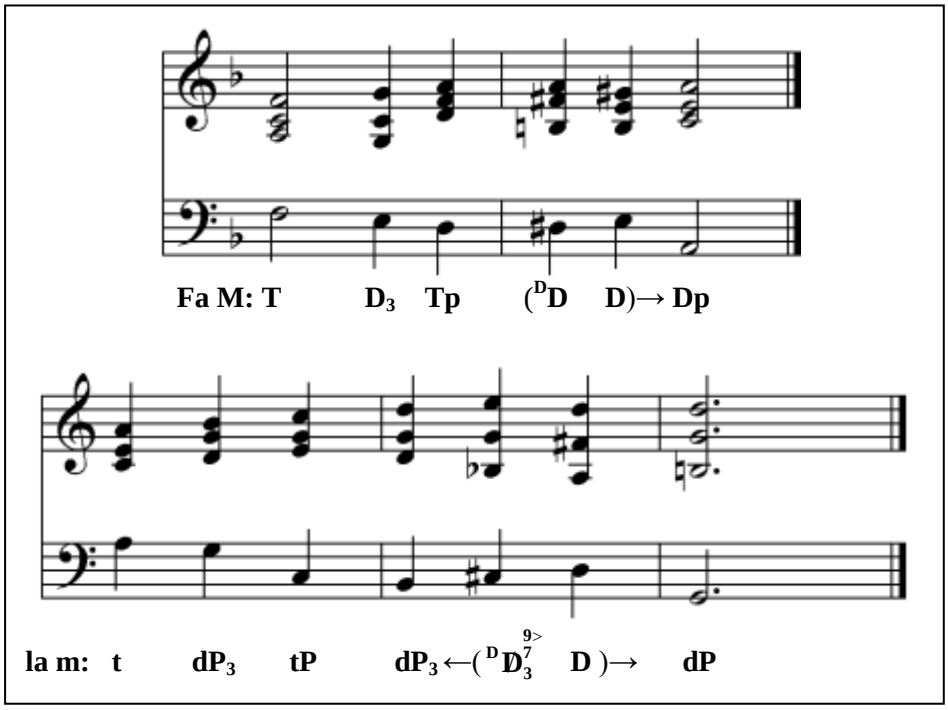
5.3. LA TONICALIZACIÓN Y LA MODULACIÓN

Tanto la *tonicalización* como la *modulación* implican el uso de uno o más acordes que anuncian la nueva tónica, con el fin de introducir las alteraciones necesarias respecto a la tonalidad vigente y realizar procesos cadenciales con funciones tomadas de la futura tónica. Tanto dichos acordes como la nueva tónica se consideran como *acordes secundarios* y *tónica secundaria* respecto a la tonalidad en vigor si se trata de una *tonicalización* –establecimiento temporal de una región tonal cualquiera de la escala (diatónica o alterada) como tónica momentánea. D. de la Motte propone el uso del paréntesis para indicar la presencia de dichos *acordes secundarios* (casi siempre la **D**, y antes de ella la **S/s** y la ^{D}**D**, con menor frecuencia) que anuncian la llegada de la *tónica secundaria*:[50]



Ej. 5.1. Tonicalización señalada con paréntesis

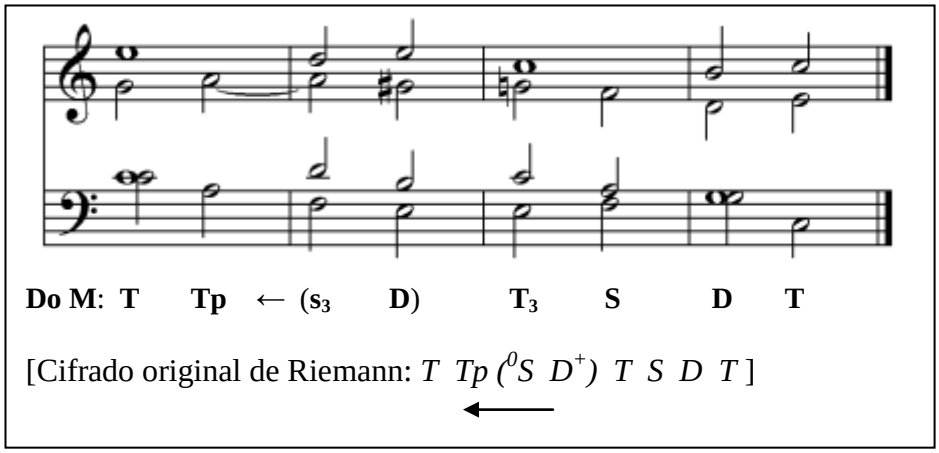
El problema es que no siempre los acordes secundarios aparecen antes que la tónica secundaria, sino que a veces lo hacen después, tras lo cual una confirmación más clara de la tónica secundaria cierra el proceso. Por eso creo conveniente añadir una flecha para dejar claro a qué región se refieren los acordes secundarios entre paréntesis (Ej. 5.2).



5.2. Tonicalización señalada con paréntesis y flechas

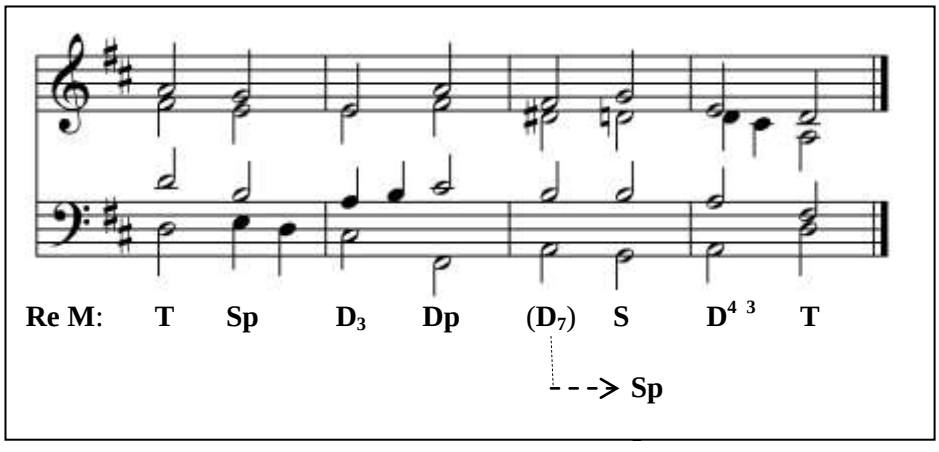
[50] Los acordes entre paréntesis son los *acordes secundarios*, y la función insertada en el cuadro es la *tónica secundaria*.

Para el caso de una tónica secundaria que aparece antes que su dominante secundaria, sin volver después, ya Riemann propuso una flecha hacia atrás para unir ese acorde con la citada tónica con un sentido retroactivo, como sucede en el siguiente caso, donde la tónica secundaria se esucha antes que su dominante secundaria (Ej. 5. 3).



Ej, 5.3. Tonicalización señalada con flecha en sentido retroactivo

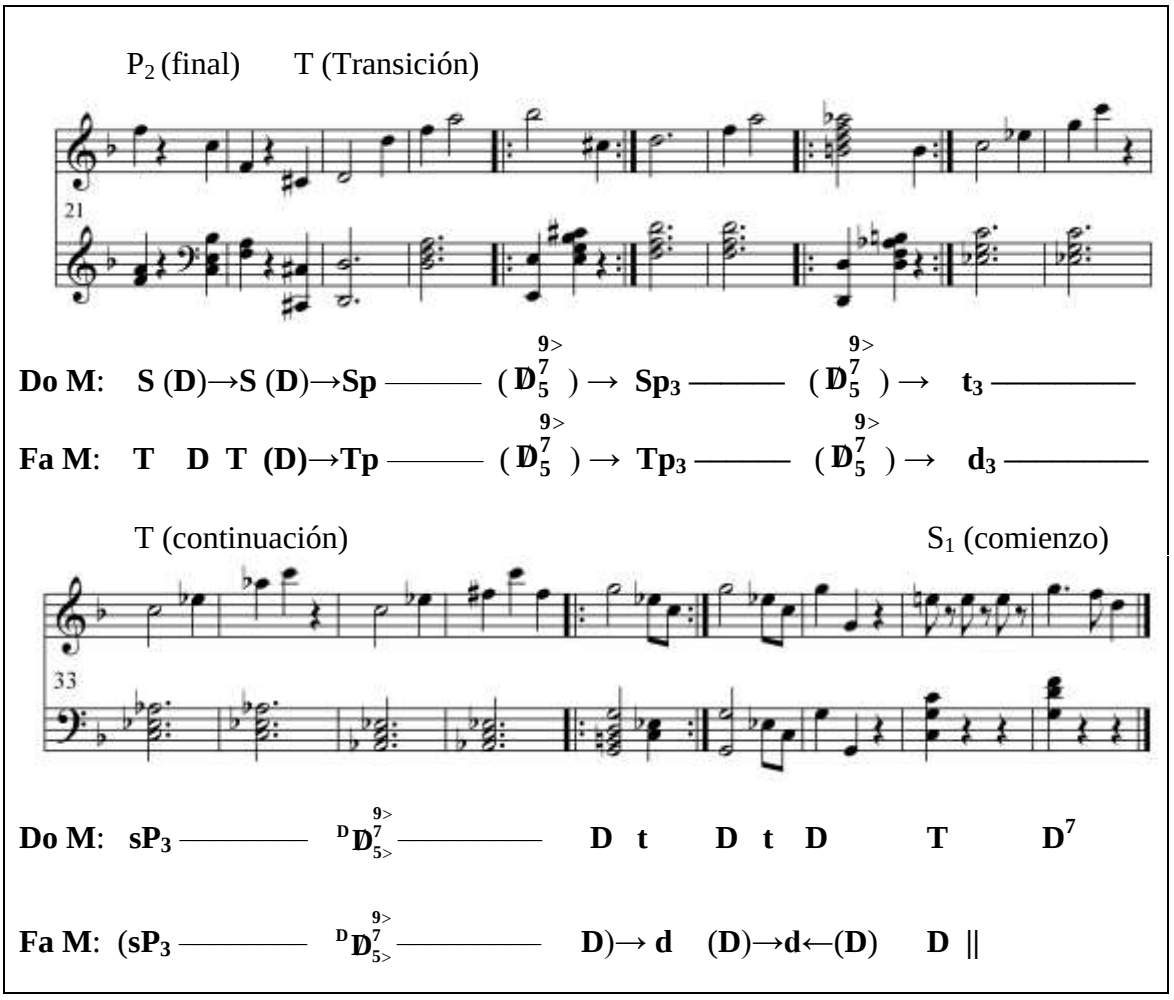
Por otra parte, no siempre los acordes secundarios alcanzan el objetivo anunciado, ya que los compositores, conscientes del poder direccional de una *dominante secundaria*, utilizan esta expectativa frustrada como una forma de *implicación no realizada* que genera una indudable tensión.[51] No es fácil indicar en el análisis cuál *era* la tónica anunciada y cuál *es* realmente el acorde alcanzado. Riemann indicaba la tónica frustrada entre paréntesis, pero al mismo nievel que los demás acordes. Mi solución consiste en abrir un segundo nivel en la línea de análisis para señalar mediante una flecha discontinua cuál *era* la tónica esperada, mientras que la línea principal muestra el acorde al que realmente se llega en su lugar. Esta diferenciación entre el nivel armónico real y el nivel virtual hace posible expresar claramente los diferentes niveles del discurso armónico, solucionando así el problema de los acordes implicados pero no realizados. En el Ej. 5.4 la dominante secundaria anuncia claramente el **Sp** de *Re M*, pero en su lugar aparece la **S**. Ambas cosas son claramente epxresadas mediante el cifrado en dos líneas.



Ej. 5.4. Tonicalización frustrada

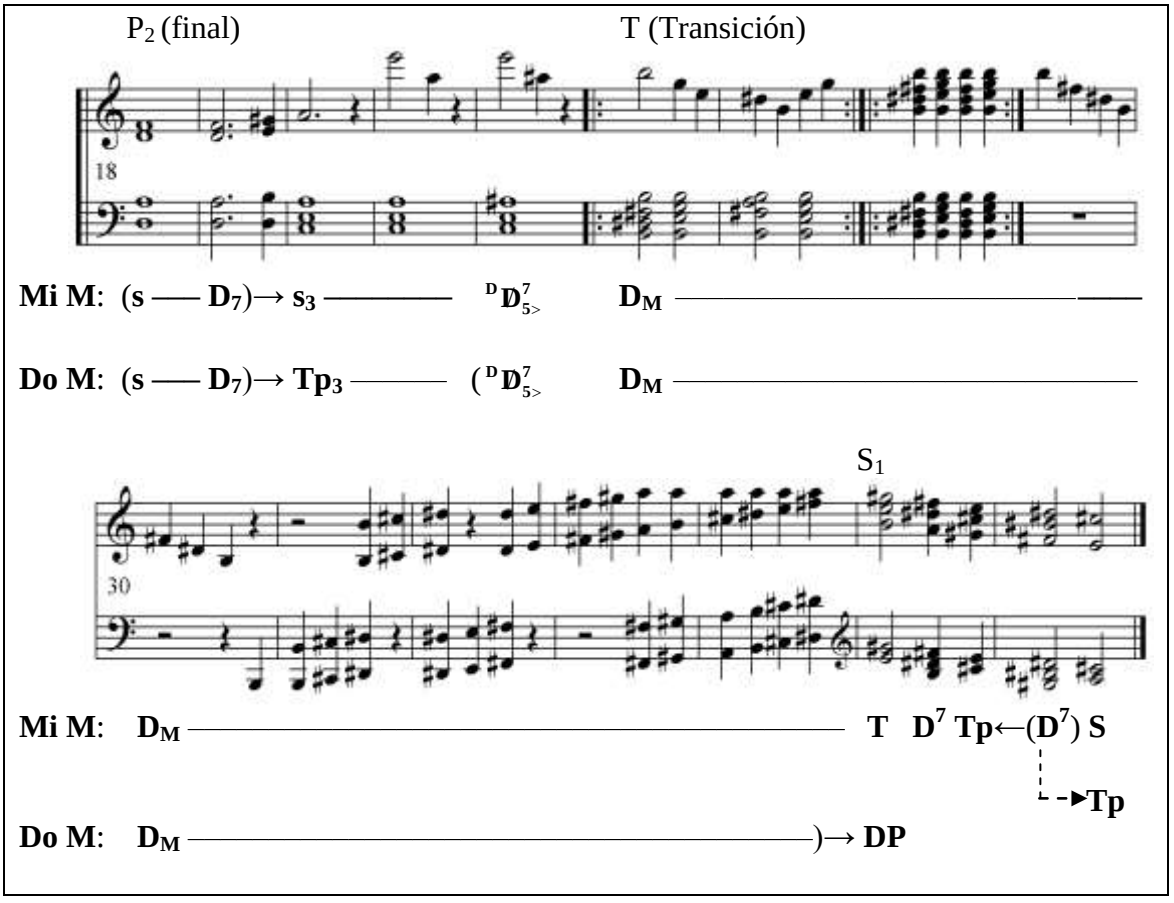
[51] Sobre todo lo relativo al mecanismo psicológico de la *implicación-realización* y al concepto de *expectativa*, como derivados de la teoría de la información, véase Meyer (1956, 1967, 1978, 1989) y Bent (1990), entre otros.

El empleo de dos líneas de análisis es también muy útil para mostrar el momento crítico en el cual la tonalidad principal de un movimiento en forma de sonata es abandonado (momentáneamente) en favor de la tonalidad subordinada al final de la transición, para dar paso al Grupo secundario, expuesto en esta última tonalidad, un ejemplo de modulación en el sentido estricto (ya que la nueva tónica es mucho más duradera y está asociada al menos con un grupo temático completo). En estos casos es conveniente una doble línea de análisis que muestre la filiación funcional de los acordes responsables de la modulación vistos desde la tonalidad principal (HK) y desde la tonalidad subordinada (SK). Una vez que esta última ha sido claramente establecida, la tonalidad principal puede cerrarse momentáneamente hasta su reaparición posterior. En el Ej. 5.5 –correspondiente a la citada *Sonata KV 332* de Mozart (véase el Ej. 4.8 en el tema 4)– la Transición empieza con la tonicalizacion de *re menor*, el **Tp** de la tonalidad principal (*Fa mayor*) que es a su vez el **Sp** de la tonalidad subordinada (*Do mayor*), bajando después un tono mediante la progresión y llegar a la dominante natural de la HK, que es la propia SK en modo menor, cerrando dicho espacio con una semicadencia en la dominante de esta nueva tonalidad. Como sucede frecuentemente, la SK aparece primero en modo menor, cambiando a modo mayor con la llegada del primer tema del Grupo S. La llegada de este grupo temático en la nueva tonalidad confirma el rpoceso de modulación y permite el cierre por el momento del dominio de la tonalidad principal. En este pasaje Mozart usa la denominada sexta aumentada alemana, que aquí analizamos –como se explicó más arriba– como una variante de la función $^{D}\mathbf{D}$ sin la fundamental e incluyendo la séptima y la novena menor (cc. 35-36).



