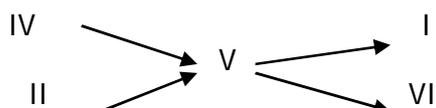


Barroco:

- Melodía sin dirección específica
- Constante rítmica con ausencia de cadencias claras lo que hace que no existan frases.
- No hay "temas"

Armónicamente

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



En base a esto se puede decir 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 se utiliza.

Los comienzos de frase suelen ser:

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

Las modulaciones siempre se realizan a tonos vecinos (1 alteración más ; 1 alteración menos y el relativo), por eso es bueno mirar la alteración que aparece porque suele ser la característica del nuevo tono.

Hay que tener cuidado con el **modo menor**: Cuando aparecen dos notas iguales alteradas de manera diferente, puede ser que formen parte de un modo menor como **VIIº grado**. La nota elevada suele subir y la nota rebajada suele bajar, y puede ir acompañado por un **VIº grado** también elevado al subir.

Dos tipos de escritura:

- **No contrapuntística**: *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.
- **Contrapuntística**: *Igualdad imitativa*: En Invenciones, Pequeños Preludios, Fugas, etc

La suite

Denomina a una serie de movimientos de danza, que tienen su origen en las parejas de danzas contrastantes de la Edad Media. Normalmente se organizan de manera par y buscan la coherencia y el contraste entre ellas. Lo habitual es agrupar 4 de ellas procedente cada una de un país y contrastantes entre sí y se le denomina **Suite**.

Cada movimiento es diferente en organización pero tiene cosas en común.

- Suelen ser proporcionales en sus secciones. Normalmente cada parte tiene el mismo

número de compases o un número proporcional. Es decir 12-12 ó 12-16, ó 12-18, ó 16-24, etc

- Todas comienzan en el tono y en torno a un poco antes de la mitad de su duración, suelen empezar a modular al tono de la **Dominante**. Si hay 8 compases, sobre el 4-5, si hay 12, sobre el 6-7, etc
- En la segunda sección, se vuelve al tono **Principal** pero en torno a su primer tercio suele hacer alguna modulación rápida a tonos vecinos.
- Cadencias, salvo en los finales, no son muy claras pero el bajo sí suele hacer movimientos cadenciales sin cambios rítmicos.

Estructuralmente, y debido a su herencia de baile, tiene 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.

- **Alemana**: Moderado. Compás binario con anacrusa y en semicorcheas. Simétrica (Mismo número de compases). No tiene un motivo que se repita a lo largo de la pieza. A veces se repite al principio en otra voz, pero no es lo habitual. Es una especie de preludeo con las ideas melódicas similares pero nunca iguales.
- **Courante**: Francesa. Rápida. Compás ternario con anacrusa y en corcheas. Puede tener la segunda parte algo más grande que la primera y suele tener la línea melódica más recta y con un diálogo entre las voces más claro y definido
- **Zarabanda**: Española. Grave. Compás ternario sin anacrusa y con acento sobre el segundo tiempo. Tiene dos partes, la segunda suele ser 1/3 más grande que la primera y después de ese primer tercio suele aparecer el motivo inicial que luego se repite otra vez más tarde. Es decir, tiene dos partes pero 3 secciones. Suele tener textura de melodía acompañada y no es raro que lleve trinos y adornos.
- **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 introducen más danzas, se suelen poner detrás de la zarabanda, permaneciendo ésta como Adagio central

- La invención y la fuga

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.

La **invención** era 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 a 4 voces**

- **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 que engendra 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**. Es habitual que el **Sujeto 1** aparezca en las voces extremas.

