

RESUMEN DE LENGUAJE BARROCO Y CLÁSICO

1.- 1º y 2º BARROCO (Siglo XVII)

La determinación cronológica del barroco no está clara. Mientras que Bukofzer la divide en tres etapas de 50 años cada una: (1580-1630 ; 1630-1680; y 1680-1730), matizando que estas fechas deben sólo aplicarse a Italia y retrasarse en diez o veinte años cuando se hable de otros países, otros autores lo retrasan en su inicio (1600) y en su final (1750). Armónicamente hablando, el inicio no es tan importante como para debatir una fecha 20 años arriba o abajo, pero en su finalización sí, porque hay dos momentos clave que trascienden a cualquier otro por la importancia que representan en el devenir armónico:

- 1722: Rameau publica su *Tratado de Armonía*
- 1757: Bach fallece.

La importancia capital de ambos acontecimientos nos confunde en su trascendencia. Nos decantaremos finalmente, como casi siempre, por una solución intermedia. Cuando hablemos desde un punto de vista estilístico o histórico diremos que el barroco concluye con la muerte de Bach, más por su relevancia futura que por que represente las características del estilo, mientras que cuando lo hagamos desde un punto de vista técnico o armónico diremos que el Tratado de Rameau marca el punto de inflexión en la transición al clasicismo.

Cabe destacar que mientras en la segunda mitad del siglo XVI empezaban a observarse las tendencias de una concepción musical notablemente armónico-sonora relacionada con la creciente divulgación del arte profano, también surge un movimiento musical marcadamente retrospectivo, el *Ceciliano*, cuya cabeza es Palestrina y que se basa en la composición a capella. Esta corriente fue llamada posteriormente *stile antico* y tuvo una gran influencia a nivel pedagógico representado por Fux y otros autores de los que luego se hablará.

1. 1.- ASPECTOS TÉCNICOS

- Generalidades

El aspecto más importante en la evolución musical lo marca el tratamiento de la disonancia. En el Renacimiento las disonancias se producen en tiempo débil o en el fuerte como suspensión, mientras que en el Barroco, su concepción acórdica permitirá que linealmente vayan surgiendo disonancias en cualquier parte con el apoyo del bajo sonando por debajo, lo que permitirá, además, el desarrollo del estilo recitado, dejando el antiguo estilo para la música sacra.

La disonancia dependía de una voz capaz de soportar los acordes, lo que hace que el bajo comenzara a recibir atención creándose el *bajo continuo*, lo que a su vez conllevó una potencialidad melódica que llevó a crear, incluso, los llamados instrumentos fundamentales (los de teclado) y los ornamentales (los melódicos).

Este cambio del concepto melódico aparece a su vez cambios armónicos, (que se percibe en la utilización de acordes aumentados y disminuidos, acordes de séptima sin preparación en el tiempo fuerte, etc.) y cambios rítmicos en el uso de la palabra, mediante la sustitución del *tactus* (flujo uniforme de pulsaciones), llegándose al *senza batuta* de Monteverdi.

En lógica consecuencia, surge la llamada *composición idiomática*, en la que se desarrollan las posibilidades inherentes a los medios instrumentales y vocales, que son intercambiables mientras no se atente contra la estructura de las partes.

Estos idiomas desarrollan estilos por familias e instrumentos y, a su vez, permiten desarrollar la llamada *transferencia de idiomas*, mediante la que, por ejemplo, el laúd se pasaba al clave, el violín imitaba la técnica vocal, y el órgano imitaba al violín.

- *Convergencia de los diversos modos hacia el Mayor y el menor*

Chailley indica que a partir del siglo XIV la multiplicación de las sensibles de toda clase hacen a los modos irreconocibles. y que la importancia adquirida por la mediante es la que arruina definitivamente el sistema tetracordal, en beneficio de la noción de acorde. La octava modal ya no es, desde hace mucho, una sucesión de 2 tetracordos (*Do - Re - Mi - Fa; Sol - La - Si - Do*), sino de un pentacordo y un tetracordo (*Do - Re - Mi - Fa - (Sol) - La - Si - Do*). Desde entonces, a pesar del intento de aumentarlos en base a la teoría griega los modos van a converger lentamente hacia dos:

- los modos con 3ª Mayor:(Do - Fa - Sol),hacia Mayor
- los modos con 3ª menor: (Re - Mi - La), hacia menor.

En los siglos XVI y XVII ya se llaman tonos a las antiguas formas sensibilizadas de los modos. En los polifonistas y organistas

- El 1º Modo (Re) se convierte en re m (1º Tono)
- El 2º Modo (Re plagal) se convierte en sol m (2º Tono)
- El 3º Modo (Mi) se convierte en la m (3º Tono)
- El 4º Modo (Mi plagal) se convierte en la m acabado en V (4º Tono)
- El 5º Modo (Fa) se convierte en Do M (5º Tono)
- El 6º Modo (Fa plagal) se convierte en Fa M (6º Tono)
- El 7º Modo (Sol) se convierte en Re M (7º Tono)
- El 8º Modo (Sol plagal) se convierte en Mixto entre Do M y Sol M (8º Tono)

- *Problemática del temperamento:*

El desarrollo de la armonía hace que se ponga de manifiesto la insuficiencia del temperamento desigual, que impide la extensión completa de la modulación. De ahí la búsqueda de un temperamento mejor, igual si es posible; búsqueda que no terminará mas que al final del siglo XVII.

El desarrollo del arte instrumental prescribía el perfeccionamiento de los instrumentos de sonido fijo o teclado por lo que el problema del temperamento era muy importante.

Desde Pitágoras se había visto que no se puede encontrar una afinación completa imponiendo intervalos justos ya que, de esa forma, quedan terceras muy desviadas y la llamada *quinta del lobo*. Partiendo de la base de que temperamento se contrapone a afinación se comienzan a desarrollar teorías en las que las quintas, los tonos y los semitonos se combinan en igualdad.

En el siglo XVI hubo muchos tratados instrumentales, pero también proyectos teóricos y realizaciones prácticas en materia de teclados, diversamente temperados. Desde principios de siglo Schillick, Aron, Ogliano etc formulan la cuestión del temperamento

El temperamento desigual de los siglos XVI y XVII combina tres tipos de quintas:

- La 5ª Pitagórica $3/2$
- Una 5ª demasiado pequeña $40/27$. (Casi la 5ª Justa).
- Una 5ª mucho más grande, la llamada 5ª del Lobo $192/125$.

Como hay que cambiar la afinación cada vez que se interpreta, las piezas de una Suite se escribían en el mismo tono, y esa misma imposibilidad de modular en una misma pieza obligará a prohibir los ciclos de modulación para la música instrumental, de ahí la timidez en la modulación de las obras para órgano y clave anteriores a 1700.

Esta necesidad de hallar un temperamento igual que divida la octava en doce partes iguales no se impondrá hasta Bach. Desde entonces no existe ningún intervalo puro, ni tampoco ningún intervalo no aprovechable

- Bajo Continuo

La armonía vertical recién descubierta es utilizada de una manera nueva; *como fórmula de acompañamiento, improvisado o no*, lo que lleva al nacimiento del llamado bajo continuo. Esto hace que aparezca el cifrado de los acordes, y esto permitirá el desarrollo muy rápido del análisis armónico y despejará claramente la noción de bajo fundamental y la anexa de inversión del acorde.

Aunque es difícil precisar la época exacta, se considera que el cifrado aparece a finales del siglo XVI. Se le atribuye normalmente a Viadana, aunque en realidad, lo que éste hace no es inventar el cifrado sino introducirlo en el órgano en 1602 a través de sus *Cento concerti ecclesiastici... con il basso continuo*. para el acompañamiento a vista de obras de Peri, Cavalieri, etc, donde es importante seguir y facilitar el canto dramático.

La práctica del continuo crece asociada con un desarrollo del recitativo (ópera y oratorio), así como música para solistas. Como término, surge en Italia hacia 1600, así como etiqueta referencial a la parte de órgano de una obra de conjunto.

Hubo dos vías en el desarrollo del bajo continuo:

- *Vía religiosa*: En donde el continuo ofrece el aspecto de una partitura abreviada en la que el organista tocaba la parte del bajo junto a las armonías.
- *Vía Seglar*: partituras suministradas con acompañamiento (clave, laúd), tocando lo mismo que las voces, y, a veces con parte añadida para relleno de la textura

Los bajos de órgano comenzaron a tener popularidad gracias a que se comenzaron a editar por necesidades prácticas de los organistas de iglesias pequeñas para:

- poder mantener la afinación en los coros,
- reemplazar instrumentos especificados por el compositor
- poder reemplazar completamente al coro o a uno o más cantantes en el conjunto

Los compositores emplearon varios medios para mostrar las armonías si querían que los intérpretes tocaran acordes o líneas contrapuntísticas casi vocales. Comenzaron haciendo sostenidos y bemoles (Banchieri, en 1594), y hacia 1610 se insertaron números.

La gran novedad de final del siglo XVI fue que con la preponderancia de la voz superior perdían eficacia los artificios contrapuntísticos ya que una polifonía compleja no podía eclipsar el interés melódico, por lo que en la música polifónica se hicieron frecuentes los cruzamientos de las partes graves, que no tiene sentido cuando las diferentes partes están confiadas a un sólo instrumento. De ahí la costumbre de escribir un bajo que no obedece a las reglas del contrapunto, sino que es la sucesión de los sonidos más graves, y fundamento armónico del edificio musical. El talento que se suponía a los ejecutantes y la experiencia de los mismos hacían innecesaria la notación en partes intermedias.

Al contrario que en el cifrado armónico, los autores barrocos no utilizan cifras con un valor absoluto (es decir, independientes de la armadura) ya que, aun conociendo el sentido funcional de ciertos acordes y sus soluciones adecuadas, desde el punto de vista teórico no estaba arraigado aún el funcionalismo armónico. Todo ello conducía a una profusión de numeraciones para un mismo acorde o el uso de cifrados de más de dos números.

Durante los 150 años de pervivencia del bajo continuo variaron considerablemente las técnicas del cifrado, desde aquellas primeras de Peri y Caccini en que las cifras indicaban intervalos contados desde la tésitura de la nota del bajo, habiendo hasta números superiores al 10, hasta las más evolucionadas en las que el cifrado indicaba un tipo de acorde y de interválica sin indicar su altura absoluta. Entre estos últimos se encuentran los mejores representantes tanto del barroco italiano como del alemán: Corelli, Vivaldi, Haendel, Bach, etc.

El cifrado utilizado en el Barroco presenta las siguientes características:

- Se utilizan los números del 2 al 9 (ambos incluidos), que indicaban intervalos a

partir del bajo (sin precisar la octava). Algunas partituras profanas, sin embargo, usan cifras compuestas por encima del 9, por especiales requisitos de laúdes y guitarrones. La mayoría de las veces indican la altura real de la nota, no sólo su posición armónica.

