

PROLOGO

ARNOLD SCHÖNBERG

MODELOS PARA ESTUDIANTES DE COMPOSICION

Guía y glosario

RICORDI

PROLOGO

Esta es la segunda versión, revisada y ampliada, de una guía que preparé para los estudiantes noveles de composición que asistieron a un curso de verano de seis semanas de duración, en la Universidad de California, en Los Angeles. Aunque la primera versión se hizo con gran apuro y en un momento en que me hallaba ocupado con otros asuntos (componiendo, por ejemplo, lo cual no es para mí un pasatiempo), y a pesar de que anticipé que yo podría tal vez enseñar algunos conocimientos teóricos pero no mucho en materia de adiestramiento técnico, quedé sorprendido por el éxito de esta guía. Ayudó a mis alumnos hasta tal punto que, incluso aquellos con poca capacidad creadora y musicalidad, pudieron escribir un breve minué o hasta un scherzo que no estaba del todo mal.

Este éxito me indujo a interrumpir mi trabajo, sacrificando nuevamente la composición por la enseñanza, a fin de preparar esta segunda versión, que espero será más útil y efectiva.

Los principales objetivos de esta guía son: **adiestramiento auditivo**, desarrollo del **sentido de la forma**, y comprensión de la **técnica y lógica** de la construcción musical.

A los estudiantes que deseen llegar a ser maestros de música en universidades*, escuelas secundarias o elementales, se les exige estudiar composición. Pero, de acuerdo con mi experiencia, muy pocos saben escribir sin ayuda del piano y son menos aún los que poseen un sentido de la relación que existe entre la melodía y el acompañamiento. Además, muchos de esos estudiantes que son tal vez buenos instrumentistas no poseen imaginación creadora, en tanto que, a menudo, aquellos que tienen talento piensan que en la actualidad se puede escribir cualquier cosa: han escuchado, hasta en la música popular, disonancias inconexas y piensan que pueden aplicarlas también en sus intentos de componer formas breves pero lógicamente construidas.

Considerando todos estos hechos, introduje hace algunos años un nuevo método para lograr la coordinación de la melodía y la armonía, que vuelve la composición más fácil, incluso para aquellos estudiantes que no tienen inclinación o capacidad para la creación musical y que además resultó sumamente útil para el adiestramiento auditivo.

Se ha destacado especialmente en esta guía el concepto de variación, porque constituye el recurso más importante para lograr coherencia, no obstante la variedad. Incluso un principiante que no tenga mucho talento creador será capaz de escribir al menos, el mínimo exigido para "pasar de grado", si estudia las múltiples maneras en que la variación se aplica a las formas básicas simples, y trata luego de emplear procedimientos similares en sus propios ensayos.

Observará que inclusive un cambio en la sucesión armónica exige una adaptación y produce así nuevas estructuras motivicas. Debería estudiar muy detenidamente los esquemas armónicos para incisos* de dos compases. Revelan muchas maneras de enriquecer la armonía; y si comprende los principios que de allí surgen será capaz de aplicar esos métodos no solamente a los incisos, sino también a muchos otros fragmentos. Este conocimiento es muy importante para producir cadencias sobre distintos grados y, en la sección "elaboración" del scherzo (ver pág. 11), para elaborar la armonía "modulante" de los "modelos" y de las progresiones. El estudiante debe familiarizarse con los "enlaces de fundamentales", que producen armonía fluctuante.

No todos estos problemas técnicos, por supuesto, están al alcance de un principiante.

* N. del T. En el original "colleges" (ciclo intermedio entre Universidad y enseñanza secundaria).

* N. del T. El autor distingue entre "phrase" y "sentence". Dado que en su acepción musical ambos términos corresponden a "frase", se han adoptado las palabras "inciso" (phrase) y "frase" (sentence).

Pero el estudio y análisis de los ejemplos le hará conocer esos procedimientos y estimulará al futuro compositor para escribir de una manera digna.

El estudiante tendrá también que estudiar las mismas formas en las obras de los maestros clásicos. En primer lugar, se recomienda el estudio de las sonatas para piano de Beethoven, porque sus formas son generalmente más simples, incluso que las de Mozart o Haydn. Pero el estudiante no debe inquietarse si encuentra en las obras de esos maestros rasgos que no han sido tratados en esta guía: en un curso breve como éste, es imposible pretender enseñar todo lo que puede inventar la imaginación y fantasía de un maestro. Hay "licencias" a las que sólo puede llegar un talento verdaderamente grande, una técnica superior y —tal vez— sólo un genio. Además, el estudiante debe comprender que estos modelos muestran meramente una forma de acercarse a la técnica de la composición. Pero no debe en ningún caso pensar que un compositor trabaja de una manera tan mecánica. Lo que produce música verdadera es única y exclusivamente la capacidad inventiva, la imaginación e inspiración de una mente creadora —siempre y cuando un creador "tenga algo que expresar"—.

No obstante, un estudiante nunca debería escribir meras notas áridas. En todo momento debe tratar de "expresar algo". Al marcar el tiempo y el carácter mediante términos tales como *cantabile*, *agitato*, *con spirito*, *grazioso*, *scherzando*, *gaio*, *vivace*, *grave*, etc., encontrará que su imaginación ha sido estimulada para hacerle producir piezas de un carácter definido, como por ejemplo una canción, un allegro agitato, un scherzo chispeante, una graciosa gavota, o inclusive un nocturno o una rapsodia de carácter vago o indefinido. Muy pronto puede así un estudiante escribir con mayor espontaneidad, lo cual no excluye la consciente aplicación de su conocimiento técnico.



La ley prohíbe
fotocopiar esta obra

GUIA

I

COORDINACION DE MELODIA Y ARMONIA

Con el fin de obtener la coordinación de la melodía y la armonía, el estudiante utilizará en sus primeros ejercicios solamente los sonidos de la armonía subyacente.

Los sonidos ajenos a los acordes subyacentes se añadirán a las diversas formas de acordes quebrados sólo como **notas de paso, retardos, notas de adorno, y otras notas auxiliares**, de acuerdo con las indicaciones dadas en (c) y (d).

