

JOAQUÍN ZAMACOIS  
Director del Conservatorio Superior Municipal de Música  
de Barcelona

CURSO  
DE  
FORMAS MUSICALES

Con numerosos ejemplos musicales



EDITORIAL LABOR, S. A.  
BARCELONA-MADRID-BUENOS AIRES-RIO DE JANEIRO  
MÉXICO-MONTEVIDEO  
1960

© EDITORIAL LABOR, S. A., BARCELONA

DEPÓSITO LEGAL. B. 13669.—1959

N.º REGISTRO, 4242-59

ES PROPIEDAD

PRINTED IN SPAIN

TALLERES GRÁFICOS IBERO-AMERICANOS, S. A. : PROVENZA, 86. BARCELONA - 15

## ÍNDICE DE MATERIAS

## ÍNDICE DE MATERIAS

	Págs.
Advertencias previas .....	1
I. La forma musical .....	3
Generalidades respecto de la Forma (§§ 1 a 8) .....	3
Definición de la Forma. — La inspiración y la ponderación en la Forma. — Flexibilidad y variedad dentro de los principios formales. — Concreción de la Forma en tipos clasificados. — Terminología formal. — Evolución y renovación de los tipos formales. — Concepto general de la Forma, en los períodos preclásico, clásico y posclásico. — Los géneros musicales y la Forma.	6
Los elementos formales y su constitución (§§ 9 a 42) .....	6
El ritmo, la melodía y la armonía como elementos de composición. — Tema, motivo y diseño. — Repetición y transformación del tema. — Desarrollo temático y desenvolvimiento melódico. — La frase musical. — « Ictus ». — Los « ictus » y el compás. — Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas. — Extensión de la frase y de sus divisiones. — Unidad y variedad rítmica en la construcción de la frase. — Fórmulas melódicas suspensivas y conclusivas. — Importancia de la armonía en la determinación del carácter de las frases y de sus divisiones. — Repeticiones y reexpresiones. — Estructuras binarias y ternarias. — Combinación de los períodos suspensivos y conclusivos. — El proceso tonal en las frases. — El proceso modulante en las frases. — Períodos principales y secundarios. — Introducción y « Coda ». — Soldadura. — Delimitación de las frases, períodos y subperíodos. — La frase de dos períodos. — La frase de tres períodos. — La frase de cuatro períodos. — Las frases con más de cuatro períodos. — Estructuras simétricas o regulares, y asimétricas o irregulares. — Frase cuadrada. — Consideraciones sobre la frase asimétrica. — Doble función por elipsis. — Contracción rítmica. — Dilatación rítmica. — Eco. — Apéndices. — Amplificaciones. — La frase como elemento integrante de un tipo de composición.	48
De los tipos formales en general (§§ 43 a 46 bis) .....	48
Los pequeños tipos formales. — El pequeño tipo primario. — El pequeño tipo binario. — El pequeño tipo ternario. — Los grandes tipos formales.	53
II. La Imitación, el Canon y la Fuga .....	53
La Imitación y el Canon (§§ 47 a 52 bis). ....	53
Imitación. — Antecedente y Consecuente. — Particularidades de las « Imitaciones ». — Clases de Imitación. — Conside-	

raciones referentes a las distintas clases de Imitación. — El Canon. — Canon abierto, cerrado y enigmático.	
La Fuga y su particularidades (§§ 53 a 72) .....	57
Definición. — Período primitivo. — Período de esplendor y de decadencia. — Fuga de escuela y Fuga libre. — El Sujeto. — Primera entrada del Sujeto. — La Respuesta. — Primera entrada de la Respuesta. — El Contrasujeto. — Contrasujetos posibles. — Primera entrada del o de los Contrasujetos. — Entradas. — Tonalidad de las entradas. — Episodios y Cadas. — Material temático de los Episodios. — Artificios contrapuntísticos en los Episodios. — Estrechos. — Cadencias. — Reducción y amplificación del número de partes. — Plan formal de la Fuga.	
La 1. <sup>a</sup> sección de la Fuga (§§ 73 a 77) .....	76
Cómo está constituida. — Particularidades. — Estructura de la 1. <sup>a</sup> sección (Exposición), cuando el Sujeto es presentado solo, en su primera entrada. — Estructura de la 1. <sup>a</sup> sección, cuando el Sujeto es presentado, en su primera entrada, acompañado de uno o más Contrasujetos. — Entradas por movimiento contrario, aumentación y disminución.	
La 2. <sup>a</sup> sección de la Fuga (§§ 78 a 80) .....	81
Cómo está construida. — Los Episodios en esta sección de la Fuga. — El o los Contrasujetos en la 2. <sup>a</sup> sección de la Fuga.	
La 3. <sup>a</sup> sección de la Fuga (§§ 81 a 83) .....	85
Cómo está constituida. — Los Episodios en la 3. <sup>a</sup> sección de la Fuga. — Pedales.	
Orientaciones para la composición de una Fuga escolástica (§§ 84 a 103) .....	87
Composición del Sujeto. — Composición de la Respuesta. — Consideraciones respecto a las Respuestas real y tonal. — Efecto de la mutación. — Reglas referentes a la tónica, a la dominante y a sus tonalidades representativas. — Respuesta tonal que corresponde a los Sujetos que no empiezan ni terminan con la tónica ni con la dominante. — Consejos para determinar dónde debe producirse la mutación. — Sujetos a los cuales les corresponde Respuesta tonal y se les da real, en todo o en parte. — Composición del Contrasujeto. — Composición de los Episodios. — Composición de los Estrechos. — El tipo francés de Fuga de escuela. — Doble Fuga, o Fuga con dos Sujetos. — Estructura de la doble Fuga. — La doble Fuga escolástica. — Triple y cuadruple Fugas. — La Fugueta, el Fugado y el estilo Fugado. — Las Fugas por aumento, disminución, movimiento contrario y retrógrado.	
III. La Variación (§§ 104 a 117) .....	136
Definición. — Tipos de Variación. — Variación ornamental o melódica. — La Variación decorativa o armónico-contrapuntística. — Variación amplificativa, libre o gran Variación. — Coexistencia de los tres tipos de Variación. — Estructura de la Variación. — La Variación en la época preclásica. — La «Canzona». — Los Dobles. — El «Ostинато». — La Chacona y el Pasacalle como piezas del tipo «Variación». — La Variación en la época clásica. — La Variación en la época posclásica.	

IV. La « Suite » y la Casación, Serenata o « Divertimento » (§§ 118 a 140) .....	151
Definición. — « Suite » antigua y « Suite » moderna. — Constitución de la « Suite » antigua. — Forma de las piezas de la « Suite » antigua. — La forma binaria denominada tipo « Suite ».	
Principales características de las piezas que con más frecuencia figuraron en la « Suite » antigua (§§ 123 a 140).....	155
« Allemande ». — « Courante ». — Zarabanda. — Giga. — Rondó. — « Loure ». — « Bourrée » y Rigodón. — Gavota. — Pavana. — Gallarda. — Minué. — « Passepied ». — Siciliana. — Chacona y Pasacalle. — « Mussete ». — « Hornpipe ». — Constitución de la « Suite » moderna. — Casación, Serenata o « Divertimento ».	
V. La Sonata, el Cuarteto, la Sinfonía y el Concierto.....	167
La Sonata clásica (§§ 141 a 143) .....	167
Diversas acepciones del vocablo « Sonata ». — De la « Sonata-Suite » a la « Sonata clásica ». — Tiempos constitutivos de la Sonata clásica.	
El tiempo vivo inicial (§§ 144 a 153) .....	169
La estructura ternaria, con uno y con dos temas. — Temas A y B o I y II. — El Puente, Conducción o Transición. — La « Coda ». — La sección I o « Exposición ». — Repetición de la Exposición. — La sección II (central) o « Desarrollo ». — Estructura del Desarrollo. — Comienzo y final del Desarrollo. — La sección III o « Reexposición ». — Repetición del Desarrollo y de la Reexpresión. — Esquema del « tipo Sonata ».	
El tiempo lento (§§ 154 a 157) .....	183
Diversas formas. — El tipo « Lied », ternario. — El tipo « Lied » desarrollado. — El tipo « Sonata » completo y el sin « Desarrollo ».	
El Minué y el « Scherzo » (§§ 157 bis a 160) .....	191
Su presencia y significación en la Sonata. — El tipo Minué de Sonata. — El « Scherzo ». — El « Scherzo » beethoveniano. — La forma Minué o « Scherzo » en tiempos de Sonata que no ostentan dichos títulos.	
El tiempo vivo final (§§ 161-162) .....	196
Rondó simple y Rondó-Sonata. — Otras estructuras del tiempo vivo final.	
La Sonata posclásica (§§ 163 a 165) .....	200
De los románticos a los modernos. — El « Scherzo » con dos « Trios » distintos. — La Sonata cíclica.	
El Cuarteto y las composiciones similares (§ 166).....	205
La Sonata y la música de cámaras de la época clásica.	
La Sinfonía (§§ 167-168) .....	205
Dos tipos de Sinfonía. — Sonata y Sinfonía. — Proceso evolutivo de la Sinfonía.	
El Concierto o « Concerto » (§§ 169 a 176) .....	206
Definición. — El « Concerto grosso ». — El Concierto preclásico. — El Concierto clásico. — El Concierto posclásico. — El solista y la orquesta. — La Cadencia o « Cadenza », — Doble y triple Concierto.	

	Págs.
<b>VI. La Obertura y el Preludio (§§ 177 a 185) .....</b>	214
Definición. — La Obertura y el Preludio asociados a la Fuga. — La Obertura y el Preludio que figuran como primera pieza, en algunas « Suites ». — La Obertura como primera pieza de una obra dramática. — Las antiguas Overturas denominadas « francesa » e « italiana ». — Influencia del « tipo Sonata » en la Obertura. — La Obertura que sintetiza la Ópera, y la Obertura mosaico. — La Obertura wagneriana. — La Obertura y el Preludio como obras independientes.	
<b>VII. Poema sinfónico, « Ballet » e « Ilustraciones musicales ».....</b>	219
Poema sinfónico (§§ 186 a 190) .....	219
Definición. — Antecedentes. — Aspecto formal. — Composiciones similares. — Evolución.	
« Ballet » (§§ 191 a 195) .....	220
Definición. — Diferentes tipos. — Orígenes. — El « Ballet » francés. — El « Ballet » ruso y su herencia.	
« Ilustraciones musicales » (§§ 196-197) .....	222
Definición. — Consideraciones.	
<b>VIII. Otros tipos de composición .....</b>	224
Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo (§§ 198 a 203) .....	224
Características. — Marcha. — Polonesa. — Mazurca. — Vals. — Tarantela.	
Composiciones sin características especiales, en cuanto a ritmo y forma (§§ 204 a 219). ....	229
Variedad de tipos. — Fantasia. — Capricho. — « Tocata ». — Pastoral. — « Impromptu ». — Romanza sin palata. — Balada. — Leyenda. — Noveleta. — Elegía. — Nocturno. — « Berceuse ». — Barcarola, Veneciana y Gondolera. — Rapsodia. — Momento musical.	
<b>IX. Música dramática profana.....</b>	236
La Canción y el « Lied » (§§ 220 a 225) .....	276
La Canción. — Diferentes tipos de Canción. — Las canciones populares. — La forma musical en la Canción popular. — La Canción original. — El « Lied ».	
La Canción polifónica y el Madrigal (§§ 226 a 232) .....	239
La Canción polifónica. — Diversos tipos de Canciones polifónicas. — El Madrigal. — Relación entre la Canción polifónica y el Madrigal. — El Madrigal exclusivamente para voces. — El Madrigal para voces e instrumentos y para instrumentos solos. — El Poema coral.	
La Cantata y el Oratorio (§§ 233 a 235) .....	242
Orígenes. — Características. — Evolución.	
La Ópera (§§ 236 a 243) .....	244
Definición. — Orígenes. — Diferentes tipos de Ópera. — Gran Ópera. — Ópera cómica. — Ópera bufa. — Drama lírico. — Otras denominaciones.	
Elementos formales del « Stile rappresentativo » (§§ 244 a 251). .....	247
Recitativo. — « Ritornelli ». — Aria. — Gran Aria. — Arieta y Arioso. — Cavatina. — Romanza. — Dúo, Terceto. — Concertante.	

	Págs.
<b>X. Música religiosa.....</b>	253
Generalidades (§§ 252 a 257) .....	253
La homofonía y la polifonía en el culto católico. — El texto litúrgico en las composiciones originales. — Las melodías litúrgicas en la composición religiosa. — El « Cantus firmus ». — El aspecto formal en las composiciones religiosas. — Normas impuestas por la Iglesia católica para la música destinada a su culto.	
El Coral (§§ 258-259) .....	258
Definición y procedencias. — Formas en que se ha utilizado musicalmente el Coral.	
El Motete (§§ 260 a 263) .....	260
Interpretación del vocablo « Motete ». — El Motete en la época de la polifonía vocal. — El Motete acompañado y otros tipos posteriores. — Significación que ha tenido el Motete en el arte musical.	
La Misa (§§ 264 a 273) .....	262
Salmo, Responso y Antífona. — Cantos litúrgicos que corresponden al tipo de la Antífona y al del Responso. — El Himno. — La Secuencia. — La Misa musicalmente considerada. — El « Propio » y el « Ordinario ». — Las piezas constitutivas de la Misa musical. — Estructura de la Misa. — Supresiones y sustituciones en la « Misa musical ». — Otras composiciones.	

<b>Apéndice .....</b>	269
Notas y aclaraciones.	

## Advertencias previas

1.<sup>a</sup> Este libro no es un «Tratado de Composición», puesto que *no pretende enseñar a componer* <sup>(1)</sup>. Nuestras ambiciones son más limitadas: servir simplemente de guía a quien desee capacitarse para la comprensión y somero análisis de las obras escritas bajo el concepto tradicional de la *Forma*, cosa que consideramos indispensable para quien aspire a ser un buen intérprete o un buen profesor.

2.<sup>a</sup> Figuramos entre los que creen que no se debe esperar a los cursos de Composición — o sea, tras los de Armonía, Contrapunto y Fuga — para obtener lo indicado. ¿Qué sería entonces de los que se contentan con un elemental estudio de la Armonía?

3.<sup>a</sup> Hemos pensado esta obra, preferentemente, para los alumnos del curso especial de *Formas musicales*, eminentemente práctico y analítico, del Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona; curso independiente de los de *Composición* y anterior a ellos.

4.<sup>a</sup> Para el éxito de lo que preconizamos es indispensable, desde luego, una instrucción armónica que proporcione el conocimiento de los *acordes*, *notas extrañas a los mismos*, *tonalidad*, *cadenzas* y *modulaciones*. También el estudio de la Historia de la Música, pues nuestras incursiones por sus dominios se limitan a relacionar con su tiempo cada tipo formal.

5.<sup>a</sup> Nos abstendremos en absoluto de todo juicio crítico respecto a obras y compositores. Sabemos muy bien que, por ello, nuestro texto resulta *frio*; mas no importa, ya que no aspiramos aquí a sumar o restar adeptos a tal o cual tendencia o autor. Con explicar lo que atañe a la *Forma*, nos basta.

6.<sup>a</sup> Estamos persuadidos de que la *ejemplificación* resulta mucho más fructífera si se realiza a base de composiciones

<sup>(1)</sup> Sólo una excepción: la parte dedicada a la *Fuga escolástica* (§§ 84 a 97), con el fin de que la obra pueda también ser de utilidad a los alumnos que cursan aquélla.

1. ZAMACOIS: *Curso de formas musicales*.

conocidas o de fácil conocimiento, y también de que, en estos estudios, los ejemplos *breves* sirven de muy poco, pues es necesario seguir el proceso *anterior y posterior* al caso que se comenta, para sacar todo el partido posible de los mismos. De ahí que nuestra exemplificación se base, de manera principal, en las obras : *Álbum para la juventud*, de Schumann ; « Suites » (*inglesas y francesas*), para clave, « Partitas », para clave, y *El clave bien temperado*, de Juan Sebastián Bach, y *Sonatas, para piano*, de Beethoven.

Mas si copiásemos aquí los fragmentos elegidos, el volumen de este libro resultaría excesivo para nuestra intención, por lo cual nos limitamos — siempre que ello es posible — a *citar la obra y los compases a que se hace referencia*. De este modo, *con las composiciones a la vista y con sus compases numerados*, se podrán seguir sin dificultades todos los ejemplos. Naturalmente, ello exige la posesión de las obras enunciadas, que, en rigor, no pueden faltar en la biblioteca de un músico, por muy modesta que sea.

7.<sup>a</sup> Por lo demás, en este libro seguimos las directrices de nuestros *Tratado de Armonía* y *Teoría de la Música*, publicadas en la « Colección Labor », o sea : criterio ecléctico, ausencia de doctrinarios personales, sinceridad ante el lector — no silenciándole las divergencias de opiniones, cuando existen y tienen cierta importancia — y brevedad en las explicaciones, en lo compatible con las exigencias de las materias que tratamos y con el enfoque que a las mismas hemos querido dar.

## I. La forma musical

### Generalidades respecto de la Forma

§ 1. Definición de la Forma. Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa *organización* constituye su *forma*.

La *forma, estructura* o *arquitectura* — voces sinónimas <sup>(1)</sup> — es asunto privativo del compositor : lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada.

§ 2. La inspiración y la ponderación en la Forma. No es suficiente la *inspiración* de las ideas musicales ; es necesaria también la *inspiración* en la manera de tratarlas. Si el primer enemigo del compositor es la carencia de ideas, el segundo es la superabundancia de las mismas. A veces, por querer decir demasiadas cosas se puede correr el peligro de no expresar claramente ninguna. Hay que saber elegir las ideas, centrar la atención en las necesarias y desechar las innecesarias, las cuales, sin embargo, pueden ser excelentes para otra oportunidad.

§ 3. Flexibilidad y variedad dentro de los principios formales. En todo *tipo de composición* hay algo consustancial, sin lo cual dejaría de ser él mismo ; pero hay también mucho que no lo es, y, por consiguiente, puede variar, sin detrimento en ningún sentido.

§ 4. Concreción de la Forma en tipos clasificados. Algunos *tipos formales* — o sea, tipos representativos de una forma determinada — en el transcurso del tiempo consiguieron de tal modo el favor de los compositores, que lograron no sólo imponerse y perdurar, sino incluso convertirse en prototipos. A ellos

<sup>(1)</sup> También, por extensión, se emplea el término *morfología*. Por consiguiente, *morfología musical* equivale a *estudio de la forma musical*.

nos referiremos con la expresión de *tipos clasificados*, los cuales son pocos, mas con infinitas variantes que no conservan su título, su denominación, pero si sus huellas.

**§ 5. Terminología formal.** Es abundante, mas imprecisa, en la mayoría de casos. Muchas denominaciones son fruto de una época o fueron creadas por la fantasía de los compositores, sin que en realidad representen una *forma concreta*, pues, a lo sumo, significan un estilo o llevan en sí alguna particularidad de poca importancia que no representa un plan estructural. Por otra parte, denominaciones específicas han tenido diferentes acepciones, como se irá viendo. Así, pues, no faltan los casos de un mismo *nOMBRE* para diversas *formas*, y lo contrario.

**§ 6. Evolución y renovación de los tipos formales.** Cada tipo formal tiene su historia — breve o larga —, y ésta no puede darse nunca por definitivamente cerrada, pues los compositores, con bastante frecuencia, vuelven a lo antiguo y olvidado, aspirando a darle apariencias *nuevas*. Además, en cada tipo formal deben registrarse sus períodos de gestación, alumbramiento, crecimiento, etc. Ha habido tipos formales que desaparecieron sin dejar rastro; también los ha habido que fructificaron y dieron savia a otros, y los hay que perviven, con mayor o menor fuerza.

Ningún tipo formal de historia larga ha podido, como es lógico, permanecer invariable a través de ella. No hay, pues, que esperar, pongamos por caso, que una *Sonata* de hoy se ajuste a los moldes de las primitivas, y ni siquiera de las beethovenianas. Aquí, como en todo, «renovarse o morir».

**§ 7. Concepto general de la Forma, en los períodos preclásico, clásico y posclásico.** En la época que va desde Juan Sebastián Bach a Beethoven (1) es cuando florecieron los grandes tipos formales llegados a nosotros como cosa viva, no como simples valores arqueológicos. Y el género de la *música pura* (2) — tan preferentemente cultivada por los *clásicos* — aquél en que los compositores pudieron cuidar y perfeccionar cada vez más la arquitectura de sus obras, hasta hacerla difícilmente superable.

(1) Citamos los nombres más representativos, sin que los mismos signifiquen un límite absoluto.

(2) Véase el § 8.

En la época inmediata anterior — *polifonía estrictamente vocal* — el *cantus firmus* (1) y el texto, religioso o profano, musicado, constituyeron la principal guía constructiva de los compositores, aun cuando floreciese el *estilo imitativo*. Las épocas más antiguas no pesan al respecto.

En el periodo *posclásico*, el *romanticismo* enriqueció poco el contenido en este aspecto: las inquietudes y aportaciones llevan otro sello. Y la época moderna abandona el *fomalismo clásico*, sea adentrándose en el *aformalismo* (2), sea procurando darle nuevos cauces, con el deseo de hallar una forma inédita para cada obra (3).

**§ 8. Los géneros musicales y la Forma.** Casi todos los tipos formales están vinculados a un género musical determinado, aun cuando haya algunos que lo estén a más de uno. De ahí que sea necesario comprender los términos corrientes que se refieren a aquéllos, antes de entrar en el estudio de los tipos formales clasificados.

Diferentes denominaciones consagradas por el uso tienden a establecer siempre dos grupos de significación opuesta. Así, los de música *pura* y música *dramática*; *religiosa* y *profana*; *vocal* e *instrumental*; de *cámara* y de *concierto* (4), etc.

Por música *pura* se entiende la que no pretende expresar nada extramusical, y por música *dramática*, la que va unida a la palabra — cantada o no — y, por tanto, queda subordinada a ella (5). Hijuelas del género *dramático* son los géneros inspirados en la palabra, aun cuando carezcan de texto a cantar o recitar. Tales, el género *programático*, así llamado por estar sujeto el desarrollo de las composiciones a un programa argu-

(1) Véase el § 255.

(2) Carencia de *forma* apreciable por parte del oyente, puesto que la ordenación de las ideas por parte del compositor no puede dejar de existir en algún grado.

(3) Todo ello, claro está, considerado a grandes rasgos y sin tener en cuenta las indispensables excepciones, algunas de las cuales ya se irán viendo.

(4) Universalizadas estas dos expresiones con su pronunciación italiana *da camera* y *da concerto*. En España, muchos prefieren *de salón* o *de cámara*. Sin embargo, por *música de salón* suele entenderse la efectista que se cultivó preferentemente en el siglo pasado, en los salones aristocráticos, y que si ganó algunos puestos entonces en los programas de las audiciones públicas de categoría, los ha ido perdiendo hasta desaparecer de ellos casi por completo.

(5) Dentro del género *dramático* se establece la división de *teatral* y *no teatral*. La denominación corriente de *teatro lírico* o *género lírico* hace referencia a aquél.

mental; el *descriptivo*, en el cual se aspira a dar la sensación de cosas concretas, materiales o inmateriales, y el *impresionista*, que pretende crear o evocar ambientes, situaciones... Imposible señalar límites absolutos a estas expresiones, frecuentemente acomodaticias.

Los términos *religioso* y *profano* resultan lo bastante categóricos para necesitar de explicaciones. Aclararemos, sin embargo, que son también empleados los de *litúrgico* y *sacro* para referirse concretamente a las composiciones del género *religioso* comprendidas en las ceremonias del culto eclesiástico (¹).

Los términos *vocal* e *instrumental* se refieren al tipo de intérprete. Y de la mezcla de ambos géneros nace el mixto *vocal-instrumental*, en el que la voz puede actuar de protagonista o, simplemente, en el mismo plano de un instrumento cualquiera. La música vocal para masas da origen a la formación del *coro* (²) y de antiguo se denomina *a cappella* (³), cuando es exclusivamente vocal. La música *instrumental* puede ser para un instrumento solo; para un solista (o varios) con acompañamiento, y para un conjunto instrumental, en el que no se destaque solistas. Éste se denomina, corrientemente, *orquesta*.

Por *género de cámara* se entendió originariamente la música destinada a salas de reducidas proporciones y, por lo mismo, escrita para pocos ejecutantes; pero desde el advenimiento del *virtuosismo* —vocal e instrumental—, se suelen considerar al margen del género *de cámara* las obras destinadas principalmente a exaltar aquél, aun cuando sean pocos los intérpretes. Por *género de concierto* se entiende el que responde a esta concepción *virtuosista* y el que necesita grupos numerosos de intérpretes. Como es lógico, ambas denominaciones hacen referencia a géneros exclusivamente musicales, sin tener en cuenta el *teatral*.

### Los elementos formales y su constitución

§ 9. El ritmo, la melodía y la armonía como elementos de composición (⁴). El compositor combina a su gusto el *ritmo*, la *melodía* y la *armonía*. Por consiguiente :

(¹) El *motu proprio*, de Pio X (1903), estableció categóricamente esta significación para el calificativo *sacro*, hasta entonces interpretado con la misma amplitud que el de *religioso*.

(²) Coro que puede ser de *voces blancas* (voices femeninas), *masculinas* y *mixtas* (ambas reunidas). Las voces *infantiles* se incluyen en las *blancas*.

(³) Por haber nacido en las *capillas*.

(⁴) Para todo cuanto en esta obra no sea explicado referente a *ritmo*, *melodía* y *métrica*, nos remitimos al libro II de nuestra *Teoría de la Música*, publicada en la « Colección Labor ».

a) El *ritmo* puede no limitarse a ser una parte integrante de la melodía y manifestarse *solo*, en fragmentos exclusivamente ritmicos.

b) La *melodía* puede ser presentada no ya *parcial* o *totalmente* armonizada, sino incluso *desprovista de todo acompañamiento*, en pasajes exclusivamente melódicos.

c) En una *melodía*, lo mismo puede superar el interés del *ritmo* al de la *línea de sonidos*, que a la inversa.

d) La repetición de una *melodía* no implica que *deba* también repetirse su *armonización*, ni tampoco que *no pueda* repetirse.

e) La *armonia*, no menos que el ritmo y la melodía, puede ser el protagonista principal, momentánea o continuadamente.

§ 10. Tema, motivo y diseño. Las notas, al sucederse melódicamente, van constituyendo fórmulas y grupos de diferente extensión, género y categoría, para cuya denominación no sólo se carece de una terminología unánimemente aceptada, sino que los términos más corrientes son empleados con criterio dispar. Entre estos términos deben destacarse los siguientes :

*Tema*. Para la mayoría es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición, o de parte de ella, y, por lo mismo, sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos. Esta última condición es la más importante, hasta el punto de llegar a considerarse como *temas* todos los fragmentos musicales que se sujetan a ella, aun cuando carezcan de las características primeramente citadas y constituyan verdaderas *frases* (§ 13).

*Motivo*. Para unos equivale a *tema*, y para otros es sólo la *cabeza* de éste, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante. Con esta interpretación lo analizamos en el siguiente ejemplo :



*Diseño.* Es la denominación que generalmente se aplica a un dibujo melódico, de ritmo uniforme o poco menos, sobre el cual se insiste y que carece de la precisión del tema.



§ 11. Repetición y transformación del tema. Un tema puede ser, sencillamente, *repetido* — en el mismo tono o transportado, conservada o no su modalidad — y *transformado*, introduciendo en él modificaciones que le den distinta expresión. En este último aspecto, la armonía desempeña casi siempre un papel principalísimo.

J.S. Bach: *Fuga 1 de "El clave bien temperado"*

Two staves of musical notation from Bach's 'Fuga 1 de El clave bien temperado'. Staff 1 is labeled 'tema:' and staff 2 is labeled 'transformación del mismo:'. Both staves show a melodic line in G major. Staff 2 shows a transformed version of the theme with different note values and harmonic progressions.

R Wagner: *"Tristán e Iseo"*

Two staves of musical notation from Wagner's 'Tristán e Iseo'. The top staff is labeled 'tema:' and the bottom staff is labeled 'transformación del mismo:'. Both staves show a melodic line in G major. The bottom staff shows a transformed version of the theme with a different harmonic progression and a sustained note.

una transformación del mismo:



El ejemplo de Bach pertenece a una composición del género *música pura*, y, por ello, la transformación del tema obedece a una razón estrictamente musical: la de adaptar éste al proceso modular del fragmento polifónico. El ejemplo de Wagner, en cambio, pertenece a una composición del género *música dramática*, en la cual el autor se manifiesta conforme a su teoría del *leitmotiv* (§ 242), y, en consecuencia, la transformación del tema es inspirada por un *propósito extramusical*: el de que el tema pase a expresar otra cosa.

§ 12. Desarrollo temático y desenvolvimiento melódico. Un *tema* puede ser utilizado — y lo es, casi siempre — para extraer de él elementos con que formar y fecundar nuevas ideas. Entonces se trabaja, se desarrolla el tema, y los fragmentos musicales constituyen *desarrollos temáticos*.

Una sucesión melódica puede no encerrarse en el reducido límite de un *tema*, ni desenvolverse según las características del *desarrollo temático*, sino en forma libre, de modo amplio, en la cual las curvas de su línea de sonidos no estén constreñidas en ningún sentido. Entonces se trata, esencialmente, de un *desenvolvimiento melódico* <sup>(1)</sup>, que se concreta, la mayoría de veces, en *frases* (§ 13).

§ 13. La frase musical. Entendida en la más amplia acepción de la palabra, se denomina *frase* el ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría <sup>(2)</sup>.

(1) Véase, por ejemplo, el Preludio y Fuga número 8 de *El clave bien temperado* (Bach): en el Preludio, la melodía se desenvuelve libremente a sus anchas; en la Fuga, el tema lo domina todo.

(2) Como se verá en el apartado 6 del § 42, la *frase* puede contener el *tema*, pero no a la inversa.

Existen varias nomenclaturas para denominar las secciones y subsecciones en que se divide la *frase*. En este libro nos atendremos a la siguiente:

*Periodos*: las principales divisiones de la *frase* <sup>(1)</sup>.

*Subperiodos*: las principales divisiones del *periodo*.

*Miembros de subperiodo*: las principales divisiones del *subperiodo*.

En ocasiones se establecen *más* de las tres clases de agrupaciones que acabamos de citar, y entonces se constituyen *grupos de periodos*, como entidad mayor que el periodo, y *subdivisiones de miembro de subperiodo*, como menores que éste. En cambio, en otras ocasiones se constituyen *menos*, y entonces huelgan los *miembros de subperiodos* <sup>(2)</sup>.

*Ejemplo de frase con períodos, subperiodos y miembros de subperiodo*

<sup>(1)</sup> Éste es el criterio más generalizado, en cuanto a *frase* y *periodo*; pero no lo comparten todos los músicos, pues otros se guían por el imperante en la oración gramatical, y entienden por *frase* nuestro *periodo*, y viceversa.

<sup>(2)</sup> Nos damos perfecta cuenta de que las denominaciones *miembros de subperiodo* y *subdivisiones de miembro de subperiodo* resueltan excesivamente largas; pero nos parecen de significación inequívoca y, por ello, preferibles a las de *pie*, *elemento*, *célula*, *concepto*, *inciso*, etc., mucho más vulgarizadas, ciertamente, pero empleadas con criterio dispar por los tratadistas. Además, lo importante no es el nombre elegido para las divisiones y subdivisiones de la frase, sino el acertar dónde empiezan y terminan las mismas.

§ 14. «*Ictus*». Toda *frase*, *periodo* y *subperiodo*, tiene como soportes extremos *dos tiempos fuertes* <sup>(1)</sup> — el primero y el último de los que abarca —, que reciben, respectivamente, los nombres de «*ictus*» *inicial* e «*ictus*» *final*. En cambio, el *miembro de subperiodo* sólo tiene *uno*, el cual, por consiguiente, en este caso resulta «*ictus*» *inicial* y *final* simultáneamente.

La importancia de los *ictus* está en relación con la del fragmento a que se refieren. Por ello, los *ictus* de los *miembros de subperiodo* no cuentan en el subperiodo; tampoco los del *subperiodo* en el periodo, ni los de éstos en la *frase*.

§ 15. Los «*ictus*» y el *compás*. Para determinar exactamente la posición de los *ictus* no hay que conceder excesivo crédito al *compás escrito*, pues éste no es siempre el *verdadero*, sino que representa, algunas veces, más de uno, y otras  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{2}{3}$  ó  $1\frac{1}{4}$  del que exactamente corresponde <sup>(2)</sup>.

Beethoven: *Sonata 8 (op. 13)*

El verdadero compás de este fragmento es el que hemos puesto entre paréntesis <sup>(2)</sup>; por tanto, la divisoria de puntos que hemos añadido debe ser tenida en cuenta.

Las cadencias y demás características de la armonización — cuando ésta existe — constituyen un poderoso auxiliar para determinar el verdadero compás y dónde recaen los *ictus*.

En el siguiente *valse* (el conocidísimo *Danubio azul*, de Strauss), el verdadero compás — como en la generalidad de *vaises* — es el  $\frac{6}{4}$ , y el que aparece como primer compás constituye, en realidad, un *tiempo* que forma una *anacrusa*; las divisorias tachadas no deben, pues, considerarse. Obsér-

<sup>(1)</sup> Según la teoría vulgarizada — y que cuenta con autorizados oponentes —, se denomina *fuerte* el *primer tiempo* de cada compás, y *semifuerte*, el *tercero*, de los cuaternarios.

<sup>(2)</sup> Lo primero ocurre, generalmente, en los compases *cuaternarios* de *movimiento lento*, y lo segundo, en los *binarios* y *ternarios* de movimiento rápido. A veces se da el caso de que el compás escrito no resulta el *real* para unos fragmentos, pero *si* para otros.

vese que el acompañamiento empieza en el segundo compás aparente (primerº real), y que las características percusiones del bajo y la presentación de los acordes confirman esta interpretación (¹):

En los siguientes fragmentos, también el verdadero compás es el  $\frac{5}{4}$ ; pero aun cuando la melodía se conserva igual en las dos ocasiones, la armonía y su disposición señalan *distinto ictus* en 1 que en 2:

(¹) Recuérdese que, casi siempre, los *tiempos fuertes* son los que *presentan* los acordes, por lo cual es corriente la prolongación a los *tiempos débiles* de los acordes atacados en aquéllos, y no lo es la *fórmula contraria*.

§ 16. Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas. Según su posición con respecto a los *ictus*, la *frase*, el *periodo*, etc., se consideran de ritmo:

- Tético*, cuando su *ataque coincide* con el *ictus inicial*.
- Anacrúsico*, cuando su *ataque es anterior* al *ictus inicial*. La nota o notas que anteceden a éste constituyen una *anacrusa*.
- Acéfalo*, si su *ataque es inmediatamente después* del *ictus inicial*.
- Masculino*, si su *terminación coincide* con el *ictus final*.
- Femenino*, si su *terminación tiene efecto después* del *ictus final*, sean una o más notas las que lo rebasen (²).

§ 17. Extensión de la frase y de sus divisiones. La extensión de las *frases*, *periodos*, etc., es variable, y se cuenta, *por lo que a número de compases atañe*, de *ictus inicial* a *ictus final*.

El compás en que figura un *ictus final* debe considerarse como *ocupado enteramente* por la *frase*, *periodo*, etc., a que pertenece dicho *ictus*, aunque lo ocupe sólo en parte. Y el compás primero de una composición es el del *ictus inicial*; si hay *anacrusa*, no se tiene en cuenta a este efecto (²).

Así, pues, cada uno de los subperiodos siguientes consta de *dos compases*, aunque el primero y el tercero contengan, en realidad, el valor de 10 negras, y el segundo, el de 6.

(¹) El final *femenino* más característico es el que presenta una *apoyatura* en el momento del *ictus*.

(²) Mientras los *finales femeninos* no se extienden a compás ajeno al grupo de que forman parte, los comienzos *anacrúsicos* sí lo hacen, y toman el espacio que necesitan de un compás que, numéricamente, *no existe* — caso del principio absoluto de una composición — o pertenece al grupo que precede a la *anacrusa*.

§ 18. Unidad y variedad rítmica en la construcción de la frase. El compositor, al escribir una frase, es tan libre de ir repitiendo la fórmula rítmica inicial, como de combinar dos o más, o variarlas todas. Claro está que la insistencia sobre una misma fórmula puede ser causa de monotonía, y la excesiva variedad, de incoherencia; pero el compositor, cuando recurre a estos medios, no lo hace para dejarse aprisionar por un *dejeto*, sino para explotar deliberadamente una característica <sup>(1)</sup>.

Para facilitar el análisis esquemático de los diversos componentes de una *frase*, es costumbre representar éstos por medio de *letras*. Aplicado el sistema al *ritmo* <sup>(2)</sup>, el primer componente se designa con la letra *a* (mayúscula o minúscula, según interese); el segundo, con la *misma letra si se repite la fórmula rítmica*, y con la *b* en el caso contrario, etc. Se ha de tener en cuenta que la simple conversión de un final *masculino* en *femenino*, o viceversa, no se considera suficiente para el cambio de letra.

Ejemplos de diversos tipos rítmicos de periodo <sup>(3)</sup>

The image contains four musical staves, each consisting of two measures. Above each staff, there are two boxes labeled 'A' and 'B'. Below the staves, vertical dashed lines divide the measures into segments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Staff 1: Both measures are labeled 'A'. Segments are labeled 'a'; 'a'; 'a'; 'a'. Staff 2: Both measures are labeled 'A'. Segments are labeled 'a'; 'b'; 'a'; 'b'. Staff 3: Measure 1 is labeled 'A', Measure 2 is labeled 'B'. Segments are labeled 'a'; 'b'; 'a'; 'c'. Staff 4: Measure 1 is labeled 'A', Measure 2 is labeled 'B'. Segments are labeled 'a'; 'b'; 'c'; 'd'.

<sup>(1)</sup> No se han de olvidar tampoco la *melodía* y la *armonía*, pues la *pobreza* en un sentido puede compensarse por la *riqueza* en otro u otros.

<sup>(2)</sup> También puede aplicarse a la *armonía*, a la *tonalidad*, etc.

<sup>(3)</sup> Presentamos todos los ejemplos manteniendo, en lo esencial, la misma *línea de sonidos* de la melodía, para que se aprecie la independencia entre aquélla y el ritmo.

En 1, los *miembros del subperiodo* forman un tipo *a-a-a-a*, porque la fórmula rítmica es siempre la misma. En 2, forman un tipo *a-b-a-b*, porque el *segundo* es distinto del *primero*, pero igual al *cuarto*, y el *tercero* repite el *primero*. En 3, forman un tipo *a-b-a-c*, porque la fórmula rítmica del *primero* y del *tercero* es la misma, pero no la del *segundo* y *cuarto*. En 4, forman un tipo *a-b-c-d*, porque la fórmula rítmica es cada vez diferente.

En 1 y 2, los *subperiodos* forman un tipo *A-A*, porque, en los dos casos, el *segundo* subperiodo repite la fórmula del *primero*. Y en 3 y 4, dichos *subperiodos* forman un tipo *A-B*, porque la fórmula rítmica de uno es distinta a la del otro.

Si a cualquiera de los tipos de período que acabamos de ver se le añadeis otro que diese término a la *frase*, ésta sería del tipo *A-A* si el *segundo* período repitiese la fórmula rítmica del *primero*, y del tipo *A-B*, en caso contrario.

§ 19. Fórmulas melódicas suspensivas y conclusivas. El carácter de una frase, período, etc., queda determinado por su final, que puede ser *suspensivo*, o *interrogativo*, y *conclusivo*, o *afirmativo*. Pero mientras unas fórmulas determinan tal carácter *por sí mismas*, otras no lo hacen así y exigen ser *comparadas*. De acuerdo con ello, estableceremos la siguiente clasificación:

a) *Fórmula melódica suspensiva o interrogativa*. Es la que no da sensación de final absoluto, sino de descanso provisional, que necesita una continuación. En el caso, la que termina con una nota *que no pertenece al acorde de tónica*.

b) *Fórmula melódica conclusiva o afirmativa*. Es aquella que da sensación de final absoluto, lo cual *no significa que deba forzosamente serlo*. En el caso, la que termina con la *tónica* <sup>(4)</sup> y *ritmo masculino*.

c) *Fórmula melódica inconcreta*. Es la que resulta de efecto *suspensivo* si se compara con otra de efecto plenamente *conclusivo*, y viceversa. En el caso, la que termina con la *tónica*, pero con *ritmo femenino*, o bien con *una de las otras notas del acorde de tónica*.

§ 20. Importancia de la armonía en la determinación del carácter de las frases y de sus divisiones. Cuando una *frase*, *periodo*, etc., no es *exclusivamente melódico*, cabe que *melodía* y *armonía coincidan o discrepen* en el carácter, es decir, que *ambas sean suspensivas o conclusivas*, o bien *aquella una cosa, y ésta, la contraria*.

Así, pues, el compositor se vale de la *armonía* para hacer que una frase — o una de sus divisiones — *melódicamente con-*

<sup>(4)</sup> Al decir *tónica* nos referimos a la correspondiente al *tono principal*, excluida cualquier otra resultante de una modulación, pues el abandonar aquél representa ya un *efecto suspensivo*. Insistiremos sobre esto en el § 24.

clusiva continúe, en su sentido armónico, teniendo tal carácter, o lo pierda, relativa o totalmente. Dependerá de que haya o no *cadencia* y del tipo de ésta (1).

*Ejemplo con un mismo período melódico conclusivo*

The image contains three separate musical staves, each labeled with a number (1, 2, or 3) and a bracket on the left side.

- Staff 1:** Labeled "conclusivo" above the staff and "plenamente conclusivo" below it. It shows a melodic line that ends with a strong cadence.
- Staff 2:** Labeled "conclusivo" above the staff and "relativamente conclusivo" below it. It shows a melodic line that ends with a less strong, relative cadence.
- Staff 3:** Labeled "conclusivo" above the staff and "suspensivo" below it. It shows a melodic line that ends with a suspension, leaving the harmonic progression incomplete.

(1) Todo lo relativo al particular está extensamente expuesto en nuestro ya citado *Tratado de Armonía*.

A musical score excerpt from Beethoven's Sonata 22 (op. 54). The score consists of two staves. Above the top staff, the word "conclusivo" is written in a box. Below the bottom staff, the word "suspensivo" is written in a box. The score includes measure numbers (4.) and a tempo marking of 3/4.

§ 21. Repeticiones y reexposiciones. Al igual que — como hemos visto en el § 18 — pueden repetirse las fórmulas *rítmicas*, también pueden repetirse las *melódicas* — fusión del *ritmo* y de la *línea de sonidos* —, ya tengan las mismas la categoría de simple *miembro de subperiodo*, ya la tengan de *subperiodo* o de *período* (1).

Verdi: *La Traviata*

A musical score excerpt from Verdi's *La Traviata*. The score consists of two staves. The first staff ends with a box containing the word "etc.". The second staff begins with a box containing the word "etc." followed by the text "se repite exactamente igual".

J. S. Bach: *Sonata para violín y clave (Adagio)*

A musical score excerpt from J.S. Bach's *Sonata para violín y clave (Adagio)*. The score consists of two staves. The first staff ends with a box containing the word "etc.". The second staff begins with a box containing the text "se repite exactamente igual".

La repetición puede ser o no inmediata. En este último caso, el modelo suele denominarse *exposición*, y *reexpresión*, cada una de las distintas repeticiones.

Cuando se *repite* o se *reexpone* un *período* (2), no siempre se hace de modo íntegro, o sea, que unas veces las repeticiones o las reexpresiones son *parciales*, y otras, *totales*. Tampoco se respeta la absoluta exactitud, pues se admiten con las le-

(1) Véase, además de los ejemplos del texto, la frase, de 24 compases, con que empieza la *Sonata 22 (op. 54)* de Beethoven, casi toda ella constituida por repeticiones. Advertimos que tanto en esta cita como en todas las que sigan nos atenemos a la norma explicada en el § 17, referente a cuál es el compás 1, y, además, que tenemos en cuenta todos los compases escritos, pero no los signos de repetición.

(2) No señalamos ya la repetición y reexpresión de *subperiodos* y *miembros de subperiodo*, porque van implícitamente reconocidas en la repetición o reexpresión parcial de un período.

ves modificaciones que no desvirtúan lo característico del ritmo y de la línea de sonidos.

Las modificaciones más corrientes en las *repeticiones* y *reexpresiones* son:

a) La *ornamentación* de la melodía o la *supresión* de lo accesorio de la misma. En el caso de estar armonizada, no se tienen en cuenta los cambios en este concepto.

b) La conversión del carácter suspensivo en conclusivo, o viceversa.

### c) El cambio de tono o el de modo.

d) La amplificación del proceso tonal.

En la *reexposición* — total o parcial — de un periodo (<sup>1</sup>), el compositor tiene el medio más eficaz — y más empleado — de valorizarlo e imponerlo a la atención del oyente, pues cuando más impresionan las ideas melódicas es al ser *reexpuestas*, siempre que, claro está, las reexposiciones no sean excesivas en número y engendren monotonía.

### Ejemplos de Beethoven (Sonatas para piano)

De a): En el *II tiempo* de cada una de las *Sonatas* 12 (op. 26) y 14 (op. 27, n.º 2), los ocho primeros compases se repiten inmediatamente, con levisimas adiciones que acrecen su interés (2). En el *II tiempo* de la *Sonata* 1 (op. 2, n.º 1), la frase con que comienza (diecisésis compases) es *reexpuesta, ornamentada*, en los compases 32 y ss. En el *III tiempo* de esta misma *Sonata* se reexpone la idea principal (desde el último tercio del compás 28), pero trasladada a la mano izquierda y conservando únicamente las fórmulas melódicas primera y última de aquélla (3).

melódicas primera y última de aquella ('). De b): En el II tiempo de la Sonata 9 (op. 14, núm. 1), el primer período (ocho compases) es de carácter suspensivo (semicadencia) y se repite inmediatamente con carácter conclusivo (').

De c): En el *II tiempo* de la *Sonata 15* (op. 28), el primer *subperiodo* (dos compases) del primer *periodo* (cuatro compases) se repite en el tono relativo mayor, al comenzar el segundo periodo; pero luego, al ser *reexpuesto parcialmente* el fragmento (compases 18 y ss.), el que se repite<sup>(5)</sup> —en distinto tono— es el segundo *miembro de subperiodo*.

<sup>(1)</sup> Y de una frase, en las composiciones en que hay varias.  
<sup>(2)</sup> Lo mismo se persigue otras veces por medio de cambios en el

(<sup>2</sup>) Lo mismo se persigue otras veces por medio del acompañamiento, aunque no sea en el aspecto armónico, como es el caso del II tiempo de la Sonata 8 (op. 13), cuya primera frase (ocho compases) es inmediatamente repetida a la 8.<sup>a</sup> superior, con el diseño del acompañamiento confiado a las dos manos (en vez de únicamente a la derecha), y *reexpuesta*, en los compases 51 y ss., con la fórmula acompañante de tresillos de semicorcheas iniciada en la frase anterior.

(<sup>3</sup>) A pesar de todos estos cambios, debe considerarse como una *reposición parcial*.

binaria. Véase nuestro ejemplo 1 del § 30.

(\*) El repetir primero una fórmula y luego su último trozo, corriente. Véase el *I tiempo* de la *Sonata I* (*op. 2, núm. 1*) : los dos primeros compases exponen una fórmula : los 3 y 4 la repiten, y los 5 y 6 repiten, cada uno, el último trozo de aquélla.

En el *I tiempo* de la *Sonata 6* (op. 10, n.º 2), los compases 42 y 43 repiten en modo menor (y disueltos los acordes) los 38 y 39. En el *I tiempo* de la *Sonata 21* (op. 53), el segundo periodo es la repetición del primero, a la 2.<sup>a</sup> mayor inferior, y el cuarto (compases 18 a 21) lo es a la 2.<sup>a</sup> mayor superior (en la modalidad contraria). En el *I tiempo* de la *Sonata 23* (op. 57), el segundo periodo (compases 5 a 8) es la repetición del primero, a la 2.<sup>a</sup> menor superior (en la modalidad contraria).

De d): En el *II tiempo* de la *Sonata 2* (*op. 2, núm. 2*), el *cuarto periodo* (compases 13 a 19) *reexpone*, en forma *conclusiva* y con tres compases más, *parcialmente* el *primer periodo*, con un proceso tonal amplificado, pues modula los tonos de los grados *I* y *IV* — o sea, los dos más importantes en la función de subdominante —, con lo cual refuerza extraordinariamente su carácter conclusivo. De manera parecida ocurre en el *II tiempo* de la *Sonata 9* (*op. 14, núm. 1*), en el cual el *primer grupo de dos períodos* (dieciséis compases) es *reexpuesto* (desde el compás 33) con el *segundo periodo* (de este *tercer grupo*) amplificado en su proceso tonal, por modulación al tono del *IV grado* (subdominante) (1).

§ 22. Estructuras binarias y ternarias. Tanto la frase como cada uno de sus grupos componentes son *binarios* cuando constan de *dos* divisiones principales — ya sean *periodos* o *grupos de períodos* —, y *ternarios* cuando constan de *tres*. La estructura de un grupo *no prejuzga la de ninguna de los demás*.

Un periodo binario, por ejemplo, lo mismo puede tener sus dos subperiodos binarios como ternarios, o uno de cada forma, y tanto puede formar parte de una frase binaria como de una ternaria (2).

§ 23. Combinación de los períodos suspensivos y conclusivos. El último *periodo*, claro está, es el que define la *frase*. Por tanto, a una frase *conclusiva* le corresponde el *último periodo conclusivo*, y lo contrario. Los demás períodos pueden combinarse a voluntad, sin perder de vista que del acierto en tal sentido depende la ilación de la frase.

§ 24. El proceso tonal en las frases. Atendiendo a la tonalidad en que comienzan y terminan, pueden clasificarse los siguientes tipos de frase:

- a) Las que *comienzan* y *terminan* en el *tono principal*, sea o no con el acorde de tónica.
  - b) Las que no *comienzan* en el *tono principal*, pero *terminan en él*.

<sup>(1)</sup> Insistiremos sobre la materia en el § 41.

(\*) Algunos teóricos establecen la *frase primaria*, que es aquella cuyas divisiones no tienen las características por ellos consideradas indispensables para clasificarlas como *periodos*, lo cual no obsta para que la estructura general resulte *binaria* o *ternaria*. En cuanto a las frases con cuatro o más períodos, éstos, indefectiblemente, dan origen a la formación de dos o tres *grupos de períodos*, cosa que conduce de nuevo a la frase *binaria* o *ternaria*.

c) Las que *comienzan en el tono principal y terminan en otro*.  
d) Las que *no comienzan ni terminan en el tono principal*.  
Sólo las frases que *terminan con el acorde de tónica del tono principal* tienen *carácter conclusivo*, según los preceptos clásicos<sup>(1)</sup>. Los que *terminan en otro tono* no lo tienen, aun cuando su cadencia sea conclusiva, pues el hecho de la *modulación* implica ya que el ciclo no ha concluido, dado que falta el regreso al tono principal.

§ 25. El proceso modulante en las frases. El hecho de que una frase comience y termine en el tono principal, no significa que *no pueda modularse* en su transcurso, ni tampoco que *deba* forzosamente modularse. El compositor es quien decide, como también respecto a la elección de los tonos a que se modula, si bien los denominados *vecinos* tienen la preferencia.

La tendencia a la modulación ha ido intensificándose a través del tiempo. En los compositores antiguos es, pues, en los que mayormente se encuentran las frases sin modulación alguna.

En las *frases modulantes* que empiezan y terminan en el *tono principal* se establecen *dos etapas*: la de *alejamiento* del tono principal, para alcanzar otro determinado, y la de *regreso* a aquél. En ambas etapas, la modulación tanto puede ser *directa* como *indirecta*, es decir, *sin pasar por otras tonalidades o pasando por ellas*.

En la etapa de *alejamiento*, las metas preferidas, en las frases de corte clásico, son:

a) El tono de la *dominante* en modalidad *mayor*, si lo es también la del tono principal, y en *mayor* o *menor*, si la del tono principal es *menor*. Cuando tal tono de la *dominante* es de modalidad *mayor*, la detención sobre su acorde de tónica representa, en relación con el *tono principal*, una especie de *semicadencia superlativa*.

b) El tono del *relativo mayor*, cuando el *principal* es *menor*. Las siguientes circunstancias contribuyen a la mayor importancia de las dos etapas explicadas:

1.<sup>a</sup> Afirmación y estabilización del tono principal, *antes de abandonarlo*.

<sup>(1)</sup> Excepcionalmente, algunas canciones y danzas populares terminan con el *acorde de dominante*. En las composiciones en que no se determina un *tono principal*, tampoco se determina, como es lógico, una tonalidad para finalizar.

2.<sup>a</sup> Digresión en el tono a que se ha llegado al *final de la primera etapa*, o continuación del viaje modulante hasta alcanzar otro tono.

3.<sup>a</sup> Afirmación y estabilización del tono principal, como *término* de la etapa de regreso al mismo.

Las susodichas etapas de *alejamiento* y *regreso* pueden coincidir o no con los períodos de una frase o con las frases componentes de un grupo de ellas.

#### Esquemas de estructuras binarias<sup>(1)</sup>

1.	Tono principal y modulación de alejamiento	Regreso al tono principal
2.	Tono principal exclusivamente	Modulación de alejamiento e inmediato regreso al tono principal

#### Esquemas de estructuras ternarias<sup>(1)</sup>

3.	Tono principal y modulación de alejamiento	Digresión o continuación hasta otro tono, con inicio de regreso o sin tal inicio	Tono principal
4.	Tono principal exclusivamente	Modulación de alejamiento, con inicio de regreso o sin tal inicio	Tono principal

#### Ejemplos, de Beethoven (Sonatas para piano)

*De frase no modulante*: Los dieciséis primeros compases del *II tiempo de la Sonata 1* (op. 2, núm. 1). Su construcción pone de relieve *las tres funciones tonales básicas de los acordes*, dispuestas en la forma de una amplia cadencia conclusiva: El *1.<sup>a</sup> subperiodo* termina (compás 2) con semicadencia, y también el *2.<sup>a</sup>* (compás 4), pero éste —que es el que cierra el *1.<sup>a</sup> período*— da más movimiento a su armonía y una curva más amplia a su melodía, que conciuye aquí con la *5.<sup>a</sup>* del acorde, y no con la *3.<sup>a</sup>*, como en el subperiodo anterior. El *3.<sup>a</sup> subperiodo* termina con el acorde de *subdominante* (primer tiempo del compás 6) —hasta este momento no ha habido más acordes *reales* que los de *tónica* y *dominante*—, lo cual da la máxima importancia a este acorde, y en el *4.<sup>a</sup> subperiodo* —que pone fin al *2.<sup>a</sup> período*— se desenvuelve una fórmula completa de cadencia conclusiva. El *3.<sup>a</sup> período* (compases 9 a 12) se apoya en el acorde de dominante —que, finalmente, se convierte en de *7.<sup>a</sup>*—, y el *4.<sup>a</sup> período* (com-

<sup>(1)</sup> Que no agotan todas las posibilidades, pero sí exponen las principales.

pases 13 a 16) reproduce el 2.<sup>o</sup>, con ligerísimas variantes sin influencia en lo esencial.

*De frase modulante conforme al tipo explicado en 1:* Los ocho primeros compases del II tiempo de la Sonata 8 (op. 13):

De La ♭ a Mi ♭<sup>(1)</sup> Regreso a La ♭

*De frase modulante conforme al tipo 2:* La que da comienzo al II tiempo de la Sonata 3 (op. 2, núm. 3).