- Pueden presentarse en grupos de una, dos o tres cifras.
- Cada cifra indica un grado a partir del bajo. Cuando no existe cifrado, significa que el acorde se encuentra en estado fundamental
- Las alteraciones se colocan detrás de las cifras. Si no están alterados, no se cifran los grados complementarios de un acorde de 6ª (6) o 7ª (7).
- Una alteración sin cifra afecta a la 3ª del acorde
- Una alteración sin cifra indica un estado fundamental si se encuentra sólo.
- Las alteraciones no siempre indican que la música deba interpretarse con dicha alteración. El sentido antiguo de la alteración, a saber, que se precisa un sostenido para subir medio tono a una nota que por su armadura sea bemol y viceversa, se mantuvo largo tiempo en el cifrado; a veces es posible encontrarse una alteración en el cifrado que sólo indica una subida o una bajada de medio tono de una nota alterada previamente en sentido contrario. (Por ejemplo, un re cifrado con un 6# en una obra en Fa Mayor, significa que el *si* es *natural*)
- Las alteraciones ascendentes son sustituidas por pequeños trazos verticales o inclinados, cruzados en las extremidades de las cifras: 2, 4, 5, 6, 7, 9. Este signo no tiene equivalencia con el * del cifrado armónico aunque pudiera ser su origen. En el barroco, se interpreta como una alteración ascendente del intervalo y normalmente da como resultado un intervalo mayor.
- Un trazo oblicuo sobre una cifra indica lo mismo que el trazo vertical antes explicado.
- Los acordes de 7ª se cifran lo mismo en el barroco. Su numeración es como la de los actuales acordes de 7ª por prolongación. Si llevan accidentales, están señalados por las alteraciones o por signos correspondientes:
- No se interpretan aquellas notas del bajo, sin cifrar, que puedan ser consideradas como de artificio.
- A veces, acordes distintos pueden fundirse en uno sólo; como en el caso de la dominante seguida de la sensible (5) o viceversa y el IIº grado seguido del IVº o viceversa. En ambos casos se forma un acorde de 7ª, de Dominante el primero y de prolongación el segundo, aunque no se cifre como tal.
- En general, los alemanes son más prolijos en los cifrados y acumulan grupos de números para indicar la casi totalidad de la realización mientras que los italianos confiaban más en la pericia del intérprete y dejan sin cifra gran cantidad de notas sin que esto signifique más simplicidad del lenguaje armónico. Bach, por ejemplo, a fuerza de querer aclarar tanto la realización con una superabundancia de cifrado, la ensombrece.

- Reglas del cifrado clásico¹

Charles Borren, famoso musicólogo belga, ha resumido las reglas de la realización francesa clásica:

- No desplazar la mano derecha una vez escogida la posición inicial, o lo que es lo mismo, guardar notas comunes.
- Evitar las 8º consecutivas entre bajo y soprano.
- Evitar las 5ª Justas consecutivas, permitidas en partes distintas del bajo.

¹ Hay que recordar la existencia de un pequeño manual de J. S. Bach sobre las reglas del Bajo continuo que están traducidas al castellano en el Anexo XII del Vol 2º de la biografía de Bach realizada por Spitta. y en la biografía de Adolfo Salazar *Juan Sebastián Bach*, Madrid, 1985 Pg 221-224

- Cuidar la realización de los acompañamientos de una voz sólo
- No armonizar mas que la primera nota de cada tiempo.
- No armonizar los silencios del bajo (En Italiano, Tasto sólo, *La nota sólo*).
- *Conducción lineal de las voces. Contrapunto*
- La diferenciación que Monteverdi realiza entre la primera y segunda *prattica* en su *V Libro de madrigales* de 1605 marce la diferencia de la nueva situación:
- por un lado, la *seconda prattica* (stile moderno o *stylus luxurians*): orientada hacia la representación de la afectividad y de las pasiones humanas.
- por otro lado, *la prima prattica* (stilo antico o *stylus gravis*): la manera de componer tradicional contrapuntística de los maestros antiguos .
- Una de las manifestaciones del *stilo antico* es el llamado contrapunto severo, cuya primera sistematización la hace Girolamo Diruta en 1609 en *Seconda parte del transilvano* donde considera dos tipos de contrapunto como alternativa para el compositor:
 - *contrapunto observado*: estricto, creando 5 especies
 - *contrapunto común*: el estilo libre

Con el tiempo, estas dos tendencias se unieron en la llamada *musica prattica*, de la que es máximo representante Giovanni Gabrielli (1557-1613) que introdujo polifonía antigua mezclada con nuevas prácticas de monodia y el bajo continuo, logrando así un desarrollo instrumental que logró una derivación en las formas musicales creando *ricercares*, fantasías etc, mediante instrumentos de tecla, en especial, el órgano.

Los puntos más importantes sobre los que se construye este estilo son:

- Uso de las escapadas: Proceden por movimiento contrario antes del movimiento de segunda
- Anticipación: Con mayor frecuencia es descendente.
- Coloraturas: No existe preocupación por las relaciones interválicas que pueda producir la voz contraria
- Las disonancias se suelen repetir antes de resolver
- Uso de cromatismo en la línea melódica
- Se producen saltos interválicos mayores, aumentados y disminuidos.
- Uso de la disonancia de paso prolongada.
- los valores de las figuras se reducen
- se comienzan a escribir los arcos de ligadura, implicando con ello la escritura de valores rítmicos novedosos
- las alteraciones accidentales se emancipan aún más

Nos encontramos así con que el desarrollo combinado de todo lo anterior condujo inevitablemente a la unificación de los temas de las piezas, que perdida su carácter vocal, carecía de sentido el que no fueran homogéneos. El hecho de que todos los motivos se redujeran a uno, condujo a un primer concepto de idea expresiva única (lo que hoy llamamos tema) que está representada por la fuga.

También es de notable importancia el desarrollo de una nueva estructura contrapuntística: el *bajo ostinato*, que permitía que partiendo del bajo se determinara la estructura armónica y el discurso melódico de las voces restantes, permitiendo la improvisación

Sin embargo hasta 1725 no se edita el tratado de contrapunto severo más representativo, el *Gradus ad Parnassum*, de Johann Joseph Fux, quien se deja llevar por la intransigencia

estilística de Palestrina y crea reglas severas, con las que previene la *hipotética degeneración del hecho y de la palabra* mediante el *método de las cinco especies* desarrollado por él mismo:

- 1ª Especie: Nota contra nota
- 2ª Especie: Dos notas contra una nota
- 3ª Especie: Cuatro notas contra una nota
- 4ª Especie: Dos notas en síncope contra una nota
- 5ª Especie: Valores mixtos (contrapunctus floridus)

A partir de aquí el método conservador de Fux crea escuela, pudiéndose destacar Heinrich Bellermann (1861), Ludwig Bublér (1877), Knud Jeppesen (1930) y Tittel (1959). Todos se basan en las leyes de la composición severa a dos voces, que todavía hoy se utiliza como método pedagógico².

En las composiciones a más de 4 voces se hace más difícil el dar un valor individual a cada una de ellas ya que la armonía y la sonoridad agradable cada vez tenían mayor fuerza. Por esta razón el entramado polifónico se veía interrumpido frecuentemente por secciones homófonas. Como, en buena lógica, también las reglas sobre las disonancias tenían que ir adaptándose a esta evolución, la traslación del peso específico a la armonía dio lugar a las reglas de la composición libre.

1. 2.- LA FORMA EN EL BARROCO

Aunque las formas musicales, en su sentido escolástico, se pueden encontrar en cualquier tratado de los recomendados en la bibliografía inicial, y sabedores de que la realidad musical no se construye sobre reglas sino que, más bien al contrario, son las reglas las que se normatizan en base a la acumulación de las experiencias que permiten dejar en quienes escuchan una pieza musical la sensación no de arbitrariedad sino de un todo compacto y congruente, hay que reconocer que, entendida como el diseño acabado de una idea, es un proceso de modelado consciente, por lo que se ciñe a unas normas (inconscientes) que le atan a un determinado esquema (sea éste estricto o no).

A la hora de reflejar ese esquema teórico, nos encontramos con dos dificultades básicas:

- la no equivalencia real de casi ninguna pieza al esquema propuesto por los teóricos
- el peligro de simplificar la comprensión de la obra resumiéndola en una búsqueda de un determinado apartado que quizás no se encuentra en ella y, por lógica, no llegando al fin del análisis en el que la forma no ocupa más que el papel de intermediario.

A ninguno de nosotros nos ocurriría buscar en un relato el famoso planteamiento-nudo y desenlace como objetivo último del mismo, sino como un medio de desarrollo conceptual que incluso no existiendo no supone ningún problema en aras de la ambigüedad como medio expresivo. Ni tampoco nos quejaríamos si en una narración cualquiera se rompe el esquema esperado de edificación literaria.

La forma responde a un determinado sentimiento puntual que necesita un medio para manifestarse. Igual que en el soneto prevalece el mensaje y no el hecho de que la rima sea consonante, en la forma musical debe prevalecer siempre el mensaje musical que varía en cada estilo, cada artista, cada momento, cada obra y cada sección.

Por eso debemos reducir la búsqueda a una relación coherente de sucesos sonoros ordenados dentro de un contexto entendido como un modo histórico de pensamiento y no como una necesidad de que debe encontrarse lo que en ese contexto determinado quizás no

² Forner y Wilbrandt, en su libro *Contrapunto creativo* en sus pg 33 y 34, resumen perfectamente en 7 leyes las reglas más importantes del contrapunto severo. Para los interesados en esta materia específica se recomienda cualquier método de contrapunto.

debería haber. Quizás deberíamos entender la forma siempre consecuencia y no como causa.

Admitiendo lo anterior simplemente recordaremos los esquemas básicos de funcionamiento de las formas más importantes

- El coral:

Debido a su carácter de himno de texto litúrgico intercalado en cantatas, oratorios etc tiene la simbología de una textura uniforme, condensado en el tiempo y mientras su ritmo armónico es relativamente rápido, su ritmo melódico es relativamente lento. Formalmente, tiene una reexposición temática muy frecuente, dentro de la llamada Bar form, entendida como A: / B, de forma que el A al repetirse puede igualar en duración al B.

Como producto de su dependencia al texto, su diseño asimétrico puede ampliarse y repetirse el material inicial teniendo entonces la forma A:/ BA, o lo que es lo mismo ABA.

- La suite

Denomina a una serie de movimientos de danza, utilizando piezas elementales que se estilizan hasta un nivel artístico, que tiene su origen en las parejas de danzas contrastantes de la Edad Media que constaban de dos miembros: la *Dantz*, de paso solemne y la *Nachdantz*, alegre y ternaria.

Trasponiendo esto a varias danzas nos encontramos con una agrupación que debería de ser par, y que busca la coherencia entre todas ellas en un intento de unificar diferentes formas de expresión pre-determinadas rítmicamente.

Durante el 3ª Barroco, se universalizó la agrupación de 4 de ellas procedente cada una de un país y contrastantes entre sí:

- **Alemana:** Moderado. Compás binario con anacrusa y en semicorcheas. Simétrica
- **Courante:** Francesa. Rápida. Compás ternario con anacrusa y en corcheas.. Simétrica
- **Zarabanda:** Española. Grave. Compás ternario sin anacrusa y con acento sobre el segundo tiempo.
- **Giga:** Inglesa. Rápida. Compás de 6/8 en interpretación de compás binario o ternario indistintamente, con un comienzo imitativo con inversión en la segunda sección

Si se introduce más danzas, se hace detrás de la zarabanda, permaneciendo ésta como Adagio central

Estructuralmente, y debido a su herencia de baile, tenía una estructura binaria en dos planos. Por un lado el plano temático con estructura AB: / AB, y por otro el plano armónico AB: / BA, pues como discurso de movimiento lógico la tónica tendía a Dominante y luego regresaba a Tónica en otra manifestación de V-I.