Ya desde el comienzo todos los ejercicios se realizarán en **diversas tonalidades**. Así el estudiante, en poco tiempo, se sentirá cómodo en cualquier tonalidad.

A. Construcción de motivos o incisos de dos compases sobre una sola armonía.

(a) En los Ej. 1-4 sólo se utiliza el acorde de tónica quebrado de diversa manera, en blancas y negras. El estudiante debe tratar de encontrar el mayor número posible de maneras de **quebrar un acorde**.

(b) En los ejemplos 5-11 las mismas y otras formas similares de acordes están realizadas con **diferentes ritmos**. Las repeticiones de sonidos favorecen la variedad rítmica y determinan a menudo rasgos característicos.

(c) **Agregado de notas de paso**. Al comienzo será preferible usarlas sólo sobre los tiempos débiles. (Ej. 12-15).

(d) Se añaden **notas auxiliares** y otros **adornos** a las formas básicas (Ej. 16-19).

El estudiante debe siempre buscar la variedad rítmica. Puede muy bien ocurrir que no todo sea "hermoso", o "melodioso", ni esté "perfectamente equilibrado" *. El maestro corregirá o rechazará las partes peores de los ejercicios y explicará por qué son demasiado pobres o están demasiado recargados. Al comienzo, lo único importante es imaginar tantas formas diferentes como sea posible. La incorporación, de esta manera, del concepto de variación y sus posibilidades técnicas constituirá una gran ventaja para el estudiante, cuando trate posteriormente de inventar melodías verdaderas, instintiva y espontáneamente.

Observar la **diferencia** entre el **primero** y el **segundo** compás en la mayoría de los ejemplos. Por lo general, el segundo contendrá menos rasgos característicos y menos movimiento que el primer compás (Ej. 6, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18).

B. Construcción de incisos de dos compases sobre dos armonías.

sobre I-V (Ej. 20-29)

„ I-VI (Ej. 30-36)

„ I-IV (Ej. 37-43)

„ I-III (Ej. 44-50)

„ I-II (Ej. 51-57)

En los Ej. 34, 35 y 36 se han insertado notas cromáticas.

En los Ej. 41 y 42, un acorde de séptima de **dominante auxiliar** acentúa la progresión hacia el IV.

Los Ej. 44-50 utilizan el III en forma de un **acorde de dominante auxiliar** (de séptima). Esto se aconseja especialmente si el compás siguiente debe comenzar sobre el VI o, mediante una cadencia rota, sobre el IV o II (Ej. 47a, 48a, 49a).

El II aparece más frecuentemente en su **primera inversión** o como un acorde de $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ o de 2. Cuidarse de las **quintas consecutivas** si se usa la posición fundamental.

* Los ejemplos de esta guía podrán parecer a veces poco equilibrados o poco melódicos. No nos hemos propuesto con ellos alcanzar un fin estético sino exclusivamente mostrar la aplicación de procedimientos técnicos.

C. Incisos de dos compases basados sobre tres armonías.

Deben practicarse también tan sistemáticamente como los ejercicios anteriores. Algunas veces, sin embargo, un estudiante, incluso en esta etapa inicial, puede haber tratado de "inventar" esas formas instintivamente. En todo caso, los esquemas y ordenamientos rítmicos y motivicos deben estimularlo a procudir un material semejante al que aparece en los modelos.

Observar algunas de las estructuras rítmicas, por ejemplo, las síncopas de los Ej. 59, 64, 65, 79 y 83, y la aumentación de los diseños rítmicos en los Ej. 58, 61, 62, 67, 67a, 69, 75 y 76. Algunos de ellos son exactos, otros son libres.

Debe estudiarse nuevamente el **tratamiento del segundo compás**. Su relación con el primer compás puede compararse a la relación que existe entre un tiempo fuerte y uno débil. Pero, así como un tiempo débil algunas veces lleva un acento, así el segundo compás de un inciso no necesita representar siempre una declinación. Aquí uno encuentra las aumentaciones mencionadas más arriba y también condensaciones, esto es, la omisión de rasgos subordinados (Ej. 60, 66, 78, 80, 81).

Observar además el uso múltiple de células motivicas marcadas con a, a¹, a², etc. Para esta técnica podría formularse el siguiente consejo: **Si el ritmo es exacta o aproximadamente el mismo, el intervalo puede ser cambiado libremente**, porque el ritmo es más llamativo que el intervalo. A menudo un ritmo es "trasladado" de un tiempo fuerte a uno débil, y viceversa (Ej. 59, 65, 76 y 79).

D. Incisos de dos compases sobre más de tres armonías.

Se dan algunos ejemplos en los Ej. 86-93. Sería demasiado difícil para un principiante escribir esos ejercicios en la forma mecánica de los precedentes. Será más fácil hacerlo cuando domine las formas de insertar "armonías de paso" como las que se muestran en los Ej. 167-188. Al estudiar todos estos modelos, el estudiante debería comprender que la premisa para lograr una armonía más rica es un movimiento semi-contrapuntístico del bajo, en el cual las otras voces acompañantes no pueden dejar de participar. Es el impulso propio de las voces independientes lo que produce un movimiento más rico de la armonía. Las alternativas 86a, 90a, 91a y 93a, demuestran que bastaría un número aún menor de armonías.

Observe el uso (imitativo) de células motivicas en el acompañamiento de los Ej. 90 y 92.

II

MOTIVO Y CELULAS MOTIVICAS EN INCISOS DE DOS COMPASES

En los incisos, las células motivicas aparecen habitualmente más de una vez. Así, puede presentarse un motivo que en lo sucesivo aparecerá en más y más ricas variaciones, generando más y distintos incisos y fragmentos de diferente tamaño y función.

A. La mayoría de estos incisos son meras variaciones de los ejemplos primitivos del comienzo. Así el N^o 94 deriva del N^o 12; los N^{os}. 95, 96 y 97, del N^o 13; etc.

B. Otras diversas formas de empleo de células motivicas.

El estudiante observará que todos estos ejemplos contienen en una u otra forma las tres notas iniciales (o su ritmo) del Ej. 119. Aparecen en simples repeticiones, trasposiciones, en inversiones, en aumentaciones, trasladadas a otros tiempos, etc.