Mi (final con semicadencia) ja, Si, La, Mi (dos veces)

Otra: los diecinueve primeros compases del II tiempo de la Sonata 2 (op. 2, núm. 2).

Re (final conclusivo) La, Re, Mi, Sol y Re

Otra: los treinta y cuatro primeros compases de la Sonata 12 (op. 26).

La ♭ (dieciséis compases) si, La ♭, ja, mi ♭ y La ♭

*De frase modulante conforme al tipo 3:* los cuarenta primeros compases del III tiempo de la Sonata 1 (op. 2, núm. 1).

De fa a La ♭ La ♭, si ♭ y Do ja (doce compases)  
(catorce compases)

*De frase modulante conforme al tipo 4:* los cincuenta y un primeros compases<sup>(2)</sup> del II tiempo de la Sonata 9 (op. 14, núm. 1).

mi (quince compases) Do, Sol, Do, e inicio mi, la y mi<sup>(3)</sup>  
de regreso a mi

§ 26. Periodos principales y secundarios. No todos los períodos de una frase tienen la misma importancia. De ahí la distinción entre períodos *principales* y *secundarios*.

Respecto a unos y otros, téngase presente que:

a) Normalmente, en la frase sólo hay un período *principal*, que es el *primero*, en la *mayoría de las ocasiones*.

b) Si en la frase se *reexpone* algún período, es siempre el *principal*.

(1) Modulación, por tanto, al tono de la dominante, la más frecuente, en este caso. Lo mismo que en nuestro *Tratado de Armonía*, indicaremos con letra inicial mayúscula los nombres de las tonalidades de modalidad mayor, y con minúscula, las de modalidad menor.

(2) Los nueve que les siguen constituyen una *Coda* (§ 27).

(3) Con final en modo mayor.

c) Los períodos *secundarios* son tan indispensables como los *principales*, ya que éstos necesitan del concurso de aquéllos para que su condición se evidencie.

d) Los períodos *secundarios* deben existir *por* y *para* los *principales*. En consecuencia, si la *falta* de personalidad puede constituir un *dejeto* para un período *principal*, el *exceso* puede constituirlo para uno *secundario*, puesto que cabe que esto último empalidezca el brillo del principal, en vez de realzarlo.

e) Los períodos *principales* lo son tanto o más que por su valor intrínseco, por la acertada elección y distribución de los *secundarios*.

f) Los períodos *secundarios* pueden *anteceder* a los *principales*, para *preparar su entrada*; *seguirlos*, para *completar su sentido*, y *mediar* entre su exposición y reexposición — o entre dos de éstas —, a modo de *transición* o de *episodio*.

§ 27. Introducción y «Coda». Una frase puede presentar, *antes de su comienzo y después de su término*, un fragmento — no esencial y, por tanto, suprimible — que sirva para *preparar su entrada* o *para redondear su final*. En el primer caso constituye una *Introducción*; en el segundo es costumbre denominarla *Coda*, palabra italiana de empleo universal que significa *cola*.

Tanto la *Introducción* como la *Coda* pueden ser brevísimas — unas simples notas — o relativamente extensas; cuando no están adscritas a una sola frase, sino a un amplio tipo formal, llegan a adquirir considerable importancia. Cabe que una y otra se integren en la frase como el primero o el último de sus períodos, o que, por el contrario, evidencien claramente su condición de *postizos*.

Ejemplos<sup>(1)</sup>

The musical score example shows a piece in G major. It starts with a section labeled "1er periodo" in G major. This is followed by a short section labeled "Introducción" in A major. After the introduction, the music continues in A major, labeled "Continua como el ej. A. del § 30". The score consists of two staves: one for the treble clef and one for the bass clef, both in common time.

(1) Aquí nos limitamos a dos brevísimos, pues más adelante insistimos sobre el particular.

Final de la frase  
del ej. B del § 30

Coda

The image shows a musical score fragment in G major. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is one sharp. The music ends with a bracket labeled "Final de la frase del ej. B del § 30" and begins with a bracket labeled "Coda". The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

§ 28. **Soldadura.** Se denominan así — y también con otros vocablos de parecida significación — las notas que se intercalan — como *relleno* y *sin ampliar el número de compases* — entre dos frases, períodos o subperiodos, cuando entre ellos quedaría un *vacio*, un *frio rítmico* que no se desea. En bastantes ocasiones toma el aspecto de una *anacrusa*.

Beethoven: *Sonata 16 (op. 31, nº 1)*, tiempo II:

subperiodo

*tr*

soldadura

subperiodo

*tr*

soldadura etc. (1)

The image shows two measures of music from Beethoven's Sonata 16, Op. 31, No. 1, in 3/4 time. The first measure is labeled "subperiodo" above the staff and "soldadura" below it. The second measure is also labeled "subperiodo" above the staff and "soldadura" below it, followed by "etc." and a superscript "(1)". The music features a treble clef and a key signature of one sharp.

§ 29. **Delimitación de las frases, períodos y subperiodos.** Cuando una frase, período o subperiodo, termina con *ritmo masculino* y la o el siguiente comienza con *ritmo tético*, el *punto muerto* que entre ellos se forma se aprecia claramente y queda establecido con pausas, si no se da a la nota final del ritmo masculino el valor de todo el compás (2). Pero cuando la sucesión es otra, la delimitación puede no existir para la vista. Son medios eficientes de hallarla (3):

(1) Otra *soldadura*, en distinto lugar de la frase: las cinco últimas notas del compás 8.

(2) Las pausas que median entre dos frases, períodos o subperiodos, son las que indican *punto muerto*, no las demás.

(3) Cosa indispensable para un *buen análisis* y, por consiguiente, para un buen *fraseo*, al interpretar el fragmento.

1.<sup>o</sup> Convertir mentalmente en *final masculino* y *comienzo tético* aquellos que sean, respectivamente, *femenino* y *anacrúsico*, prescindiendo de todo lo que medie entre dichos *final* y *comienzo*:

Si en el ejemplo 1 del § 30 se procede según acabamos de exponer, aparecerá la siguiente *osatura*, y las pausas delimitarán claramente los finales de subperiodo:

A schematic representation of rhythmic patterns on a single staff. It shows various note heads and vertical lines representing pauses. The pattern is divided into four main sections by vertical lines, representing the boundaries of subperiods.

2.<sup>o</sup> Atender a los *puntos salientes* que en la línea de sonidos o en el ritmo de la melodía existan y den origen a simetrías, repeticiones o progresiones. Si las tales existen, es señal inequívoca de que terminó el modelo que las motivó.

En el citado ejemplo 1 del § 30, al término de la fórmula rítmica:

A rhythmic formula consisting of a series of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there is a "3" indicating 3/4 time, and below the staff, there is a "4" indicating 4/4 time. The notes are grouped into measures separated by vertical bar lines.

comienza su repetición y, por consiguiente, otro subperiodo de igual constitución rítmica. Por este procedimiento de análisis, pues, se ha obtenido el mismo resultado que por el explicado antes.

3.<sup>o</sup> Atender también a las *reexpresiones*, dado que el *comienzo* de una de ellas significa, a su vez, el *comienzo* de una frase o período equivalente al expositivo.

En el compás 13 del *II tiempo* de la *Sonata 1* (1) comienza la *reexpresión* — algo variada, según hicimos ya constar en otra ocasión — del *2.<sup>o</sup> período de la frase*, y, por consiguiente empieza también el que es *4.<sup>o</sup> período de esta*. En el compás 32 comienza la *reexpresión* de la citada *frase* y, en consecuencia, ha terminado aquélla que la precede.

4.<sup>o</sup> Considerar que — en las frases de corte clásico y cuando la melodía está armonizada — muchos períodos finalizan con una *cadencia* (2).

Si se procede al análisis de las cadencias que existen en las dos primeras frases del *II tiempo* de la *Sonata 2*, resulta:

*Frase 1.<sup>a</sup>* Cadencias al final de los períodos *primero, segundo y cuarto* (compases 4, 8 y 19, respectivamente).

*Frase 2.<sup>a</sup>* Cadencias al final de los períodos *primero y último* de los tres de que consta la frase (compases 23 y 31, respectivamente).

(1) Sonatas para piano, de Beethoven, lo mismo en este caso que en los que le siguen.

(2) Algunos tratadistas opinan que es indispensable exista *cadencia* para que un fragmento tenga la condición de *período*.

5.<sup>o</sup> Tener en cuenta que los períodos de las *frases cuadradas* (§ 34 bis) — y muchos otros — constan de *cuatro compases*, considerado el compás *real*.

Es el caso de la frase 1.<sup>a</sup> del *II tiempo* de la *Sonata 1* y de las frases 1.<sup>a</sup> (exceptuado su 4.<sup>o</sup> período) y 2.<sup>a</sup> del *II tiempo* de la *Sonata 2*, que acabamos de citar.

§ 30. La frase de dos períodos. Constituye el tipo más breve de *frase binaria*.

Si se atiende al carácter *suspensivo* o *conclusivo* de sus períodos y a la constitución de los mismos, en una *frase conclusiva*<sup>(1)</sup> cabrán los tipos siguientes :

1. A, suspensivo	A, conclusivo
2. A, conclusivo	A, conclusivo
3. A, suspensivo	B, conclusivo
4. A, conclusivo	B, conclusivo

El tipo melódico *suspensivo-conclusivo* — lo mismo en la forma de 1 que en la de 3 — es el más corriente, casi siempre (si está armonizado) con el *acorde de dominante en estado fundamental* — sea en forma de semicadencia, sea por *modulación al tono de dicha dominante* —, como término del primer período.

A. 1<sup>er</sup> período (suspensivo) (2)

(1) Única que tendremos en cuenta hasta llegar al § 42.  
 (2) Diversas continuaciones de este período se verán en ejemplos sucesivos.  
 (3) Ejemplo de otro caso (modulación al tono de la dominante): compás 4 del *IV tiempo* de la *Sonata 7*, y compás 4 del *II tiempo* de la *Sonata 8*, ambas de Beethoven (Sonatas para piano).

El tipo melódico *A-A. conclusivo-conclusivo*, es rarísimo, por su pobreza, con el mismo tipo en la armonía<sup>(1)</sup>; pero no tanto con el *suspensivo-conclusivo*, en ésta:

B.

Ejemplos de cada tipo, con períodos binarios<sup>(3)</sup>

1. 1<sup>er</sup> período: A, suspensivo      2<sup>o</sup> período: A, conclusivo

2. 1<sup>er</sup> período: A, conclusivo      2<sup>o</sup> período: A, conclusivo

(1) Y sólo lógicamente aceptable con un segundo período más *conclusivo* que el primero. En este caso se halla la frase de dos períodos (omitidas las repeticiones), constituida por los compases 1 a 8 del *I tiempo* de la *Sonata 13*, de Beethoven.

(2) Para que se aprecie mejor lo decisivo, al respecto, de la armonía, hemos puesto este ejemplo con un *segundo período*, que, melódicamente, *repite el primero*, o sea, de la forma, en este aspecto, más monótona.

(3) En estos y sucesivos ejemplos en que ponemos la melodía *sin armonizar*, tenemos en cuenta exclusivamente ésta para denominar *suspensivos* o *conclusivos* los períodos.

3.

*1<sup>er</sup> periodo: es el mismo del ej. 1*

*2<sup>o</sup> periodo: B, conclusivo*

4.

*1<sup>er</sup> periodo: es el mismo del ej. 2*

*2<sup>o</sup> periodo: B, conclusivo*

Ejemplo con períodos ternarios (2)

*1<sup>er</sup> periodo: A, suspensivo*

*2<sup>o</sup> periodo: A, conclusivo*

§ 31. La frase de tres períodos. Constituye el tipo más breve de *frase ternaria*. Si se atiende al carácter *suspensivo* o *conclusivo* de sus períodos, pueden formarse los siguientes tipos:

1. suspensivo-suspensivo-conclusivo (3)
2. conclusivo-suspensivo-conclusivo
3. suspensivo-conclusivo-conclusivo
4. conclusivo-conclusivo-conclusivo

En el tipo 3, el último periodo toma el carácter de una *Coda*. El tipo 4 es punto menos que inusitado, y para él sirven las consideraciones hechas acerca del tipo semejante en el párrafo anterior.

(1) Obsérvese que este periodo resulta más conclusivo que el anterior, por terminar a la 8.<sup>a</sup> alta.

(2) Ponemos sólo un tipo *A-A, suspensivo-conclusivo*, pero serían posibles todos los presentados con *periodos binarios*.

(3) Ejemplo de Beethoven (*Sonatas para piano*): *I tiempo* de la *Sonata 5* (compases 1 a 12). Y del tipo 2: *I tiempo* de la *Sonata 2* (compases 1 a 14).

Si se atiende a su *ritmo*, los tipos posibles son: *A-A-A*, *A-A-B*, *A-B-A*, *A-B-B* y *A-B-C*. En los tipos *A-A-A* y *A-B-A*, cuando el *3.<sup>er</sup> periodo* es *reexpositivo*, se forma la denominada frase «*Lied*», *ternaria* (1).

#### Ejemplos

1. Todas las frases *binarias* de los ejemplos 1 y 2 del párrafo anterior se convertirán en *ternarias* del tipo *A-A-A*, si su *2.<sup>o</sup> periodo* pasa a ser *3.<sup>o</sup>* y se pone como *2.<sup>o</sup>* el que sigue:

*2<sup>o</sup> periodo*

*A, suspensivo*

2. Si a las frases ternarias resultantes de la combinación que acabamos de explicar se les cambia por el siguiente el *3.<sup>er</sup> periodo*, se obtendrá un tipo *A-A-B*:

*3<sup>er</sup> periodo*

*B, conclusivo*

3. Si a esta última frase ternaria se le ritmifica como sigue el *2.<sup>o</sup> periodo*, resultará un tipo *A-B-B*:

*2<sup>o</sup> periodo*

*B, suspensivo*

4. Si el *2.<sup>o</sup> periodo* que acabamos de dar se intercala entre los dos de las frases binarias de los ejemplos 1 y 2 del párrafo anterior, resultará el tipo *A-B-A*.

§ 32. La frase de cuatro períodos. Es, regularmente, una estructura *binaria* en la cual cada parte está constituida por un *grupo de dos períodos*:

<i>Frase</i>			
<i>1.<sup>er</sup> grupo de períodos</i>		<i>2.<sup>o</sup> grupo de períodos</i>	
<i>1.<sup>er</sup> periodo</i>	<i>2.<sup>o</sup> periodo</i>	<i>3.<sup>er</sup> periodo</i>	<i>4.<sup>o</sup> periodo</i>

(1) Véase el § 46.

Sin embargo, cabe también que se trate de una *frase ternaria conclusiva* (si el 3.<sup>er</sup> periodo es *conclusivo*), en la cual un 4.<sup>o</sup> período hace las veces de *Coda*.

Considerada como estructura *binaria*, por el carácter *suspensivo* o *conclusivo* de sus *grupos de períodos* se formarán los tipos :

<i>Frase</i>	
1.   <i>Grupo suspensivo</i>	<i>Grupo conclusivo</i>
<i>Frase</i>	
2.   <i>Grupo conclusivo</i>	<i>Grupo conclusivo</i>

Téngase en cuenta que aquí los *períodos* representan lo que los *subperiodos* en la frase de *dos períodos* (§ 30), pero con la mayor categoría que les da su importancia.

Los anteriores tipos de *grupos de períodos* dan origen a las siguientes *combinaciones de períodos*:

Con un período *conclusivo* : susp.-susp.-susp.-concl.

Con dos períodos *conclusivos* : susp.-susp.-concl.-concl. ; susp.-concl.-susp.-concl., y concl.-susp.-susp.-concl.

Con tres períodos *conclusivos* : susp.-concl.-concl.-concl. ; concl.-susp.-concl.-concl., y concl.-concl.-susp.-concl.

Con los cuatro períodos *conclusivos* : concl.-concl.-concl.-concl.

Cuando el 3.<sup>er</sup> período es *conclusivo*, el 4.<sup>o</sup> toma el carácter de una *Coda*; cuando lo es el 2.<sup>o</sup>, cabe discutir si se trata de una sola *frase* de cuatro períodos o de dos *frases* de dos períodos cada una, especialmente si el tercer período comienza con distinta fórmula rítmica (1).

#### Ejemplos. de Beethoven (Sonatas para piano)

Con un período *conclusivo* : IV tiempo (compases 1 a 18) de la Sonata 11. III tiempo (compases 1 a 16, sin repeticiones) de la Sonata 18. III tiempo (compases 1 a 16, sin repeticiones) de la Sonata 30. Con dos períodos *conclusivos* (2) : II tiempo (compases 1 a 16) de la Sonata 1. II tiempo (compases 1 a 19) de la Sonata 2. IV tiempo (compases 1 a 16) de la Sonata 4.

(1) Parecida observación para los casos similares de frases con más de cuatro períodos.

(2) El segundo y el cuarto.

Con tres períodos *conclusivos* (1) : III tiempo (compases 1 a 17) de la Sonata 8.

Con los cuatro períodos *conclusivos* : IV tiempo (compases 1 a 16) de la Sonata 16 (2).

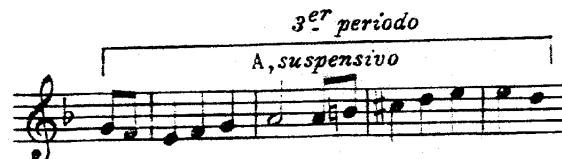
Rítmicamente, se forman los tipos A-A-A-B, A-A-B-A, A-B-A-A, A-A-B-B, A-B-A-B, A-B-B-A, A-A-B-C, A-B-A-C, A-B-B-C, A-B-C-A, A-B-C-B, A-B-C-C y A-B-C-D

El tipo más corriente es el denominado «*Lied binario*», que se forma así :

1. <sup>er</sup> período	2. <sup>o</sup> período	3. <sup>er</sup> período	4. <sup>o</sup> período
Suspensivo	Conclusivo	Suspensivo	Concl. y reexp. (3)

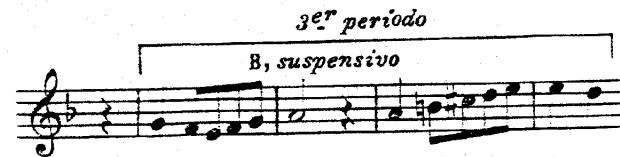
#### Ejemplos

1.<sup>o</sup> Si el período que sigue se intercala entre los 2.<sup>o</sup> y 3.<sup>o</sup> (que se convertirá entonces en 4.<sup>o</sup>) del ejemplo 1 del párrafo anterior, se obtendrá un tipo A-A-A-A.



Si se hace lo mismo con los ejemplos 2, 3 y 4 de dicho párrafo, se obtendrán, respectivamente, los tipos A-A-A-B, A-B-A-B y A-B-A-A.

2.<sup>o</sup> Si en vez del período anterior se intercala como 3.<sup>o</sup> el que sigue, en cada uno de dichos cuatro ejemplos, se obtendrán los tipos A-A-B-A, A-A-B-B, A-B-B-B y A-B-B-A, respectivamente :



#### 3.<sup>er</sup> período

(1) Los segundo, tercero y cuarto.

(2) El 2.<sup>o</sup> período repite el 1.<sup>o</sup>, y el 4.<sup>o</sup> repite (adornado) el 3.<sup>o</sup>. En realidad, la nota *pedal* del bajo hace que ninguno de estos períodos tenga pleno carácter conclusivo.

(3) Es el caso de los ejemplos de Beethoven que hemos citado últimamente, correspondientes a las Sonatas 1, 2 y 4, y del ejemplo 6 de los nuestros que siguen.

3.<sup>o</sup> Si el período que se intercala — siempre como 3.<sup>o</sup> — es el que sigue y sólo se hace en los ejemplos 3 y 4, entonces los tipos serán: A-B-C-B y A-B-C-A:

*3er período*

C, suspensivo y episódico

4.<sup>o</sup> Si a las frases del ejemplo anterior se les sustituye el 4.<sup>o</sup> período por el siguiente, se formará el tipo A-B-C-D:

4<sup>o</sup> período

D, conclusivo

5.<sup>o</sup> En todos los ejemplos anteriores, el 3.<sup>er</sup> período (<sup>1)</sup>) es de tipo *no reexpansivo*. De igual modo podría emplearse uno de tipo *reexpansivo*. Si ello se hace en el ejemplo 1, sustituyendo sus períodos 3.<sup>o</sup> y 4.<sup>o</sup> por los que siguen, se obtendrá un tipo A (suspensivo y expositivo) — A (episódico) — A (de reexpresión parcial, en tono distinto, y suspensivo) — A (conclusivo y complementario):

3<sup>er</sup> período                          4<sup>o</sup> período

A, suspensivo y reexpansivo      A, conclusivo y complementario

6.<sup>o</sup> También en todas estas frases de cuatro períodos, el *segundo* es *suspensivo*. Si se desea *conclusivo*, podrá obtenerse adicionando, a cualquiera de las frases binarias del § 30, el 3.<sup>er</sup> período que se prefiera de los ejemplos precedentes, y completando la frase con un 4.<sup>o</sup> período, el cual podrá ser asimismo el que se juzgue más adecuado de los que figuran como 2.<sup>o</sup> período en las frases binarias del § 30. He aquí una frase de este tipo obtenida adicionando un 3.<sup>er</sup> y un 4.<sup>o</sup> períodos a la frase binaria del ejemplo 1 del citado § 30, de modo que se forma una frase «*Lied*», binaria:

3<sup>er</sup> período

4<sup>o</sup> período

<sup>(1)</sup> Constituido, como habrá podido observarse, siempre con las mismas notas, y variado sólo en el ritmo.

7.<sup>o</sup> Si en vez de un 3.<sup>er</sup> período *suspensivo* se le da a la frase uno *conclusivo*, el 4.<sup>o</sup> tomará el carácter de *Coda*, y el resultado será una frase *ternaria* con dicho aditamento. En este caso se encontraría la frase *ternaria* del ejemplo 2 del párrafo anterior, si se le añadiese el siguiente 4.<sup>o</sup> período:

4<sup>o</sup> período

§ 33. Las frases con más de cuatro períodos. Son poco corrientes, pero posibles.

Muchas de las frases de cinco períodos resultan *frases cuaternarias conclusivas*, en las cuales un 5.<sup>o</sup> período oficia de *Coda*<sup>(1)</sup>. Sin embargo, también existen las constitutivas de una *estructura binaria* de grupos desiguales de períodos: un *grupo de dos períodos* seguido de *otro de tres*, o viceversa. Y de una estructura *ternaria*: *dos períodos-un período-dos períodos*<sup>(2)</sup>.

En las frases de *seis períodos*, éstos se agrupan, normalmente, así:

*Estructura binaria*:

Grupo de tres períodos

Grupo de tres períodos

*Estructura ternaria*:

Grupo de dos períodos

Grupo de dos períodos

Grupo de dos períodos<sup>(3)</sup>

Lo anteriormente expuesto puede servir de orientación respecto a las agrupaciones posibles de períodos, si éstos llegan a ser más de seis.

#### Ejemplos

1. Si a la frase cuaternaria del ejemplo 5 del párrafo anterior se le añade el período que en el ejemplo 7 del mismo párrafo damos como 4.<sup>o</sup> (y que se convertirá en 5.<sup>o</sup>), el período añadido tendrá el carácter de *Coda*.

(1) Es el caso de las frases del *II tiempo* (compases 1 a 20, sin repeticiones) de la *Sonata 10* y del *II tiempo* (compases 1 a 20) de la *Sonata 10*, de Beethoven (Sonatas para piano).

(2) Ejemplo de Beethoven (Sonatas para piano): *II tiempo* (compases 1 a 20) de la *Sonata 29*.

(3) Esta es la constitución de la frase «*Lied*», *ternaria*, del *II tiempo* (compases 1 a 51) de la *Sonata 9*. El verdadero compás de dicho *tiempo* es el  $\frac{6}{4}$ .

2. Si el 4.<sup>o</sup> periodo de dicho ejemplo se convierte en *suspensivo* y se añade un 5.<sup>o</sup> periodo, como sigue, resultará una *estructura binaria*, constituida por un grupo de *dos períodos*, seguido de otro de *tres*:

4º periodo                            5º periodo

A, suspensivo                        A, conclusivo

3. Si a la frase binaria del ejemplo 3 del § 30 se le añaden los períodos siguientes, como 3.<sup>o</sup> y 4.<sup>o</sup>, y luego la frase binaria del ejemplo 1 de dicho § 30, resultarán *seis períodos* constitutivos de una *estructura ternaria* de *grupos de períodos* ( $2 - 2 - 2$ ):

3er periodo                            4º periodo

4. Si tras el 2.<sup>o</sup> periodo del ejemplo 1 del § 31 se continúa como sigue, obtendrá una *estructura binaria*, constituida por *dos grupos de tres períodos* cada uno ( $3 + 3$ ):

3er periodo                            4º periodo

5º periodo

6º periodo

§ 34. Estructuras simétricas o regulares, y asimétricas o irregulares. La *frase* es *simétrica* o *regular* cuando cada uno de sus períodos está constituido por *el mismo número de compases*. El *periodo* lo es cuando sus subperiodos están en esas mismas

condiciones. Y el *subperiodo*, cuando lo están sus miembros de subperiodo.

En todos los demás casos, *frases*,  *períodos* y *subperiodos* son *asimétricos* o *irregulares*.

1. *Ejemplos de frases simétricas a períodos y subperiodos también simétricos*: Todos los dados en los §§ 30 a 32.

2. *Ejemplos de frases asimétricas*: Los que figuran en los §§ 35 a 41.

3. *Ejemplos de frases simétricas a períodos asimétricos*:

A

2 compases      2 compases      3 compases

2 compases      2 compases      3 compases

B

2 compases      2 compases      2 compases

3 compases      2 compases      2 compases

2 compases      3 compases

§ 34 bis. Frase cuadrada. Es la frase constituida por *periódos* o *grupos de períodos binarios*, y *subperiodos* también *binarios*<sup>(1)</sup>. Casi todas las danzas responden a este tipo de frase.

§ 35. Consideraciones sobre la frase asimétrica. La *asimetría* sólo es defectuosa si da origen a que la frase resulte *coja*,

<sup>(1)</sup> Algunos teóricos consideran la frase *cuadrada* como la única *regular*, y, por consiguiente, dan el mismo significado a las dos expresiones.

como sucede cuando, sin motivo, *falta o sobra* algún compás<sup>(1)</sup>, cosa especialmente grave en las piezas de danza que exigen la correspondencia de pasos, vueltas y figuras<sup>(2)</sup>. Y no sólo la asimetría deliberada es normal, sino que se apela a ella para *romper líneas* y evitar la monotonía que, a la larga, resultaría de la continuada igualdad en el número de compases.

Los principales medios de que se vale el compositor para provocar la asimetría, cuando la desea, son:

- a) *Doble función por elipsis.*
- b) *Contracción rítmica.*
- c) *Dilatación rítmica.*
- d) *Eco.*
- e) *Apéndices.*
- f) *Amplificaciones.*

§ 36. *Doble función por elipsis.* El «*ictus*» *inicial* de una *frase*, *periodo*, etc., coincide con el «*ictus*» *final* precedente, debido a lo cual desaparece la separación normal entre ambos, y el conjunto tiene *un compás menos*. La *doble función por elipsis* es muy frecuente.

<sup>(1)</sup> Como es *cojo* un verso al que, sin razón, le falte o sobre una sílaba.

<sup>(2)</sup> Al contar el número de compases de una frase, no se olvide lo que hemos dicho en el § 17 respecto a que el compás *escrito* no es siempre el *real*.

Beethoven: *Sonata 2 (op. 2, nº 2)* II tiempo, compás 57:

§ 37. *Contracción rítmica.* El ritmo de un grupo de notas se *contrae* por reducción de sus valores, con lo cual *dos compases* se funden en uno.

Si la frase del ejemplo 1 del § 30 cambia su 2.º período por el siguiente, existirá *contracción* de su subperiodo final<sup>(1)</sup>:

Beethoven: *Sonata 3 (op. 2, nº 3)* II tiempo, compás 10:

§ 38. *Dilatación rítmica.* Lo contrario de lo anterior.

Si el 2.º período del citado ejemplo 1 del § 30 se modifica como sigue, entonces se tendrá *dilatación*:

<sup>(1)</sup> En este caso, además, se cambia la *acentuación métrica* en relación con el período original.

<sup>(2)</sup> Este *mi* corre a cargo del bajo, y en él existe la *doble función* explicada en el párrafo anterior, como asimismo en el compás 53.

Beethoven: *Sonata 1 (op. 2, nº 1)* I tiempo, compás 47:

En lugar de:

§ 39. **Eco.** Repetición inmediata de un grupo de notas, de forma que se imite el fenómeno acústico a que hace referencia la denominación. Sólo cuando aumenta el número de compases<sup>(2)</sup> — y no en todos los períodos — es causante de asimetría<sup>(3)</sup>.

Si al término del 1.<sup>er</sup> período del mismo ejemplo 1 del § 30 se intercala uno de los *ecos* siguientes —en la misma altura o en otra distinta—, se obtendrá la irregularidad explicada, por aumento del número de compases del período :

Beethoven: *Sonata 18 (op. 31, nº 3)* compás 33:

<sup>(1)</sup> Aquí termina la *Exposición* (§ 148) de esta *Sonata*, y la *dilatación* que nos ocupa da una rotundidad al final que no habría existido sin la misma.

<sup>(2)</sup> Pueden escribirse *ecos* brevísimos que no aumentan el número de compases, aunque ello sea a costa de no respetar exactamente la acentuación métrica.

<sup>(3)</sup> Naturalmente, si ello se hiciese *en cada período*, la frase no sería ya irregular.

§ 40. **Apéndices.** Fragmentos —más o menos extensos<sup>(1)</sup>— suplementarios que redondean la *función tonal* determinada de un período, particularmente la de *dominante* (en el sentido de hacer desechar más su marcha hacia el acorde de tónica) y la de *tónica* (en el sentido de afirmar ésta). La *Coda* (§ 27) no es más que un *apéndice* que afirma la función del acorde de tónica.

#### Ejemplos

Si el compás que cierra el 4.<sup>º</sup> período del ejemplo 3 del § 33 se prolonga como sigue, el *suplemento* subrayará la *función de dominante* de dicho final y retrasará la entrada del período reexpresivo (5.<sup>º</sup> período), haciéndola desechar más :

Y si el *suplemento* es el siguiente, como final del 5.<sup>º</sup> período, se afirmará la *función de tónica* con un compás de *Coda* :

Beethoven : En el compás 64 del II tiempo de la *Sonata 2 (op. 2, núm. 2)* se alcanza el acorde de *dominante*, y en el 68 se reexpone la *frase principal* ;

<sup>(1)</sup> Los *apéndices* son a veces muy extensos, y, claro está, si llegan a constituir por sí mismos períodos de igual número de compases que los restantes de la frase, no producen asimetría.

los compases mediadores no tienen más misión que la de dar progresivamente mayor eficacia a la función de dicho *acorde de dominante*, para *preparar* la reexposición de la frase citada<sup>(1)</sup>.



Los cinco últimos compases del mismo tiempo forman una *Coda* conclusiva, en la cual se afirma la tonalidad principal.

**§ 41. Amplificaciones.** El contenido de algún periodo o subperiodo es *amplificado* —con frecuencia, por medio de modulaciones, repeticiones o progresiones— para aumentar su expresividad. La asimetría por *amplificación* es frecuentísima —especialmente en la *reexposición de frases*— y de muy variados procedimientos, aunque la finalidad sea siempre la antes explicada.

#### Ejemplos

*Beethoven*: La frase principal e inicial del *II tiempo* de la *Sonata 2* (op. 2, núm. 2) responde a este esquema: *A*, *suspensivo* (cuatro compases) — *B, suspensivo* (cuatro compases) — *A, reexpansivo y conclusivo* (seis compases). En este último periodo se verifica una *amplificación* y se modula a los tonos de los grados II y IV —o sea, los de mayor importancia en la función tonal de *subdominante*—, con lo cual la *reexposición* que representa este periodo adquiere una expresividad y fuerza conclusiva, muy superior a la que resultaría de la textual reexposición del 2.<sup>a</sup> periodo<sup>(2)</sup>:



En los compases 25 a 36 del *II tiempo* de la *Sonata 14* (op. 27, núm. 2) se *reexpone* un doble periodo, con cuatro compases más que la primera vez

(1) Los compositores clásicos cuidaban mucho de este detalle, cuando no buscaban el efecto contrario, o sea, el de la *reexposición súbita*.

(2) Otra *amplificación* de parecida índole figura en el periodo *reexpansivo* de la frase con que empieza el *II tiempo* de la *Sonata 9* (op. 14, núm. 1).

(3) En este compás, la armonización establece una modulación a *mi*; en el compás siguiente, a *sol*, y en el otro se regresa al tono principal, *re*.

(compases 1 a 8), resultantes de una *amplificación*, por repetirse dos veces un subperiodo:



En el *III tiempo* de la *Sonata 4* (op. 7), los doce primeros compases forman tres períodos de cuatro compases cada uno; pero inmediatamente después de empezado el 4.<sup>a</sup> periodo, la repetida insistencia sobre un diseño establece una especie de paréntesis en el curso del periodo:



En el *I tiempo* de la *Sonata 12* (*op. 26*), una *cadencia rota*, modulante, da pie para alargar dos compases el período:

*amplificación*

*tr*

*tr*

comp. 23

§ 42. La frase como elemento integrante de un tipo de composición. Una frase puede constituir, ya por sí misma, un tipo de composición, como veremos en el § 44; pero casi siempre es sólo uno de sus elementos integrantes. En tal caso es extensivo a las *frases* todo cuanto hemos explicado en los §§ 30 y ss. para los  *períodos*, puesto que éstas representan, dentro de tal tipo de composición, lo mismo que los períodos dentro de la frase. Además, se ha de tener en cuenta lo siguiente:

1. Las frases conclusivas son a modo de una *puerta cerrada*, y, por ello, inyitan poco a la continuación. El reposo que marcan es, puede decirse, *con paro del motor*. Si la frase es la *primera*, lo corto del camino recorrido inclina a suponer que se va a seguir; pero si figura en lugar *ya avanzado de la composición*, existe el peligro de que despierte en el oyente la sensación de final definitivo, y, si éste tarda, sobrevenga el cansancio.

*Ejemplo: Sonata 8 (op. 13), II tiempo, de Beethoven.* El tiempo comienza con la exposición de la frase principal (ocho compases), de tipo conclusivo, frase que se repite — previo un arpegio «soldadura» — inmediatamente a la 3.<sup>a</sup> superior — redoblada parcialmente la melodía y ampliado el diseño del acompañamiento —, y que es reexpuesta en su forma original (compases 29 a 36), pero sin repetición. Aquí se presentaba el peligro a que nos referimos en el texto, y fue quizás para salvarlo que el autor no repitió la frase, continuó con otra anacrúsica — lo cual evita el vacío entre ambas — y dio a esta última toda la fuerza de arranque que le proporciona el cambio de modo y una fórmula de acompañamiento de ritmo más rápido.

2. Las frases *suspensivas*, por el contrario, representan una *puerta abierta*, un «alto» con el motor en marcha, y, en consecuencia, avivan el interés por la prosecución, pues si terminan con un *acorde de tónica* que no es el del tono principal, se espera el regreso a este, y si terminan con un acorde que

no es el de tónica, lo interino de la función tonal del mismo hace desear la marcha hacia otro sin tales características.

*Ejemplo : El mismo tiempo de la Sonata que acabamos de citar.* Las dos frases secundarias que median entre las reexposiciones de la principal son suspensivas, y a su término no sólo queda la puerta abierta a la continuación, sino que ésta es indispensable, pues ambas terminan con el acorde de 7<sup>a</sup> de dominante del tono principal<sup>(1)</sup>.

3. En las frases suspensivas es bastante frecuente, hacia sus postrimerías, el *cambio de signo rítmico o melódico*, para dar paso a *una nueva idea* que constituirá el germen de la frase siguiente.

*Ejemplo :* El *I tiempo* de la *Sonata 1 (op. 2, núm. 1)* de Beethoven se halla, hasta el compás 10, bajo el signo de la *fórmula rítmica que forman los dos primeros compases*, y la semicadencia del compás 8 marca el centro de la frase. En el compás 11, el *tresillo de semicorcheas* que da fin a dicha fórmula pasa a protagonista, y desde el compás 15 no sólo se cambia radicalmente de signo, sino que se da entrada al elemento que constituirá el signo de la frase siguiente, la cual empieza con la última nota del compás 20.

4. El compositor se vale de distintos medios para que las frases *secundarias* sirva lo mejor posible a las *principales*, y mientras unas veces procura la *cohesión* entre aquéllas y éstas — haciendo que las *secundarias* deriven de las *principales* y presenten, en otros estados tonales, elementos melódicos o ritmicos procedentes de ellas —, otras veces busca el *contraste*, ya por medio de un *súbito cambio de tono* (que produzca un evidente efecto de *sombra-luz*, o *lo contrario*), ya por un simple *cambio de modo*, ya con la presentación de *nuevas fórmulas rítmicas* que discrepan de las precedentes, ya dando a la frase secundaria un *contorno vago e impreciso* — a modo de improvisación —, para que resalte más el *preciso* de la frase principal, etc.

*Ejemplos, de Beethoven (Sonatas para piano)*  
De cohesión y de contraste ritmicos, respectivamente: *III tiempo* de la *Sonata 3* (op. 2, núm. 3), compases 17 a 19: *II tiempo* de la *Sonata 29* (op. 49, núm. 2), compases 21 a 36. En ambos casos se trata de la parte central de una estructura ternaria reexpositiva (2).

(1) El proceso final de estas dos frases es el generalizado en la época clásica para las de su misma condición: la frase alcanza la tonalidad correspondiente a la *dominante del tono principal* (en estos dos casos, los compases 23 y 48): alcanzada dicha tonalidad, su acorde de tónica es a veces afianzado y, finalmente, convertido en de *7.<sup>a</sup> de dominante del tono principal* (en el que se resuelve), mientras que otras veces este último acorde entra inmediatamente en funciones. En la primera de las frases secundarias de este tiempo de *Sonata* se desarrolla el primer procedimiento por medio de un *apéndice* (§ 40) que se extiende desde el compás 23 (después del ataque del mismo) hasta el 28. En la segunda, el otro.

(<sup>2</sup>) En la segunda de las citadas Sonatas, lo que sigue del compás 36 hasta el segundo tercio del 47 constituye un *apéndice* del tipo mencionado en la nota anterior.

*De contraste por cambio de modo : II tiempo de la Sonata 3 (op. 2, n.º 3), compás 11, y II tiempo de la Sonata 8 (op. 13), compás 37. En ambos casos existe, además, contraste rítmico.*

*De contraste por vaguedad de contornos:* II tiempo de la citada Sonata 8, compases 17 a 23, y I tiempo de la Sonata 25 (op. 71), compases 8 a 24. En el primer caso, la melodía parece irse formando como resultante de una improvisación; en el segundo no existe más melodía que la derivada del arpegiado de acordes.

5. Un prolongado *reposo* despierta siempre el deseo de *movimiento*, y viceversa. La música no escapa a esta ley, y de ahí el precepto clásico de composición que recomienda alternar equilibradamente las etapas de *estabilidad tonal* (*reposo*) con las francamente *modulantes* (*movimiento*).

En una sucesión de *frases*, las *principales* son las representativas de la *estabilidad tonal* — que no tiene necesidad de ser absoluta, pues caben las modulaciones introtonales —, y las *secundarias*, las representativas del *movimiento modulante* (1).

### *Ejemplos, de Beethoven (Sonatas para piano)*

En el *II tiempo* de la *Sonata 1* (*op. 2, núm. 1*), la *frase principal* (compases 1 a 16) no se mueve del tono principal (*Fa*) y la *secundaria* que le sigue comienza en *re* (tono relativo) y, seguidamente, modula a *Do*.

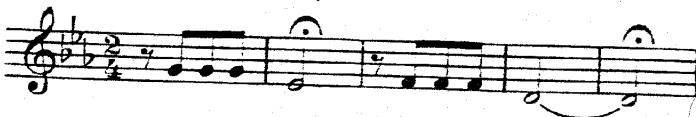
En el *II tiempo* de la *Sonata 2* (op. 2, núm. 2), la *frase principal* (conclusiva) está en *Re* y, al finalizar, modula introtonalmente a *mi* y *Sol*, para regresar a *Re*<sup>(2)</sup>. La *frase secundaria* que le sigue comienza en *si* (tono relativo), pasa a *fa*  $\sharp$ , *Sol* y, finalmente, alcanza el acorde de *7.<sup>a</sup> de dominante del tono principal*, para entrar en éste con la reexposición de la frase principal.

En el *II tiempo* de la *Sonata 3* (op. 13), la frase principal (conclusiva) está en *La ♭* y modula, al término de su primer período, a *Mi ♭* (tono de la dominante). La primera de las frases secundarias (compás 17) modula a *fa*, *do* y *Mi ♭*; la segunda, parte de la ♭ (compás 37), pasa a *Mi* (enarmónico de *Fa ♭*), y desde este tono — que desempeña la función de subdominante — alcanza la 7.<sup>a</sup> dominante del tono principal, para regresar, seguidamente, al mismo.

6. Una *frase* puede contener uno o más *temas*. Asimismo, *elementos de una frase* pueden convertirse en *temas*<sup>(3)</sup> o, simplemente, en *elementos temáticos* y, como tales, ser desarrollados.

### Ejemplos. de Beethoven

Beethoven comenzó así su *Sinfonía V*:



<sup>(1)</sup> Los procesos modulantes no son nunca, en un compositor consciente, fruto del azar, pues aquél lleva siempre con mano firme el timón para ir a la tonalidad o tonalidades que desea.

<sup>(2)</sup> Se han estudiado las modulaciones introtónicas de esta frase conclusiva en el § 41.

(<sup>2</sup>) Ya hemos dicho, en el § 10, que incluso puede convertirse en *tema* una frase *integra*.

Estos compases habrían constituido una simple *Introducción* si luego hubiese seguido una frase en la cual el diseño de las cuatro notas iniciales —tres de ellas iguales— del fragmento que acabamos de dar no figurase para nada o figurase muy secundariamente. Pero constituye la presentación de un *elemento temático* que, inmediatamente, pasa a ser desarrollado, por períodos, en forma de *frase*. Aquí, pues, el *tema* engendra una *frase* (1).

La Sonata 4 (op. 7) comienza con estos cuatro compases:



y la fórmula que los dos primeros *exponen* no figura para nada en el resto de la frase; pero, constituida en *elemento temático*, desempeña luego un destacadísimo papel.

La Sonata 17 (op. 31, núm. 2) presenta, al empezar, un arpegio del acorde de dominante (cuatro notas y dos compases) antes de la entrada de cada uno de los dos períodos de la primera frase (\*). Este arpegio, que en los momentos citados no representa más que un elemento de preparación, pasa, acto seguido, a constituir la base de la frase segunda.

7. No todo son *frases completas* ni *repeticiones o reexpresiones completas de frases*. Lo mismo que *ampliadas*, éstas pueden ser *reducidas, cercenadas, despojadas de lo accesorio* e incluso solamente *recordadas o insinuadas*; entonces, el fragmento que de ellas se conserva pasa a formar parte de otra nueva frase o queda independiente, como *tierra de nadie*. En el mismo caso se hallan los *fragmentos libres*, que, a modo de periodos sueltos, actúan de *elementos de preparación o de conexión* de unas frases con otras (3).

### *Ejemplos. de Beethoven (Sonatas para piano)*

En el *IV tiempo* de la *Sonata 7* (*op. 10, núm. 3*), compás 45, se reexpone, transportada, la primera parte de la frase principal, tras la que sigue un fragmento, suspensivo, derivado de ella; juntos, constituyen la preparación de una *reexposición completa de dicha frase*, que tiene comienzo en el compás 55. En los compases 99 y 100 se insinúa (a modo de recuerdo) la misma frase, para seguir con un fragmento sincopado (cuatro compases), que establece un proceso cadencial conclusivo.

<sup>(1)</sup> De un modo parecido ocurre en la Fuga 2.<sup>a</sup> de *El clave bien temperado*, de Bach, con el tema que presentamos como ejemplo en el § 10.

(2) Esta frase presenta interesantes ejemplos de la *amplificación* que hemos explicado en el § 41, especialmente entre los compases 13 y 20, en los cuales, para poder formar un energético trazo *descendente-ascendente* con la fórmula rítmica básica de la frase, se constituye una especie de paréntesis en el curso de la cadencia  $\frac{6}{4} - \frac{7}{4}$ , con una detención sobre la función armónica del  $\frac{6}{4}$ , paréntesis que tanto pudo no existir como hacerse más breve o más largo.

(<sup>3</sup>) En este último caso forman un *puente* entre dos frases, y de ahí que bastantes tratadistas denominan así tales fragmentos, y, de modo especial, el que estudiaremos en el § 146.

En el *I tiempo* de la *Sonata 6* (op. 10, núm. 2) se reexpone, desde el compás 138, la frase principal, privada de sus cuatro primeros compases.

En el *III tiempo* de la *Sonata 8* (op. 13) se reexpone, desde el compás 121, la frase principal, reducida a sus dos primeros períodos<sup>(1)</sup>.

En el *II tiempo* de la *Sonata 3* (op. 2, núm. 3), compás 53, una cadencia neta da entrada al comienzo de la frase principal (dos compases), la cual se abandona para continuar con una variante de la frase secundaria.

En el *II tiempo* de la *Sonata 6* (op. 10, núm. 2), un fragmento de seis compases (desde el 119 al 124) conecta el final (*Re* ♫) de una frase con la reexpresión (*fa*) de la inicial.

En el *II tiempo* de la *Sonata 5* (op. 10, núm. 1), un solo acorde de 7.º de dominante — único elemento del compás 45 — conecta el final (*Mi* ♫) de una frase con la reexpresión (*La* ♫) de la principal.

8. Cuando las frases forman parte de composiciones extensas en las cuales figura *Introducción* o *Coda* (§ 27), éstas llegan a adquirir, en muchas ocasiones, considerable importancia. Unas veces están compuestas con elementos propios, y otras, con alguno o algunos de los que intervienen en las frases.

La *Coda* — mucho más corriente que la *Introducción* —, con frecuencia, cuando es algo extensa, está constituida por una sucesión de breves fragmentos, cada uno de los cuales podría por sí solo formar aquélla, con menor categoría, claro está, en cuanto a dimensión.

#### Ejemplos, de Beethoven (Sonatas para piano)

*Introducciones*: Los cinco primeros compases del *I tiempo* de la *Sonata 14* (op. 27, núm. 2) forman una *Introducción*, que se limita a desarrollar una cadencia afirmativa de la tonalidad, por medio del diseño de acompañamiento que persistirá durante todo el tiempo. Los cuatro primeros compases de la *Sonata 24* (op. 78) forman otra, que presenta una idea melódica — en movimiento lento<sup>(2)</sup> —, sin posterior desarrollo. En cambio, el *Grave* con que empieza la *Sonata 8* (op. 13) constituye un breve tiempo lento (diez compases), que oficia de *Introducción* al *Allegro di molto e con brio* y desarrolla una idea temática importantísima, destinada, además, a intervenir de modo capital en dicho *Allegro di molto*.

*Codas*: El *III tiempo* de la *Sonata 3* (op. 2, núm. 3) termina con una *Coda* de veintitrés compases, de los cuales podrían eliminarse, si se deseara acortarla, los trece primero o los diez últimos. El *II tiempo* de la *Sonata 8* (op. 13) termina con una *Coda* — que se inicia inmediatamente después del ataque del compás 66 —, en la cual cabrían diversas operaciones de *Coda*<sup>(3)</sup>.

9. Las frases *conclusivas* son de fácil delimitación — especialmente por su característica *cadencia* —, pero no sucede lo

(1) Los períodos 3.º y 4.º de la frase tienen carácter suplementario, y aun cuando, en la citada reexpresión, el 3.º se insinúa, no es para continuar como en la frase original, sino para tomar otros derroteros.

(2) Muy corriente el *Lento* para una *Introducción*, si le sigue un *Allegro*, y viceversa.

(3) Ya se comprenderá que cuanto decimos aquí de eliminación de compases lo decimos a efectos demostrativos, y sin el menor ánimo de *carrerigir* (!) a Beethoven. Sin embargo, hemos de hacer constar que las tendencias actuales se muestran poco propicias a la *Coda* larga y ceremonial; se prefieren, generalmente, los finales súbitos e imprevistos.

mismo con las *suspensivas*, en las ocasiones en que el compositor remonta el vuelo para volar largo, y materialmente, las frases «se muerdan la cola», una a la otra, pues, con frecuencia, cuando se espera un *desenlace*, aparece una *nueva cuestión*. Entonces, para concretar términos — y a falta de cadencias conclusivas o de otros medios de orientación — hay que atender a los *cambios de signo, rítmicos o melódicos*, a que nos hemos referido en el apartado 3 de este mismo párrafo, que, si no siempre una *nueva frase*, pueden indicar, cuando menos, un *nuevo elemento activo* a tener en cuenta.

#### Ejemplo

Si, continuando el análisis del *I tiempo* de la *Sonata 1* de Beethoven, que hemos hecho en el apartado 3 de este mismo párrafo, se parte del punto en que comienza la *segunda frase*<sup>(1)</sup>, puede observarse que al término de la misma una *nueva e importante melodía* (mano izquierda y compás 33), se impone hasta su fin, en el compás 41, con una cadencia conclusiva. De ahí hasta el compás 48 se forma una *Coda*, de elemento melódico propio y final categórico, aunque no definitivo.

En el compás siguiente, y hasta el 55, reaparece, no exactamente igual, la *idea melódica de la primera frase*, que conduce de *Lu* ♫ a la dominante de *si* ♫, y en este tono se reproducen ahora — tampoco exactamente igual, por lo que atañe a su terminación — ocho compases de la *segunda frase* mediante los cuales se llega a la dominante de *do* (compás 63). Sigue en activo la misma idea melódica — aunque la *progresión ascendente* que se constituía se interrumpe, en el compás 70, para tomar la *dirección descendente*, con la melodía en la mano izquierda —, hasta el compás 73, en el cual se cambia de signo melódico, y una *serie de sincopas* conducen al acorde representativo del tono de *Do*, en el compás 81. Sobre este acorde de *Do* — que, en realidad, es la dominante de *ja* (tono principal), y con un diseño anacrúsico tomado, rítmicamente, de las tres notas iniciales de la composición — se desarrolla un fragmento que termina en el compás 93 y da paso, en el 95, a una variante del diseño ya explicado (constituido a base del tresillo de semicorcheas), avanzadilla de la *reexpresión*, desde el compás 101, de la *frase primera*<sup>(2)</sup>. Se consideren o no *frases* los fragmentos que hemos señalado<sup>(3)</sup>; constituyen, indudablemente, puntos de referencia que deben ser tenidos en cuenta por el analista.

10. La *frase* o el *tema* son elementos punto menos que indispensables en toda composición que responda a estéticas

(1) Frase en la que, *rítmicamente*, se reproducen los dos compases iniciales (salvo el tresillo) de la frase anterior, y *melódicamente* se oponen a sus intervalos ascendentes otros descendentes, y viceversa.

(2) Obsérvese cómo el compositor, ya alcanzando el acorde de dominante del tono principal, va preparando esa *reexpresión*, desde el compás 82: primero *trabaja* la anacrusis inicial; luego (compás 95), el tresillo de semicorcheas característico del compás 2, y finalmente, por medio de una progresión armónica (compás 95), se dirige, resuelto, al acorde de tónica, para dicha *reexpresión*.

En el análisis conforme a los términos del tipo *Sonata* (§§ 144 y ss.), en el compás 9 empieza el *Puente*; en el 21, el *Tema B*; en el 49, el *Desarrollo*, y en el 101, la *Reexpresión*.

(3) Ya hemos dado — en la nota anterior — las denominaciones que recibirán conforme a los términos del tipo *Sonata*.

clásicas. A veces, ambos se conjuntan, como hemos visto en el apartado 6 de este mismo párrafo; otras, no, y el *tema* se desarrolla sin dar origen a la constitución de *frases*. Ello sucede especialmente en la escritura *polifónica*, en la cual, más que la *melodía particular* de cada parte en activo, impera la *melodía general* resultante del consorcio de aquéllas; además, las características entradas sucesivas de las partes melódicas, su frecuente cruzamiento, las imitaciones y los artificios contrapuntísticos no permiten muchas veces la *delimitación coincidente de períodos*, ya que cuando unos terminan, otros están en pleno curso. Pero si no propiamente *frases*, se establecen entonces *partes o secciones* que marcan las etapas y las divisiones, principales o secundarias, de la composición, como se verá oportunamente.

### De los tipos formales en general

§ 43. Los pequeños tipos formales. Son bastantes los tradistas que denominan así las composiciones cortas que no exceden de tres partes y no tienen título especial con tradición. Por lo general, se basan en la *frase*, no en el *tema*.

§ 44. El pequeño tipo primario. Corresponden a este tipo las breves composiciones constituidas por *una sola frase*. Se trata, pues, de la estructura más elemental y simple.

Generalmente, la brevedad de la pieza queda compensada por sus repeticiones, como es el caso de aquellas *canciones* en las que se repite, invariable, una misma y única frase musical, mientras varían las *coplas* o *estrofas* de la letra, que narran el argumento (<sup>1</sup>), o las figuras y pasos de la danza. En este tipo — como en otro cualquiera —, *Introducción* y *Coda* son facultativas.

§ 45. El pequeño tipo binario. En este tipo son posibles todas las estructuras que hemos explicado para la *frase de dos períodos* o de *dos grupos de períodos* (§§ 30 y 32), con la consiguiente diferencia de referirse aquí a *frases* o a *breves secciones* lo que allí se refiere a *períodos*.

De tratarse de un tipo *A-A*, el segundo *A* no puede ser la exacta repetición del primero, ya que entonces resultaría un tipo *primario*, repetido. Son, pues, indispensables modifica-

(<sup>1</sup>) Es el caso del ejemplo 1 del § 223.

ciones, correspondan éstas al *ritmo*, a la *línea de sonidos*, a la *armonía* (si la hay) o al *proceso tonal*.

Si es un tipo *A-B*, responderá a este esquema :

1.<sup>a</sup> parte o sección

*A*, con final *suspensivo* o *conclusivo*

2.<sup>a</sup> parte o sección

*B*, en el mismo modo que *A*, o en el contrario, y con final *conclusivo*

Entre las composiciones que se amoldan a esta estructura debe destacarse el tipo de *canción* formado por *Copla* (frase secundaria) y *Estríbillo* (frase principal), de que tratamos en el § 223.

#### Ejemplos del « Álbum para la juventud », de Schumann

No existe ninguno, pero pueden obtenerse :

Del tipo *A-A* (*distinto en algún aspecto*). La composición número 8, si a partir de la última corchea del compás 12 se sigue y termina así :



Del tipo *A-B* : La composición número 9, si se termina en el compás 16 y en esta forma :



De tratarse de un tipo *binario reexpositivo* (« Lied » binario), la reexposición deberá ser forzosamente *parcial* (<sup>1</sup>). He aquí el esquema del tipo :

(<sup>1</sup>) Sólo en el tipo *ternario reexpositivo* (§ 46), la reexposición puede ser *total*.