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

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

Entre la exposición y la contraexposición suele haber un Episodio

- **DIVERTIMENTOS O EPISODIOS** Imitaciones formadas por fragmentos del sujeto, contrasujeto, coda o partes libres. Tiene varias formas de construirse:

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 Episodio da paso a:

- **2ª EXPOSICIÓN** Que suele ser

-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 IIIº grado

b) El tono menor del IVº grado

c) El tono menor del Vº grado

d) El tono Mayor del VIº grado

e) El tono Mayor del VIIº grado

o a otros **EPISODIOS, que dará paso a**

- **3ª EXPOSICIÓN** En el tono original, en el de la Subdominante, en el de la Dominante o en el Relativo y da paso a otro **EPISODIO** o a otra **EXPOSICIÓN**

También puede haber:

- **ESTRECHOS** Respuesta entrando antes de que el sujeto haya entrado. Por

extensión, se llama así 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.

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

- LA SONATA

En un principio, el término "sonata" se usaba para designar una obra destinada al violín, u otros instrumentos de cuerda, y diferenciarla así de otras piezas como la "toccata" (obra para instrumento de teclado) o la "cantata" (obra para la voz). Por tanto, no hacía referencia término sonata a una forma musical concreta, sino a los instrumentos que debían de ejecutar la composición (instrumentos de cuerda, principalmente). Esta distinción de carácter etimológico fue desapareciendo, y la palabra sonata se utilizaba junto con la palabra suite para designar obras de caracteres similares.

Con el tiempo, suite y sonata fueron tomando distinto significado, de modo que se elegía la palabra sonata para nombrar una obra cuya única diferencia con la suite era un menor número de piezas, y la sustitución de la nomenclatura de las danzas por el título del movimiento específico de cada tiempo: Allegro en lugar de Alemanda, Adagio en vez de Zarabanda, y Vivace o Presto en lugar de Giga.

Las diferencias entre la suite y la sonata fueron aumentando hasta separarse por completo ambos términos. Entre las diferencias que aumentaron progresivamente cabe citar:

- Sustitución del estilo de escritura, más bien polifónico en la suite, por el denominado "estilo galante" (una melodía única sustentada con un acompañamiento basado en acordes disueltos o bajo de Alberti).
- Progresiva sustitución de la forma binaria simple por la forma ternaria.
- Libertad para escribir las piezas de una sonata en distintos tonos, al contrario de lo que ocurría en la suite, donde el tono principal de cada danza era siempre el mismo.

En el siglo XVII es típica la sonata a trío -sonata a tre-, compuesta para dos violines y bajo continuo (viola de gamba o cello) que era doblado a veces por un instrumento de teclado. Esta sonata se basaba al igual que la suite en un solo tema. La mayor parte de sonatas a trío constan de cuatro tiempos, siguiendo el esquema lento-rápido-lento-rápido, si bien el primer tiempo lento se fue suprimiendo. La mayor parte de los movimientos de la sonata a trío se ajustaban a la forma binaria de la suite.

El primer tiempo, sobre todo, experimenta cambios en su estructura al tomar importancia el concepto de reexposición, por lo que adquiere una estructura ternaria. Uno de los primeros compositores que utilizaron esta estructura fue Angelo Corelli, al que siguieron otros maestros italianos. En Alemania, J. S. Bach y Haendel tomaban esta forma como base de la mayoría de sus sonatas. El esquema ternario de la estructura era:

Exposición, parte media a modo de desarrollo y reexposición.

Por otra parte, en la primera mitad del siglo XVIII, los compositores resaltaban los motivos melódicos que aparecen una vez se ha establecido la modulación a la dominante o al relativo que precede a la barra de repetición de la primera sección de la obra (motivos independientes de los motivos temáticos básicos), reexponiéndolos en la segunda sección de la obra en el

mismo lugar, pero esta vez en el tono principal. Estos motivos melódicos o diseños de tipo secundario son el origen de lo que más tarde será el segundo tema de la sonata clásica.

El compositor más avezado en el aspecto mencionado fue Domenico Scarlatti, quien presentaba dichos diseños en muchas de sus sonatas, compuestas en un solo tiempo y de esquema binario. Sin embargo, el que es considerado como verdadero introductor del segundo tema en la sonata es Carl Philipp Emanuel Bach, ya que en sus sonatas llamadas "de Württemberg" tenían tanta importancia estos segundos temas que incluso se subdividían en dos o tres frases.