Ej. 5.5. Mozart: *Sonata KV 332*, I mov. (cc. 21-42). Final del Grupo P, Transición y comienzo del Grupo S con doble línea de análisis

El siguiente ejemplo, perteneciente a la *Sonata nº 21 op. 53 "Waldstein"* de Beethoven (I mov., cc. 18-38), es un sumario de varios de los procesos estudiados, que convergen en el pasaje que incluye el final del Grupo P, la transición y el comienzo del primer tema subordinado. Por un lado, la doble línea de análisis muestra el final de la tonalidad principal y la llegada de la tonalidad subordinada, que aquí, sorprendentemente, no es la **D** de la HK, sino el relativo de dicha dominante, primero preservando aparentemente su modo menor (**Dp**), aunque luego elevando su tercera para convertirse en *Mi mayor* (**DP**).[52] Esta tonalidad es alcanzada mediante la tonicalización de su subdominante (**s**) en los cc. 18-21), una **^{D}D** y una larga dominante mantenida. Por otro lado, el tema S_1 incluye una tónica secundaria de *Mi mayor* (el **Tp**, *do♯ menor*) seguida por su dominante secundaria, tras la cual no regresa más, sino que resuelve dicha dominante en la **S** mediante cadencia rota, lo que hace necesario el uso de la flecha retroactiva y de la línea discontinua para explicar el proceso armónico frustrado (Ej. 5.6).



Ej. 5.6. Beethoven: *Sonata nº 21 op. 53 "Waldstein"* de Beethoven (I mov., cc. 18-38)
Final del Grupo P, Transición y comienzo del Grupo S con doble línea de análisis

[52] La explicación de los acordes alterados, su origen y su nivel de relación intermodal se puede leer en el parágrafo 5.5.4. En el caso que nos ocupa, la teoría armónica tradicional nunca ha sido capaz de explicar satisfactoriamente la esencia de esta tónica en relación con la principal, ya que se ha limitado a cifrarla como un III grado de *Do mayor* con cambio de modo. Sin embargo, el sistema armónico-funcional permite ver claramente que Beethoven –de forma intuitiva, naturalmente– ha buscado ir más allá de la típica dominante como tonalidad subordinada (*Sol mayor*), y ha pensado en su relativo (*mi menor*) como alternativa, que es lo que anuncia al principio de la Transición, pero buscando un modo mayor para su Grupo subodinado ha cambiado el modo cuando llega S_1. El proceso teórico que lleva de *Do mayor* a *mi menor* y luego *Mi mayor* se puede encontrar –en sentido contrario y como si fuese su explicación musical– al final de la Exposición (cc. 74-86).

En la Tabla 5.1 se incluyen a modo de resumen las funciones básicas y secundarias, las inversiones, la función dominante, la función dominante de la dominante, la función subdominante y la nomenclatura de las tonicalizaciones (realizadas o implicadas).

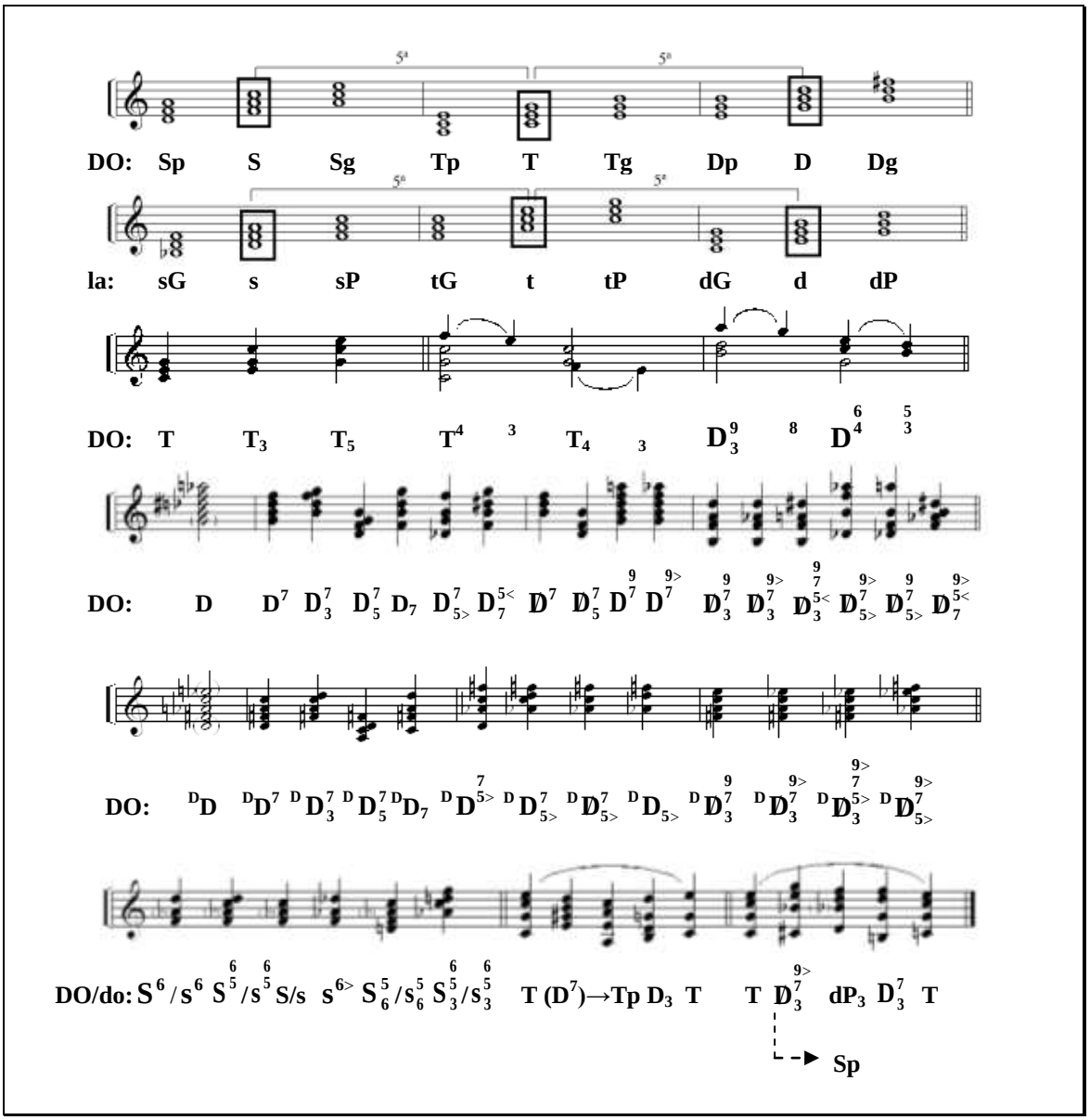


Tabla 5.1. Armonía funcional: símbolos y funciones[53]

5.4. MODULACIONES ENARMÓNICAS

En cuanto a las modulaciones por medios armónicos, es posible distinguir, en primer lugar, las **modulaciones cromáticas**, en las cuales no es posible la existencia de un acorde mixto, común a las dos regiones implicadas, puesto que el o los sonidos propios de la primera tonalidad sólo pertenecen a ella, y, una vez alterados cromáticamente, sólo pertenecen a la

[53] Elaborada y revisada por **Enrique Igoa** a partir de la teoría armónica de **Hugo Riemann** y la escuela alemana de teoría musical (**Hermann Grabner**, **Wilhelm Maler**, **Diether de la Motte**, etc.). Símbolos: **T/t** = tónica mayor/menor. **S/s** = subdominante mayor/menor. **D/d** = dominante mayor/menor. **P** = parallel (paralelo o relativo). **G** = gegenakkord (contraacorde).

segunda tonalidad. Las **modulaciones enarmónicas**, sin embargo, sí presentan acorde mixto, sólo que en este caso su denominación y a veces su función es diferente en la primera y en la segunda tonalidad, aunque la sonoridad sea la misma. Son tres los tipos más usuales de modulación enarmónica que se emplean según el acorde en el que se basan: 7ª disminuida ($\mathbb{D}_3^{7\,9>}$, ${}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>}$), 5ª aumentada y 6ª aumentada (${}^{D}\mathbb{D}_{5>}^{7\,9>}$).

La modulación basada en el acorde de 7ª disminuida parte de la consideración de este acorde como $\mathbb{D}_3^{7\,9>}$ o como ${}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>}$ de la tonalidad de partida (*A*), así como de la tonalidad de llegada (*B*), lo que da lugar los tipos de modulación que se recogen en la Fig. 5.7.

A/a: $\mathbb{D}_3^{7\,9>} \rightarrow \mathbb{D}_3^{7\,9>}$:*B/b*	*A/a*: ${}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>} \rightarrow {}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>}$:*B/b*
A/a: $\mathbb{D}_3^{7\,9>} \rightarrow {}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>}$:*B/b*	*A/a*: ${}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>} \rightarrow \mathbb{D}_3^{7\,9>}$:*B/b*

Fig. 5.7. Tipos de modulación enarmónica basados en el acorde de 7ª disminuida

A su vez, cada uno de los tres acordes posibles de 7ª disminuida (*sol♯ - si - re - fa * la - do - mi♭ - sol♭ * la♯ - do♯ - mi - sol*) puede ser adscrito, según su denominación escrita, a cuatro tonalidades mayores y a otras cuatro menores como $\mathbb{D}_3^{7\,9>}$, y a otras tantas como ${}^{D}\mathbb{D}_3^{7\,9>}$, lo que proporciona un enorme potencial de combinaciones, que han sido utilizadas desde el Barroco hasta el siglo XIX.[54]

Las modulaciones basadas en el acorde de 5ª aumentada son mucho menos frecuentes, y se hallan circunscritas al siglo XIX, especialmente a la obra de **Liszt** y de **Wagner**. También aquí el acorde puede tener varios significados funcionales, tanto en la tonalidad de partida como en la de llegada. En modo exclusivamente mayor, el acorde puede ser $\mathbf{D}^{5<}$ (dominante con 5ª A) o $\mathbf{sP}^{5<}$ (relativo de la subdominante menor con 5ª A). En modo exclusivamente menor puede ser $\mathbf{tP}^{5<}$ (relativo de la tónica con 5ª A), aunque también según el contexto también puede cifrarse como $\mathbf{D}_{\mathbf{6\,x\,5}}$ (dominante con 6ª en lugar de 5ª en el bajo).[55] Así, por ejemplo, el acorde *do – mi – sol♯* tendría las siguientes funciones:

Fa: $\mathbf{D}^{5<}$ *Mi*: $\mathbf{sP}^{5<}$ [$\mathbf{T}^{6\,5}$] *la*: $\mathbf{tP}^{5<}$ ó $\mathbf{D}_{\mathbf{6\,x\,5}}$ [$\mathbf{t}_3^{7\,8}$]

[54] Obras como la *Fantasía cromática y Fuga BWV 903* o la *Fantasía y Fuga BWV 542* (sólo la *Fantasía*) de **J.S. Bach**, así como el pasaje con el que empieza el desarrollo del I movimiento de la *Sonata nº 8 op. 13* de Beethoven, son excelentes ejemplos de este tipo de modulación.

[55] La razón de esta distinción modal está en la conducción de voces en su resolución. En el acorde *do – mi – sol♯* con función $\mathbf{D}^{5<}$ en *Fa mayor*, tanto el *mi* como el *sol♯* deben ascender a *fa* y *la*, lo que implica *Fa mayor* [Liszt: *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, cc. 49-52, donde una $\mathbf{D}^{5<}$ alterna con la tónica *Fa♯ mayor*]. En el mismo acorde utilizado como $\mathbf{sP}^{5<}$ en relación a *Mi mayor* el único movimiento de voces es el que lleva el *do* del acorde al *si* de la tónica, manteniéndose el *mi* y el *sol♯* como sonidos comunes, fundamental y tercera de dicha tónica [Liszt: *Vallée d'Obermann*, último compás, donde el acorde *do – mi – sol♯* se usa como $\mathbf{sP}^{5<}$ antes de la tónica final *Mi mayor*]. Por el contrario, el mismo acorde en el contexto de *la menor* tiene un claro sabor de dominante, por lo que el único movimiento es ahora el de la sensible *sol♯* hacia el *la*, ya que en la mayoría de las ocasiones funciona como una $\mathbf{D}_{\mathbf{6\,x\,5}}$, es decir, como una dominante con 6ª en lugar de la 5ª [Liszt: *Aux Cyprès de la Villa d'Este I*, cc. 1-33, donde una $\mathbf{D}_{\mathbf{6\,x\,5}}$ extendida alterna con una $\mathbf{D}_3$, aunque finalmente retorna al acorde de 5ª aumentada antes de la tónica *sol menor*]. Es evidente, sin embargo, que algunas de las progresiones resultantes (especialmente en los dos últimos casos, $\mathbf{sP}^{5<}$ y $\mathbf{tP}^{5<}$) pueden ser también analizadas como un solo acorde de tónica mayor con una apoyatura 6 - 5 [$\mathbf{T}^{6\,5}$] en el primer caso, y de tónica menor en primera inversión con una apoyatura 7 - 8 [$\mathbf{t}_3^{7\,8}$] en el segundo.

Naturalmente, también aquí son posibles los intercambios funcionales en el momento de la modulación, lo que proporciona, de partida, nueve posibilidades de enlace. A su vez, cada uno de los cuatro acordes posibles puede desempeñar tres funciones en otras tantas tonalidades, según su denominación.[56]

La modulación basada en una de las variantes del acorde de 6ª aumentada ($^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$), que es la llamada sexta aumentada alemana, ha sido desde la época clásica una de las más empleadas, sin perder por ello su capacidad de sorpresa, gracias a la inconfundible sonoridad que la caracteriza y a la lejanía de las regiones armónicas que enlaza. Consiste en transformar enarmónicamente la $\mathbf{D}^{7}$ de la tonalidad de partida en la $^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$ de la tonalidad de llegada. Generalmente se emplea entre tonalidades mayores, aunque no se excluye que alguna de las dos sea menor. También es frecuente realizar tonicalizaciones sobre el **sG** invirtiendo el orden de los acordes. En todo caso, esta modulación siempre enlaza tónicas a distancia de 2ª m, lo que implica una distancia de cinco alteraciones en el círculo de quintas cuando los modos son iguales. Los tipos básicos de muestran en la Fig. 5.8, donde la tonalidad *A* está siempre medio tono por encima de la tonalidad *B* (por ejemplo, *Do M* y *Si M*).[57]

A: $\mathbf{D}^{7} \rightarrow {}^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$: *B* [continuación probable: $\mathbf{D}\ (\mathbf{D}^{65}_{43}) \rightarrow \mathbf{T}$]

B: ${}^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>} \rightarrow \mathbf{D}^{7}$: *A*

Fig. 5.8. Tipos de modulación enarmónica basada en el acorde de 6ª aumentada

5.5. AMPLIACIONES DEL SISTEMA

Algunas observaciones adicionales servirán para completar y obtener del sistema el máximo de sus posibilidades. Por un lado está la diferencia entre paralelo (relativo) y contraacorde, dos denominaciones que a veces coinciden en un mismo acorde. Otro concepto muy importante en el análisis es el de *tonalidad implicada*, que es una respuesta a la ambigüedad que muestran muchos procesos armónicos y que enlaza con la noción de implicación – realización. También es habitual la presencia de una armonía de dominante extendida en ciertos momentos de gran importancia estructural, un proceso armónico que ya ha sido teorizado por algunos autores. Y en otro orden de cosas, el intercambio modal –un proceso asociado a los comienzos de la evolución de la armonía bimodal a partir de los modos y los tonos– se muestra aquí como una herramienta integrada en el lenguaje armónico ya desde el

[56] El pasaje entre los cc. 82-99 del II mov. de la *Sinfonía Dante* de Liszt incluye varios acordes de 5ª aumentada con cambio de función durante la modulación.