El estudiante debe aplicar todos estos recursos a sus propios ejercicios.

Muchos de estos ejemplos están desequilibrados, al menos sin un acompañamiento adecua-

do. Pero el ejemplo 132, una variación del ejemplo 131, se usa más adelante (Ej. 226 y 231) para construir una frase y un período. Conviene intentar cambios y variaciones del tipo indicado, incluso si se obtienen resultados pobres.

Los ejemplos 147 al 150 derivan de las formas 140 y 141. Allí estaban basadas sobre I-V. Pero los ejemplos 148-150 utilizan una armonía más rica, a pesar de que también comienzan sobre I y terminan sobre V (salvo el Ej. 148). Pero inclusive ejemplos como el 130 y 144, evidentemente sobrecargados, pueden ser de alguna utilidad si se los trata como el 130 a y 144 a.

C. Algunos modelos de acompañamiento.

En **estilo pianístico** la armonía no necesita estar completa en cada tiempo. Por el contrario, si no se trata de expresar un determinado carácter, la inserción de pausas en una o más voces proporcionará transparencia y a menudo produce un **"motivo del acompañamiento"** característico, vale decir un esquema rítmico que podría utilizarse más adelante con leves modificaciones. Un esquema semejante puede, inclusive dentro de una frase corta, estar integrado no sólo por diferentes elementos, por ej. en los Ej. 152, 155, 156, 157, etc., sino que también puede utilizarse un solo elemento, por ej. los diseños "tipo marcha" de los Ej. 158, 159, 161 y 163. El **movimiento independiente** de una o más voces —si no interfiere con la armonía y la obscurece— siempre es valioso, por ejemplo en los Ej. 159, 164 (sobre el cual se construye posteriormente una frase y un período, Ej. 224 y 230), 165 y 166. En su mayor parte, la independencia de aquellas voces no es considerable. Siguen meramente el movimiento de la melodía. El Ej. 162 a muestra que este modelo puede ser acompañado sin ese movimiento, pero el Ej. 162 b muestra un tratamiento más libre.

D. Modelos de armonización para incisos de dos compases.

El Ej. 167 muestra —al comienzo sistemáticamente— algunas de las sucesiones armónicas más seguras. Llamamos la atención sobre el uso de las inversiones de tríadas y acordes de séptima y de "transformaciones" de los acordes sobre algunos grados: dominantes auxiliares, séptimas disminuidas, etc. Esas transformaciones son producidas por la utilización de "sonidos reemplazantes" derivados de las "regiones emparentadas" con el centro tonal respectivo. Los ejemplos se basan en enlaces "fuertes" o "ascendentes" y "super-fuertes", según el modelo V-I, V-III y V-VI, V-IV, respectivamente. Por supuesto, no podían incluirse todas las posibilidades, si bien se han evitado los enlaces "débiles". En el modo menor, especialmente, no pueden utilizarse todos los enlaces.

Los Ej. 172-188 muestran en qué gran medida pueden utilizarse esas armonías en los incisos. Muchas de ellas parecerán difíciles a un principiante que no posea un conocimiento completo de la armonía. Pero la comprensión de los principios en que se basa esa técnica ampliará el panorama del estudiante, aunque sólo sea teóricamente.

Nuevamente se llama la atención sobre el acompañamiento, el movimiento de las voces frecuentemente independiente y sobre el hecho de que los ritmos de los esquemas armónicos pueden ser alterados.

III

FRASES

A. Los primeros cuatro compases solamente.

Lo que aquí se llama la "forma de dominante" (compases 3 y 4) es en los casos más simples una repetición de los compases 1-2 acomodada a una armonía contrastante: en el Ej. 189, I contrastado con V; en los Ej. 190 y 191 (y las alternativas 192-197), I-V contrastado con el

enlace inverso V-I. Incluso aquí la forma de dominante no debe ser una mera trasposición. Esto es primitivo y monótono. Son aconsejables, por lo menos, modificaciones tales como las que han sido marcadas con (+). Son de gran interés las transformaciones del tipo 193 a 197. Todavía más interesantes son las repeticiones como en el Ej. 198, en el cual los compases 3-4 están basados sobre (II)-V-I, una repetición libre del I-(IV)-V de los compases 1-2. Algunas veces son también convenientes las repeticiones en forma de progresión: Ej. 200, 201, 205, 206. Por supuesto, como no existe aquí la relación I-V, el término dominante debe ser entendido en un sentido metafórico.

B. Completamiento de la frase (compases 5-8).

La forma de frase que se enseña aquí no pretende ser más que una "forma-escolar", una manera de enfocar un problema básico, dentro de las posibilidades de un principiante. Sin embargo, debe mencionarse que hay muchos ejemplos similares en Beethoven. Ver, por ejemplo, los Ej. 207-210, de sus sonatas para piano; incluso el primer tema de su Quinta Sinfonía utiliza esta forma.

No será demasiado difícil construir esta forma ateniéndose a la siguiente indicación: El compás 5 es habitualmente una forma reducida del contenido del primer inciso. Esta reducción se logra omitiendo algunos rasgos más o menos subordinados (Ej. 212) o conectando elementos del primer inciso de diferente manera (Ej. 213) o en un orden diferente (Ej. 214, 215, 216). El compás 6 es generalmente una especie de repetición del compás 5: una repetición estricta (Ej. 211) o una adaptación a otro grado (Ej. 207, 212, 213, 214, 215) o una repetición estricta en forma de progresión (Ej. 220, 221, 222, 225) o libre. En contraste con esto, en el Ej. 223 sólo una "célula" motívica del compás 2 está repetida a lo largo de un ascenso cromático en la melodía: Re-Re#-Mi-Mi#-Fa-Fa#; y el Ej. 224 elabora elementos de los compases básicos sobre una sucesión fluida de armonías.

El compás 7 prepara la cadencia sobre el I (Ej. 220, 223, 225, y 226), o el V (Ej. 220, segunda terminación, 221, 224) o el III (Ej. 220, tercera terminación, 222, 227).