- **Forma Sonata Monotemática Binaria de Scarlatti (1ª mitad del siglo XVIII):**

- **1ª Sección**

- Tema (tono principal) – Desarrollo – Cadencia (tono de la dominante, relativo o afín):||

- **2ª Sección**

- ||: Reexposición del tema (Dte., relat. o afín)* – Desarrollo – Fórmula cadencial final :||

O bien:

||: Desarrollo – Reexposición del tema (tono principal) – Fórmula cadencial final :||

- Otros esquemas

- **Sonata monotemática:**

Exposición – Desarrollo || Reexposición – Coda

- **Sonata bitemática de Scarlatti:**

- Primera parte: Tema 1º (tono principal) – Tema 2º (tono vecino)

- Segunda parte: Desarrollo del tema 1º (tono principal) – Desarrollo del tema 2º (t. principal)

En ocasiones la reexposición sólo contiene propiamente el tema o diseño secundario en el tono principal, y a veces se presenta también el tema principal en el tono de la dominante al final de la exposición, o en el tono principal al final de la reexposición, invirtiéndose así la distribución de los temas respecto a lo que es típico de la forma sonata clásica.

CLASICISMO

- Melodía con dirección. Se suele producir en escalera que cuanto más avanzado es históricamente, suelen ser más largas
- Frases en compases pares (4, 6 8) que se distinguen por la unión entre un dibujo melódico concreto, una idea rítmica diferente y una cadencia armónica concreta.
- La música se construye por "temas" contrastantes que suelen necesitar de un puente modulante para su transición.
- Armónicamente, los acordes suelen ser el resultado de la combinación de las tres funciones tonales pero enriquecidas con acordes secundarios.
- *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 estén.
- La modulación es más rápida. El paso a la Dominante, cada autor lo hace de diferente manera
 - 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 se omiten 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.

Esquema de una pieza clásica

- 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

OTRAS FORMAS DE SONATA

- 1º Tiempo

Exposición: Introducción facultativa

- *Tema A*: Tono de la obra
- *Puente*:
 - *Tema B*: Tono afín - Dominante
 - Relativo mayor
 - Acorde de tónica con nota común con la del tema A
 - b´ principal
 - b´´ complementario
 - b´´´ conclusivo
- *Coda*

Desarrollo : Libre

Reexposición:

- *Tema A*: Tono de la obra
- *Puente*: Igual o no
- *Tema B*: Mismo tono
- *Coda*

- Tiempo lento tipo Lied ternario

Sección I: Exposición del tema o frase principal. Puede ser primaria, binaria o ternaria. Si es binaria, la segunda sección es complementaria. Si es ternaria, constituye un tipo "lied" formado:

- *Frase principal*: Empieza en el tono y termina en :
 - dominante
 - relativo
 - tono principal

- *Frase episódica*: Transición modulante, con motivo secundario nuevo, o como desarrollo del anterior, con intención de conducir a la:

- *Frase principal*: Reexpuesta en el tono de origen y acabando en él.

Sección II: Carácter episódico y secundario con elementos nuevos o derivados.

Transición o enlace

Sección II: Reexposición total o parcial en la tonalidad de origen a veces enriquecida y ampliada con desarrollo

- Tiempo lento tipo Lied desarrollado

En realidad es un Rondó aplicado al tiempo lento . Forma ABACA

Sección I: Exposición del tema o frase principal. Puede ser primaria, binaria o ternaria. Si es binaria, la segunda sección es complementaria. Si es ternaria, constituye un tipo "lied" formado:

- *Frase principal*: Empieza en el tono y termina en :

- dominante
- relativo
- tono principal

- *Frase episódica*: Transición modulante, con motivo secundario nuevo, o como desarrollo del anterior, con intención de conducir a la:

- *Frase principal*: Reexpuesta en el tono de origen y acabando en él.