- La fuga

Ya hemos indicado antes sus antecedentes derivados de la linealidad del *ricercare* sobre todo. Parte del principio del desarrollo de un sujeto entendido como cláusula o fórmula a partir de la cual se puede elaborar una “persecución” entre dos o más voces. El sujeto en tiempos anteriores a Bach debía de ser “formulario” y por eso eran todos muy semejantes; no exigía originalidad ni resultar inconfundible sino que debía de ser idóneo para ser tratado en la composición ya que el interés estribaba en lo que se podía hacer contrapuntísticamente con él.

Hay que decir, previamente a esto, que la invención no era sino un procedimiento de práctica de todos los procedimientos que luego se trabajan en la fuga por lo que no tiene ninguna forma específica sino que se limita a ser, por decirlo así una especie de “catálogo de recursos imitativos”.

Partiendo de la base de que ninguna fuga es igual a otra, la escolástica desarrolló un

esquema que aglutinara todo lo que debía tener una fuga que es el que se aplica en los conservatorios como medio de aprendizaje. En las fugas artísticas la existencia de las distintas secciones tienen un interés contrastante, si bien el esquema de secciones no es tan claro por partir de sólo una idea, por lo que ese contraste se logra mediante las rupturas rítmicas y de alturas que proporcionan los diversos episodios, exposiciones, estrechos, pedales, etc.

- Esquema de la fuga escolástica

- **EXPOSICIÓN:** Comprende las 4 apariciones de los sujetos y respuestas. Concluye cuando acaba la última. Es bastante usual la aparición de una **Coda** de carácter cadencial.

-**Sujeto:** Idea generadora de la que se deriva la fuga. Diseños acusados y engendrador de los elementos posteriores. Con modulaciones, si las hay, a los tonos cercanos.

- **Respuesta:** Sujeto imitado a la 4ª Inferior o 5ª Superior.

- Fuga a 4 voces: **Sujeto - Respuesta - Sujeto - Respuesta.**

Si el **Sujeto** está en voz grave, el otro **Sujeto** también estará en la otra voz grave. (Por ejemplo: **Sujeto** en Bajo y Contralto; **Respuesta** en Soprano y Tenor)

- Fuga a 3 voces: Una voz hace **Sujeto- Respuesta** y las otras dos hacen, **Respuesta**, la una y **Sujeto** la otra.

- Fuga a 2 voces: Una voz hará **Sujeto-Respuesta** y la otra voz hará **Respuesta - Sujeto.**

Hay preferencia por la aparición del **Sujeto 1** en las voces extremas.

- **Contrasujeto:** Después del sujeto y acompañando a la respuesta

- **CONTRAEXPOSICION :** No es obligatorio. Sigue a la **exposición** y tiene dos entradas en orden inverso a aquella.

Entre la exposición y la contraexposición suele haber un divertimento

- **DIVERTIMENTOS O EPISODIOS** Imitaciones formadas por fragmentos del sujeto, contrasujeto, coda o partes libres. Tiene seis construcciones:

1- Cada voz tiene una figuración diferente imitándose a sí misma.

2- Todas las partes derivan de un tema principal

3- Dos voces se imitan entre sí.

4- Las partes se imitan dos a dos.

5- El tema principal del episodio aparece en tres voces. La 4ª es libre.

6- Las cuatro voces se imitan entre sí.

1º Divertimento da paso a:

- **2ª EXPOSICIÓN** Que suele ser (Según Gedalde)

-En Modo Mayor:

a) El tono menor del IIº grado

b) El tono menor del IIIº grado

c) El tono Mayor del IVº grado

d) El tono Mayor del Vº grado

e) El tono menor del VIº grado (relativo menor)

- En Modo menor:

- a) El tono Mayor del III^o grado
- b) El tono menor del IV^o grado
- c) El tono menor del V^o grado
- d) El tono Mayor del VI^o grado
- e) El tono Mayor del VII^o grado

- **DIVERTIMENTOS O EPISODIOS** El 2^o Divertimento da paso a:

- **3^a EXPOSICIÓN** En el tono original O en el de la Subdominante

- **ESTRECHOS** Respuesta entrando antes de que el sujeto haya entrado. Por extensión, se llama a sí a cualquier tema estrechado.

Se presenta de 4 maneras:

- 1- Tema completo con respuesta combinada.
- 2- Sujeto no se presenta entero cuando entra entra la respuesta.
- 3- Interrupción del sujeto para que entre la respuesta
- 4- Cuando dos entradas sucesivas del sujeto y respuesta se producen a otros intervalos.

El esquema de esta sección es:

- **Estrecho 1** con 4 entradas.
- **Divertimento** con dos entradas
- **Estrecho 2** con dos entradas en tonalidades vecinas
- **Divertimento 2** breve
- **Estrecho 3** en el tono.

- **PEDAL** Prolongación de una nota durante un tiempo indeterminado. Suele ser inferior y suele terminar con el **sujeto**.

2.- 3^o BARROCO (1^o Mitad del Siglo XVIII)

2.1. – CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

- *Relación cadencial nueva (nacimiento de las funciones)*

La evolución de las cadencias (cláusulas conclusivas), hizo que el descenso de quinta se hiciera sobreentendido llegando al punto de creer que lo usual era lo natural y que casi era inherente de las notas realizar ese giro, sin embargo hay que tener en cuenta que dos acordes en correspondencia de quinta no bastan para definir una tonalidad, sino que necesitan un tercer acorde que tenga las dos notas restantes de la escala: IV o II, por lo que la cadencia por antonomasia, y que duró hasta finales del siglo XIX se convirtió en la formada por la sucesión **S (Subdominante) - D (Dominante) - T (Tónica)** ó **IV - V - T**, que ya había sido utilizada en la música del siglo XVI.

Se puede decir, pues, que existen tres funciones principales:

- *Tónica*: Centro tonal.
- *Dominante*: Tensión hacia ese centro.
- *Subdominante*: Alejamiento distendido respecto a él.

Hay que recordar que en la afinación temperada no existían acordes puros ni acordes que impusieran una fijación previa de otros acordes. Sin embargo, el hecho de haber establecido la tonalidad Mayor y menor en exclusividad impuso también una casi total dependencia de la Tónica como punto de referencia que medía el tipo de tercera que originaba cada modo.

- Surgimiento de las dominantes secundarias

La relación funcional anteriormente indicada va poco a poco enriqueciéndose. En el siglo XVIII y como resultado de la utilización de las tres funciones, se enriquece la serie armonizando la subdominante mediante un acorde sustitutivo del mismo, el llamado dominante de la dominante o dominante de cambio que consiste en el hecho de sensibilizar un acorde de forma que aparentemente no pertenece al tono en que se encuentra sino al de la dominante del tono.

Cuando esa dominante tiene séptima normalmente se le asigna una función de subdominante, y sustituye al IIº grado, representando a la subdominante en las cadencias.

- Utilización de las inversiones. Acorde de 6ª

El concepto de acorde de 6ª como inversión de tríada en estado fundamental no surge hasta el clasicismo. En el siglo XVII, los acordes de sexta podían duplicar cualquiera de sus notas directo, por lo que en esta época se utiliza como transición duplicando cualquiera independientemente de que la 3ª sea mayor o menor o de que sea fundamental o no.

- Disonancias características

El concepto de disonancia se define asignando un carácter específico a las más representativas. Por ejemplo:

- Una tríada con 7ª menor, recibe carácter de Dominante
- Una tríada con 6ª mayor (la 6ª añadida), recibe carácter de Subdominante.

- El modo menor

Desde que el dualismo armónico se apodera de la música surge el problema del modo menor. El propio Bach en su manual sobre el bajo cifrado explica el modo menor como idéntico al eolio, con el IIIº, VIº y VIIº menores y acordes menores sobre el Iº, la primera quinta superior (Vº) y la quinta inferior (IVº).

Hay tres tipos de escala menor aunque conviene indicar que el modo menor, en realidad no existe como escala sino como una reserva de nueve notas a disposición del compositor.

- *Modo eclesiástico puro- eólico- menor natural.*
- *Modo menor armónico - menor Mayor - Altera 7ª.*
- *Modo menor melódico - Altera 6 y 7 al subir, naturales al bajar.*

Cuando se quiere una desviación tonal o una modulación, el modo menor es idóneo por la conducción ascendente de los grados sexto y séptimo no elevados, destruyendo la fuerza centrípeta de la modalidad menor.

Es típico del modo menor que las composiciones estén poco tiempo en la cadencia y modulen rápidamente a la tonalidad de relativo mayor.

- Notas extrañas a la armonía

Se considera que en el siglo XVIII, las *reglas* de la teoría didáctica que se seguirá en un futuro ya están ancladas. De hecho, es curioso cómo teóricos de principio de siglo como Koechlin, en su tratado monográfico sobre las notas de paso, propone multitud de ejemplos sacados la mayoría de ellos de la música de Bach, lo que indica que el tipo de utilización de dichas notas extrañas ya es la que Aquí hemos adoptado como clásicas,

- *Notas de paso:*

- La nota de paso se coloca sobre tiempo débil.
- La resolución puede hallarse alejada tres notas.

- *Bordaduras:*

- Se realiza mediante un movimiento de segunda a una nota auxiliar inmediata, superior o inferior, y regreso a la nota inicial, y se coloca en tiempo débil.
- En la mayoría de las veces, constituyen un adorno melódico con mantenimiento de la armonía. la nota de resolución puede pertenecer a otra función.
- No se suelen realizar movimientos paralelos

- *Retardos:*

- 1, 3, 5 y 8 pueden ser retardados siempre por su nota auxiliar superior y 4 3 es la forma de retardo más utilizada.
- Se forman sobre tiempo fuerte. Predomina así el efecto de retardo sobre tiempo fuerte en las notas de paso.
- Los retardos, aunque sólo los preparados, fueron un medio importante para la música prebachiana. La resolución se hacía siempre bajando de grado, aunque en época de Bach, ocasionalmente, se resuelven también ascendentemente.

- *Tratamiento de la modulación*

Con el establecimiento de la tonalidad y de un temperamento más o menos igualado en el tercer barroco, quedó abierto todo el círculo de tonalidades ante los compositores.

2. 2. – EL LENGUAJE DE LOS MÚSICOS

2. 2. 1.- Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Nos atrevemos a tomar a Bach como representante y ejemplo de la armonía en la primera mitad del siglo XVIII, y con ese fin vamos a tratar de resumir el estado de la evolución armónica simbolizándola en Bach como aglutinador y paradigma de esta época. Se puede decir que con Bach acaba una época y empieza otra. Como resultado de este papel de bisagra sirve para nuestros propósitos y el hecho de otorgarle un papel tan importante no es más que un acto de justicia para con el, probablemente, mayor creador musical de la historia.

Al final del siglo XVII la música ya tiene todos los acordes que se van a utilizar hasta el siglo XIX, pero el tratamiento, lógicamente no es el mismo, y en este sentido, mientras que Schütz es el primero en integrar la horizontalidad del motete con la linealidad derivada del bajo continuo, Bach, desarrolla esta simbiosis mediante dos voces pero dentro de una relación acórdica armónica consciente en que comienza a *prevalecer la disonancia*. Por eso la importancia de Bach es trascendental, porque resume toda la música anterior y abre toda la siguiente, en base a la dualidad de los dos estilos: la *composición a dos voces reales con base armónica* y la *práctica del bajo continuo*, lo que daba cabida a la composición coral a 4 voces y a los planteamientos polifónicos, intercaladas por formas concertantes, que servían de contraste de todas ellas.