Observar la "densidad" de la armonía en la parte cadencial. De ordinario se usan en este lugar más armonías que en los compases precedentes.

Observar también el tratamiento que recibe la voz principal en esta parte. En general, elementos básicos posteriormente reducidos, sobre una armonía cambiante, aparecen en formas menos estrictas.

Podría ser una ayuda para el estudiante, en su intento de resolver estos problemas técnicos, escribir en primer lugar una gran cantidad de esbozos, incluso mecánicamente, y luego seleccionar los mejores. Mientras hace esto debe a menudo recurrir a los métodos para desarrollar nuevas estructuras motívicas por medio de la variación, como se expresó al comienzo.

IV PERIODOS

La principal diferencia y también, para un principiante, la principal dificultad en escribir periodos radica en la necesidad de usar en los compases 3-4 estructuras motívicas "más alejadas". A cada uno de los cuatro periodos de los ejercicios 228, 229, 230 y 231 se han añadido dos alternativas: todos esos periodos terminan sobre I, o sobre V, o sobre III. El uso de intervalos básicos marcados con $\overbrace{\quad}^a$, $\overbrace{\quad}^{a^1}$, $\overbrace{\quad}^{a^2}$, etc., y de ritmos básicos marcados con $\overset{a}{\wedge}$, $\overset{a^1}{\wedge}$, $\overset{a^2}{\wedge}$, etc., ilustra la relación con la primera frase. El estudiante debe realizar el análisis con el fin de conocer el "destino" del motivo y de intentar por su cuenta muchas elaboraciones similares.

En el Ej. 228, el intervalo de cuarta $\overbrace{\quad}^b$ está elaborado a manera de "cadena" en los compases 2-3 del antecedente; el consecuente usa sólo la anacrusa y el ritmo, pero introduce muchos cambios en los intervalos. Este período está construido sobre el motivo N° 8 de la pág. 42.

Puede recomendarse la inversión de una parte de la melodía de la frase (compases 2-3 del Ej. 228 b).

Observar en los Ej. 230 y 230 b, compás 4, el desplazamiento del ritmo $\overset{a}{\wedge}$ hacia el primer tiempo.

En el Ej. 231 se utilizan desplazamientos similares de intervalos y ritmos.

La cesura (compás 4) y el final (compás 8) son producidos principalmente por la armonía. Mientras que el final (compás 8) se realiza siempre por medio de una cadencia completa (IV-V-I o II-V-I, traspuesta a la región en vigencia en ese momento) la cesura en el compás 4 puede alcanzarse por medio de una semicadencia (IV-V o II-V, o también VI-V). Generalmente en el compás anterior al grado final puede observarse un enriquecimiento de la armonía: se utilizan habitualmente más armonías que al comienzo.

La melodía en aquellas partes cadenciales se mueve con mayor riqueza que en los compases precedentes. La cesura, además, se destaca comúnmente por un silencio, al menos en el acompañamiento, produciendo el efecto que causan en la puntuación una coma o el punto y coma.

El consecuente es habitualmente una repetición libre del antecedente. No obstante, uno, dos o hasta tres compases podrían repetirse exactamente. Pero en el arte más elevado la repetición mecánica no es un recurso muy digno; la variedad debe ser siempre la aspiración de un buen compositor.

En los Ej. 228, 228a y 228b, sólo la anacrusa se encuentra exactamente repetida, mientras que en todo el resto se observa un nuevo uso de los elementos y un reordenamiento.

En el Ej. 229 se utiliza un compás completo, pero se ha cambiado la armonía.

En el consecuente del Ej. 230 a se repiten dos compases. Pero los Ej. 231 y 231 a comienzan de entrada con derivados de los motivos básicos.

En general, en las partes cadenciales (por ej. en el Ej. 232, compases 7-8) el uso estricto de elementos motivicos está abandonado ("liquidado") y un contorno melódico más libre concluye esta sección, generalmente sobre V, algunas veces sobre III.

V




SECCIONES CENTRALES CONTRASTANTES

de la forma ternaria (a-b-a¹)

El problema importante al escribir esta sección consiste en hacerla **contrastante y coherente**.

La contribución decisiva al contraste la realiza la armonía. En las páginas 30-33 se encontrarán cuarenta y ocho esquemas aclaratorios. Algunos de ellos son demasiado complicados para los primeros intentos de un principiante, pero pueden ser ensayados por un estudiante que posea considerable experiencia en armonía. Algunos de ellos, que han sido señalados con un asterisco, pueden utilizarse no sólo en modo mayor sino también en menor. Y algunos de los esquemas dados en menor (42-48) pueden tal vez, incluso, utilizarse también en mayor (en Do mayor o traspuesto).

Estructuralmente, el contraste puede lograrse al utilizar los elementos motivicos o incluso nuevos derivados de aquellos en un orden diferente. Observar por ejemplo, en el Ej. 236, el

traslado de las células  y  del Ej. 229 a otros tiempos, y la inversión del intervalo  en el compás 10.

Los Ej. 238, 239 y 240 muestran formas más complejas en la armonía y en la elaboración motívica. Utilizan también imitaciones semi-contrapuntísticas de un ritmo destacado, en las voces acompañantes.

VI

REEXPOSICION (a')

La reexposición (a') de la sección "a" después de la sección central contrastante puede, en los casos más simples, consistir en una mera repetición, siempre que la primera sección "a" termine sobre I. Así, una forma completa a-b-a', podría componerse añadiendo al Ej. 220 (no importa que se haya utilizado la primera, segunda o tercera terminación) una de las dos secciones centrales contrastantes (Ej. 236 ó 237) y después de eso repetir simplemente el Ej. 220 con la primera terminación sobre I. Lo mismo sería correcto si los Ej. 221 ó 222 se usaran como una sección "a". Sería tal vez más interesante utilizar el Ej. 223 como sección "a'" en todos estos casos, ya que una repetición variada es siempre más artística que una literal. Así, en las obras maestras, se encuentran a menudo muchas variaciones en la estructura, armonía, acompañamiento e inclusive en la extensión, siendo reducida algunas veces la sección (a seis, cuatro o a un número impar de compases: ver las sonatas para piano de Beethoven Op. 2, N° 1. Adagio; Op. 2 N° 2, Rondó; Op. 7, Rondó; Op. 2, N° 2, Largo, siete compases) o extendido (a 10 compases, Op. 7, Largo).