1.<sup>a</sup> parte o sección

Exposición de *A*, con final *suspensivo* o *conclusivo*, a voluntad

2.<sup>a</sup> parte o sección

*B* y reexpresión de *un periodo de A*, con final *conclusivo*, sea o no el mismo de la 1.<sup>a</sup> parte (1)

*Ejemplos del «Álbum para la juventud», de Schumann*

La composición número 5 es un brevíssimo «*Lied*» binario, con la reexpresión textual del 2.<sup>o</sup> periodo de la primera frase. En la 2.<sup>a</sup> negra del compás 8 termina *A*. En la negra siguiente comienza *B*, y a medio compás 12 lo hace la reexpresión del 2.<sup>o</sup> periodo de *A*. En el 2.<sup>o</sup> tiempo del compás 16 termina la pieza. Un | al comienzo de *B* y un :| después de dicho 2.<sup>o</sup> tiempo del compás 16 pueden sustituir todo lo que figura escrito después (2).

En la composición 16 —de igual tipo—, Schumann varía, *voluntariamente*, los cuatro últimos compases del periodo reexpuesto. La modulación a *la menor* (tono de la subdominante) da a este final mucho mayor sentido de conclusión que el que tuvo el periodo al final de la 1.<sup>a</sup> parte (compás 16) (3).

En la composición 21 —también de este tipo—, no sólo se *varia*, sino que se *alarga* el final del periodo (4), de modo que no queda de él más que el *arranque* de la frase, o sea, lo más característico de ella.

§ 46. El pequeño tipo ternario. Caben también, para sus secciones o partes, las combinaciones explicadas en los §§ 31 y 33, referentes a los periodos y grupos de períodos. Son posibles, pues, los tipos *A-B-A*, *A-A-B*, *A-B-B* y *A-B-C*.

La estructura preferente es la *A-B-A*: *ternaria reexpresiva* —«*Lied*» *ternario* (5)—, o sea, la que responde a este esquema:

1.<sup>a</sup> parte

Exposición de *A* (idea principal), con final *suspensivo* o *conclusivo*, a voluntad.

2.<sup>a</sup> parte

*B* (episodio), constituido con elementos propios o derivados de *A*.

3.<sup>a</sup> parte

Reexpresión de *A*, con final *conclusivo*, sea o no el mismo de la 1.<sup>a</sup> parte.

(1) Es decir, que en el caso de ser ya *conclusivo* el final de la 1.<sup>a</sup> parte, el compositor es libre de modificarlo o no, siempre que presente otro *también conclusivo*. Generalmente, si se hace el cambio es para adoptar un giro *aún más conclusivo*, ya por la melodía, ya por la armonía, o por ambas cosas.

(2) Son muchas las piezas de la misma colección de Schumann en que sucede lo propio, o sea, que está escrita la música que se repite y que pudo economizarse por los |: :| que acabamos de indicar. Prescindase, pues, de ello, al analizarlas, porque tales repeticiones carecen de significación formal.

(3) Al comentar, en el § 41, un ejemplo de Beethoven, ya hicimos notar la eficacia, al respecto, de estas modulaciones, que introducen o amplían la *función tonal de subdominante* en la cadencia final. Los casos aparecen a cada momento, por lo cual no insistiremos sobre ello, para no repetirnos demasiado.

(4) Por el procedimiento explicado en el § 41, que acabamos de citar.

(5) Es el que se comprende cuando se dice sólo *tipo «Lied»*.

*Ejemplos del «Álbum para la juventud», de Schumann*

La composición núm. 9 es un tipo *A-B-A* con secciones de ocho compases cada una. *B* es de carácter suspensivo y desarrolla una idea nueva (1). La *reexpresión* no presenta más diferencia con la *expresión* que el pase de la melodía a la mano izquierda, y del acompañamiento a la derecha, lo cual no tiene ninguna significación desde el punto de vista formal.

La composición núm. 12 presenta el mismo tipo, pero con sus secciones más amplias (veinticuatro compases por sección), ya que cada una constituye, a su vez, un tipo *A-B-A*.

Las composiciones núms. 3 y 8 presentan una segunda sección, constituida por la misma frase en *distinto tono*. En ellas, pues, el tipo *A-B-A* (1) da la *tonalidad*, puesto que en los demás aspectos sería un tipo *A-A-A* (2).

La composición núm. 6 constituye un tipo *A-B-A*, sin diferencias entre *expresión* y *reexpresión*, pero con un *B* más breve (3) que en las obras hasta aquí analizadas, puesto que tiene la mitad de compases que *A*. Sin embargo, es evidente su papel de simple *episodio* para dar origen a la *reexpresión* de *A* (4).

Con iguales características, las composiciones 20 y 28 (5).

La composición núm. 36 tiene *Introducción* (compases 1 y 2) y *Coda* (los cuatro últimos compases), ambas muy breves. La *Coda* se sirve de los elementos de la *Introducción* y de *A*.

§ 46 bis. Los grandes tipos formales. Los constituyen las composiciones ya extensas, se deba ello a la amplitud de sus secciones o al número de las mismas.

En tales composiciones juega lo mismo el *tema* que la *frase* —depende del tipo y género de las obras—, y tienen su lugar de empleo los *desarrollos temáticos*.

Pese a la gran riqueza existente en el aspecto de *titulación*, y pese, asimismo, a los diferentes *términos formales* empleados por los tratadistas, los tipos básicos de estructura son pocos, y entre ellos destacan, como *principalismos*:

a) El tipo *binario* derivado de la estructura *A-B*.

(1) Que tiene, sin embargo, el soporte, para sus tres primeros tiempos, de las notas iniciales de la frase de *A*: *la, re y mi*.

(2) Le resultará instructivo al alumno pianista el ejecutar estas dos piezas eligiendo, para la 2.<sup>a</sup> sección, cualquiera de las otras tonalidades que pudo adoptar el compositor. Esto es: trasladar la frase de *A* a las demás tonalidades cuyos respectivos acordes de tónica guardan alguna nota común con el del tono principal de cada obra, en vez de trasladarla a *sol* en la núm. 3, y a *fa*, en la núm. 8. Podrá sacar consecuencias respecto a los efectos de *abrilantamiento* y de *oscurecimiento*, y de la importancia que tiene la elección de tonalidad para la 2.<sup>a</sup> sección.

(3) Comprende desde *sol* ♭, semicorchea, del compás 8, hasta el *si, negra con puntillito*, del 12.

(4) Claro está que un sensible desequilibrio podría resultar perjudicial para la *reexpresión*, por llegar ésta *demasiado pronto* o *demasiado tarde*.

(5) En esta última (28), *A* está constituido por una frase *binaria, suspensiva e irregular*: la cadencia del compás 8 es deliberadamente modulante, para dar pie a la repetición del subperiodo, con la esperada cadencia (compás 10) en el tono de la dominante. En la *reexpresión* (compás 15), la frase deja de ser *irregular* y, naturalmente, presenta *distinto el subperiodo final*, puesto que ello era indispensable para terminar en el tono principal.

- b) El tipo (binario o ternario) con una reexposición <sup>(1)</sup>.
- c) El tipo con varias reexposiciones, que alternan con fragmentos libres y episódicos <sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> O sea, el tipo « *Lied* » (§§ 31, 32, 155 y 157) y el tipo *Sonata* (§§ 144, a 153).

<sup>(2)</sup> Prototipo de esta forma es el *Rondó* (§§ 127 y 161). RIEMANN, en su tratado *Composición musical*, en vez de titular, numera los tipos formales. Establece cuatro tipos de importancia principal, respecto a los cuales dice :

« *Lo que nosotros hemos designado como forma I no es otra sino la llamada forma Lied binaria ; la II corresponde a la forma Lied ternaria o, si están unidas las tres partes, a la forma Rondó menor : la III es la que nos ofrecen las formas mayores del Rondó, y la IV, la que se designa con el nombre de forma Sonata ».*

## II. La Imitación, el Canon y la Fuga

### La Imitación y el Canon

§ 47. **Imitación.** Una o varias de las partes (vocales o instrumentales) que forman un conjunto pueden, en vez de conducir una melodía propia, *imitar* la que ha hecho otra antes. Y entonces queda, musicalmente, constituida una *Imitación*.

Nuestro arte no sólo ha admitido el procedimiento, sino que lo ha explotado hasta el límite, fundamentando en él un estilo de escritura — el *estilo imitativo* <sup>(1)</sup> —, máximo exponente de la época que culmina en J. S. Bach (1685-1750). Después pareció ir marchando hacia un definitivo ocaso, pero en nuestro tiempo lo revaloriza una de las tendencias más discutidas : la *dodecafonista* <sup>(2)</sup>.

§ 48. **Antecedente y Consecuente.** *Antecedente* o *Propuesta* (antiguamente, *Dur*) se denomina la parte que primero hace oír lo que será imitado. *Consecuente* o *Respuesta* (antiguamente, *Comes*), la que imita. De hacerlo varias, habrá *Consecuente 1.*, *Consecuente 2.*, etc.

### § 49. Particularidades de las « Imitaciones ».

1. La *longitud* de una *Imitación* la determina el compositor a voluntad. Así, lo mismo puede imitarse un fragmento de pocas notas que uno extenso.

2. También determina libremente el compositor la *proximidad*, en valores de compás, entre *Antecedente* y *Consecuente*. A mayor proximidad, más cerrada, más estrecha es la *Imitación*, y más interesante resulta.

<sup>(1)</sup> Por consiguiente, la *Imitación* no es un *tipo formal*, sino un *estilo de escritura* que ha dado origen a *tipos formales*.

<sup>(2)</sup> Escuela que opone al concepto tradicional de *tonalidad*, la *atonalidad*, o sea, carencia de tonalidad.

3. La *Imitación* puede hacerse a cualquier distancia — al unísono, a la 2.<sup>a</sup>, a la 3.<sup>a</sup>, etc. —. Cuando no se especifica intervalo, se entiende que se trata de *Imitación con las mismas notas (unísono, 8.<sup>a</sup>, 15.<sup>a</sup> justas)*. De lo contrario, se indica la distancia: *a la 5.<sup>a</sup> superior, a la 2.<sup>a</sup> inferior, etc.*

4. La *Imitación* puede ser o no textual (<sup>1</sup>). En el primer caso se denomina *exacta, rigurosa, regular, perfecta...*; en el segundo, *inexacta, libre, irregular, imperfecta...* (<sup>2</sup>).

5. Pueden imitarse los dos componentes de una *melodía* — o sea, la *línea de sonidos* y el *ritmo* — o bien *uno solo de ellos*. Si se imita únicamente la *línea de sonidos*, resulta una *Imitación con valores distintos*; si el *ritmo*, una *imitación rítmica*.

§ 50. Clases de Imitación (<sup>3</sup>). Se emplearon muchas, pero ya sólo merecen ser tenidas en cuenta las siguientes:

a) Por movimiento directo. El *Consecuente* se mueve en la misma dirección que el *Antecedente*:

(<sup>1</sup>) Textual, naturalmente, lo será si se contesta a una 2.<sup>a</sup> mayor con otra 2.<sup>a</sup> también mayor; a una 5.<sup>a</sup> menor, con otra 5.<sup>a</sup> menor, etc. Si se contesta a una 2.<sup>a</sup> mayor, pongamos por caso, con una 2.<sup>a</sup> menor, ya no es textual, y menos si a una 2.<sup>a</sup> se contesta con otro intervalo.

(<sup>2</sup>) Las partes que forman la *Imitación* pueden actuar *solas* — como en los ejemplos que siguen, hasta d) — o con otra u otras *libres*, como en el e). Y lo mismo al principio de la obra que en el lugar que interese; precedida de pausas su nota inicial, o sin que ello ocurra.

(<sup>3</sup>) Las diferentes clases de *Imitación* empleadas se denominan, globalmente, *artificios contrapuntísticos*, porque nacieron cuando el *Contrapunto* reinaba como estilo único.

b) Por movimiento contrario. El *Consecuente* se mueve en dirección opuesta al *Antecedente*:

(Imitación rigurosa)

c) Por movimiento retrógrado directo (<sup>1</sup>). El *Consecuente* respeta la dirección de los intervalos del *Antecedente*, pero *imita* a éste desde el final al comienzo, o sea, *leido el Antecedente de derecha a izquierda*:

(Imitación rigurosa)

d) Por movimiento retrógrado contrario. El *Consecuente* imita al *Antecedente* desde el *final al comienzo*, y con intervalos de sentido opuesto:

(Imitación rigurosa)

(<sup>1</sup>) Denominada también *cancrizante*, por proceder en el sentido de los *cangrejos* (o sea, hacia atrás), y *del espejo*, porque si fuese posible la reflexión del *Antecedente* en un espejo vertical, resultaría la imagen del *Consecuente*.

e) *Por aumentación.* Valores más largos (la mayoría de veces, dobles) en el *Consecuente* de los que presenta el *Antecedente*:

f) *Por disminución.* Al revés de lo expuesto en e). Tanto la *aumentación* como la *disminución* pueden emplearse no sólo en la *Imitación* por *movimiento directo*, sino en la por *contrario* y por *retrogrado*.

§ 51. Consideraciones referentes a las distintas clases de *Imitación*. Si una *Imitación* no es identificable por el *oído*, guarda sólo interés para el *lector* de la obra, no para quien la oye. Por eso, las *directas* son las más empleadas, y las *retrogradas*, las menos. Y si bien el estilo *imitativo* declinó, no ocurrió lo mismo con la *imitación rítmica*, una de las bases más fecundas del *desarrollo temático*, tan caro a los clásicos.

§ 52. El *Canon*. Cuando una *Imitación* es sostenida largo tiempo, y especialmente si persiste en toda la composición, se denomina *Canon* <sup>(1)</sup>.

Primeramente se denominó *Fuga*, de la cual existían muchos tipos, y cada tipo de *Fuga* tenía su correspondiente *Canon*, esto es, su norma especial. Pero al circunscribirse el término *Fuga* a la significación con que ha llegado a nosotros, el de *Canon* pasó a sustituirla en aquélla.

<sup>(1)</sup> Un curioso ejemplo de *Canon a la 8.<sup>a</sup>* presenta la composición núm. 27 del *Álbum para la juventud*, de Schumann. Mediante la supresión de dos compases, la parte que empezó como *Antecedente* se convierte (en el compás 13) en *Consecuente*, para luego (final del compás 22) recobrar su primera condición, gracias a la operación inversa. El *Canon* se desarrolla entre la voz superior y la penúltima, en el orden de agudo a grave.

§ 52 bis. *Canon abierto, cerrado y enigmático.* El *Canon* se considera *abierto* si están escritos tanto el *Antecedente* como el *Consecuente*, y *cerrado*, si sólo está escrito aquél. El *Canon cerrado* es, pues, un *Canon* del que se ha abreviado la escritura, cosa que obliga a la persona o personas encargadas del *Consecuente*, a transportar, leer en sentido contrario, etc., en el caso de que no se trate de un simple *Canon al unísono, por movimiento directo y sin cambio de valores*. Un *signo convencional* indica, en el *Canon cerrado*, cuándo debe atacar el *Consecuente*, y unas palabras de explicación previas, el tipo de dicho *Consecuente*.

He aquí un *Canon a la 8.<sup>a</sup>* compuesto con la primera parte de la conocidísima canción popular rusa *Los remeros del Volga*. En 1, en forma de *Canon abierto* (o sea, escritura normal); en 2, en forma de *Canon cerrado* (escritura abreviada).

Los antiguos, llevados por el prurito de hacer alarde de suficiencia en descifrar el *Canon cerrado*, llegaron a suprimir la escritura del signo a que nos hemos referido y a sustituir las claras palabras explicativas del tipo de *Canon* que se había de ejecutar, por otras casi cabalísticas, con lo cual el *Canon* se convertía en un jeroglífico que denominaban *Canon enigmático*.

### La Fuga y sus particularidades <sup>(2)</sup>

§ 53. Definición. La *Fuga* es una composición que consta de un solo tiempo: escrita en estilo polifónico, a un número de partes reales determinado, y estructurada conforme a un plan

<sup>(1)</sup> Cuando el *Canon* se repite idéntico — como en este ejemplo —, se denomina *infinito*. Cuando, para finalizar, se abandona la escritura canónica y cada parte prosigue libremente, el *Canon* es *finito*.

<sup>(2)</sup> Las exemplificaciones correspondientes a esta materia las presentamos, con clara preferencia, por medio de *El clave bien temperado*, de J. S. Bach. Toda cita, pues, sin indicación de obra, debe entenderse que corresponde al aludido *Clave bien temperado*. Junto al número de la *Fuga* especificaremos, entre paréntesis, si se trata del libro I o del II. Así: *Bach, 1 (I)* significa *Fuga 1 del libro I de El clave bien temperado*.

formal que, en esencia, consiste en la insistente repetición de un *tema* y de su *imitación*, con fragmentos libres entre las repeticiones.

**§ 54. Período primitivo.** Los orígenes de la *Fuga* deben buscarse en algunos tipos de composición que se cultivaban en el siglo XVI, los cuales representan el embrión de la gran estructura que, resumiéndolos, perfeccionándolos y estabilizándolos, se concretó en la *Fuga*.

Tales formas originarias tuvieron diferentes denominaciones, según las épocas y los países. *Tiento*, *Canzona*, *Ricercare*, *Capricho*, *Fantasia*, etc., eran piezas instrumentales en las que se desarrollaban, en forma libre, las características del *contrapunto imitativo*, uno de cuyos más altos exponentes era la composición religiosa *Motete* (§ 260). De todas las piezas citadas, el *Ricercare* era la más importante y la que, al adquirir homogeneidad, se transformaría gradualmente (siglo XVII) en la forma que desde entonces pasó a denominarse *Fuga* — denominación ésta ya empleada en el siglo XIV, pero, como hemos dicho en el § 52, con el significado de lo que después se llamó *Canon* —, subsistiendo el término *Ricercare* (y también *Ricercata*) para expresar una *Fuga* sumamente rica en artificios imitativos, y asimismo para designar composiciones escritas con las características de acertijo que hemos explicado en el *Canon enigmático* (§ 52 bis), denominación bien lógica aquí, puesto que, etimológicamente, *ricercare* significa *rebuscar*.

**§ 55. Períodos de esplendor y de decadencia.** El período de esplendor de la *Fuga* se inicia a mediados del siglo XVII y llega a su punto máximo con Juan Sebastián Bach. Dicha forma lo mismo se escribía como obra independiente — muchas veces precedida de un *Preludio* o de una *Toccata* — que como parte integrante de los *Concerti*, *Cantatas* y *Oratorios*. Después de Bach, la atención de los compositores deriva hacia otros tipos de composición, por lo cual, sólo excepcionalmente escriben *Fugas*.

**§ 56. Fuga de escuela y Fuga libre.** Por *Fuga de escuela* se entiende una *Fuga* estructurada conforme a un plan lógico, pero rígido y poco variado, en relación con lo que admite la forma, si ha de considerarse el bagaje que nos legaron los grandes fuguistas de épocas anteriores y la aportación de los

modernos. Debe tenerse en cuenta, además, que la *Fuga de escuela* no es igual en todas las *escuelas*; detalle que evidencian los propios tratadistas.

Por *Fuga libre* se entiende la que hace caso omiso de toda imposición que no sea consubstancial (¹).

**§ 57. El Sujeto.** El *Sujeto* — o *Dux* (latín), *Tema*, *Motivo* (²), *Antecedente*, *Propuesta* y *Guía* — es la idea musical en que está basada una *Fuga*.

Con el *Sujeto* comienzan todas las *Fugas*. Su presencia es frecuentísima en el transcurso de la composición; puede variar de tono y de modo, así como también ser tratado por movimiento contrario, por retrógrado, por aumentación y por disminución.

En muchas de las *Fugas primitivas* no podía precisarse dónde terminaba el *Sujeto*; pero se fue ganando en concreción y se llegó a la regla de terminarlos con la *tónica*, la *dominante* o sus respectivas *terceras*.

Para comenzar, la *tónica* y la *dominante* son las notas preferidas, aunque no las exclusivas (³).

**§ 58. Primera entrada del Sujeto.** El *Sujeto*, al aparecer por primera vez, puede hacerlo solo o acompañado por una o más partes. La primera forma es la usada preferentemente, porque así aquél cobra mayor relieve y se impone mejor a la atención del oyente (⁴).

**§ 59. La Respuesta.** La *Respuesta* — o *Comes* (latín), *Contestación* y *Consecuente* — puede ser *real* o *tonal*.

La *Respuesta real* consiste en una *imitación rigurosa* del *Sujeto*, a la 5.<sup>a</sup> { justia } mayor } superior (⁵). La *Respuesta tonal* es una perfecta }

(¹) Véase la nota A del Apéndice (pág. 269). Todas las explicaciones que siguen tienen presente la *Fuga libre*. De la *Fuga de escuela* tratamos en los §§ 84 y ss.

(²) Véase el § 10.

(³) Todos los *Sujetos* de Bach, de *El clave bien temperado*, tienen la *tónica* o la *dominante* como nota inicial, salvo los de las Fugas 13 y 21 del libro II, (que presentamos en la página 92), y dichas notas o sus *terceras*, como final.

(⁴) En todas las *Fugas* de *El clave bien temperado*, el *Sujeto* se presenta solo.

(⁵) Ello en cuanto a *notas constitutivas*, pues su *altura* es indiferente.

imitación libre del Sujeto, con unas notas a la 5.<sup>a</sup> y otras a la 4.<sup>a</sup> superior del mismo.

La diferencia de intervalos entre la Respuesta tonal y el Sujeto se denomina *mutaciones* <sup>(1)</sup>.

La Respuesta real es simplemente una transposición del Sujeto, por lo cual carece de personalidad melódica. No así la Respuesta tonal, pues ésta, por razón de las mutaciones, no es la reproducción exacta del Sujeto.

§ 60. Primera entrada de la Respuesta. La Respuesta puede atacar:

- Con la última nota del Sujeto.
- Después de terminado el Sujeto.
- Antes de terminar el Sujeto.

La fórmula c)—ya antiguamente menos empleada que las otras dos—ha ido cayendo en desuso, porque constituye un Estrecho (§ 69), y se ha generalizado la costumbre de reservar éstos para más adentrada la Fuga.

Ejemplo de a)

Bach: 4 (I)

1. R.(real) \_\_\_\_\_

S. \_\_\_\_\_

Ejemplo de b)

Bach: 11 (I)

2. R.(tonal) etc. \_\_\_\_\_

S. \_\_\_\_\_

<sup>(1)</sup> En los §§ 85 y ss. se explica cuánto se refiere al particular, como igualmente a qué Sujetos les corresponde Respuesta real y a cuáles tonal.

Ejemplo de c)

Bach: 19 (I)

3. S. \_\_\_\_\_ (1)

R.(tonal) \_\_\_\_\_

§ 61. El Contrasujeto. *Contrasujeto* — *Contratema*, *Contramotivo*, etc.— se denomina un contrapunto que figura en muchas *Fugas* como elemento melódico acompañante de algunas o de todas las intervenciones del Sujeto y de la Respuesta, indistintamente *encima*-o *debajo* de cualquiera de ellos. Parece que sería más lógico darle el nombre de *Contrarrespuesta* en las ocasiones que acompaña a la Respuesta; pero esto no es costumbre, aunque nosotros lo hacemos cuando deseamos concretar.

La *Contrarrespuesta* de una *Respuesta real* resulta ser la transposición del *Contrasujeto* a la

5.<sup>a</sup> { justa  
mayor } superior.  
perfecta

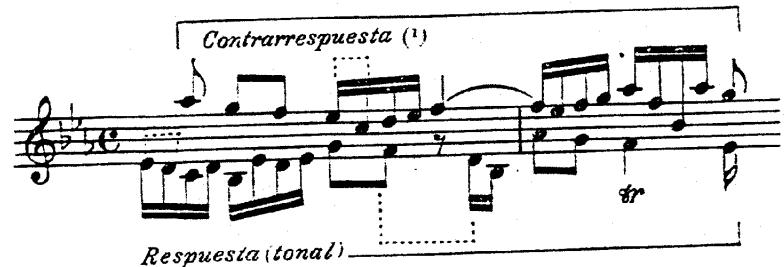
Si la *Respuesta* es *tonal*, su *Contrarrespuesta* puede tener *mutaciones*:

Bach: 7 (I)

Sujeto \_\_\_\_\_

Contrasujeto \_\_\_\_\_

<sup>(1)</sup> Para unos fuguistas, como Dupré, este Sujeto termina aquí, y para otros, antes. Bandini considera que en la séptima nota, y con su análisis, claro está, la *Respuesta* no se halla en el caso c), sino en el a). Según puede verse, no siempre se coincide en apreciar dónde concluye un Sujeto.



Las mutaciones están señaladas con

§ 62. Contrasujetos posibles. El *Contrasuunto* es facultativo, y también su número. Así, pues, una *Fuga* lo mismo puede no tener *Contrasuunto*, como tener varios. El máximo será uno menos que el de partes reales.

§ 63. Primera entrada del o de los Contrasujetos. El o los *Contrasujetos* — si los hay en la *Fuga* — pueden acompañar ya al *Sujeto* en su primera entrada. De no hacerlo así, el *Contrasuunto* entra por vez primera con la *Respuesta* — o sea, como *Contrarrespuesta* —, en la misma parte melódica que tuvo a su cargo la presentación del *Sujeto*.

Si son dos o más, pueden ser presentados todos en la primera entrada del *Sujeto*, o ir apareciendo en entradas sucesivas, uno a uno, o según se prefiera.

El comienzo del *Contrasuunto* puede coincidir con el del *Sujeto* o de la *Respuesta* a que acompañe, o ser algo después. El que comience antes es aún más excepcional que en el caso de la *Respuesta* con respecto al *Sujeto*.

#### Ejemplos de «El clave bien temperado» (2)

Todas las *Fugas* de esta obra comienzan, como ya hemos dicho, con el *Sujeto solo*, y por ello únicamente pueden proporcionar ejemplos de *Contrasujetos* que entran cuando la *Respuesta* — es decir, como *Contrarrespuesta* — o después (si son más de uno).

1. De *Fuga con un Contrasuunto*, que ataca con la primera nota de la *Respuesta*: 13 (I)

(1) En la obra, la *Contrarrespuesta* aparece antes (compás 3) que el *Contrasuunto*, por razón de que el *Sujeto* es expuesto solo. El *Contrasuunto* no aparece hasta el compás 8, y no debajo del *Sujeto*, como figura aquí, sino encima.

(2) Nos limitamos a un ejemplo de cada caso.

2. De *Fuga con dos Contrasujetos que se combinan, pero expuestos en entradas sucesivas*: 18 (I).

El *Contrasuunto* 1.º ataca empezada ya la *Respuesta*, y el 2.º, en la misma fracción de compás de la entrada siguiente del *Sujeto* (compás 5).

S. \_\_\_\_\_ etc.

3. De *Fuga con dos Contrasujetos, el 2.º, sustitutivo del 1.º*: 23 (II).

El *Contrasuunto* 1.º, expuesto como acompañante de la *Respuesta* (o sea, como *Contrarrespuesta*) en el compás 5,

R. \_\_\_\_\_

desaparece, para ceder el sitio a un *Contrasuunto* 2.º, desde el compás 28 (entrada suplementaria de la *Respuesta*).

C. 2º \_\_\_\_\_ etc.

R. \_\_\_\_\_ etc.

(1) Este *Contrasuunto* no aparece en la 4.ª entrada, pero sí en otras de las siguientes.

Este *Contratenor 2.<sup>a</sup>* tiene la particularidad de que se inicia unas veces con la nota que forma 3.<sup>a</sup> superior (como en el ejemplo que antecede), y otras, con la que forma 6.<sup>a</sup> superior (o 3.<sup>a</sup> inferior).

S.

4. De *Fuga con tres Contratenores*, expuestos en entradas sucesivas: *Fuga 12 (I)*, fragmento que figura en el § 76.

5. De *Fuga sin Contratenor*: 1 (I).

La *Respuesta* va acompañada de un diseño contrapuntístico que no reaparece ya en el resto de la *Fuga*.

R.

final del *Sujeto* diseño libre, que no reaparece en la condición de *Contratenor*.

§ 64. Entradas. Se denominan así las intervenciones del *Sujeto* y de la *Respuesta* —indistintamente—, en la *Fuga*. En consecuencia, al decir, por ejemplo, *segunda entrada*, se entiende la *primera de la Respuesta*, dado que antes hubo la *primera del Sujeto*.

En relación con la *primera entrada* (*Sujeto*), las demás *entradas* pueden presentar estas diferencias:

a) Comienzo, en los compases cuaternarios, en el 3.<sup>º</sup> y 4.<sup>º</sup> tiempos, cuando la primera *entrada* empezó en el 1.<sup>º</sup> ó el 2.<sup>º</sup>, respectivamente, y viceversa.

b) Modificación del valor de la *primera nota*.

c) Modificación del valor de la *última nota*.

d) Otras ligeras modificaciones de detalles que no alteran lo esencial <sup>(1)</sup>.

Ejemplos, de «*El clave bien temperado*»:

1. De a): *Fuga 1 (I)*, en la cual el *Sujeto* comienza en el primer tiempo, y la *Respuesta*, en el tercero.

(1) Todo lo expuesto se hace extensivo al *Contratenor*.

2. De b): *Fuga 4 (I)*, en la cual la primera nota del *Sujeto* (*redonda*) se convierte en *blanca* en el compás 7; en *negra*, en el 22, y en *corchea*, en el 48.

3. De c): También la *Fuga 4 (I)*, en la cual la última nota del *Sujeto* (*do, negra, compás 4*) se convierte en *blanca* (*sol, del compás 7*).

4. De d): En la misma *Fuga 4 (I)*, compás 41, la última nota de la *entrada* es sustituida por su *retardo superior*, y en el compás 47 queda su primida.

En la *Fuga 6 (I)*, desde el compás 18, varias *entradas* modifican la entonación de la 3.<sup>a</sup> o de la 6.<sup>a</sup> nota, por razones armónicas.

En la *Fuga 3 (I)*, en el compás 10:

y en el 44:

En la *Fuga 7 (I)*, la *entrada* que se inicia con la última nota del compás 28 —la cual tiene el valor quintuplicado <sup>(1)</sup>—, comienza como *Respuesta*, y, tras la pausa, sigue como *Sujeto* <sup>(2)</sup>. De un modo parecido —entre otros muchos casos—, en varias de las *entradas* de la *Fuga 8 (I)*, desde la del compás 24:

§ 65. Tonalidad de las entradas. Cada *entrada* del *Sujeto* y de la *Respuesta* representa una tonalidad. La *primera entrada* de *aquel* y de *esta* —cualesquier que sean sus notas iniciales y finales— representan, respectivamente, la *tonalidad principal*.

(1) En los 10, 25 y 33 lo tiene triplicado.

(2) En realidad, es *Sujeto*, con la primera nota cambiada.

(3) La mayoría de las *Fugas* de Bach son extraordinariamente abundantes en *entradas*. Y para hacer posible las mismas y enriquecer su armonización, Bach apelaba a modificaciones que, como las referentes a esta *Fuga* (y a la 3), los tratados rigidamente académicos consideran *licenciosas* que no deben emplearse en la *Fuga de escuela*.

cipal y la correspondiente a la *dominante*<sup>(1)</sup>. Las demás entradas, las tonalidades que resulten de la *transposición*.

(1) *Sujeto, en el tono principal (do):*



*Respuesta, en el tono de la dominante (sol):*



*Sujeto, en el tono relativo (Mi b):*



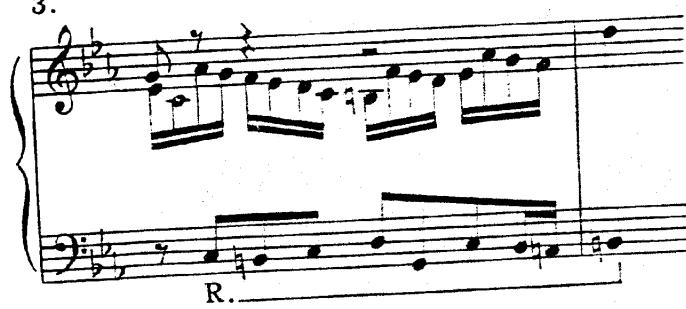
*Respuesta, en el tono del VIIº grado natural (Si b):*



La tonalidad que *Sujeto* y *Respuesta* representan de por si, independientemente considerados, no prejuzga, sin embargo, que deban ser armonizados en tales tonalidades.

La *Respuesta* de la Fuga anterior está armonizada, en el compás 10:

3.



Para el análisis, la *Respuesta* está en *Sol*, y su armonización, en *do*.

A veces, el *Sujeto* o la *Respuesta*, después de su exposición, se presentan tan alteradas melódicamente que no pueden, por si mismos, ser atribuidos a ninguna tonalidad determinada.

(1) Las tonalidades las citaremos siempre por el *grado de la escala* que representan en el *tono principal* y con la modalidad que significa menos diferencia de alteraciones en la armadura. Así, en una *Fuga* en *Do*, éste es el tono principal o de la *tónica*: *Sol*, el de la *dominante*: *Fa*, el de la *subdominante*: *re*, el de la *supertónica*, etc.

(2) Bach: 2 (II).

Entonces la única tonalidad apreciable es la del conjunto polifónico.

1. *Sujeto* (compás 1):



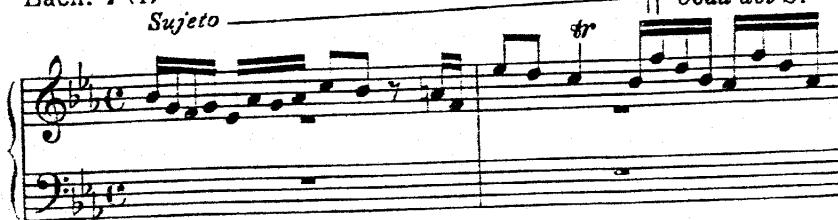
2. *Sujeto* (compás 19):



El *Sujeto*, en 1, presenta su forma original, con la *tónica (do)* como primera nota. En cambio, en 2 se presenta con modificaciones abundantes en cuanto a intervalos constitutivos, por lo cual su primera nota (*la*) no puede ser ya considerada como *tónica*.

§ 66. *Episodios y Cudas.* Las entradas son unas veces inmediatas, y otras, están separadas por *fragmentos libres*. Tales *fragmentos*, cuando tienen una relativa extensión, se denominan *Episodios* o *Divertimientos*, y cuando no la tienen, *Cudas*, que pasan a serlo del *Sujeto* o de la *Respuesta*, según resulten apéndices de aquél o de ésta. Las *Cudas* no reciben denominación alguna — ya que no las tienen en cuenta — por parte de muchos tratadistas, mientras que otros las distinguen con los términos *conducción*, *enlace* u otros parecidos<sup>(2)</sup>.

Bach: 7 (I)



(1) Bach: 1 (I).

(2) En realidad, la *Coda del Sujeto* o de la *Respuesta* sólo puede decirse que existe cuando a continuación — y en la propia parte — entra el *Contrarrespuesta*, o la *Contrapartida*, como en el ejemplo del texto. Se ha de tener en cuenta, además, que tales *Cudas* no deben aparecer forzosamente antes del ataque de la *entrada* inmediata. Pueden hacerlo después, como también pueden empezar antes del ataque de dicha *entrada* y terminar después del mismo.

§ 67. Material temático de los Episodios. El material temático de los *Episodios* es, frecuentísimoamente, derivado del *Sujeto*, de la *Respuesta*, del *Contrasugetto* y de las *Codas* de aquéllos; pero ello no significa que no pueda también ser *nuevo* y *propio*. Y su desarrollo, especialmente en las *Fugas clásicas*, está basado muchas veces en *progresiones*.

*Ejemplos, de «El clave bien temperado».*

1. El breve *Episodio* del ejemplo que figura en el párrafo anterior es a base de la *Coda del Sujeto*, y lo son también los que siguen en dicha *Fuga* hasta el compás 22, en que empieza otro a base de la primera mitad del *Sujeto* y de la citada *Coda del Sujeto*:

(1) La razón de que este fragmento deje de considerarse como integrante del *Sujeto* es la de que no figura en bastantes de las *entradas* (véanse las que empiezan en los compases 17, 20, 26, 29 y 34), aun cuando si lo hace, *en parte*, en alguna (como en la de la *Respuesta*, que termina en el compás 4), y *totalmente*, en otras (as del *Sujeto*, que terminan en los compases 7 y 12).

2. El primer *Episodio* de la *Fuga 13 (I)* (compás 7) introduce un diseño melódico nuevo — a base de la repetición de una nota —, que no se abandona ya en el resto de la *Fuga* y que oficia de *Contrasugetto* en varias entradas:

§ 68. Artificios contrapuntísticos en los Episodios. En los *Episodios*, todo queda encomendado a la libre iniciativa del compositor. A veces es uno solo el elemento temático empleado; otras, son dos o más, combinados, procedentes o no de temas ya oídos, con su melodía y ritmo originales o tratados por movimiento *contrario*, *retrogrado*, *aumentación* o *disminución*.

*Ejemplos, de «El clave bien temperado».*

*Fuga 6 (I).* En los compases 25 y 26, *Episodio* con la *cabeza del Sujeto* — que pasa de la parte central a la inferior — y la del *Contrasugetto*, ambas en movimiento *contrario* (la del último bastante libre).

*Fuga 7 (I).* En los compases 8 y 9, a las *imitaciones*, en progresión, entre las dos partes extremas, sobre el diseño inicial de la *Coda del Sujeto*, se añade, en la parte central, el mismo diseño por *aumentación*. En el compás 24, el *Episodio* se desarrolla a base de la imitación — más cerrada y en la parte superior puramente rítmica — de dicho diseño de la *Coda del Sujeto*, mientras que el bajo desarrolla una progresión a base de la *cabeza del Contrasugetto*, en movimiento *contrario*.

*Fuga 9 (II).* En el *Episodio* que comienza en el 3.er tiempo del compás 12, la parte superior expone un fragmento del *Contrasugetto*, con las

cuatro primeras notas en su ritmo original y las tres siguientes tratadas por *aumentación*. Este diseño pasa de una parte a otra en forma imitativa. La parte que lo expone primero sigue su curso desarrollando una línea melódica generada por el citado diseño.

§ 69. *Estrechos*. *Estrecho* se denomina el *contrapunto* que resulta de una *entrada* de la *Respuesta* cuando en otra parte está todavía en curso el *Sujeto*, o viceversa, debido a lo cual marchan juntos ambos más o menos tiempo <sup>(1)</sup>.

1. Primera entrada (no es "estrecho") del *Sujeto* y de la *Respuesta*:

*Respuesta*

*Sujeto* etc.

<sup>(2)</sup>

2. Estrecho de *Sujeto* y *Respuesta* <sup>(3)</sup>:

*Respuesta*

*Sujeto* etc.

3. Estrecho de *Respuesta* y *Sujeto*:

*Sujeto*

*Respuesta* etc.

Por extensión, se denominan también *Estrechos* las combinaciones *Sujeto-Sujeto* o *Respuesta-Respuesta*, a la 8.<sup>a</sup> u otras

<sup>(1)</sup> En italiano, *Stretto* (singular) y *Stretti* (plural). Es costumbre muy generalizada emplear estos términos. La denominación alude a la mayor estrechez entre los ataques de *Sujeto* y *Respuesta*, en relación con sus entradas normales.

<sup>(2)</sup> Bach: 9 (II).

<sup>(3)</sup> En éste y sucesivos ejemplos ponemos exclusivamente las partes que forman el *Estrecho* y las notas que corresponden a los mismos. Todo lo demás está omitido.

distancias, y las *Sujeto-Respuesta*, y viceversa, con distancia entre ellas distinta a la normal.

*Sujeto* <sup>(1)</sup> \_\_\_\_\_  
etc.

*Sujeto* \_\_\_\_\_  
etc.

*Sujeto* \_\_\_\_\_  
*Sujeto(a la 5<sup>a</sup> inf.)* \_\_\_\_\_

*Sujeto* \_\_\_\_\_  
etc.

*Sujeto* \_\_\_\_\_  
*Sujeto(a la 3<sup>a</sup> inf.)* etc.

Respecto a los *Estrechos*, téngase en cuenta:

a) Que son más o menos empleadas las siguientes denominaciones:

*Estrecho normal, verdadero o directo*. El de *Sujeto* y *Respuesta*, con sus notas iniciales a la distancia de origen, en cuanto a intervalo.

*Estrecho invertido*. El de *Respuesta* y *Sujeto*, también con sus notas iniciales en dichas condiciones.

*Estrechos libres*. Todos los demás.

b) Que se acepta la oposición de un tiempo o de una parte débil a otro u otra fuerte, y viceversa.

*Sujeto (con la acentuación metrífica cambiada)* \_\_\_\_\_

*Sujeto* <sup>(2)</sup> \_\_\_\_\_

<sup>(1)</sup> Bach: 1 (I). Ponemos aquí los tres ejemplos en el tono de *Dó*, aunque alguno no lo esté en la obra, para mayor claridad. Dicha *Fuga*, requisita en *Estrechos*, tiene aún otras combinaciones.

<sup>(2)</sup> Bach: 5 (II). En el original está a la 8.<sup>a</sup> baja.

- c) Que en los *Estrechos* a más de dos entradas, éstas pueden ser o no equidistantes.

*Estrecho a 5 entradas equidistantes* <sup>(1)</sup>

- d) Que para hacer posibles los *Estrechos*, y cuando no queda otro remedio, se altera — lo más ligeramente posible — el curso melódico o rítmico del *Sujeto* o de la *Respuesta*.

El ejemplo anterior se halla en este caso, pues la *Respuesta* no es como allí figura, sino así:

- e) Que por la misma causa se interrumpe, si es necesario, el *Sujeto* o la *Respuesta*, y se continúa libremente — casi siempre con algún elemento temático de interés y ya conocido —, mientras que otras partes prosiguen como corresponde.

<sup>(1)</sup> En e), un ejemplo de *Estrecho libre*, con las entradas no equidistantes y algunas de ellas incompletas.

En \*, el Tenor o el Bajo debían interrumpir la *Respuesta*, por razones armónicas. Bach prefirió continuarla en la parte que entró la última — conforme se aconseja hacerlo escolásticamente —, y empezar otra entrada en la parte más aguda.

- f) Que no siempre los *Estrechos* presentan sus elementos *completos*. En bastantes ocasiones se hacen sólo de la parte más característica de aquéllos: el comienzo o *cabeza*.

Bach: 8 (I)

- g) Que en un *Estrecho* pueden figurar el *movimiento contrario*, la *aumentación*, la *disminución* y también un *nuevo ritmo* del *Sujeto* o de la *Respuesta*, de forma independiente o combinada.

Por aumentación

(sigue hasta completar)

Nuevo ritmo

ritmo normal

Ritmo normal

(1)

h) Que el *Contrasujeto* también puede ser tratado en *Estrecho*, por sí mismo o bien unido al *Sujeto* o a la *Respuesta*.

J.S. Bach: *Fuga 4 (I)* (2)

(Compás 94)

R. S. C. etc.

C. C. C. R.

i) Que los *Estrechos*, aun cuando muy característicos de la *Fuga*, son facultativos, y, por tanto, no existen en muchas de ellas.

Fugas de Bach que no tienen *Estrechos*: 2, 3, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 21, 22 y 24, todas del libro (I) (3).

**§ 70. Cadencias.** Para muchos teóricos, la *Fuga* debe ser una composición de un solo trazo, sin períodos que se correspondan y sin *cadencias* ni nada que dé al oyente sensación de fraccionamiento.

(1) Véanse, en la misma *Fuga*: compás 44, *Estrecho* (a 2 partes) por movimiento contrario; compás 62, *aumentación*, y 64, entrada por movimiento contrario, combinada con dicha *aumentación*. Señalemos ligeras modificaciones de intervalos, una de ellas — la de empezar la entrada por *aumentación* como *Respuesta* y seguirla, desde la tercera nota, como *Sujeto* — correntísima en toda la *Fuga*. En la *Fuga 9 (II)*, los *Estrechos*, por *disminución*, de los compases 26 a 28; en la 22 (II), el de *Sujeto* por movimiento contrario (en el *Soprano*) y directo (en el *Tenor*), de los compases 80 a 84, etc.).

(2) Entrada en la que no figura la última nota del *Sujeto*. En el mismo caso, las dos siguientes.

(3) Creemos innecesario citar las del libro II.

Sin embargo, de estas ideas discrepan más o menos radicalmente muchos otros, lo cual da origen a gran diversidad de pareceres.

Si, ciñéndonos a las *cadencias*, apelamos al testimonio de Bach, veremos que éste, aun cuando las empleaba muy parcialmente, no se privaba ni siquiera de las totalmente conclusivas, o sea, de aquellas que significan la paralización de *todas las partes* del *conjunto polifónico*:

gr

(1)

Sujeto

etc.

Respuesta

Cadencia conclusiva en todas las partes

Y mucho menos, claro está, de las que *no afectan a todas las partes*, porque alguna o algunas se encuentran en el pleno desenvolvimiento de una *entrada* de *Sujeto*, de *Respuesta*, o de otra idea (2):

gr

(2)

etc.

Cadencia conclusiva en las dos partes exteriores, mientras las interiores se hallan en pleno desarrollo de un "estrecho" de *Sujeto* y *Respuesta*.

(1) Compás 13 de 1 (I).

(2) En estas condiciones es como las aceptan más tratadistas escocistas.

(3) Compás 19 de la misma *Fuga*.

§ 71. Reducción y ampliación del número de partes. Como ya hemos dicho en el § 53, la *Fuga* se escribe a un número determinado de *partes reales*. Pero cuando interesa, se reduce o — si es posible — se amplía momentáneamente el número de aquéllas, e incluso se crean *partes libres*, que representan un simple relleno armónico.

*Ejemplos, de «El clave bien temperado» (libro I)*

De ampliación del número de partes: final de la *Fuga 2*; último compás de la *Fuga 3*; dos últimos compases de la *Fuga 6*; último compás de la *Fuga 10*, etc.

De reducción del número de partes: *Fuga 3*, compases 35 a 43; *Fuga 7*, compases 17 a 20; *Fuga 12*, compases 16 a 27, etc.

§ 72. Plan formal de la *Fuga*. A efectos analíticos, la *Fuga* se divide en *secciones*, que tienen existencia real, aun cuando al oyente le resulte imperceptible, la mayoría de las veces, el paso de una a otra, puesto que no las definen *cadencias ni temas nuevos*, sino otras particularidades.

La única de tales secciones que tiene una estructura de características propias es la *primera*, invariable, en lo esencial, en todas las *Fugas*. En muchas de éstas se dibujan claramente *dos secciones más* — o sea, se forman *tres*, en conjunto —; pero en otras, sólo una *segunda sección de estructura libre* puede ser tenida en cuenta, como complemento de la primera y más extensa que la misma.

### — La 1.<sup>a</sup> sección de la *Fuga*

§ 73. Cómo está constituida. En la 1.<sup>a</sup> sección — *Exposición*, según la terminología más corriente — se exponen el *Sujeto*, la *Respuesta* y, si lo hay, el *Contrasuunto*. Si los *Contrasujetos* son dos o más, los otros pueden ser expuestos en esta sección o en la que le sigue.

En el aspecto *tonal* se establece el *tono principal* y el de su *dominante*: por medio del *Sujeto*, aquél, y de la *Respuesta*, éste.

### § 74. Particularidades.

a) Cada parte tiene que hacer oír, *por lo menos una vez*, el *Sujeto* o la *Respuesta*. En consecuencia, el *mínimo de entradas* ha de ser igual al de *partes reales*; el *máximo es discrecional* (¹).

(¹) Ya se verá, en el § 97, que muchos tratadistas exigen, para la *Fuga de escuela*, 4 entradas, incluso en las *Fugas a 2 y 3 partes*.

Cuando el número de *entradas* es *superior al mínimo* y la *última de las entradas obligatorias* está separada por un *Episodio* relativamente importante de la *primera entrada suplementaria*, ésta y las sucesivas pueden ser consideradas como un periodo ampliatorio de la *Exposición*, denominado por muchos tratadistas *Contraexposición*.

b) *Sujeto y Respuesta* se suceden generalmente en el orden citados, hasta completar las entradas pertinentes; pero ello sólo es obligatorio para las dos *primeras entradas*. Por consiguiente, las combinaciones posibles, con 4 *entradas*, son:

S. R. S. R.	(normal)
S. R. S. S.	
S. R. R. R.	}(excepcionales)
S. R. R. S.	

c) Ninguna de las partes ha de hacer *más de una entrada* mientras las demás partes no hayan hecho la que les corresponde.

d) La *tonalidad y modalidad* del *Sujeto* y de la *Respuesta*, respectivamente, se mantiene (en esta sección) invariable en todas las *entradas* de los mismos.

e) Las *entradas* deben ser *sucesivas*, pero pueden ser o no *equidistantes*.

f) El o los *Contrasujetos* — si los hay — deben siempre acompañar al *Sujeto* o a la *Respuesta*; nunca ser presentados solos.

g) Cualquier *entrada* puede estar separada de la siguiente, ya por unas notas intermedias — *Codas* —, ya por *Episodios* más o menos importantes.

*Ejemplos. de «El clave bien temperado»*

1. De a): Todas las *Fugas* de la obra. Señalemos, entre otras:

Con igual número de *entradas* que de *partes reales*: 10 (2 *entradas* y 2 partes), 2 y 3 (3 *entradas* y 3 partes), 16 y 17 (4 *entradas* y 4 partes), 22 (5 *entradas* y 5 partes), todas ellas del libro I.

Con mayor número de *entradas* que de *partes reales*: 7 (4 *entradas* y 3 partes), 19 (5 *entradas* y 3 partes), 9 (6 *entradas* y 3 partes), 5 y 24 (5 *entradas* y 4 partes), todas ellas también del libro I.

2. De b): El orden de sucesión de todas las *entradas* es el de *Sujeto y Respuesta* en todas las *Fugas*, salvo en las 1 (que es S. R. R. S.), 12 y 14 (que son S. R. S. S.).

3. De c): Todas las *Fugas* de la obra. Procúrese, al analizarlas, no confundirse por la colocación de las partes en los pentagramas de las claves de *sol* y de *fa*. Así, por ejemplo, en las *Fugas 15 y 20* (I), las partes entran por el orden, consideradas vocalmente, de *Contralto, Soprano, Bajo y Tenor*, y en la 17, por el de *Tenor, Bajo, Soprano y Contralto*.

4. De d): Todas las *Fugas*, con la única dudosa excepción de la 5 (I), en la cual la *entrada* del compás 12 — que podría denominarse *falsa*, pues

comienza con la nota correspondiente a la *Respuesta*, pero sigue con un intervalo que no pertenece a ésta — deriva hacia otra tonalidad, y la 2 (II), cuya 4.<sup>a</sup> entrada (compás 7) es en modo *mayor*, en vez de en *menor*, como correspondería.

5. De e): Con las entradas *obligatorias* equidistantes: 1, 3, 13, 18, 21 y 23 del libro I.

Con las entradas *obligatorias* no equidistantes: todas las demás del libro I, salvo la 10 (que es a 2 partes).

6. De f): Todas las *Fugas* de la obra que tienen *Contrasuunto*.

7. De g): Con *notas intermedias entre las entradas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>*: el ejemplo del § 66 (1).

Con un *breve episodio entre las entradas 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>*: 17 (I). *Idem entre las 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>*: 12 (I). *Idem entre las 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>*: 14 (I).

**§ 75.** Estructura de la 1.<sup>a</sup> sección (Exposición), cuando el *Sujeto* es presentado solo, en su primera entrada.

a) El *Sujeto* lo expone la parte que al compositor le interesa.

b) Cada parte entra con el *Sujeto* o la *Respuesta* y, salvo la que entra en último término, pasa a hacer el o los *Contrasujetos* (2) — si los hay — para proseguir luego libremente.

c) Las posibilidades de las partes, en cuanto a número de *Contrasujetos* que pueden hacer, son: la que entra *última*, como ya se ha dicho, no puede hacer *ninguno*; la que entra *penúltima*, puede hacer uno; la que entra *antepenúltima* puede hacer dos, y así sucesivamente.

*Esquema de Exposición, a 4 partes, con 3 Contrasujetos, expuestos sucesivamente y 4 entradas, por el orden normal*

Parte que entra en primer término (3): S..... C. 1.<sup>a</sup>..... C. 2.<sup>a</sup>..... C. 3.<sup>a</sup>.....

Parte que entra en segundo término: R..... C. 1.<sup>a</sup>..... C. 2.<sup>a</sup>.....

Parte que entra en tercer término: S..... C. 1.<sup>a</sup>.....

Parte que entra en cuarto término: R.....

Ejemplo, de «El clave bien temperado»: Fuga 12 (I)

El *Tenor* expone el *Sujeto* (que termina en el *fa* del compás 4); prosigue con una *Coda del Sujeto*, que conduce al *Contrasuerto 1.<sup>a</sup>* (como *Contrarespuesta*).

(1) Citamos aquí sólo las *Fugas a 4 partes*.

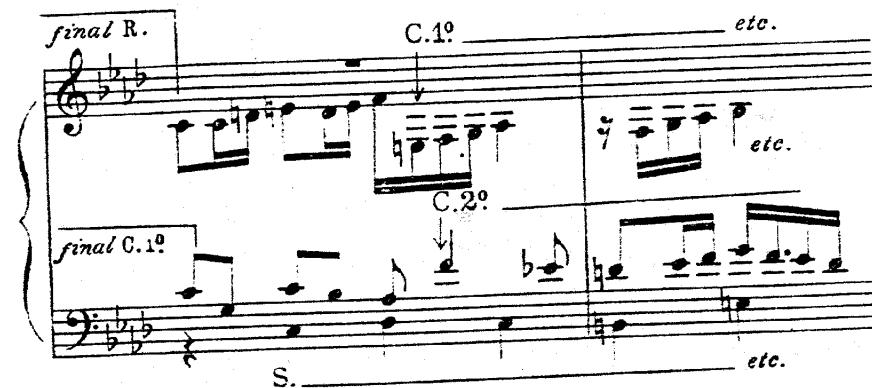
(2) Ello sólo en las *entradas obligatorias*; en las sucesivas, el compositor confía el *Contrasuunto* a la parte que prefiere. Constituye una pequeña licencia la de repartir entre dos partes el *Contrasuunto*, como hace, por ejemplo, Bach, en la *Fuga 6* (I), en que lo empieza la parte superior, y en el compás 7, lo continúa la inmediata a la 8.<sup>a</sup> baja.

(3) Ya hemos dicho que puede ser la que le convenga al autor; por tanto, el orden en que las citamos no prejuzga nada. Téngase presente para cuantos ejemplos presentemos así.

El *Contralto* ataca la *Respuesta* en el compás 4.



El *Bajo* ataca, en el compás 7, la 3.<sup>a</sup> entrada (*Sujeto*), mientras el *Tenor*, tras una *Coda de la Respuesta*, expone el *Contrasuunto 2.<sup>a</sup>*, y el *Contralto*, en igual forma, pasa al *Contrasuunto 1.<sup>a</sup>* (1).



Sigue un breve *Episodio* hasta el compás 13, en que el *Soprano* hace la 4.<sup>a</sup> entrada (*Sujeto*), el *Contralto* toma el *Contrasuunto 2.<sup>a</sup>*, el *Tenor* expone el *Contrasuunto 3.<sup>a</sup>*, y el *Bajo* pasa al *Contrasuunto 1.<sup>a</sup>*.



(1) Sigase atentamente, al leer la *Fuga*, la línea melódica de estos *Contrasujetos*, pues *se cruzan*, y lo mismo hacen el 2.<sup>a</sup> y el 3.<sup>a</sup> en el otro ejemplo.

§ 76. Estructura de la 1.<sup>a</sup> sección, cuando el Sujeto es presentado en su primera entrada, acompañado de uno o más Contrasujetos (<sup>1</sup>).

a) El *Sujeto* lo expone la parte que el compositor considera conveniente.

b) La parte que entra con el *Sujeto* puede seguir como en el caso del § 75, o hacerlo distintamente.

c) Por lo general — y si ello es posible —, ninguna de las partes que han entrado con *Contrasujeto* pasa de éste al *Sujeto* o a la *Respuesta* inmediatamente.