Como se ha dicho, Bach desarrolla su obra desde dos procedimientos:

- la *composición a 2 voces reales con base armónica*
- la *práctica del bajo continuo*

que se complementan con otros dos:

- la *composición coral a cuatro voces*
- *las formas concertantes*, que mezclaban la articulación constructiva y la fluidez polifónica, a veces oponiéndose y a veces complementándose.

En palabras de Forner y Wilbrandt, “*siempre se ha hecho referencia a Bach como una*

*especie de Jano que aglutina la resonancia de la antigua tradición del *ricercare* y al mismo tiempo, avanza hacia una forma de hacer música, motivicamente articulada y determinada por un compás acentuado por funciones armónicas”.*

“Bach demostró lo que no consiguió la teoría compositiva del siglo XVIII: la síntesis de lo antiguo y lo nuevo y la completa disolución de la importante tradición polifónica en un sistema compositivo basado en la tríada. Buscando la potenciación de la afectividad, Bach llega a la individualización de la voz dentro del acontecer armónico-contrapuntístico. El hecho de que se sirva para ello de saltos interválicos expresivos y recursos cromáticos subraya el núcleo racional de su creatividad, un rasgo significativo que contribuye a fomentar decisivamente, mediante el empleo abundante de una temática de danza, la nueva concepción musical sostenida por la corriente espiritual de la Ilustración”.

*“En el marco de una tonalidad bimodal y del sentido armónicofuncional en vías de desarrollo, Bach aplica las viejas técnicas de aumentación, disminución, inversión etc, siendo la imitación y el contrapunto doble de especial importancia. La síntesis más perfecta se pone de manifiesto en *El arte de la fuga*, una visión testamentaria de Bach sobre la esencia de la fuga, máxima representación artística de su estilo y, al mismo tiempo, documento óptimo para el estudio de su técnica contrapuntística. Así llegamos a l término de una evolución, a la conclusión de un proceso de linealidad de la voz individual dentro de un contexto armónico-vocal.*

Para Forner y Wilbrandt, es la segunda vez, después de Palestrina, en que se logra un equilibrio entre la horizontalidad y la verticalidad. *Bach había encontrado su propio camino en la individualización de la voz, pero manteniendo la vinculación contrapuntística.* Sin embargo Bukofzer es más tajante: *Esta interpenetración de fuerzas opuestas sólo se ha dado una vez en la historia de la música, y Bach fue el protagonista de este movimiento feliz y singular. Las melodías de Bach tienen la máxima energía lineal; sin embargo, al mismo tiempo, se ven saturadas de sugerencias armónicas, sus armonías tienen la energía vertical de las progresiones lógicas de acordes; sin embargo, y al mismo tiempo, sus voces son todas lineales. Por ello, siempre que Bach compone armónicamente, las partes se mueven también con independencia, y siempre que escribe polifónicamente, las partes se mueven también con armonía tonal[...] Dado que las progresiones armónicas aparecen en cualquier momento definidas con claridad, las voces tienen libertad para chocar y crear asombrosas disonancias. Las sucesiones directas de disonancias, incluidas relaciones cruzadas simultáneas, no son raras en la música de Bach...”*

Todo lo dicho hasta aquí implica que las progresiones de acordes de Bach implican un ritmo armónico rápido, como su vocabulario armónico es esencialmente diatónico, los acordes alterados aparecen raramente.

Sus melodías deben su energía lineal a las pautas rítmicas que no están sujetas a la regularidad del acento por estar los clímax sucedidos de forma correlativa en las diversas líneas contrapuntísticas.

La estructura interválica melódica se basa en escalas o en progresiones interválicas libres pero no dependientes del acorde tríada.

Tiene un tipo de escritura basado en la llamada polifonía oculta. Bach está tan inmerso en la polifonía que aparece aunque no haya más que una línea, de manera que la interválica prevalece más como relación de acorde que como elemento melódico constructivo.

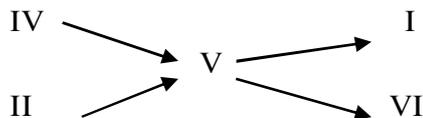
2. 2. 1. 1. - Resumen del lenguaje de Bach en otros tipos compositivos

Diether de LaMotte hace referencia a otros tres tipos compositivos en Bach:

- *Composición con cantus firmus:* Obras corales para órgano
- *Voz guía y voz acompañante:* Habitual en las piezas tecla, tales como Suites francesas e inglesas, Partitas, Toccatas, etc y también en Sonatas para instrumentos como flauta, violín etc.
- *Igualdad imitativa:* En Invenciones, Pequeños Preludios, etc

Las armonías usualmente utilizadas en este tipo de obras se basan en la combinación de

las tres funciones tonales, siempre en el mismo orden y en base a esta alternancia de Subdominante, Dominante y Tónica con los grados sustitutos



Un estudio del coral *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*, (nº 221 en la edición Breitkopf Nr 3765) nos permite realizar una estadística de las series funcionales utilizadas. En dicho coral, Bach utiliza 80 acordes de los que son:

- I: 25, una tercera parte de ellos, en 1ª inversión
- V: 19, 9 de ellos como acordes de 7ª de Dominante.
- IV: 15, alguno con 7ª
- VII: 6, y siempre en inversión
- II: 7
- VI: 6
- III: 2, ambas de dudosa estabilidad

Se puede verificar, sin mucha base científica por lo escaso de la base utilizada, pero con mucho más rigor, sin duda, por la experiencia acumulada, que hay una abundancia de relaciones Subdominante -Dominante Tónica puesto que las tres se igualan en número, mientras que el desequilibrio lo aporta el VI cuando no actúa como cadencia rota y el IIº que como se ha dicho ya, no se utiliza apenas y siempre sometido a discusión analítica.

En base a esto Se puede especular con que la sucesión más habitual es Subdominante, Dominante, Tónica mediante los Grados IV - V - I, aunque con frecuencia el IV es sustituido por el II con 7ª. El VIIº es bastante escaso así como el VI y se puede afirmar que el III rara vez es utilizado

Los comienzos de frase suelen ser:

- I - V - I
- I - IV - I
- I - VI - IV - I

Las modulaciones siempre se realizan a tonos vecinos

La escritura contrapuntística se basa en el principio de las notas de paso, sobre los tiempos fuertes. Su escritura será de hecho más horizontal que vertical. Cuando se escribe a dos voces o sobre una misma voz la armonía se configura por el movimiento melódico

- Teoría de los afectos y numerología:

El Premio Nobel de la Paz, Albert Schweitzer fue aparte de médico, teólogo y organista, un gran admirador de Bach, al que dedicó un libro en el que desarrolló lo que él llamó su *lenguaje musical* que no es otra cosa que una justificación del simbolismo y de la teoría de los afectos en boga en el tercer barroco. Parece ser que para Schweitzer, Bach desarrolló una serie de relaciones musicales que simbolizaban determinados motivos religiosos como el motivo del terror, del dolor, de la alegría, etc y que se identificaban con giros específicos.

Sin entrar a valorar tales teorías no conviene olvidar lo que dice Bukofzer al respecto: *“Es necesario subrayar con gran fuerza el hecho de que las figuras musicales son por sí mismas necesariamente ambiguas y no adquieren significado definitivo sino en un contexto musical mediante un texto o título. Dado que no “expresaban” sino que se limitaban a “presentar” o “representar” los afectos, las figuras musicalmente idénticas se prestaban a tener numerosos significados frecuentemente divergentes. por consiguiente da pie a equivocación el aislar determinadas figuras y clasificarlas formando un sistema de significados absolutos como motivos de alegría, pasos, beatitud y otros parecidos”.*

También se ha especulado mucho con la numerología en Bach. Se ha especulado sobre la utilización consciente de la *gematría* o alfabeto numérico, en el que cada letra está emparejada con un número, hasta 24, y en donde I tiene el mismo valor que J y U que V. Según esta teoría Bach suma 14 y J.S. Bach suma 41, su inversión, lo que puede ser utilizado en el número de notas, pausas y compases en un determinado movimiento o pasaje. También se le concede importancia al número 6 su vez, (6 suites francesas, 6 suites inglesas, 6 conciertos de Brandemburgo, 48 (6x8) preludios y fugas...) y a otros números

Existe actualmente una corriente semi-cabalística iniciada por Friedrich Smend que en 1950 escribió el libro *Johann Sebastian Bach bei seinen Namen gerufen* en el que investigaba sobre varios ejemplos de significación numérica.

Lo que sí parece claro es la utilización casi sistemática de la *Sección áurea* como elemento de búsqueda de tensión expresiva.

Para cualquier ampliación sobre el estilo de Bach se recomiendan:

- Bukofzer: *La música en la época barroca*, Ed Alianza. Madrid, 1986. Pg 279 - 310
- Boyd: *Harmonizing Bach Chorales*. Ed. Barne & Jenkins. Cardiff, 1987
- Desportes / Bernard: *Manual para el acercamiento a los estilos de Bach a Ravel*, Ed. Real Musical. Madrid, 1995.
- Forner / Wilbrandt: *Contrapunto creativo*. En las páginas 225 a 340 realiza un estudio sobre el contrapunto ejemplarizado por Bach. Su gran extensión hace imposible un resumen breve. Se recomienda su lectura y su aplicación a los elementos puntuales de aprovechamiento.
- Jeppesen: *Counterpoint. The polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Ed Dover. Nueva York, 1992. Pg 38-48.
- Butt, John: *Vida de Bach*. Ed. Cambridge University Press. Madrid, 2000. Un reciente libro de una colección que hasta ahora ha publicado también la vida de Mozart y de Bellini, y que consta de 15 artículos acerca de diferentes aspectos de la música de Bach, que se ha convertido ya en un punto de referencia.

En otro plano, no esencialmente técnico, también son recomendables, *La verdadera vida de J. S. Bach*, de Klaus Eidam. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1999. Dos libros de la desaparecida ed Labor, que analizan aspectos diferentes de la obra de Bach, como son *La música de cámara de J.S. Bach*, de Hans Vogt . Barcelona, 1993 y *J. S. Bach: Las variaciones Goldberg*, de Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn. Barcelona, 1992., y un interesante libro de Douglas R. Hofstadter: *Godel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1987, en el que se hace una reflexión acerca de la matemática y el arte, poniendo en relación a la matemática de Godel, con el juego de realidades ópticas de Escher y la música proporcional de Bach.

3.- CLASICISMO (1750-1825)

3. 1.- PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

A nivel teórico la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por las reacciones que se experimentan en relación al tratado de Rameau, que levantó muchas polémicas. Podríamos dirigir estas polémicas en tres direcciones, representadas por tres hechos relacionados con la formación de los acordes:

- Considerar la cuerda y la producción de sus armónicos como resultado de la experiencia sin insistir sobre las proporciones, de la que se derivan teorías científicas
- Unir más especialmente las relaciones numéricas entre la longitud de la cuerda y especular sobre su número de la que se deriva una teoría especulativa
- Ignorar los hechos iniciales, y constatar la identidad del acorde fundamental y sus inversiones, y partir del acorde fundamental formado por superposición de terceras de la que se deriva una teoría empírica.