[57] Ejemplos de esta modulación se encuentran ya en Haydn y Mozart. De este último compositor podemos recordar el comienzo del Desarrollo del I mov. de su *Sonata KV 310*, que empieza apuntando hacia *Fa mayor* con una $\mathbf{D}^{7}$ escrita (*do – mi – sol – si♭*) que es convertida enarmónicamente en una $^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$ de *mi menor* (*do – mi – sol – la♯*). En su *Cuarteto nº 19 KV 465*, I mov., los cc. 115-116, justo tras el comienzo del Desarrollo, señalan claramente hacia *Si♭ mayor*, pero la $\mathbf{D}^{7}$ de esta tonalidad (*fa – la – do – mi♭*) es repetida en los cc. 117-118 escrita como $^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$ de *la menor* (*fa – la – do – re♯*). En el Sexteto de *Don Giovanni* (Acto II, Nº 19) la intevención final de Leporello temrina en *Mi♭ mayor*, y su $\mathbf{D}^{7}$ (*si♭ – re – fa – la♭*) es transformada en la $^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$ de *Re mayor* (*si♭ – re – fa –sol♯*) para la entrada de Don Ottavio. Por su parte, Beethoven termina la sección B_2 del III mov. de su *Sinfonía nº 9 op. 125* en *Do♭ mayor*, lo que le obliga a convertir la $\mathbf{D}^{7}$ de dicha tonalidad (*sol♭ – si♭ – re♭ – fa♭*) en una $^{D}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$ de *Si♭ mayor* (*sol♭ – si♭ – re♭ –mi♮*) para retornar a la tonalidad principal (cc. 95-100).

Barroco. Por último, cerramos este tema con el estudio de las posibilidades de alteración que ofrece el sistema mediante los niveles de relación intermodal, cuya consecuencia es la posibilidad de obtener virtualmente cualquier acorde alterado, por lejano que parezca, en cualquier tonalidad.

5.5.1. Paralelo vs. contraacorde

En la Fig. 5.1 y en la Tabla 5.1 se observa que hay algunos acordes que tienen dos posibles denominaciones, una como paralelo y otra como contraacorde.[58] La norma es elegir la primera de ellas, que es también la más cercana a la función original. Hay una excepción muy clara, y es la cadencia deceptiva (rota) en modo menor, en la cual es más coherente denominar al VI grado **tG** (y no **sP**), con el fin de explicar la cadencia como un proceso parcialmente frustrado en el que, sin embargo, el acorde alcanzado mantiene parcialmente la función de tónica:

do menor: **D tG**

5.5.2. Tonalidad implicada. Mantenimiento en la dominante

Algunos procesos armónicos, especialmente en obras contrapuntísticas como la fuga o en el espacio del desarrollo, muestran a menudo la intención más o menos clara de culminar en una tónica determinada, y para ello se emplean acordes propios de dicha tonalidad y, sobre todo, funciones de tipo predominante y dominante, aunque al final no se llega a confirmar la tónica anunciada en estado fundamental, desviándose el curso armónico hacia otra tonalidad. La forma más visual de representar esta tónica *implicada pero no realizada* es insertarla dentro de unos corchetes.

Por otra parte, en este tipo de procesos y en muchos otros (final de preludio y de fuga barrocos, final de la Transición o del Desarrollo en la forma sonata) es frecuente el empleo de un tipo de armonía que parece estar bloqueada sobre la dominante (con una mayor o menor presencia de alguna pedal real o figurada y frecuente alternancia del estado fundamental con la 4ª y 6ª). Su objetivo, en el caso de la forma sonata, es crear una expectativa prolongada que prepare el retorno simultáneo del tema inicial en la tónica principal. Es lo que Caplin denomina *standing on the dominant*,[59] y que aquí podemos traducir por *mantenimiento en la dominante* o *dominante mantenida*.

[T] [Sp]	Tónica principal o secundaria no alcanzada, aunque los restantes acordes del pasaje pertenecen claramente a dicha tonalidad (lo más habitual es el empleo de alguna función predominante y un mantenimiento sobre la dominante)
$\mathbf{D_M}$	Mantenimiento en la **D** (standing on the dominant; dominante mantenida)

[58] Es el caso del VI grado en modo mayor, que puede ser **Tp** y **Sg**, o el III grado, que puede ser **Dp** o **Tg**. Lo mismo sucede en modo menor. Diether de la Motte, en su Apéndice a la *Teoría general de la Música* de Hermann Grabner, dice lo siguiente sobre esta posible doble designación: "Sólo el toque de atención sobre esta posibilidad, muy finamente diferenciada, de designación evidencia la superioridad de la teoría funcional a la basada en los grados: sólo la designación funcional puede representar de una forma lógica el significado funcional de un acorde, que cambia según el contexto musical" (Grabner 2001: 320).

[59] Caplin reduce el término a la continuación de una semicadencia, o a la sección contrastante que sigue a una cadencia auténtica perfecta en una *pequeña forma ternaria* (Caplin 1998: 257). Aquí ampliamos su uso a cualquier pasaje extenso sobre la dominante en cualquier contexto temático y funcional.

5.5.3. Intercambios modales

Hemos visto ya que las tres funciones básicas pueden estar en modo mayor (**T, S, D**) o menor (**t, s, d**), según el modo de la tonalidad a la que pertenezcan, aunque los *intercambios modales* son frecuentes ya entre las propias funciones básicas (la dominante funcional del modo menor es la **D** tomada del mayor, y en este modo es normal el uso de la **s** del modo menor, por ejemplo). En el sisterma armónio-funcional, el análisis de un pasaje en el que la tónica cambia durante un espacio de tiempo limitado de modo mayor a modo menor o viceversa no requiere más que cambiar la letra **T** por la **t** o viceversa, y lo mismo ocurre con las otras dos funciones.

5.5.4. Niveles de relación intermodal

Los acordes derivados, por su parte, muestran en su formato inicial un modo opuesto al de la función básica de origen, es decir, tanto el paralelo como el contraacorde de una función básica en modo mayor resultan menores, y viceversa. De ahí que el símbolo contenga siempre una letra mayúscula y luego una minúscula o al revés (**Tp**, **sG**, etc.). No obstante, al igual que sucede con las funciones básicas, los intercambios modales entre tonalidades homónimas (*Do mayor* y *do menor*), los cambios de modo de acordes individuales, las interpolaciones y las infelxiones cromáticas en los acordes –como consecuencia del uso virtualmente ilimitado de alteraciones de la escala extendida– son también habituales entre los acordes derivados ya desde el siglo XVIII (Bach, Haydn, Mozart, etc.) y mucho más desde el s. XIX en adelante.

Riemann propuso en su momento la posibilidad de integrar cualquier acorde propio o alterado dentro del dominio de una tonalidad única, sin perder por ello su identidad: "Se trata de desarrollar el sentido de tonalidad en su más alto grado y a la vez integrar las más distantes regiones tonales dentro de la tonalidad subyacente" (Riemann 1893: 141). Es lo mismo que Mark DeVoto –en su ampliación de la *Armonía* de W. Piston (1941/1991: 441ss.)– denominó "extensión de la tonalidad o de la práctica común", y Schönberg "tonalidad extendida" (1954/1990: 87ss.). Este último autor escribe sobre esto: "Las transformaciones remotas y sucesiones de armonías han sido entendidas dentro de la tonalidad […] Funcionan principalmente como enriquecimiento de la armonía y, según esto, a menudo aparecen en un espacio muy pequeño" (Schönberg 1954/1991: 87). Y luego añade: "La armonía enriquecida contribuye a la variedad, especialmente cuando las repeticiones amenazan con producir monotonía" (Schönberg 1954/1991: 94).

D. de la Motte ha ideado un sistema para ordenar el alejamiento gradual que se produce con el empleo de dichos procedimientos (1989: 155). Sin embargo, tanto la terminología empleada como la explicación del proceso resultan bastante confusos, por lo que prefiero ofrecer aquí mi revisión y adaptación de lo que podemos llamar *niveles de relación intermodal*, que se encuentran recogidos en la Tabla 5.2 para dos tonalidades homónimas, *Do mayor* y *do menor*. En todos los casos la función básica mantiene su modo, a pesar de las alteraciones que se observan en los acordes derivados.[60]

Si tomamos como ejemplo la tonalidad de *Do mayor* (columna izquierda), los primeros acordes disponibles con función tónica, dominante o subdominante son los acordes diatónicos derivados de las tres funciones básicas, tal y como vimos en la Fig. 5.1 (Nivel I). Los siguientes acordes disponibles son los que proceden del intercambio con *do menor*, es decir, el préstamo de los acordes derivados de Nivel I en modo menor, que se convierten en Nivel II cuando se utilizan en el modo mayor. Luego están los acordes diatónicos del Nivel I cambiados de modo, en este caso de menor a mayor (Nivel III). Y por último se contempla el préstamo de los acordes de Nivel III del modo menor al modo mayor, lo que los convierte en Nivel IV. Todo esto es posible sin perder el dominio de la tónica mayor como referencia. La misma operación se puede

[60] Las funciones de dominante y subdominante son más proclives a cambiar su modo. En modo menor, la dominante funcional debe estar en modo mayor, y habitual es también el uso de la subdominante mayor. Por el contrario, en el modo mayor la subdominante es minorizada con frecuencia, aunque esto no es posible con la dominante, por razones obvias (en música tonal; otra cosa es la música modal).

hacer, como es lógico, con la tónica *do menor* como punto de partida (columna derecha). Es muy importante reparar en que el establecimiento de estos cuatro niveles permite calibrar con precisión el grado de proximidad o lejanía respecto al nivel diatónico básico de los acordes utilizados dentro de una tonalidad, con un rango que va desde la máxima proximidad hasta los acordes más remotos, una gradación que va en paralelo con la disminución de sonidos comunes entre la función básica y los acordes derivados (dos sonidos comunes en Nivel I; un sonido común en Nivel II y Nivel III; ningún sonido en común en Nivel IV).

- **Nivel I**. Acordes derivados propios de la tonalidad. Dos sonidos en común con la función básica, máxima cercanía. Este es el formato original que resulta de la derivación normal de paralelos y contraacordes respecto a su función básica, ya conocido por la Fig. 5.1.
- **Nivel II**. Intercambio modal: los acordes derivados en la tonalidad mayor (Nivel I) se usan en la tonalidad menor (Nivel II) y los acordes derivados en la tonalidad menor (Nivel I) se usan en la tonalidad mayor (Nivel II).[61] Un sonido en común.
- **Nivel III**. Cambio de modo de los acordes derivados propios obtenidos en el Nivel I. Un sonido en común. Los acordes derivados de cada función en la tonalidad mayor (Nivel I) cambian su modo de menor a mayor en el Nivel III. Los acordes derivados de cada función en la tonalidad menor (Nivel I) cambian su modo de mayor a menor en el Nivel III.[62]
- **Nivel IV**. Intercambio modal: los acordes derivados y mayorizados en la tonalidad mayor (Nivel III) se usan en la tonalidad menor (Nivel IV) y los acordes derivados y minorizados en la tonalidad menor (Nivel III) se usan en la tonalidad mayor (Nivel IV). Ningún sonido en común, máxima lejanía.

[61] En otras palabras, en *Do mayor* (Nivel II), respecto a la **T**, se usan el VI y el III de *do menor* (Nivel I), mientras que en *do menor* (Nivel II), respecto a la **t**, se usan el VI y el III de *Do mayor* (Nivel I), y lo mismo respecto a la **S/s** y a la **D/d**, y esto es lo que señalan las flechas de la figura.

[62] En *Do mayor*, por ejemplo, los derivados propios **Tp** y **Tg** cambian a modo mayor y se convierten en **TP** (paralelo mayorizado de la tónica mayor) y **TG** (contraacorde mayorizado de la tónica mayor), y de ahí la flecha que une el Nivel I con el Nivel III. En este nivel y en el siguiente aparecen por ello símbolos con dos letras mayúsculas o minúsculas.

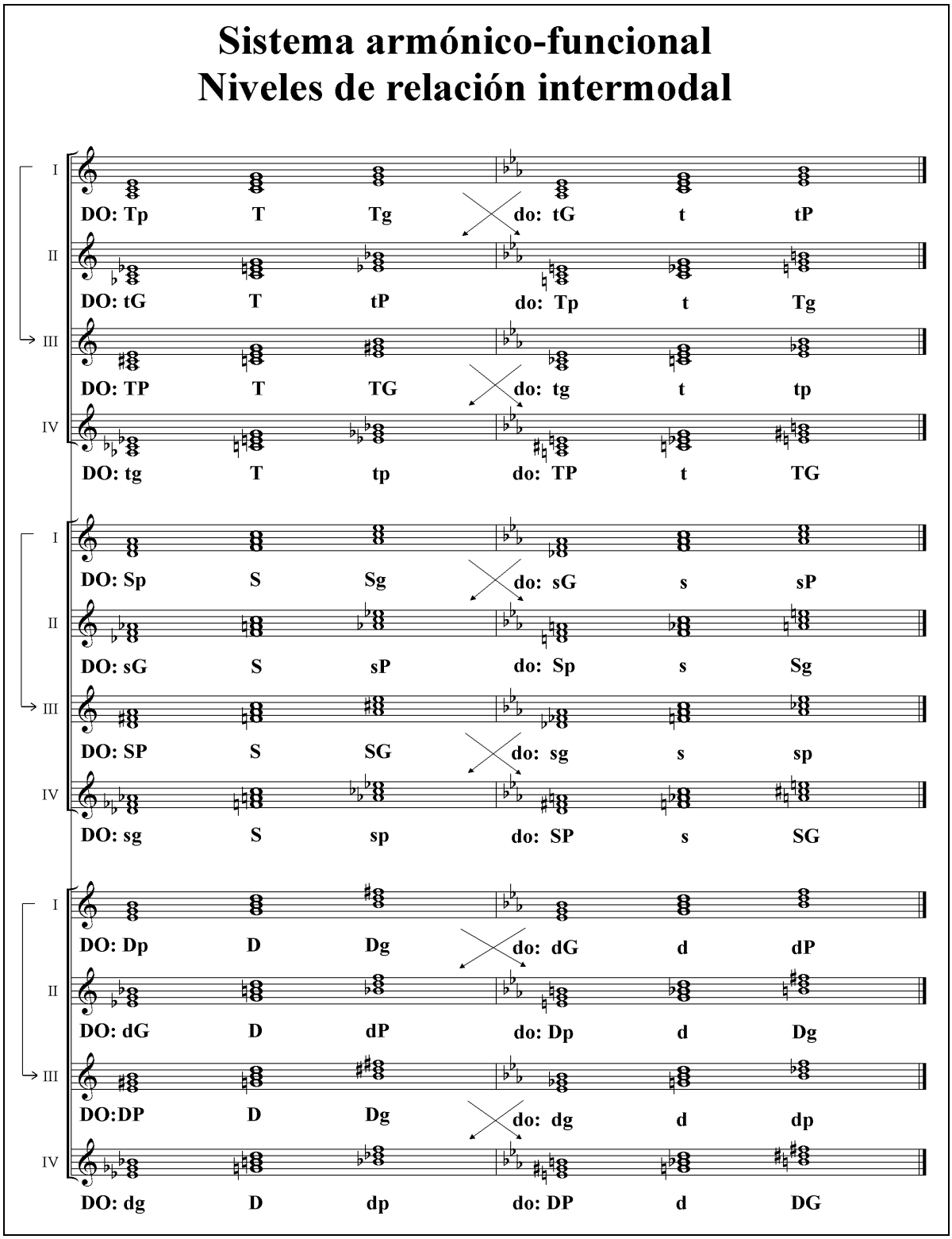


Tabla 5.2. Niveles de relación intermodal: función de tónica, subdominante y dominante
Revisión de la terminología y elaboración del esquema: Enrique Igoa, a partir de la *Armonía* de D. de la Motte (1989: 155)

TEMA 6 TEORÍA DE LA SONATA Y FUNCIONES FORMALES

La forma de sonata es, sin duda, la forma más elevada y compleja de la música occidental. Su característica estructura es el fruto de una evolución de varios siglos, y dicha estructura se puede encontrar tanto en las obras para teclado conocidas como sonatas (desde la sonata binaria o híbrida practicada por Scarlatti, Seixas, Soler y los hijos de J.S. Bach hasta la sonata clásica de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, que establece el modelo seguido de cerca o de lejos por Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms y Liszt), como en las obras para instrumento 'melódico' y piano (violín, violoncello, flauta, clarinete, etc.), en los tríos de cuerda o tríos con piano, en el cuarteto de cuerda o cuarteto con piano, en el quinteto de cuerda o quinteto con piano, etc. Pero también está en la base de la sinfonía, el género orquestal por excelencia, así como del concierto para solista y orquesta, una perfecta fusión del *concerto grosso* barroco con la forma sonata, y de otras muchas obras que se inspiran muchas veces, de forma más o menos fiel, en dicha forma (obertura de ópera, poema sinfónico, etc.).

Por todo ello resulta de todo punto necesario actualizar la teoría de la sonata con las aportaciones más recientes de los expertos en este campo, con el fin de superar las visiones un tanto simplistas que han prevalecido en la enseñanza durante muchos años. En este sentido, además, vamos a incorporar una teoría específica de la sonata binaria, un modelo formal que todavía no ha sido estudiado con el rigor que debiera, partiendo de las investigaciones en la sonata ibérica del s. XVIII que se encuentran en mi tesis doctoral sobre las sonatas de Soler.[63] Y para empezar, nada mejor que acudir al New Grove Dictionary para que James Webster nos ofrezca una panorámica de la historia y los principios de la forma sonata, aunque no todas las afirmaciones que se pueden leer en el artículo encajen en la teoría de la sonata más aceptada, como veremos y rebatiremos.