*Ejemplos. a 4 partes y 4 entradas, con dos Contrasujetos que entran sucesivamente*

Una parte :	S.	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>	Libre	S.	C. 1. <sup>o</sup>	C. 2. <sup>o</sup>	Libre
Otra parte :	C. 1. <sup>o</sup>	Libre	S.	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>	C. 2. <sup>o</sup>	Libre	R.
Otra parte :	R.	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>		R.	C. 1. <sup>o</sup>	C. 2. <sup>o</sup>	R.
Otra parte :	C. 1. <sup>o</sup>	Libre	R.		S.	C. 1. <sup>o</sup>		

*Ejemplos. a 4 partes y 4 entradas, con dos Contrasujetos que entran simultáneamente*

Una parte :	S.	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>	Libre	S.	C. 1. <sup>o</sup>	C. 2. <sup>o</sup>	Libre
Otra parte :	C. 1. <sup>o</sup>	Libre	S.	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>	C. 2. <sup>o</sup>	Libre	R.
Otra parte :	R.	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>		R.	C. 1. <sup>o</sup>	C. 2. <sup>o</sup>	
Otra parte :	C. 2. <sup>o</sup>	C. 1. <sup>o</sup>	Libre	R.	C. 2. <sup>o</sup>	Libre	S.	C. 1. <sup>o</sup>

§ 77. Entradas por movimiento contrario, aumentación y disminución. Se consideran equivalentes a las normales, pero en las *Fugas ordinarias* (<sup>2</sup>) son poco empleadas en esta sección, especialmente entre las *entradas "obligatorias"*.

*Ejemplos, de "El clave bien temperado".*

1. De entrada por movimiento contrario, sustitutiva de una de las normales obligatorias: *Fuga 3 (II)*.

(<sup>1</sup>) Ningún caso en *El clave bien temperado*, como ya hemos hecho constar anteriormente.

(<sup>2</sup>) En el § 103 nos referimos a los tipos de *Fuga* que se caracterizaban precisamente por las *entradas* de esta clase, en su *Exposición*.

2. De entradas «suplementarias», por movimiento contrario: *Fuga 15 (I)*. Efectuadas ya las *entradas obligatorias* — y después de un *Episodio* —, empieza la *primera de tres entradas (S. R. S.) por movimiento contrario* (no en imitación rigurosa), en las mismas tonalidades que las *entradas obligatorias*.

Ningún caso de entradas por *aumentación* o *disminución*, en esta sección de la *Fuga*, en *El clave bien temperado*.

### — La 2.<sup>a</sup> sección de la Fuga (<sup>1</sup>)

§ 78. Cómo está constituida. No puede señalarse una forma única, ya que existen muy diversas, que pueden clasificarse en estos tipos:

1. Tipo que da a la *Fuga* una *expansión tonal*, presentando el *Sujeto* y la *Respuesta* en un ciclo de tonalidades — casi siempre vecinas de la principal (<sup>2</sup>) —, distintas de las que dichos *Sujeto* y *Respuesta* representaron en la 1.<sup>a</sup> sección. (Es el tipo más generalizado.)

2. Tipo que no da a la *Fuga* dicha expansión tonal, pues presenta todas las *entradas* de *Sujeto* y *Respuesta* en los tonos

(<sup>1</sup>) También denominada *Desarrollo*, *Episodio* y *Divertimento*. Desde luego, no es lo mismo «el» *Episodio* o «el» *Divertimento*, que «un» *Episodio* o «un» *Divertimento* (§ 68).

(<sup>2</sup>) BEETHOVEN, en la segunda parte de su *Estudio*, escribió:

«Una regla muy antigua dice que no hay que salirse de los tonos vecinos; pero yo creo que quien tiene buena pierna y vista aguda, puede hacerlo sin peligro de extravió.»

Así opinaba también Bach, pues aunque casi siempre se limitó a dichas tonalidades vecinas, no temió, en ocasiones, emplear otras, como en las *Fugas 4* (compás 66), 19 (compás 30) y 24 (compás 57) de *El clave bien temperado* (I).

de origen, o sea, sin diferencia, al respecto, con la 1.<sup>a</sup> sección. (Tipo antiguo, poco apreciado modernamente.)

3.—Tipo que tiene algo de los dos anteriores, pues aparecen tonos nuevos, pero se presentan también los de la 1.<sup>a</sup> sección. (Corriente en *El clave bien temperado*.)

En los tres tipos, dos variantes:

a) *Sujeto* y *Respuesta* conservan su forma original y no son tratados en *Estrecho*.

b) En las entradas de *Sujeto* y *Respuesta* aparecen la *aumentación*, la *disminución*, el *movimiento contrario* o combinaciones en *Estrecho*.

#### Ejemplos, de «*El clave bien temperado*»

De 1, a) *Fuga 10 (I)*. En el compás 11, el *Sujeto*, en el tono relativo (*Sol*), y la *Respuesta* al mismo (compás 13), en el tono del VII grado natural (*Re*). En el compás 20, el *Sujeto*, en el tono de la subdominante (*la*). En el compás 30, el *Sujeto*, en el tono menor del VII grado natural (*re*), y la *Respuesta* al mismo (compás 32), en el tono de la subdominante (*la*).

*Fuga 21 (I)*. En el compás 22, el *Sujeto*, en el tono relativo (*sol*). En el 26, una entrada que comienza como *Respuesta* y prosigue como *Sujeto*, en el tono de la supertónica (*do*). En el 27, el *Sujeto*, en el tono de la subdominante (*Mi* ♭).

De 1, b) *Fuga 16 (I)*. En el compás 12, el *Sujeto*, en el tono relativo (*Si* ♭), seguido (compás 13) de la *Respuesta*, en el VII grado natural (*Fa*). En el compás 15, el *Sujeto* es ese mismo tono. En el 17, *Estrecho* del *Sujeto* en el tono relativo (*Si* ♭) con un mixto de *Sujeto-Respuesta*, que comienza en el tono del VII grado natural (*Fa*) y termina en el de la superdominante (*Mi* ♭). En el compás 20, el *Sujeto*, en el tono de la subdominante (*do*), seguido de su repetición en el mismo tono. En el compás 23, la *Respuesta* — una nota intercalada entre sus primera y tercera <sup>(1)</sup> — en el tono de la tónica (*sol*).

De 2, a) No lo hay, en *El clave bien temperado*.

De 2, b) *Fuga 6 (I)*. Desde el compás 14, en que empiezan los *Estrechos*, todas las entradas son en esta forma — con combinaciones directas e intervención del movimiento contrario —, sin salirse de las tonalidades de la 1.<sup>a</sup> sección, aunque determinadas notas de *Sujeto* estén frecuentemente modificadas en su entonación <sup>(2)</sup>.

*Fuga 14 (I)*. En el compás 20 aparece, por *movimiento contrario*, la única entrada atribuible a la 2.<sup>a</sup> sección, sin aportar tonalidad nueva.

*Fuga 7 (II)*. En el compás 30, entrada de la *Respuesta*, y en el 31, del *Sujeto*, en *Estrecho*, ambos en los tonos de origen. Lo mismo en los compases 37 y 38.

De 3, a) *Fuga 3 (I)*. En el compás 14, la *Respuesta*, en el tono relativo (*la* ♭). En el 19, el *Sujeto*, en el tono de la mediana (*mi* ♭). En el 24, el *Sujeto*, en el tono de la dominante (*sol* ♭), y en el 26, el *Sujeto*, de nuevo en el tono de origen (*do* ♭) <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> La armonización es lo que demuestra que se trata de la *Respuesta* y no del *Sujeto*, puesto que la nota real del acorde es *do* y no *re*.

<sup>(2)</sup> Ya fue comentado en uno de los análisis del § 64.

<sup>(3)</sup> La razón determinante de que esta entrada del compás 26 y la igual a ella del 42 se consideren de secciones distintas es el largo *Episodio* que las separa.

De 3, b) *Fuga 2 (II)*. En el compás 11, *entrada del Sujeto*, en el tono de la subdominante (*fa*). En el 14, primer *Estrecho*, con las *entradas* de nuevo en los tonos de origen.

Nuevas entradas en los mismos tonos, en los compases 16 (*Estrecho* de *Respuesta-Sujeto*), 19 (el *Sujeto*, por *aumentación*) y 22 (el *Sujeto*, en modo mayor) <sup>(1)</sup>.

§ 79. Los Episodios en esta sección de la Fuga. Entre la última *entrada* del *Sujeto* o de la *Respuesta*, en la 1.<sup>a</sup> sección, y la primera *entrada* de la 2.<sup>a</sup> sección figura, con frecuencia, un *Episodio* <sup>(2)</sup>; pero no siempre, pues a veces se pasa, seguidamente o poco menos, de una a otra *entrada*.

Entre las demás *entradas*, también es completa la libertad al respecto.

#### Ejemplos, de «*El clave bien temperado*»

1. *Fuga 3 (I)*: *Episodio* entre la nota final de la última *entrada* de la 1.<sup>a</sup> sección (compás 7) y la primera *entrada* de la 2.<sup>a</sup> sección (compás 10). La mayoría de las *entradas* siguientes también están separadas por *Episodios*, alguno tan importante como el que media entre la *entrada* que termina en el compás 28 y la que comienza en el 42 <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> La franca *cadenza conclusiva* del compás 23 es lo que induce a dar por terminada aquí la 2.<sup>a</sup> sección.

<sup>(2)</sup> Tal *Episodio* resulta imprescindible para determinar la 2.<sup>a</sup> sección, cuando la misma es del tipo 1, a) (§ 78), puesto que entonces no existe diferencia alguna tonal ni modal entre la *nueva entrada* y la correspondiente de la 1.<sup>a</sup> sección. Sin él *Episodio* seguiría, pues, perteneciendo a ésta la citada *entrada*, como una más de las posibles.

Mientras unos tratadistas — como nosotros — asignan este *Episodio* — cuando existe — a la 2.<sup>a</sup> sección, otros lo consideran todavía como de la *Exposición*.

<sup>(3)</sup> Desde el compás 34 (final), este *Episodio* se desenvuelve en progresiones basadas en la *primera mitad* del *Sujeto*. Estos fragmentos del *Sujeto* no deben ser tomados como *entradas* del mismo.

2. *Fuga 5 (I)*: No hay *Episodio* entre la última *entrada* de la 1.<sup>a</sup> sección (que termina al dar del compás 8) y la primera de la 2.<sup>a</sup> sección (que comienza en el 2.<sup>o</sup> tiempo del mismo compás)<sup>(1)</sup>. Si los hay, en cambio, entre otras de las demás *entradas*.

3. *Fuga 1 (I)*: Puede decirse que sin *Episodios*, puesto que las *entradas* se suceden casi ininterrumpidamente.

### § 80. El o los Contrasujetos, en la 2.<sup>a</sup> sección de la Fuga.

a) El *Contrasuunto* de la 1.<sup>a</sup> sección — si lo hay — puede ser mantenido en la totalidad de las *entradas* de la 2.<sup>a</sup> sección o sólo en algunas, o suprimido en absoluto. Si hay más de uno, cabe continuarlos todos o eliminar los que se crea conveniente. En los *Estrechos* suelen suprimirse, por dificultades técnicas.

b) No hay inconveniente en introducir nuevos *Contrasujetos*, ya como sustitutivos de alguno de los correspondientes a la 1.<sup>a</sup> sección, ya para combinarlos con ellos.

c) Cualquier *Contrasuunto* puede ser tratado en *Estrecho*, acompañando o no al *Sujeto* o a la *Respuesta*.

#### Ejemplos, de «El clave bien temperado»

*Fuga 12 (I)*: De los tres *Contrasujetos* que figuran en la última entrada de la *Exposición* (compás 13), sólo los 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup> están presentes en la primera entrada de la 2.<sup>a</sup> sección (compás 19). En la entrada que empieza en el compás 27 aparecen de nuevo los tres; únicamente el 1.<sup>o</sup>, en la del compás 34, y ninguno, en la del 40.

*Fuga 4 (I)*: El *Contrasuunto* 1.<sup>o</sup> se expone en la segunda *entrada* (*Respuesta*) de la *Exposición* (compás 4) y es repetido en la *entrada* siguiente (*Sujeto*), pero ya no reaparece en las otras *entradas*.

R.

(Compás 4) C. 1<sup>o</sup>

En el compás 36 interviene un 2.<sup>o</sup> *Contrasuunto*, y en el 49, un 3.<sup>o</sup> *Contrasuunto*, ambos importantísimos por el papel que desempeñan, combinados, en el resto de la *Fuga*<sup>(2)</sup>.

(1) Desde luego, al grupo de notas intermedias que figuran en el bajo — simple relleno — no debe dársele categoría de *Episodio*. Lo mismo, en los casos semejantes de otras *Fugas*.

(2) El *Contrasuunto* 2.<sup>o</sup> desaparece hacia el final de la *Fuga*, pero el 3.<sup>o</sup> sigue. Los *Contrasujetos* así presentados los consideran *nuevos Sujetos* algunos tratadistas (§§ 98 a 101).

### C. 2<sup>o</sup>

(Compás 36)

S. S.

(1) C. 2º

C. 3º

(Comp. 48)

El *Contrasuunto* 3.<sup>o</sup> es tratado, solo, en *Estrecho*, en los compases 64-65, y más adelante (95 y ss.), junto con el *Sujeto* y la *Respuesta*.

### La 3.<sup>a</sup> sección de la Fuga<sup>(3)</sup>

§ 81. Cómo está constituida. Sólo en las *Fugas* que tienen estructurada la 2.<sup>a</sup> sección conforme al tipo 1 del § 78, resulta indiscutible la existencia de una 3.<sup>a</sup> sección. Su característica es entonces el *retorno al tono principal*, para reafirmarlo y terminar en él la composición.

En algunas *Fugas*, esta *reafirmación del tono principal* corre a cargo de un simple *Episodio*. Pero lo generalizado — y lo que da importancia a esta sección — es que sea por medio de *entradas* de *Sujeto* y *Respuesta* — en el orden y número que se estime conveniente — *en sus tonalidades primitivas*, lo cual no es óbice para que entre tales *entradas* vaya intercalada *alguna o algunas en otro tono*.

Es corriente, pero no obligatorio<sup>(3)</sup>, que *Sujeto* y *Respuesta* sean tratados en *Estrecho*.

(1) Nota inicial del *Sujeto*, reducida a su 8.<sup>a</sup> parte (§ 64).

(2) También denominada *Conclusión*.

(3) En la *Fuga libre*, pues si lo es en la *Fuga de escuela*, como se verá en el § 96.

*Ejemplos, de «El clave bien temperado».*1. *De simples entradas, en los tonos de origen:*

*Fuga 3 (I).* Compás 42. *Sujeto*; 44. *Respuesta* (con un *re* intercalado entre la primera y tercera nota); 46. *Sujeto*, y 51. *Sujeto* (con un *la* y *si* intercalados también entre la primera y la tercera notas).

*Fuga 18 (I).* Compás 32, *Sujeto*, y 37, *Respuesta* (¹).

2. *De entradas formando Estrecho, en los tonos de origen* (²):

*Fuga 16 (I).* Compás 28. *Estrecho* (a 3 entradas) de *Sujeto-Sujeto*, a la 8.ª, y nuevas entradas del *Sujeto*, solo, en los compases 31 y 33.

*Fuga 17 (II).* Compás 41, entrada del *Sujeto*, y en el compás siguiente, de la *Respuesta*, formando *Estrecho*. En el compás 48, entrada de la *Respuesta* en el tono principal.

3. *De otras formas:*

*Fuga 21 (I).* La única *entrada* (compás 41) comienza como *Respuesta*, de *Mi b*, para seguir como *Sujeto del tono principal* (*Si b*).

*Fuga 5 (I).* Desde el compás 16, en que finaliza la última *entrada* de la 2.ª sección, no hay ninguna *entrada completa*, aunque sí múltiples *Estrechos* sobre el *comienzo del Sujeto*, cuya armonización gira siempre dentro de la órbita del tono principal (*Re*), hacia el que se orienta la *Fuga* desde la cadencia en *mi*, del compás 17.

§ 82. **Los Episodios en la 3.ª sección de la Fuga.** Son tan facultativos como en la 2.ª sección. Sin embargo, en las *Fugas* del tipo 2 del § 78, sólo si figura un *Episodio* entre las secciones 2.ª y 3.ª podrá tenerse en cuenta la existencia de esta última.

*Ejemplos, de «El clave bien temperado».*

1. *Fuga 3 (I):* Extenso *Episodio* al finalizar la última *entrada* de la 2.ª sección (compás 28) — *entrada* que es de *Sujeto*, en el *tono principal* —, el cual se prolonga hasta el compás 42, en que se efectúa la primera *entrada* de la 3.ª sección — *entrada* también de *Sujeto* en el *tono principal* —. Nuevo *Episodio* (compases 48 al 51) entre las *entradas* tercera y cuarta de esta sección.

2. *Fuga 17 (II):* Brevisimo *Episodio* compases 38 a 41) entre la última *entrada* de la 2.ª sección — *entrada* que es de *Sujeto* y está en el tono de la subdominante (*Re b*) — y la primera de la 3.ª sección, constituida por un *Estrecho* de *Sujeto-Respuesta*, en los tonos de origen (³). Nuevo *Episodio*, algo más extenso (compases 44 a 48), hasta la siguiente *entrada* (*Respuesta*, en el *tono principal*), con la cual termina la *Fuga*.

§ 83. **Pedales.** Un *pedal*, en general inferior, de *tónica*, es muy corriente al final de la *Fuga*. También — algo antes —, uno de *dominante*, esté o no el de *tónica*.

(¹) En esta *Fuga* y en la que hemos citado antes, hay más de una *entrada*, y, por tanto, puede hablarse de 3.ª sección. En otras no sucede así, por lo cual resulta más propio decir, sencillamente, que la *Fuga*, a su término, deja oír, por última vez, el *Sujeto* o la *Respuesta* en el tono principal. Es el caso de las *Fugas 10* (compás 39) y *11* (compás 65), ambas del libro I. Obsérvese que en esta última las cuatro primeras notas del *Sujeto* se presentan enmarañadas entre las semicorcheas.

(²) Nos limitamos a citar *Fugas* en que los *Estrechos* no aparecen hasta esta 3.ª sección.

(³) El paso de la sección 2.ª a la 3.ª resultaría aquí claro también sin el *Episodio*, por razón de la tonalidad de las *entradas* que hemos mencionado.

*Ejemplos, de «El clave bien temperado», libro I*

1. *Fugas que terminan con pedal de tónica*: 1, 2, 4, 6 y 7 (brevisimos), 15, 18 (compás 37) y 20.
2. *Fugas con pedal de dominante*: 1 (compás 21), 4 (compás 105) y 14 (compás 37).

**Orientaciones para la composición de una Fuga escolástica**

§ 84. **Composición del Sujeto.** No todas las ideas melódicas son aptas para ser tratadas como *Sujeto de Fuga*, ni todas las que lo son lo resultan en el mismo grado. Como buenas condiciones para un *Sujeto* cabe señalar:

- a) Que no sea de excesivamente breve ni extenso. Los *muy breves* ofrecen escasos recursos, y los *muy extensos* le resultan difíciles de recordar al oyente.
- b) Que tenga *personalidad rítmica* o *melódica* — especialmente la *cabeza* —, para que se imponga a la atención del auditorio, pero sin constituir un muestrario de ritmos y de intervalos.
- c) Que sea bien definido, tonal y modalmente, y resulte apto para una armonización clara y precisa.
- d) Que empiece con la *tónica* o la *dominante* y termine con dichas notas o con los grados *III* o *VII* (*no sensible*, éste, en el modo menor) (¹).
- e) Que en ningún momento de su transcurso dé la sensación de haber finalizado.
- f) Que no rebase, en el género vocal, el ámbito de una 8.ª — para evitar luego dificultades de tesitura (²) —, y esté escrito en registro que no resulte grave ni agudo para las voces a que se destine.
- g) Que si modula a tonalidad distinta de la correspondiente a la *dominante*, lo haga a una vecina y sólo pasajeramente (³).
- h) Que permita ser tratado en *Estrecho* con la *Respuesta*.

§ 85. **Composición de la Respuesta.** La dificultad para componer una buena *Respuesta* estriba exclusivamente en concre-

(¹) En algunas escuelas admiten que el *Sujeto* empieza por el III grado, pero en la gran mayoría no aceptan más comienzo ni final que el indicado en el texto.

(²) Es preferible que el *pedal* no llegue al ámbito de la 8.ª.

(³) La modulación al tono de la dominante es correntísima y la única aceptada en bastantes escuelas.

tar dónde deben hacerse la o las *mutaciones* en las *Respuestas tonales*.

Sobre el particular se han escrito muchas reglas, fruto de tiempos y criterios diversos. No existe, pues, ninguna que no se vea rectificada por más o menos *Respuestas* debidas a maestros.<sup>(1)</sup>

Las reglas referentes a las *mutaciones* pueden dividirse en dos grupos:

a) Las *básicas* o *tradicionales*, que sólo fijan qué notas deben oponerse, en la *Respuesta*, a otras determinadas del *Sujeto*.

b) Las *auxiliares*, que pretenden servir de guía respecto al momento mejor para la *mutación*.

Las discrepancias son mucho mayores en lo que se refiere a las del grupo b) que a las del a).

§ 85 bis. Consideraciones respecto a las *Respuestas real* y *tonal*. La *Respuesta real* fue la primera en ser usada; pero luego se consideró que la *Respuesta* debía contribuir a *afirmar la tonalidad principal*, haciendo oír ésta cuando no lo hiciese el *Sujeto*, teoría que dio origen a la *Respuesta tonal* y que se impuso en absoluto, con lo que la *Respuesta real* quedó relegada a los casos que se verán en el § 90.

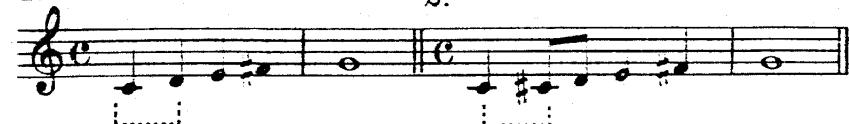
Pasada la época de esplendor de la *Fuga*, los compositores fueron desecharando muchos de los prejuicios que existían en contra de la *Respuesta real*, y apreciando en más su ventaja de ser la reproducción fiel del *Sujeto*, hasta el punto de que modernamente algunos han llegado a desentenderse en absoluto de la *Respuesta tonal*. Sin embargo, ello se da en las *Fugas libres*, no en las *escolásticas*, para las cuales sigue rigiendo la norma de que las *condiciones del Sujeto* son lo que debe determinar si al mismo le corresponde *Respuesta real* o *tonal*.

§ 86. Efecto de la *mutación*. Cada *mutación* significa el cambio de *una nota*, en la *Respuesta*, por la *superior* o por la *inferior* (según los casos) de la que correspondería si se imitase rigurosamente al *Sujeto*. Y la *mutación* sólo se admite *si no da origen a que un intervalo ascendente se convierta en descendente, o viceversa*.

(1) Véase la nota B del Apéndice (pág. 269).

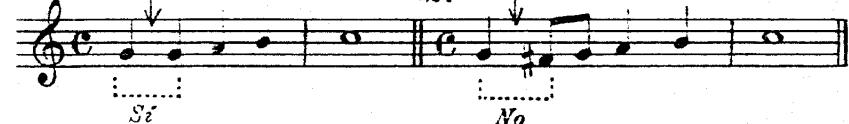
*Sujetos:*

1.



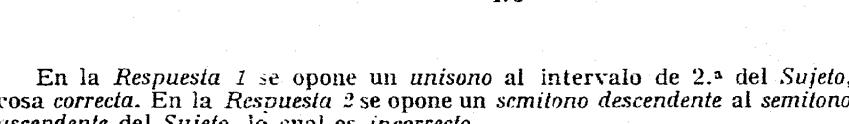
*Resp.*

1.



*Sí*

2.



*No*

En la *Respuesta 1* se opone un *unisono* al intervalo de 2.º del *Sujeto*, cosa correcta. En la *Respuesta 2* se opone un *semitonos descendente* al *semitonos ascendente* del *Sujeto*, lo cual es *incorrecto*.

§ 87. Reglas referentes a la *tónica*, a la *dominante* y a sus *tonalidades representativas*. En torno a estas notas y tonalidades gira todo cuanto se refiere a la *Respuesta tonal*. Por lo que atañe concretamente a dichas notas, la regla primitiva imponía que cada vez que la *tónica* figuraba en el *Sujeto*, la *dominante* debía figurar en la *Respuesta*, y al revés.

Sin embargo, esta regla, aplicada rigidamente, daba muchas veces origen a deformaciones melódicas excesivas, por lo cual se fue suavizando hasta concretarse así<sup>(1)</sup>:

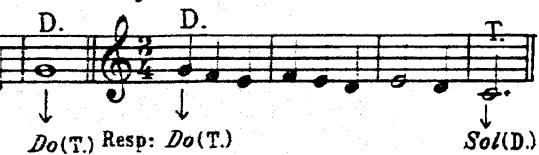
a) Cuando el *Sujeto* empieza o termina con la *tónica*, la *Respuesta* debe hacerlo con la *dominante*, y viceversa.

*Sujeto* (2):



Corresponde, ↓  
en la Resp.: *Sol*(D.)

*Sujeto:*



*D.* ↓ *D.* ↓ *T.* ↓  
*Do*(T.) *Resp.*: *Do*(T.) *Sol*(D.)

b) Cuando el *Sujeto* no empieza con la *tónica*, pero ésta aparece antes de que termine la denominada *cabeza del Sujeto*,

(1) Aquí nos expresamos de acuerdo con lo más generalizado en los tratados y sin entrar en excepciones, que serán materia del § 91.

(2) La tonalidad principal de este *Sujeto* y de los correspondientes a *d*, *c* y *d* es la de *D*.

a dicha *tónica* se le responde también con la *dominante*, y viceversa (¹).

*Sujeto:* T. etc. *Sujeto:* D. etc.  
Corresponde, en la Respuesta: Sol(D.) Resp: Do(T.)

c) Cuando, en la *cabeza* del *Sujeto*, la *tónica* se presenta seguida de la *dominante* — inmediatamente o figurando entre ambas otras notas —, se responde a dichas *tónica-dominante* con *dominante-tónica*, y viceversa.

*Sujeto:* T. D. etc. *Sujeto:* etc. T. D. etc.  
Corresponde en la Resp: Sol(D.) Do(T.)

*Sujeto:* D. T. etc. *Sujeto:* D. T. etc.  
Corresponde en la Resp: Do(T.) Sol(D.)

d) En los demás casos no basta la presencia de la *tónica* o de la *dominante* para que se responda a una por otra. Es necesario que se dé la doble circunstancia de que, si aparece la *tónica*, rija en aquel fragmento el *tono de la tónica*, y si aparece la *dominante*, rija el *tono de la dominante*.

A los efectos de la aplicación de esta regla, tengase en cuenta:

1.º Que al analizar tonalmente el *Sujeto* y la *Respuesta*, sólo se consideran *dos tonalidades*: el *tono de la tónica* y el *tono de la dominante* (²). Cualesquiera que sean, pues, las alteraciones

(¹) Toda nueva aparición de la *tónica* o de la *dominante* debe ser considerada ya al margen de esta regla y de acuerdo con la d).

(²) El *tono de la tónica* es el *tono principal*: *Do*, en una Fuga en *Do*, y *do*, en una Fuga en *do*. El *tono de la dominante* es el que resulta de convertir momentáneamente en *tónica* la *dominante* del *tono principal*: *Sol*, en una Fuga en *Do*, y *sol*, en una Fuga en *do*.

ajenas a la armadura que figuren ante las notas, éstas deben ser analizadas como *grados naturales o alterados* de dichas tonalidades.

2.º Que el *tono de la dominante* sólo se entiende que rige, en el *Sujeto*, cuando así lo determinan *alteraciones características* presentes en la melodía o inequívocamente presupuestadas en su armonización. De no ser así, se considera que rige el *tono de la tónica*.

3.º Que a los fragmentos del *Sujeto* en que rige el *tono de la tónica* debe oponérseles, en la *Respuesta*, el *tono de la dominante* (5.ª superior), y viceversa.

#### *Sujeto (Bach)* (¹)

*Análisis* (²) D. T. D.

El tono principal de esta *Fuga* es el de *Mi* ♭. La nota *Mi* ♭ (*tónica*) se presenta *dos veces* en el *Sujeto*: las señaladas con — y —. La primera (+) se encuentra dentro de la regla c): la segunda (—) se halla al margen no sólo de a), b) y c), sino también de d), pues cuando aparece dicha nota *Mi* ♭, el tono que rige momentáneamente en el *Sujeto* es el de *Si* ♭ (tono de la *dominante*). En consecuencia, al *Mi* ♭ con — debe respondérselo con *Si* ♭ (*dominante*): pero al con —, que desempeña la función de *IV grado del tono de la dominante*, debe respondérselo con *La* ♯, *IV grado del tono de la tónica*.

En este mismo *Sujeto*, la nota *Si* ♭ (*dominante*) aparece *tres veces*. La primera y la última vez (\*) se halla en el caso a), por lo cual debe responderse con *Mi* ♭ (*tónica*): la segunda vez (\*\*) no sólo está fuera de los casos a), b) y c), sino también del d), dado que en el momento de su presencia *no rige en el Sujeto el tono de Si* ♭ (*tono de la dominante*), sino en el *Mi* ♭ (*tono de la tónica*).

#### *Respuesta (Bach)*

T. D. tr T.

§ 88. Respuesta tonal que corresponde a los *Sujetos* que no empiezan ni terminan con la *tónica* ni con la *dominante*. Para

(¹) Fuga 7 (I).

(²) En los análisis señalaremos únicamente con las letras *T.* y *D.* aquellas *tónicas* y *dominantes* que, según las reglas dadas anteriormente, deban ser contestadas una por otra, y encerraremos en una aciada, con una *T.* dentro, las notas correspondientes al *tono de la tónica*, y con una *D.*, las correspondientes al *tono de la dominante*. Recomendamos al alumno que, antes de hacer la *Respuesta*, proceda al análisis del *Sujeto* en la forma indicada.

los *Sujetos* que terminan con la 3.<sup>a</sup> de la tónica (III grado), la regla exige que la *Respuesta* lo haga con la 3.<sup>a</sup> de la dominante (VII grado), y viceversa. Dicha 3.<sup>a</sup> debe ser *mayor* si el modo es *mayor*, y *menor*, si el modo es *menor* (<sup>1</sup>).

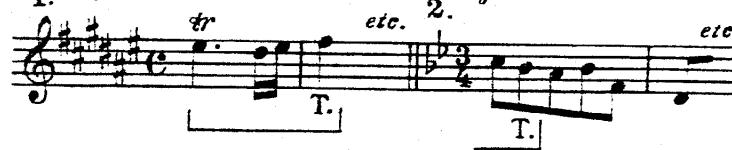
Así, pues, si en una Fuga en *Do* el *Sujeto* termina con un *mi*, la *Respuesta* debe hacerlo con un *si*, y viceversa.

Si en una Fuga en *do* el *Sujeto* termina con un *mi bemol*, la *Respuesta* debe hacerlo con un *si bemol*, y viceversa.

Para los *Sujetos* que *empiezan* o *terminan* con notas distintas a las citadas, no hay regla tradicional (<sup>2</sup>). El criterio más amplio es, cuando se trata del comienzo del *Sujeto*, el de considerar las notas dentro del *tono de la tónica* si conducen a ésta, y del de la *dominante*, si es a ésta a la que se dirigen (<sup>3</sup>).

Bach: 13 (II)

1. *Sujeto:*

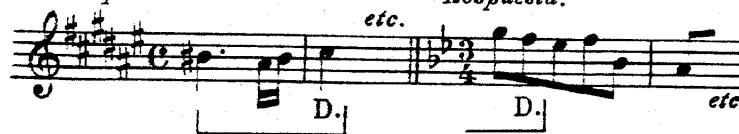


Bach: 21 (II)

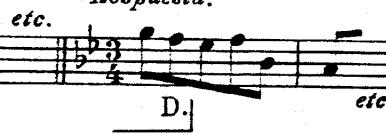
2. *Sujeto:*



*Respuesta:*



*Respuesta:*



§ 89. Consejos para determinar dónde debe producirse la *mutación* (<sup>4</sup>). He aquí, de los muchos que se han escrito, los que nos parecen de mayor interés :

(<sup>1</sup>) No debe ser, pues, en este último caso, la *sensible* del tono.

(<sup>2</sup>) Es casi inusitado, en una *Fuga escolástica* —ya lo hemos dicho anteriormente—, el finalizar con una nota que no sea la tónica, la dominante o sus respectivas terceras.

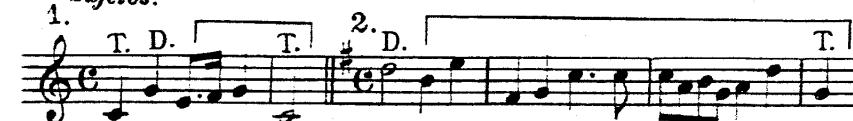
(<sup>3</sup>) Según Gedalge, al II grado se le contesta con el VI; al III, con el VII; y a la *sensible*, con el III, en el *modo mayor*, y con el IV, en el *modo menor*, cuando tales grados inician el *Sujeto*. El primero de los ejemplos de Bach que ponemos en el texto, no confirma el aserto de Gedalge en el caso de la *sensible* como primera nota del *Sujeto*.

(<sup>4</sup>) Obsérvese que las reglas dadas en los párrafos anteriores determinan únicamente qué notas deben oponerse, en la *Respuesta*, a la *tónica* y a la *dominante* del *Sujeto* o a sus respectivas *terceras*, en determinados casos. Pero no fijan cuándo debe hacerse la *mutación*, la cual, muchas veces, debe realizarse *antes de la aparición de dichas notas*. Y es precisamente acerca de este particular que se manifiestan más criterios discrepantes, desde el de concederle absoluta libertad al fuguista, hasta el de atornillarlo con infinitas normas.

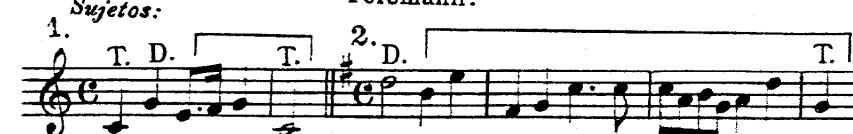
1.<sup>a</sup> *Paso del tono de la dominante al de la tónica, en cualquier parte del Sujeto.* En todos los casos en que a la dominante se le conceden, en el *Sujeto*, las prerrogativas a que se refiere el § 87, éstas terminan en la propia dominante, por lo cual la nota posterior a ella debe ser ya considerada en el *tono de la tónica*, salvo si alteraciones características prolongan el *tono de la dominante* (<sup>1</sup>).

Marpourg:

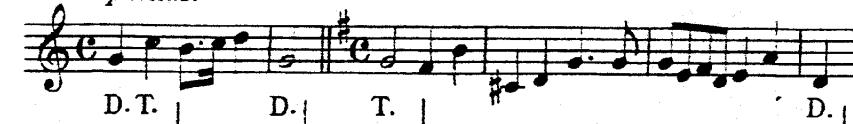
*Sujetos:*



Telemann:

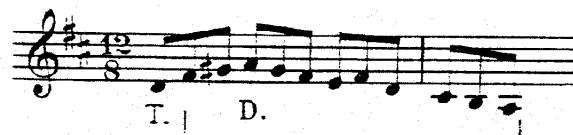
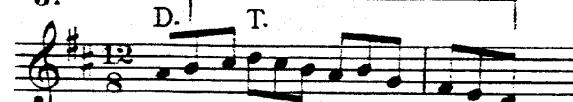


*Respuestas:*



Bach (I) (<sup>2</sup>)

3.



Ésta es una de las normas que más confirma la producción fuguística de todas las épocas (<sup>3</sup>). Apenas hay más discrepancias que las siguientes :

(<sup>1</sup>) Véase la nota C del Apéndice (pág. 270).

(<sup>2</sup>) Del *Sanctus*, en *Re*.

(<sup>3</sup>) De todas las *Fugas* de *El clave bien temperado*, sólo la primera del libro II, a la cual nos referimos en dicha nota C del Apéndice, se aparta de esta regla. Y ninguna se halla en los casos que seguidamente estudiamos en el texto.

a) Cuando a la *dominante* le sigue la *propia dominante*.

*Sujeto (Bach):*

*Análisis 1º:*

*Análisis 2º:*

*Respuesta correspondiente al análisis 1º (es el de Bach):*

*Respuesta correspondiente al análisis 2º (¹):*

En la *Respuesta* de Bach, la mutación se hace después del 5.º mi. para respetar la repetición de la nota (²). En la otra, después del 4.º mi. para respetar el salto de 5.º descendente que hay entre las notas 5.ª y 6.ª del *Sujeto*.

b) Cuando se vuelve, casi inmediatamente, al *tono de la dominante*.

*Sujeto (Cherubini):*

*Análisis 1º:*

*Análisis 2º:*

*Respuesta correspondiente al análisis 1º (es el de Cherubini):*

(¹) La da DUBOIS, en su *Tratado de Contrapunto y Fuga*.

(²) Véase la nota D del Apéndice (pag. 270).

*Respuesta* (¹) correspondiente al análisis 2º

La *Respuesta* de Cherubini es consecuencia del análisis en *Sol* del *Sujeto*, desde su 2.ª nota. La otra se atiene estrictamente a la regla que nos ocupa, e interpreta en *Do* las notas 4.ª, 5.ª y 6.ª del *Sujeto*, lo cual da origen a dos *mutaciones* más, detalle que representa una apreciable ventaja en favor de la *Respuesta* anterior, en la que se evitan.

2.º *Paso del tono de la tónica al de la dominante, en la cabeza del Sujeto*. Gedalge (*Tratado de la Fuga de escuela*) establece (²) :

a) Si la última nota de las que median entre la primera aparición de la *tónica* y la primera de la *dominante* — o del *VII grado* (no sensible en el modo menor) *seguido de la dominante* — es una repetición de la *tónica* o su 3.ª, todas las notas del grupo mediador considérense del *tono de la tónica*.

*Sujeto:*

1.

tónica

2.

*VIIº grado* (³)

etc.

↓

T.

D.

T.

D.

*Respuesta:*

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

*Respuesta:*

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

(¹) La damos, por nuestra parte, a guisa de ejemplo.

(²) Creemos que fue el propio Gedalge el primero en formular, de modo preciso, las normas que aquí exponemos, las cuales han formado escuela, especialmente entre los franceses. Los demás fugistas — anteriores y posteriores — proceden, en los casos en cuestión, más por empirismo que por normas especiales, y, claro está, sus *Respuestas* no siempre coinciden con las citadas reglas.

(³) Si el *Sujeto* está en modo mayor y pasa directamente de la *mediante* a la *dominante*, la regla de Gedalge da origen, en la *Respuesta*, a un áspero salto de 7.º mayor, cuando el movimiento melódico es *descendente*, en lugar de, como aquí, *ascendente*. Gedalge aconseja abstenerse de *Sujetos* así; pero no cabe seguir su consejo cuando al alumno se le impone el *Sujeto*. Entonces hay que transigir con dicha 7.º mayor, o hacer una excepción a la regla.

b) Si la última de dichas notas *no es* una de las indicadas, considérense todas las notas del grupo mediador como correspondientes al *tono de la dominante*.

*Sujeto:*

1. VIº gr.      2. IIº gr.

D.      D.

*Respuesta:*

T.      T.

Ejemplos de maestros, correspondientes al caso a) (1)

*Sujetos:*

Bach: II (II)      Bach: *Fuga para Organo*

1.      2.

Tónica      Tónica

D. etc.      D. etc.

*Respuestas:*

etc.      etc.

D.      T.      D.      T.

(1) Las *Respuestas* que damos son siempre las de los propios autores de los *Sujetos*, salvo indicación en contra.

*Sujetos:*

Bach: *Ofrenda musical* (1)

3.      T.      D.      etc.      4.      T.      D.      etc.

IIIº gr.      IIIº gr.

*Respuestas:*

etc.      etc.

D.      T.      D.      T.

Ejemplos de maestros, correspondientes al caso b)

*Sujetos:*

Rameau:

5.      T.      D.      etc.      6.      T.      D.      etc.

IIIº gr.      IIIº gr.

Cherubini:

etc.      etc.

D.      T.      D.      T.

3.º *Paso del tono de la tónica al de la dominante, después de la cabeza del Sujeto.* No hay norma concreta alguna en los tratados de *Fuga*, y existen estas dos tendencias entre los compositores, en los casos poco claros:

- La de hacer la mutación *lo más tarde posible*.
- Lo contrario.

*Sujeto*, de Reicha:

Análisis 1º: D. T.

A.      D.      T.      D.

Análisis 2º: D. T.      D.

(1) En realidad, este *Sujeto* es de Federico de Prusia, para quien Bach compuso la obra.

(2) Concursos del Conservatorio de París.

7. ZAMACOIS: *Curso de formas musicales*.

Respuesta correspondiente al análisis 1º:

T. D. T.

Idem, al análisis 2º:

T. D. T.

Sujeto, de C. de Sanctis:

A. Anál. 1º: T. D.

B. Anál. 2º: T. D.

Respuesta correspondiente al análisis 1º:

D. T.

Idem, al análisis 2º:

D. T.

Sujeto, de Bach.

C. Anál. 1º: T. D.

Anál. 2º: T. D.

Respuesta correspondiente al análisis 1º:

D. T.

Idem, al análisis 2º:

D. T.

Sujeto, de Marpourg:

Anál. 1º: T. D.

Idem, al análisis 2º:

T. D.

Respuesta correspondiente al análisis 1º:

D. T.

Idem, al análisis 2º:

D. T.

En el análisis 1.º de todos estos *Sujetos* se ha procedido de acuerdo con a), y en el 2.º, con b). Reicha y De Sanctis dieron a sus *Sujetos* las *Respuestas* del análisis 1.º, mientras que Bach y Marpourg les dieron las del 2.º.<sup>(1)</sup>

4.º Cuando el *Sujeto* contenga algún fragmento de escala cromática y la mutación deba afectar ineludiblemente al mismo, hágase ésta al principio del fragmento en cuestión, y no en su transcurso ni al final.

Se hallan en el caso los *Sujetos* que pasan, por *escala* — en todo o en parte cromática —, de la *tónica* a la *dominante*, o viceversa. Entonces la *mutación* obliga a contestar a un *semitono*, unas veces por un *unisono*, y otras, por un intervalo de  $1\frac{1}{2}$  tonos.<sup>(2)</sup>:

*Sujetos* (comienzo):

1. T. D. D. T.

Resp.: T. T. D.

(1) Téngase presente que la inclinación hacia el criterio b) — muy corriente en Bach — conduce con facilidad a las *Respuestas plagales* que estudiamos en el § 92; pero, en compensación, casi siempre da más solidez al *proceso tonal de entrada en el tono de la tónica*. El mejor procedimiento para aquilatar la bondad de cada *Respuesta*, en estos casos, es armonizarlas, conforme indicamos en el apartado 5.º de este mismo párrafo.

(2) De ahí que casi siempre se prefiera dar a tales *Sujetos* una *Respuesta real* (como se verá en el § 91), especialmente cuando requieren contestar a los *semitones* por *unisonos melódicos*.

*Sujetos (comienzo):*

3. D. T. 4. T. D.

Pero no los que se hallan al margen de tales características y que, por ello, permiten la mutación *antes o después* del fragmento en escala, sin que se desigure la fisonomía melódica de la *Respuesta*.

*Sujetos (comienzo):*

5. T. D. 6. T. D.

*Sujetos (comienzo):*

7. D. T. 8. D. T.

El medio más fácil de hallar la *Respuesta* a *Sujetos* con *notas cromáticas* es el siguiente:

- Eliminense las *notas cromáticas* del *Sujeto*.
- Dése la *Respuesta* pertinente al *Sujeto* resultante de a).
- Introduzcanse las *notas cromáticas* en la *Respuesta* resultante de b), en donde corresponda, y cuando no sea posible

— por tratarse de la sucesión de dos notas que forman *unisono* —, repítase la nota *diatónica*.

*Sujetos:*

9. etc. 10. etc.

*Sujeto que resulta si se eliminan las notas cromáticas:*

*Respuesta al Sujeto anterior (¹):*

*Respuestas tonales correspondientes a los Sujetos 9 y 10:*

9. D. + V A T. etc. 10. D. + V A T. etc.

5.<sup>o</sup> La oposición entre los tonos de la tónica y de la dominante no debe limitarse a los grados que en uno y otro representan las notas de la melodía del *Sujeto* y de la *Respuesta*, sino también alcanzar a su armonización (²).

La armonización del *Sujeto* y de las *Respuestas* que se han de considerar constituye uno de los mejores procedimientos para contrastar la bondad de éstas. La armonización debe hacerse de forma que a cada acorde que en el *Sujeto* represente el *tono de la tónica* se le oponga, en la *Respuesta*, el que ocupe el mismo grado en el *tono de la dominante*, y viceversa.

(¹) De acuerdo con lo expuesto en el apartado 2.<sup>o</sup> de este mismo párrafo.

(²) Nos referimos a la armonización que se tome como base para *cretar las funciones de T. y de D..* no a la que al componer la *Fuga* se estime oportuno dar a cualquiera de las notas del *Sujeto* y de la *Respuesta*, cosa distinta y de la libre voluntad del compositor.

*Ejemplo**Sujeto*

Análisis 1º: T.

D.



Análisis 2º: T.

D.

(1)

Si se le da a este *Sujeto* la siguiente armonización:

2.

Con la *Respuesta* correspondiente al análisis 1º se reproduciría así:

3.

Y en la *Respuesta* correspondiente al análisis 2º, así:

4.

(1) Caben otros, desde luego, pero nos parecen innecesarios para la demostración.

(2) Es frecuente atribuir, en un *salto de 8.º*, la primera nota a un tono y la segunda a otro. De ahí que la 8.º, *do-do*, del *Sujeto*, se convierta, en esta *Respuesta*, en la 7.º, *sol-fa*.

En la *Respuesta 1.ª*, el acorde señalado con \* desempeña, lo mismo que en el *Sujeto*, la *función tonal de subdominante del tono al cual se modula*, ya que es el acorde de su IV grado. En cambio, en la *Respuesta 2.ª*, no existe esta *función tonal de subdominante*; y por ello el 6º que se forma sobre el sol, quinta nota del bajo, dista mucho de resultar satisfactorio. Además, la nota ligada de la melodía no posee el carácter de *retardo* que tiene en el *Sujeto* (1).

Esta otra armonización (siempre de acuerdo con el análisis 2.º) mejora las condiciones del proceso tonal de la *Respuesta*:

Sujeto: T.

5.

Respuesta 2ª:

D.

6.

pero también la *Respuesta* se queda sin *función tonal de subdominante* (a cargo, en el *Sujeto*, del acorde con \*) en el momento de la modulación (2). No parece, pues, que hayan de existir vacilaciones en favor de la *Respuesta 1.ª*.

6.º En caso de duda, elijase la *Respuesta* que disimule mejor la *mutación*.

La contextura rítmica del *Sujeito* puede contribuir a determinar dónde queda menos en evidencia la *mutación*. Es indudable que si el *Sujeito* anterior se ritmifica así:

1.

(1) El detalle de conservar un *retardo* se considera suficiente muchas veces para preferir una *Respuesta*.

(2) Consideraremos que el obtener esa *función de subdominante* es lo que inclina a muchos compositores a efectuar la *mutación* de acuerdo con el criterio expuesto en b) del apartado 3.º del § 89.

la *mutación* quedará más disimulada en el *punto muerto* determinado por las *pausas*, que en el lugar en que antes la hemos aconsejado. Y como que *Sujeto* y *Respuesta* pueden ser armonizados de manera satisfactoria y concordante, nosotros nos decidiríamos por la *Respuesta* que de tal *mutación* resulta:

*Sujeto:*

2.  
T. [T.] D.

D.

*Respuesta:*

3. D. [T.]

T.

7.<sup>o</sup> Procúrese respetar las características melódicas de los intervalos del *Sujeto*, y, por consiguiente, no contestar a intervalos «suaves» con otros «duros», ni a la inversa.

Si las mismas notas del *Sujeto* anterior se ritmifican así:

1.

el contexto rítmico no ofrece los elementos orientadores a que nos referimos en el apartado anterior; pero el consejo que encabeza éste, sirve para desear las nuevas *Respuestas* que resultarian, respectivamente:

- 1.<sup>o</sup> Si se considerase que el tono de *Sol* se inicia, en el *Sujeto*, en la 8.<sup>a</sup> nota.
- 2.<sup>o</sup> Si se considerase que el tono de *Do* se prolonga hasta el final del cuarto compás.

(1) Este acorde es el que desempeña la función de *subdominante del tono al que se modula*, y se ha hecho aparecer durante las pausas de la melodía, cosa completamente normal.

Respuesta, en el caso 1<sup>o</sup>:

2.  
mutación

Respuesta, en el caso 2<sup>o</sup>:

3.  
mutación

Estas dos *Respuestas* hacen aparecer un intervalo duro de 4.<sup>a</sup>, de 3 tonos, que contrasta con la suave 3.<sup>a</sup> mayor del *Sujeto*.

En cambio, si se tratase del siguiente *Sujeto* — en el que abundan los intervalos aumentados y disminuidos —, sólo la *Respuesta* que corresponde al análisis tonal 1.<sup>o</sup> conservaría la *segunda aumentada* entre las notas antepenúltima y penúltima, por lo cual resultaría la mejor (1):

*Sujeto:*

4. Análisis 1<sup>o</sup>: T. D.

Análisis 2<sup>o</sup>: T. D.

Respuesta 1<sup>a</sup> (correspondiente al análisis 1<sup>o</sup>):

Respuesta 2<sup>a</sup> (correspondiente al análisis 2<sup>o</sup>):

8.<sup>o</sup> De no resultar defectuosa, debe preferirse la *Respuesta* que permite ser tratada en *Estrecho* con el *Sujeto* (2).

(1) Véase lo que decimos en la nota (1) de la página 116, relativa a la *Respuesta* correspondiente a la *Fuga 18*, del libro I, de *El clave bien temperado*.

(2) Se ha tratado del *Estrecho* en el § 69. KOECHLIN (*Estudio sobre la escritura de la Fuga de escuela*), refiriéndose a los *Sujetos* impuestos para los «Concursos de Fuga» del Conservatorio de París, dice:

«En un Concurso — salvo si resulta una *Respuesta* antimusical — es siempre prudente adoptar la que dé un *Estrecho* con el *Sujeto*, cuando es posible».

Sin embargo, DU BOIS (*Tratado de Contrapunto y Fuga*) pone en guardia al alumno respecto al peligro de caer en *Respuestas falsas*, si se deja seducir excesivamente por este detalle del *Estrecho*.

Si al siguiente *Sujeto* se le dan las *Respuestas* que corresponden a los dos análisis tonales en el mismo indicados:

*Sujeto:*

Análisis 1º: T. D.

Análisis 2º: D. T.

*Respuesta* (correspondiente al análisis 1º):

D. T. D. T.

*Respuesta* (correspondiente al análisis 2º):

D. T. D. T.

Sólo la que corresponde al *análisis 1º* permite ser tratada en *Estrecho* con el *Sujeto* y, por ello, debe estimarse como la más conveniente<sup>(1)</sup>.

Sujeto: Respuesta:

T. D. T. D.

§ 90. Sujetos a los que corresponde Respuesta real. Para que a un *Sujeto* le corresponda *Respuesta real*, es necesario que *comience y termine* en el *tono de la tónica*. Además, no debe figurar en él la *dominante*, o, si figura, no hallarse ésta en ninguno de los casos en que ha de contestársele con la *tónica*. El hecho de que varias notas del *Sujeto* se presenten distintamente alteradas respecto a la armadura, no quiere decir que la *Respuesta* sea real.

<sup>(1)</sup> Sin la particularidad añuida, también se aprecia que esta *Respuesta* es la mejor.

*puesta* deba ser o no *real*, mientras tales alteraciones no establezcan una modulación al *tono de la dominante*<sup>(1)</sup>.

*Sujeto (Bach):*

T. D. T. D.

*Respuesta:*

D. T. D. T.

También se hace caso omiso de la *dominante* cuando la misma tiene la condición de *nota extraña* (*nota de paso*, *bordadura*, etc.):

1. *Sujeto (Bach):*

T. etc. D.

n. de paso

2. *Sujeto (Bach):*

T. etc. D.

bordadura

*Respuestas:*

D. D.

3. *Sujeto (Mozart):*

T. etc. D.

n. de paso<sup>(2)</sup>

*Respuesta:*

D. D.

<sup>(1)</sup> Ya dijimos en § 87, que tales alteraciones se interpretan como grados modificados del *tono de la tónica*. Así, en el ejemplo del texto, el *re ♭* representa el *VII ♭*; el *sol ♭*, el *III ♭*; el *do ♭*, el *VI ♭*, etc.

<sup>(2)</sup> Analizada, claro está, al margen de toda armonización, o sea, como simple peldaño para llegar al *fa*, con el que termina el fragmento de escala. De modo parecido, el *sol* del ejemplo 1.

§ 91. Sujetos a los cuales les corresponde Respuesta tonal y se les da real, en todo o en parte. Hay veces que la *Respuesta tonal*, desde el punto de vista *melódico*, resulta francamente insatisfactoria, y entonces se dejan de lado las reglas tradicionales respecto a contestar a la *dominante* por la *tónica*, y se hace por el *II grado* (5.<sup>a</sup> superior), o sea, que se apela a la *Respuesta real* para todo o para una parte del *Sujeto*.

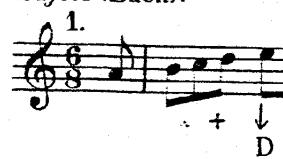
La apreciación de las ocasiones en que ello es aconsejable dista mucho de ser unánime, pero la tendencia a la *Respuesta real* es tanto mayor cuanto menos sabor clásico tiene el *Sujeto*. Véanse los casos principales :

a) Cuando se llega a la *dominante* desde el *IV grado dia-tónico* — no desde el *IV <* (sensible de la dominante) —, y aquélla figura en la *cabeza del Sujeto* o es la *nota final* del mismo.

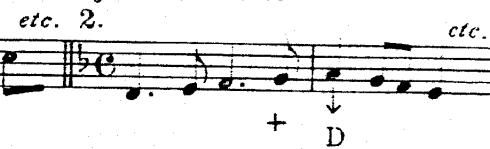
Los ejemplos de *Respuesta real*, en estos casos, son numerosos.