Si el período del Ej. 230 fuera la sección "a" y el Ej. 239 su sección central contrastante, debería componerse una nueva reexposición, con el fin de terminar sobre I. Esto se realiza en el Ej. 241.

VII

MINUE

La forma del minué es, en la mayoría de los casos, ternaria. Algunas veces se encuentra en ejemplos clásicos la sección central contrastante más larga (6, 8 o más compases) y más elaborada (Beethoven, Op. 2, N° 2; Op. 10, N° 3, Op. 22, etc.). Algunas veces la reexposición será abreviada (Op. 31, N° 3). Otras veces se encuentra el agregado de una o más pequeñas codas en las secciones "a", o de un episodio en la sección "b". Se encontrará también una construcción irregular de las frases o partes de éstas. El acompañamiento es, a menudo, una manera "estilizada" de acompañamiento de danza. Pero esto podría también suceder en cualquier otro tipo de forma ternaria.

El modelo expuesto en el Ej. 242 es complicado, armónica y motivicamente. Especialmente podría ser interesante la sección central contrastante, que pasa en el compás 11 a la región de la subdominante menor. Observar, además, que la reexposición se ha extendido a diez compases y comienza con una variación remota de la primera frase en la mano izquierda, a la cual la mano derecha agrega una contramelodía (comparar el compás 10 con el compás 13), y que en el compás 18 la célula d' se desprende de b' y es utilizada tres veces como material para la ampliación.

Las alternativas (a), (b) y (c) muestran cómo la sección "a" podría terminar sobre I o III, o (con una semi-cadencia) sobre V. La alternativa (d) presenta una manera diferente de usar el material en la sección central contrastante. La forma en que esta sección se extiende hasta ocho compases es interesante y destaca la "armonía de anacrusa" (V) extendiéndola sobre dos compases (15-16). Los compases siguientes 13-20 (e) ofrecen una repetición ricamente variada de la sección "a".

El Ej. 243 muestra que el antecedente, con ligeros cambios armónicos, podría terminar sobre V en vez de III, y que sin embargo el compás 5 podría comenzar sobre VI.

El Ej. 244 ilustra el uso de una progresión (compases 9-10 y 11-12) y, lo que es más interesante, un procedimiento excelente por sus efectos: en los compases 13 y 14 la melodía se mantiene invariable mientras la armonía cambia constantemente.

VIII SCHERZO

La forma del scherzo también es ternaria y difiere de las formas precedentes a-b-a' solamente en su sección central, que es una sección central contrastante **moduladora** y se denomina la **elaboración**. Su armonía, a pesar de ser fluctuante (esto es, que se mueve de una región —mal llamada generalmente "tonalidad"— a otra región), no deja de establecer al comienzo de cada parte (llamada "modelo", "progresión", "reducción", etc.), al menos temporariamente, la tónica de una región o tonalidad. Esos puntos están señalados con asteriscos (*) en el Ej. 245, en los compases 9, 14, 19; en el Ej. 246, en los compases 9, 13, 17, 19, 21; en el Ej. 248, en los compases 9 y 11; y en el Ej. 249, en los compases 17, 21, 25 y 27.

Una forma "tipo escuela" de la **elaboración** del scherzo puede realizarse mediante un modelo de dos o más compases, utilizando formas del motivo o derivados en un orden diferente sobre una serie preconcebida de armonías, que conduce a una región diferente a la de su comienzo. Generalmente su armonía final debe ser adecuada para introducir la progresión que sigue a continuación (ver Ej. 245, compases 9-13; Ej. 246, compases 9-12; Ej. 248, compases 9-10; Ej. 249, compases 17-20).

La **progresión**, si merece llamarse así, debe ser una trasposición completa y exacta a otro grado. Pero, al seleccionar la trasposición, el estudiante debe evitar desviarse demasiado de las regiones emparentadas. Por ejemplo, en Do mayor difícilmente se podría ir a Fa # mayor o a Si b menor o Si mayor. Beethoven, en el Scherzo de la Op. 2, N.º 2, llega en La mayor a Sol # menor, que es bastante lejos. Un maestro puede hacer esto; un estudiante debería más bien evitarlo. Generalmente el modelo sufre ahora un proceso de "**desintegración**", que es una manera de liberarse de la obligación de seguir desarrollando el motivo. Aquí esto se ha hecho gradualmente, omitiendo en primer lugar elementos subordinados y reduciendo los cuatro compases a dos (generalmente seguidos por una progresión). Luego se reduce el modelo a un compás o a unidades aún más pequeñas. En general, el lugar para abordar la armonía de anacrusa (V) es en o después del modelo de dos compases.

A menudo se añade un pequeño fragmento para marcar el final de la sección fluctuante: una detención sobre el V, en muchos casos un pedal (Ej. 245, compases 30 ff.; Ej. 246, compases 25-28).

La **reexposición** exige a menudo una construcción nueva, especialmente si la terminación de la sección "a" comenzó muy pronto a moverse hacia V o III (Ej. 246, compases 5-8). Terminaciones sobre I, de las dos alternativas (a) y (b), se dan al final del Ej. 247.

Debe mencionarse que muchos scherzos contienen **codettas** en las secciones a y a' y episodios en las secciones b. Las **codettas** son ante todo cadencias. Si el final de alguna sección fuera breve y no perfectamente convincente, habría motivo para reafirmar la terminación. Pero un agregado semejante es el resultado de la plenitud de recursos de un compositor inspirado, más que un problema para un principiante, que lucha aún por la forma. Por consiguiente, parece superfluo ilustrarlo aquí y es mejor aconsejar al estudiante que analice los ejemplos de los maestros.