6.1. FORMA DE SONATA

Fuente: WEBSTER, James. "Sonata form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan Press, 2000 (Resumen y traducción: Enrique Igoa)

6.1.1. Principios

6.1.1.1. *Intrínsecos*. Como cualquier forma en música tonal, un movimiento en forma de sonata (MFS[64]) crea su propio diseño en el tiempo. La *forma de sonata* es a) una síntesis de estructura tonal; b) organización seccional y cadencial; y c) ordenación y desarrollo de ideas musicales. La *forma de sonata* es también una síntesis de principios binarios y ternarios. Es bipartita porque la exposición tiene la misma estructura tonal que una semicadencia o que la primera mitad de una forma binaria. La mayoría de los MFS articulan la polaridad tonal de la exposición mediante el uso de material contrastante (o mediante el tratamiento contrastante de la tonalidad) en el segundo grupo.

La segunda parte de un MFS es más larga que la primera. El acontecimiento estructural central que distingue al MFS de todas las demás formas que empiezan con una exposición es el retorno simultáneo del tema principal y de la tónica principal en medio de la segunda parte. Para proporcionar al retorno simultáneo su máxima efectividad el desarrollo lo retrasa y lo prepara. Estructuralmente el desarrollo es una transición (expandida) entre el final de la exposición y el

[63] IGOA, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2014.

[64] De ahora en adelante abreviaremos así esta expresión. Es importante recordar que el habitual término *forma de sonata* se refiere en realidad a la forma del movimiento inicial de la sonata, por lo que, además de MFS, se puede decir también 'forma de allegro de sonata'.

comienzo de la recapitulación. Pero el desarrollo es también una sección media en sí misma, con su propia estética. Cuando llega finalmente el retorno, este funciona como una relajación de la tensión. El desarrollo y la recapitulación están así dialécticamente relacionados: sin la recapitulación, el desarrollo tiene poco sentido; cuanto más largo y complicado sea el desarrollo, más satisfactoria es la recapitulación.

El segundo grupo en la exposición presenta material importante y se cierra con sentido conclusivo, pero no en la tónica. Esta dicotomía crea una 'disonancia a gran escala' (Rosen) que debe ser resuelta. El *principio-sonata* (Cone) requiere –entre otras cosas– que las ideas más importantes y los pasajes cadenciales más fuertes del segundo grupo reaparezcan en la recapitulación transportados a la tonalidad principal. Pero la recapitulación se convierte así en una sección completa cuyo material va en paralelo con el de la exposición. Las tres secciones se ajustan así al modelo *ABA* (aunque en una forma ternaria auténtica el primer *A* está completo en sí mismo, *B* es meramente una sección contrastante y el último *A* es sólo una repetición). La fuerza y la sofisticación del MFS se basan en esta síntesis de diseño en tres partes y estructura tonal en dos partes.

6.1.1.2. *Diferencias con formas relacionadas*. El MFS pertenece a la clase más amplia de formas binarias (Tovey) o formas basadas en áreas tonales (Ratner), i.e., formas en dos partes estructurales cuya primera parte termina fuera de la tónica. Dentro de esta clase, sólo el MFS tiene además los siguientes tres rasgos: una sección de desarrollo diferenciada, un retorno simultáneo del tema inicial y de la tónica y una más o menos completa recapitulación del segundo grupo.

6.1.2. Orígenes

El nacimiento del MFS debe entenderse en el contexto de los amplios cambios estilísticos durante el siglo XVIII. Un movimiento anterior a 1750 está basado usualmente en una sola idea y está gobernado por un solo *Affekt* (estado psicológico, perfil rítmico, textura, etc.). Un movimiento del siglo XVIII tardío generalmente muestra varias ideas contrastantes, que se desarrollan dramáticamente en pasajes de tensión y resolución.

Numerosos rasgos estilísticos barrocos afectan al MFS. Formalmente sus raíces se encuentran en la forma binaria. Su organización rítmica en frases y períodos se basa en las unidades barrocas de dos compases. Los orígenes del retorno simultáneo son más complejos. El MFS transformó la división dentro de la segunda parte de la forma binaria redondeada en un retorno al tema original en la tónica. Cuando esta integración de la tonalidad y del material se había logrado, los otros elementos novedosos del MFS siguieron necesariamente.

La melodía simple tipo frase del período preclásico se desarrolló en la canción y en la *ópera buffa*. El principio de contraste se desarrolló en el *concerto*, la obertura francesa, el *aria da capo* y los movimientos pareados de danza. La elaboración contrapuntística revitalizó el estilo melódico con una síntesis de textura contrapuntística y estilo sonata, y también condujo al *tematische Arbeit* (desarrollo o elaboración temática). Todo ello permitió una síntesis de estilo melódico y ritmo orientado según la frase, una escritura en partes sofisticada y texturas complejas.

6.1.3. El período clásico

6.1.3.1. *La exposición*. En las obras del siglo XVIII el segundo grupo de un movimiento en tonalidad mayor se ubica casi invariablemente en la dominante. Si el movimiento está en una tonalidad menor el segundo grupo está en el relativo mayor o en la dominante menor. En función de la longitud y del estilo, el primer y el segundo grupo pueden tener cada uno una idea o muchas, organizadas en una simple unidad fraseológica o en varias. Especialmente antes de 1780 la relación entre el primer grupo y el segundo puede ser simplemente la de antecedente y consecuente a gran escala, sin una transición independiente: el primer grupo termina con una semicadencia sobre (pero no en) la dominante, seguida inmediatamente por el segundo grupo ya

en la dominante. Más a menudo, especialmente desde 1780, aparece una clara transición. La transición a menudo se desarrolla a partir de un restablecimiento del tema principal. En cualquier caso modula hasta la **^{D}D** de la dominante para establecer esta nueva tónica con mayor fuerza y para hacer desaparecer la tónica principal.

El segundo grupo a menudo empieza con o incluye un tema lírico contrastante. Haydn a veces empieza el segundo grupo con una adaptación del tema principal, habitualmente variada en su armonización, textura, acompañamiento contrapuntístico o ritmo de frase. Tales movimientos son denominados a menudo monotemáticos; pero como en ellos casi siempre aparece nuevo material más tarde en el segundo grupo, este término es mejor usarlo en sentido restringido para aquellos movimientos enteramente basados en un único tema.[65] Un nuevo tema puede aparecer hacia el final del primer grupo todavía en la tónica, dominando no sólo la consiguiente transición sino también otras secciones. El grupo conclusivo a menudo restablece el tema principal en una forma variada. Muchas exposiciones tiene poco o ningún contraste temático.

En el s. XVIII se plantea casi siempre la repetición de la exposición, con o sin transición de vuelta al comienzo. Esta repetición otorga al material mayor solidez y familiaridad, al tiempo que da a la exposición –cuya estructura tonal motiva la forma entera– la capacidad para alcanzar su efecto pleno.

6.1.3.2. *El desarrollo*. Es importante distinguir entre el proceso de desarrollo (*Entwicklung*) y la parte del MFS denominada sección de desarrollo (*Durchführung*). Esta sección no está dedicada en absoluto sólo al desarrollo del material; y al mismo tiempo, este proceso no es exclusivo de las secciones de desarrollo. En todo caso, el desarrollo temático suele alcanzar aquí su culminación. Son típicas técnicas como la fragmentación de un tema en motivos más cortos, a menudo combinada con rápidas modulaciones basadas en secuencias, combinación de un tema con un contrasujeto, combinación contrapuntística de temas originalmente separados, yuxtaposición de temas contrastantes expuestos originalmente por separado, complejidad creciente de la textura, extensión mediante secuenciación, alteración de la estructura rítmica, etc. Cuando se combinan con excursiones a regiones tonales remotas o con pasajes de inestabilidad tonal, estas técnicas pueden hacer de la sección de desarrollo un pasaje de gran tensión. En un sentido psicológico, esta tensión representa el clímax del movimiento. Al mismo tiempo, prepara el clímax estructural, el retorno simultáneo con el que comienza la recapitulación.

No hay casi ninguna regla sobre la elección o el tratamiento del material. Se puede usar sólo un tema de la exposición o varios. En muchas obras antes de 1780 el desarrollo todavía empieza con un restablecimiento del tema principal en la dominante, a veces seguido por el mismo tema en la tónica antes de empezar el desarrollo propiamente dicho. Después de 1780, si el tema principal abre el desarrollo, lo hace usualmente en diferente tonalidad, con diferente contenido motívico o estructura de frase, etc. El desarrollo puede también empezar con un tema del segundo grupo o del grupo conclusivo. Especialmente antes de 1780 la reprise de material sin cambio sustancial (salvo la tonalidad) es común. Más a menudo, a partir de 1780, el desarrollo empieza con un tema nuevo que proporciona un reposo tras una exposición de gran actividad. Un nuevo tema en cualquier lugar es siempre de gran efecto.

Tras la frase o sentencia de apertura, el desarrollo generalmente evita la repetición del material en la misma tonalidad en la que apareció originalmente. Una excepción es la 'falsa recapitulación' de Haydn, esto es, una exposición aparentemente desencaminada del tema principal en la tónica como si hubiera llegado la recapitulación, seguida por más desarrollo y, eventualmente, el verdadero retorno; en obras posteriores, la falsa recapitulación puede aparecer en una tonalidad extraña.

[65] Efectivamente, es muy importante no aplicar la etiqueta de monotemático a Haydn en sentido amplio, puesto que, cuando este autor utiliza alguna derivación entre materiales del Grupo P y el Grupo S, se trata habitualmente sólo de unos pocos compases de *P* o de P_1 los que coinciden con *S* o con S_1, y siempre aparece después una continuación dentro del Grupo S con material nuevo. Se producen más casos de exposiciones monotemáticas en las sonatas binarias de autores como Scarlatti, Soler o los hijos de Bach.

Antes de 1780 muchos desarrollos reflejan sus orígenes en la forma binaria redondeada al centrarse en una tonalidad cercana, muy a menudo el relativo menor, o a veces la supertónica o la mediante. Hacia 1800 se hizo cada vez más frecuente incluir tonalidades menores o más remotas, crear un sentido de inestabilidad modulando rápidamente o evitando virtualmente cualquier tonalidad. El plan tonal de un desarrollo es muchas veces un puente que prolonga la dominante con tónicas cercanas o transformando la tríada de dominante en una $\mathbf{D}^7$ que prepara la tonalidad principal. Si la tonalidad principal es menor y el segundo grupo está en el relativo mayor, el desarrollo completará el arpegio a gran escala continuando desde la mediante hasta la dominante (I – III – V).

El desarrollo casi siempre genera expectativas hacia el retorno simultáneo. Lo más característico es el pasaje de preparación sobre la dominante, con o sin referencia al tema principal (la retransición según Rosen). A menudo este pasaje altera a menor el modo de la tónica esperada. Se puede llegar a la tónica indirectamente mediante una secuencia armónica o tras una semicadencia en una tonalidad cercana, casi siempre el relativo menor.

6.1.3.3. *La recapitulación*. Es importante distinguir entre recapitulación, en el sentido de la tercera sección entera del MFS, y el restablecimiento de un pasaje o idea, que es una *reprise*. La recapitulación casi siempre empieza sin ningún género de dudas con el retorno simultáneo del tema inicial en la tónica inicial. Cuando el primer grupo tiene dos o más temas, el retorno se puede producir con el segundo de ellos, y el primero puede entonces aparecer antes en tónicas lejanas, inmediatamente después en la tónica o como una coda siguiendo al segundo grupo. El tema principal puede volver en el modo contrario. Pero si el tema principal no vuelve nunca, o si el retorno de la tónica se retrasa hasta el segundo grupo, el movimiento es una u otra versión de la forma binaria redondeada.[66] En su versión más pura, el primer grupo nunca retorna, o puede seguir al segundo grupo, produciendo una forma en espejo. Más cerca del MFS está la recapitulación completa en la que el tema principal vuelve en la subdominante.

Al recapitular el restante material de la exposición, el principio sonata rige igualmente: el material presentado originalmente fuera de la tónica es repetido en la tónica. Pero en Haydn, Mozart y Beethoven estas repeticiones no son nunca mecánicas. En este contexto, alteraciones sustanciales en la última parte del primer grupo y en la transición son comunes. Se puede omitir, expandir o recomponer el material. Estas expansiones a menudo toman un carácter similar al del desarrollo (Rosen: desarrollo secundario). Pueden alcanzarse tonalidades remotas (casi siempre en el lado de los bemoles) y efectuarse cambios de modo.

Una situación especial se produce cuando en un movimiento en modo menor el segundo grupo está en el relativo mayor. Normalmente estos segundos grupos se recapitulan en la tónica menor, esto es, alterados en su modo. Es posible, sin embargo, transportar el segundo grupo a modo mayor, terminando así el movimiento entero también en modo mayor. En Beethoven es frecuente ubicar el segundo grupo en modo mayor para después volver al menor en una coda son sentido trágico.

Antes de 1780 toda la segunda parte se repetía (otra indicación de su estructura binaria). Sin embargo, desde 1780 esta repetición es cada vez menos frecuente, aunque la exposición se haya repetido.

6.1.3.4. *Introducción y coda*. Muchos primeros movimientos y algunos finales están precedidos por una introducción lenta. Su función primaria es crear un ambiente más serio o solemne, y establecer una escala de tiempo más extensa. Primero se establece la tónica y se termina con una cadencia sobre la dominante preparando el Allegro. Antes de 1790, había poca **c**onexión temática o psicológica entre la introducción y el allegro, pero desde entonces se hicieron más comunes.

[66] Esta afirmación es muy discutible, y otros muchos autores admiten la existencia de la 'recapitulación incompleta', aquella en la que sólo se produce, tras el desarrollo, el retorno del Grupo secundario y del Grupo conclusivo en la tonalidad principal, y no por ello le niegan el derecho a llamarse sonata. Al fin y al cabo, el Grupo primero ya se ha expuesto en la tonalidad principal, por lo que no tiene el problema de la 'disonancia a gran escala' que hay que resolver después que se plantea en el Grupo subordinado.

La conclusión de un MFS puede terminar con la misma música con la que terminó la exposición, incluyendo a veces una expansión del segundo grupo. Se puede incluso recordar el primer tema, tras lo cual vuelve el final de la exposición para redondear el total. Estas expansiones crean el efecto de una coda al tiempo que mantienen la simetría de la forma binaria. Una verdadera coda, sin embargo, sigue a la recapitulación del grupo conclusivo. Aparte de las funciones de expansión y *peroratio* (Tovey), el significado estructural de la coda todavía no está claro. La expresión alemana 'segundo desarrollo' es aplicable sólo a algunos pasajes de codas de Beethoven. En términos rítmicos, la coda es un gigantesco pulso tras la tesis (la recapitulación). Casi todas las codas retoman el tema principal, a menudo en forma de clímax, y también es frecuente cierto énfasis en la subdominante.

6.2. TEORÍA DE LA SONATA

6.2.1. Panorámica de la forma de sonata

Fuentes principales:

CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.

HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.

RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

RATZ, Erwin, 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Uber Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Vienna: Universal.

ROSEN, Charles, 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor [→ Idea Books].

SCHÖNBERG, Arnold, 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber.

WINGFIELD, Paul, 2008. "Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception Theory". *Music Analysis Review* nº 27/1.

La teoría de la sonata ha recibido en los últimos años aportaciones de altísimo interés que han renovado sustancialmente el panorama de la terminología y la comprensión de la forma sonata, una estructura musical de importancia capital que gracias a estos autores (y a otros muchos) podemos apreciar con un rigor y una sistematización mucho más convincentes. Tanto William Caplin (*Classical Form*) como Hepokoski & Darcy (*Elements of Sonata Theory*) –los dos textos más recientes– son deudores, como ellos mismos confiesan en sus libros, de las aportaciones de Erwin Ratz y de Arnold Schönberg, pero también de las de Leonard Ratner y Charles Rosen. Los títulos de sus libros, además, dejan bien claras sus intenciones, sobre todo en el caso de Caplin, donde la expresión "Una teoría de las funciones formales" no deja lugar a dudas sobre la importancia del concepto de función y de su vínculo con la forma. Por último, el artículo de Wingfield –que en principio iba a ser una simple recensión del libro de Hepokoski & Darcy– se convierte al final en una completa panorámica del estado de la cuestión en torno a la teoría de la sonata en la primera década del siglo XXI, cuya amplitud de miras hace de este ensayo una referencia ineludible.