Ejemplos con la dominante en la *cabeza del Sujeto* :

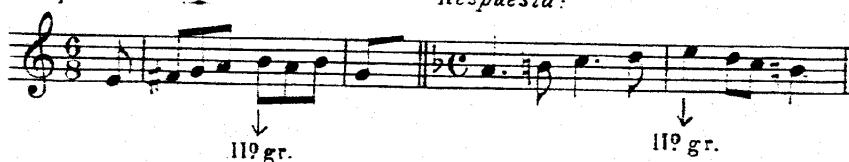
*Sujeto (Bach):*



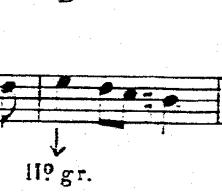
*Sujeto (Mattheson):*



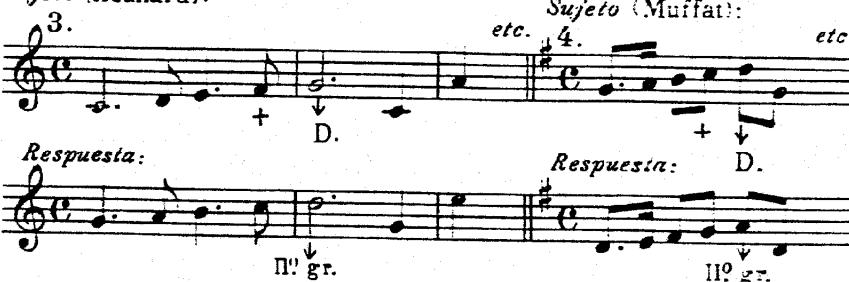
*Respuesta:*



*Respuesta:*



*Sujeto (Leuhard):*



*Sujeto (Muffat):*



*Respuesta:*



Ejemplos, con la dominante como *final del Sujeto* :

*Sujeto (Bach) (1)*



*Respuesta:*



*Sujeto (Muffat):*

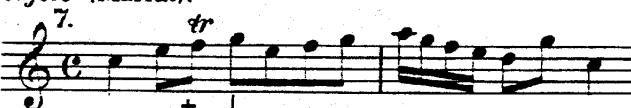


*Respuesta:*



Pero no faltan otros, exactamente iguales, con la *Respuesta tonal* (2) :

*Sujeto (Muffat):*



*Respuesta:*



(1) De la *Fuga 6* (I). En igual caso las 17 y 19 del mismo libro — aun cuando en esta última se interpone el *II grado* entre los *IV* y *dominante* —, si se considera que el *Sujeto* termina en su séptima nota.

(2) Obsérvese que se responde como si el *IV grado* que antecede a la dominante fuese *IV <* (*sensible de la dominante*). Es la forma de *Respuesta* adoptada por los que, como Gedalge, se pronuncian, en este caso, resueltamente por la *Respuesta tonal*. Obsérvese, además, que el autor de esta *Respuesta (Muffat)* es el mismo del ejemplo 4, en el cual eligió la *Respuesta real*. Véase la nota E del Apéndice (pág. 271).

Sujeto (Marpourg): 8.

Respuesta: D.

Sujeto (A. Scarlatti): 9.

Respuesta: etc.

b) Cuando en la cabeza del Sujeto la dominante se presenta precedida por el VI grado, especialmente en el modo menor (2):

Sujeto (Muffat)

Respuesta: D (3)

(1) Respecto a este final, pueden repetirse las observaciones de la nota anterior, pues el *fa* y el *sol* que conducen al *la* con que termina la *Respuesta*, están alterados como si el *do* y el *re* respectivos del *Sujeto* fuesen *sostenidos*. También esto se considera normal, aun cuando no creemos pudiera objetarse fundamentalmente nada a una *Respuesta* con el *fa* y *sol* naturales, que dejarían su final en las mismas condiciones que el del *Sujeto*, en cuanto a sentido conclusivo.

(2) Para poder responder al semitono que va del VI al V grados, por el del III-II.

(3) El *primero* de estos dos *re* puede ser considerado como *nota de paso*, pero entonces hay que tener en cuenta el *segundo*.

Sujeto (Dubois) (1)

etc. Sujeto (Kastner) (1)

Respuesta: D.

Respuesta: IIº gr.

c) Cuando se trata de *modulaciones pasajeras al tono de la dominante*, en *Sujetos* que comienzan y terminan en el *tono de la tónica*, especialmente si aquéllas forman parte de una progresión.

modulación a do  $\sharp$ , tono de la dominante.

Sujeto (Bach: 14, I)

Respuesta:

modulación a mi, tono de la dominante.

Sujeto (Dupré) (2)

Respuesta:

(1) Tratado de Contrapunto y Fuga.

(2) Curso completo de Fuga.

§ 91. Sujetos a los cuales les corresponde Respuesta tonal y se les da real, en todo o en parte. Hay veces que la *Respuesta tonal*, desde el punto de vista *melódico*, resulta francamente insatisfactoria, y entonces se dejan de lado las reglas tradicionales respecto a contestar a la *dominante* por la *tónica*, y se hace por el *II grado* (5.<sup>a</sup> superior), o sea, que se apela a la *Respuesta real* para todo o para una parte del *Sujeto*.

La apreciación de las ocasiones en que ello es aconsejable dista mucho de ser unánime, pero la tendencia a la *Respuesta real* es tanto mayor cuanto menos *sabor clásico* tiene el *Sujeto*. Véanse los casos principales :

a) Cuando se llega a la *dominante* desde el *IV grado diaónico* — no desde el *IV<sup>a</sup>* (*sensible de la dominante*) —, y aquella figura en la *cabeza del Sujeto* o es la *nota final* del mismo.

Los ejemplos de *Respuesta real*, en estos casos, son numerosos.

Ejemplos con la dominante en la *cabeza del Sujeto* :

*Sujeto (Bach):*

*Respuesta:*

*Sujeto (Leuhard):*

*Respuesta:*

*Sujeto (Matteson):*

*Respuesta:*

*Sujeto (Muffat):*

*Respuesta:*

Ejemplos, con la dominante como *final del Sujeto* :

*Sujeto (Bach):*<sup>(1)</sup>

*Respuesta:*

*Sujeto (Muffat):*

*Respuesta:*

Pero no faltan otros, exactamente iguales, con la *Respuesta tonal* <sup>(2)</sup> :

*Sujeto (Muffat):*

*Respuesta:*

<sup>(1)</sup> De la *Fuga 6* (I). En igual caso las 17 y 19 del mismo libro — aun cuando en esta última se interpone el *II grado* entre los *IV* y *dominante* —, si se considera que el *Sujeto* termina en su séptima nota.

<sup>(2)</sup> Obsérvese que se responde como si el *IV grado* que antecede a la *dominante* fuese *IV<sup>a</sup>* (*sensible de la dominante*). Es la forma de *Respuesta* adoptada por los que, como Gedalge, se pronuncian, en este caso, resueltamente por la *Respuesta tonal*. Obsérvese, además, que el autor de esta *Respuesta (Muffat)* es el mismo del ejemplo 4. en el cual eligió la *Respuesta real*. Véase la nota E del Apéndice (pág. 271).

Sujeto (Marpourg):

Respuesta:

Sujeto (A. Scarlatti):

Respuesta:

b) Cuando en la cabeza del Sujeto la dominante se presenta precedida por el VI grado, especialmente en el modo menor (2):

Sujeto (Muffat)

Respuesta:

(1) Respecto a este final, pueden repetirse las observaciones de la nota anterior, pues el *fa* y el *sol* que conducen al *la* con que termina la *Respuesta*, están alterados como si el *do* y el *re* respectivos del *Sujeto* fuesen *sostenidos*. También esto se considera normal, aun cuando no creemos pudiera objetarse fundamentalmente nada a una *Respuesta* con el *fa* y *sol* naturales, que dejarían su final en las mismas condiciones que el del *Sujeto*, en cuanto a sentido conclusivo.

(2) Para poder responder al semitono que va del VI al V grados, por el del III-II.

(3) El primero de estos dos *re* puede ser considerado *nota de paso*, pero entonces hay que tener en cuenta el segundo.

Sujeto (Dubois) (1)

Respuesta:

Sujeto (Kastner) (1)

Respuesta:

c) Cuando se trata de *modulaciones pasajeras* al tono de la dominante, en *Sujetos* que comienzan y terminan en el tono de la tónica, especialmente si aquéllas forman parte de una progresión.

Sujeto (Bach: 14,1)

Respuesta:

Sujeto (Dupré) (2)

Respuesta:

(1) *Tratado de Contrapunto y Fuga*.

(2) *Curso completo de Fuga*.

d) Cuando se trata de *Sujetos cromáticos* del tipo a que se refiere al apartado 4 del § 89 (1).

*Sujetos:*

1. etc. 2.

T. D. D. T.

*Respuestas:*

etc.

D. IIº gr. IIº gr. D.

*En lugar de (Respuesta tonal):*

etc.

D. T. T. D.

e) Cuando la *Respuesta tonal* exigiría la destrucción de un intervalo de expresividad característica, como una 7.<sup>a</sup> disminuida, una 2.<sup>a</sup> aumentada, etc.

*Sujetos:*

1. 2.

T. D. T. D.

*Respuestas:*

D. IIº gr. D. IIº gr.

(1) En casos como el del ejemplo 1, el criterio en favor de la *Respuesta real* puede decirse que es unánime; en el del ejemplo 2, bastante menos.

f) En los casos en que la *Respuesta real* evita un intervalo duro que no figura en el *Sujeto* (1).

*Sujeto. (Gevaert):*
*Respuesta:*

(2)

g) Cuando la *dominante* es puramente la 5.<sup>a</sup> de un arpegio del acorde de tónica.

Hay abundantes ejemplos con la *Respuesta real*, y también con la *tonal*.

*Con Respuesta real (2)**Sujeto (Bach: 10 del I):*

1. etc. 2. etc.

D.

*Sujeto (Muffat):*

etc. etc.

D.

*Respuesta:*

IIº gr.

*Respuesta:*

IIº gr.

(1) O sea, lo contrario de e). Estos dos casos no son más que una ratificación del apartado 7.º del § 89.

(2) La *Respuesta tonal* exigiría aquí un *sol*, que formaría 4.<sup>a</sup> de 3 tonos con la tercera nota (*do*). Naturalmente, nada impide que, si se prefiere la *Respuesta tonal* — pese al intervalo duro —, se escriba ésta, como hizo Fux en el siguiente caso:

*Sujeto:*
*Respuesta:*

(3) Obsérvese que, en todos estos casos de *Respuesta real*, el arpegio del acorde de tónica se *inicia con la propia tónica*; pero también se inicia así el *Sujeto* 4, al que Bach dio *Respuesta tonal*, lo que demuestra que los compositores no se atienen siempre — ya lo hemos visto en Muffat — a normas inflexibles. Véanse otros ejemplos en la nota E del Apéndice (pág. 271).

*Sujeto* (Cherubini):

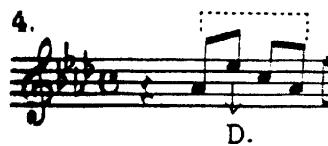


*Respuesta*:



Con *Respuesta tonal*

*Sujeto*. (Bach : 17 del I):



*Sujeto*. (Bach: 15 del II):



*Respuesta*:

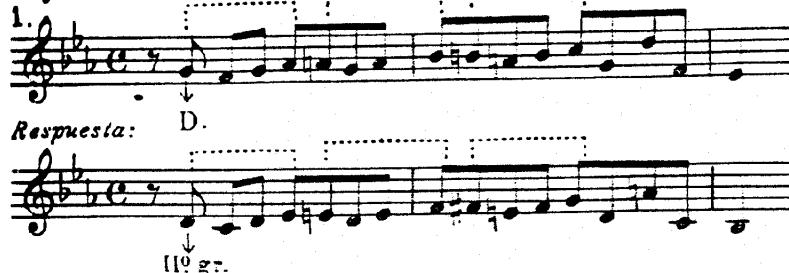


*Respuesta*:



h) En todos los demás casos en que la *Respuesta tonal* resulta poco satisfactoria.

*Sujeto* (Bach):



*Respuesta*: D.



(1) Cuando el arpegio del acorde de tónica se inicia con la dominante, la preferencia de los autores antiguos por la *Respuesta tonal* es manifiesta. hasta el extremo que hemos comentado en el caso del ejemplo de Fux que figura en la nota (2) de la página anterior.

La *Respuesta tonal* exigiría empezar con la tónica *do*, lo cual quitaría al diseño el carácter de progresión por grupos de 4 notas que se forma en el *Sujeto*.

2. *Sujeto* (Dubois):



El *Sujeto*, con los *puntos salientes* de su melodía, desde la segunda nota (dominante), forma una escala, en parte cromática, que constituye la principal característica del mismo y que quedaría destruida por cualquier *Respuesta tonal* que se intentase (1).

§ 92. *Respuestas plagales*. Algunos tratadistas denominan *plagales* a ciertas *Respuestas* que oponen a la tónica, o al *tono de la tónica*, la *subdominante*, o el *tono de la subdominante*, en ocasiones en que, según las reglas, les correspondería la *dominante* o el *tono de la dominante*.

*Sujetos* (2):

1.(Bach):



2.(Bach):



3.(Pachelbel):



Los dos primeros *Sujetos* terminan con la 3.ª de la tónica (*fa*), y el tercero, con la tónica (*fa* también), por lo cual, según las reglas, las *Respuestas* deberían hacerlo con *do*. Además, en los tres rige de un modo estricto el *tono de la tónica*, inmediatamente después de la *dominante*, con

(1) Los *puntos salientes* melódicos del *Sujeto* deben ser muy tenidos en cuenta en los casos semejantes a éste.

(2) Las dos pertenecen a *Fugas para órgano*.

que comienzan. Sin embargo, las *Respuestas* respectivas de Bach y Pachelbel son a la 4.<sup>a</sup> superior, en su integridad:

*Respuestas:*

1. 2.

3.

He aquí otros ejemplos de *Sujetos* en que la *Respuesta* es *plagal* sólo en parte <sup>(1)</sup>.

1. (Bach) <sup>(2)</sup>:

T. D.

2. (Muffat) <sup>(3)</sup>:

T. III<sup>er</sup> gr. T. VII<sup>o</sup> gr.

4. (Mendelssohn) <sup>(4)</sup>:

T. T.

<sup>(1)</sup> También son en parte plagales las *Respuestas* correspondientes a las *Fugas* 19 y 24 del libro I, y a la *Fuga para órgano*, el comienzo de cuyo *Sujeto* hemos dado en la página 96.

<sup>(2)</sup> *Fuga 18 (I)*. La *Respuesta* de esta *Fuga* ha sido objeto de innumerables discusiones, en los tratados y al margen de ellos. Los apegados, a todo trance, a las reglas tradicionales, reclaman las notas *re*-*do* ~~*re*-*mi*~~ *re*-*fa* ~~*re*-*mi*~~ *re* para su comienzo, con lo cual la 4.<sup>a</sup> de 3 tonos de la 7.<sup>a</sup> a la 8.<sup>a</sup> nota del *Sujeto* se convertiría en una 3.<sup>a</sup> mayor. Creemos que fue, por encima de todo, el conservar dicha 4.<sup>a</sup> — de acuerdo con lo que explicamos en el apartado 7.<sup>a</sup> del § 89 — lo que llevó a Bach a su bellísima *Respuesta*.

<sup>(3)</sup> Del *Tratado de Contrapunto y Fuga*, de Marpourg. Lo mismo el que le sigue.

<sup>(4)</sup> *Fuga para órgano*.

En el *Sujeto 1*, hasta la 7.<sup>a</sup> nota rige, evidentemente, el tono de *sol* ~~*re*~~ (*tono de la tónica*), al cual responde Bach con el de *do* ~~*re*~~ (*tono de la subdominante*) y no con el de *re* ~~*re*~~ (*tono de la dominante*). Del *Sujeto 2* podrá discutirse la tonalidad de la segunda mitad del primer compás, pero no de la del segundo, evidentemente en *La*, y al cual Muffat no responde por *Mi* (*tono de la dominante*), sino por *Re* (*tono de la subdominante*). En el *Sujeto 3*, las cuatro primeras notas están en *Sol*; les corresponden, pues, el de *Re* (*tono de la dominante*) en la *Respuesta*, y Marpourg les da el de *Do* (*tono de la subdominante*). El *Sujeto 4* empieza con la *tónica*, por lo cual la *Respuesta* debería hacerlo con la *dominante*, y la de Mendelssohn lo hace con *subdominante*:

*Respuestas:*

1. 2. 3.

4.

De las *Respuestas plagales* no se ocupan la mayoría de tratados. Otros las condenan resueltamente, de modo especial en la *Fuga escolástica*.

§ 93. Composición de la Coda del *Sujeto* y de la *Respuesta*. La función principal de la *Coda del Sujeto* o de la *Respuesta* es la de llenar el vacío ritmico que se produciría entre la *nota final de aquél* y la *inicial de ésta* (o al revés, en las *entradas* 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>), cuando dichas notas no pueden simultáñase o sucederse inmediatamente.

S. *Vacio ritmico* R.

En este ejemplo, la *Respuesta* no puede atacar con la última nota del *Sujeto*. Si se hace atacar aquélla al iniciarse el 4.<sup>a</sup> compás y no se le da al *Sujeto* una *Coda*, quedará un vacío ritmico poco recomendable.

Conviene que tales *Codas* — de composición absolutamente libre — se presenten como continuación natural del *Sujeto* o de la *Respuesta*.

§ 94. Composición del *Contrasuunto*. El *Contrasuunto* debe estar escrito en *contrapunto invertible* con la parte que acompaña, ya sea el *Sujeto*, ya la *Respuesta*, dado que unas veces figurará *encima*, y otras, *debajo* de aquél o de ésta. Si los *Contrasuuntos* son *varios*, todos ellos han de escribirse en *contrapunto invertible*.

Respecto al *Contrasuunto*, se recomienda :

a) Que se adapte bien al carácter del *Sujeto*, distinguiéndose, sin embargo, de él, *melódica y rítmicamente*, para que en sus apariciones sea fácil identificarlo.

b) Que complete el *Sujeto*, proporcionándole una buena armonía, compensando los valores largos de éste por otros más breves, y viceversa, y articulando los tiempos y partes fuertes del compás, cuando el *Sujeto* no lo haga.

Bach: 14 (I)

c) Que empiece después de atacado el *Sujeto* — como en el ejemplo que antecede — o la *Respuesta* — como en el que sigue —, y *pasada la mutación*, cuando corresponde haberla en la *cabeza* <sup>(1)</sup>.

Bach: 24 (I)

<sup>(1)</sup> Así, el *Contrasuunto* no se ve obligado a hacer también esa mutación.

d) Que se componga *primero* el correspondiente al *Sujeto*, aun cuando éste se deseé exponerlo solo. Y si la *Respuesta* es *tonal* y son indispensables *mutaciones* en la *Contrarrespuesta*, que se hagan lo más cerca posible de las que existan en aquélla.

Bach: 23 (I)

e) Que se empleen *retardos*, pero no en los puntos en que puedan quedar afectados por una *mutación*.

Bach: 23 (II)

f) Que se tenga en cuenta el *cambio de modo* del *Sujeto* y de la *Respuesta*, a fin de que cuando el mismo se lleve a efecto, no exija modificaciones, o las exija lo más leves posible, en el *Contrasuunto* <sup>(1)</sup>.

g) Que si los *Contrasuuntos* son *dos o más*, cada uno tenga *personalidad propia* y no comiencen en la misma fracción del compás <sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> Incluso en la *Fuga de escuela* se admiten tales modificaciones, si resultan indispensables.

<sup>(2)</sup> Véase el ejemplo de la página 79.

### § 95. Composición de los Episodios.

a) En algunas escuelas <sup>(1)</sup> se exige que el *elemento temático* con el cual se forma el diseño principal de los *Episodios* proceda del *Sujeto*, de la *Respuesta*, del o de los *Contrasujetos*, o de *fragmentos libres* ya oídos <sup>(2)</sup>; y, además, que no se emplee la *cabeza del Sujeto* (o de la *Respuesta*), pues ésta se ha de reservar para los *Estrechos* <sup>(3)</sup>.

b) Dentro de la unidad, conviene que los *Episodios* tengan variedad; que se distingan entre ellos por sus elementos, por su realización <sup>(4)</sup>, y cada uno supere en interés al precedente.

c) Ningún *Episodio* debe dar la sensación de una pieza *intercalada* entre *dos entradas*; por ello se recomienda que su diseño principal empiece *antes del término de la entrada de que se parta* y se *adentre en la nueva*. De no ser así, debe ponerse especial atención en que no se perciban *soldaduras* y en que el *Episodio* se *junda con lo que anteceda y con lo que siga*, por medio de retardos, imitaciones, etc.

J.S. Bach: 18(I)

(Compás 27) *Episodio*

*final de la R.*

etc.

<sup>(1)</sup> Entre ellas la francesa, a que nos referimos separar en el § 97.

<sup>(2)</sup> Recuérdese que en la *Fuga libre* ello no constituye una obligación, y puede emplearse, para dar mayor variedad, algún elemento nuevo que no resulte dispar. Hay tratadistas, como Kastner, que incluso lo aconsejan.

<sup>(3)</sup> Que esto no reza para la *Fuga libre* nos lo demuestra Bach en *Fugas* como las 2, 3, 6, 7..., del libro I. Verdad es que en las dos primeramente citadas no hay *Estrechos*, pero si en las otras dos.

<sup>(4)</sup> En las *Fugas* antiguas, muchos *Episodios* son la repetición de otro anterior, exacto o con ligeras variantes. Véanse, por ejemplo, los episodios de la *Fuga 2 (I)*, de Bach, que empiezan, respectivamente, en los compases 4 y 17; los de la *7 (I)*, que empiezan en los compases 8 y 13, etc.

*final del mismo Episodio*

C.2º

(Compás 31) C.1º etc.

S. *imitación del final del S.*

d) Las *Imitaciones* y los *Cánones* de toda índole se consideran excelentes.

e) El desarrollo, en progresión, *siempre en la misma parte*, de un diseño, es poco apreciado hoy; pero no si el diseño se *pasa de una parte a otra*, con lo cual las *repeticiones* se convierten en *imitaciones*.

J.S. Bach: 24(I)

(Compás 51)

etc.

En este ejemplo está distribuida *entre las tres partes* la siguiente progresión de un solo diseño:

f) También se consideran *sin interés* las progresiones, muy usadas antiguamente, en que varias o todas las partes limitan su cometido a *ir repitiendo*, en tesisura más aguda o más grave, lo que hicieron en el *modelo*; pero no si ello es sólo en *alguna de las partes*, y otras se pasan los diseños<sup>(1)</sup>.

Obsérvese que la parte inferior conserva su diseño, mientras que los superiores intercambian entre sí los suyos, con lo cual se constituye un *Canon* entre éstas, que puede ser analizado así:

o así:

<sup>(4)</sup> Siempre que una melodía ha de pasar *encima* de otra de la que está *debajo*, o viceversa, debe componerse en *contrapunto invertible* con la misma.

(<sup>2</sup>) Nótese que, en estos casos, con los dos diseños que se intercambian se forma un *nuevo diseño* — resultante de a) seguido de b), o viceversa — que se repite, a su vez, en *progresión simétrica*.

También se considera muy bueno el que *los respectivos diseños aparezcan en todas las partes*—sea o no en un orden regular—, y las combinaciones parecidas.

J.S. Bach: 17(II)  
(Compás 27)

En este ejemplo, cada parte hace oír *los tres diseños*, siempre en el mismo orden — después del *a*), el *b*); después de éste, el *c*); luego, de nuevo el *a*), y así sucesivamente —, por lo cual, de seguir la progresión, se formaría un *Canon triple*, cada una de cuyas partes (como en el ejemplo anterior) podría ser el *Antecedente*<sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup> Es decir, que, de empezar el *Canon* con la *parte superior*, sería:

$$Apt.: \quad a - b - c - a - b - c - \text{etc.}$$

Cons. 1.<sup>3</sup>:      $a - b - c - a - b - \text{etc.}$

Cons. 2.3 :  $a - b - c = a - \text{etc.}$

De empezarlo con la *inferior*:

*Cons.* 2.:  $b - c - a - b - c - \text{etc.}$

$$\text{Cons. } 2. \quad b - c - a - b - \text{etc.}$$

Ant.:  $b - c - a - b - c - d = \text{etc.}$

Y, de hacerlo con la *central*:

*Cons.*  $\beta$ . :  $c - a - b - c - \text{etc.}$

*Ans.*:  $c - a - b - c - a - b$  etc.

Las partes que llevasen los *Consecuentes* podrian tener, antes de empezar éstos, las notas y pausas que se estimase conveniente.

J.S. Bach: 22(II)

(Compás 37)

(Compás 37)

a

c

b

c

a

b

b

c

ritmo de a libre

c

c

variante de b

variante de b

c

En este ejemplo, el diseño *c*) — el principal — aparece dos veces en el Soprano, otras dos en el Contralto y ninguna en el Tenor; en el Bajo sólo aparece el *c*) y el ritmo del *a*). Como los diseños no se suceden en un orden determinado ni son siempre respetados en su línea melódica, no ha lugar a ningún *Canon*.

g) Las modulaciones deben hacerse de forma que se llegue fácilmente al tono en el que va a entrar el *Sujeto* (o la *Respuesta*), sin *gastar* anticipadamente aquél, pero también sin brusquedades.

h) En casi todas las escuelas se exigen estos dos *Episodios*: uno para conducir a la *primera entrada de la 2.<sup>a</sup> sección*, y otro para conducir a la *primera entrada de la 3.<sup>a</sup> sección*. Respecto a los demás *Episodios*, los criterios varian, así como también en lo que atañe a su extensión.

§ 96. Composición de los Estrechos. Aun cuando los *Estrechos* no sean privativos de la 3.<sup>a</sup> sección, en la mayoría de las *Fugas* — y puede decirse que en todas las *escolásticas* — se reservan para aquélla.

Acerca de los mismos, téngase en cuenta que:

a) Se consideran tanto más interesantes cuanto más cerrados son, es decir, cuanto más próxima es la *entrada* de los elementos que los constituyen.

J. S. Bach 1(I)<sup>(1)</sup>

S.

1

A musical score for piano, page 2, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff uses a bass clef and shows harmonic or rhythmic patterns. Measures 7 and 8 are shown, separated by a vertical bar line.

b) En bastantes escuelas se exige que *cada Estrecho sea más cerrado que el anterior*, si está basado en el *mismo elemento temático*.

c) De existir razones armónicas que impongan modificaciones en la marcha de alguna voz para poder continuar un *Estrecho*, es preferible (2) que las mismas *no se hagan en la parte que entra última*, pues ésta es la más atentamente seguida por el oído (3).

d) Si se quiere que en un *Estrecho* el *Contrasujeto* acompañe al *Sujeto* o a la *Respuesta*, y para ello es indispensable hacer *modificaciones o supresiones* en aquél, pueden llevarse a cabo las mismas.

e) Cuando el Sujeto permite el Estrecho con la Respuesta (S. R.), no debe prescindirse del mismo, ni colocarlo en lugar

<sup>(1)</sup> Compases 14-15 y 7-8, respectivamente. El ejemplo 2 (*Estrecho más cerrado* que el de 1) está, en el original, 8.<sup>a</sup> baja.

(<sup>2</sup>) En algunas escuelas se exige.

<sup>(2)</sup> O sea, como en el ejemplo de e) del § 69.

secundario. Los *Estrechos* formados con la combinación *Sujeto-Sujeto* o *Respuesta-Respuesta* se consideran de menor categoría.

f) Conviene tener en cuenta el *movimiento contrario*, el *retrogrado*, la *aumentación* y la *disminución*, no sólo como medio de enriquecer los *Estrechos*, sino de hacerlos posibles cuando no lo serían sin tales artificios.

g) El conjunto de todos los *Estrechos* — si los mismos se suceden y constituyen la 3.<sup>a</sup> sección de la *Fuga* — no debe tener una extensión desproporcionada con las secciones anteriores <sup>(1)</sup>.

h) Las *entradas* de los elementos constitutivos de un *Estrecho* pueden correr a cargo de las partes que convenga.

i) Tanto la primera *entrada* de un *Estrecho* como las sucesivas pueden ir acompañadas por una u otras partes ajenas al mismo <sup>(2)</sup>.

j) Los *Estrechos* a que se refiere el apartado e), tanto pueden sucederse ininterrumpidamente como estar unidos entre sí por *Estrechos del Contrasuunto* o por breves *Episodios*. Entonces conviene que estos últimos estén construidos en forma imitativa y con el material temático de los *Estrechos*.

k) En las *Fugas escolásticas* raramente se hacen menos de tres *Estrechos* a base de *Sujeto-Respuesta*, si los mismos son posibles. El primero y el último, en el tono principal; el otro u otros pueden estar asimismo en ese tono o bien en alguno o algunos de los vecinos.

l) En determinadas escuelas <sup>(3)</sup> se exige que el *primero* y el *último Estrecho* sean de *Sujeto* y *Respuesta*, a 4 entradas equidistantes (S. R. S. R.), cada una en parte distinta, y más cerrado el último que el primero. Ello, aunque resulte indispensable interrumpir el curso melódico de una *entrada* al producirse la nueva. La 4.<sup>a</sup> entrada la exigen completa.

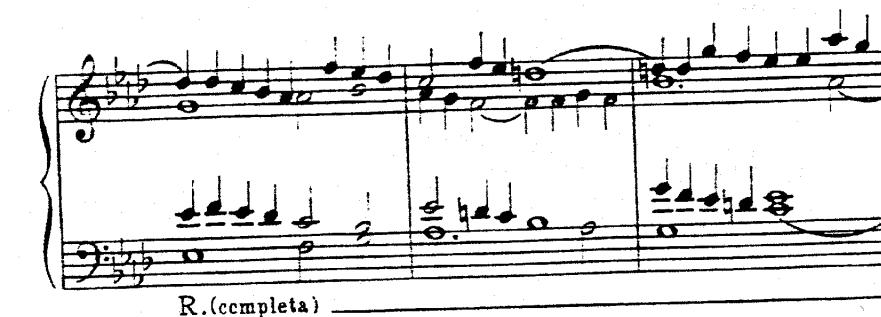
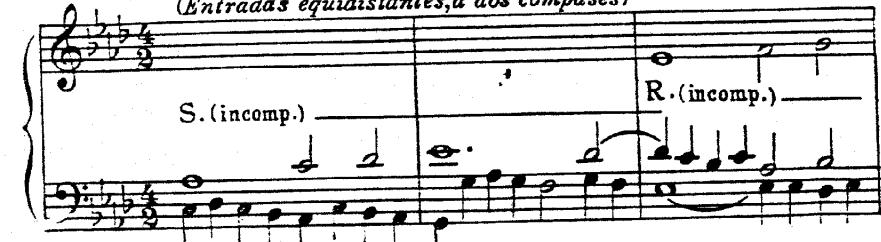
<sup>(1)</sup> De V. D'INDY 'Tratado de Composición':

"El trabajo contrapuntístico del Estrecho ha conducido a verdaderos abusos al convertirse aquél, en las escuelas, en un verdadero juego de paciencia, carente de toda preocupación musical. La simple afirmación conclusiva de la tónica ha tomado una extensión tal, en determinadas Fugas escolásticas, que abarca a veces una longitud igual o superior a la totalidad del resto".

<sup>(2)</sup> Algunos tratadistas no aceptan que sea expuesta sola la parte que inicia el *Estrecho*.

<sup>(3)</sup> Véase el § 97.

Gedalge <sup>(1)</sup>  
(Entradas equidistantes, a dos compases)



<sup>(1)</sup> Damos aquí toda la realización de este *Estrecho*, de Gedalge — en el cual se interrumpe el curso del *Sujeto* y de la *Respuesta* en el mismo momento en que entra la otra parte — para que se aprecie lo convencional de tales *Estrechos*, en los cuales falta lo más característico: la convivencia de los dos elementos constitutivos.

§ 97. El tipo francés de Fuga de escuela (¹).

1.<sup>a</sup> SECCIÓN (*Exposición*) :

1. *Cuatro entradas*, por el orden S. R. S. y R.

Si las partes son sólo *dos*, una de ellas hará las entradas 1.<sup>a</sup> (S.) y 4.<sup>a</sup> (R.), y la otra, las 2.<sup>a</sup> (R.) y 3.<sup>a</sup> (S.). Si son *tres*, una hará las entradas 1.<sup>a</sup> (S.) y 4.<sup>a</sup> (R.), y las otras, respectivamente, las 2.<sup>a</sup> (R.) y 3.<sup>a</sup> (S.). Si son *cuatro*, cada una hará una vez el S. o la R.

2. Las *entradas* 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> atacarán con la última nota de la anterior, o inmediatamente después. Las *Codas* del S. y de la R. sólo se emplearán si resultan indispensables, salvo en las *Fugas a dos partes*, que se hará una bastante extensa — equivalente a un pequeño *Episodio* — entre las entradas 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>.
3. En las *Fugas vocales a cuatro partes* (²), las *entradas* del S., si éste es *agudo*, estarán a cargo de las voces *Soprano* y *Tenor*, y si es *grave*, de las de *Contralto* y *Bajo*; una *entrada* para cada voz, empezando por la que se prefiera. Las *entradas* de la R., a cargo de las voces que no hagan el S.
4. De las sucesiones de voces posibles, se recomiendan las siguientes :

1. <sup>a</sup> entrada (S.) : Sopr.   Bajo   Cont.   Tenor	
2. <sup>a</sup> (R.) : Cont.   Tenor   Tenor   Cont.	
3. <sup>a</sup> (S.) : Tenor   Cont.   Bajo   Sopr.	
4. <sup>a</sup> (R.) : Bajo   Sopr.   Sopr.   Bajo	

5. El o los *Contrasujetos* acompañarán al S. y a la R. en cualquiera de las formas explicadas en el § 63.
6. En las *Fugas* en que el o los *Contrasujetos* intervengan ya en la 1.<sup>a</sup> entrada del S., no se confiará ninguno de ellos a la voz que deba hacer inmediatamente la entrada de la R.; salvo si los *Contrasujetos* son tantos como voces

(¹) El Conservatorio de París, por medio de sus *Concursos a premios* y de sus directores y profesores que han escrito famosos *Tratados de Fuga* (Cherubini, Dubois, Gedalge y Dupré), ha ido creando un tipo de *Fuga de escuela* que no sólo se ha impuesto en Francia, sino en muchos centros docentes de otros países. Por eso tratamos especialmente de dicho tipo y lo hacemos poniendo en el texto sus versiones más modernas (las de Gedalge y Dupré), si bien damos cuenta, en notas, de las principales diferencias con los tipos anteriormente practicados.

(²) Como son las de tipo *Concurso*.

disponibles. Si es sólo *uno*, se colocará en la voz que quede libre del grupo que hace el S., o sea :

<i>Sujeto</i> : Soprano   Tenor   Contralto   Bajo
<i>Contrasuj. : Tenor   Soprano   Bajo   Contralto</i>

*Contraexposición*. (Es facultativa) (³) :

7. *Episodio*, breve.
8. La R., en el tono de Aquélla y éste, en una voz en que no hayan figurado ya, lo cual sólo es posible en las Fugas a más de dos voces.
9. El S., en el tono de origen.

2.<sup>a</sup> SECCIÓN. (*Desarrollo, Episodio, Divertimento*) :

10. *Episodio* (⁴).

- |  |   |
|--|---|
| 11. El S. en el <i>tono relativo</i> , o sea :   | En el tono <i>menor</i> del <i>VI grado</i> , si la <i>Fuga</i> está en <i>mayor</i> .          |
|  | En el tono <i>mayor</i> del <i>III grado</i> , si la <i>Fuga</i> está en <i>menor</i> .         |
| 12. La R. normal ( <i>tono de la 5.<sup>a</sup> superior</i> ) que corresponde al S. precedente, o sea :         | En el tono <i>menor</i> del <i>III grado</i> , si la <i>Fuga</i> está en <i>mayor</i> .         |
|  | En el tono <i>mayor</i> del <i>VII grado natural</i> , si la <i>Fuga</i> está en <i>menor</i> . |
| 13. <i>Episodio</i> , algo más extenso que el anterior, pero menos que el último que se hará en la <i>Fuga</i> . |   |
| 14. El S. en el tono del <i>IV grado</i> (con la modalidad que normalmente le corresponde).                      |   |
| 15. <i>Episodio</i> , muy breve (facultativo).   |   |
| 16. El S. o la R. en el <i>tono relativo del anterior</i> (⁵), o sea :   | En el tono <i>menor</i> del <i>II grado</i> , si la <i>Fuga</i> está en <i>mayor</i> .          |
|  | En el tono <i>mayor</i> del <i>VI grado</i> , si la <i>Fuga</i> está en <i>menor</i> .          |

(³) La *Contraexposición* va cayendo en desuso, y sólo resulta aconsejable si el *Sujeto* es muy breve y su tesisura permite confiarlo tanto a una voz aguda (Soprano y Tenor) como a otra grave (Contralto y Bajo). Antes también se consideraba conveniente hacerla cuando la *Respuesta terminaba con la dominante*, pues entonces la *Contraexposición* proporcionaba el medio de cerrar la 1.<sup>a</sup> sección en el tono principal.

(⁴) Dubois aconseja una relativa extensión para este *Episodio*. Gedalge, por su parte, considera que debe ser el más breve, y como orientación, da la medida del doble de compases que el *Sujeto*. Dupré, la de igual extensión que éste.

(⁵) Esta *entrada* no la exigían Dubois ni Cherubini. Aquél la admitía también antes que la representativa del tono del IV grado. (Continúa la nota en la página siguiente.).

17. *Episodio* (¹).
18. *Pedal de dominante* (sobre el cual puede continuar el *Episodio* precedente).
19. *Semicadencia* (con *caderón* al final, o sin él).
- Todo ello es facultativo.

**3.<sup>a</sup> SECCIÓN. (*Estrechos*) :**

20. 1.<sup>er</sup> *Estrecho* de S. y R., con cuatro *entradas* equidistantes (S. R. S. R.), cada una en el tono de origen y en voz distinta. Las *entradas* 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> podrán ser incompletas; la 4.<sup>a</sup> deberá ser completa (²).
21. *Episodio* (breve) o *Estrecho* a dos o más *entradas*, a base del *Contrasugetto* (³).
22. 2.<sup>º</sup> *Estrecho* de S. y R. o cualquier otro tipo de *Estrecho* a base de dichos elementos, con dos o más *entradas* — equidistantes o no, pero más cerradas que las del primero —, en las tonalidades de origen o en otras, mientras sean vecinas. En vez de un solo *Estrecho* podrá hacerse una sucesión de ellos.
23. *Episodio* o *Estrecho* a base del *Contrasugetto*, de parecidas características al de antes, aunque de distinta constitución.
24. 3.<sup>er</sup> *Estrecho* de S. y R., de igual constitución que el primero, pero más cerrado (⁴).

*Entradas* que se habían empleado y que han ido cayendo en desuso, porque repetían una tonalidad ya oída en la 1.<sup>a</sup> sección:

a) El *Sujeto*, en la tonalidad de la dominante — sólo en las *Fugas tonales*, únicas en que difiere de la *Respuesta* —, para empezar o para terminar esta 2.<sup>a</sup> sección. Gedalge la acepta todavía en esta última forma.

b) El *Sujeto*, en el tono principal cambiado de modo (tonalidad no vecina). Gedalge la acepta, en las *Fugas en modo mayor*, si se reintegra el *Sujeto* a su modalidad propia, y en las en menor, para terminar la obra.

c) La *Respuesta*, en el tono principal, como réplica al *Sujeto* en el tono del IV grado.

(¹) Extensión aproximada: para Gedalge, un poco más que el triple del *Sujeto*; para Dupré, el doble del *Sujeto*.

(²) Cherubini y Dubois no exigian las cuatro entradas ni la equidistancia, en ningún *Estrecho*.

(³) El *Episodio* o el *Estrecho* a base del *Contrasugetto* que aquí indicamos, así como también el similar que sigue después, son facultativos y pueden ser sustituidos — ambos o solamente uno de ellos — por *Estrechos libres*, a base del *Sujeto* o de la *Respuesta*.

(⁴) También es posible — y en algún tiempo lo imponían — un *Estrecho cerradísimo* (a una nota de distancia) de *Respuesta-Sujeto*, o de sus *cabezas*. Téngase presente que en los *Estrechos* es donde mayor diversidad de procedimientos se acepta, mientras los mismos vayan siendo cada vez más cerrados y no falte el de *Sujeto-Respuesta*, con las *entradas completas*, si es realizable.

25. Cualquiera de los *Estrechos* — de preferencia el primero o el último de S. y R. — podrá hacerse sobre un *pedal de dominante*, si éste no figuró ya al final de la 2.<sup>a</sup> sección (¹).

Igualmente, el último de los *Estrechos* podrá ser sobre un *pedal de tónica*, o sobre uno simultáneo de *dominante* y *tónica*. De no procederse así, convendrá finalizar la *Fuga* con un *pedal de tónica*, sobre el cual las demás voces se imiten con la *cabeza del Sujeto* o de la *Respuesta*, o alguna de aquéllas haga una *entrada* (parcial o total) de los mismos.

**OBSERVACIONES.** Además de lo expuesto en cuanto a *estructura formal*, se exige:

- Que el número de partes reales *no se restrinja*, y, por tanto, cuando una voz *calle*, lo haga momentáneamente y dando lógico término a su linea melódica.
- Que las voces a las cuales se haga callar, al *entrar de nuevo* no lo hagan como simple relleno armónico, sino presentando el *Sujeto*, la *Respuesta*, el *Contrasugetto* o algún otro diseño importante, especialmente si es para intervenir en imitaciones.
- Que todas las *entradas* sean con *una nota real de acorde*.
- Que toda *entrada* del *Sujeto* o de la *Respuesta* vaya precedida — si es posible — por una pausa relativamente larga, y que la nota inicial no forme *unisono* con otra de las partes. Todo ello, para que la entrada adquiera más relieve.
- Que una misma voz no haga nunca *dos entradas* seguidas del *Sujeto* o de la *Respuesta*.
- Que, al disponer un nuevo *grupo de entradas*, no se confie cada una de ellas a *las mismas voces* que las hicieron en el grupo anterior. Si una voz hizo, por ejemplo, el *Sujeto*, no debe volver a hacerlo.
- Que no se emplee ninguna *cadencia conclusiva* en la 1.<sup>a</sup> sección. Después podrá emplearse, si no se interrumpe totalmente la marcha de las voces (⁵).

**§ 98. Doble Fuga. o Fuga con dos Sujetos.** Algunos tradicionistas consideran dentro de este tipo de *Fuga* el que hemos

(¹) Ya hemos dicho, en el § 83, que los *pedales* corrientes — únicos aceptados por muchos tratadistas —, son los *inferiores*. En los *pedales* casi siempre se aumenta el número de voces, de forma que — descontada la del *pedal* —, por lo menos, queden *en activo* las mismas de antes. Algunos profesores no aceptan que los *pedales de dominante* y *tónica* se sucedan inmediatamente.

(⁵) Como el ejemplo primero del § 70, no; como el segundo, sí. Antes, tampoco así eran admitidas.

explicado en el § 76, o sea, aquel en que el *Sujeto no es expuesto solo, sino acompañado de otra parte real*. Se trata, pues, de distintas maneras de denominar una misma cosa: lo que allí ha sido considerado como *Contrasugetto*, lo consideran ellos como 2.º *Sujeto*.

Pero la mayoría — a la cual nos unimos —, únicamente considera como *doble Fuga* la que expone y desarrolla un 2.º *Sujeto* independientemente del *primero*, aun cuando los dos se combinen luego. El 2.º *Sujeto* tiene siempre menos importancia.

§ 99. **Estructura de la doble Fuga.** Es completamente libre. Por lo regular, su 1.ª sección está constituida como la de una *Fuga simple*, y, en consecuencia, el 2.º *Sujeto* no aparece en ella.

El 2.º *Sujeto* puede ser expuesto con igual número de entradas que el *primero*, aunque la mayoría de veces lo es con menos, para evitar el peligro de que la *Fuga resulte demasiado extensa*.

El 2.º *Sujeto* puede tener o no *Contrasugetto* propio y ser presentado en el tono principal o en uno de sus vecinos. La *Respuesta* puede estar, como es normal, en el tono a la 5.ª superior del 2.º *Sujeto* o en otro. Hay mucho mayor libertad, pues, para cuanto se refiere al 2.º *Sujeto*.

Los *Estrechos* con el 2.º *Sujeto* son tan realizables como con el *primero*.

Ambos *Sujetos*, aunque se presenten por separado, acaban combinándose y — si es posible — siendo tratados en *Estrecho*.

*Ejemplo, de «El clave bien temperado»*

*Fuga 18 (II)*: Exposición, normal, del 1.º *Sujeto*, de la *Respuesta* y del *Contrasugetto*. Entradas suplementarias de aquéllos.

En el compás 61, entrada del 2.º *Sujeto* (poco característico por sus reminiscencias melódico-rítmicas con el *Contrasugetto*).



Compás 66: *Respuesta*, en la parte interior. Compás 71: nueva *entrada*, un tono más bajo que la primera. Compás 79: *entrada igual* que la del compás 66. Compás 97: *primera entrada de los dos Sujetos combinados*, etc.

§ 100. **La doble Fuga escolástica.** Es bastante menos rígida que la *Fuga simple*. He aquí algunas instrucciones de tratadistas:

«El 2.º *Sujeto* aparece, ordinariamente, después de la *entrada del 1.º Sujeto*, en el tono relativo, o bien toma el

lugar que corresponde al 1.º *Sujeto*, antes de empezar los *Estrechos*»<sup>(1)</sup>. (DUBOIS: Tratado de Contrapunto y Fuga.)

«El 2.º *Sujeto* aparece después de un desarrollo más o menos largo del 1.º *Sujeto*, desarrollo que termina con una cadencia sobre la dominante». (RICHTER: Tratado de Fuga.)

Tanto Dubois como Richter presentan, en sus ejemplos, el 2.º *Sujeto* en el *tono principal*. Gedalge (Tratado de la Fuga de escuela) admite que se haga en una tonalidad vecina, y considera como el mejor plan, para una *doble Fuga*:

- a) *Exposición del 1.º Sujeto*.
- b) *Episodio*.
- c) *Contraexposición (voluntaria)*.
- d) *Episodio (si hay Contraexposición)*.
- e) *Sujeto, en el relativo principal*.
- f) *Episodio y reposo en la dominante*.
- g) *Exposición del 2.º Sujeto, en el tono principal*.
- h) *Episodio sobre el nuevo Sujeto*.
- i) 1.º y 2.º *Sujetos*, combinados, en el *tono del II grado*, si la *Fuga* está en *mayor*, y del VI, si está en *menor*.
- j) *Respuestas, combinadas, del 1.º y 2.º Sujetos*.
- k) *Episodio, con elementos de los dos Sujetos, combinados*.
- l) 1.º y 2.º *Sujetos, combinados, en el tono de la subdominante*.
- m) *Episodio y Pedal de dominante, combinados con elementos tomados de los Sujetos*.
- n) *Estrechos y Final*.

Gedalge reconoce que caben modificaciones al plan anterior, tales como la supresión de j) y el paso a l) por medio de un corto *Episodio*. También el cambio de proceso desde d), para ir al tono de la *subdominante*; luego (tras breve episodio), al *relativo de éste*, y (tras otro breve episodio) al de la *dominante del tono principal*, en el que se combinan los *Sujetos 1.º y 2.º*.

§ 101. **Triple y cuádruple Fugas.** Son *Fugas* con tres y cuatro *Sujetos*, respectivamente; tipos muy poco usados.

Nada cabe añadir aquí que no hayamos dicho respecto a la *doble Fuga*, como no sea el que, a más *Sujetos, mayores peligros de caer en un trabajo de extensión excesiva*, si los *Sujetos secundarios*...

<sup>(1)</sup> Recuérdese que, en el tipo francés de *Fuga escolástica*, los *Estrechos* constituyen la 3.ª sección.

darios son presentados de forma independiente, por lo cual se acepta el prescindir de tal presentación y el combinarlos en seguida unos con otros.

*Ejemplo de «El clave bien temperado».*

Fuga 14 (II): Exposición, normal, del 1.<sup>er</sup> Sujeto. En el compás 20, exposición del 2.<sup>o</sup> Sujeto, en el tono principal,



seguida de otras entradas en diversos tonos. En el compás 36, exposición del 3.<sup>er</sup> Sujeto (¹).



Desarrollo del 3.<sup>er</sup> Sujeto con diferentes entradas del mismo. En el compás 51, entrada del 1.<sup>er</sup> Sujeto, y, desde el final del compás 54, combinación de los tres Sujetos, repetida en el 60 y en el 66, para finalizar la Fuga.

§ 102. La Fugueta, el Fugado y el estilo fugado. La Fugueta es una pequeña Fuga. En general, su Exposición consta de las entradas puramente indispensables, y el Desarrollo es poco importante.

El Fugado casi nunca es un todo, sino un fragmento de una composición extensa — como un tiempo de Sonata o de Sinfonía —, en el que uno de los temas es tratado como si lo fuese de Fuga, pues se expone con las entradas características, y luego se abandona el procedimiento fuguístico para continuar por otros derroteros.

Por estilo fugado se entiende el que se desprende de la Fuga — imitaciones, respuestas a diferentes intervalos, etc. —, y se aplica a los fragmentos o composiciones que tienen sabor de Fuga, pero no se sujetan a la estructura de ésta.

(¹) Mientras KREHL (*Tratado de Fuga*) considera, como nosotros, que se trata de un 3.<sup>er</sup> Sujeto, Dupré (*Curso completo de Fuga*) lo considera 2.<sup>o</sup> Contrasujeto.

§ 103. Las Fugas por aumentación, disminución, movimiento contrario y retrógrado. Se cuentan entre los tipos de Fuga cultivados antigüamente y caídos en desuso. Se caracterizan por su Exposición, la cual presenta casi siempre, cuando las entradas son cuatro, esta estructura:

Sujeto.

Respuesta, en alguna de las formas citadas.

Sujeto, normal.

Respuesta. igual a la anterior.

O esta otra:

Sujeto.

Respuesta, normal.

Sujeto, por aumentación, etc.

Respuesta, correspondiente al Sujeto anterior.

He aquí un ejemplo, de Fux:

### III. La Variación

§ 104. Definición. La *Variación*, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo *tema* — que, casi siempre, se expone al principio de la obra —, el cual es modificado cada vez intrínsecamente o extrínsecamente <sup>(1)</sup>.

§ 105. Tipos de Variación. Las modificaciones o transformaciones a que es sometido un *tema*, para dar origen a la *Variación*, pueden ser:

a) En el propio *tema*, pero de modo que se mantengan del mismo suficientes características melódicas y armónico-contrapuntísticas para que pueda ser reconocido.

b) En la *armonía* o en el *contrapunto* que se producen conjuntamente con el *tema*, mas no en éste.

c) En el *tema*, pero de modo que de él sólo subsista algún *fragmento* o *detalle*, con el cual se cree una nueva y circunstancial idea temática.

Estos tres tipos de *Variación* son diversamente denominados por los tratadistas. Las denominaciones que más se han generalizado hasta ahora son:

Para la explicada en a): { *Variación ornamental*.  
                                  *Variación melódica* <sup>(2)</sup>.

Para la explicada en b): { *Variación decorativa*.  
                                  *Variación armónico-contrapuntística* <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> Hay que distinguir entre «la» *Variación*, nombre genérico; - una » *Variación*, simple pieza de las varias agrupadas, y «unas» *Variaciones*, título empleado, entre otros, para designar la obra completa.

También debe tenerse en cuenta la » variación » en su aspecto de vocablo, que expresa un *procedimiento elaborativo*.

Por «variación » o por «variar un tema » — expresiones en tal caso sinónimas — se entiende, sencillamente, el *reexpresar con modificaciones de tipo ornamental*, para aumentar su interés. Véase en las *Sonatas para piano*, de Beethoven, empleado el procedimiento — posible en cualquier tipo de composición — en el *Adagio* de la op. 2, núm. 1; en el *Rondó* de la op. 2, núm. 2, etc.

<sup>(2)</sup> *Rítmica*, simplemente, si las modificaciones se reducen al valor de las notas.

<sup>(3)</sup> Sólo *armónica* o *contrapuntística*, si las modificaciones se refieren de modo exclusivo a uno de tales aspectos.

Para la explicada en c): { *Variación amplificativa*.  
                                  *Variación libre*.  
                                  *Gran variación*.

§ 106. Variación ornamental o melódica. La melodía de un *tema* admite ser modificada — ya en su *ritmo*, ya en su *línea de sonidos* — sin que por ello el *tema* quede desfigurado hasta el punto de no permitir la identificación. Todo estriba en que se acierte a conservar los *puntos básicos* de su contexto <sup>(1)</sup> y de la armonía acompañante.

Por eso, el compositor, en la *Variación ornamental*, enriquece a voluntad el *tema* — añadiéndole arabescos, figuraciones, escalas, arpegios, etc. — o, por el contrario, elimina del mismo notas accesorias y giros superfluos, establece nuevos ritmos, cambia el compás, la modalidad, el movimiento... ; pero mantiene lo fundamental de la melodía, de la armonización y de la estructura de los períodos y subdivisiones <sup>(2)</sup>.

Beethoven: *Sonata, op. 26*.

§ 107. La Variación decorativa o armónico-contrapuntística. Cuando un *tema* es expuesto, armonizado o contrapunteado, no es exclusivamente su *melodía* lo que le da personalidad, sino que a ello contribuyen la *armonía* o los *contrapuntos*.

<sup>(1)</sup> De una manera general pueden señalarse como *puntos básicos* de una melodía sus *notas reales más agudas o graves*, sus *acentos métricos principales* y sus *cadencias*.

<sup>(2)</sup> En el ejemplo que sigue — así como en los dos posteriores — podemos inmediatamente debajo de la exposición del *tema* los correspondientes compases de una *Variación*, para que se pueda comparar.

De ahí que, en la *Variación decorativa*, el compositor conserve — si lo desea — inmutable, en todos sus aspectos, la melodía del *tema*, pero no su *armonía* o sus *contrapuntos*, y cuide de que ésta o éstos proporcionen a cada nueva reexposición del mismo el interés indispensable para que la finalidad de dicho tipo de *Variación* quede cumplida.

Beethoven: *Sonata, op. 14, nº 2*

(*Exposición del tema*)

The musical score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the theme in C major, followed by three measures of variation labeled '(Comp. 1)', '(Comp. 2)', and '(Comp. 3)'. The second system begins with '(tema)' and continues with '(Comp. 4)', '(Comp. 5)', and '(Comp. 6)'. The third system starts with '(Continuación de la Variación I)' and includes '(tema)' and 'etc.'. The fourth system concludes with 'etc.'.

§ 108. *Variación amplificativa, libre o gran Variación*. El *tema* no necesita aparecer *completo* para acreditar su presencia. Puede bastar un *fragmento* suyo, un simple *detalle* de los que le han dado personalidad al ser expuesto. En tal caso, el *tema* se convierte en cantera de la cual se extraen *elementos* que necesitan de otros complementarios para llegar a constituir estados musicales nuevos, pero que no por eso dejan de ser hijuelas de aquél.

El compositor, pues, al componer una *Variación amplificativa*, toma «algo» (poco o mucho) del *tema* — ya de su *línea de sonidos*, ya de su *ritmo* o de su *armonía* — y, considerando ese «algo» como célula generadora, crea sobre su base *una nueva idea musical*, que pasa a ser protagonista de una de las *Variaciones*, pero que en la siguiente cede el puesto a otra.

La libertad con que procede el compositor en este tipo de *Variación* es extraordinaria, por lo cual resulta muchas veces difícil — a la simple audición o con un análisis superficial — encontrar o identificar ese «algo» del *tema* a que nos hemos referido.

Beethoven: *Sonata, op. 109*.

*Andante*

(*Exposición del tema*)

The musical score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the theme in G major, followed by four measures of variation labeled '(Comp. 1)', '(Comp. 2)', '(Comp. 3)', and '(Comp. 4)'. The second system starts with '(Var. V.)' and includes '(Primeras notas del tema)'.

(Continuación de la exposición del tema)

§ 109. Coexistencia de los tres tipos de Variación. Una Variación puede estar compuesta de modo exclusivo con arreglo a cualquiera de los tres tipos explicados en los §§ 106, 107 y 108; pero también puede tener de dos de ellos, e incluso de los tres, sin que tal cosa constituya ninguna clase de excepción.

Beethoven: *Sonata, op. 109. (Variación III)*<sup>(1)</sup>

*Allegro vivace*

(1) El *tema* figura en el ejemplo anterior.