En cualquier caso, la importancia de estos tratados a nivel armónico radica en la importancia que se da a las tres funciones como elemento generador del planteamiento musical. No hay que olvidar que es en esta época cuando Alexander Baumgarten acuña el término *estética* con lo que implica la intelectualización de la idea constructiva.

Todas las teorías clásicas intentaban justificar el aspecto quizás más relevante del clasicismo como es el asentamiento de la tonalidad. Se puede definir finalmente la importancia de este asunto recurriendo al hecho de la serie armónica. Sabemos que los sonidos más importantes de la misma son los que forman el acorde de tónica, es decir, la mediantes y la dominante. De éstas, la más importante es la dominante, y a su vez, la tónica es dominante de la quinta inferior, que es la subdominante. Si las pusiéramos en una serie veríamos que la estructura está desequilibrada porque todos los armónicos ascienden a partir de una nota y la dirección dominante o de sostenidos, tiene mayor peso que la dirección subdominante o descendente. Este desequilibrio (que equivale a la idea de funcionalidad) es la base de todo el sistema tonal utilizado a partir del clasicismo, y de él se deriva la idea de la tensión (dominante) compensada con una tensión media (subdominante).

También se percibe el desequilibrio en la escala diatónica, de cuyas siete notas, 5 (sol, re, la mi y si) se forman en la dirección de dominante, y 1 (fa) se forma en la dirección de subdominante. Si, además, siguiéramos el círculo de quintas, veríamos que por el lado de las dominantes, concluye con si# mientras que por el lado de las subdominantes lo hace con re bb, lo que implica que, al no coincidir, consideremos diferentes las dos direcciones, por lo que al querer lograr una distancia igual entre las doce notas se logre la escala cromática pero no se sea fiel al verdadero sonido de las notas.

La música de la segunda mitad del siglo XVIII se escribirá casi completamente tonalizada como consecuencia del círculo de quintas y no de la dualidad de las escalas mayor y menor, que había sido habitual hasta entonces. Ese hecho, implica que se amplía el concepto de nota referencial (escalístico) al de acorde referencial. Como consecuencia de ello, el modo menor comienza a tener una función cromática de inestabilidad tonal, lo que, con el paso del tiempo, va a ir enriqueciendo al tono y distorsionando la cadencia. Ese cromatismo llegará con Wagner, Strauss, etc a lo que Schoenberg llamó *tonalidad expandida* y con ello al fin de la era tonal.

3. 1. 2.- EVOLUCIÓN DEL BARROCO AL CLASICISMO

Existen una serie de factores determinantes para que pudiera darse el estilo clásico, como lógica evolución del barroco.

- *Se crea el crescendo*: El crescendo es el resultado lógico de la evolución musical. Del fraseo articulado se pasa los métodos de transición rítmica, de ahí al contraste en base al ritmo que crea un contraste sonoro al principio abrupto y que con el tiempo se va suavizando. Por otro lado también afecta a este aspecto la paulatina adaptación al clavicordio de los reguladores y otra causa, que quizás se pondera menos y es la más importante musicalmente hablando como es la de la necesidad de una continuidad que impidiese los momentos sin tensión que tenía la música de cámara de mediados del siglo XVIII. esta continuidad la lograron por una especie de superposición de frases realizados por una especie de efectos imitativos que producían un movimiento continuo.

- Se establece una diferencia sustancial entre música instrumental y música de cámara. La música de cámara es más relajada, mientras que la instrumental del clasicismo se configura en base a formas establecidas. De esta distinta interpretación, surge el cuarteto de cuerda como ejemplificación de la concepción musical de esta época, en un aspecto relacionado directamente con la evolución, en paralelo, de los conciertos públicos durante el siglo XVIII.

- En el barroco, la diferencia se establece entre la música privada y la pública. A medida que aumentan las audiciones orquestales aumenta la diferencia entre música privada y pública

hasta el punto de considerar como música pianística y como tal, proclive al aficionado, a la música de pequeñas agrupaciones que tuvieran piano. De este hecho se deriva la tentación de convertir la música para teclado y la de cámara en música sinfónica, con lo que se ampliaba el abanico instrumental, la riqueza virtuosística y la inevitable complejidad armónica.

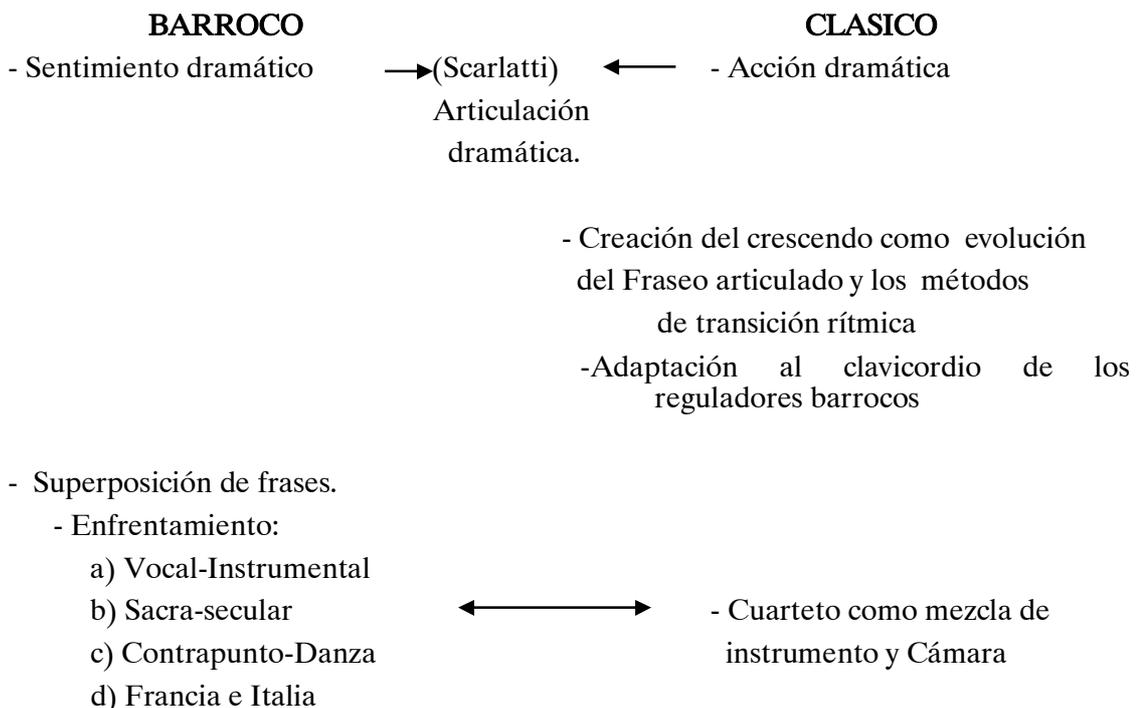
- En contradicción a la secuencia armónica del Barroco, surge la frase periódica lo que provoca una falta de coordinación entre el ritmo de la frase, el acento y el ritmo armónico. La combinación de la articulación de la frase y de una nueva acentuación, de carácter fuerte, exigen un movimiento armónico en relación, es decir, un cambio de acento que se aproxime a la modulación.

- Al crearse el concepto de expresión, que en música se identifica con tensiones de tipo melódico, armonía específica, etc, ha de variarse la simetría a fin de jugar con las tensiones. Para lograrlo se modifica la estructura ternaria estática del Barroco (ABA) y se llega a A-B: A-B de forma melódica y A-B:A-B; de manera tonal, la llamada *Bar Form*, ya sugerida en la Suite. La importancia de esta estructura doble no es tanto el procedimiento, ya utilizado, como la importancia de la dualidad de las diferentes texturas que realizan el entramado musical y la independencia de cada una de ellas con respecto al resto.

- Todo lo anterior nos lleva a un nuevo concepto de desarrollo pues en realidad, el desarrollo no deja de ser una intensificación en el que se buscan tonalidades lejanas e ideas que no han aparecido en la exposición.

- La forma sonata se desvirtúa como consecuencia de no hacer simétrica la segunda parte con respecto a la primera ya que la mayor tensión que se originaba al comienzo de la segunda mitad fue desplazándose y rompiendo las proporciones hasta el punto de convertirse en formas de Aria transformada como ocurre con la mayoría de los conciertos para piano de Mozart.

Esta evolución del Barroco al Clasicismo se puede resumir de la siguiente forma:



- Secuencia armónica	←→	-Frase periódica: Cambio de acento que rompe la continuidad
- Mayor-menor	←→	Círculo de 5ª
- A-B-A	←→	- A-B:A-B Melodía - A-B :B-A Tonalidad
		-Desarrollo como intensificación

3. 1. 3.- EL ESTILO CLÁSICO

Es a partir de ahora cuando el concepto de estilo comienza a tener un significado propio de movimiento artístico en el que se dan cita una serie de circunstancias que pueden englobarse en un contexto estético consciente.

Se puede afirmar que la creación del estilo clásico fue el hallazgo de un equilibrio entre varios ideales en el que el sentimiento dramático del Barroco se vio reemplazado por la acción dramática. El concepto de drama, o de expresión, a nivel musical, se entiende bien con el análisis de algunos conciertos de Carl Philipp Emanuel Bach. En ellos observamos cómo la linealidad melódica del Barroco que era prácticamente inexistente en el plano expresivo (en el sentido de que, al estilo de los viejos motivos del contrapunto parece casi formularios) se rompe y comienza a darse una linealidad consciente como de querer llegar a algún sitio pero pasando previamente por otro en un recorrido perfectamente planeado.

El primero que inicia este movimiento es Scarlatti aunque no lo logra del todo pues aunque sí que hay un intento de lograr conflicto dramático en los cambios de tonalidad y también un sentido del fraseo periódico aunque a pequeña escala, sus transiciones no están muy logradas. La gran aportación de Scarlatti, lo que verdaderamente rompe el Barroco, es la articulación dramática de los cambios de textura de sus sonatas.

Por ello fue que con la llegada de Haydn y Mozart se creó un estilo en el que el efecto dramático aparecía motivado de manera sorprendente y lógica a la vez y en donde expresión y elegancia se daban la mano. Para ello previamente tuvo que darse la división de los estilos europeos *dirigida* y representada por los tres hijos de Bach:

- Johann Christian, el rococó (estilo galante): Caracterizada por ser formal, sensitiva, encantadora, exenta de dramatismo y vacía
- Carl Phillip Emanuel., el *Empfindsamkeit*: Violenta, expresiva, brillante, llena de sorpresas y, a veces, incoherente
- Wilhelm Friedemann, el último Barroco un tanto excéntrico

3. 1. 3. 1.- Características generadoras

Lo que une a Haydn, Mozart y Beethoven no es su contacto personal, aunque también, sino su forma de entender el lenguaje musical, común a todos ellos y su decidida contribución a definirlo y modificarlo, mediante las siguientes características:

- La adaptación del temperamento igual de manera definitiva permite recorrer todo el espacio sonoro en todas direcciones. Como ya se ha dicho antes, con el círculo de quintas se puede poner de manifiesto la relación asimétrica entre la D y la S y, sobre todo hace hincapié en que el centro de una obra tonal no es una única nota, sino un acorde. El círculo de quintas se utilizaba también para configurar la escala cromática mediante el intento de equilibrar esa descompensación.