6.2.2. Bases teóricas de la forma de sonata

Hepokoski & Darcy proponen en su libro *Elements of Sonata Theory* una división en cinco tipos de sonata. Son los siguientes:

Tipo 1 Sonata sin desarrollo, forma de movimiento lento, sonatina

Tipo 2 Sonata binaria

Tipo 3 Sonata ternaria, clásica

Tipo 4 Rondó (sonata)

Tipo 5 Concierto

Sin entrar a valorar la pertinencia de esta clasificación, sí puede ser un punto de partida para propocionar las bases esenciales de la teoría de la sonata. Aquí nos vamos a centrar en los dos tipos más habituales de sonata, la forma binaria para las sonatas del período preclásico (Scarlatti, Seixas, Soler, los hijos de Bach) y la clásica o ternaria para los movimientos rápidos que abren casi todas las sonatas del período clásico. Sobre los otros tipos, dejamos aquí unos breves apuntes, invitando naturalmente a la lectura más sosegada de cualquiera de los textos reseñados.

El Tipo 1, la llamada sonata sin desarrollo, hace referencia a un tipo formal en el que a la Exposición le sucede la Recapitulación (quizá tras una breve retransición), algo típico de las oberturas de ópera, de algunos movimientos lentos y de las sonatinas. El Tipo 4 se centra en el rondó-sonata, utilizado por los clásicos en innumerables movimientos finales de sonatas, cuartetos y sinfonías, en el que a la típica estructura A – B – A – C – A – B' – A (Coda) se le añaden transiciones y retransiciones entre las partes, y de ahí su nombre, lo que hace más compleja la forma que la del rondó simple. El Tipo 5 es el concierto clásico para solista y orquesta, una compleja forma en la que se funden la herencia del *concerto grosso* barroco en forma de ritornello y solo con la forma sonata, todo lo cual hace de este género una de las más elevadas creaciones de la música occidental.[67]

El movimiento en forma sonata, el Tipo 3, es un género cuya estructura formal ha sido el arquetipo más teorizado y estudiado desde que hace dos siglos compositores y teóricos como A. Reicha (*Traité de haute composition musicale*, 1824-26) y A.B. Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 1837) propusieran ya el clásico esquema Exposición – Desarrollo – Recapitulación para nombrar las partes de dicha forma. La primera parte de un movimiento en forma sonata es la Exposición, que –siguiendo a varios autores– se puede contemplar como una estructura en dos partes (Fig. 6.1).[68]

La Parte 1 incluye la zona del Grupo P o el Espacio P, es decir, el lugar en el que se expone el o los temas del Grupo temático principal o primario, normalmente sobre la HK, es decir, la tonalidad principal o inicial. A este grupo le sigue la Transición T, un espacio temático activo que habitualmente –pero no siempre– se encarga de la modulación armónica a la SK, tonalidad secundaria o subsidiaria. En muchos casos, pero no de forma obligatoria (como casi pretenden Hepokoski & Darcy) termina con una MC, una cesura media, es decir, un breve silencio tras una HC – una semicadencia– en dicha SK, lo que crea una fuerte expectativa para la llegada del Grupo S en la nueva tonalidad. A veces dicho silencio se rellena mediante alguna

[67] No en vano le dedican al concierto casi 200 páginas Hepokoski & Darcy en su libro, cuando el Tipo 1 lo despachan en 10 páginas, el Tipo 2 en 35 páginas y el Tipo 4 en 42 páginas. El Tipo 3, considerado como el modelo ortodoxo de forma sonata, es estudiado a través de la explicación teórica de todos los conceptos y términos asociados a la teoría de la sonata.

[68] Para la correcta comprensión de la teoría que sigue, véanse las abreviaturas en el parágrafo 6.2.4.

figura melódica de conexión que enlaza con el comienzo del Grupo S, lo que Hepokoski & Darcy denominan CF, relleno de la cesura. En otras ocasiones, sin embargo, la frontera entre la Transición y el comienzo del Grupo S es más difusa o casi inexistente, y en estos casos cuesta determinar en qué punto exacto comienzo dicho grupo temático, aunque la consolidación de la nueva tonalidad suele estar asociada a lo que debería ser el comienzo del grupo temático, y puede servir de ayuda en su localización.

La Parte 2 está integrada por el Grupo temático subsidiario o subordinado, el espacio del Grupo S, que normalmente incluye dos y hasta tres temas diferenciados (pero se puede limitar a un único tema extenso), expuesto en la SK, la tonalidad subordinada, que en modo mayor suele ser la dominante, y en modo menor puede ser tanto el relativo mayor como la dominante menor. Una gran cadencia tipo PAC suele cerrar este espacio (en el estilo clásico más ortodoxo es habitual la presencia de un largo trino en este punto), y este es el momento que Hepokoski & Darcy denominan EEC, 'cierre esencial de la exposición', una articulación estructural de gran peso dentro del recorrido temático y tonal. Tras esta cadencia sólo queda el espacio conclusivo K, que suele ser una mera confirmación de la nueva tonalidad y una descarga de energía tras la gran cadencia final, no excediendo su duración de unos pocos compases.

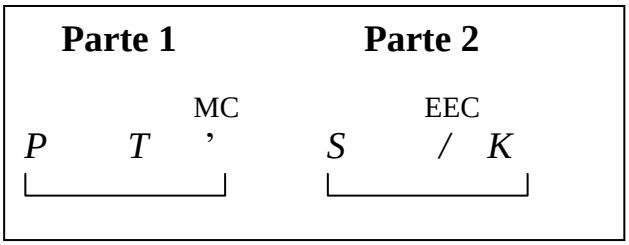


Fig. 6.1. La Exposición en dos partes (según HEPOKOSKI & DARCY, p. 24)[69]

La separación entre los cuatro materiales mencionados –*P, T, S* y *K*– puede estar más o menos articulada, y uno de los rasgos que muestra el paso de la sonata binaria y preclásica a la sonata clásica ternaria es la evolución desde un discurso más homegéneo y poco articulado hasta el mayor grado de articulación y de diferenciación temática que se observa en el segundo tipo de sonata. Esta sucesión de articulaciones ha sido estudiada por Caplin bajo el nombre de 'objetivos cadenciales': "En una exposición de sonata, el establecimiento de las dos tonalidades básicas es articulado mediante una sucesión de objetivos cadenciales […] Estos objetivos cadenciales pueden relacionarse con las funciones intertemáticas de formas diversas" (Caplin 1998: 196). Caplin distingue hasta ocho 'modelos formal-funcionales', que consisten en la combinación de las posibles cadencias que se pueden encontrar al final de *P*, de *T* y de *S*.[70] Habitualmente, el final del Grupo P está marcado por una HK: PAC, pero también es posible una HK: HC. La Transición termina, si es modulante, con una SK: HC, y si no es modulante, con una HK: HC. Y el Grupo S termina casi siempre con una SK: PAC. Aparte de estos tres grandes momentos de articulación, es también frecuente que haya otras cadencias que cierren los temas individuales de los Grupos P y S, cuando hay más de dos. Estas articulaciones se señalan en el esquema formal a la altura del compás en el que suceden, como veremos en el ejemplo que cierra este tema.

La Fig. 6.2 muestra la 'trayectoria esencial de la Exposición' y la 'trayectoria esencial de la sonata', según un imaginativo aunque no siempre acertado esquema de Hepokoski & Darcy. Es importante observar que en la Exposición, la llegada de la Transición supone la subida del nivel tonal en una 5ª, normalmente, y por ello se da esa diferencia lineal horizontal entre el

[69] Hepokoski & Darcy emplean en realidad las letras *TR* para la Transición, y la letra *C* para el Grupo conclusivo. En el parágrafo 6.2.4 se explica la razón de las letras que aquí usamos.

[70] En mi tesis doctoral he tenido que ampliar estos ocho modelos a doce, y cada uno de ellos con cuatro variantes, dada la complejidad estructural que se encuentra en la sonata binaria. En las páginas dedicadas a la descripción de dichos modelos se encuentran cuadros explicativos de cada uno de ellos (Igoa 2014: 101-104 y 181-209).

Grupo P y el resto de materiales. Sin embargo, en la Recapitulación, todos los materiales están en la tonalidad principal, por lo que todos ellos se mantienen en la misma horizontal. También hay que señalar que el tamaño de los cuadros que contienen los materiales no es en absoluto propocional a la duración temporal habitual de los mismos. El Grupo P es siempre más (o bastante más) extenso que la Transición, y el Grupo S es siempre mucho más duradero que el Grupo conclusivo (en propociones que suelen 80 a 20 % como mínimo).

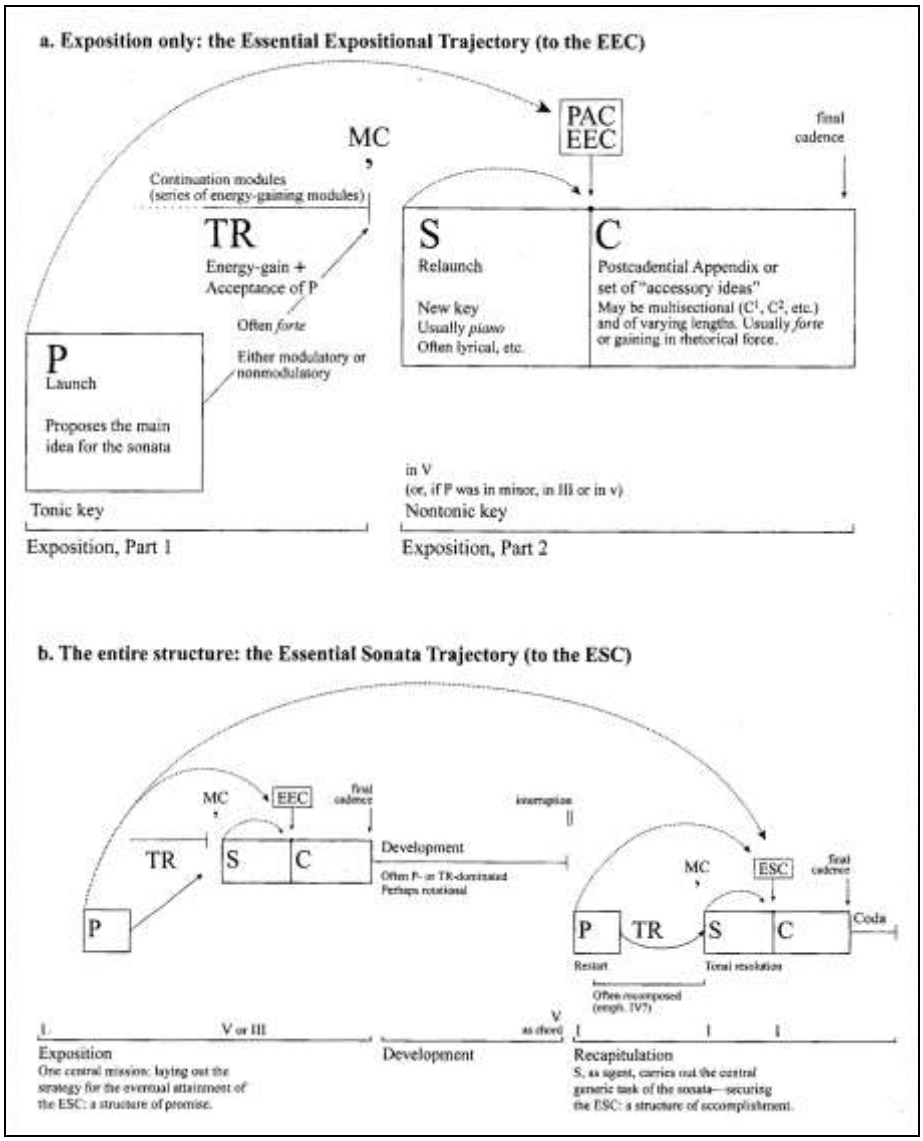


Fig. 6.2. El diseño genérico de la sonata. Fuente: HEPOKOSKI & DARCY (p. 17)

El Desarrollo es una sección en la que habitualmente se toman algunos de los materiales ya conocidos de la Exposición y se someten a todo tipo de procesos de modificación, secuenciación, modulación, fragmentación, combinación, etc., pero sin que haya una previsión sobre qué materiales se usan y en qué orden, a pesar de las restrictivas propuestas de Hepokoski & Darcy, que pretenden que el orden de los materiales *debe* seguir al de la Exposición, es decir, utilizar primero *P* y luego *T*. Como es bien sabido, las posibilidades en la derivación de materiales en el Desarrollo son de una enorme variedad, por lo que sería inútil cualquier reduccionismo. Incluso pueden aparecer materiales nuevos, como sucede ya en muchas sonatas, cuartetos y sinfonías clásicos, y mucho más en los románticos. Sin embargo, a pesar de la aparente carencia de forma previsible, en muchos desarrollos se observa una estructura recurrente, como explica Caplin, que consiste en un Prenúcleo, una zona de poca actividad,

usualmente en dinámica suave, al que sigue el Núcleo, el espacio más típico del Desarrollo, con progresiones armónicas, mucho más conflicto temático y dinámica fuerte, que conduce a una Retransición¸ cuya misión –opuesta a la Transición– es conducir la tonalidad de vuelta hacia la tonalidad principal, preparando el retorno simultáneo del tema inicial en la HK mediante la creación de una fuerte expectativa (aquí es frecuente la presencia de varios compases basados en la dominante mantenida).

La Recapitulación,[71] por último, consiste en el retorno de los principales materiales temáticos de la Exposición, aunque no es infrecuente que se omita alguno de ellos, que se modifiquen, se expandan o se contraigan. Incluso es posible la presencia de un pasaje con retórica de desarrollo como consecuencia de la ampliación temática y armónica de alguno de los temas, lo que Rosen denominó 'desarrollo secundario'. Tras la *reprise* del Grupo P, completo o no, la Transición tiene ahora un papel ambiguo, puesto que en teoría ya no hay que modular a la SK, sino permanecer en la HK, por lo que técnicamente su supresión sería posible. Sin embargo, los grandes compositores han aprovechado muchas veces esta circunstancia para sacar partido de las posibilidades de la Transición original, proponiendo una versión más amplia, más variada o más modulante (o todo junto) de la escuchada en la Exposición. El retorno del Grupo S en la tonalidad principal resuelve la 'disonancia a gran escala' planteada por la primera exposición del Grupo S en la SK, y el Grupo conclusivo confirma, tras la gran cadencia correspondiente (ESC, cierre esencial de la estructura), dicha tonalidad principal.

A estas tres grandes secciones cabe añadir, como ya vimos en el apartado 6.1.3.4, una Introducción y una Coda, la primera como preámbulo o *exordium* del movimiento y la segunda como postludio o *peroratio*. La Introducción es una sección inconfundible, tanto por su tempo usualmente lento o muy lento y su retórica majestuosa (aquí el tópico obertura francesa es casi obligado) como por el uso de un material que rara vez se escucha después en el *Allegro*. Su final suele ubicarse sobre una HK: HC, creando así una gran expectativa para la llegada del primer tema en la HK. La Coda, sin embargo, ha dado lugar a más confusiones. Técnicamente, una Coda es sólo aquella sección que aparece en algunas ocasiones cuando ya se ha producido la reexposición completa de *todos* los materiales temáticos, es decir, después de una Recapitulación completa. Tiene cierta retórica de desarrollo, y es usual la *reprise* de algún tema del Grupo P y quizá del Grupo S, sobre un fondo más o menos modulante, tras lo cual se produce una reconfirmación de la HK con mayor potencia conclusiva. Sólo algunas pocas obras de Haydn y Mozart contienen codas diferenciables, y fue Beethoven, sin duda, quien le dio a esta sección su sentido formal y la amplitud que fueron características desde entonces.

El Tipo 2 de sonata, que alude a la conocida como sonata binaria en sus múltiples variantes, plantea problemas específicos que todavía no han sido resueltos satsfactoriamente por la teoría de la sonata. Este es el tipo de sonata practicado por muchos autores durante los años centrales del s. XVIII, desde 1730 hasta 1780, como posible espacio temporal, aunque subrayando desde ahora que durante la segunda mitad de este período ha convivido con la sonata ternaria más o menos asentada, incluso en el mismo autor, hasta que este último modelo pasó a ser el dominante. En Italia compositores como Alberti, Paradisi, Gallupi o Rutini, en la Península Ibérica Scarlatti, Seixas, Albero, Soler o Blasco de Nebra, y en Centroeuropa C.P.E. Bach y J.C. Bach (pero también los mismos Haydn y Mozart en sus obras iniciales), por citar sólo unos pocos, han escrito sonatas siguiendo este modelo formal, cuyas diferencias con la sonata ternaria se concretan en dos aspectos, principalmente.