IX

**INCISOS, SEMI-FRASES, ANTECEDENTES Y SECCIONES "a"
DE FORMAS TERNARIAS**

Este material puede ser utilizado por el estudiante si en algún momento no lograra construir un inciso u otro fragmento por sí mismo. Pero también puede ser provechosamente usado a fin de practicar procedimientos para resolver algunos problemas, tales como producir distintos tipos de formas, construir cadencias sobre diversos grados, elaborar armonizaciones y acompañamientos, etc.

Todo este material ha sido utilizado en clases y en exámenes y demostró ser no demasiado difícil y muy instructivo.

¡Que sea también útil para los estudiantes de esta guía!

GLOSARIO

En la guía precedente se utilizan una cantidad de términos que requieren explicación, algunos porque se utilizan a menudo de una manera vaga o con un significado diferente del que aquí se le ha dado, otros porque no se usan en absoluto, debido en parte al hecho de haber sido introducidos por el autor. En un texto próximo a aparecer, "Elementos básicos de la Composición Musical" y en "Funciones estructurales de la Armonía" se encontrarán explicaciones más completas.

SONIDO FUNDAMENTAL es el sonido sobre el cual se construye una triada (o un acorde de séptima o de novena) por superposición de una tercera y una quinta (o de una séptima o una novena). El sonido fundamental puede ser idéntico al que aparece en el bajo; pero, en el caso de las inversiones, mientras el sonido fundamental permanece invariable, en el bajo se encuentra un sonido diferente. La diferencia entre el bajo y el sonido fundamental puede verse en el ejemplo siguiente:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

I - - V - I VI IV I VI II - III - VI IV II V I

Fundamentales

Los **GRADOS** están indicados con números romanos, los seis primeros además tienen nombres. I, tónica; II, supertónica; III, mediente; IV, subdominante; V, dominante; VI, submediante; el VII aquí no ha recibido un nombre. Estos números se refieren al lugar que ocupan dentro de la escala y determinan las relaciones funcionales de las triadas (o acordes de séptima o novena, etc.) construidos sobre aquellos.

Es especialmente importante ser consciente de este significado funcional debido al error, muy difundido, de llamar al acorde Do-Mi-Sol, Do mayor y al Re-Fa-La, Re menor, etc. Do-Mi-Sol es I en Do mayor, pero IV en Sol mayor, V en Fa mayor, III en La menor, VII en Re menor e inclusive II (como sexta napolitana) en Si mayor y menor. Y éstas son diferencias funcionales decisivas. La substitución de los sonidos naturales por sonidos reemplazantes no cambiará generalmente la cualidad funcional del grado (Ver también **Sonidos reemplazantes**).

ENLACE DE FUNDAMENTALES es el movimiento de un sonido fundamental a otro. Ese movimiento produce cambios estructurales en la armonía y su significado funcional, como se puede ver en el ejemplo arriba citado. Entre 1-2-3 no se produce tal cambio, ya que son meras inversiones de una misma triada. Lo mismo ocurre en 4-5. El sonido fundamental tampoco cambia en 11-12 y 13-14, a pesar de las alteraciones cromáticas en las voces superiores. Pero en 7-8 y 9-10 la armonía cambia, aunque las voces superiores no se muevan. Y en 16-17, aunque el bajo no se mueve, hay también un cambio de armonía.

Hay tres diferentes clases de enlaces armónicos:

(1) **Fuerte o ascendente:**

- (a) un salto de cuarta ascendente del sonido fundamental: I-IV, II-V, III-VI, IV-VII, V-I, VI-II, VII-III.
- (b) un salto de tercera descendente del sonido fundamental: I-VI, II-VII, III-I, IV-II, V-III, VI-IV, VII-V (el último de valor discutible).

Los enlaces armónicos ascendentes son los más eficaces.

(2) **Débil o mejor llamado descendente.**

- (a) un salto de quinta ascendente del sonido fundamental: I-V, II-VI, III-VII (?), IV-I, V-II, VI-III, VII-IV (?).
- (b) un salto de tercera ascendente del sonido fundamental: I-III, II-IV, III-V, IV-VI, V-VII (?), VI-I, VII-II (?).

Es mejor usar enlaces armónicos descendentes en combinaciones que producen en última instancia un ascenso: I-V-VI (I-VI), o I-V-IV (I-IV), o I-III-VI (I-VI), o I-III-IV (I-IV), etc.

(3) **Super-fuerte.**

- (a) un paso de segunda ascendente del sonido fundamental: I-II, II-III, III-IV, IV-V, V-VI, VI-VII.
 (b) un paso de segunda descendente del sonido fundamental: I-VII, II-I, III-II, IV-III, V-IV, VI-V, VII-VI.

Los enlaces armónicos super-fuertes producen cadencias rotas y semi-cadencias. Si no han sido usadas para una cadencia, deben llamarse enlaces "de engaño".

CADENCIA es una sucesión de armonías, seleccionadas y ordenadas para producir un movimiento hacia una terminación sobre un grado determinado. La finalidad de la cadencia (habitualmente en conexión con la melodía) consiste en marcar el final de piezas, secciones e inclusive fragmentos menores. La cadencia termina generalmente sobre el grado hacia el cual tiende la sucesión de acordes. Pero algunas veces, especialmente en las cadencias rotas, se produce un final sobre un grado diferente.

REGION es un término que fue introducido por el autor a fin de destacar la diferencia entre tonalidad ampliada y modulación. Se debe hablar de una **modulación** sólo si (a), la tonalidad ha sido abandonada claramente y durante un tiempo considerable y (b), si se ha establecido otra tonalidad con todas sus funciones características. Si esto último no ocurre, es decir, si la sucesión armónica no llega a arraigarse en un centro tonal definido, sino que utiliza más bien acordes que por su múltiple significado podrían ser considerados como pertenecientes a distintas tonalidades, se debe hablar de una **armonía fluctuante**.

El concepto de región deriva de un principio de "**monotonalidad**" que tiende a una comprensión unificada de todo el movimiento armónico dentro de una pieza. La tonalidad ampliada no solamente permite la inclusión dentro de una tonalidad de todo lo que anteriormente aparecía en seis modos independientes, porque estos están relacionados entre sí al utilizar los mismos sonidos de la escala diatónica; en la práctica más moderna también permite la inclusión de muchas otras relaciones, incluso más lejanas, que están basadas sobre las **funciones de los grados**.