Haydn y Mozart, por ejemplo, esbozan todas las combinaciones posibles en

la disposición jerárquica de los acordes de tres sonidos, siendo posible ampliar y contrarrestar las diferentes tonalidades en relación con el centro tonal. Según esto:

- Los grados III y VI se consideran cercanas a la Dominante, por lo que suponen un incremento de la tensión y pueden utilizarse como sustitución de la Dominante.
- Los grados III y VI en bemol tienen componentes subdominantes, por lo que se utilizan para debilitar la T.
- Las tonalidades que se encuentran a distancia de Tritono y de 7ª menor están más alejadas de la tónica por lo que son más disonantes .
- Se acentúa la ruptura del aspecto lineal de la música , pero de forma no sólo horizontal sino también vertical. Hay que recordar que la línea vertical del barroco se apoyaba en una línea horizontal muy marcada que con el bajo Alberti se desdibuja tanto contrapuntística como homofónica o acórdicamente.
- De esto se deduce que la Historia de la música puede considerarse como una gradual descomposición de los distintos elementos artísticos que actúan aisladamente:
 - independencia contrapuntística de las voces,
 - progresión homofónica,
 - formas cerradas y organizadas estructuralmente,
 - claridad diatónica.
- El estilo clásico combatió la independencia vertical de las voces aislando la frase y articulando la estructura. El fraseo es marcadamente periódico y se presenta en grupos de tres, cuatro o cinco compases; de cuatro por regla general. Esto obliga a percibir el estilo como continuidad de toda la obra y no como sucesión de sus elementos. Y su vehículo de expresión fue una forma llamada Sonata.

3. 1. 4.- La forma en el estilo clásico

3. 1. 4. 1.- Concepto de forma

La visión que tenemos de la Forma Sonata es una visión romántica. Actualmente se considera que esta forma viene a significar la que utilizaron la mayoría de los compositores en un tiempo determinado y se acepta la mayor importancia de lo tonal frente a lo temática, y se da gran importancia al fraseo periódico. Pero como dice Rosen: *“El problema de esta visión es que no plantea el objetivo del compositor sino simplemente el qué hizo. Al describir la Sonata desde un punto de vista tonal se empaña el significado de la forma. Por ejemplo, el movimiento hacia la V formaba parte de la gramática musical pero no era un elemento formal. Por tanto el aislar la estructura armónica resulta insatisfactorio: se da de lado al ritmo y se consideran a los temas como algo secundario, no dando ninguna indicación sobre la relación entre la estructura y sus elementos”*. .

Para Aquí, el concepto de forma está íntimamente ligado al proceso de construcción musical como origen de la misma, y esa es una visión errónea. Debemos de partir de la base de que la forma es, siempre, una consecuencia o, cuando menos, una necesidad, nunca un origen. Está adaptada al momento de la composición y siempre está sometida a la evolución y al desarrollo.

Los convenios de las relaciones cadenciales al final de cada sección, etc no son sino el resultado lógico de una necesidad de hacerse entender por parte del creador dentro de un esquema estético en el que se halla imbuido y del que no puede salirse sino quiere caer en la incompreensión.

Para la teoría del llamado *Análisis formal*, que es el que habitualmente se ha tendido a considerar en los conservatorios, la música se construye sobre una relación de contraste que se manifiesta en todos los planos y que se contradice y diluye desde su planteamiento, pues si se parte de un nivel constructivo, la llamada idea básica, (que es, en la música clásica, un

contorno melódico, por ejemplo) vemos que se construye sobre dos elementos

- *El fondo*: Procede de las leyes de identidad
- *El primer plano*: Procede de las leyes de la contradicción. Es decir, que tiene la cualidad de ser y no ser algo, por lo que su punto de vista es el de la unidad dentro de la variedad, con una idea básica latente y articulada como una sucesión de contradicciones. (Una sección B puede ser, a veces un contraste, a veces una aparición nueva, a veces una alternancia...)

Reducir pues una obra musical al contraste de dos elementos que pueden o no, según el caso, producir contraste, (antecedente- consecuente; ársis, tesis; sujeto-respuesta) etc, y aglutinarlos en esquemas AB, AA', o AB como único proceso de construcción formal parece, cuanto menos, un poco pueril.

Debemos entender, pues, el concepto de forma como una simbiosis de todas las teorías y estudios acerca del fenómeno compositivo, estético e histórico, es decir, evolutivo. Se puede afirmar que los modelos formales de los compositores clásicos de los siglos XVII y XVIII pueden reducirse a dos: AB y ABA (lied, forma binaria ó forma ternaria) ; Se puede decir que su estructura de frase era de 8 compases y que las formas grandes eran ampliaciones del modelo binario (la sonata) y el ternario (el rondó), pero no se puede considerar a esto como un modelo: el compositor no creaba una sonata sometiendo a las reglas de la forma sonata sino que la forma sonata era una consecuencia de la necesidad expresiva del compositor de aquella época. Y aún con todo, hay que recordar que no hay ninguna fuga ni ninguna sonata que responda al esquema deducido en base al estudio, se supone, de las mismas.

Como primera idea, antes de comenzar debemos retirar dos conceptos:

- la idea de modelo como elemento apriorístico comparativo por el que todas las composiciones son comparadas y medidas en términos de conformidad con o desviación de la norma
- la idea de estilo como corriente creadora de normas.

3. 1. 4. 2.- Evolución de la forma

Aunque la forma sonata como soporte de un lenguaje expresivo surge de la evolución de la forma suite y sus cuatro danzas características: *Alemana, Courante, Zarabanda y Giga*, representantes cada una de una rítmica y un tempo específicos, que se convierten en sonata pre-clásica de cuatro movimientos con una evolución asimétrica, no debemos de olvidar otros aspectos importantes tales como la evolución instrumental ya que si bien la primera mitad del siglo XVIII está dominada, en el campo instrumental, por el violín, siguiendo el camino trazado por Corelli y por sus alumnos europeos, en la segunda mitad del siglo se produce la lenta pero imparable consolidación del pianoforte.

El clave, sin embargo, no fue destronado fácilmente ya que el piano tardó en consolidarse. Se puede decir que existen tres fechas importantes en esta consolidación.

- 1711: Año en que se divulga la creación del piano por parte de Bartolomeo Cristofori.
- 1732: Se publican las primeras sonatas de Giustini da Pistoia, escritas para *cémbalo de suave y fuerte llamado vulgarmente de macillos*
- 1760: Primeros conciertos públicos de piano en París y Londres

Lo mismo sucede con la concepción de la orquesta como organismo unitario sobre el órgano, que quedará en un segundo piano. El concierto barroco, con su alternancia entre concerto grosso y concertino parece recordar al juego de recursos del órgano por:

- el juego colorista de dos teclados de un clavicémbalo
- el estilo de terrazas con disminuciones y aumentos bruscos del volumen sonoro
- los efectos de eco con su sucesión de llenos y vacíos,

A partir de ahora, como dice Giorgio Pestelli: *“la orquesta sinfónica tenderá a abarcar arcos dinámicos con un criterio interno, con el crescendo-diminuendo, en lugar del *quita y pon**

de masas sonoras, propios del concierto barroco. Junto a la presencia masiva de arcos, aparecen parejas de instrumentos de viento, y aumentará constantemente la absorción de un número cada vez mayor y más variado de instrumentos de viento, hasta llegar a sustituir la policromía y la variada disponibilidad del concierto barroco por un organismo unitario, organizado por familias de instrumentos, cuyo comportamiento se procurará fundir.

Esta dirección común que conduce al piano y a la orquesta sinfónica está íntimamente conectada por una manera de pensar musicalmente que es quizás el eje de todo el período histórico clásico: la forma sonata”.

La sonata bipartita de Scarlatti se basaba en una disposición de las frases dentro de periodos simétricos (de 2 compases, 3 ó 4), que suponen un pulso lento aunque dinámico por encima de los tiempos internos del compás. Con Scarlatti se comienza a enfrentar tonalidades alejadas. Por ejemplo, es habitual que module por el relativo de la dominante menor, siendo raro que en la segunda parte regrese a la tónica.

De Scarlatti hasta los años 80 en que la forma sonata comienza a tomar la forma que todos conocemos, se va produciendo un proceso de transformaciones y asimilaciones llevados a cabo por G. B. Sammartini, C. Ph. E. Bach, Latrobe, etc

Todas esas transformaciones, como afirma Charles Rosen , produjeron una gran variedad de formas que podrían llamarse sonata por:

- el gusto por una estructura cerrada, simétrica
- colocar la máxima tensión en el centro de la pieza
- la insistencia en una resolución completa y prolongada
- tonalidad articulada y sistematizada

y dieron lugar a una serie de diferencias formales que se fundieron en la conocida por forma sonata que no deben verse como formas pre-existentes que obedecer, sino como soluciones habituales de los principios unificadores

Giorgio Pestelli resume la evolución de la forma sonata de forma clara, partiendo del esquema de la sonata de Doménico Scarlatti :

- I Parte, que constaba de tres secciones:
 - Sección A: Tema
 - Sección B: Episodio o puente para pasar a otra tonalidad.
 - Sección C: Desarrollo con elementos cadenciales
- II Parte, que constaba de dos secciones:
 - Sección B´: Episodio de transición o diversión
 - Sección C´: Desarrollo con elementos cadenciales

Respecto a esta estructura, la forma-sonata de la época galante evoluciona de la siguiente manera:

- *A*, tema, que Scarlatti dejaba con frecuencia en el estado de introducción arpegiada, de encabezamiento improvisador, se convierte en un primer tema, más corto y de entornos definido
- *B*, episodio de paso a una nueva tonalidad que permanece, se reduce y se regulariza en su dirección, que puede ser:
 - hacia la dominante si la sonata está en torno mayor
 - hacia el relativo, si está en tono menor
- *C*, va tomando un aspecto más regular que, poco a poco, antes de la cadencia, tiende a convertirse en tema o segundo tema.
- *B´*, el episodio de diversión, o desaparece entrando el primer tema en una nueva tonalidad, o se reduce a unos cuantos compases que preparan la vuelta del primer tema en la tonalidad inicial.

Esta repetición idéntica del primer tema hace más clara la diferencia entre los puntos B' y C' de la sonata scarlattiana, y origina una tercera parte de la estructura llamada precisamente *repetición*: que repite totalmente la primera parte (exposición), y también el segundo tema (si existe) haciéndole volver a la tonalidad inicial³.

Sin olvidar que estos esquemas son medios, generalizaciones máximas, se percibe que el paso a una forma tripartita es una simplificación como consecuencia de la utilización de dos temas que dan una direccional segura en la que caben pocas sorpresas, que desaparecen, en cualquier caso, con la repetición exacta de la reexposición.

3. 1. 4. 3. - Formas de sonata

Derivadas de la evolución explicada anteriormente, según Charles Rosen existen 4 tipos de Forma Sonata que se aplican a cada tiempo de la gran forma Sonata⁴:

1- *Forma sonata del primer movimiento*: Con dos secciones, cada una de las cuales puede repetirse. Empieza por determinar un tempo y una tónica estrictos.

- La *primera sección* consta de dos episodios:
 - *modulación hacia la dominante*
 - *cadencia final en la dominante*

y cada episodio se caracteriza por un incremento de la animación rítmica. Debido a la tensión armónica, la música que se ejecuta en la dominante se mueve con mayor rapidez armónica que en la tónica.