En esta *Variación* está el *tema* — lo ataca la mano izquierda, mientras lo que era su bajo lo hace oír la mano derecha — y hay *ornamentación* en el mismo. La presentación de los elementos en juego y su pase alternativo de una a otra de las manos del pianista, origina un cambio de *decoración*, y el todo hace pensar más en una idea nueva con reminiscencias del *tema* — como es el caso de la *Variación amplificativa* — que en el trazado melódico de éste.

§ 110. Estructura de la Variación. La estructura de la forma *Variación* descansa, como toda forma, en unos principios básicos que la caracterizan y que han subsistido, en su esencia, a través de la evolución natural impuesta por el tiempo, concepciones, modas, escuelas y épocas. El plan general es el siguiente:

La obra empieza con la *exposición del tema*, que ha de actuar como protagonista casi siempre único, pues resulta excepcionalísima — ya que sólo es empleado en algunas *Variaciones* modernas o relativamente modernas — la introducción de un *tema secundario* que se desenvuelve alrededor del *principal*. El *tema* — por lo general, de movimiento lento y sobrio de líneas, para que luego, al enriquecerlo con figuraciones, no resulte sobrecargado —, pese a tal denominación, muchas veces no es un verdadero *tema*, sino una *frase completa* <sup>(1)</sup>, o incluso una *pieza de breves dimensiones* <sup>(2)</sup>.

Después de la *exposición del tema* siguen sus *Variaciones*, en número que fija el compositor a voluntad. Cada *Variación* suele llevar un número de orden y forma un todo claramente definido y delimitado, pues de existir enlace entre ellas, la *soldadura* es fácilmente apreciable.

En aquellas *Variaciones* en las cuales no se hace uso de la *amplificación* y, por consiguiente, no se rompe su simetría con respecto al modelo, el *proceso de desarrollo de cada una es paralelo al del tema*: igual número de compases, igual extensión de los períodos e igual armonía (en lo esencial) en cada compás. Pero en la *Variación amplificativa* hay absoluta libertad al respecto.

La *tonalidad* y *modalidad* de cada *Variación* fue la misma hasta que se introdujo — como una variante más — la del *cambio de modo* <sup>(3)</sup>, conservando siempre el *tono*. La norma de

(1) Es el caso de los ejemplos de la mayoría de *Temas variados*, o *Temas con Variaciones*.

(2) Así sucede con los *Dobles*, de los cuales tratamos en el § 113, y con las piezas breves seguidas de sus *Variaciones*, como *Minué con Variaciones*, *Gavota con Variaciones*, etc.

(3) Primero sólo se cambió en una *Variación* — y de ahí la indicación *Maggiore o Minore* que encabeza, a veces, la tonalidad en distinto modo —; luego se modificó en tantas como se creyó oportuno.

escribir todas las *Variaciones* en la misma tonalidad sigue considerándose vigente, aunque de un modo relativo, pues las excepciones van siendo cada vez más numerosas<sup>(1)</sup>.

Algunas *Variaciones* terminan con una pieza que no pertenece a la forma *Variación* — una *Fuga*, un *Fugado*, etc. —, pero cuyo elemento básico es fruto directo del *tema general de la obra*. Siempre es facultativa una *Coda*, más o menos importante.

Las *Variaciones*, en su conjunto, suelen constituir por sí mismas una composición, pero pueden ser sólo parte de ella, en concepto de pieza de una «Suite», de tiempo de una *Sonata*, etc.

**§ 111. La Variación en la época preclásica.** Antes de que el vocablo *variación* pasase a figurar como denominativo de una forma determinada, las características esenciales de la *Variación* tenían ya vida en otras composiciones diversamente tituladas, las más importantes de las cuales se explican en los párrafos siguientes.

**§ 112. La «Canzona».** Tal como se presenta en J. S. Bach y sus precursores<sup>(2)</sup>, corresponde a un tipo de *Variación especialmente rítmica*, pues consiste en la exposición de un tema de canción de *ritmo binario*, seguida de una reexposición variada, en el mismo tono y con *ritmo ternario*:

J. S. Bach. *Canzona* (para Órgano)  
(Exposición) etc.

(Variación) etc.

(1) Dos casos interesantes, de Beethoven: las *Seis Variaciones en ja* (op. 34), en las cuales el proceso tonal es: *Fa, Re, Si ♭, Sol, Mi ♯, do y Fa*, y el *Adagio* del Cuarteto op. 127, en el cual la 3.<sup>a</sup> variación no está en *La ♫*, como las otras, sino en *Mi*.

(2) La denominación «Canzona» (del italiano *canzone* = canción) es muy antigua en la terminología formal, y son diversos los tipos de composición — ya desaparecidos — que ha titulado. En el § 54 hemos aludido a la «Canzona» de tipo fuguístico.

**§ 113. Los Dobles.** *Doble* se denominaba la repetición, adornada — sin variar el compás, el movimiento y lo esencial de la armazón armónica —, de una pieza de danza, que, por exigencias de ésta, debía ejecutarse más de una vez<sup>(1)</sup>. Primeramente tales adornos fueron sencillos e improvisados por el propio ejecutante; pero esto último dio pie a un exhibicionismo tan repleto de lugares comunes y mal gusto que los compositores optaron por escribir ellos mismos los *Dobles-Triples*, si eran tres, etc., en todos los casos<sup>(2)</sup>.

*Zarabanda* de la VI «Suite» inglesa, de J.S.Bach.

El «Doble»

(1) Pertenece a este mismo tipo de *Variación* las *Diferencias* de los vihuelistas españoles del siglo XVI; las *Divisiones*, de los ingleses, y las «Follias», de los italianos. Sin embargo, estas últimas eran, en su origen, canciones populares — al parecer españolas, y de ahí las «Follias d'España» —, sobre las cuales se escribieron *Variaciones* que indujeron a identificar con esta forma la primitiva canción.

FELIPE PEDRELL, en su libro *Las formas musicales pianísticas*, recaba para el español Antonio de Cabezón (1510-1566) el honor de haber sido el primero en escribir *Variaciones*, aunque con el título de *Diferencias* de que ya hemos hecho cita.

(2) Los *Dobles* fueron bastante empleados en la «Suite» (§ 118) — el ejemplo que ponemos se encuentra en el caso —, especialmente aplicado el procedimiento a alguna de las piezas lentas de aquélla.

§ 114. El « Ostinato ». Es un tema, generalmente a cargo del bajo — entonces « basso ostinato » —, que, cual se desprende de la palabra italiana con que es designado técnicamente, domina como idea fija, *obstinada, constantemente repetida*, la marcha de la composición. Ésta, en consecuencia, queda constituida por una serie de *Variaciones decorativas* del « ostinato ».

§ 115. La Chacona y el Pasacalle como piezas del tipo « Variación ». Si bien no todas las *Chaconas* y *Pasacalles* están tratados como *Variaciones*, si lo están la mayoría (1). Se discrepa respecto a su forma exacta, pues mientras unos han pretendido establecer — con criterio dispar — diferencias entre la *Chacona* y el *Pasacalle*, otros los han considerado equivalentes. Así, V. D'INDY (*Tratado de Composición*) afirma :

« *El Pasacalle es una pieza en la cual el tema, ordinariamente expuesto por el bajo, permanece idéntico durante todas las Variaciones. Éstas son, pues, puramente contrapuntísticas y extrínsecas, ligadas necesariamente a una polifonía. En la Chacona, el tema, en general expuesto por la voz superior, recibe en seguida adornos melódicos cada vez más ricos. Se trata, por tanto, de una serie de Variaciones melódicas* ».

Y, en cambio, RIEMANN (*Diccionario de la Música*) dice :

« *La Chacona es una pieza instrumental construida, lo mismo que el Pasacalle, en forma de Variación sobre un "basso ostinato". Las definiciones de los autores antiguos, que tienden a diferenciar la Chacona del Pasacalle, son contradictorias* ».

Los « *ostinatos* » de la *Chacona* y del *Pasacalle* acostumbran a ser breves, severos y muy tonales. A veces diseñan sólo una fórmula cadencial. Regularmente — aunque no siempre, como demostrarán los ejemplos — su compás es  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{3}{2}$ , y su movimiento, pausado.

La *Chacona*, de la *Sonata 4.ª*, para *violín solo*, y el *Pasacalle*, para *órgano*, de Bach, son las obras más famosas del género.

La *Chacona* comienza así :



(1) De la *Chacona* y del *Pasacalle* considerados exclusivamente como danzas — o sea, sin forma de *Variación* — se trata en el § 136.

y el sentido descendente del bajo — *re, do, si, la* — constituye el « *ostinato* », que no puede decirse esté siempre en el bajo, puesto que en muchos casos sólo existe *una voz*. He aquí algunas de las *Variaciones* (1) :



En el *Pasacalle* de Bach, a que nos hemos referido, el « *ostinato* » lo constituye el siguiente tema, que es expuesto solo y figura casi siempre — no siempre — en el bajo e invariado.

#### Tema



#### (Variación 1<sup>a</sup>)



(1) La tonalidad de *re* de la obra sigue en modo *menor* hasta la Variación 32, en que cambia a *mayor*, para reintegrarse al modo *menor* en la 52. La también famosa *Chacona* de Vitale (anterior a la de Bach) tiene igualmente, en concepto de « *ostinato* », las cuatro notas que, como esen-

(Variación 2<sup>a</sup>)

He aquí una *Chacona*, de Händel (1685-1759), y alguna de sus *Variaciones*, las cuales tienen como «ostinato» el bajo, unas veces sin cambio alguno, y otras, más o menos ornamentado (<sup>1</sup>).

ciales, hemos mencionado en la de Bach. La tonalidad es la de *sol menor* — «ostinato» : *sol, fa, mi, re*, con el valor de un compás cada nota —, pero la tonalidad cambia varias veces, y, en consecuencia, el «ostinato» queda transportado a cada cambio de la misma.

(<sup>1</sup>) De parecidas características son las *Variaciones* de la *Chacona*, de Pachelbel :

Variación 2<sup>a</sup> (<sup>1</sup>)

Variación 3<sup>a</sup>

Del mismo tipo es el siguiente *Pasacalle* (de la «Suite » 7), también de Händel. Nótese que, contra lo general, ni su compás es *ternario* — sino *cuaternario* (<sup>2</sup>) —, ni su movimiento *pausado*:

## Allegro moderato

Variación 2<sup>a</sup>

(<sup>1</sup>) En las variaciones de esta *Chacona*, Händel conserva siempre la *tonalidad*, la *modalidad* y la *armonía*, y muchas veces también la *melodía* de la voz superior. En cambio, en otra *Chacona* sobre el mismo «ostinato», cambia la *modalidad* en la 9.<sup>a</sup> variación, y adopta de nuevo la primitiva, en la 16.<sup>a</sup> variación.

(<sup>2</sup>) También está en compás *cuaternario* el *Pasacalle* de la ópera *Peter Grimes*, del moderno compositor inglés Britten. Sin embargo, su tema

En la *Chacona* de la 2.<sup>a</sup> «Suite» de Purcell, el «ostinato» — constantemente igual — está en el *bajo*, salvo en dos *Variaciones*, en que figura en la *voz superior*, y en otras dos, en que, por fragmentos, pasa de una a otra de dichas voces:



§ 116. La Variación en la época clásica. Solamente la forma de *Variación ornamental* tuvo vida próspera en la época clásica, basada en los antiguos *Dobles* y enriquecida con aportaciones sucesivas, como las de *variar* y el *compás* y el *movimiento* — que no había por qué respetar, cuando no se trataba de danzas — e incluso la *modalidad*. Hasta Beethoven, la *Variación amplificativa* no cobró realmente existencia, pues si bien en ocasiones los compositores se desentendían bastante de la materialidad de las notas del *tema*, no lo hacían, en cambio, por lo que respecta a su armazón armónica, a sus cadencias, número de compases y estructura de los periodos, todo lo cual era respetado. Debido a ello, la vigencia del *tema* quedaba tan latente como pudiera estarlo con la presencia de sus notas esenciales.

Las expresiones *Tema variado*, *Tema con Variaciones*, *Variaciones*, se fueron imponiendo — sobre todo la primera —, y la forma de *Variación* que entonces representaban gozó de un favor extraordinario a principios del siglo XIX, para decaer, punto menos que radicalmente, a mediados del mismo<sup>(1)</sup>. La moda se había impuesto con caracteres epidémicos, y ni los compositores de mayor categoría se libraron de rendirle culto. Se escribieron *Variaciones* sobre toda clase de temas, vulgares o vulgarizados, de poco o mucho fuste, pertenecientes a *Sinfonías*,

resulta asimétrico, pues consta de once tiempos, por lo cual su acentuación métrica va cambiando en las repeticiones. El «ostinato» lo expone el bajo y queda siempre en él:



<sup>(1)</sup> Hubo compositores que casi limitaron su producción a componer *Temas variados*, los cuales se escribían sobre cualquier música que gozase del favor momentáneo del público. El abate Gélinek escribió cerca de seiscientos.

Óperas o a obras ligeras. Y las tales *Variaciones* se limitaban con frecuencia a un relleno de escalas, arpegios, figuraciones y trucos virtuosistas que, al no fundirse con el tema, lo recargaban.

§ 117. La Variación en la época posclásica. Con Beethoven (1770-1821) — especialmente en las obras de su último periodo — fructifica la semilla, hallada ya en los *Corales variados* de J. S. Bach (§ 250), de la *amplificación y transformación del tema*. Beethoven no fue seguido en el nuevo camino por sus contemporáneos, pero la herencia fue recogida más tarde, y es vivificada con esta nueva savia que la forma *Variación* se tiene en cuenta modernamente. He aquí unos ejemplos de los *Estudios sinfónicos*, en forma de *Variaciones*, de Schumann (1810-1856), en los cuales se puede apreciar cuánta atención dispensó ya dicho compositor al tipo *amplificativo*, y qué extraordinaria fuente de recursos representa éste para la forma a que nos referimos, pues gracias al mismo, el *tema* deja de ser un personaje que se limita a pavonearse con más o menos brillantes vestiduras a través de las *Variaciones*, para convertirse, en germen, en idea fecunda de estados musicales nuevos que toman cuerpo y expresión en las mismas.

<sup>(1)</sup> Las notas señaladas con líneas de puntos pertenecen al *tema*.



*Tema:* Está constituido por una frase de diecisésis compases, con cadencias cada cuatro —ninguna sobre el acorde de tónica—, y que responde a una estructura A. A. B. A.

Variación I<sup>(1)</sup>: Amplificativa toda ella, pues su elemento es la *nueva idea temática* con que empieza, basada en la *cabeza del tema*, aun cuando éste — por medio de sus *cuatro primeras notas y episódicamente* — haga acto de presencia en el transcurso de la pieza. Consta esta Variación de diecisésis compases, con repetición de los ocho últimos.

*Variación II:* Sobre el tema (en el bajo) queda planteada otra idea, importantísima, que decora el tema hasta el 4.<sup>o</sup> compás, después del cual, el tema desaparece, y toda la atención del compositor se ciñe a la nueva idea. En los compases 8 y 10 coinciden tema y variación, y luego aquél vuelve a ceder el sitio a la nueva idea. Esta Variación consta de dieciséis compases, con repetición cada ocho.

*Variación IV*: Desarrollo, en forma de *Canon* (§ 32), de otra nueva idea que llena toda la *Variación* y arranca de las *cuatro primeras notas del tema*. Esta consta de dieciséis compases, con repetición cada ocho.

*Variación VIII: Otra idea construida con las cuatro notas iniciales del tema, que se desarrolla a través de toda la Variación. Esta se compone de dieciocho compases, con repetición de los nueve últimos (1).*

<sup>(1)</sup> La numeración de las *Variaciones* se ha hecho teniendo en cuenta todas las que forman la obra.

(<sup>2</sup>) Detalles que se han de tener en cuenta respecto a las restantes Variaciones — siempre interesantísimas — de la obra: Las III y XII (última) no tienen más relación con el tema que la de servirse del arpegiado del acorde de tónica con que aquél comienza, para constituir un diseño acompañante, en la III, y la célula generadora, en la XII. La VII está en *Mi*; la XI, en *sol*  $\frac{5}{4}$ , y la XII, en *Re*  $\gamma$  (enarmónico del tono principal, en modo mayor). Esta Variación es extensísima y está construida en forma de Roncó (§§ 127 y 161).

#### IV. La « Suite » y la Casación, Serenata o « Divertimento »

§ 118. Definición. El vocablo francés « Suite » — que significa *série* — es el generalizado para designar la reunión, formando *un todo*, de diversas piezas instrumentales independientes entre si, pero combinadas para ejecutarse seguidas.

§ 119. « Suite » antigua y « Suite » moderna. La « Suite » fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII. Especialmente los *clavecinistas* le dedicaron particular atención. Recibió también las denominaciones de « Ordre » (francesa), « Partita » (alemana) <sup>(1)</sup> y « Sonata » (italiana) <sup>(2)</sup>. Despues de J. S. Bach — que cerró su época de esplendor —, tal tipo de composición y los vocablos que lo designaban desaparecieron rápidamente, salvo el de « Sonata », que subsistió, pero no con la significación de hasta entonces, sino con la que veremos en los §§ 141 y ss.

En las postrimerías del siglo xix, la palabra « Suite » volvió a la terminología activa, más desde entonces las composiciones que tituló fueron bastante distintas de las pertenecientes a la época anterior. De ahí que distingamos entre los tipos *antiguo* y *moderno* de la « Suite ».

§ 120. Constitución de la « Suite » antigua. En los primeros tiempos la constituyan exclusivamente *canciones* y *danzas*

<sup>(4)</sup> Este término se empleó también como sinónimo de *Variaciones* (§§ 104 y ss.). El propio J. S. Bach, que inmortalizó el vocablo con sus famosas «Partitas» equivalentes a «Suites», lo empleó asimismo en dicho sentido en alguna de sus obras para órgano.

(\*) Como se verá en el § 141, este término ha tenido diversas acepciones. También algunas "Suites" fueron tituladas *Toccata*, *Caprichos* y *Obertura*, denominaciones empleadas asimismo para piezas sueltas y para algunas de las integradas en la "Suite".

*populares de la época medieval*, muy breves y sin desarrollo alguno. La evolución natural de toda forma se manifestó en los sentidos de ir abandonando su simplicidad — bajo la influencia de la rica polifonía que triunfaba en el género religioso —, de ir desapareciendo algunos tipos de danza (como el *Passamezzo* y la *Forlana*), para dar entrada a piezas desprovistas de tal carácter (*Preámbulo*, *Obertura*, *Aria*, *Burlesca*, *Capricho*, etcétera), y de ir reduciendo el número de piezas, al ganar las mismas en extensión.

Algunas de estas piezas llegaron a tener tal categoría que se convirtieron en elementos básicos de la « Suite ». Fueron la *Allemande*, la *Courante*, la *Zarabanda* y la *Giga*. A veces el *Rondó*, o alguna pieza del tipo « Variación », sustituía a la *Giga*. Sin embargo, nada de concreto en cuanto a número, clase y extensión de las piezas integrantes.

Entre las cuatro danzas citadas se intercalaban — cuando aquéllas no formaban por si solas la « Suite » — los llamados *Intermedios*, que eran las demás piezas no consideradas esenciales y que, por lo general, figuraban entre la *Zarabanda* y la *Giga*, excepto si se trataba de una pieza destinada a servir de pórtico a la composición, como el *Preámbulo*, la *Obertura* y las de carácter similar.

En algunas « Suites » se encuentran dos piezas del mismo título, seguidas — *Minué I* y *Minué II*; *Gavota I* y *Gavota II*, etcétera —, casi siempre, la segunda en distinta tonalidad o modalidad que la primera. Las dos piezas forman, en tal caso, una sola, por lo cual deben ejecutarse sin interrupción, y después de la II, volver a la I, sin repetir, entonces, las partes de ésta<sup>(1)</sup>.

También se encuentran a veces piezas que resultan una *repetición ornamentada* de la precedente, casi siempre encabezadas por la palabra *Doble*. El *Doble* — tratado ya en el § 113 — no es sino una *Variación* de las de tipo *ornamental*, en la que se conservan el compás, el aire y la armazón armónica.

Todas las piezas de la « Suite » antigua se escribían en el mismo tono. El modo se cambiaba o no, a voluntad<sup>(2)</sup>.

(1) En casos así, la segunda pieza tiene la misma significación que el *Trio* del *Minué de Sonata*, del cual tratamos en los §§ 157 y ss.

(2) Tanto las « Suites » (inglesas y francesas) como las « Partitas » escritas para clave por J. S. Bach, conservan el mismo modo para todas sus piezas, salvo en algún caso de segunda danza (como la *Gavota II* de la 3.ª « Suite » inglesa), que no representa excepción, pues, como hemos dicho antes, forman un todo con la primera.

§ 121. Forma de las piezas de la « Suite » antigua. Respecto al particular, debe tenerse en cuenta:

a) Que las piezas básicas de la « Suite » — *Allemande*, *Courante*, *Zarabanda* y *Giga* — estaban estructuradas de acuerdo con la forma *binaria* por muchos tratadistas denominada tipo « Suite »<sup>(1)</sup>.

b) Que las piezas no básicas de la misma y en posesión de forma propia — *Preludio* (y piezas similares) (§ 179), *Rondó* (§§ 127 y 161), *Chacona* y *Pasacalle* (§§ 115 y 136) — la conservaron dentro de la « Suite », al figurar en ella.

c) Que las demás piezas, denominadas *Intermedios*, se adaptaron, por lo general, a la forma de las del grupo a).

d) Que todas las piezas del grupo anterior sobrevivientes cuando la atención de los compositores se apartó de la « Suite », abandonaron el tipo *binario* para adoptar el *ternario* que veremos en el *Minué de Sonata* o la forma del *Rondó*. Incluso se encuentra algún caso dentro de la propia « Suite »<sup>(2)</sup>.

§ 122. La forma binaria denominada tipo « Suite ». Responde al siguiente plan:

*Parte I.* El elemento temático principal se expone en el tono elegido para la « Suite ». Por medio del desenvolvimiento de dicho elemento temático en forma de progresiones, imitaciones, etcétera, o con la intervención de algún elemento secundario, y a través de más o menos modulaciones, se llega a una amplia cadencia, con la cual termina la primera parte, que se repite íntegra. La tonalidad en que finaliza puede ser una de las siguientes, si bien la c) es muy raramente empleada:

a) La del tono de la dominante<sup>(3)</sup> del elegido para la « Suite ».

b) La del relativo mayor, si la pieza comienza en modo menor.

c) La del mismo tono con que se ha comenzado, o sea, el elegido para la « Suite »<sup>(4)</sup>.

*Parte II.* Un proceso modulante regresivo, de parecidas características al progresivo de la parte I, conduce desde la

(1) Se explica en el párrafo siguiente.

(2) Fue sobre todo la forma *Rondó* la que más le ganó terreno, dentro de la « Suite », a la del tipo binario citado. De ahí las indicaciones, que se encuentran a veces, de *Gavota in Rondó*, *Minuetto in Rondó*, etc.

(3) En modalidad *mayor*, si lo es la del comienzo, e indistintamente *mayor* o *menor*, si la del principio es menor.

(4) Ejemplos de a), b) y c) se encuentran en las ya citadas « Suites » y « Partitas » de J. S. Bach.

tonalidad en que se terminó ésta, o desde una vecina, hasta la principal, para finalizar en la que acabamos de citar.

El elemento temático con que empieza esta parte procede — especialmente en las « Suites » y « Partitas » de J. S. Bach — casi siempre de la anterior, conservado en su misma forma o tomado en *movimiento contrario* más o menos libre. Muchas veces, también la cadencia que cierra la pieza es igual o muy parecida a la final de la parte primera, todo ello, desde luego, en las tonalidades correspondientes (¹).

La parte II se repite, lo mismo que la I.

J.S. Bach:

*Courante de la Suite francesa nº 1.*  
(Comienzo)

(Tonalidad: re menor)

(Final 1<sup>a</sup> parte)

(tono de la dominante)

(tono de la dominante)

(tono de re mayor)

(¹) A lo que parece, D. Scarlatti (1685-1757) es quien tuvo la idea de terminar la pieza con un diseño derivado del tema principal — lo cual estaba fuera de lo acostumbrado entonces —, estableciendo con ello el germen de la *Reexpresión* que debía transformar el *tipo binario* de la « Suite » en el *ternario* de la *Sonata* (§§ 144 y ss.).

(²) El terminar las piezas en modo *menor* con el acorde de tónica *mayor* (*cadencia picarda*) era correntísimo en la época de Bach.

Principales características de las piezas que con más frecuencia figuraron en la « Suite » antigua (¹)

§ 123. « *Allemande* ». En español, *Alemana*, para unos, y *Alemana*, para otros. Compás cuaternario — a veces binario — simple, por lo general,  $\frac{4}{4}$ . Movimiento: *Allegro moderato*, en la mayoría de casos, y sólo *Moderato* (o equivalente), en algunos.

Característico comienzo anacrúsico (²). El diseño melódico no ofrece a menudo la fisonomía de un verdadero *tema*, sino la de una ininterrumpida sucesión de semicorcheas (³), distribuidas — en las escritas para *clave* — entre las dos manos.

J.S. Bach:

*Allemande de la Suite inglesa nº 3.*

etc.

§ 124. « *Courante* ». Voz francesa, españolizada por *Corrente*, *Corriente* y *Corranda*. Ritmo ternario, escrito, de preferencia, en  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{3}{2}$ , pero también en  $\frac{3}{8}$  y  $\frac{6}{4}$ . En este último caso, cada tiempo representa un  $\frac{3}{4}$ .

Hubo « *Courantes* » rápidas y lentas. La danza primitiva de tal nombre era de movimiento vivo, y fue destronando a aquellas otras danzas que representaban un baile rápido en compás ternario, como la « *Romanesca* » y el « *Saltarello* », italianos, y la « *Gaillarde* », francesa.

(¹) De otras piezas integradas también a veces en la « Suite », aunque fuera de la misma es donde más brillaron y siguen brillando — *Aria*, *Scherzo*, etcétera —, nos iremos ocupando en sucesivos capítulos.

Es absolutamente imposible pronunciarse de modo categórico respecto a las características de aquellas piezas que fueron originariamente *danzas* o *canciones*, ya que al ser introducidas en el arte de la composición, por el cultivo del género instrumental, quedaron desprovistas de su primitiva peculiaridad, pues sólo conservaron el título y algunos detalles ritmicos, y aun éstos, a veces, muy relativamente.

(²) En la mayoría de « *Allemandes* » de Bach, la anacrusa es de *una sola nota*, de  $\frac{1}{4}$  de tiempo e igual sonido que la siguiente.

(³) Si el compás es  $\frac{4}{4}$  ( $\frac{6}{4}$ ) ; si es otro, las figuras equivalentes.

En su contexto rítmico se notan grandes diferencias, debidas a la evolución que la fue transformando al ser cultivada como pieza instrumental. Las «Courantes» más antiguas presentan el comienzo anacrúsico<sup>(1)</sup>, la frecuente prolongación del primer tiempo sobre el segundo por medio de un puntilllo, y la unión en una sola figura del segundo y tercer tercios<sup>(2)</sup>. Pero también se encuentran «Courantes» con un constante fluir de figuras iguales, como la siguiente:

J. S. Bach: *Courante de la Partita nº 1.*

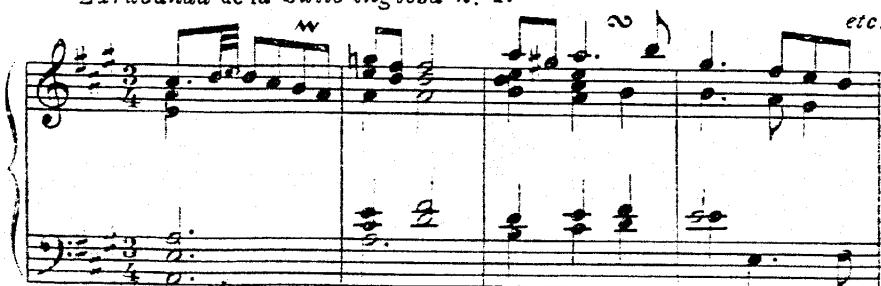


(3)

§ 125. **Zarabanda**<sup>(4)</sup>. Se le atribuye origen español, que se remonta al siglo XII. Compás ternario simple, por lo general,  $\frac{3}{4}$ . Movimiento pausado y carácter noble. Melodía expresiva, formada con valores largos, muchas veces cargada — y sobrecargada — de adornos. Frecuentes terminaciones femeninas, como también prolongación del segundo tiempo por medio de un puntilllo o por su fusión con el tercero<sup>(5)</sup>.

J. S. Bach:

*Zarabanda de la Suite inglesa nº 1.*



(1) Sirve también para las «Courantes», la nota (2) de la página 155.

(2) Responde a estas características la «Courante», cuyo comienzo hemos puesto como ejemplo en la página 154.

(3) Véase la nota F del Apéndice (pág. 273).

(4) En la mayoría de las «Suites» (incluso en ediciones españolas), *Sarabande* o *Sarabanda*.

(5) Excepto en las *Zarabandas* de las Partitas III, V y VI, en todas las demás «Suites» y «Partitas» de J. S. Bach, tantas veces citadas, el comienzo es télico.

§ 126. **Giga**. Es difícil determinar su procedencia, puesto que se considera inglesa, italiana e indeterminada.

Su movimiento es muy vivo. Su compás, ternario simple — por lo general,  $\frac{3}{8}$  — o uno compuesto. En este último caso, cada tiempo debe considerarse — por lo que se refiere al ritmo y al movimiento — como un compás de aquéllos<sup>(1)</sup>.

Rítmicamente, fue uno de los rasgos característicos de las *Gigas* más antiguas el que la primera de las tres notas que marcaban los tercios estuviese prolongada por un puntilllo, quitándole el valor de éste a la segunda nota; pero este ritmo se fue desdibujando luego y se convirtió en el de tres figuras iguales u otras combinaciones.

La sencilla estructura primitiva de la *Giga* — como lo fue la de todas las danzas — se enriqueció extraordinariamente, al ser cultivada como pieza instrumental, mediante la introducción de la escritura *fugada* o, simplemente, *imitativa*. Y tal estilo se adoptó con tanto éxito, que llegó a convertirse en una característica del tipo, raramente descuidada.

J. S. Bach:

*Giga de la Suite inglesa nº 4.*



§ 127. **Rondó**. En su origen era una danza francesa cantada — ronda cantada —, en la cual una voz entonaba diversas *Coplas* (en francés, «Couplets»), a cada una de las cuales el coro contestaba con el *Estríbillo* (en francés, «Refrain»). El *Estríbillo* era siempre el mismo, pero las *Coplas* iban cambiando.

Convertido en composición instrumental, conservó las mismas características, y hubo una época en que los compositores anotaban sólo una vez, al principio de la composición, el *Estríbillo* — denominado por algunos con el propio nombre de la composición, *Rondó* — pues se daba por sabido que debía repetirse invariablemente después de cada una de las *Coplas*.

(1) Normal, desde luego, compás simple con *tresillos* en los tiempos (o sea, equivaliendo a uno compuesto); pero excepcional si no se da esta condición, aunque se encuentre algún caso, como la *Giga* de la 1.<sup>a</sup> Suite francesa, de J. S. Bach.

La tonalidad del *Estríbillo* era la misma en cada una de sus apariciones (<sup>1</sup>) ; la de las respectivas *Coplas*, libre, pero elegida de forma que el paso de aquél a éstas, y viceversa, fuese suave. El tema del *Estríbillo* (alegre y juguetón) tiene siempre relevante personalidad — como le corresponde por ser el elemento principal de la pieza —, mientras los de las *Coplas*, de menos importancia, están desarrollados de manera que la nueva entrada del *Estríbillo* cobre el máximo relieve.

El *Rondó* pasó de la « Suite » a la *Sonata clásica*, Enriqueciéndose en la forma que al tratar de ésta detallaremos (§§ 161 ss.).

J.S. Bach:  
Estríbillo del *Rondó* de la 2<sup>a</sup> Partita (<sup>2</sup>)



§ 128. « Loure ». Danza muy antigua, de procedencia normanda. Movimiento moderado con tendencia a lento, y compás  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{6}{4}$ . Si está escrita en este último compás, cada uno de sus tiempos debe considerarse como un  $\frac{3}{4}$ .

En su ritmo se encuentra frecuentemente la anacrusa de una *corchea* seguida de una *negra*, que conduce a una *negra con puntillo*.

(<sup>1</sup>) Alguna excepción podría señalarse. Véase la nota (<sup>2</sup>) de la página 196.

(<sup>2</sup>) El análisis del resto de este *Rondó* es: En el compás 17 comienza la *Copla I*; en el 33, el *Estríbillo II*; en el 49, la *Copla II*; en el 65, el *Estríbillo III* (ornamentado); en el 81, la *Copla III*, y en el 97, el *Estríbillo IV* (con una nueva ornamentación), que da fin a la pieza.

J.S. Bach:  
*Loure de la Suite française n° 5.*



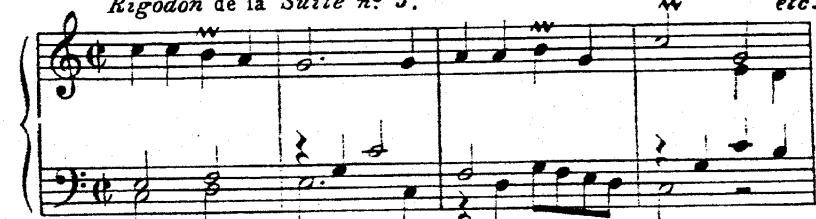
§ 129. « Bourrée » y *Rigodón*. Danzas de procedencia francesa, que se escriben ambas en compás binario simple (<sup>1</sup>), generalmente  $\frac{C}{C}$ . Movimiento ligero.

Su ritmo más característico es el de comienzo con *anacrusa de un cuarto de compás y final en el tercer cuarto*. Pero no siempre se respetaba este detalle, como puede verse en el segundo de los ejemplos siguientes :

J.S. Bach:  
*Bourrée de la Suite inglesa n° 2.*



Purcell (1658-1695):  
*Rigodón de la Suite n° 5.*



§ 130. *Gavota*. La *Gavota* es de procedencia francesa. Según Rousseau, el movimiento de las primitivas *Gavotas* era « con

(<sup>1</sup>) O cuaternario marcado *a dos* (« alla breve »). El *Rigodón* que se bailó en los salones en España, corresponde a la « Quadrille » francesa y no al *Rigodón* de igual nacionalidad que aquí nos ocupa.

frecuencia alegre, pero a veces también delicado, expresivo y lento ».

La *Gavota*, tal como ha llegado a nosotros, es de movimiento moderado, en compás « alla breve » <sup>(2)</sup>, sin valores muy cortos y su comienzo más característico es el de una *anacrusa de medio compás*, representada por una o más figuras. Sus períodos y subperiodos van, pues, generalmente, desde la 3.<sup>a</sup> negra del compás en que comienzan, hasta la 2.<sup>a</sup> de aquel en que terminan.

Después de la época de la « Suite », la *Gavota* ha subsistido como pieza independiente, y ha sido uno de los aires que de mayor favor ha gozado, de los que figuraron en aquélla.

J. S. Bach:

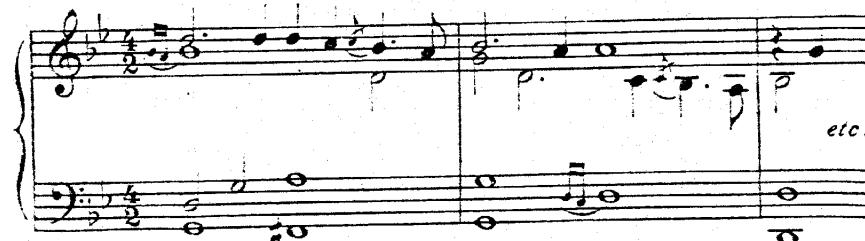
*Gavota de la Suite inglesa nº 3.*



§ 131. *Pavana*. La *Pavana* es una danza lenta, de origen muy antiguo, escrita en compás binario o cuaternario, que servía frecuentemente de introducción a otra rápida.

Mientras unos historiadores le asignan procedencia española <sup>(1)</sup>, otros se la atribuyen italiana y consideran una misma danza la *Pavana* y la *Paduana* <sup>(2)</sup>.

J. de Chambonnières (1620-1670):



<sup>(1)</sup> Dicen que su nombre se deriva de que, al bailarla, se formaba un dibujo semejante al de la *cola de un pavo real*.

<sup>(2)</sup> F. M. BÖHME contradice esta opinión y afirma que la *Paduana* — originaria de Padua — era una danza en compás  $\frac{3}{4}$ .

§ 132. *Gallarda*. Danza francesa, en compás ternario simple. Fueron desdibujándose sus características, en beneficio de la « Courante » (tal como hemos dicho al explicar ésta), y más que integrada en la « Suite », se cultivó aparejada con la *Pavana*. Mediado el siglo XVII, desaparecieron ambas casi por completo.

Frescobaldi (1583-1644):



§ 133. *Minué*. Danza francesa cuyo origen no es *popular*, en el sentido folklórico de la palabra, sino *cortesano*, ya que lo bailaba la nobleza en los salones.

Su compás es ternario simple; generalmente,  $\frac{3}{4}$ . En su origen, el movimiento era reposado, casi lento, ya que el objeto principal de la danza consistía en expresar un saludo, con toda la gracia y elegancia que describían los códigos de la época. Luego fue aligerándose su movimiento hasta llegar al bastante movido del *Minué de Sonata*.

Los *Minués* primitivos comenzaban, por lo regular, al dar del compás; pero no tardó en aparecer en ellos la *anacrusa de un tiempo*, formándose la melodía por grupos de dos compases, con terminación femenina sobre el segundo tiempo.

Los *Minués* antiguos eran claros de escritura, pero en los de la época de Bach figuran muchas corcheas, repartidas entre las dos manos — en las piezas escritas para el *clave* —, combinadas con negras que marcan el ritmo ternario; sólo excepcionalmente se encuentran valores más rápidos.

J. S. Bach:

*Minué de la Partita nº 1.*



La estructura del *Minué*, en la « Suite », solía ser la misma que la de las restantes piezas de ésta: la *binaria*, explicada en el § 122. Hay alguna excepción, sin embargo, en *Minués* construidos con arreglo al tipo *ternario*, que luego llegó a tomar carta de naturaleza en la *Sonata* (§ 158), y al tipo *Rondó* (§§ 127 y 161).

El *Minué*, como la *Gavota*, ha tenido vida propia e independiente, y ha sobrevivido a la « Suite ».

§ 134. « Passepied ». Danza francesa <sup>(1)</sup>. Su nombre significa, traducido, « paso del pie ». A ello obedece que se castellanice por *Pasapié* o, fonéticamente, por *Paspie*.

Compás  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{3}{8}$  y movimiento rápido. Es muy característico el comienzo anacrúsico, con una corchea.

J. S. Bach:

*Passepied de la Suite inglesa nº 5.*



§ 135. *Siciliana*. Procedente — como su nombre indica — de Sicilia. Compás  $\frac{6}{8}$  ó  $\frac{12}{8}$  y movimiento moderado. Muy corriente el ritmo corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

D. Scarlatti (1655-1757):



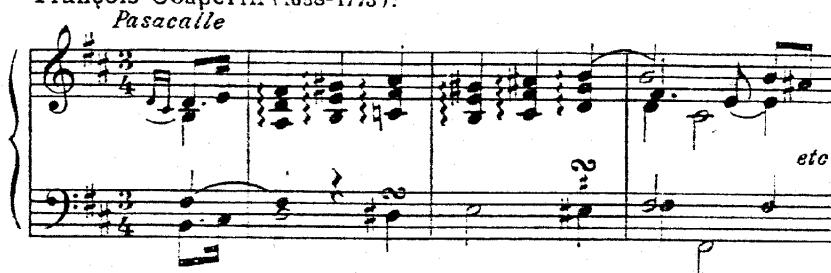
§ 136. *Chacona* y *Pasacalle*. La *Chacona* y el *Pasacalle* deben ser tenidos en cuenta en dos aspectos: como tipos de la

(1) Originaria, al parecer, de Bretaña.

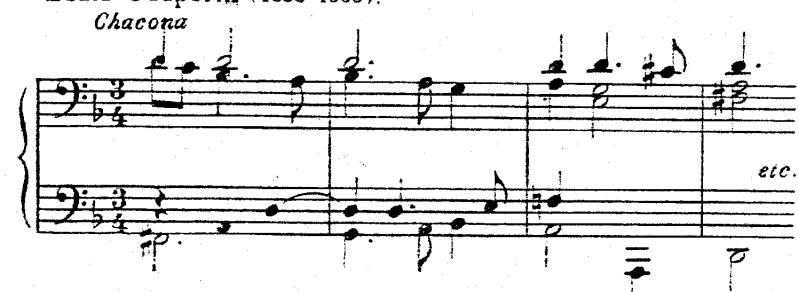
forma *Variación* <sup>(1)</sup> y como *danzas* sin vasallaje a dicha forma. Hay quien les asigna origen español <sup>(2)</sup> y quien se lo atribuye italiano: « *Ciaconna* » y « *Passacaglia* ».

Bastantes tratadistas consideran musicalmente similares la *Chacona* y el *Pasacalle*. Otros, con criterio dispar, señalan diferencias no siempre confirmadas en las composiciones que ostentan tales títulos; todo ello es consecuencia de la diversidad de modelos existentes de esas danzas <sup>(3)</sup>. La mayor parte están escritas en un  $\frac{3}{4}$  muy pausado, como la *Zarabanda*, con la cual presentan analogías.

François Couperin (1668-1733):



Louis Couperin (1630-1665):



(1) Hemos estudiado este aspecto en el § 115. Muchos historiadores niegan que la *Chacona* y el *Pasacalle* fueran originariamente danzas; pero lo cierto es que como *danzas* escribieron, especialmente en Francia, y figuraron en las óperas estrenadas durante los reinados de Luis XIV y Luis XV.

(2) En el caso del *Pasacalle* no se trata, desde luego, del popular, en tiempo de marcha, característico de ciertas fiestas típicas y de las rondas que *pasean la cale* (de ahí la denominación), para entonar luego una intencionada serenata.

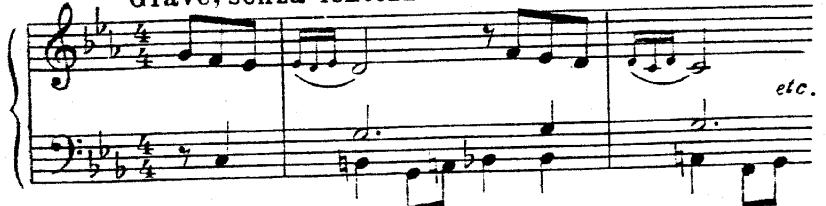
(3) Véanse algunas opiniones: Para BRENET (*Diccionario de la Música*), la *Chacona* era una danza española, alegre y espectacular, que se acompañaba con castañuelas, y el *Pasacalle*, en la época de Luis XIV, una « danza grave ». Según WALTER, el *Pasacalle* es algo más lento, de melodía tierna y de expresión menos animada que la *Chacona*. En cambio, para MAZTER y para PEDRELL, la *Chacona* es más lenta que el *Pasacalle*.

Sin embargo, no faltan las escritas en compás binario o cuaternario, ni las en movimiento animado.

François Couperin:

*Chacona* ("La Favorite")

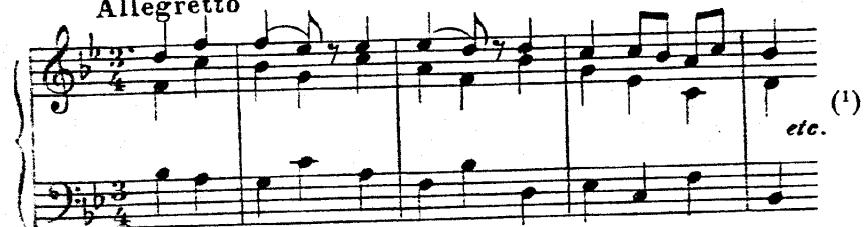
Grave, senza lentezza.



Gluck (1714-1787):

*Chacona* de la ópera *Armida*

Allegretto

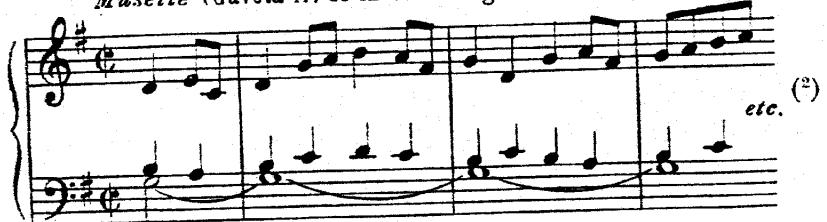


§ 137. « Musette ». Danza francesa, especie de « Courante » en movimiento moderado y de carácter pastoril, que tomó el nombre del instrumento « musette » (cornamusa), con el cual se ejecutaba en su origen.

Por extensión, en las « Suites » se ponía como subtítulo dicho vocablo, en las segundas danzas — *Gavota II*, *Minué II* — que estaban construidas sobre *una nota pedal en el bajo*, o sea, con la característica del citado instrumento.

J.S. Bach:

*Musette* (Gavota II) de la Suite inglesa n° 3.



(1) Tanto esta pieza como las dos anteriores, están estructuradas conforme al *Rondó* (§ 127).

(2) Otra « Musette », en la Suite inglesa n.º 6, pero en ella la nota pedal no está inmovilizada, sino articulada.

§ 138. « Hornpipe ». Danza antigua inglesa que tomó también su nombre de un instrumento típico, de la familia de los caramillos. Regularmente estaba escrita en  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{2}{3}$ , pero también, a veces, en C y  $\text{C}^{\#}$ :

Purcell:

*Hornpipe* de la Suite n.º 6.



§ 139. Constitución de la « Suite » moderna. La moderna « Suite » sólo conserva de la antigua el significado original del vocablo francés: *serie de piezas que forman un todo*. Cuanto se refiere a estructura, estilo y demás de esas piezas, es completamente libre. Podría decirse que los compositores se sirven de esta denominación para titular las obras a las cuales no les cuadraría la de *Sonata* (§§ 141 y ss.) ni la de *Sinfonía* (§§ 167 y 168).

Hay « Suites » modernas escritas ya como tales y, en cambio, otras constituidas por una selección de piezas extraídas de un *Ballet*, de unas *Ilustraciones musicales*, etc.

§ 140. Casación, Serenata o « Divertimento ». Con estos títulos eran designadas, en el siglo XVIII, composiciones escritas para un grupo de solistas instrumentales, perfectamente clasificables como « Suites », considerado este vocablo en su acepción moderna.

Constabán de cinco o más piezas, de factura libre y, por lo general, ligera. Abundaban las *Marchas*, los « *Allegros* », los *Minués*, sin exclusión, no obstante, de los tiempos lentos y de amplia expresividad.

Tales obras fueron escritas, primeramente, para conjuntos muy heterogéneos, en los cuales abundaban los instrumentos de viento, dado que en su origen eran composiciones destinadas a ser ejecutadas al *aire libre*. Pero llegaron a cultivarse como « música de cámara », y entonces la instrumentación varió, pues

los instrumentos de cuerda predominaron e incluso llegaron a ser únicos.

Al volver al activo la denominación « Suite », se dejaron de emplear las de *Casación*, *Serenata* y *Divertimento*, con la significación que aquí acabamos de explicar.

## V. La Sonata, el Cuarteto <sup>(1)</sup>, la Sinfonía y el Concierto

### La Sonata clásica

§ 141. Diversas acepciones del vocablo « *Sonata* ». La etimología de la voz *Sonata* se encuentra en el verbo *sonar*, ya que se trata de una palabra italiana creada para designar las obras que debían ser *sonadas* en un *instrumento de arco* <sup>(2)</sup>. Así, pues, *Sonata*, en su origen, no significaba una *forma* de composición.

Más tarde se empleó en el sentido de pieza que servía de *Introducción*, y luego algunos autores — según hemos visto en el § 119 — lo emplearon como sinónimo de « *Suite* », distinguiéndose entre *Sonata da chiesa* (*de iglesia*) y *Sonata da camera* (*de cámara*) <sup>(3)</sup>.

Al irse operando la transformación de la « *Suite* » que explicaremos en el párrafo siguiente, la palabra *Sonata* fue elegida para titular la nueva forma resultante de dicha transformación, en los casos en que la obra estaba escrita para un instrumento de teclado, a *solo* o a *dúo* con otro cualquiera. Y con este significado es con el que se sigue considerando de una manera general.

§ 142. De la « *Sonata-Suite* » a la « *Sonata clásica* ». La *Sonata clásica* <sup>(4)</sup> es, como se desprende de lo ya explicado,

<sup>(1)</sup> Y las composiciones similares : *Trio*, *Quinteto*, etc.

<sup>(2)</sup> Véase *Toccata* (§ 207) y *Cantata* (§§ 233 y ss.).

<sup>(3)</sup> Los que tenían en cuenta el significado primitivo de *Sonata* reservaban esta palabra para las « *Suites* » destinadas a instrumentos de arco : pero, finalmente, dejó de ser considerado todo distingo derivado de ello.

<sup>(4)</sup> Establecemos aquí la denominación de *clásica* para la *Sonata*, con objeto de distinguirla de los tipos anteriores, y por ser los compositores del llamado *periodo clásico de la Música* los que la llevaron a su máximo esplendor.

fruto de la « Suite ». Representa la transformación de ésta, de acuerdo con un proceso evolutivo cuyos puntos esenciales son :

a) Reducción de sus piezas constitutivas al máximo de *cuatro*<sup>(1)</sup>, desligadas de las antiguas danzas de la « Suite ».

b) Sustitución del estilo de escritura que hasta entonces imperó, por el « galante »<sup>(2)</sup>.

(c) Abandono de la construcción *binaria* que hemos denominado *tipo « Suite »*<sup>(3)</sup>, y aparición del tipo *ternario*, que explicaremos en el § 144.

d) Abandono de la obligación de escribir *en la misma tonalidad* todas las piezas de la obra, limitándola a las *primera* y *última*<sup>(4)</sup>.

Las particularidades que acabamos de mencionar no aparecieron, como es natural, todas conjuntamente, sino por lenta evolución, merced a la cual se cimentó la forma musical más importante del periodo clásico.

Fue Felipe Manuel Bach (1714-1788) — uno de los hijos de Juan Sebastián Bach — quien puso los jalones principales de la *Sonata clásica* y aportó a la misma el « estilo galante ». Y fue Beethoven quien, después de llevarla a su más alto grado de esplendor, renovó su forma, para superarla y hallar en una mayor libertad la amplitud necesaria a su genio creador<sup>(5)</sup>.

143. Tiempos constitutivos de la Sonata clásica. *Tiempo o movimiento* es la denominación generalizada para designar cada una de las piezas que, reunidas, constituyen la *Sonata*. Algunos de estos tiempos quedaron, en la *Sonata clásica*, independizados por completo de las danzas de la antigua « Suite »; pero otros no, como se verá oportunamente.

(1) Ya hemos indicado, en el § 120, que bastantes « Suites » sólo constaban de sus cuatro piezas básicas.

(2) Parece que se le dio este nombre por su éxito entre las damas. En esencia, no es más que el derivado de la *melodía acompañada*: disolución de los acordes en fórmulas de acompañamiento, y libertad absoluta en cuanto a número de partes armónicas.

(3) Explicado en el § 122.

(4) Sin embargo, los clásicos fueron muy prudentes en este sentido. Beethoven, por ejemplo, en sus 32 *Sonatas* para piano, empleó la misma tonalidad para todos los tiempos de quince de ellas. Y en las restantes, sólo un tiempo en tonalidad distinta, que es, en doce casos, el de *movimiento lento*, tal como aconsejó Marpourg en 1762.

(5) La etapa de la *Sonata clásica* es principalmente alemana, pues los compositores italianos, que tan importante papel desempeñaron en la *Sonata primitiva* — señalamos especialmente a Corelli —, desviaron de ella en absoluto su atención, para llevarla al « Concerto », en el cual brillaba y se imponía el virtuosismo.

La mayoría de *Sonatas* constan de 3 ó 4 tiempos, aun cuando no faltan las de 2<sup>(1)</sup>. En las de 4 tiempos, éstos son generalmente :

a) El que denominaremos *tiempo vivo inicial*<sup>(2)</sup>, de igual representación, en la *Sonata*, que la *Alemana*, en la « Suite » antigua.

b) El que llamaremos *tiempo lento*, constitutivo de un momento de reposo y expansión melódica, como lo era la *Zarabanda*, en la « Suite ».

c) El tiempo que denominaremos *Minué o Scherzo*, de carácter relativamente ligero y de menor importancia que los restantes. Constituye, en la *Sonata*, un « intermezzo » de los varios que figuraban en algunas « Suites ».

d) El que denominaremos *tiempo vivo final*, de distintas características, casi siempre, que el *inicial*, destinado a cerrar la *Sonata* con la misma brillantez que lo hacían, corrientemente, en la « Suite », la *Giga*, el *Rondó* u otra danza animada.

El orden normal de estos tiempos es el que acabamos de exponer, salvo algún cambio recíproco entre los dos centrales. Cuando los tiempos son *tres*, lo más corriente es la supresión del b) o del c), aunque nada hay de absoluto al respecto. Y menos aún, si los tiempos son sólo *dos*.

En cuanto a *estructura formal*, se ha de tener en cuenta que no todos los tiempos la tienen igualmente característica y constante. También, que estructuras ya explicadas, como la *Variación* y la *Fuga*, figuran en algunas *Sonatas*.

### El tiempo vivo inicial

§ 144. La estructura ternaria, con uno y con dos temas. En el *tiempo vivo inicial* se abrió paso y estableció la más fecunda innovación aportada, en el aspecto de la *forma*, por la *Sonata clásica*: la conversión en *ternaria* de la estructura *bi-*

(1) Algunas de las *Sonatas* de Haydn constan sólo de 2 tiempos: pero la mayoría — y todas las de Mozart — constan de 3 tiempos. Y de las 32, para piano, de Beethoven, 10 constan de 4 tiempos: 15, de 3, y 7, de 2. En cuanto a las *Sonatas en un tiempo*, de Scarlatti, P. Soler, etc., se trata casi siempre de piezas sueltas de « Suite » publicadas con aquel título, que no fue, en muchos casos, el primero que recibieron, pues las de Scarlatti, colecciónadas en un tomo, tomaron, sucesivamente, los de « Capricci », « Essercizi », « Lezioni », « Suites » y *Sonatas*.

(2) El grado de rapidez o de lentitud de los movimientos que indicaremos varía, pues corresponde al compositor determinado.

naria que regía en casi todas las piezas de la «Suite»<sup>(1)</sup>. De ahí que pasase a ser este tiempo el más importante y característico de la *Sonata clásica*<sup>(2)</sup>.

Dicha estructura ternaria fue, primitivamente, *monotemática*, o sea, a base de un único tema principal, que era el *expuesto*, *desarrollado* y *reexpuesto*; pero la forma *monotemática* cedió pronto el sitio a la *bitemática*, es decir, a la con dos temas principales.

Por ser en la *Sonata* donde se desenvolvió y concretó este tipo formal — el más importante del periodo clásico —, muchos tratadistas — a los cuales nos uniremos nosotros — lo denominan, simplemente, *tipo Sonata*.

Los dos temas principales son indicados, indistintamente, como temas A y B o I y II<sup>(3)</sup>.

§ 145. Temas A y B o I y II. En la primera época del tipo con dos temas, éstos ofrecían poco contraste<sup>(4)</sup>; en muchas ocasiones el B era de escaso relieve, y en otras sólo se trataba del A (igual o con ligeras modificaciones) transportado.