Así una región—incluso si se ha "enfocado como tonalidad"—se considera como vinculada con la tónica. Si, por consiguiente, un período termina en su octavo compás sobre V o III de Do mayor, no se debe llamar a esto una modulación a Sol mayor o Mi menor, sino un cambio o movimiento hacia la región de la dominante o la región de la mediente.

Estas son las regiones de una tonalidad mayor:

- (a) derivadas de los seis modos:
 Región dórica (menor) II.
 Región supertónica (menor) II.
 Región mediente III.
 Región subdominante IV.
 Región dominante V.
 Región submediente VI.
- (b) basadas en la relación de una tónica con su subdominante menor:
 Región napolitana \sharp
 Región mediente descendida $\sharp\sharp$
 Región subdominante menor $\sharp\sharp$
 Región mediente inferior descendida $\sharp\sharp$
- (c) derivadas de la tónica menor:
 Región tónica menor \sharp
 Región dominante menor \sharp
- (d) basadas en el intercambio de mayor y menor:
 Región mediente mayor $\sharp\sharp$
 Región submediente mayor $\sharp\sharp$

Las regiones de una tonalidad menor pueden derivarse en parte de la relativa mayor, en parte de la tónica mayor, y en parte de la subdominante menor, excluyendo algunas que están demasiado lejanas. En la música clásica, al menos, no se consideran vinculadas.

(a) de la relativa mayor derivan:

Región mediente	III; en Do menor sobre Mi \flat
Región subdominante	IV; " " " " Fa
Región dominante menor	V; " " " " Sol, (¡ menor!)
Región submediente	VI; " " " " La \flat

(b) de la tónica mayor pueden derivarse:

Región tónica mayor	+	en Do menor, sobre Do
Región mediante menor	++	" " " " Mi (*)
Región mediante mayor	+++	" " " " Mi (*)
Región subdominante mayor	++V	" " " " Fa (*)
Región dominante	V	" " " " Sol
Región submediante menor	VI	" " " " La (*)
Región submediante mayor	VII	" " " " La (*)

(c) de la subdominante menor derivan:

Región Napolitana	+	en Do menor, sobre Re	}
Región mediante menor	++	" " " " Mi	
Región submediante menor	VI	" " " " La	

Las marcadas con (*) están más lejanas, pero han sido frecuentemente usadas en la música clásica.

Las siguientes deben ser excluidas por estar demasiado lejanas:

una región mayor o menor sobre II; en Do menor sobre Re (Dórica y supertónica).

una región mayor o menor sobre VII; en Do menor, sobre Si \sharp y Si \flat

Los cambios de una región a otra deben basarse en armonías comunes a ambas regiones o sobre acordes con un sentido múltiple, por ej. séptimas disminuidas, triadas aumentadas, acordes de $\frac{6}{5}$ o $\frac{4}{3}$ aumentados, etc.

Los SONIDOS REEMPLAZANTES son sonidos ajenos a la escala, "tomados en préstamo" de regiones (o tonalidades) emparentadas. Producen "sensibles auxiliares ascendentes o descendentes" principalmente de dos maneras:

(a) cromáticamente mediante el sonido intermedio de un intervalo de segunda mayor, ascendente o descendente, en una o más voces;

(b) casi-diatónicamente al reemplazar los sonidos naturales por aquellos sonidos ajenos que harían asemejarse una melodía a la escala diatónica de la región en cuestión.

Generalmente, cuando se utilizan los sonidos reemplazantes, no cambia la función del grado; pero algunas veces los "acordes de paso" asumen una forma que puede ser confundida con la de un grado diferente. Por ejemplo, el acorde de sexta sobre Si (marcado con ?) no debe interpretarse como IV de Re mayor sino como una de las tres transformaciones del II de la región mediante.

Re mayor

reg. I V I ++ VI
tónica reg. mediante IV ++ ++ # # # # V I III

MOTIVO es una unidad que contiene uno o más rasgos característicos de intervalo y ritmo. Su presencia se manifiesta en su uso constante a través de una pieza. Se lo utiliza en frecuentes repeticiones, algunas de ellas sin modificación, la mayor parte variadas. Las variaciones de un motivo producen nuevas formas del motivo, que constituyen el material para continuaciones, contrastes, nuevos fragmentos, nuevos temas, o incluso nuevas secciones dentro de una pieza. No todos los rasgos característicos tienen que ser conservados en una variación; pero algunos deben estar siempre presentes a fin de garantizar la coherencia. Algunas veces, derivados remotamente emparentados con un motivo podrían independizarse y entonces ser utilizados como un nuevo motivo.

VARIACION es el tipo de repetición que cambia algunos de los rasgos de una unidad, motivo, frase, fragmento, sección, o una parte más extensa, conservando otros. Cambiarlo todo equivaldría a renunciar del todo al recurso de la repetición, lo cual causaría incoherencia.

OBLIGACIONES DEL MOTIVO: derivan de una tendencia o inclinación inherente a un motivo por la cual éste tiende a desarrollar variaciones. Formas obligatorias son aquéllas en las cuales la ten-

dencia al desarrollo no ha sido "neutralizada". En los compases 18-20 del Ej.: 242, la constante inobservancia del intervalo de esta figura de tres notas neutraliza las obligaciones del intervalo básico, volviendo la figura finalmente no obligatoria (ver también la pág. 11).

Existe una gran confusión en la utilización de los términos **inciso**, **período** y **frase**. En este glosario, esos términos indican los siguientes elementos estructurales:

Los **incisos** aparecen aquí como formas "de escuela", limitadas a dos compases. En las obras de mayor envergadura, en "tempo" rápido, su longitud es a veces de cuatro compases. Habitualmente contienen motivos básicos repetidos más de una vez (ver los signos \wedge y \sqcap en los Ej. 58-150). Al tocarlos o cantarlos, estos dos compases no deben considerarse separados, como por una respiración, pero el final puede admitir un respiro o breve detención, semejante a una coma en la puntuación.