El más llamativo inicialmente es la considerable disminución de la duración de una sonata binaria, en comparación con un movimiento en forma sonata, como consecuencia de la mayor brevedad de los materiales temáticos empleados, lo que deja obras cuyas partituras oscilan entre dos y cuatro páginas, habitualmente. Aquí se ve muy bien que esta forma es heredera, entre otras, de la típica danza barroca que integra las suites, partitas y demás

[71] Es mucho más adecuado este término que el de Reexposición, que tiene un sentido mucho más cercano a la idea de repetición mecánica. La palabra Recapitulación supone la vuelta a un material conocido pero con intención de retomarlo con alguna variación, expansión o supresión.

colecciones para teclado. Quizá como consecuencia de esta brevedad, y dado que la sonata binaria consta normalmente de un solo movimiento y se suele numerar individualmente, ha sido práctica recurrente en los manuscritos de los propios autores agrupar las sonatas por parejas, o incluso en tríos, en algunas ocasiones. Las parejas de sonatas –'sonata agrupada' sería una denominación adecuada– suelen estar formadas por una sonata en tempo moderado y otra en tempo más rápido, ambas en la misma tonalidad, o como mucho, la primera en modo menor y la segunda en modo mayor. Este tema ha sido y sigue siendo objeto de debate en la comunidad científica, puesto que autores como Sutcliffe (2003: 367) niegan su pertinencia, mientras que otros investigadores reconocen su historicidad y base musical. Si en el terreno de la sonata clásica lo normal son las agrupaciones en tres y cuatro movimientos (cuya secuencia suele ser la de un movimiento rápido, seguido por uno lento, un minueto si hay cuatro y un rondó final), "bastantes compositores preclásicos italianos (especialmente Alberti y Paradisi) escribieron suficientes sonatas en dos movimientos como para justificar el término «sonata italiana» para este tipo […] Por otro lado, muchas de las sonatas de las tres «S» de la música ibérica para teclado –Seixas, Scarlatti y Soler– parecen haber sido concebidas en dos más que en un movimiento, tal y como se ha entendido hasta hoy en día. Al menos, parejas de movimientos en la misma tonalidad se encuentran demasiado a menudo en los manuscritos como para ser una coincidencia" (Newman 1983a: 134).

La segunda peculiaridad formal es también una de las causas de la brevedad de la mayoría de las sonatas binarias, y es lo que se podría llamar la 'recapitulación incompleta', aunque otros autores le niegan hasta el derecho a ese nombre y llaman a esta sección final la 'resolución tonal' (como Hepokoski & Darcy; v. Fig. 6.3). Se trata de una reexposición en la que, tras el Desarrollo, sólo retorna el Grupo S y el Grupo conclusivo, es decir, aquel material que se escuchó fuera de la HK, con el fin de resolver la 'disonancia a gran escala', pero no vuelven ni el Grupo P ni la Transición, que sólo se han aparecido sobre la HK, y, por tanto, no tienen necesidad de resolución. Sobre este particular habría que matizar algunas cosas. Por un lado, en el esquema de Hepokoski & Darcy estos autores emplean el término 'rotación' para referirse a las dos partes de la sonata binaria, porque mantienen la creencia de que el Desarrollo *debe* utilizar temas de *P* y de *T* –en ese orden– para luego dar paso a la 'resolución tonal', donde aparecen *S* y *K*, lo que completa la segunda rotación de los temas. Pues bien, esta sucesión temática es una posibilidad, pero hay muchas más, no sólo en lo que respecta al orden de los materiales, sino a su misma presencia, porque hay desarrollos de sonatas binarias que no usan en absoluto el Grupo P o la Transición, sino el Grupo S, o pasajes del Grupo conclusivo, o incluso material nuevo, o una mezcla de varias de estas opciones. Por otro lado, parece por el dibujo que la Rotación 2 es mucho más larga que la Rotación 1, cuando en realidad la duración de ambas partes –que deberíamos llamar Exposición / Desarrollo + Recapitulación parcial– suele ser bastante parecida. Y por último, la sonata binaria no presenta jamás una Coda, puesto que su misma brevedad y estructura temática están muy alejadas de los futuros y más extensos temas clásicos, más proclives a dicha ampliación formal.

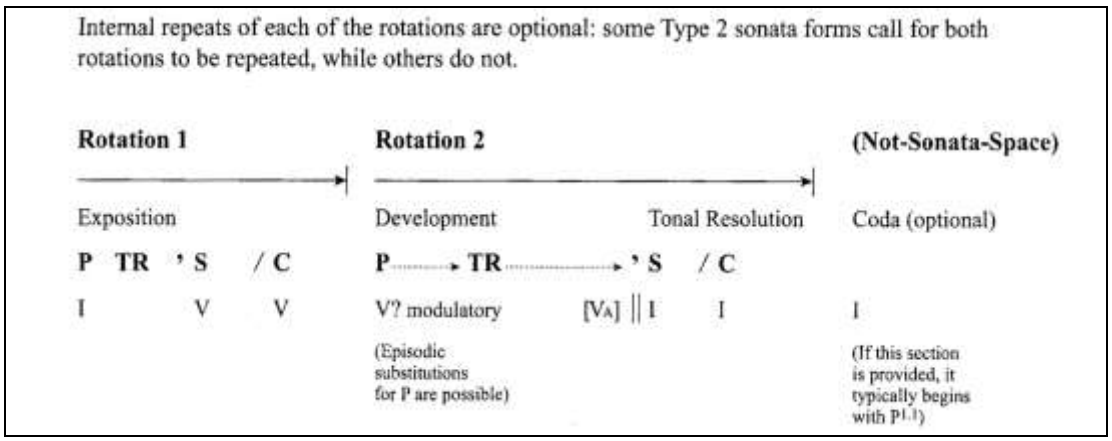
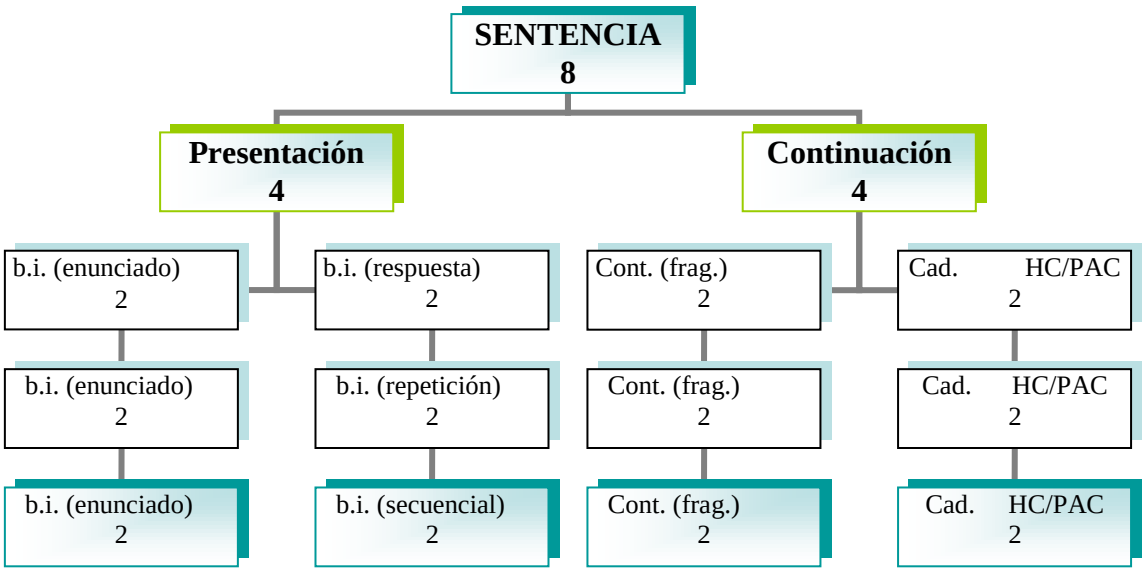


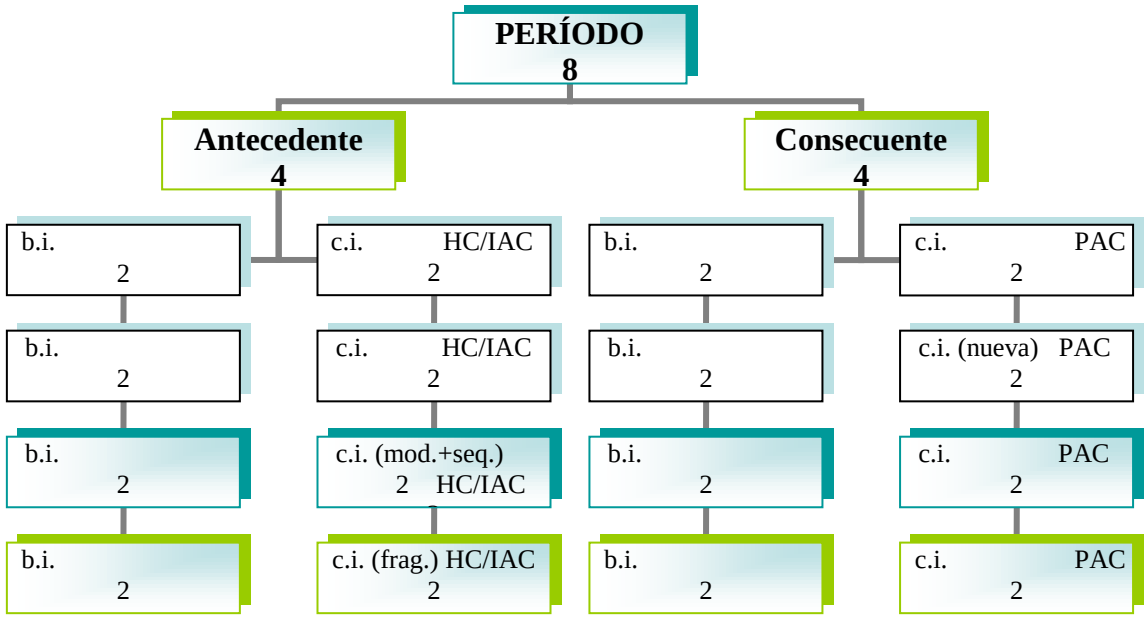
Fig. 6.3. El modelo básico del Tipo 2 de sonata. Fuente: HEPOKOSKI & DARCY (p. 354)

6.2.3. Tipos de frases

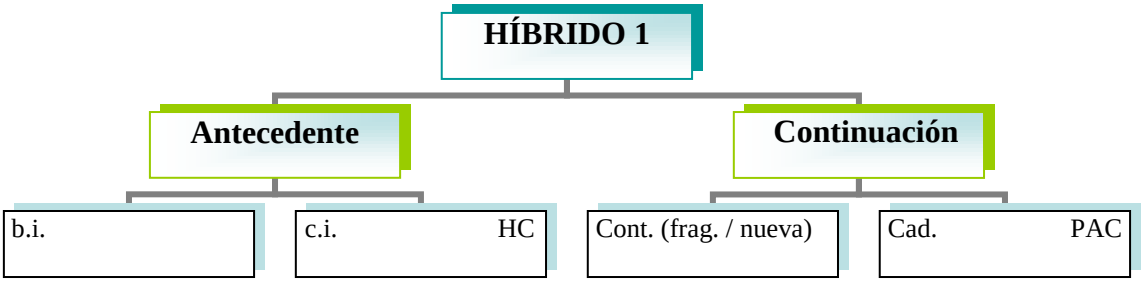
Fuente: CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.
Elaboración de los gráficos: Enrique Igoa