- La *segunda sección* consta de dos episodios
 - *regreso a la tónica*, que se facilita interpretando otra vez los compases iniciales. Cuando se dilata mucho la vuelta modulando a otras tonalidades o haciendo progresiones en la dominante, la obra posee una sección de desarrollo muy extensa.
 - *cadencia final*

Este tiempo se refuerza con la ruptura del ritmo periódico y la fragmentación de la melodía

Las proporciones armónicas se mantienen colocando la vuelta a la tónica en un lugar que no supere las tres cuartas partes de la duración del movimiento.

2- *Forma sonata del movimiento lento*: Cuando la vuelta a la tónica no se demora, con lo cual se da una resolución simétrica pero no un desarrollo.

3- *Forma sonata-minué*: Consta de dos partes que se repiten, pero en tres frases la segunda y tercera de las cuales están unidas.

³ Resumiendo, el nuevo esquema podría ser el siguiente:

- I ó Exposición: Que consta de
 - Tema A
 - Puente
 - Tema B y cadencias o elementos de desarrollo
- II: Episodio de transición o diversión
- III ó Reexposición:-
 - Tema A
 - Puente
 - Tema B y cadencias o elementos de desarrollo

⁴ En los libros anteriormente citados *Formas de Sonata*, pg 111-143, y mucho más reducida y esquematizada en *El estilo clásico. Haydn.,Mozart, Beethoven* pg 115-117.

- la primera frase puede concluir en tónica o dominante
- la segunda frase es a la vez, sección de desarrollo y segundo grupo de la exposición
- la tercera frase resuelve o recapitula

Suele formar parte de una forma ternaria más amplia, ABA, con un trío que suele ser de carácter relajado.

4- *Forma sonata del movimiento final*: Organización libre con la función de resolver todas las tensiones de la obra. Cuando la forma del primer movimiento vuelve al tema inicial antes del desarrollo se llama *rondó-sonata*, y suele haber un tema en la subdominante, que marcha hacia el centro del movimiento y, a veces se sitúa en la sección de desarrollo y otras la sustituye. El hecho de que sea la subdominante es para reducir la tensión.

La realización de la recapitulación se hace siempre mediante la resolución de las tensiones previas, lo que hace que la vuelta a los elementos temáticos se realice siempre de un modo muy distinto a su primera aparición en la exposición.

3.1.5.- CARACTERÍSTICAS

Como ya se ha visto, el estilo clásico surge de forma lógica, aunque sus elementos distintivos no se producen de forma ordenada. Se puede citar como elementos característicos:

- *El fraseo*: De todos los elementos, quizás el más representativo, y el que más influyó, por defecto o por exceso. *La frase breve, periódica y articulada*, cuyo paradigma es la frase de 4 compases, y fue iniciada por Scarlatti, sumando 2+2. Este ordenamiento está relacionado con la danza, y se aleja de la concepción de la secuencia armónica barroca que ya sólo se utilizará como medio para aminorar la tensión después de, por ejemplo, una serie de modulaciones, o como pedal final .

Con este tipo de fraseo articulado se consigue:

- simetría tanto entre las frases como dentro de la misma frase
- lograr una ruptura melódica periódica de la continuidad, donde los diversos ritmos se intercambian y fluyen pero no se contrastan. El periodo impone una pulsación más lenta cuyo objetivo no es el de equilibrar las dos mitades de una frase sino que cada frase condujera a otra frase sin que se percibiera el cambio.

Esto conduce, invariablemente a un uso del *perpetuum mobile* que se diferencia del barroco en que el tratamiento rítmico es irregular.

- *La dinámica*: La dinámica escalonada del Barroco deja paso en el estilo clásico a la frase articulada que exige que los elementos que la componen estuvieran diferenciados de forma que su simetría y forma estuvieran audibles, lo que trajo una variedad de estructuras rítmicas y gran gama de acentos dinámicos.

- *El crescendo*: Que también se logra en base a la rítmica, introduciendo un ritmo más rápido en el acompañamiento y posteriormente en las voces principales. Así, la transición rítmica se consigue gracias a elementos separados que se unen de forma que el aumento de velocidad se produzca en la relación 2,4,6,8,16,etc, pero percibiéndose como una transición, no como un contraste.

- *El ritmo*: Mozart y Haydn , introducen el ritmo rápido como una disonancia, relacionando así disonancia con ritmo más rápido (tensión-tensión), cayendo después en la cadencia. Este hecho implicaba indirectamente que las transiciones fueran normalmente rápidas porque así lo pedía la estabilidad del sentido tonal y la necesidad del equilibrio.

- *La modulación*: Que era muy lenta a la dominante y que, en general, hará que la gran estructura armónica se transforme para ajustarse a las proporciones y a la naturaleza de la frase clásica.

Este paso a la Dominante es realizado por cada autor de forma diferente:

- Mozart hace un nuevo tema en la Dominante
- Haydn repite el tema en la Dominante
- Beethoven combina los dos procedimientos anteriores
- *Los segundos temas*: Que suelen ser más intensos que el primer tema. por la necesidad de la búsqueda de contraste. De esta norma se sale Haydn que tiende a utilizar temas similares pero enriquecidos con armonía muy atractiva a fin de conseguir un efecto dramático.
- *La tensión*: Que se realiza en las secciones centrales. Por eso se utiliza mucho el acorde de Dominante de la Dominante, que es muy disonante.
- *Las reexposiciones*: Los elementos temáticos que en un principio se han representado en la Dominante deben volver a aparecer en la Tónica, aun cuando haya que recomponerlos y reordenarlos de nuevo, y sólo pueden omitirse los elementos que se hayan ofrecido en la Tónica.. Por regla general, en las reexposiciones de Haydn, Mozart y Beethoven se abrevian los elementos temáticos o se omiten parte de ellos intensificando los restantes, y son más largas que la exposición.
- *La melodía*: Que suele terminar resuelta, diferenciándose así de las del Barroco.
- *La interpretación*: Que se renueva cada vez por conferir a la frase un significado totalmente nuevo al situarla en otro contexto distinto.

Diether de LaMotte aporta además otros elementos, que según él, se introducen a partir de 1750, momento en que se produce un cambio de estilo motivado por esos elementos, que son:

- *Llega a su fin la composición a 4 voces*: La melodía, acompañada por la segunda voz en forma de terceras, flota por encima del bajo
- *El bajo se limita a las tres funciones principales*: Es difícil encontrar en el comienzo del periodo clásico, algo más que Tónica, Dominante y Subdominante. Frente a muchas notas melódicas, se encuentran pocas notas en el bajo. La facilidad de su comprensión brota de la simplicidad de su armonía temática.
- *Creación de un nuevo tempo: el presto*. Casi cada nota del bajo barroco se traducía en un nuevo acorde del continuo, aportando un cambio de función. Es el número de cambios de funciones lo que determina el posible tempo de una voz melódica.
- *Es constante la repetición de compases*. Muy característico en su tiempo es el hecho de repetir un compás que previamente ha aparecido. Y esto revela dos cosas:
- Una búsqueda de lo sencillo, que se manifiesta en la formación de la melodía y en el material de los acordes.
- Una indicación hacia la nueva vivacidad del tempo: Es como si en el desarrollo melódico estuviese permitido dar demasiada información en demasiado poco tiempo.

3. .1 .5. 1. .- EVOLUCIÓN ARMÓNICA

A partir del estilo clásico nos encontramos ya con la utilización de todos los acordes existentes y con todos los recursos que el romanticismo no hará mas que enriquecer mediante las aportaciones individuales que realice cada compositor. Por eso a partir de ahora dejarán de tener importancia las características generales para cada vez ser más importantes las específicas de cada autor.

Los estilos y movimientos serán más estéticos que técnicos por lo que nuestra labor de sistematizadores de la evolución se complica por no poder definir en el tiempo sino en el

momento. Aún así es inevitable la utilización de recursos generales por parte de músicos que nos suenan parecido, y estos recursos son los que resumiremos como característicos tanto de este periodo como del romanticismo, para tener que, conforme avanza el tiempo, caracterizar individualmente a cada compositor.

- *Acordes:*

- *La 7ª sobre la 7ª:* De la música de Bach sólo quedan ya las progresiones y el acorde de 7ª sobre el VIIº grado en modo Mayor como elemento de transición. pero utilizado en el periodo clásico también como acorde. Representa una mezcla de las funciones de Dominante y Subdominante.
- *7ª disminuida:* En el círculo de quintas, la 7ª disminuida aparece, en palabras de Olivier Alain, como una *placa giratoria* por sus múltiples posibilidades de atracción. Hay que recordar que está formado en sus 4 estados por separaciones iguales (3ª m) por lo que su sonoridad es idéntica, variando sólo su resolución.

Aplicando el principio enarmónico, la misma 7ª disminuida se puede escribir de cuatro maneras diferentes, tomando cada nota sucesivamente como sensible, que puede encontrarse con facilidad disponiendo el acorde por terceras. Cada uno representa un tono diferente y es curioso observar que las cuatro fundamentales reales forman a su vez un acorde de 7ª disminuida.

Con las resoluciones excepcionales sobre la 7ª de dominante. de sensible, etc, se percibe que las posibilidades de modulaciones cromáticas aumentan de forma significativa.

Se utiliza mucho en el Modo Mayor, aunque sea propio del menor, porque la distancia de semitono que separa a la 7ª de su resolución hace que la atracción de aquella hacia esta sea mucho más acentuada que el acorde de 7ª de sensible.

Su flexibilidad y sus grandes recursos hacen de él, uno de los acordes más utilizados.

- *7ª sobre los demás grados:* Se comienza a dar preponderancia a los acordes de 7º sobre grados que no son el de dominante tales como:
 - *Modo mayor:*
 - Sobre II, III y VI, formando 7ª menor
 - Sobre I y IV, formando 7ª Mayor
 - Sobre el VII, formando 7ª sensible
 - *Modo menor:*
 - Sobre I, formando 7ª Mayor
 - Sobre II, igual que la del VII del Mayor
 - Sobre III, formando 7ª Mayor
 - Sobre IV, igual que la del II del Mayor
 - Sobre VI, igual que la del IV del Mayor

- *La modulación:*

La sección que sigue al primer tema de los movimientos en forma sonata ejerce la tarea armónica de la modulación. La meta acostumbrada en el modo Mayor es la dominante, mientras que en el menor es la Tónica.

- *La modulación al segundo tema:* La semicadencia sobre dominante se convierte en la nueva Tónica. La entrada en la tonalidad de la dominante precedida por el Iº en forma de 1ª inversión es muy concluyente, porque hace que se perciba a la Tónica como IVº en 1ª inversión de la tonalidad de la dominante. El clasicismo no cambia el aspecto de la tonalidad inestable característico del menor respecto al Mayor.
- *La modulación en el desarrollo:* Básicamente, el camino modulante trata de convencer, mientras que el desarrollo intenta sorprender, por lo que carece de

objetivo preestablecido. La dominante de la tonalidad principal no es buscada y alcanzada mas que al final.

Los desarrollos suelen estar sometidos a este esquema dividido en cinco etapas:

- Tonalidad del fin de la exposición
- Comienzo de la modulación
- Aceleración creciente
- Progresiones indefinibles
- Apaciguamiento armónico y enderezamiento rumbo a 7ª de V y I.