FRASES aparecen a menudo en las obras de los maestros. El inciso inicial se repite enseguida (con o sin variación). Esta repetición hace innecesarias las repeticiones exactas posteriores y permite una continuación, ya sea con formas reducidas del inciso inicial o formas más lejanas del motivo. En la forma "de escuela" considerada en esta guía, las frases están restringidas a ocho compases y terminan con una cadencia. Las frases se encuentran habitualmente al comienzo de una obra o de una sección independiente de ésta.

Los **PERIODOS** se presentan muchas veces en los mismos lugares que las frases. La forma "de escuela" está también en este caso limitada a ocho compases. El período difiere de la frase principalmente en la ausencia de una repetición inmediata del primer inciso, y en cambio aparecen formas del motivo más lejanas que, ayudadas por una cadencia o semi-cadencia, conducen (siempre en el compás 4) a una **cesura**. Esta cesura es una interrupción más definida que la que limita un inciso, y podría compararse por sus efectos a un punto y coma. Por ella, toda la sección se subdivide en dos fragmentos, **antecedente** y **consecuente**; el último es una repetición (más o menos libre) del antecedente, y concluye comúnmente esta sección con una cadencia perfecta sobre I, V o III.

CODETTAS son agregados que aparecen después del final de una sección. Son estructuralmente independientes y utilizan ordinariamente formas del motivo nuevas y aún más lejanas. Son algunas veces muy simples desde el punto de vista armónico, utilizando a veces un solo grado, o un mero intercambio de este grado y su dominante; en otros casos puede aparecer una cadencia perfecta e incluso una armonía más rica.

Los términos **SECCION**, **FRAGMENTO** y **UNIDAD**, están usados para partes de distinta longitud. Las tres partes de toda forma ternaria, incluyendo el minué y el scherzo, se llaman **secciones**. El término **segmento** se refiere al antecedente o consecuente de un período, a partes similares de una frase, y a esas partes de la "sección-elaboración" de un scherzo que poseen cierta independencia estructural. Las partes más pequeñas, de un grado menor de independencia, se denominan "unidades", si su contenido, delimitación o empleo, justifican que sean consideradas aparte.

ELABORACION reemplaza al término inexacto de "desarrollo". En la composición musical existe desarrollo en todas las partes.

LIQUIDACION: el método para liberarse de las obligaciones del motivo se considera en un ejemplo en la pág. 11.

Una **ARMONIA DE ANACRUSA** es un grado que suscita la presentación del primer grado de una nueva sección o segmento. Habitualmente la reexposición de la sección "a" es presentada por una armonía semejante. Es V, si esta sección comienza sobre I, pero algunas veces aparece III en vez de V. En el scherzo de la Sonata para piano Op. 26 de Beethoven, la sección "a" comienza sobre VI. Aquí la armonía de anacrusa es una dominante auxiliar sobre $\sharp\sharp$.

AUMENTACION, un término conocido por los estudiantes de contrapunto, es la repetición de una unidad, segmento o sección (o incluso sólo de una parte de ellos) en la cual la duración de cada nota (o pausa) ha sido doblada, triplicada, cuadruplicada, etc., mientras los intervalos se conservan invariables.



La ley prohíbe
fotocopiar esta obra

I. COORDINACIÓN de MELODÍA y ARMONÍA

A) Construcción de motivos o incisos de dos compases sobre una sola armonía en forma de acorde quebrado

en blancas *valores combinados repeticiones de sonidos*

1 2 3 4 5 6

anacrusa

7 8 9 10 11

notas de paso

12 13 14 15

adornos, apoyaturas, etc.

16 17 18 19

B) Incisos de dos compases sobre dos armonías

I-V

20 21 22 23 24 25

26 27 28 29

menor

I-VI

30 31 32 33 34

I-IV

35 36 37 38 39

40 41 42 43

I-III

44 45 46 47

I III VI IV V

47a 48

III IV II V II^6

48a 49 49a

menor

I-II

50 51 52 53 54

II^6 II^6

55 56 57

* armonía de paso

C) Incisos de dos compases sobre tres armonías

I-V-I

58 ^a ^{a1} ^{a2} 59 ^a ^{a1} 60 ^a ^{a1} ^{a2} 61 ^a ^{a1}

62 ^a ^{a1} ^{a2} 63 ^a ^{a1} ^{a2} **I-IV-I** 64 65 ^a ^{a1} ^{a2}

I V I

66 67 67a ^a ^{a1} ^{a2} **I-IV-V** 68

69 ^a ^{a1} ^{a2} 70 71 ^a ^{a1} ^{a2} **I-VI-V** 72

73 ^a ^{a1} ^{a2} **I-II-V** 74 75 ^a ^{a1} ^{a2} *menor* 76 ^a ^{a1} ^{a2}

menor 77 ^a ^{a1} ^{a2} **I-V-VI** 78 79 ^a ^{a1} ^{a2}

I-III-VI 80 81 ^a ^{a1} ^{a2} **I-III-IV** 82

I-VI-II 83 **I-VII-III** 84 85

* Mediante la armonía de paso se logra una marcha melódica de las voces.

D) Construcción de incisos de dos compases sobre más de tres armonías

I-VI-IV-V 86a *menor*

86 87

I IV II V I II V

I-VI-II-V Minué Andante

88 89 90

I IV II V

I IV Moderato 91a

90a 91 91a

I IV I VI IV II V

I VI IV II V Andante 93a

92 93 93a

I VI IV II V I III VI IV II V

II. MOTIVOS y CÉLULAS MOTIVICAS en INCISOS de DOS COMPASES

(Las células básicas aparecen generalmente más de una vez)

A) Derivaciones de los ejemplos 1 - 93

sobre una sola armonía

94 (de 12) 95 (de 13) 96

97 98 (de 26) 99 (de 27) 100 (de 29)

I-V

I-VI 101 (de 34) 102 (de 35) I-IV 103 *traslado a otro tiempo*

104 (de 42) I-III 105 106 (de 48)

I-II 107 (de 54) 108 I-V-I 109 (de 61)

I-IV-I 110 (de 65) 111 I-VI-V 112

113 114 115

116 117 118