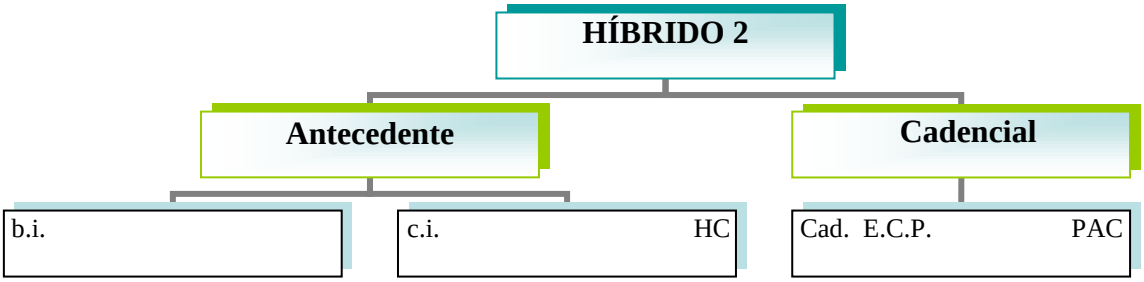
SENTENCIA Y PERÍODO

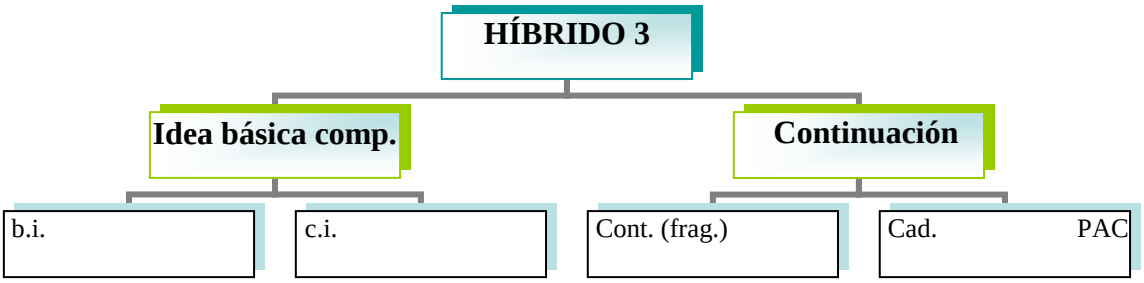


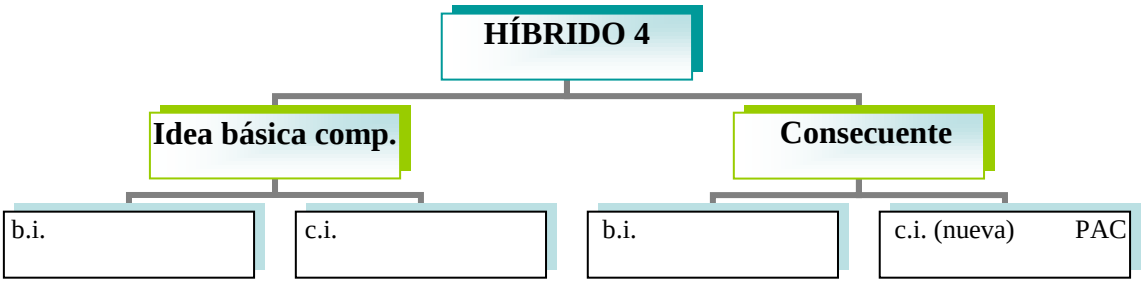


HÍBRIDOS





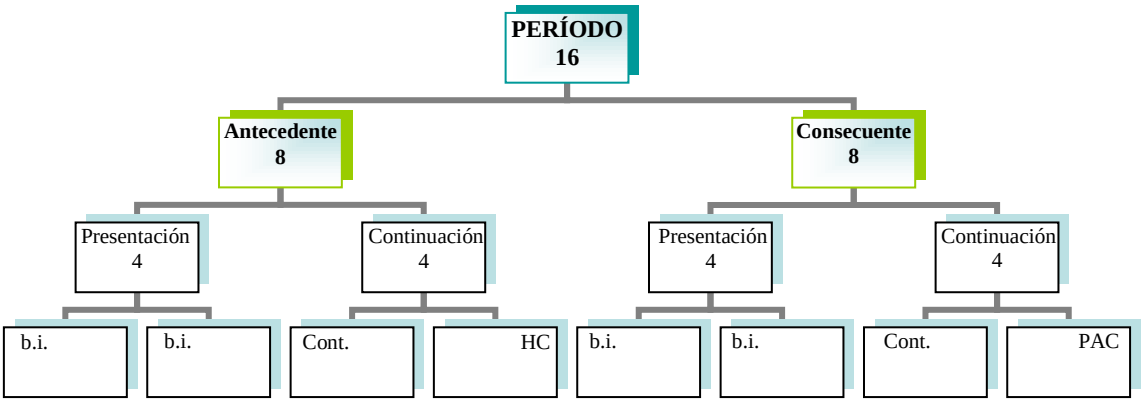


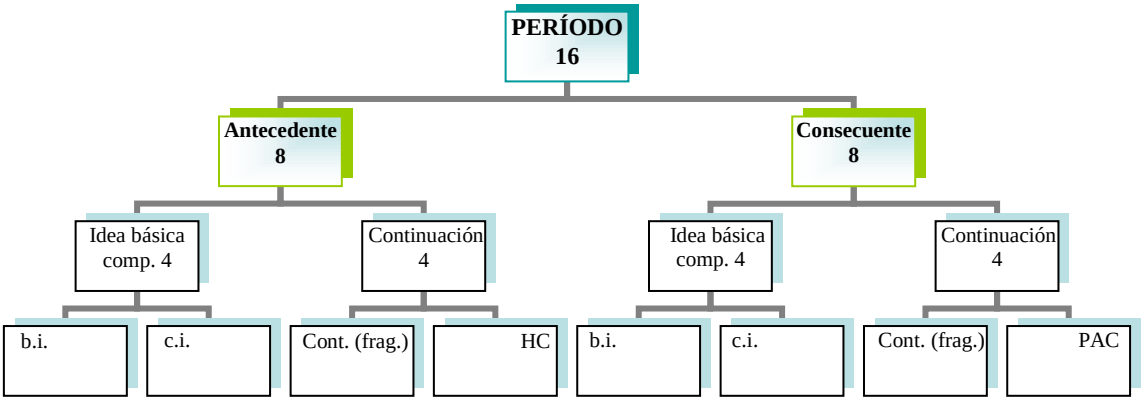


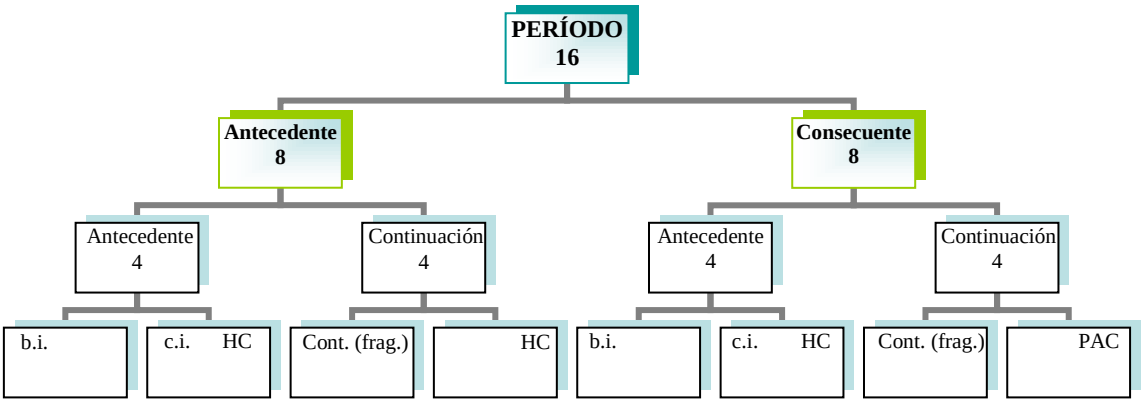
Sentencia	Híbrido 3	Híbrido 1	Híbrido 2	Híbrido 4	Período
Pres. + Cont.	C.b.i. + Cont.	Ant. + Cont.	Ant. + Cad.	C.b.i. + Cons.	Ant. + Cons.

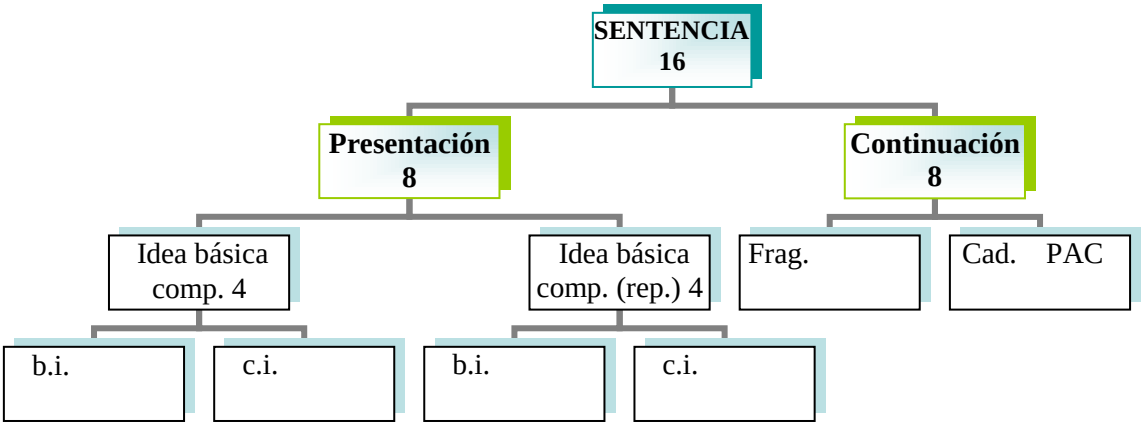
Relación entre los híbridos, la sentencia y el período

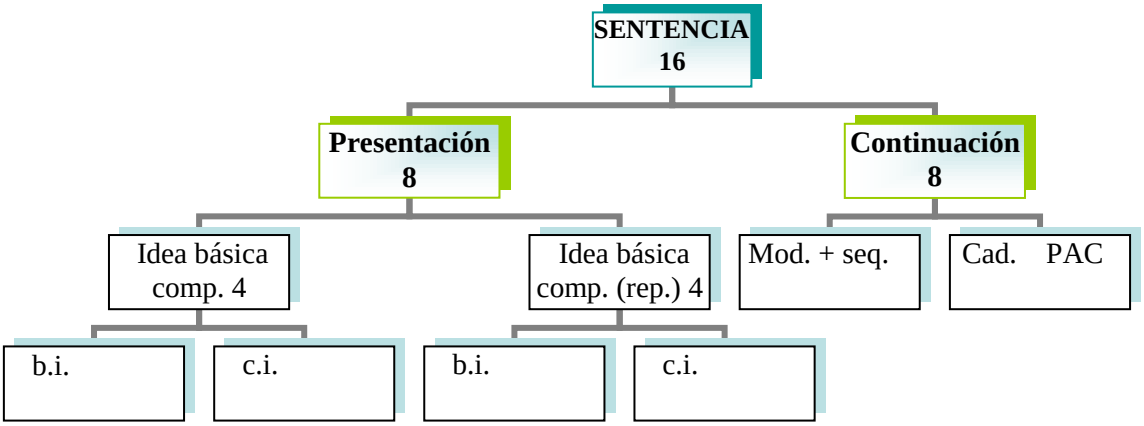
TEMAS COMPUESTOS

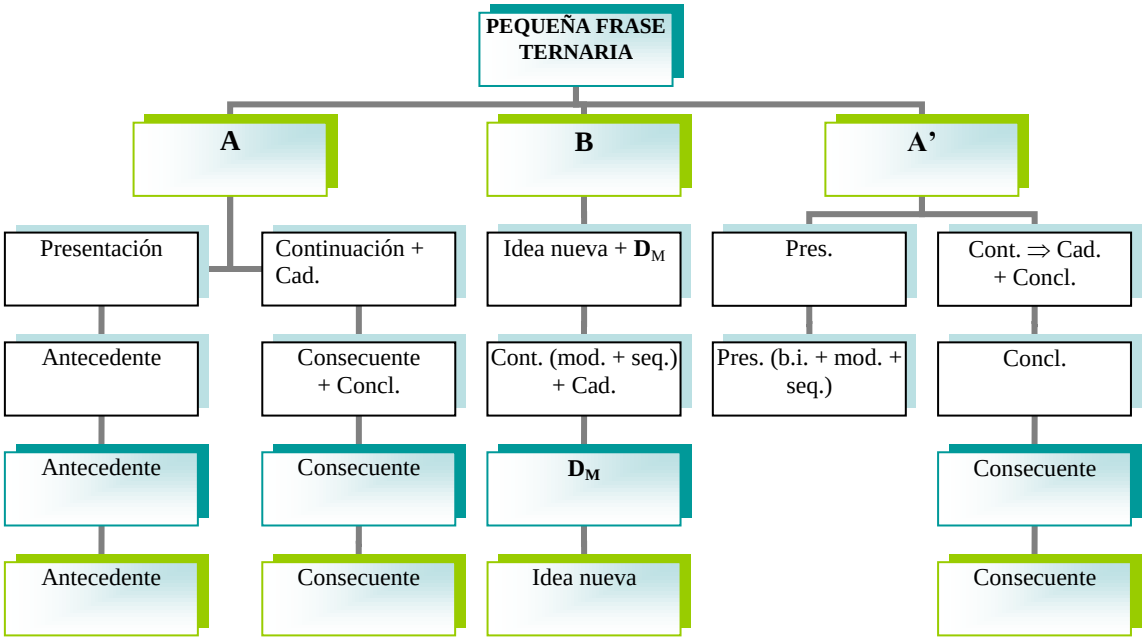


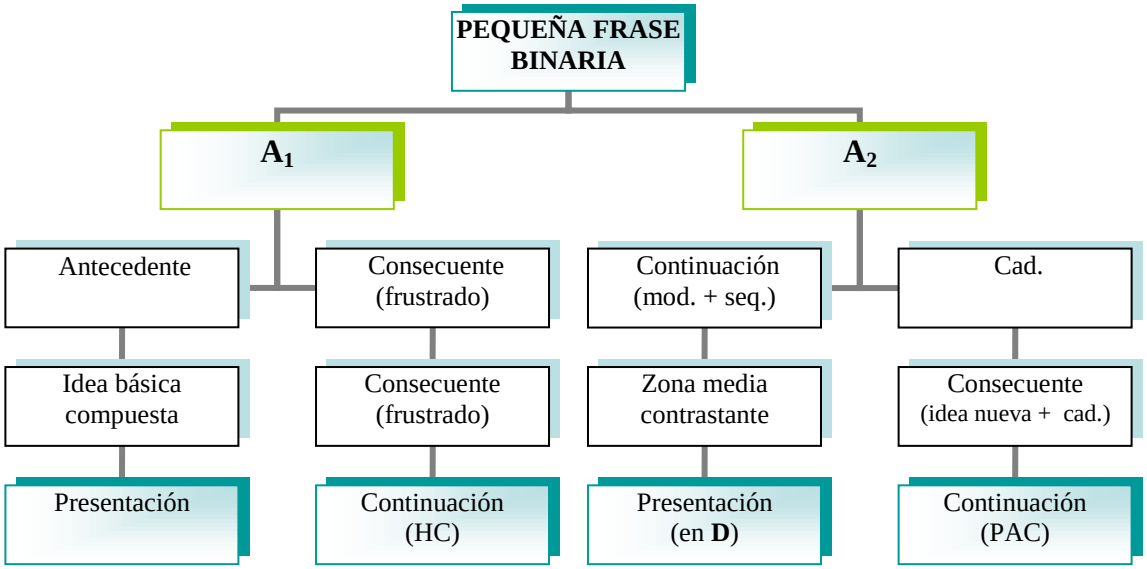





SENTENCIA
16
Presentación
8
Continuación
8
Idea básica
comp. 4
Idea básica
comp. (rep.) 4
Frag.
Cad. PAC
b.i.
c.i.
b.i.
c.i.


SENTENCIA
16
Presentación
8
Continuación
8
Idea básica
comp. 4
Idea básica
comp. (rep.) 4
Mod. + seq.
Cad. PAC
b.i.
c.i.
b.i.
c.i.


PEQUEÑA FRASE TERNARIA
A
B
A'
Presentación
Continuación + Cad.
Idea nueva + D_M
Pres.
Cont. ⇒ Cad. + Concl.
Antecedente
Consecuente + Concl.
Cont. (mod. + seq.) + Cad.
Pres. (b.i. + mod. + seq.)
Concl.
Antecedente
Consecuente
D_M
Consecuente
Antecedente
Consecuente
Idea nueva
Consecuente


PEQUEÑA FRASE BINARIA
A_1
A_2
Antecedente
Consecuente (frustrado)
Continuación (mod. + seq.)
Cad.
Idea básica compuesta
Consecuente (frustrado)
Zona media contrastante
Consecuente (idea nueva + cad.)
Presentación
Continuación (HC)
Presentación (en D)
Continuación (PAC)

6.2.4. Abreviaturas

CADENCIAS, PUNTOS DE REPOSO Y TONALIDAD

PAC	*Perfect Authentic Cadence* (Cadencia auténtica perfecta)
IAC	*Imperfect Authentic Cadence* (Cadencia auténtica imperfecta)
HC	*Half Cadence* (Semicadencia)
DC	*Deceptive cadence* (cadencia rota)
EC	*Evaded cadence* (cadencia evadida, evitada)
ECP	*Extended Cadential Progression* (Progresión cadencial extendida)
MC	*Medial caesura* (cesura media)
CF	*Caesura fill* (relleno de la cesura)
FS	*Fortspinnung modules* (Módulos tipo *Fortspinnung*)
HK	*Home Key* (Tonalidad principal, inicial)
SK	*Subordinate Key* (Tonalidad subordinada, subsidiaria o de contraste)
SK_P	*Subordinate Key – Primary* (Tonalidad subordinada principal)[72]
SK_S	*Subordinate Key – Secondary* (Tonalidad subordinada secundaria)
HK: PAC	*PAC in HK* (Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad principal)
HK: HC	*HC in HK* (Semicadencia en la tonalidad principal)
SK: PAC	*PAC in SK* (Cadencia auténtica perfecta en la tonalidad subordinada)
SK: HC	*HC in SK* (Semicadencia en la tonalidad subordinada)
EEC	*Essential Expositional Closure* (Cierre esencial de la exposición)
ESC	*Essential Structural Closure* (Cierre esencial de la estructura)
EET	*Essential Expositional Trajectory* (Trayectoria esencial de la exposición)
EST	*Essential Structural Trajectory* (Trayectoria esencial de la estructura)
D_M	*Standing on the Dominant* (Mantenimiento sobre la dominante)

[72] Ha sido necesario introducir estos términos –a partir del concepto de SK– para aquellos casos en los que las tonalidades del Grupo secundario son dos o más, una de ellas la principal y convencional (SK_P) y otra u otras secundarias e inesperadas (SK_S). En muchos casos la SK_S es la tonalidad intermedia en la que se expone S_1 en algunas sonatas con una aparente estructura en tres tonalidades.

FUNCIONES INTRATEMÁTICAS

b.i.	*Basic idea*
c.i.	*Contrasting idea*
c.b.i.	*Compound basic idea*
pres.	*Presentation*
cont.	*Continuation*
cad.	*Cadential*
frag.	*Fragmentation*
mod.	*Model*
seq.	*Sequence*
concl.	*Concluding zone*
ant.	*Antecedent*
cons.	*Consequent*
rep.	*Repeated*

FUNCIONES INTERTEMÁTICAS Y TERMINOLOGÍA TEMÁTICA

P	*Primary-theme zone*, *Main Theme*: zona del tema primario, tema principal, Grupo temático primero.[73] Subdividido en: P_0 * $P_1 - P_2$ * $P_{1.1}$ $P_{1.2}$ etc.
T	*Transition* (transición)
S	*Secondary-theme zone*, *Subordinate Theme*: zona del tema secundario, tema subordinado, Grupo temático segundo o subsidiario. Subdivisión: $S_1 - S_2 - S_3$ * $S_{1.1}$ $S_{1.2}$, etc.
K	*Closing zone* (zona conclusiva).[74] Subdividido en $K_1 - K_2$ etc.
E	Material temático de la introducción[75]
N	Material nuevo en el desarrollo que no es posible derivar de alguno de los desplegados en la exposición[76]
S_1 ($\rightarrow P_1$)	El primer tema del Grupo *S* deriva del primer tema del Grupo *P*[77]
S_2 ($\dashrightarrow P_{1.1}$)	Derivación indirecta: la derivación se limita a un pequeño rasgo común entre materiales

MOVIMIENTOS MELÓDICOS[78]

$\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$	Movimiento del 1º grado de la escala hacia el 2º y el 3º
$\hat{4}\sharp - \hat{5}$	Movimiento del 4º grado elevado al 5º

[73] Las dos denominaciones en cursiva en *P* y en *S* corresponden a Hepokoski & Darcy la primera y a Caplin la segunda, respectivamente. Las denominaciones de Grupo primero y Grupo segundo son de Rosen. En casi todos los casos, las letras *P* y *S* son también las iniciales de los términos empleados, lo que permite una rápida asociación entre la letra y su significado.

[74] Para el Grupo conclusivo emplean Hepokoski & Darcy la letra C, pero es más práctico usar otra letra y dejar la C para una posible continuación de la secuencia A, B, C,…, necesaria en ciertos análisis formales. La letra *K* –introducida por LaRue en su libro *El análisis del estilo musical* (1989:118)– se puede considerar como derivada del alemán *Kadenz* o *Klausel* (cadencia, cláusula), que es fácil asociar con el Grupo conclusivo.

[75] La letra *E* se puede considerar derivada de *Einleitung* (Introducción en alemán), así como de *Exordium*.

[76] El origen de esta letra se encuentra también en el libro de LaRue (1989:118), que deriva naturalmente de *new* (y que sería igual en muchos idiomas: *neu*, *neuf*, *nuevo*, *novo*, etc.).