Clementi: *Sonata para piano*

Tema A

Tema B

etc.

etc.

Luego la personalidad de ambos se intensificó, con lo cual pudo apreciarse que en su contraste residía una de las más grandes ventajas del tipo con dos temas. De un modo general<sup>(5)</sup>, la diferenciación se fue caracterizando en los siguientes sentidos:

<sup>(1)</sup> Explicada en el § 122.

<sup>(2)</sup> Pese a ello, algunas *Sonatas* carecen de este tiempo, como, por ejemplo, en las de Beethoven, las op. 26, 27 (núm. 1), y 64. En cambio, otras tienen más de uno con esta estructura.

<sup>(3)</sup> También, como *primera y segunda idea*.

<sup>(4)</sup> Dice V. D'INDY, en su *Curso de Composición*:

«Los autores de esta época hacían poco caso del tema o idea melódica. Para ellos, no se trataba todavía de una entidad separada de vida particular, sino solamente de una especie de emanación melódica de la tonalidad».

<sup>(5)</sup> Nada de absoluto, claro está.

*Masculinidad, concisión, vigor, perfil rítmico y tonal bien manejados, en el Tema A.*

*Feminidad, elegancia, elevación melódica y delicadeza rítmica, en el Tema B.*

Estos temas pueden ir seguidos de ideas secundarias complementarias. Ello es poco corriente en el Tema A, pero frecuentísimo en el B. Entonces, más que un tema, forman un grupo de temas, encabezados, en cada caso, por el principal de ellos. He aquí un Tema A que se subdivide en a' y a''<sup>(1)</sup>:

Beethoven: *Sonata, op. 2, nº 2.*

a' (Comienzo de la obra)

a' (Compás 8)

etc.

etc.

Y un tema B, que se subdivide en b', b'' y b'''<sup>(2)</sup>.

Beethoven: *Sonata, op. 2, nº 3.*

b' (compás 27)

etc.

etc.

b'', (compás 47)

etc.

etc.

b''' (compás 77)

etc.

etc.

<sup>(1)</sup> Con la letra mayúscula indicamos el tema, si es único, y el grupo de temas, si tras el principal siguen otros secundarios. Con las minúsculas, cada uno de los temas — cuando son más de uno — constitutivos del grupo. BERTELIN (*Tratado de Composición*) denomina al Tema A, *grupo rítmico*, y al B, *grupo melódico*.

<sup>(2)</sup> Hemos fijado estos temas de acuerdo con el análisis de BLANCHE SELVA en su obra *Las Sonatas de Beethoven* (Ed. Fundación Paixot), el cual no coincide con el de V. D'INDY (*Curso de Composición*), en lo que se

§ 146. El Puente, Conducción o Transición. El paso del tema A al B puede ser directo, pero no lo es casi nunca. El fragmento que los une — cuando existe — se denomina, indistintamente, *Puente*, *Conducción* y *Transición*<sup>(1)</sup>. El *Puente* puede estar constituido :

- a) Por elementos temáticos propios, casi siempre de poca importancia melódica.
- b) Por elementos del *Tema A*, que parecen continuarlo.
- c) Por elementos del *Tema B*, que van diseñando éste y preparando su entrada.
- d) Por la conjunción de algunas o de todas las fórmulas anteriores.

Las dimensiones y el número de *elementos* constitutivos del *Puente* son determinados libremente por el compositor. El de la *Sonata* del ejemplo anterior consta de dos *elementos*<sup>(2)</sup>:

refiere al *b'*, pues D'Indy lo señala en el compás 61. Discrepancias así son frecuentes incluso entre tratadistas de una misma escuela — B. Selva fue una de las más ilustres e incondicionales discípulas de D'Indy — y demuestran lo acomodaticio de todo esto, como asimismo el considerar un *b''* como *Coda*, o viceversa. Señalemos que podría darse la razón a ambos, elevando a cuatro los temas *b*, pero ello sería contrario a su teoría, pues no reconocen nunca más de tres.

En el análisis dado, *b'* consta de dos *elementos* (el segundo en el compás 39), y *b''*, también (el segundo en el compás 61, donde D'Indy señala el *b'*, que se deriva del *Puente*).

He aquí otros *temas A*, que se subdividen en *a'* y *a''*: *Sonatas op. 2, núm. 2, g op. 22*; en ambas, *a''* comienza en el compás 4. Y otros *B*, subdivididos en *b'*, *b''* y *b'''* — entre los muchos en que esa subdivisión resulta evidente —: *Sonata op. 2, núm. 1: b', b'' y b'''*, respectivamente, en los compases 20, 33 y 41; *Sonata op. 13: b', b'' y b'''*, respectivamente, en los compases 51 (contada la *Introducción*), 89 y 113.

(<sup>1</sup>) GIULIO BAS, en su *Tratado de la forma musical*, establece dos tipos de *Puente*: el *inseparable* — o sea, el que se halla tan indisolublemente ligado al *tema A*, que resulta casi imposible señalar el final de éste y el principio de aquél — y el *separable*.

(<sup>2</sup>) Ambos de constitución temática propia. El primero de ellos realiza la modulación a *Sol*; el segundo estabiliza esta tonalidad, en la cual se expondrá el *Tema B*. Este *Puente* consta de catorce compases.

§ 147. La «Coda». (<sup>1</sup>) Es facultativa, como todas las *Codas*. Puede estar constituida por elementos derivados de temas anteriores y por propios. He aquí el principio de la *Coda* que remata el *Tema B* citado en el § 145, derivada, rítmicamente, del primer elemento del *Puente*:



§ 148. La sección I o «Exposición». Se denomina así el conjunto que forman la *Introducción*, el *Tema A*, el *Puente*, el *Tema B* y la *Coda*.

La *Introducción* es completamente facultativa y no figura en la mayoría de *Sonatas*. Su movimiento, por lo general, es muy pausado; puede ser brevísima o tener cierta importancia y constituir por sí misma un pequeño tiempo lento. Su elemento temático interviene a veces en el *Allegro* que le sigue.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Op. 13:* La *Introducción* (Grave) consta de diez compases, su tema es el más importante e interviene de manera decisiva en el *Allegro* al que precede.

*Op. 78:* La *Introducción* (Adagio) la forman cuatro compases, y su elemento temático no interviene ulteriormente.

*Op. 81:* La *Introducción* (Adagio) consta de dieciséis compases. Sus elementos temáticos son capitales en el desarrollo del *Allegro*.

El *Tema A* comienza siempre en el *tono principal*, y termina o no en el mismo. Su extensión es variable — la fija libremente el compositor —, y puede tener un final conclusivo o fundirse con la continuación.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Op. 2, núm. 1:* El *Tema A* termina con semicadencia en el tono principal (compás 8), y una pausa con calderón lo separa del *Puente*.

*Op. 2, núm. 2:* El *Tema A* termina con cadencia conclusiva sobre el acorde de tónica (compás 32), y allí mismo (mano izquierda) comienza el *Puente* (<sup>2</sup>).

(<sup>1</sup>) La significación de *Coda* fue explicada en el § 127. En la terminología de Bertelin, a que ya nos hemos referido en nota de la página 171, la *Coda* recibe el nombre de *grupo de cadencia*.

(<sup>2</sup>) El mismo proceso en la op. 2, núm. 3, cuyos *Puente* y *Tema B* hemos dado en los §§ 145 y 146.

*Op. 10, núm. 1:* El Tema A termina con cadencia conclusiva sobre el acorde de tónica, y un compás de silencio establece solución de continuidad con el Puente.

El Puente empieza y termina en las tonalidades en que, para cumplir el papel que le corresponde, interesa al compositor. Es correntísimo que conduzca a la tonalidad en que se expone el Tema B, a través de más o menos modulaciones<sup>(1)</sup>, o a la dominante de la misma.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Op. 2, núm. 1:* Empieza, en el compás 8 (con anacrusa), en *do*, y termina en *Mi* (compás 20), dominante de *La*, tono, éste, en que se expondrá el Tema B.

*Op. 2, núm. 3:* Empieza, en el compás 13, con el acorde de tónica del tono principal, y termina con el acorde de tónica (compás 26) del tono en que se expondrá el Tema B.

El Tema B no se expone nunca en el tono principal<sup>(2)</sup>. En los clásicos anteriores a Beethoven se exponía, salvo muy raras excepciones:

- a) En el tono de la dominante, si el tono principal estaba en modo mayor.
- b) En el tono del relativo mayor, si el tono principal estaba en modalidad menor.

Beethoven dejó de considerar excepcional el empleo de otros tonos y utilizó varios de aquellos cuyos acordes de tónica tienen nota o notas comunes con el del tono principal.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Op. 31, núm. 2 (en re):* El Tema B (compás 41) está en *la*, o sea, en la tonalidad menor de la dominante.

*Op. 31, núm. 1 (en Sol):* El Tema B (compás 66) está en *Si*, o sea, en la tonalidad mayor de la mediante.

*Op. 106 (en Si):* El Tema B (compás 62) está en *Sol*, o sea, en la tonalidad mayor de la superdominante.

*Op. 111 (en do):* El Tema B (compás 34, del Allegro) está en *La*, o sea, en la tonalidad de la superdominante.

Los distintos elementos temáticos *b*, constitutivos del grupo que designamos como Tema B, están normalmente todos en el mismo tono, aunque no siempre en el mismo modo.

<sup>(1)</sup> Mientras los temas A y B estabilizan, normalmente, sus respectivas tonalidades propias, el Puente se caracteriza por su estado modulante, o sea, por constituir un fragmento en movimiento que proporciona el necesario contraste con el reposo tonal de aquéllos.

<sup>(2)</sup> Gevaert denominaba *tono asociado* aquel en que se expone el Tema B.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Tema B*

<i>Op. 2, núm. 3 (en Do):</i>	$\left\{ \begin{array}{l} b' (\text{compás 27}) \text{ en } sol \text{ (1)} \\ b'' (\text{, 47}) \text{ Sol} \\ b''' (\text{, 77}) \text{ Sol} \end{array} \right.$
-------------------------------	---

*Tema B*

<i>Op. 13 (en do):</i>	$\left\{ \begin{array}{l} b' (\text{compás 41, del Allegro}) \text{ en } mi \text{ (2)} \\ b'' (\text{, 79}) \text{, } \text{ en } Mi \text{ (2)} \\ b''' (\text{, 103}) \text{, } \text{ en } Mi \text{ (2)} \end{array} \right.$
------------------------	--

*Tema B*

<i>Op. 57 (en fa):</i>	$\left\{ \begin{array}{l} b' (\text{compás 35}) \text{ en } La \text{ (2)} \\ b'' (\text{, 51}) \text{ en } la \text{ (2)} \\ b''' (\text{, 61}) \text{ en } la \text{ (2)} \end{array} \right.$
------------------------	--

Una Coda, en ocasiones tan breve que no pasa de unas cuantas notas o acordes, da término, con frecuencia, a la Exposición, la cual se cierra unas veces — la mayoría —, en forma conclusiva, sobre el acorde de la tónica correspondiente al Tema B, y otras, con una conducción modulante que lleva al tono inicial o a aquél en que principia el Desarrollo.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Op. 2, núms. 1, 2 y 3:* La Exposición termina con el acorde de tónica del Tema B.

*Op. 10, núm. 3:* La Exposición termina, en forma suspensiva, sobre el acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante del tono inicial.

*Op. 13:* La Exposición termina<sup>(2)</sup> con el acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante del tono en que comienza el Desarrollo.

§ 148 bis. Repetición de la Exposición. Siguiendo lo tradicional en la antigua «Suite», la Exposición se escribió, durante mucho tiempo, para ser *integralmente repetida*. Pero el hacerlo resultaba en perjuicio de la obra cuando ésta era larga, lo cual condujo al abandono de la costumbre.

#### Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven

Hasta la op. 57, en todas se repite la Exposición. En las posteriores, excepto en la op. 106, no se repite.

§ 149. La sección II (central) o «Desarrollo». Originariamente, la segunda sección — o central — del tipo Sonata cumplía su papel de mediar entre la Exposición y la Reexpresión, sin ir más allá, en cuanto a los temas presentados en la Exposición, de simples repeticiones o de algún recuerdo, especialmente ritmico, de los mismos. Pero de ello se fue pasando a su desarrollo — y de ahí que esta sección se denomine comúnmente

<sup>(1)</sup> El poner el *b'* en *modo menor* (como aquí) era una costumbre italiana.

<sup>(2)</sup> Nos referimos al último compás de la 2.<sup>a</sup> vez.

así —, hasta llegar a convertirse en la sección en que el compositor hace mayor alarde de su ciencia.

**§ 149 bis. Estructura del Desarrollo.** La estructura y proceso tonal del *Desarrollo* son absolutamente libres<sup>(1)</sup>. El compositor se sirve de aquellos elementos de la *Exposición* que considera oportuno, y fragmentándolos, modificándolos rítmica, melódica o modalmente, ampliándolos, reduciéndolos, imitándolos o superponiéndolos, les da nueva vida. Solamente, en buena teoría, de algo debe huir: de repetir estados tonales y fórmulas ya empleadas en la *Exposición*. Si un tema se repite en el mismo tono, conviene que sea con otra armonización; si se repite con la misma armonización, que sea en distinto tono, etc.

Claro está que no son de modo exclusivo los elementos temáticos presentados en la *Exposición* los que intervienen en el *Desarrollo*, pues dichos elementos principales necesitan de otros complementarios para desenvolverse convenientemente. Incluso, a veces, alguno de tales elementos nuevos no se limita a un papel secundario, sino que pasa a desempeñar punto menos que el principal del *Desarrollo*<sup>(2)</sup>.

Una variadísima gama de matices se aprecia en los *Desarrollos*, que va desde el jugueteo coquetón de los temas hasta una especie de lucha dramática entre los mismos, en busca, cada uno, de imponerse al contrario. También en la ambición y amplitud formal de los *Desarrollos* hay grandes diferencias, pues si unos con breves y con pocos elementos temáticos en activo, otros abarcan notable extensión, porque intervienen todos o la mayoría de elementos temáticos, o porque se insiste amplia y diversamente en exprimir un tema determinado.

**§ 150. Comienzo y final del Desarrollo.** El *Desarrollo* empieza en cuanto termina la *Exposición*. Cuando ésta se repite,

<sup>(1)</sup> Aunque el proceso tonal ni debe ser caprichoso, sino muy cuidado, ni resultar jamás una redundancia del de la *Exposición*.

<sup>(2)</sup> Un ejemplo: el tema que aparece en el compás 11 del *Desarrollo* del tiempo II de la *Sonata op. 10*, núm. 2, de Beethoven:



la doble barra de repetición hace las veces de cruz de término. La tonalidad de comienzo del *Desarrollo* es completamente libre.

Beethoven: *Sonata op. 2, nº 1.*

La presencia del *Tema A* en su tono y forma originales es signo inequívoco de que empieza con él la *Reexposición* y, por tanto, de que terminó el *Desarrollo*.

El *Desarrollo* concluye, generalmente, con un acorde de la «familia de la dominante». Y no porque lo imponga regla alguna, sino porque ningún otro acorde puede cumplir tan satisfactoriamente la misión de preparar y llevar a efecto el regreso al tono principal con el *Tema A*. De tal preparación depende particularmente el efecto de la entrada en la *Reexposición*, detalle muy cuidado por los clásicos.

Beethoven: *Sonata op. 2, nº 3.* <sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> El acorde de Sol ataca como acorde de tónica. Se insiste sobre él y es finalmente convertido en el de dominante, por un simple cambio de junción tonal. Este proceso es correntísimo en el paso del *Desarrollo* a la *Reexposición* de las obras clásicas.

*Reexpresión  
del Desarrollo*

El *Desarrollo* cuyo final acabamos de ver, empieza con el elemento temático *b'''*, tratado en forma modulante :

Este elemento cede el sitio a unos arpegios que, con el ritmo del primer elemento del *Puente* <sup>(1)</sup>, disuelven los acordes sostenidos por la mano izquierda.

<sup>(1)</sup> Hemos puesto este *Puente* como ejemplo en la página 172.

Tras lo cual aparece el *Tema A*, pero en *Re*, desenvolviéndose en forma modulante desde el cuarto compás, combinado con un diseño en sincopas. Después no se presenta ningún elemento temático nuevo <sup>(1)</sup>.

§ 151. La sección III, o «*Reexpresión*». Consiste, en esencia, en la repetición, más o menos fiel, de los elementos temáticos básicos de la *Exposición*; pero con la diferencia capitalísima de que el *Tema B* debe estar aquí en el *tono principal* <sup>(2)</sup>. En consecuencia :

- a) El *Tema A* se reexpone en el *tono primitivo*.
- b) El *Puente* puede ser igual, parecido o completamente distinto del de la *Exposición*. Cabe también que figure en una y no en la otra.
- c) El *Tema B* se reexpone en el *tono principal*, o sea, en el mismo que el *Tema A*.
- d) La *Coda* — si la hay — de la *Exposición* puede o no reexpresarse. Si se reexpone, ha de hacerse también como el *Tema B*, en el *tono principal*. Esta *Coda* puede ser sustituida por otra o ir seguida de una nueva. En tal caso, la nueva suele ser más extensa. En ocasiones se trata de un segundo *Desarrollo* — entonces, *Desarrollo codal* — de notable importancia, aunque menor, en general, que el correspondiente a la sección II.

Se recurre en ocasiones a sustituir, eliminar, reducir o ampliar alguno de los elementos constitutivos de los *temas* o de los *grupos de temas A y B* — sobre todo si no se trata del elemento temático principal de los mismos —, así como también a enriquecer o simplificar la escritura, para no limitarse a una

<sup>(1)</sup> El esquema de este *Desarrollo* es :  
Por *b'''* (compás 90, descontado el correspondiente a la repetición *D. C.*).  
Por el ritmo del *Puente* (compás 97).  
Por *A* (compás 139).

<sup>(2)</sup> Véase en la página 181 un ejemplo en el que se hace excepción a esta norma.

estricta copia. Son cuestiones de detalle que no afectan a la forma o a lo esencial de la misma.

*Ejemplos, en las Sonatas para piano, de Beethoven*

*Ejemplo de Reexpresión absolutamente normal: Sonata op. 2, núm. 1.*

*Tema A. Reexpuesto íntegro, en el tono principal.*

*Puente.* Constituido, igual que en la Exposición, con elementos del Tema A (aunque no idénticamente) y con distintas tonalidades de partida y llegada.

*Tema B:*

b', en el tono principal y en modo menor (en la Exposición está en modo mayor) <sup>(1)</sup>.

b'', idem.

b''', idem.

*Coda.* Brevisima, unida al b'''.

*Ejemplo de Reexpresión con modificaciones de poca importancia: Sonata op. 2, núm. 3.* Las modificaciones de la Reexpresión, teniendo en cuenta la Exposición, son:

*Tema A.* No se reexponen sus compases 9, 10, 11 y 12, que ceden el sitio a una nueva idea secundaria.

*Puente.* Está eliminado el primer elemento que lo constituye en la Exposición, mas no así el segundo, que conserva el mismo tono <sup>(2)</sup>.

*Coda.* Una Coda nueva, se interpone entre el b''' <sup>(3)</sup> y la que figuraba en la Exposición. Esta nueva Coda, que empieza con una especie de digresión desde el tono del VI, introducido como *cadenza rota*, conduce a una breve «cadenza» ( $\S$  175) con elementos del Tema A, después de la cual son reexpuestos los cuatro primeros compases de éste.

<sup>(1)</sup> Cuando el Tema B está, en la Exposición, en distinta modalidad que el A, en la Reexpresión puede conservar su modalidad original o cambiárla.

<sup>(2)</sup> Damos este diseño melódico con la notación que lo presentan la mayoría de ediciones, aunque así resulta algo variado respecto a como aparece en la Exposición. En otras ediciones figura transportado exactamente a la 3.<sup>a</sup> menor inferior de como está en aquella.

<sup>(3)</sup> Hemos dado estos dos elementos temáticos en la página 172.

<sup>(4)</sup> Véanse b', b'' y b''' de este tiempo de Sonata en la página 171.

Después siguen elementos del Desarrollo, y, tras una amplia fórmula cadencial, se reexpone la Coda de la Exposición, ahora en el tono principal.

*Ejemplos de Reexpresión con modificaciones de mayor importancia <sup>(1)</sup>: Sonata op. 13.*

*Tema B.* Su primer elemento (b') no está reexpuesto primeramente en do (tono principal), sino en fa (tono de la subdominante). Pero luego modula a do (<sup>(2)</sup>), tono en el cual se reexponen normalmente b'' y b'''.

*Sonata op. 10, núm. 2*

*Tema A.* Se reexpone en el tono correspondiente (Fa), pero sólo desde a'', o sea, privado de sus compases iniciales. Sin embargo, la presencia del diseño melódico-ritmico de éstos en forma modulante, y de la totalidad del tema inmediatamente antes, en Re, los hacen innecesarios.

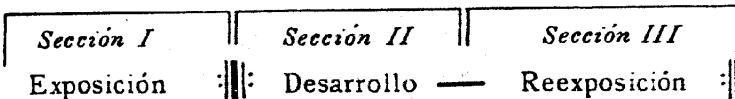
<sup>(1)</sup> En una de sus Sonatas en Re, para piano, Mozart establece la siguiente curiosa modificación: reexpone antes el Tema B (b', b'' y b''') que el A.

<sup>(2)</sup> El Tema b', en la Exposición, se desenvuelve sobre si mismo a través de diversas tonalidades y en una extensión de treinta y ocho compases. En la Reexpresión lo hace a través de menos tonalidades, y en treinta y dos compases.

Esta entrada integra en *Re* puede inducir al error de considerar que ya empieza la *Reexposición*, lo cual no sucede hasta el cambio de la armadura de *Re* por la de *Fa*:

The image contains two musical score snippets. The top snippet shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a fermata over the first measure. The text '(1)' is above it, and 'etc.' is at the end. Below this is the instruction 'Final del Desarrollo'. The bottom snippet shows a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It shows a transition with various note heads and rests, labeled 'Paso definitivo a Fa' (Definitive step to Fa) above and 'Reexposición' below. Measure numbers 3 and 4 are indicated above the staff.

**§ 152. Repetición del Desarrollo y de la Reexposición.** Lo mismo que la *Exposición*, también fue norma repetir el *Desarrollo* y la *Reexposición*; pero no cada parte independientemente, sino formando las dos *un todo*, como si el *tipo Sonata*, en vez de ser una estructura *ternaria*, lo fuese *binaria*, al igual que el *tipo «Suite»*.



La repetición del *Desarrollo* y *Reexposición* cayó en desuso antes que la de la *Exposición*, por ser más extenso el fragmento (2).

### § 153. Esquema del «tipo Sonata».

**EXPOSICIÓN.** *Introducción* (facultativa e inexistente en la mayoría de Sonatas).

*Tema A*, en el tono de la obra. Puede estar formado — aunque ello ocurre pocas veces — por más de un elemento.

*Puente*. Es facultativo, pero correntísimo. De libre constitución, en cuanto a clase y número de sus elementos. De carácter modulante, para conducir a:

(1) Para ser exactamente igual que en la *Exposición*, estas cuatro notas deberían ser *sol-fa*  $\sharp$ -*la-sol*.

(2) Compruébese en las *Sonatas* para piano, de Beethoven.

*Tema B*, en una tonalidad afin. Casi siempre constituido por estos *tres* elementos:

- |                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| <i>b'</i> (el principal)    | Los tres en el <i>mismo</i> |
| <i>b''</i> (complementario) | <i>tono</i> , aun cuando no |
| <i>b'''</i> (conclusivo)    | lo sea el <i>modo</i> .     |

La tonalidad vecina en que se expone el *Tema B* es generalmente alguna de las que siguen:

- La *de la dominante*.
- La *del relativo mayor*, si el tema A está en *menor*.
- Una cuyo acorde de *tónica* tiene alguna *nota común* con el del tema A, exceptuada, por razones especiales, la tonalidad de la subdominante.

*Coda Facultativa* y de libre constitución.

**DESARROLLO.** Trabajo temático, absolutamente libre, con todos o parte de los elementos de la *Exposición*, conducido tonalmente de modo que se entre de nuevo en el *tono principal* con la:

**REEXPOSICIÓN.** *Tema A*, en el *tono principal*, como en la *Exposición*, e igual o con ligeras variantes.

**Puente.** Facultativo como en la *Exposición*, e igual o distinto que en la misma. Aquí debe concluir, tonalmente, de forma que dé *origen* a la nueva entrada del:

*Tema B*, en el mismo tono que el A — *tono principal* —, reexpuestos o no la totalidad de sus elementos secundarios.

*Coda Facultativa*, como en la *Exposición*, y con frecuencia más importante que allí. Afirma la *tonalidad principal*, en la que se termina.

### El tiempo lento

**§ 154. Diversas formas.** El *tiempo lento* es el de forma más variada y libre de la *Sonata*. Entre los clasificados (1), los tipos de mayor importancia son:

(1) Únicos, claro está, de posible explicación.

a) El tipo «*Suite*» (o sea, el estudiado en el § 122), que en la época primitiva de la *Sonata clásica* pasó de aquélla a ésta y desapareció después.

b) El tipo «*Lied*» (¹) ternario.

c) El tipo «*Lied*» desarrollado.

d) El tipo *Sonata, con Desarrollo* o sin él.

§ 155. El tipo «*Lied*» ternario. Responde a lo explicado en el § 46. He aquí su constitución habitual:

SECCIÓN I. Es de exposición del tema o frase principal. La sección puede tener estructura *primaria, binaria y ternaria*. De tenerla *binaria*, la segunda de las dos subsecciones que se constituyen, resulta de carácter complementario. Si la tiene *ternaria*, casi siempre constituye, a su vez, un tipo «*Lied*», así formado:

(|:) *Frase principal* (²), que empieza en el tono elegido para el tiempo y que termina, generalmente, en una tonalidad vecina (³), aunque puede también hacerlo en el tono de partida (:) |.

(|:) *Frase episódica*, de transición modulante, formada con un motivo secundario, nuevo, o constitutiva de un breve desarrollo del anterior. Su orientación tonal, al finalizar, es la de conducir a la :

*Frase principal*, reexpuesta (total o parcialmente) en el tono de origen y con finalización en el mismo, lo cual supone modificaciones con respecto a la *Exposición*, si entonces se terminó en otro tono (:) |.

SECCIÓN II. Es de carácter *episódico y secundario* comparada con la primera, y se sirve de elementos temáticos nuevos o derivados de ésta. Su papel se limita al de transición o enlace, y puede tener cualquiera de las estructuras explicadas para la sección I (⁴). Tonalmente, suele comenzar en una

(¹) Hemos tratado en los §§ 31, 32 y 46 de la significación *formal* de esta palabra alemana.

(²) O *periodo*, si en lugar de tres frases la sección contiene una sola, formada por tres períodos.

(³) Las tonalidades más generalizadas son las expuestas en el § 122, en la explicación de la primera parte del tipo «*Suite*».

(⁴) La estructura de una sección no prejuzga la de la otra.

tonalidad vecina y terminar de forma que se entre suavemente en la :

SECCIÓN III. Es de *reexposición*, total o parcial, de la primera, en la tonalidad de origen, a menudo enriquecida melódica o rítmicamente, y a veces ampliada con un pequeño *Desarrollo*.

Ejemplo, en las Sonatas para piano, de Beethoven: Andante de la op. 28.

SECCIÓN I. De estructura «*Lied*» ternario : Motivo principal que da origen a una frase de ocho compases (repetida), la cual empieza en *re* y termina en *la*.



*Frase secundaria* (compases 10 a 17), hijuela de la anterior, de final suspensivo, que comienza y termina sobre la dominante de *re*.



*Reexposición del motivo principal*, ahora, en frase de seis compases (con distinta orientación en los cuatro últimos), en los cuales pasa a primer plano el elemento rítmico del segundo compás de este tiempo. Final femenino, sobre la tónica inicial.



SECCIÓN II. También tiene características *reexpresivas*. Ocho compases de *Exposición* (que empiezan en la última corchea del compás 24); cuatro, de *Episodio*, y otros cuatro, de *Reexpresión*. El elemento temático es siempre el mismo. Tonalidad: la inicial, pero en modalidad mayor (*Re*).

SECCIÓN III. *Reexpresión de la I* (compás 43), con las siguientes modificaciones de escritura:

a) La repetición de la frase principal no está indicada por el signo  $\text{||}$ , sino *integralmente escrita* y convertida en una *Variación ornamental*<sup>(1)</sup> (compases 51 al 58).

b) La repetición de las *subsecciones 2.<sup>a</sup>* y *3.<sup>a</sup>* se encuentra en las mismas condiciones (compases 73 al 86).

*Coda*, de diecisiete compases (del 87 al final), en la cual intervienen los elementos temáticos principales de las secciones I (compás 87) y II (compás 93).

§ 156. *El tipo «Lied» desarrollado.* Una variante de la forma «*Lied*» que acabamos de ver, es la por algunos denominada «*Lied» desarrollado o «*Lied» en cinco secciones, y que, en realidad, no es otra cosa sino la aplicación de la forma *Rondó*<sup>(2)</sup> al tiempo lento de la *Sonata*, o sea, el tipo A-B-A-C-A.**

Por consiguiente, no es más que un «*Lied» ternario que se prolonga con estas dos nuevas secciones:*

SECCIÓN IV. De características generales iguales a la II, pero independiente de la misma<sup>(3)</sup>.

SECCIÓN V. De características generales iguales a las I y III. *Coda*, facultativa.

Normalmente, las secciones de este tipo son más breves que las del tipo «*Lied» ternario, en razón de su mayor número.*

<sup>(1)</sup> Explicada en el § 106.

<sup>(2)</sup> Se trata del *Rondó* en los §§ 127 y 161.

<sup>(3)</sup> Lo cual no significa que, si interesa, no quepa el servirse de sus elementos, e incluso *reexpresarlos* a la manera que se verá en la forma *Rondó-Sonata* (§ 161).

Ejemplo, en las Sonatas para piano de Beethoven: Adagio de la op. 13.

SECCIÓN I. *Frase principal*, de ocho compases, repetida, a la 8.<sup>a</sup> alta, con algunas modificaciones de escritura que no alteran su melodía ni su armonía. Termina en el tono inicial (*La* ♫).

SECCIÓN II. Constituida con dos nuevos elementos melódicos, secundarios — compases 16 (última nota) y 23, respectivamente —. El primero de ellos comienza en *fa* y termina en *Mi* ♫; el segundo estabiliza esta tonalidad y la convierte, finalmente, en la de dominante de *La* ♫, que es la correspondiente a la sección III).

SECCIÓN III. *Reexpresión de la frase principal de la sección I*, en su tono original y sin ser repetida (compases 29 a 36).

SECCIÓN IV. *Frase nueva* (secundaria) que conduce de *La* ♫ a *Mi* ♫ — empieza con la última nota del compás 36 y termina en el 44 — y se completa con seis compases más (45 al 50), mediante los cuales se llega al acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante de *La* ♫, que facilita otra vez, como en la sección II, la entrada en la sección siguiente<sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup> Análisis armónico: el tono de *Mi*, en el que se hace cadencia en el compás 44, es tratado como de *Fa* ♫ (enarmónico), el cual desempeña la función tonal de subdominante, en la cadencia conducente a *La* ♫, por su condición de VI<sup>a</sup> de este tono.

(compás 37)

(compás 47)

etc.

etc.

SECCIÓN V. *Reexpresión integral de la sección I* (compases 55 a 66), con el enriquecimiento rítmico, que representa, para el diseño de acompañamiento, la continuación de los tresillos de semicorcheas introducidos en la sección anterior.

*Coda* (desde la anacrusa que forma el final del compás 66), afirmativa de la tonalidad (*La* ♭).

§ 157. El « tipo Sonata » completo y el sin « Desarrollo ». También se emplea, en la construcción del *tiempo lento*, la forma del *tipo Sonata*, en ocasiones completa, y otras, sin la parte central (*Desarrollo*), la cual se omite o sustituye por una sencilla y breve conducción, que une el final de la *Exposición* con el comienzo de la *Reexpresión*.

Entonces, los elementos temáticos que hacen las veces de *Puente* y de *Tema B* suelen tener menos personalidad que cuando figuran en el « tiempo vivo inicial » (¹), especialmente por lo que se refiere al *Tema B*, con frecuencia reducido a un solo elemento.

Ejemplo, en las Sonatas para piano, de Beethoven

*Tipo « Sonata, sin Desarrollo »:* Adagio de la op. 10, núm. 1.

EXPOSICIÓN. *Tema A.* Frase de dieciséis compases, que empieza y termina en *La* ♭.

etc.

(¹) Explicado en los §§ 144 y ss.

*Puente* (desde el compás 17 hasta el 23), con un elemento temático nuevo, que empieza sobre el acorde de 7.ª de dominante de *si* ♭ y termina con el de igual clase de *Mi* ♭.

(compás 17)

etc.

*Tema B* (compás 24), en el tono de la dominante (*Mi* ♭), constituido por la idea principal (*b'*) y una complementaria (*b''*).

(compás 24)

*b'*

*final de b'*

etc.

*b''*

*Coda* (compás 42), que termina en *Mi* ♭ y va seguida de un compás transitivo, en el cual el acorde de *Mi* ♭ se convierte en el de 7.ª de dominante de *La* ♭.

(compás 43)

REEXPRESIÓN. *Tema A* (compás 46), en *La* ♭.

*Puente* (compás 62), con el elemento temático del anterior y comenzando en el mismo tono, pero terminado ahora con el acorde de 7.ª de dominante de *La* ♭.

*Tema B* (compás 71), en *La* ♭ (como corresponde).  
*Coda* (compás 91), en la que se glosa el *Tema A*.



Tipo «Sonata, con Desarrollo»: Adagio de la op. 22.

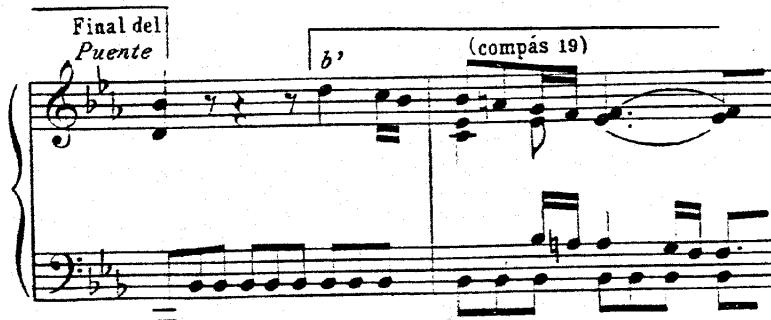
**EXPOSICIÓN.** Tema A. Frase de doce compases, que empieza y termina en *Mi* ♫.



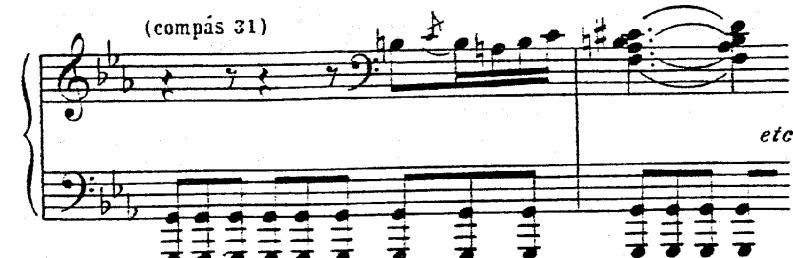
*Puente*. Elemento nuevo, de seis compases, que empieza en *Mi* ♫ y termina en *Si* ♫.



Tema B, en *Si* ♫ (tono de la dominante), que puede considerarse subdividido en *b'* (compás 18), *b''* (compás 22) y *b'''* (compás 27).



**DESARROLLO.** Por medio del Tema A (compás 31).



**REEXPOSICIÓN.** Tema A (compás 47), en *Mi* ♫.

*Puente* (compás 57), que empieza como el anterior, pero sigue diferente proceso tonal, para terminar en *Mi* ♫.

Tema B (compás 65), en *Mi* ♫ (tono principal), con todos sus elementos y sin el aditamento de *Coda* alguna.

### El Minué y el «Scherzo»

§ 157 bis. Su presencia y significación en la Sonata. En la mayoría de *Sonatas clásicas*, uno de sus tiempos ostenta el título de *Minué* o el de *Scherzo*. Y la estructura de este tiempo se halla tan generalmente ajustada al tipo formal que estudiamos en el párrafo siguiente, que aquellas denominaciones, además de su significación propia, han pasado a considerarse como representativas de dicho tipo formal. De ahí las expresiones *tipo Minué de Sonata* y *tipo «Scherzo» de Sonata*.

§ 158. El tipo Minué de Sonata. Si por *tipo Minué de «Suite»* se entiende el binario explicado en el § 123, por *tipo Minué de Sonata* se entiende el ternario (esquema, A-B-A) siguiente (¹):

**SECCIÓN I.** Se denomina, generalmente, «el *Minué*», y está constituida así:

*Tema o frase principal*, que termina, casi siempre, en el tono de la *dominante* o en el del *relativo mayor*, si el *tono principal* es *menor*, pero también, a veces, en el *tono principal* :| (²).

(¹) Que no es un tipo formal nuevo, sino la aplicación al *Minué* del tipo «*Lied*» ternario con secciones ternarias (§ 155). Como es natural, también en la *Sonata* cabe la excepción de algún *Minué* de forma binaria — especialmente se encuentran ejemplos en el periodo primitivo de aquélla — y de alguno de forma *Rondó*. En este último caso se halla el de la op. 49, núm. 2, de Beethoven.

(²) O sea, en los mismos tonos en que terminaba la *primera parte* de la «*Suite*» (§ 122).

[: *Episodio*, derivado del tema o frase anterior, o bien constituido por un elemento nuevo, que conduce a la:]

*Reexpresión* — en todo o en parte<sup>(1)</sup> — del tema o frase principal, que termina, esta vez, en el tono principal.

*Coda*, absolutamente facultativa [:] <sup>(2)</sup>.

SECCIÓN II. Se denomina comúnmente «el *Trio*» <sup>(3)</sup>. Si es de estructura ternaria, presenta la que acabamos de explicar para la Sección I.

Su tonalidad puede ser la misma que la correspondiente a la sección I, cambiado o no el modo, o una que tenga el vínculo de alguna nota común entre los respectivos acordes de tónica. En este último caso, es la tonalidad de la *subdominante* generalmente preferida.

Su tema o frase principal suele adquirir relieve por contraste con el de la sección I; pero no sucede así siempre.

Esta sección lo mismo puede terminar con una cadencia conclusiva como con una suspensiva que facilite la entrada en la sección siguiente.

SECCIÓN III. Constituye la *reexpresión* de la sección I, suprimidas las repeticiones. Esta Reexpresión, si es exactamente igual, en cuanto a contenido, a la I — ya que puede variar en detalles y ornamentaciones —, no suele escribirse, y un simple *D. C.*, al término de la sección II, hace sus veces.

(1) La Reexpresión presenta muchas veces notables diferencias en lo que se refiere a la conducción de la idea generadora, con respecto a la posición de la misma al comenzar el Minué. Unas veces las diferencias vienen impuestas por la necesidad de terminar en distinto tono; otras, por voluntad del compositor. Es bastante frecuente la reexpresión de un simple periodo — con carácter conclusivo — de las frases que, al ser expuestas, constaban de dos.

(2) En lugar del signo de repetición que aquí (y antes) ponemos, puede estar escrita la música correspondiente. Esto último es indispensable cuando en la repetición hay diferencias de detalle. En algunas Sonatas no siguen las repeticiones.

(3) Equivale al *Minué II* (§ 120) de la denominación generalizada en las «Suites». Se dice que el nombre de *Trio* — en el Minué danzado — obedece a que eran tres los intérpretes; pero no se determina si se trataba de los *danzarines* que lo bailaban o de los *músicos* que lo tocaban.

En bastantes Sonatas se encuentra, en lugar de la denominación *Trio*, la de «Maggiore» o «Minore», cuando hay cambio de modo entre las tonalidades de las secciones I y II.

Una *Coda general*, que sustituye o sigue a la que puede tener la sección I, es también aquí facultativa.

Ejemplo, en las Sonatas para piano, de Beethoven: Minué de la op. 2, núm. 1.

SECCIÓN I. Frase principal, que comienza en *fa* y termina en *La* :|  
(: *Minué*) [: *Episodio*, derivado de la frase anterior, que termina en el tono de la dominante.]

Comienzo del *Episodio*:

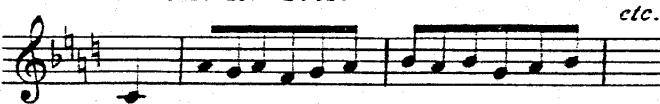


Reexpresión de la frase principal, que ataca en la mano izquierda, toma diferente orientación y termina en el tono principal (1) :|



SECCIÓN II. [: *Frase principal* — en el tono de la anterior, pero en modo mayor —, que termina en el tono de la dominante :]

Comienzo del *Trio*:



Comienzo del *Episodio*:



[: *Episodio*, derivado de la frase anterior, que termina sobre el acorde de dominante.]

Reexpresión normal de la frase principal y, por tanto, terminada con el acorde de tónica :|

SECCIÓN III. *D. C.* de la I.  
(: *Minué*)

(1) Los dos últimos compases pueden considerarse *cadales*. Para *Minué* con verdadera *Coda*, véase el de la Sonata op. 22, del propio Beethoven.

En el *tipo ternario* de *Minué* que acabamos de explicar, cada una de las tres secciones es, a su vez, de estructura *ternaria*; pero nada impide que alguna, o todas, sean *binarias*, e incluso *primarias*, aunque lo primero es poco corriente, y lo segundo, punto menos que inusitado.

*Ejemplos. en las Sonatas para piano, de Beethoven*

*Op. 10, núm. 3:* la sección II sólo consta de una parte.

*Op. 31, núm. 3:* La sección I es binaria, pues el motivo principal no se reexpone.

§ 158 bis. El «Scherzo». «Scherzo» es una palabra italiana — significa *juguete, diversión* — que ya había sido empleada, aunque poco, antes de la época de la *Sonata*, para titular composiciones breves, de movimiento ligero, compás libre (de preferencia,  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{2}{3}$ ) y del carácter expresado por el vocablo; pero no determinaban concretamente forma alguna, como ya hemos indicado en el § 157 bis<sup>(1)</sup>.

Beethoven innovó la *Sonata*, sustituyendo, en diversas ocasiones, el *Minué* por una pieza desligada por completo de éste — en lo referente a sus características de danza, mas no en cuanto a su *forma* de entonces — y la tituló «Scherzo»<sup>(2)</sup>. La innovación abrió surco, perduró, y, gracias a ello, la palabra «Scherzo» fue adquiriendo una significación formal, de que antes carecía. Esta acepción del vocablo — que no anula la anterior<sup>(3)</sup> — es la que debe entenderse cuando se dice *tipo Scherzo* de *Sonata*.

§ 159. El «Scherzo» beethoveniano<sup>(4)</sup>. En cuanto a *forma*, está moldeado, como acabamos de decir, en el *Minué de tipo ternario*; pero es de líneas más libres, y, con frecuencia, tiene bastante más extensión y mayor riqueza de escritura, especial-

(1) Señálemos, en el siglo XVII, los *Scherzi sacri*, de A. Cifra y A. Bruni (1613 y 1614), y los *Scherzi musicali*, de Monteverdi (1628)... En la *Partida* núm. 3, de J. S. Bach, figura un «Scherzo», estructurado, como es lógico, conforme al *tipo Suite* (§ 122).

(2) Entre las 32 Sonatas para piano, de Beethoven, el título *Minué* figura seis veces, y siete, el de *Scherzo*, aunque no todas las piezas que llevan el título responden a la estructura explicada — como ya hemos visto —, ni viceversa. Nótese que de las diez últimas desapareció definitivamente el *Minué* y sólo figura un *Scherzo*, sin duda porque Beethoven consideró que ni aun éste resultaba bastante importante para las mismas.

(3) El propio Beethoven la tuvo en cuenta en sus Sonatas op. 14, núm. 2, y op. 31, núm. 3; pero el «Scherzo» de la primera responde al *tipo Rondó*, y el de la segunda, al *tipo Sonata*.

(4) En el § 163 se explica el «Scherzo schumanniano» con dos *Trios*.

mente en el aspecto contrapuntístico. El motivo principal del *Trio* suele ser de melodía amplia y preponderante.

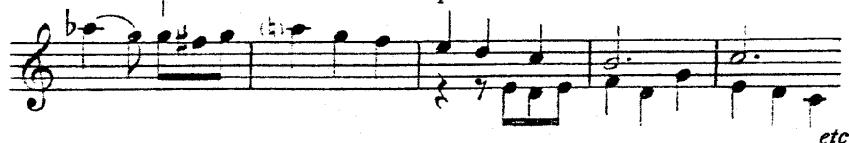
*Ejemplo:* Sonata op. 2, núm. 3, de Beethoven<sup>(1)</sup>

SECCIÓN I. [: Tema principal, que da origen a una frase de diecisésis compases, con cadencia final en el tono de la dominante (*Sol*):]

[: Episodio, sobre el mismo elemento temático, seguido de Reexposición del tema principal en el tono correspondiente — o sea, en el de *Do* — y final en este tono.]

Coda, por medio del mismo elemento temático :]

— Comienzo de la Reexposición:



Comienzo de la Coda:



SECCIÓN II. [: Tema principal (lo canta el bajo), en el tono relativo (*la*), (*Trio*) con final en *mi*.]



Episodio, sobre el mismo elemento temático (ocho compases), y Reexposición del tema principal, que termina, ahora, en el tono del *Trio* (*la*).

Repetición, escrita, del Episodio y de la Reexposición, finalizando ésta, en forma suspensiva, sobre el acorde de 7.<sup>a</sup> dominante del tono del «Scherzo» (*Do*).

Final del «Trio»



SECCIÓN III. «D. C.» de la sección I. (*Scherzo*) Coda, que amplía la existente en la sección I.

(1) Los «Scherzi», que figuran en las *Sonatas* de Beethoven son poco extensos, comparados con los de sus *Sinfonías* más importantes. Véase el análisis del de la *Novena sinfonía*, en la nota G del Apéndice (pág. 274), verdadero modelo de gran «Scherzo».

§ 160. La forma Minué o « Scherzo » en tiempos de Sonata que no ostentan dichos títulos. En algunas Sonatas figuran tiempos que no llevan el nombre de *Minué* ni el de *Scherzo*, pero que ocupan su lugar y presentan su forma.

Ejemplos, de Beethoven: III tiempo de la op. 7; II tiempo de la op. 14, núm. 1, etc., entre los tiempos sin título alguno. Y II tiempo de la op. 101, entre los que llevan un título — *Marcha*, en este caso — que no es el de *Minué* ni el de *Scherzo*.

### El tiempo vivo final

§ 161. Rondó simple y Rondó-Sonata. El antiguo *Rondó*, que ya figuraba en algunas « Suites », casi siempre como pieza final (¹), pasó a ocupar este lugar en la mayor parte de Sonatas clásicas. A veces, dicha última pieza ostentaba la denominación de *Rondó*, y en ocasiones, no; pero tenía su forma, o sea, que un *Estríbillo*, más o menos extenso e importante, normalmente en el *tono principal*, alternaba con *Coplas* en tonos distintos y libremente constituidas (²).

Este tipo de *Rondó* — que denominaremos *simple* — fue enriquecido por medio de un injerto del *tipo Sonata*, que consistió en construir y reexpresar su *Copla I* como si se tratase de un *Tema B* — antecedido o no del correspondiente *Puente* — de dicho *tipo Sonata*.

Tal aportación, unida a la de tratar — a voluntad — alguna de las otras *Coplas*, a modo de *Desarrollo* del citado *tipo Sonata*, representó nueva savia para el *Rondó*. Así estructurado es como se encuentra en casi todas las Sonatas de Beethoven (³).

El plan de este *Rondó-Sonata*, o *Rondó desarrollado* — denominaciones bastante generalizadas —, se desenvuelve, por lo común — pues no es, desde luego, inmutable — así:

ESTRIBILLO I. En el tono principal. Hace las veces de *Tema A* del *tipo Sonata*. *A*

(¹) Hemos tratado del *Rondó*, como pieza de « Suite », en el § 127.

(²) El que los *Estríbillos* estén siempre en el *tono principal* fue norma clásica, pero no resulta esencial de la forma *Rondó*. De ahí que puedan citarse excepciones, como la del último tiempo de la Sonata op. 78, de Beethoven, verdadero *Rondó* — sin el título —, en que uno de los *Estríbillos* está en el tono de la subdominante, y las *Coplas* se basan en el desarrollo de un mismo elemento temático. Recuérdese que, además, el *Estríbillo*, en sus reexpresiones, puede recibir modificaciones rítmicas y melódicas, así como ser acortado o alargado.

(³) Algunos tratadistas atribuyen al mismo Beethoven la creación del tipo de *Rondó* que nos ocupa, pese a que se encuentra ya en Sonatas de Mozart bien conocidas.

COPLA I. *Elemento de transición* (facultativo), que equivale al *Puente* del *tipo Sonata*.

*Tema nuevo*, equivalente al *Tema B* — que, como éste, puede estar formado por más de un elemento —, expuesto en tonalidad *afín*, pero no en la *principal* (§ 148).

ESTRIBILLO II. *Reexpresión*, en todo o en parte, del *Estríbillo I*, en el *tono principal*. *A*

COPLA II. *Elemento nuevo* — en una tonalidad también nueva, pero vecina —, o bien *desarrollo de los anteriores* (¹). De construcción libre. *B*

ESTRIBILLO III. *Reexpresión* del *Estríbillo I* (completa o no), en el *tono principal*.

COPLA III. *Reexpresión* de la *Copla I*, en la forma y con el proceso tonal característico de la *Reexpresión del tipo Sonata*, o sea, con el *Tema B* en el *tono principal* (²).

ESTRIBILLO IV. *Reexpresión* del *Estríbillo I* en el *tono principal* (completa o no), o bien *desarrollo del elemento temático de aquél*.

CODA. Facultativa y de construcción libre.

Ejemplo, en las *Sonatas para piano*, de Beethoven: *Rondó* de la Sonata op. 13.

ESTRIBILLO I. En *do*, con final (compás 17) en el mismo tono.



(¹) En el primer caso se encuentra el *Rondó* de la op. 13, de Beethoven, que luego analizamos. En el segundo, el *Rondó* de la op. 90, del propio Beethoven.

(²) Si las *Coplas* son más de tres, la *reexpresiva* no suele ser la III, ya que, por lo general, esta misión se reserva a la *última*.

## COPLA I.

*Puente* (compás 18).Tema B, en *Mi b*, constituido por *b''* (compás 25), *b'''* (compás 37) y *b''''* (compás 43) <sup>(1)</sup>.

etc.

etc.

etc.

Repetición de *b''*, que conduce a un descanso sobre el acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante del tono principal (*do*).

## ESTRIBILLO II.

Reexposición exacta del *Estríbillo I*, en el tono principal (compases 61 a 78).

## COPLA II.

Elemento temático nuevo, en *La b* (compases 78 y 79), que se desarrolla sobre sí mismo y termina con el acorde de dominante del tono principal (*do*).

(compás 79)

etc.

Elemento complementario y transitivo (compás 107), que conduce a la reproducción del final de la *Copla anterior*.

<sup>(1)</sup> En este análisis nos sumamos al criterio de Giulio Bas. D'Indy señala como *b''* el elemento que indicamos como *b''''*, y como *b'''''*, el que indicamos como *b''*, pero en su reaparición en el compás 51.

(compás 107)

etc.

ESTRIBILLO III. Reexposición, en el tono principal, de los ocho primeros compases del *Estríbillo* (compases 120 a 128).

## COPLA III.

*Puente* (compás 128) distinto al de la *Copla I*, pues aquí está construido con el elemento temático del final del *Estríbillo*.

(compás 128)

etc.

Tema B (compás 134), en el tono principal, con sus tres subdivisiones (*b'*, *b''* y *b''''*), pero sin la repetición de *b''*, después de *b''''*.

## ESTRIBILLO IV.

Reexposición, en el tono principal, de los ocho primeros compases del *Estríbillo*.

## CODA.

Que continúa el elemento temático de los últimos compases del *Estríbillo* (compás 178); pasa al de *b''* y, finalmente, en *La g*, a la célula del *Estríbillo*, para terminar, en el tono principal, con una escala descendente, ahora de sentido afirmativo, semejante a la de sentido suspensivo con que terminaron las *Coplas I y II*.

§ 162. Otras estructuras del tiempo vivo final. Además del *Rondó simple*, del *Rondó-Sonata* y de algunas otras variantes no clasificadas, se encuentran frecuentemente el *tipo Sonata* y estructuras más antiguas, como la *Variación* y la *Fuga*.

De las *treinta y dos Sonatas* de Beethoven, *diecinueve* tienen el *último tiempo* en forma de *Rondó*, aun cuando el de la op. 14, núm. 2, lleve el

título de «Scherzo», y el de la op. 49, núm. 2, el de «Tempo di Minuetto»; *nueve*, conforme al tipo *Sonata*<sup>(1)</sup>; *dos*, conforme al tipo *Variación*, y otras *dos*, conforme al tipo *Fuga*<sup>(2)</sup>.

### La Sonata posclásica

§ 163. De los románticos a los modernos. Después de Beethoven, y hasta nuestros días, la *Sonata* ha sido cada vez menos cultivada, pero no olvidada. En su proceso evolutivo debe registrarse:

- a) Resuelta tendencia a prescindir del *Minué*, sustituyéndolo por el *Scherzo* u otra pieza de distintas características.
- b) Inclinación a apartarse del carácter ligero del *Rondó*, para el *tiempo vivo final*, bien sustituyéndolo por una pieza más trascendente, aunque de su misma estructura, bien adoptando el tipo *Sonata* o recurriendo a otros tipos formales, más o menos clasificados<sup>(3)</sup>.
- c) Libertad de iniciativa respecto a la tonalidad de los *Estríbillos centrales* del tipo *Rondó*, liberándose de la obligatoriedad de escribirlos todos en el tono principal.
- d) Mayor libertad también en la elección de tonalidades para los tiempos de la *Sonata* que no son el *primero* y el *último*, saliéndose algunas veces de la órbita de las afines por nota común entre los respectivos acordes de tónica. Y lo mismo cabe decir por lo que respecta a la tonalidad en que se expone el *Tema B*, en el tipo *Sonata*.
- e) Ampliación del «Scherzo», dotándolo de dos *Tríos*, conforme explicamos en el párrafo siguiente.
- f) Adopción de la escritura *cíclica*, que estudiamos en el § 165.

<sup>(1)</sup> Adscribimos a este tipo el último tiempo de la Sonata op. 2, núm. 1, considerado por algunos tratadistas como *Rondó*, en el cual figuran *dos Estríbillos y tres Coplas*, anormalidad que justifican con la supresión del *Estríbilo II*.

<sup>(2)</sup> Beethoven no puso ningún *Rondó* en sus 5 últimas Sonatas para piano, ni tampoco entre las comprendidas entre las op. 31, núm. 1, y 53. Y en las 4 últimas se apartó también — para este tiempo — del tipo *Sonata*, recurriendo a la *Variación* y la *Fuga*, sin duda por considerar el carácter del *Rondó* poco en consonancia con el de dichas Sonatas.

<sup>(3)</sup> También en esto — y en lo que sigue — no se hizo más que seguir caminos abiertos por Beethoven, como demuestran los ejemplos del párrafo anterior.

Todo el proceso evolutivo a que acabamos de referirnos termina antes de nuestra época, en la cual las tendencias que se manifiestan lo hacen en sentidos muy dispares, y más en el de derrocar las formas clásicas que en el de enriquecerlas con aportaciones aspirantes a la perdurabilidad. De ahí *Sonatas* que únicamente tienen un vínculo con la aquí explicada: el del título. Ello, consideradas exclusivamente en cuanto a la *forma*, y, por tanto, al margen de su valor en cualquier otro aspecto.