- *Acordes alterados:*

Las alteraciones implican el movimiento de una nota manteniendo la función del acorde.

Cuando se forman por movimiento cromático a partir de la fundamental del acorde se les percibe como acordes alterados en sentido dado. Lo difícil para el oyente es cuando la nota alterada formaba parte antes de un acorde sin alteración

El cromatismo elude las tríadas en Mayor y prefiere incluir este material en su forma debilitada como acorde de 6ª.

- *6ª Aumentada:* El acorde de 6ª Aumentada tiene un empleo muy frecuente dentro de la armonía. Su origen como acorde específico es contrapuntístico. Procede de un IVº grado elevado, como sensible de dominante, que se abre a la 8ª de idominante. No procede, como se piensa habitualmente, de un IV elevado, sino de una Dominante de la Dominante con la 5ª rebajada, tanto si la fundamental es el IIº grado como si la fundamental aparente es el IVº rebajado.

Normalmente, estos acordes colocan el VIº grado menor en el bajo y el IVº grado elevado en una voz superior. La tónica está siempre en alguna otra voz, de modo que son tres las notas comunes a todos los acordes, por lo que se puede decir que se distinguen entre sí por el intervalo de 4ª.

Según los autores, se distinguen más o menos acordes de 6ª Aumentada. Aunque hay cuatro, que se puede llamar estandarizados, que se encuentran en todas las clasificaciones y que reciben nombres ya conocidos universalmente:

- *Acorde de sexta aumentada: Italiana*

- *Acorde de 3ª, 5ª y 6ª Aumentada:* Alemana. Tiene una resolución con 5ª paralelas que se forman en la progresión natural hacia la dominante y que se consideran aceptables salvo cuando aparecen entre soprano y bajo.
- *Acorde de 3ª, 4ª y 6ª Aumentada:* Francesa
- *Acorde de 4ª dobleaumentada:* Suiza. Tiene función de Dominante por su resolución en la dirección de la doble alteración.

Puede enarmonizarse, en virtud de la enarmonía de la 6ª Aumentada con la 7ª menor, con acordes de 7ª de Dominante, proporcionando así un excelente recurso para la modulación.

- *Conducción lineal de las voces. Contrapunto:*

En 1737, Johann Adolf Scheibe en *Critischen Musicus* centró su atención en la manera de componer según su opinión, *pomposa, enmarañada y oscurecida por un arte demasiado elevado* de Bach. A partir de ese momento el contrapunto cayó en desuso por obstaculizar el camino de la naturalidad y la sencillez expresiva a las que se aspiraba.

Se empezó a desarrollar la forma sonata basada en la función y la cadencia, pero aún así el contrapunto siguió teniendo gran importancia. Mozart, por ejemplo, profundizó en el estilo de Fux. Beethoven recibió clases de Albrechtsberger, quien en 1790 había escrito *Grundliche Anweisungen zur composition* en el que había indicaciones para la composición

severo a capella. Schubert, el año que murió había comenzado a estudiar con Sechter, igual que Bruckner. Wagner también fue introducido en la composición severa por Theodor Weinling.

El desarrollo del contrapunto se integra en el trabajo motivico-temático, evolución que se puede percibir en el cuarteto de cuerda, pero no sólo. El estudio de Bach por parte de Mozart trajo la fusión progresiva del trabajo temático con la homogeneidad ideológico-temática y la polifonía. El mismo proceso llevó Beethoven, cuando desemboca su construcción global polifónica en una fuga, sobre todo al final de su vida.

Quizás la mayor aportación en el tratamiento temático de la fuga la realiza Haydn con la incorporación inicial de dos contrapuntos no realizándose así la técnica de la acumulación barroca en la que el sujeto entraba escalonado.

3. 1. 6.- LENGUAJE DE LOS MÚSICOS

3. 1. 6. 1.- Domenico Scarlatti (1685-1757)

Aunque armónicamente crea el *acorde Acciaccatura*, que es una nota extraña emitida a la vez que la real, lo que sugiere una influencia guitarrística española⁵ y de los ritmos y danzas españolas, sus mayores aportaciones las realiza en la escritura de teclado, ya que era un virtuoso del clave.

- *Desintegra los principios contrapuntísticos* y marca el giro dado por la música italiana
- En las primeras sonatas *elabora una sólo idea* y se mantiene una textura polifónica y las pautas rítmicas del movimiento incesante de la invención
- Intuye el futuro clásico con la utilización del bajo Alberti y en los temas de contraste dramático y en zonas tonales.

- *Modulación:*

- *Libertad y rapidez de la modulación*, sobre todo la cromática
- Los *desarrollos modulantes más bruscos hacia las tonalidades más alejadas están compensadas* por secciones cadenciales muy afirmativas y repetidas muchas veces, viéndose así las violencias de algunas modulaciones, etc.
- Sustituye el desplazamiento barroco de la tónica a la dominante por una violenta oposición de las tonalidades, adelantándose a Haydn, permitiéndose, por ejemplo, abordar la Dominante por medio de su modo menor.

- *Forma:*

En sus sonatas politemáticas, *le gustaba presentar un segundo tema diferenciado en la dominante menor*⁶, que luego tomaría Johann Christian Bach. Mientras que los primeros temas son polifónicos, los segundos son homofónicos. Utiliza la homofonía y la polifonía para incidir en el contraste temático y polifónico, en un síntoma notable del nuevo planteamiento estilístico.

Realiza varios tipos de forma:

- Modulando de la tónica a dominante en la primera parte y en la modulación inversa en la segunda. En las sonatas politemáticas marca claramente las dos zonas tonales de la primera parte mediante sus temas respectivos y hace exactamente lo mismo en la segunda parte, dando pie a una forma de sonata simétrica que se utilizará más adelante.
- Comenzando la segunda parte con una repentina subida de la tercera nota a partir de la tónica, o con una idea totalmente nueva que sustituye al primer o segundo

⁵ Sonatas 449 y 338

⁶ Sonata 461

tema.

- Desarrollando armónicamente los temas en la segunda parte dejando atrás el concepto de expansión secuencial sin interrupciones.

3. 1. 6. 2.- Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Como características más novedosas destacan:

- Superposición de tonalidades remotas
- Empleo brusco del silencio
- Fraseo irregular

Haydn desarrolló un estilo en que los efectos más dramáticos eran esenciales para la forma, es decir, justificaban la forma, y ésta, a su vez, los justificaba (preparaba y resolvía).

Los elementos temáticos son muy breves, porque tenían que servir como figuras de acompañamiento, en lógica evolución del contrapunto clásico que independizaba las voces, llegando a eliminar las frases de transición, apareciendo los nuevos temas sin transición, porque ya están implícitos.

El fraseo se fue convirtiendo en irregular por la creación paulatina de un desarrollo dramático independiente del vocal, que es regular, Por eso Haydn no compuso grandes óperas, ya que su pensamiento era muy concentrado. La frase se fue articulando y la armonía se fue polarizando.

Esta concentración buscaba una energía propiciada por la disonancia y sus resoluciones a largo plazo, como en el Cuarteto, Op 50 nº 1, y a la modulación que ella implica. Por eso es difícil hablar del estilo de Haydn, porque iba en función del material con el que contaba, lo que le llevaba a transformar la forma llegando a cometer incluso *errores* de realización.

Es *original en el aspecto formal, tonal y moduladorio*, llegando a realizar 1, 2 o 3 temas en el Allegro de forma indistinta, o colocando sin miedo un Adagio en Mi M en una sonata en Mi B M.

Es característica su *rapidez en la modulación* y la suspensión en calderón sobre una disonancia (7ª de VII u otras).

En Haydn *las secciones armónicas son más frecuentes*, con un plan tonal menos ligado a los temas por los juegos de disonancia, modulaciones sorpresa y una concepción dinámica de la armonía

Inventa la llamada *elaboración motivico-temática*, desarrollando una nueva polifonía que evoluciona a partir del cuarteto de cuerda y de la sinfonía

3. 1. 6. 3.-Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

La forma de Mozart se caracteriza por el orden de aparición de los temas, dando muchas veces más importancia al devenir armónico en el consecuente del tema

Armónicamente realiza una novedad trascendental como es el progresivo abandono de la serie Subdominante - Dominante, utilizando entonces dos procedimientos:

- Dominante detrás de la Tónica
- Serie Dominante-Subdominante-Tónica, con la importancia que conlleva a nivel de suavización de la cadencia

A nivel formal tiende a repetir una misma idea breve tres veces a distancia de 3ª, sin embargo, las recapitulaciones nunca son iguales

La simetría interna de la frase mozartiana es análogamente responsable de la dirección del tiempo, y su variedad evidente es un ajuste sutil del equilibrio, una simetría más perfecta.

Tiende a asociar varias ideas. A componer en grupos.

3. 1. 6. 4.- Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Su armonía está integrada en un sistema sonoro de esencia expresiva y dramática. al servicio de la arquitectura expresiva y dramática. Se basa en la relación entre Tónica, Dominante y Subdominante, hasta tal punto es así que prácticamente Se puede afirmar que la música de Beethoven es una cadencia continua en la que es muy rara la aparición del IIº grado.

Alarga el tiempo armónico, proyectando las funciones tonales sobre una estructura rítmica más vasta, con dominantes que atrasan su resolución hasta 20 y más compases, o afirmaciones tonales muy amplias.

En lógica con lo anterior, es muy abundante la utilización de la 7ª de dominante y su uso empuja a:

- realizar enarmonías entre dicho acorde y el de 6ª Aumentada
- ampliarlo hasta la 9ª de Dominante como uso normal

Al final de su vida realiza incursiones hacia los modos antiguos.

Por otro lado, realiza una melodía con tintes instrumentales, desplegando el arpeggio y rompiendo con acentos y articulaciones la regularidad métrica. Ambos elementos, melodía y armonía, convergen hacia el ritmo como un terreno de innovación en el que el tiempo en general no se somete a las especificaciones indicadas, debido a esa riqueza de tratamiento rítmico caracterizada por:

- síncopa enfatizada por el sforzato
- acento fuera de su eje
- ritmo de periodos de compases pares pero roto con irregulares agógicas

- *Modulación:*

Amplía los procedimientos de cambio de tono, realizando:

- cambios de tono por sensible en el bajo
- por cromatismo descendente
- por cadencias rotas
- por resoluciones excepcionales de la 7ª disminuida
- por 6ª Aumentada
- por una simple yuxtaposición de tonalidades
- por cambio de modo

Prioritariamente realiza estos procedimientos en las secciones de desarrollo

- *Acordes:*

Como innovaciones en el uso de los acordes Se puede destacar:

- Acorde de 7º de Dominante sobre Pedal, en un procedimiento que luego será habitual en Schubert y Schumann
- Pedales en forma de diseño melódico
- Uso de *disonancias muy osadas* para la época tales como:
 - Bordadura de 9ª m de la *Sonata en do# nº 14*
 - 9ª de V en la *2ª Sonata para Violoncello*
 - Cromatismo extratonal en el *Trío Op 70 nº 2*
 - Sucesiones libres en las *Variaciones Diabelli*
- Uso de la armonía napolitana, sobre todo en la resolución sobre la 9ª V menor, e incluso como idea tonal en la *Sonata Apasionata*, etc
- Realce del carácter dinámico en la emisión simultánea de la apoyatura y la nota real