[77] En general, la flecha indica *derivación*. Esto sería un caso muy típico en las obras de Haydn, que deriva a veces *S* ó S_1 de *P* ó P_1, aunque con notables diferencias. Sin embargo, como recuerda LaRue, "*cada tema debería recibir el símbolo correspondiente a su función común e inmediata* más que en función de cualquier servicio anterior" (LaRue 1989: 119).

[78] Los símbolos numéricos empleados en esta sección proceden, naturalmente, del análisis schenkeriano.

6.3. ANÁLISIS DE SONATA

6.3.1. Análisis de una sonata binaria

I PARTE (EXP.)

c.	1	11	26	33	48	78/86	94	98	102	110
Allegro	P_1	P_2	$T_{1.1}$	$T_{1.2}$	T_2	S_1	$S_{2.1}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$	K ($\rightarrow P_1$)
			↓		↓	↓				↓
			HK:		SK_S:	SK:				SK:
			HC		PAC	EC				EC
	SK (*La M*):		**T**	**T →D**	**[t] t**	**T**	**t**	**T** …….		**T**
HK (*Re M*):	**T** ……		**D**	**D →SP**	**[d] d**	**D**	**d**	**D**		

II PARTE (DES. + REC.)

c.	115	122	138	145	157	165/173	181	185	189	207
	$\rightarrow P_1$	$\rightarrow T_2$	$T_{1.1}$	$\rightarrow T_{1.2}$	$\rightarrow P_1$	S_1'	$S_{2.1}$	$S_{2.1}$	$S_{2.2}$' <	K ($\rightarrow P_1$)
						↓				↓
						HK:				HK:
						EC				EC
SK (*La M*):	**T d**	**T**				**S**				
HK (*Re M*):	**D Sp**	**D [t D] T**		**T**	**T**	**T**	**t**	**T**	**T/t**	**T**

Ej. 6.1. Scarlatti, D.: *Sonata K. 96 en Re mayor*. Análisis temático, armónico, cadencial y formal

La *Sonata K. 96 en Re mayor* de D. Scarlatti es un ejemplo bastante fiel de sonata binaria, por lo que puede servir como introducción al esquema de sonata que aquí presentamos. En dicho esquema hay varios niveles: de arriba abajo aparecen los números de compás, los materiales temáticos (indicando las derivaciones, cuando las haya), las cadencias que articulan y separan dichos materiales y las regiones tonales por las que discurre la obra. El propósito de la separación física entre los temas *P* + *T* y los temas *S* + *K* es hacer evidente la habitual división de la Exposición en dos secciones, mientras que el objetivo del rectángulo que incluye las regiones tonales para el Grupo S y el Grupo conclusivo es destacar el paralelismo temático y tonal entre la segunda sección de la sonata (*S* + *K*) durante la Exposición y en la Recapitulación incompleta, la primera ubicada en la SK y la segunda en la HK.. Normalmente en ambas secciones los materiales temáticos y las regiones tonales son los mismos, pero es posible que haya alguna modificación, como aquí sucede, algo evidente gracias a esta comparación.

La sonata empieza con un Grupo P compuesto por dos temas diferenciados, un P_1 basado en el tópico *hunt style* (por el evidente uso de la secuencia 3º - 5º - 6º descendente de las trompas de caza) y un P_2 que muestra un acorde de tónica mantenido mediante trinos y completado con otra secuencia de *hunt style* para llegar a una HK: HC. En este punto se inicia la Transición, basada también en dos temas, el primero de ellos con dos subfrases. La primera, $T_{1.1}$, introduce enseguida la alteración diferencial que mueve la tonalidad hacia la **D**, que será la nueva tónica, pero antes de confirmarla continúa el impulso de las quintas ascendentes (*Re – La – Mi*) que lleva a $T_{1.2}$ a cadenciar en el HK: **SP**, es decir, la **D** de la nueva SK. Esta es la razón de indicar esta cadencia como HK_S: PAC, ya que es una tonalidad secundaria de la SK. Aquí se inicia T_2, un típico tema scarlattiano basado en una dominante mantenida que se ubica ya en el

área tonal de *la menor*, un recurso muy típico del final de la Transición que potencia la llegada de la SK en modo mayor.

El Grupo S empieza con un tema S_1 basado en los habituales cruces de manos de Scarlatti sobre una sencilla armonía T – D. El tema $S_{2.1}$ se escucha primero sobre la tónica minorizada, un ejemplo del tópico *ombra* y una práctica habitual en el interior de los grupos subordinados. Su repetición en la tónica mayor conduce a $S_{2.2}$, un módulo con carácter cadencial que se cierra con una SK: EC para dar paso a *K*, un motivo de confirmación tonal que deriva claramente de P_1 como se indica en el esquema.

El Desarrollo empieza con un material que deriva de P_1, dando paso enseguida a un amplio pasaje procedente de T_2 y su típico sonido de pedal sobre la dominante, que prepara ya un primer retorno de la HK. Lo que ahora llega, sin embargo, es una *reprise* literal de $T_{1.1}$ sobre *Re mayor*, seguida por una derivación ahora de $T_{1.2}$ basada en un ciclo de 4ª ascendentes en la m.d. y una *quasi-reprise* de P_1, todo lo cual apunta hacia una Recapitulación casi completa pero desordenada en su primera parte.

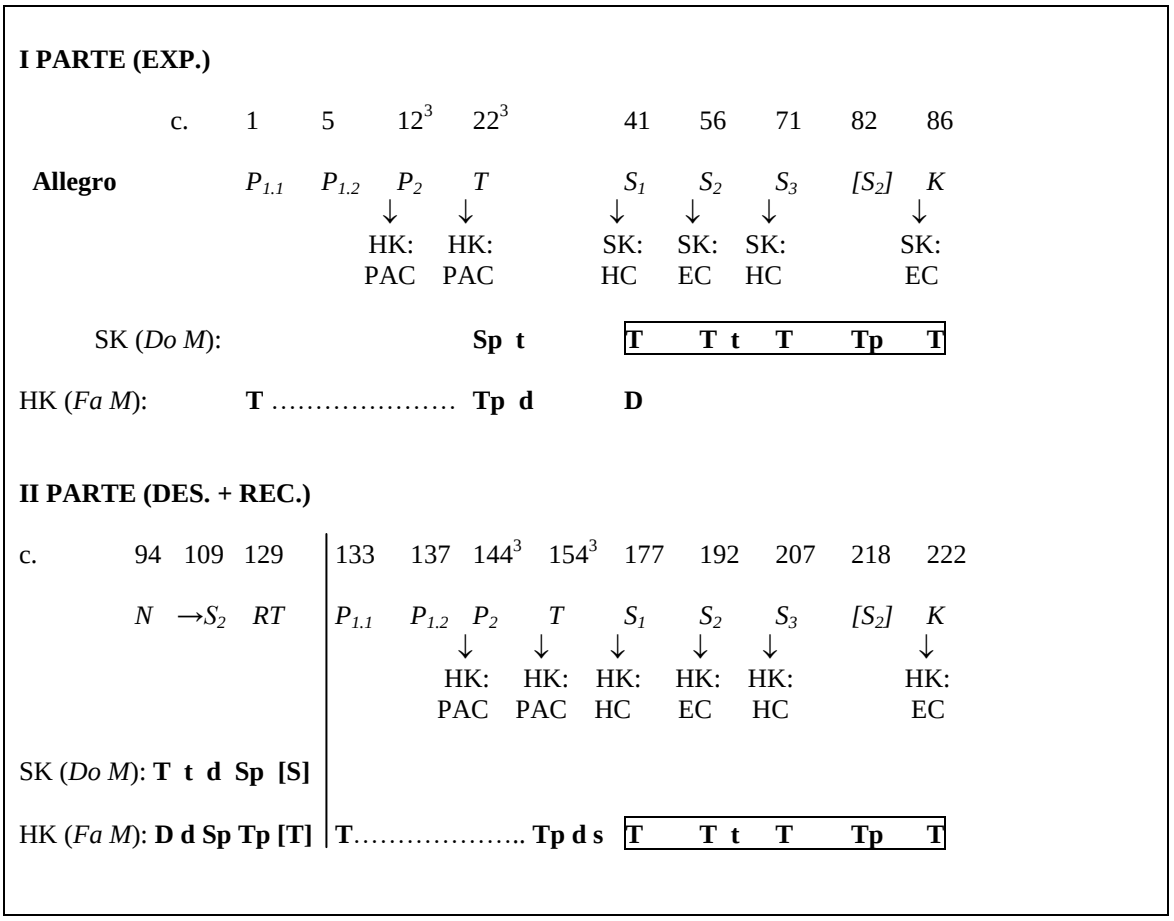
Lo que en realidad se debe reexponer normativamente es el Grupo S, y aquí aparecen las modificaciones antes mencionadas. Por un lado, S_1 muestra una evidente variación en su textura y su configuración rítmica, aunque la armonía subyacente sea la misma, lo que se indica mediante la coma: S_1*'*. Luego llega $S_{2.1}$ en modo menor y luego en modo mayor, igual que en al Exposición, pero tras él aparece un tema $S_{2.2}$ expandido y con cambios internos de modo mayor a menor, mayor – menor, etc., lo cual implica una modificación por expansión y otra modificación tonal por cambio de modo, como indica el símbolo $S_{2.2}$*'* <. La llegada de *K* cierra esta Parte II sin variaciones respecto a la Parte I.

La sonata binaria se considera una estructura en dos partes, de las cuales la Parte I corresponde a la Exposición, mientras que la Parte II incluye el Desarrollo y la Recapitulación incompleta. Su duración es, normalmente, bastante parecida, puesto que el Desarrollo no es muy extenso, y la Recapitulación sólo reexpone desde el Grupo S en adelante, lo que sumado da un número de compases parecido al de la Exposición completa, aunque siempre se pueden producir desequilibrios motivados por un Desarrollo más largo o más corto de lo normal. En este caso las dos secciones de la Exposición (es decir, la Parte I) suman 77 + 37 = 114 cc., mientras que el Desarrollo ocupa 50 cc., por lo que, aunque la sección *S* + *K* en la Parte II se amplía por la expansión de $S_{2.2}$, sus 47 cc. unidos a los 50 cc. suman 97 cc., 17 menos que los de la Parte I.

Por último, tenemos que dar cuenta de un momento muy especial en la Parte I de la sonata. Se trata del compás a partir del cual los materiales de la Parte II transcurren en paralelo con los de la Parte I, es decir, son una reexposición más o menos literal en la HK de lo que se escuchó en la Exposición en la SK, creando así una especie de rima cuyo origen se remonta a las danzas barrocas. Este punto fue denominado *crux* por Kirkpatrick,[79] un concepto que también utilizan Hepokosi & Darcy, y que aquí se situaría en el c. 165. Normalmente la *crux* se sitúa en el momento en el que empieza la *reprise* del primer tema del Grupo S, pero en algunos casos los módulos finales de la Transición ya se reexponen en la HK como se oyeron en la SK, por lo que habría que adelantar la *crux* al punto en el que empiezan dichos módulos.

[79] Los traductores del texto de Kirkpatrick (Clara Janés y José María Martín Triana) han traducido el término *crux* como *núcleo*. Hepokoski & Darcy mantienen el vocablo latino, y lo mismo hago yo por considerarlo más claro y universal. En la edición española del texto de Kirkpatrick el espacio dedicado a este concepto ocupa las pp. 214-220, mientras que en la edición original abarca las pp. 253-261.

6.3.2. Análisis de una forma sonata



Ej. 6.1. Mozart, W.A..: *Sonata KV 332 (300k) en Fa mayor* (I mov.). Análisis temático, armónico, cadencial y formal

La *Sonata KV 332* de Mozart, ya mencionada a propósito de la teoría de los tópicos y de los procesos modulatorios en la Exposición, es también, sin duda, uno de los mejores ejemplos de forma sonata, tanto por la claridad de su articulación cadencial como por su nítida diferenciación temática y su riqueza armónica. En ella se puede apreciar el equilibrio clásico de una forma ya claramente asentada en la práctica histórica (la obra data de 1778) y llevada a su plenitud en manos del genio de Salzburgo.

El tema inicial tiene dos módulos bien diferenciados, $P_{1.1}$, un tema tipo aria sobre un bajo Alberti y una pedal de *Fa*, que ya en su comienzo propone una aparente dominante secundaria de la **S**, que no resuelve satisfactoriamente, sino que retorna a la HK para dar paso a un $P_{1.2}$ que integra un motivo de dos compases y su imitación, tras lo cual se cierra este primer tema con una clara HK: PAC. La frase P_2 es un galante minueto construido sobre la secuencia del *hunt style*, repetido en variación y cerrado con tres PAC, que pueden parecer excesivas si no fuera por el intencionado énfasis en el *Do*, que busca, evidentemente, el contraste dramático con el *Do♯* con el que se incia la Transición.[80] Esa falsa relación desde el punto de vista de la armonía abre las puertas de un mundo totalmente diferente del escuchado hasta ahora, el territorio del *Sturm und Drang*, marcado por el cambio a una región tonal en modo menor, por la dinámica fuerte y por el empleo del significativo acorde de 7ª disminuida. A partir de la tonicalización de *re menor* –HK: **Tp** y SK: **Sp**– como modelo, se escucha dicha tónica alternando con su dominante secundaria en la variante de 7ª disminuida, y después, bajando un tono, la de *do*

[80] Los superíndices en los números de compás indican en qué parte del compás se incia un tema concreto.

menor (SK: **t**), que se prolonga a través de su propio acorde de **sP**, al que añade después un *fa*♯♯ para convertirlo en una ^{D}**D** en la variante de 6ª aumentada alemana y llegar así a una gran semicadencia de cuatro compases con la que termina la Transición y su cesura media. La expectativa para la llegada de la SK es perfecta, y sólo queda cambiar de modo para alcanzar la tonalidad normativa.

En el c. 41 llega, en *Do mayor*, el primero de los tres integrantes el Grupo S, el tema S_1, de nuevo en estilo minueto y cantable, que se repite variado antes de cadenciar y cambiar al siguiente tema.[81] El material S_2 es ya otra cosa, y su marcado perfil rítmico, síncopas incluidas, hace intuir una vuelta del ambiente dramático, que se consuma cuando cambia a modo menor e inicia un ciclo de 5ª descendentes subrayado con la dinámica ***fp*** en cada compás, y luego cada dos partes, lo que produce una hemiolia que acelera el proceso hasta llegar a una semicadencia de cuatro compases que suaviza el ambiente y prepara la llegada de S_3. Esta frase vuelve al sonido galante, con una melodía de marcado carácter coral que es repetida 8ª alta, antes de una sorpresiva, incompleta y modificada *reprise* del material rítmico de S_2, que llega a hacer sonar el SK: **Tp** (*la menor*) en forma de breve tónica secundaria antes de la gran cadencia que marca el cierre de todo el Grupo S. Un brillante material *K* basado en arpegios en la m.i. y trinos en la m.d. termina en un potente unísono octavado en ambas manos para cerrar la Exposición.

El Desarrollo es una muestra de la habitual secuencia Prenúcleo – Núcleo – Retransición, basada en una clara diferenciación temática, dinámica y armónica. El Prenúcleo empieza con un material nuevo (con un parecido lejano con S_3), ubicado en *Do mayor*, inactivo armónicamente y expuesto en *piano*. Pronto termina esta calma aparente con la llegada del Núcleo, basado íntegramente en una derivación de S_2, interpretada en *forte* y origen de un modelo de progresión que, a partir de *do menor*, pasa por *sol menor* y llega hasta *re menor*, es decir, recorriendo el típico ciclo de 5ª tan habitual en estos pasajes. En esa última tónica se alcanza una semicadencia sobre su dominante secundaria, que es convertida por cromatismo en la dominante de la HK en la zona de la Retransición, creando así la expectativa para el retorno simultáneo del tema incial en la tonalidad inicial.

La recapitulación repite el Grupo P sin variación alguna, y es la Transición el pasaje en el que se produce una modificación respecto al original. Consiste en una expansión de la progresión a partir del modelo en *re menor*, puesto que tras bajar un tono a *do menor*, parece seguir el impulso descendente y alcanza un *si*♭ *menor* un tanto precario, que pronto es entendido retrospectivamente como subdominante minorizada de *Fa mayor*. Esta doble funcionalidad permite alcanzar una HK: HC y preparar el retorno sin novedades del Grupo S y del Grupo conclusivo, ahora expuestos en *Fa mayor*, cerrando así la Recapitulación tras restablecer el equilibrio tonal.

[81] Es evidente la similitud entre este tema y el comienzo de la famosa aria *La donna è mobile* de Verdi, quien bien podía tener esta melodía en la cabeza y haberla utilizado «inconscientemente» para crear su propia melodía, aunque en realidad la igualdad sólo afecta a los dos primeros compases.