Sección II: Carácter episódico y secundario con elementos nuevos o derivados.

Transición o enlace

Sección II: Reexposición total o parcial en la tonalidad de origen a veces enriquecida y ampliada con desarrollo

Sección IV: Como la II pero independiente

Sección V: Como la I y la III, con Coda facultativa

- Tiempo lento tipo Sonata

En ocasiones entero y en otras sin el desarrollo, que se omite o sustituye por una breve conducción que une

la Exposición con Reexposición. En ese caso, los elementos temáticos que hacen el papel de puente y Tema B, suelen tener menos personalidad.

- Tiempo Minué de Sonata

Sección I:

- *Tema o frase principal*: Termina en el tono de la dominante o en el relativo mayor, si el tono principal es menor, pero, también, a veces, en el tono principal

- Episodio: Derivado del tema o frase anterior, o constituido por un elemento nuevo, que conduce a:

- Reexposición: Total o parcial de la frase principal en el tono principal
- Coda.

Sección II: Trío, que si es de estructura ternaria es igual que la sección I. Si no es el tono principal, es el de la subdominante.

Sección II: Reexposición de la Sección I, sin repeticiones y no suele escribirse.

Coda

- Tiempo vivo final- Rondó simple / Rondó Sonata

Estrillo I: Tono principal. Especie de Tema A en Sonata

Copla I: Transición equivalente al puente

Tema nuevo, equivalente al Tema B, expuesto en tonalidad afín pero no principal

Estribillo II: Reexposición del I en tono principal.

Copla II: Elemento nuevo en tonalidad vecina, o desarrollo de los anteriores.

Estribillo III: Reexposición del I en tono principal.

Copla III: Reexposición de la Copla I de manera Reexpositiva del tipo Sonata (Tema B en tono principal)

Estribillo IV: Reexposición del I en tono principal, o desarrollo del elemento temático de aquel.

Coda.

Forma Lied:

Ternario: A – B – A / A – B – C (Danzas del XVI)

Binario: A – B / A- A´. Danzas del siglo XVI

Barform: A – A – B / :A: B.

Romanticismo

CARACTERÍSTICAS GENERALES

- Generalidades:

La tradición alemana arrancará de Haydn y se transmite, mediante Schubert y Mendelssohn a Schumann y Chopin, para, a través de ellos, llegar a Liszt y Wagner. Indica esto que el conocimiento del lenguaje de los compositores incide en la evolución de ellos mismos.

El músico se plantea un conflicto estético al querer ser comprendido por sus contemporáneos y además, decir algo nuevo. Armónicamente hablando, esto tiene un reflejo en la nueva utilización de la cadencia y en la aceptación de una nueva serie de acordes

- Herencia clásica:

Los primeros románticos habían dado prioridad e importancia al principio armónico y devaluado el melódico. De esto se puede deducir que la música romántica es **fundamentalmente armónica** y poco o nada melódica, sin embargo no es exacto el afirmar esto porque también es posible identificarla con la variedad de los temas, los motivos, los perfiles melódicos característicos, etc.

En realidad, lo que huyen es de esa polaridad entre melodía y armonía que produjo el bajo armónico y que el estilo clásico comenzó a eliminar con el cuarteto de cuerda y con procedimientos que quitaban importancia a la melodía tales como:

- *Acompañamiento obligado:* Que obliga a que las partes intermedias se escriban con individualidad propias y con posibilidad de integrarse dentro de la melodía principal
- *Melodía articulada* en base a que ya no es continua sino que se derrama en varias direcciones y alturas permitiendo una intercambiabilidad con el acompañamiento y viceversa

- Modulación:

Durante el romanticismo se producen una serie de búsquedas, la más importante de las cuales es la expansión del área tonal mediante la sistemática anexión de tonalidades lejanas, con muchos más sostenidos y bemoles que en el clasicismo. Esta expansión va a culminar con Wagner y la *tonalidad expandida*.

Esta expansión se realiza mediante lo que Schoenberg y otros autores llaman *círculos de quinta* consistente en la consideración y división del círculo de quintas en círculos más

pequeños. Cuanto más alejados estén de la nota base, mayor número de diferencias y alteraciones habrá entre ellas, y si bien los círculos pueden seguir más allá del séptimo pero a partir de él, incluso del 6º y del 5º, se comienza a trabajar con enarmonías, que son armónicamente más ricas por estar más alejadas del tono principal y por ser mucho más interesantes desde el punto de vista cromático.

A un nivel general se sustituye la relación de dominante por la de mediente.

-Disonancia y cromatismo:

Se produce en lógica consecuencia a lo anterior una gran exploración de toda la disonancia mediante:

- un recorrido de toda la gama de 7ª y 9º, con predilección por las especies menos definidas.
- distorsión del acorde mediante alteraciones cromáticas y enarmónicas dentro de una tendencia hacia un progresivo alejamiento de la relación funcional que unía entre sí los acordes y garantizaba el orden jerárquico

El cromatismo hace resbalar las disonancias sobre otras disonancias, alejando así indefinidamente la resolución del acorde logrando:

- las alteraciones permiten que se aumenten la pluralidad de significados y relaciones al actuar contra la identidad de los acordes.
- que se aisle la disonancia como elemento autónomo y no-funciona

- Acordes disonantes:

Existe una ampliación modal del tono hasta convertirlo en tonos de "10 sonidos"

Existen también una serie de acordes que en el siglo XIX se reconocen como integrados en lo habitual, y que si bien se habían utilizado con anterioridad es ahora cuando toman parte del proceso compositivo habitual.

- *Acorde sobre pedal:* Habitualmente se trata de los acordes de 7ª y 9ª de dominante y sus derivados (5ª disminuida, 7ª de sensible y disminuida) con la 1ª como bajo. No se considera al bajo como una nota integrante del acorde y al ser siempre el mismo bajo, no hay inversiones.
- *Acordes por sustitución, o dominantes secundarias:* Entendemos la Dominante secundaria como el hecho de que a cualquier armonía le preceda su dominante sin que por ello se resienta la tonalidad principal.
- *Acordes por retardo, etc*
- *Acordes alterados*
- *Acorde de 6ª napolitana:* Este acorde es una tríada mayor cuya fundamental es el IIº grado de la escala rebajado cromáticamente.

- Melodía:

La mayor modificación que realiza la melodía romántica es la dilatación (consecuencia del relajamiento de las relaciones jerárquicas de la armonía) que hace caer el principio de la correspondencia simétrica.

También es destacable la melodía en arcos con diferentes puntos de tensión o tensiones relativas relacionadas entre los diferentes arcos

- Forma:

A nivel formal, la música romántica se caracteriza por rechazar los esquemas de la forma clásica e inventarse cada vez la forma adecuada al camino de su propia intuición poética.

Por otro lado, la intensidad de la expresión no permite la expansión en amplias y elaboradas construcciones formales por lo que necesita la pieza breve y lírica no construida de antemano. Por eso, cuando utiliza la forma clásica lo hace de diversas maneras según el compositor en cuestión:

- A la forma clásica, como Mendelssohn
- De manera restauradora, como Brahms

- Negando el espíritu de la forma, como Schubert, Chopin o Schumann.
- Recurriendo a la ayuda de un programa literario que modere el discurso, como Liszt.

La forma transcurre en base a una tendencia a la contradicción, que se manifiesta en dos aspectos:

- *prolongación y concentración*: Por un lado se amplía en la forma sonata y por otro se comprime en la forma breve ABA o rondó.
- *continuidad y fragmentación*: mientras que por un lado existe una intención continuista, dicha continuidad se logra por transformaciones motivicas o por contrastes de episodios sin relación interna aparente, lo que logra que la cadencia vaya perdiendo importancia ya que al romperse el equilibrio entre el principio estático del tema y el dinámico del desarrollo, desaparece la tensión-distensión clásica.