§ 164. El «Scherzo» con dos «Tríos» distintos. Constituye una innovación debida a Schumann<sup>(1)</sup>. El segundo de estos *Tríos* — denominado también «Intermezzo» — es más libre, en todos los aspectos, que el primero, y su contenido musical lo constituye, unas veces, un desarrollo temático del primer *Trio*, y, otras, un algo completamente distinto, incluso en lo referente al compás. Queda, pues, constituido este «Scherzo» — llamado también «Scherzo» desarrollado y que, en esencia, no es más que un «Scherzo» en forma de *Rondó* — por cinco secciones: las *tres primeras* son las constitutivas del «Scherzo» simple que ya conocemos; la *cuarta*, la forma el *segundo Trio*, y la *quinta*, la *reexpozición de la primera*, convertida, a veces en *Reexpozición-Desarrollo*. Una *Coda* es, como siempre, facultativa.

Esquema del «Scherzo» de la *Sonata en fa*  $\frac{2}{4}$ , de Schumann:

- |              |   |
|--------------|---|
| SECCIÓN I.   | <i>Tema principal</i> , en <i>fa</i> $\frac{2}{4}$ , seguido del correspondiente <i>Episodio</i> y de la <i>reexpozición</i> de aquél.  |
| SECCIÓN II.  | <i>Primer «Trio»</i> , en <i>La</i> , de estructura ternaria, como la sección anterior.   |
| SECCIÓN III. | <i>Reexpozición de la I</i> , exacta, pero sin los cuatro compases finales.   |
| SECCIÓN IV.  | <i>Segundo «Trio»</i> , con el título de «Intermezzo», en <i>Re</i> y movimiento lento. Es también de estructura ternaria, y va seguido de un fragmento «ad libitum» que conduce a la |
| SECCIÓN V.   | <i>Reexpozición exacta de la I</i> .  |

<sup>(1)</sup> Pero Beethoven había ya empleado — aunque no en sus Sonatas — la fórmula de *dos «Tríos» iguales*, o sea:

Sección I:	Scherzo
II:	Trio
III:	Reexpozición de I
IV:	II
V:	I

§ 165. La Sonata ciclica. La construcción *cíclica* — o sea, formando *ciclo* — consiste, en esencia, en la unificación de las diferentes partes o tiempos de una obra por medio de determinados temas — o células de temas — que no quedan encerrados en el estrecho marco de un solo tiempo, sino que aparecen en varios o en todos. Son temas de *la obra total*, y no exclusivamente de *uno de sus tiempos*. Y ampliados, reducidos, más o menos transformados, muestran la cohesión, la unidad de pensamiento que liga la obra, en la cual actúan unas veces en primer plano, y otras, secundariamente<sup>(1)</sup>.

De este tipo de construcción se encuentran detalles ya en Beethoven, pues en algunas de sus *Sonatas* parece evidente el propósito de hacer derivar de una *misma célula* diversos temas<sup>(2)</sup>.

Sonata op. 13. (*Patética*)  
(Introducción)

<sup>(1)</sup> Nos atenemos aquí a la definición generalizada — después del *Curso de Composición*, de V. D'INDY — respecto a la *Sonata cíclica*. RIE-MANN, en su *Tratado de Composición*, considera obras *cíclicas* todas las integradas por diversas piezas.

<sup>(2)</sup> Algunos de los temas los presentamos transportados, para facilitar la comparación.

Sonata op. 57 (*Appassionata*):

Sin embargo, fue César Franck (1822-1890) quien llevó la construcción *cíclica* hasta sus últimas consecuencias y formó escuela, en la cual tuvo entusiastas e ilustres continuadores<sup>(1)</sup>.

César Franck *Sonata para piano y violín*

<sup>(1)</sup> También se encuentran ejemplos de concepción *cíclica* en compositores posteriores a Beethoven y anteriores a César Franck — como Mendelssohn, Schumann y Brahms —, aunque constituyen casos aislados.

<sup>(2)</sup> Nos limitamos a presentar, como ejemplo, este tema — uno de los varios — y sus transformaciones más importantes.

1.

2.

3.

4.

1. Forma en que el tema inicial aparece, episódicamente, en el *Tiempo II*.
- 2 y 3. Formas en que lo hace en el *Tiempo III*.
4. Forma en que lo hace en el *Tiempo IV*.

### El Cuarteto y las composiciones similares

§ 166. La Sonata y la música de cámara de la época clásica. En la época clásica fue muy cultivada la *música de cámara* escrita para agrupaciones de solistas instrumentales, especialmente el *Trio* para piano, violín y violoncelo, y el *Cuarteto* para dos violines, viola y violoncelo <sup>(1)</sup>. El *Cuarteto* representaba la composición más austera, de mayor pureza de líneas y de más cuidado juego polifónico.

Raramente un *Trio* y un *Cuarteto* — denominaciones que, como las de *Quinteto*, *Sexteto*, etc., sólo indican un *número* de ejecutantes — tenían estructura propia y característica. Era la forma de la *Sonata* — que reinaba entonces esplendorosamente — la que daba vida a tales composiciones. Puede establecerse, pues, que el *Trio* y el *Cuarteto* clásicos son la continuación, en línea de ejecutantes numéricamente ascendente, del *Dúo* que forman la *Sonata para piano y otro instrumento*. Y el período posclásico no rectificó la orientación.

Las agrupaciones instrumentales que rebasaban los cuatro solistas eran tanto menos practicadas cuantos más ejecutantes exigian. Y en parecida proporción iba debilitándose en las composiciones a ellas destinadas la influencia de la *Sonata*, en beneficio de la libertad formal de que era exponente la *Casación* (§ 140).

### La Sinfonía

§ 167. Dos tipos de Sinfonía. La voz *Sinfonía* ha tenido diversas acepciones <sup>(2)</sup>, aunque al músico de hoy sólo le interesan las siguientes:

- a) Como sinónimo de *Obertura*, denominación que estudiaremos en los §§ 177 y ss.
- b) Como sinónimo de *Sonata orquestal*, que es como aquí la consideraremos y como debe entenderse cuando se dice, simplemente, *una Sinfonía*.

<sup>(1)</sup> Éstos son los instrumentos para los cuales se supone escrito un *Trio* y un *Cuarteto*, si no se indica otra cosa.

<sup>(2)</sup> Etimológicamente, significa *resonancia simultánea*, y para los antiguos griegos quería decir *consonancia de los intervalos*. Ha sido empleada, a través de las distintas épocas y naciones, de manera confusa, unas veces aplicada a composiciones, y otras, a formaciones instrumentales. Han caído en el olvido todas las acepciones anteriores a las citadas en el texto.

§ 167 bis. *Sonata* y *Sinfonía*. La *Sinfonía* nace con Stamitz y Haydn (1), y en ella la estructura de la *Sonata* desarrolla hasta el máximo su grandeza arquitectónica, debido a la extraordinaria gama de recursos que le ofrecen las inmensas posibilidades de la *orquesta*.

La mayor parte de las *Sinfonías* constan de los *cuatro tiempos* explicados para la *Sonata*. Es excepcional que rebasen este número, y más aún, que no lleguen a *tres*.

La *Sinfonía* suele ser puramente orquestal. Pero no faltan ejemplos de ampliación de su poder expresivo con el empleo de instrumentos no habituales en la *orquesta* — cual el *piano* o el *órgano* — e incluso de las *vozes humanas*, como es el caso de la *Novena sinfonía*, de Beethoven, para orquesta, solistas vocales y coro mixto.

§ 168. Proceso evolutivo de la *Sinfonía*. Es paralelo al de la *Sonata*. Beethoven fue también su genio máximo; pero después de él la *Sinfonía* se ha mantenido con más vigor que la *Sonata*. La *música sinfónica* (2), con todas las aportaciones que para ella han significado el invento de nuevos instrumentos y el perfeccionamiento de los antiguos, unidos al progreso de la técnica de la orquestación, no ha sufrido — sino al contrario — la decadencia de la *música de cámara*. Y aun cuando la atención de los compositores se haya sentido atraída hacia nuevas concepciones, no ha sido general ni hasta el extremo de hacer olvidar la forma madre del género: la *Sinfonía*.

### El Concierto o «Concerto» (3)

§ 169. Definición. De las varias acepciones que tuvo la palabra *Concierto*, aplicada a una obra musical, sólo perdura aquella que lo define como *composición dividida en varios tiempos*

(1) Desacuerdo entre los historiadores respecto a si fue uno u otro — e incluso a si no fue ninguno de los dos — el primero que aplicó a la *Sinfonía* la estructura de la *Sonata*.

(2) Se entiende por *música sinfónica* la escrita para orquesta y destinada al concierto.

(3) El *Concierto* nació en Italia, y por ello se difundió con el nombre italiano — «Concerto» — por los demás países. Muchos músicos siguen conservando este nombre italiano para evitar toda confusión con el *concierto* considerado como acto en que se ejecuta música para ser exclusivamente oída. Hay quien pretende que se establezca otra sutil diferencia entre «Concerto» y «Concierto»: la de reservar este último término para los de la época clásica y posteriores, y conservar el primero para los del tipo de los primitivos italianos.

y concebida para el lucimiento de uno o más instrumentos solistas, con los cuales colabora una orquesta.

El empleo de la palabra *Concierto*, para indicar una obra así, parece apoyarse en la actuación *concertada* que se establece entre el solista, o solistas, y la orquesta (1).

§ 170. El «Concerto grosso». El compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713) creó el «Concerto grosso», que era un *Concierto* escrito para orquesta de instrumentos de cuerda-arco, en la cual se establecían dos grupos: el de los solistas — denominado «concertini» — y el de la *masa orquestal restante*, constitutiva del «grosso» o «ripieno» (relleno).

Su forma resultaba poco definida, y oscilaba entre la *Fuga* y la *Suite*.

El «Concerto grosso», en *do*, de Corelli, por ejemplo, está constituido así:

*Largo-Allegro-Adagio*. El *Largo* (veinticuatro compases) y el *Adagio* (cuatro compases) encuadran el *Allegro*, que está escrito en estilo fugado. Tonalidad: *do*.

*Grave* (en *fa*), que termina en *semicadencia* y oficia de *introducción* a un *Vivace* (en *do*), de forma binaria, tipo «*Suite*» (§ 122).

*Allegro* (en *Do*), que responde a las características de una *Giga* (§ 126).

El «Concerto grosso» en *Fa*, del mismo Corelli, está constituido por *Preudio*, *Alemana*, *Corrente*, *Giga*, *Zarabanda*, *Gavota* y *Minué*, todos en *Fa*. La estructura es, pues, la de una «*Suite*».

§ 171. El *Concierto preclásico*. Los grandes violinistas italianos de la época del citado Corelli fueron los creadores del *Concierto* (2). Poco a poco, éste llegó a tener una estructura bastante propia — muy flexible en los detalles —, aunque influida por la *Fuga* y la *Suite*.

Sus tiempos eran, normalmente, *tres*. El primero y el último, de movimiento *vivo* — más vivo, por lo regular, el último —; el del centro, *lento*. A veces el segundo tiempo terminaba en *semicadencia*, y se encadenaba, sin interrupción, con el tercero.

(1) La denominación *Concierto* se aplicó originariamente a una obra *vocal*, con acompañamiento de órgano o de otros instrumentos: el *Concierto instrumental* es, pues, posterior. Los términos «*Concierto da chiesa*» (de iglesia) y «*Concierto da camera*», se emplearon para establecer una distinción de género. La denominación *Concierto* se aplica también a composiciones para un *instrumento solo*, e incluso para *orquesta sola* — Bach: *Concierto italiano*, para *clave*; Schumann: *Concierto para piano, sin orquesta*; Bartók: *Concierto para orquesta* —, pero tales casos deben considerarse como la excepción que confirma la regla.

(2) Exclusivamente en su modalidad de *violín y orquesta*. Se atribuye a J. S. Bach el haber sido el primero en escribirlo para *clave y orquesta*. Los italianos, después, dejaron de prestar gran atención al *Concierto*. No así los alemanes, pues en Alemania fue donde floreció el *Concierto clásico*.

Sólo el tiempo central dejaba en ocasiones de estar en el mismo tono que los otros dos.

He aquí el esquema de la estructura antedicha, que informaba, por lo común, el *primer tiempo* y, en bastantes casos, también los otros dos, cuando no estaban constituidos como simples piezas de « Suite » :

**SECCIÓN I.** Exposición del tema principal y de sus elementos complementarios, si los tiene.

**SECCIÓN II.** Alternancia, más o menos regular, de fragmentos libres y de apariciones del tema — o de su cabeza — en diversas tonalidades. Si la alternancia es regular y equilibrada, resulta un tipo Rondó, con los Estribillos en tonalidades distintas. Si no lo es, se meja la sección central de una Fuga, con sus episodios y entradas.

**SECCIÓN III.** Reexposición del tema principal, en el tono de origen, seguido o no de los mismos elementos que en la sección I y de una Coda.

#### Ejemplos

Concierto en La, primer tiempo, para violín y orquesta, de Vivaldi (1):  
**SECCIÓN I.** Exposición (orquesta) del Tema principal, con todos sus elementos, que termina con cadencia conclusiva en el tono original del tema.

**SECCIÓN II.** Entrada del solista con el Tema principal, que deriva en Episodio.

Tema principal (orquesta) en mi.  
**SECCIÓN III.** Episodio (solista), basado en elementos del Tema principal. Reexposición (orquesta), en el tono de origen, del Tema principal, con un Episodio (solista) intercalado entre uno y otro de sus tres elementos constitutivos.

Concierto en re, para clave y orquesta, de J. S. Bach (1.º tiempo):  
**SECCIÓN I.** Tema principal (orquesta) (2), con cadencia conclusiva. Elemento episódico (solista) y repetición del Tema principal (orquesta), pero ahora con cadencia suspensiva, proyectada hacia la.

**SECCIÓN II.** Episodio (solista) de considerable importancia y basado en los elementos expuestos, con particular preferencia por la cabeza del Tema principal.  
Tema principal (orquesta), completo, en la.

(1) (1680 ?-1743).

(2) Aquí, y después, también actúa el solista, pero como uno más de los instrumentos de la orquesta. Asimismo, interviene la orquesta plena — brevísimamente, para subrayar algún fragmento del Tema principal — en los Episodios que señalamos a cargo del solista.

Episodio (solista), de extensión y características parecidas al anterior.

Tema principal (orquesta), en sol, con cadencia suspensiva. Episodio (solista), más extenso que los anteriores.

**SECCIÓN III.** Reexposición del Tema principal. Complemento episódico — distinto del de la sección I — y última aparición del Tema principal, exacta a la primera. Todo, en el tono primitivo.

Concierto en re, para dos violines y orquesta, de J. S. Bach (1.º tiempo):  
**SECCIÓN I.** Los temas principales son dos (ambos en el mismo tono).

El primero corre a cargo de la orquesta, y el segundo, de los solistas.

Tema I, expuesto a 5 entradas fugadas.

Tema II, expuesto sucesivamente (siempre en el tono de origen) por cada uno de los solistas.

**SECCIÓN II.** Episodio, basado en el Tema I.

Tema II (a cargo de un solista y repetido por el otro), seguido del Tema I. Todos en la y completos.

**SECCIÓN III.** Temas II y I en la misma forma de antes, pero en re, o sea, en el tono de origen.

**§ 172. El Concierto clásico.** Mozart (1756-1791) adaptó al Concierto la forma de la Sonata (excluido el Minué-Scherzo), con modificaciones de detalle impuestas para conseguir que los temas principales pudiesen pasar del solista a la orquesta, y viceversa. Por lo demás, los tiempos siguieron siendo tres (viviente-vivo), y únicamente el segundo, en tono distinto.

Las modificaciones más importantes afectan a la Exposición del tiempo o tiempos estructurados conforme al tipo Sonata (§§ 144 y ss.), la cual queda ampliada de forma que puede considerarse una Doble exposición.

Respecto a esta Doble exposición, téngase presente:

1.º Que durante mucho tiempo se confió la Exposición 1.ª a la orquesta, y la Exposición 2.ª, al solista, con la cooperación más o menos intensa de la orquesta; pero el largo preámbulo que aquélla representaba, fue dejando de ser considerado indispensable e incluso pertinente.

Ejemplos, de Beethoven (1). Sólo en sus Conciertos en Sol y en Mi b (piano y orquesta) se apartó Beethoven de la norma de confiar la Exposición 1.ª a la orquesta. En el que está en Sol, el piano, absolutamente solo, da comienzo a la obra, exponiendo, en período semicadencial, el elemento melódico-rítmico de que se formará el Tema A. La orquesta entra seguidamente, y el piano no reaparece hasta el principio de la Exposición 2.ª.

En el en Mi b, piano y orquesta empiezan juntos, y aquél desarrolla, en pasajes de virtuosismo instrumental, una importante Introducción, a modo de amplia cadencia preparatoria. Seguidamente, la orquesta toma a su cargo la Exposición 1.ª.

(1) En éstos y en sucesivos ejemplos, en que no indicamos el tiempo al cual nos referimos, debe entenderse siempre el primero.

2.<sup>o</sup> En bastantes *Conciertos*, las dos *Exposiciones* ofrecen sensibles diferencias. Las más importantes son:

a) El *Tema B* (o el principal de sus elementos) no aparece en la *Exposición 1.<sup>a</sup>*, lo cual casi siempre queda compensado por una ampliación del *Tema A*, que adquiere desarrollo e incluso, a veces, se repite.

b) El *Tema A* (o el principal de sus elementos) no aparece en la *Exposición 2.<sup>a</sup>*, o sólo es levemente recordado<sup>(1)</sup>.

c) Los elementos complementarios de dichos *temas A y B* no son presentados algunas veces en el mismo orden; otras, aparecen con variantes o ceden el sitio a elementos distintos.

#### Ejemplos

Mozart, en su *Concierto en re* (piano y orquesta) sólo presenta, en la *Exposición 1.<sup>a</sup>*, el *Tema A* y el *Puente*, y empieza la *Exposición 2.<sup>a</sup>* con un nuevo e importante elemento melódico (al que sigue el *Tema A*), que desempeña un papel destacado en el *Desarrollo*, pero que no figura ya en la *Reexposición*<sup>(2)</sup>.

El mismo Mozart, en su *Concierto en Re* (piano u orquesta), presenta los elementos temáticos, en la *Exposición 1.<sup>a</sup>*, en su estado más simple; no se cuenta entre ellos el principal del *grupo temático B*, y los demás no aparecen en la *Exposición 2.<sup>a</sup>*.

Beethoven, en su *Concierto en Si ♭* (piano y orquesta), omite el *Tema B* en la *Exposición 1.<sup>a</sup>* y presenta en varios tonos el *Tema A* en la *Exposición 2.<sup>a</sup>*. En el en *Sol* (piano y orquesta) no figura en la *Exposición 1.<sup>a</sup>* el que será *b'* en la *Exposición 2.<sup>a</sup>* y en la *Reexposición*; además, el elemento que da origen al *Puente*, en la *Exposición 1.<sup>a</sup>*, es *b''* en la *Exposición 2.<sup>a</sup>*.

3.<sup>o</sup> En cambio, en otros *Conciertos* concuerdan las dos *Exposiciones*, por lo menos en lo que respecta a los elementos temáticos principales.

Ejemplos de Beethoven. Tanto en los *Conciertos para piano u orquesta*, en *Do, do y Mi ♭*, como en el para *violin y orquesta*, presenta los *Temas A y B* en ambas *Exposiciones*.

4.<sup>o</sup> Cuando el *Tema B* aparece en las dos *Exposiciones*, sólo en la 2.<sup>a</sup> lo hace en la tonalidad establecida para dicho tema en el tipo *Sonata* (§ 148); en la 1.<sup>a</sup> figura en el *tono principal* o deriva hacia éste.

Ejemplos. En todos los *Conciertos* hasta aquí citados, en que el *Tema B* (o alguno de sus elementos) figura en la *Exposición 1.<sup>a</sup>*, dicho tema es presentado en el *tono principal*, salvo en éstos de Beethoven: en el en *Do*, que es presentado en *Mi ♭*, pero, después de repeticiones en otros tonos, deriva hacia el *tono principal*, y en el en *do*, que es presentado en el *tono relativo mayor*, pero luego repetido en el *principal* (modo mayor).

(1) Lo mismo en el caso a) que en el b), la *Reexposición*, normalmente, era completa y se amoldaba, en parte, a la *Exposición 1.<sup>a</sup>*, y en parte, a la 2.<sup>a</sup>.

(2) El hacer comenzar al solista la *Exposición 2.<sup>a</sup>* con un elemento temático nuevo — que sustituye o antecede al *Tema A* — no era, ni mucho menos, cosa excepcional.

5.<sup>o</sup> Cuando un mismo elemento temático figuraba en las dos *Exposiciones*, raramente se repetía de modo idéntico — para evitar monotonía —, sino que se compendiaba o ampliaba, se simplificaba o enriquecía, se pasaba al *solista*, si lo había hecho oír la *orquesta*, y viceversa.

§ 173. El *Concierto posclásico*. Primeramente se tendió a aligerar la *Doble exposición*, e incluso a suprimirla o a sustituirla por una simple repetición inmediata del *Tema A* — que pasa así, acto seguido, de la *orquesta* al *solista*, o viceversa — y del *Tema B*, cuando aparece. La modificación, pues, acerca aún más, en el aspecto formal, el *Concierto a la Sonata*.

Ejemplos: *Concierto para violin y orquesta*, de Mendelssohn. Empieza la *orquesta* con el acompañamiento correspondiente al *Tema A*, y en el compás siguiente ataca éste el *solista*<sup>(1)</sup>. Luego la *orquesta*, sin solución de continuidad, toma dicho tema; y lo mismo sucede, pero invirtiendo los términos, con el *Tema B*, cuando le llega el turno.

*Concierto para piano y orquesta*, de Schumann. Empieza inmediatamente el *solista* — con un breve y energético pasaje (que hace las veces de *Introducción* y no figurará en la *Reexposición*) — y cede el sitio a la *orquesta*, que expone el *Tema A*, tomado luego por el *solista*. A continuación, *Puente, Tema B*<sup>(2)</sup> (expuesto por el *piano* y parafraseado por la *orquesta*), etc.

La evolución posterior del *Concierto* no se ha diferenciado, en cuanto a *forma*, de la experimentada por la *Sonata* y la *Sinfonía*.

§ 174. El *solista* y la *orquesta*. El *Concierto* debe su existencia al virtuosismo instrumental, ya que fue concebido como obra destinada a proporcionar grandes ocasiones de lucimiento en dicho sentido. De ahí que los «pasajes de bravura», las acrobacias de mecanismo abunden en ellos y lo distingan, en tal aspecto, de la *Sonata* y de la *Sinfonía*, mucho más sobrias. El grado de colaboración de la *orquesta* con el *solista* y la forma de ser tratada ésta, han variado según las épocas y los autores, y va desde la discreta de limitarse a apoyar y sostener el discurso musical del instrumento solista — que brillaba como astro único —, hasta aquella sin diferencias, en este sentido, entre ambos elementos, pues los mismos establecen un verdadero juego

(1) Se siguió, pues, el camino, iniciado por Beethoven — como hemos visto en los ejemplos anteriores —, de dar entrada en seguida al *solista*, pero sin hacerle ya cesar, o sea, suprimiendo la *Exposición 1.<sup>a</sup>* exclusivamente *orquestal*.

(2) El *Tema B* es aquí el mismo que el *A*, en modo mayor y con alguna ligera diferencia rítmica.

sinfónico. Al *Concierto moderno* es al que corresponde esta última concepción.

En el *Concierto preclásico*, la *orquesta* cuidaba — casi siempre sola — de presentar el *Tema principal* y de repetirlo en sus sucesivas apariciones, y el *solista* — discretamente apoyado por la *orquesta* — brillaba en los *Episodios*. En la primera época del *Concierto clásico*, la *orquesta*, además de tener a su cargo la *Exposición 1.ª* — según hemos explicado en el § 172 —, abría el *Desarrollo* y la *Reexpresión* y cerraba el tiempo. Después, el deslinde de campos ha ido siendo cada vez más difícil.

En cuanto al *solista*, generalmente descansaba en los «*tutti*» orquestales (¹), y los elementos temáticos *complementarios* — de modo especialísimo los que designamos como *b''* y *b'''* — y el *Puente* eran los que le proporcionaban mayores oportunidades de lucimiento, pues tales fragmentos, en el *Concierto clásico*, suelen representar una franca concesión al exhibicionismo, y, por ello, son más largos que en la *Sonata*. En este sentido se ha evolucionado mucho.

§ 175. La *Cadencia* o «*Cadenza*». Además de las ocasiones de lucimiento que en el transcurso del *Concierto* se le deparan al *solista*, todavía, y como resumen, se le ofrece otra, que es la más importante en el aspecto *virtuoso*. Esta ocasión es la de la «*Cadenza*», palabra italiana que significa *cadencia* y que fue adoptada aquí porque dicha exhibición virtuosista se verifica al amparo de una *cadencia armónica* (²).

La «*Cadenza*» es un *solista* «*absoluto*» que se ejecuta en el primer tiempo — y, a veces, también en el último (³) —. Lo prepara y remata adecuadamente la *orquesta*; pero durante el mismo ésta permanece en silencio, expresado convencionalmente en la escritura por un simple calderón sobre una pausa, acompañada de la indicación «*Cadenza*», como advertencia de que la pausa debe prolongarse todo el tiempo que dure aquélla.

En su origen, la «*Cadenza*» representó el renunciamiento, por parte del compositor, de todos sus fueros, en favor del téc-

(¹) «*Tutti*» (*todos*, en italiano) es la expresión universalmente generalizada para indicar las intervenciones de la *orquesta* a *plena sonoridad*.

(²) Tal cadencia armónica es el tradicional  $\frac{6}{4}$ , seguido de  $5$  o de  $7$  sobre la dominante. La «*Cadenza*» instrumental constituye como un paréntesis, generalmente entre el primero y el segundo de dichos acordes.

(³) En los tiempos de *tipo Sonata*, la «*Cadenza*» figuraba casi siempre entre el *Desarrollo* y la *Reexpresión*, o al final de ésta. En los de *tipo Rondó*, antes o después del último *Estríbillo*.

nico instrumentista, para que se luciera ejecutando los pasajes y acrobacias que creyese oportunos y mejor evidenciasen su virtuosismo. No de otra manera puede interpretarse el hecho de que los compositores *no escribiesen* la «*Cadenza*» y ésta fuera, hasta principios del siglo XIX, improvisada por los concertistas. Beethoven reaccionó contra un sistema de *colaboración* tan especial y peligroso, y compuso las «*Cadenzas*» de algunos de sus *Conciertos*. En el *en Mi b* (piano y orquesta) la escribió como parte integrante del mismo, procedimiento generalizado luego.

Existen «*Cadenzas*» célebres, compuestas por concertistas-compositores para *Conciertos* igualmente célebres, que gozaron — y algunas siguen gozando todavía — del favor de los intérpretes, por lo cual se consideran de repertorio. El contenido musical de la «*Cadenza*» se reduce a una glosa y desarrollo virtuosista de los principales temas del tiempo en que va incluida.

Los compositores modernos, en general, son francamente contrarios a la «*Cadenza*». Ya los románticos renunciaron a veces a ella o la escribieron *acompañada de la orquesta*.

§ 176. Doble y triple Concierto. El *Concierto* puede estar escrito — como ya hemos dicho — para uno o para más de un *solista*. Las denominaciones *Doble Concierto* y *Triple Concierto* no significan otra cosa sino *Concierto con dos* o *con tres instrumentos solistas*, respectivamente. Hay que distinguir entre tales composiciones y una *Sinfonía concertante*, pues en ésta los instrumentos que se destacan «*a solo*», no lo hacen en plan de exhibición virtuosista, sino por razones estrictamente musicales. En aquéllos, los *solistas* son los protagonistas; en la *Sinfonía concertante*, lo es la *orquesta*.

## VI. La Obertura y el Preludio

§ 177. Definición. *Obertura* y *Preludio* son los nombres que de preferencia se dan, desde antiguo, a una pieza de un solo tiempo, compuesta para servir de pórtico musical.

§ 178. La Obertura y el Preludio asociados a la Fuga. El aparejamiento de la *Obertura* y del *Preludio* — como asimismo de la *Fantasia* y de la *Toccata*<sup>(1)</sup> — con la *Fuga* constituye uno de los más antiguos y fecundos, pues de él derivan las composiciones en dos o más tiempos.

La pieza que ostentaba el nombre de *Obertura* o el de *Preludio* tenía primitivamente muy poca importancia, pues se reducía a unos cuantos acordes o arpegios<sup>(2)</sup>; pero ésta fue creciendo hasta llegar a ser de gran consideración.

La estructura de tal pieza es completamente libre. Muchas veces, el elemento temático no existe en ella, y un simple dibujo ritmico o melódico, unos enlaces armónicos disueltos en arpegitos o escalas, es lo único que contiene, como *tema* para estagios o escalas, es lo único que contiene, como *tema* para establecer y definir la tonalidad sobre la cual seguidamente se desenvuelve la *Fuga*. Pero otras veces no es así, y un *tema* se muestra persistente. «El clave bien temperado», de J. S. Bach, ofrece una variada muestra de *Preludios*.

§ 179. La Obertura y el Preludio que figuran como primera pieza, en algunas «Suites». Por lo general, son ya importantes, aunque no difieren, en sus características, de lo que acabamos de explicar.

<sup>(1)</sup> Se explican en los §§ 205 y 207, respectivamente.

<sup>(2)</sup> Parece que en su origen los improvisaba el ejecutante con el único fin de solicitar la atención y el silencio de los oyentes.

§ 180. La Obertura como primera pieza de una obra dramática. Su origen se encuentra en el «Madrigal cantado»<sup>(1)</sup>, que, en el siglo XVII, se empleó como introducción de obras dramáticas y luego, rápidamente, adoptó forma instrumental. Durante dicho siglo y parte del XVIII, la *Obertura* de las óperas — en cuanto a contenido y amplitud — no fue más que una aplicación, reducida, de las formas desarrolladas fuera de la escena. Adquirió personalidad con Lully (1632-1687), creador de la forma de *Obertura* denominada *francesa*, y con Alejandro Scarlatti (1659-1725), que dio vida a la *italiana*. Esta última fue titulada «Sinfonia», denominación todavía subsistente, pese a las confusiones a que da origen con la *Sinfonia tipo Sonata*, según ya hicimos constar. En Inglaterra se llegó al punto de aplicar, hasta fines del siglo XVIII, la denominación de *Obertura* a la *Sinfonia-Sonata*.

§ 181. Las antiguas *Oberturas* denominadas «francesa» e «italiana». Se formaban de tres movimiento enlazados, el último de los cuales representaba la *reexpresión del primero*. Estos movimientos son *Lento-Allegro-Lento*<sup>(2)</sup>, en la *Obertura francesa*, y *Allegro-Lento-Allegro*, en la *italiana*. El *Allegro* estaba generalmente escrito en *estilo jugado*. La forma de la *Obertura francesa* fue la que tomó carta de naturaleza — como pieza instrumental en este caso — en las «Suites», hasta mediados del siglo XVIII.

Rameau (1682-1764) introdujo un tipo de *Obertura* con sólo dos movimientos principales: un *Lento* y un *Allegro*. Este tipo es el que más se ha cultivado y cultiva, con diversidad de estructuras.

El *Lento* es, por lo común, una preparación del *Allegro*. Hay modelos variadísimos: desde aquel en que el *Lento* no va más allá de unos compases introductivos, hasta aquellos en que se desenvuelve ampliamente alguna frase melódica importante. La conducción tonal de esta parte lenta sigue siempre un proceso, que se cierra con la entrada del *Allegro* en el tono principal, sea en la modalidad de origen o en la contraria.

§ 182. Influencia del «tipo Sonata» en la Obertura. El *Allegro* que sigue al *Lento* abandonó, desde la época de predominio de la *Sonata*, la antigua forma *jugada*, para adaptarse

<sup>(1)</sup> Se trata del *Madrigal* en los §§ 228 y ss.

<sup>(2)</sup> Indicados con estos términos o con otros semejantes.

— con mayor o menor libertad — a la del *tipo Sonata*. La influencia de éste es patente en las mejores *Oberturas* clásicas. Se encuentra la forma *Exposición-Reexposición* (sin *Desarrollo*) y también la de *Exposición-Desarrollo-Reexposición* (<sup>1</sup>). Dentro de las modificaciones y ampliaciones al *tipo Sonata* que conviene registrar, señalaremos la introducción de un *Episodio* tomado del drama, colocado, preferentemente, entre el *Desarrollo* o al final del mismo (<sup>2</sup>).

**§ 183.** La *Obertura* que sintetiza la *Ópera*, y la *Obertura mosaico*. El elemento temático de una *Obertura* puede ser exclusivamente propio de ella o tomado de la obra a la cual precede. En el primer caso, la *Obertura* constituye, en realidad, una pieza sinfónica, puesto que forma una composición temáticamente independiente. En el segundo caso, dos tipos estéticamente muy distantes toman cuerpo: el de la *Obertura* « síntesis de la Ópera » y el de la *Obertura* « mosaico ».

La *Obertura* *síntesis de la Ópera* pertenece al *género programático* (**§ 8**), mientras que la *Obertura-sinfónica* y la *Obertura-mosaico* pertenecen a la *música pura*. En la primera, el compositor pretende compendiar lo más característico y esencial del drama que constituye el argumento, ofreciendo al oyente una impresión, un resumen, expresado tanto por lo que significan los temas en la trama de la *Ópera* como por la manera de desarrollarlos. La selección de los mismos y el modo de tratarlos no es, pues, caprichosa, sino debidamente meditada y ordenada para obtener el fin propuesto. El plan constitutivo de estas *Oberturas* suele ser muy sólido. Tanto si están construidas sobre la base del *tipo Sonata* como si lo están de manera *libre*, el equilibrio y ponderación de su arquitectura, así como la calidad del trabajo temático, son generalmente de la clase que exige el género sinfónico.

En la *Obertura* del tipo « mosaico », el compositor selecciona los motivos de la *Ópera* que más le interesan, sin otra pretensión que la de irlos exponiendo y combinando con vistas a producir un efecto puramente exterior, desprovisto de toda significación dramática. El valor formal de tales *Oberturas* es, pues, muy inferior al de las anteriormente detalladas. Los *temas* no son trabajados

(<sup>1</sup>) Dos ejemplos de Mozart: *Obertura de Las bodas de Fígaro*, para el primer tipo, y *Obertura de Don Juan*, para el segundo.

(<sup>2</sup>) En su *Leonora* núm. 3, Beethoven puso, como *Episodio*, el fragmento de la trompeta que se oye lejana.

y jugados como protagonistas de una pieza sinfónica, sino que van apareciendo uno tras otro, formando un *mosaico*, sin que la labor del compositor se remonte más allá de irlos uniendo y combinando con habilidad. Y, naturalmente, el valor de la obra depende de esa habilidad, a la vez que del interés de los motivos musicales.

Los tipos de *Obertura* a que acabamos de referirnos han sido los que han ocupado el siglo XIX. Herencia de Beethoven y cultivado por los sinfonistas, el primero; producto de la llamada *Gran Ópera* y de la época italiana que influyó Rossini (1792-1868), el segundo.

Con Wagner (1813-1883), la *Obertura* que resume la acción dramática de la obra llega al máximo de su elocuencia y a la plenitud de su riqueza y expresión. Su arquitectura es siempre propia, desligada de todo precepto, de todo tipo ya establecido, de toda norma tradicional.

**§ 184.** La *Obertura poswagneriana*. En la época moderna, la *Obertura* ha ido cayendo en desuso — en su aspecto principal, o sea, en el de *pórtico de una Ópera* — para ceder su sitio al *Preludio* y a la *Introducción*. ¿Causas? Nuevas concepciones estéticas fundadas en la teoría de que la acción de una *Ópera* no debe ser anticipada ni diferida por una pieza sinfónica de grandes proporciones, pues todo lo que musicalmente tenga el compositor que expresar, debe hacerlo en el transcurso de la misma.

El *Preludio* es bastante menos ambicioso que la *Obertura*. Wagner apeló a él cuando la acción dramática de la *Ópera* gira toda ella en torno a un sentimiento que constituye su esencia (<sup>1</sup>), y su concepción y realización corresponden absolutamente a la misma que inspira sus *Oberturas*; entonces el material temático queda limitado al tema o grupo de temas relacionados con el sentimiento a que nos hemos referido. También adoptó el *Preludio* en aquellas obras cuya acción dramática es tan compleja que no admite la síntesis (<sup>2</sup>). *Preludios* de esta categoría tienen, sin embargo, un valor que supera al de muchas *Oberturas*. No así aquellos otros constituidos por unos simples compases escritos sin más finalidad que la de dar origen a que se alce el telón para empezar la *Ópera*. Entonces, casi siempre no pasan de ser, si en realidad existen, una brevísimas *Introducción*.

(<sup>1</sup>) *Cual la pasión amorosa*, en *Tristán e Iseo*.

(<sup>2</sup>) *Como sucede en la tetralogía El anillo del Nibelungo*.

§ 185. **La Obertura y el Preludio como obras independientes.** No todas las *Oberturas* y *Preludios* están escritas para *preceder* realmente a una obra. En ocasiones, los compositores han compuesto y componen *Oberturas* destinadas al concierto, concebidas teniendo presente una obra dramática, pero sin que la misma haya de ser representada. En tales casos, la *Obertura* y el *Preludio* constituyen una obra suelta, independiente, aun cuando haya sido creada bajo la influencia de una acción dramática sobrentendida.

También se da el título de *Obertura* y el de *Preludio* a obras que no tienen el carácter que acabamos de definir, pero sí su estructura formal.

## VII. Poema sinfónico, «Ballet» e Ilustraciones musicales

### Poema sinfónico

§ 186. **Definición.** El *Poema sinfónico* es una obra — por lo común, exclusivamente *orquestal* y en *un solo tiempo* — en la que se desarrolla, musicalmente y sin el auxilio de la palabra, un *argumento* o *programa*.

§ 187. **Antecedentes.** El *Poema sinfónico* lo creó el *romanticismo*. Es, pues, un género eminentemente moderno — aun cuando no lo sean en si las intenciones descriptivas ni la imitación de fenómenos exteriores —, en cuya formación deben destacarse dos nombres : Berlioz (1803-1869) y Liszt (1811-1886).

§ 188. **Aspecto formal.** La denominación *Poema sinfónico* no clasifica una *forma* determinada — como en el caso de *Sonata*, *Fuga*, etc. —, pues la *forma* la dispone el compositor cada vez para cada obra, amoldándose a las exigencias del poema literario por él elegido. Naturalmente, el compositor estructura la constitución orgánica con mano firme, sin olvidar jamás que es una pieza musical lo que compone, y que, en consecuencia, las prerrogativas de la misma no deben ser anuladas en ningún caso — pero si determinadas — por el poema literario, porque, de lo contrario, se iría a parar a una incoherente divagación lírica. Consecuente con ello, quita, pone, amplia y reduce lo que le conviene del poema, reservándose siempre la necesaria libertad para que la estructura de éste no ahogue ni aprisione la propia de la composición musical. El aspecto *formal*, pues, queda *supeditado a las incidencias del poema sólo en el grado que lo desea el autor*. Y puede concretarse, de un modo general, que cuanto mayor es la supeditación, tanto menor resultan la ponderación y la perfección en tal sentido.

Es muy vasto el dominio musical colocado bajo la tutela de la denominación *Poema sinfónico*. Así son tituladas o consideradas desde la obra que sigue y describe el argumento *al detalle*, llegando casi al materialismo sonoro, hasta aquellas en las que se toman únicamente *las grandes líneas*, una *idea general* o un *sentimiento determinado*. En realidad, las que se encuentran en este último caso, se apartan ya de la estricta concepción del *Poema sinfónico*, pues muchas veces la obra dramática ha influido en la musical sólo como un simple excitante de la fantasía o de la inspiración del compositor. Más que un *fin* ha sido un *medio*. Entonces no deben buscarse en ellas descripciones detalladas, ni constantes relaciones o conexiones entre el discurso musical y la trama que se desprende del *programa* inspirador de la obra, sino únicamente el deseo del compositor de despertar la imaginación de los oyentes en un sentido más preciso del posible a la *música pura*.

**§ 189. Composiciones similares.** Además de la denominación *Poema sinfónico*, los compositores emplean también otras de ella derivadas, tales como *Cuadro sinfónico*, *Leyenda sinfónica*, *Cuento sinfónico*, etc., que ciñen el desarrollo en un marco más reducido y concreto. Son, pues, hijos menores del *Poema sinfónico*, para los cuales resultan innecesarias las explicaciones especiales.

**§ 190. Evolución.** El proceso evolutivo del *Poema sinfónico* es el de la música sinfónica moderna. En él se reflejan, después de la influencia de la concepción dramática wagneriana, la derivada de la personalidad más poderosa en el género, Ricardo Strauss (1864-1949), y las orientaciones estéticas representadas por las escuelas impresionista francesa y nacionalista rusa. Rebasadas estas orientaciones por la varia concepción ultramoderna de la música, el *Poema sinfónico* ha ido batiéndose en retirada.

### «Ballet»

**§ 191. Definición.** El «Ballet» es una composición musical que consta de una o varias partes de constitución variable, destinada a ser representada coreográficamente.

**§ 192. Diferentes tipos.** El «Ballet» puede, simplemente, desarrollar una acción *plástico-ritmica*, sin ulterior intención

descriptiva ni dramática; pero puede asimismo ser una concepción artística en la cual se desenvuelve escénicamente un argumento por medio de la *danza* o de la *mimo-danza*, completadas con la música. Una obra así rebasa los límites estrictos de un simple «Ballet»: es ya un «Ballet»-pantomima o *Mimo-danza*. Y si son únicamente la *mímica* y la *música* las que intervienen, constituye una *Pantomima lírica* o *Mimo-drama lírico*<sup>(1)</sup>.

**§ 193. Orígenes.** La *mímica* y la *danza* eran consideradas, en la Antigüedad, artes sagradas. El Cristianismo las excluyó del culto divino, y la *danza*, transformándose y vulgarizándose, pasó a refugiarse, desde principios de la Edad Media, en el pueblo, que la asociaba siempre a sus canciones populares.

**§ 194. El «Ballet» francés.** El «Ballet» estuvo muy en boga en Francia, y algo también en Italia, en el siglo xv. Fue protegido con gran entusiasmo por la Corte de aquella nación, que no desdenaba tomar parte activa en ellos. De ahí los «*Ballets de Corte*».

Se trataba de «*Ballets*» en los cuales se desarrollaban temas de la mitología y de la historia griegas, con una intervención musical completamente secundaria. Se dividían en varios *actos*, y éstos, a su vez, en *entradas*. Las *entradas* son en el «Ballet» lo que las *escenas* en una *obra dramática*. Su éxito y su evolución resultó de gran influencia para la *Ópera francesa*, en la que, con Lully, encontró medio de desenvolverse. Figuró en ella, y también en la *Comedia*, en concepto de *entreacto* o de *intermedio*, dando origen a la *Ópera-«ballet»* y a la *Comedia-«ballet»*.

Más tarde, y siempre bajo la influencia francesa, el «Ballet» penetró en la *acción* de la *Ópera*, más o menos acertada y justificadamente, desarrollando un argumento, en el cual tenía una intervención la *mímica* y la concepción dramática. En esta forma fue cultivado también como *espectáculo independiente*. Es la época clásica para el «Ballet» francés, la de su mayor esplendor. Su música se desenvuelve tendiendo al máximo efecto, dentro de una superficialidad amable. La acción dramática pesa poco en la estructura musical de la obra, y todo en ésta

<sup>(1)</sup> Todas estas denominaciones, que tienden a establecer una clasificación, apenas son empleadas.

es mucho más exterior que interior. Las piezas musicales se suceden, independientes y casi siempre claramente delimitadas; su coordinación marcha de acuerdo con una idea superior que rige y determina el proceso de la obra total. Existe, pues, una *división en partes*, y el compositor decide libremente la *forma* de cada una.

§ 195. El «Ballet» ruso y su herencia. El drama lírico wagneriano significó la decadencia absoluta del «Ballet» en la Ópera, y casi también como espectáculo completo e independiente, hasta la aparición del «Ballet» ruso, de Diaghileff (1872 a 1929).

La estética del «Ballet» ruso ha sido una revelación de nuestro tiempo. Constituye la perfecta compenetación de la *mímica*, la *danza* y la *música*. En el aspecto musical, este «Ballet» no es sino un *Poema sinfónico* — o, por lo menos, una concepción conforme en absoluto con sus principios —, ilustrado con la expresión de la *danza* y de la *mímica*. Música, pues, especialmente *programática*, libre del todo, en cuanto a *forma*, y pensada y realizada para servir de nervio a una representación escénica que debe recibir de ella toda la fuerza expresiva necesaria para dar vida a la mimo-danza.

### Ilustraciones musicales

§ 196. Definición. Por *Ilustraciones musicales*, o *música de escena*, se entienden las piezas independientes destinadas a servir de fondo a una obra teatral declamada.

§ 197. Consideraciones. La creación del género se atribuye a Rousseau, con su *Pygmalion*, estrenado en 1773.

La finalidad de las *Ilustraciones musicales* es mucho más la de crear un ambiente, una atmósfera lírica que acompañe y enriquezca la acción dramática con el extraordinario poder evocativo, descriptivo y pintoresco de la música, que la de desarrollar por sí mismas esa acción dramática.

Entre las piezas musicales que, como *música de escena*, pueden formar parte de un drama o comedia, figuran, *oberturas*, *intermedios*, *danzas*, *canciones* y otros tipos de composición, de vida y características propias. Estas composiciones conservan, dentro del género de las *Ilustraciones musicales*, la misma significación que fuera de él.

Existen *Ilustraciones musicales* famosas, tales como *Egmont*, de Beethoven; *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn; *La Arlesiana*, de Bizet; *El martirio de San Sebastián*, de Debussy, etc. Pero nótese que los fragmentos sinfónicos de tales obras son los que tienen un valor reconocido. Y lo tienen con la obra que ilustran y *sin la obra*, hasta el punto de que en los conciertos es donde mayormente se ha cimentado su celebridad.

## VIII. Otros tipos de composición

### Composiciones definidas por el movimiento o por el ritmo

**§ 198. Características.** Ciertas composiciones no se distinguen por su *forma*, sino por el *aire* o por el *ritmo* que les es propio. Éste es el caso de todas las *danzas*.

Hemos tratado ya de *danzas* en el capítulo dedicado a la « Suite » antigua. Vamos a tratar ahora de otras que allí no fueron explicadas, por ser posteriores a ella o por haber conservado después vida propia <sup>(1)</sup>.

Las estructuras más corrientes en tales composiciones son — desde que fue abandonada la forma binaria tipo « Suite » — las del *Minué de Sonata* (§ 158) y la del *Rondó* (§§ 127 y 161). Pero no faltan, desde luego, excepciones <sup>(2)</sup>.

Estas obras están siempre formadas por *partes perfectamente definidas*, que constituyen un todo concluso, aun cuando a veces *una parte se enlace con otra* por medio de *soldaduras* fácilmente apreciables o de cortos *episodios* de transición modulante.

Además del contenido musical que forma el *cuerpo de la obra*, estas composiciones, como todas, pueden ir encabezadas por una *Introducción* y rematadas por una *Coda*, cuya importancia oscila entre la que representan unos cuantos compases de orden secundario, hasta la significada del desarrollo de una idea ajena a la del resto de la composición, o de la glosa de uno o varios de sus motivos principales, todo ello con el movimiento típico de la danza o con otro diferente.

Por las características que muestran, debido a la manera en que se danzan o se danzaron — las cuales se reflejan sensiblemente en su música —, las danzas se clasifican en *andadas* y *saltadas*. Es conveniente tenerlo en cuenta para hacerse cargo

<sup>(1)</sup> Naturalmente, nos limitaremos a las de mayor tradición e importancia.

<sup>(2)</sup> Aun cuando las excepciones se limitan a lo *secundario*, pues subsiste lo esencial de los tipos formales citados, o sea, la *reexpresión o reexpresiones* de la parte principal.

del *aire* y de las *particularidades rítmicas* peculiares a la música de cada una.

Dentro de un mismo tipo de composición existe una diferencia de rango que obedece no sólo al talento del compositor que la escribe o escribió, sino también al fin que se propuso al hacerlo. Evidentemente, no puede ser colocada en el mismo plano la *Mazurca* escrita, por ejemplo, para ser bailada en un salón, que la compuesta con la alta ambición del concierto. Desde luego, aquí nos referiremos casi exclusivamente a esta última categoría.

**§ 199. Marcha.** No es una danza, aunque, para el efecto, puede ser considerada dentro de las *danzas andadas*, puesto que su fin es regular el *paso* de una gran cantidad de personas. Se escribe en compás *binario* o *cuaternario*; más corrientemente, en binario. La clase de compás puede ser, indistintamente, *simple* o *compuesto*.

Como ritmo, es frecuente la división de los tiempos en dos valores desiguales, más largo el primero que el segundo — tres cuartos y un cuarto, en compás simple (nota con puntillito y su complemento), y dos tercios y un tercio, en el compuesto —, en razón de que así se forma una acentuación que ayuda al paso firme y seguro.

Wagner: *Tannhäuser* (Fragmento de la Marcha)



Las características y la expresión de una *Marcha* son necesariamente distintas, según la clase de la misma y el fin a que va destinada. El lento andar de un cortejo fúnebre, el solemne de uno nupcial, el brillante y resuelto de un desfile militar, etc., no pueden ser equiparados, y, en consecuencia requieren un aire propio y adecuado. De ahí denominaciones como las de *Marcha fúnebre*, *Marcha solemne*, *Marcha nupcial*, *Marcha militar*, *Marcha redoblada* o *Pasodoble*, y sus diferencias de estilo, de expresión y de movimiento.

**§ 200. Polonesa.** Es de origen polaco. Su compás, el  $\frac{3}{4}$ ; su movimiento, *moderado*.

La *Polonesa* es una *danza andada* cuyo origen, según algunos, no debe buscarse en el pueblo, sino en los ceremoniosos desfiles de la nobleza polaca. El estilo de la composición es brillante y efectista.

La *Polonesa* figuró ya en la antigua « Suite » instrumental, y siguió siendo cultivada por los compositores al desaparecer la « Suite »; pero fue con Chopin (1810-1849) con quien alcanzó su mayor celebridad, aun cuando sus *Polonesas para piano* se hayan calificado de bastante impuras, por encontrarse en ellas rasgos peculiares de la *Mazurca* (§ 201).

Presenta características rítmicas muy relevantes, entre las cuales, una de las más importantes es la *cadencia final femenina* que figura entre el *segundo y el tercer tiempos*, y la frecuencia del ritmo *semicorchea con punto seguido de fusa*.

Chopin: *Polonesa 3 (final)*

La forma considerada más típica para el acompañamiento es la de un *ritmo de corcheas*, la primera de las cuales hacer oír el *bajo armónico*, y las restantes, el *acorde*. Pero el ritmo de castañuelas, característico del *Bolero español* — o sea, el ritmo que acabamos de explicar, con la segunda corchea del primer tiempo subdividida en dos semicorcheas —, fue también introducido en la *Polonesa*, y desde entonces pasó a constituir uno de sus perfiles más notables.

Chopin: de la *Polonesa 3*

§ 201. *Mazureca*. También es de origen polaco. Compás  $\frac{3}{4}$ , y movimiento *relativamente animado*. Comparado con el de la *Polonesa* resulta *más ligero*.

La *Mazurca* es una danza moderna hasta cierto punto, y posterior a las clásicas de la « Suite ». Como *danza de salón* estuvo muy en boga, pero hoy se halla completamente fuera de actualidad. En el repertorio pianístico de concierto la consagró también Chopin. En opinión de algunos, procede de una evolución de la *Polonesa*, con la sustitución de los pasos *andados* por los *saltados*.

La *Mazurca* se caracteriza rítmicamente por sus *cadencias femeninas* y la frecuencia de la fórmula *corchea con punto seguido de semicorchea* (*o una pausa, en lugar de puntillo*) sobre el primer tiempo.

Chopin: *Mazurca 5 (final de la 1<sup>a</sup> parte)*

§ 202. *Vals*. Baile *a vueltas*, con algo de balanceo, que se escribe, habitualmente, en compás  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{3}{8}$ , aun cuando debería escribirse en un compás compuesto, binario, pues lo que se acostumbra escribir como *un compás sólo forma*, en realidad, *un tiempo* (1). Su movimiento es animado, pero no puede fijarse de una manera general para toda clase de *Valses*, ya que existe una extensa gama, que va desde el *Vals rápido* al *Vals lento*.

Es una de las danzas que de mayor favor ha gozado siempre, y se encuentra entre las populares, a veces con otro nombre (como ocurre con el « *Ländler* », de movimiento muy aproximado al de la *Mazurca*). Los tipos de *Vals* son muchísimos y en ellos se reflejan los matices consiguientes a la evolución que experimentó a través de las épocas, autores y características nacionales. No obstante, se identifica siempre sin dificultad.

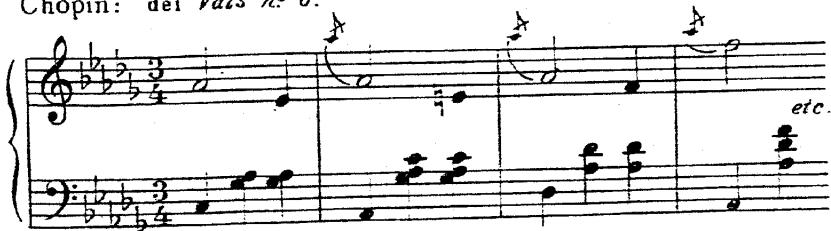
Sólo podría ser confundido — entre las danzas que subsisten — con la *Mazurca*, por su compás y movimiento más o

(1) Ya lo dijimos en el § 15.

menos similar — cuando no se trata de *Valses* ostensiblemente lentos o rápidos —, si no fuesen tenidas en cuenta las diferencias esenciales, pues los rasgos peculiares de ésta son completamente ajenos al *Vals*, en lo que atañe al ritmo y cadencia.

El ritmo del *Vals* es generalmente suave, sin perfiles que pongan de relieve fórmulas especiales, reflejo de saltos en la danza — puesto que no existen, ya que es a *vuelta lisa*—. Partes de estilo melódico, con valores claros, alternan con otras episódicas, en las que abundan las notas, para contrastar. Su acompañamiento más característico es el de la *articulación del bajo sobre el primer tiempo del compás* (<sup>1</sup>), y de los *acordes*, en los otros *dos tiempos* (<sup>2</sup>).

Chopin: del *Vals nº 6.*



Una variante del *Vals* — en cuanto a *forma* — la constituye la denominada *Tanda de valses* (o *Suite de valses*), que consiste en una ordenación ponderada — lo mismo en el aspecto de encadenamiento tonal que en el de contraste de contenido y reexpresión de motivos — de un número de partes de *Vals* superior al que normalmente constituiría uno solo. De ahí el título.

El *Vals* ha sido uno de los ritmos de danza que más ha atraído a los grandes compositores de todas las épocas, elevado, desde luego, a un nivel superior a toda idea de *pieza de baile*. La celebridad de muchos de ellos hace innecesaria una citación.

§ 203. Tarantela. Danza napolitana, de movimiento vivo (<sup>3</sup>). Su compás,  $\frac{3}{8}$  ó  $\frac{6}{8}$ . Aunque sin tradición en el concierto, algunos autores han recurrido a ella, como obra instrumental de carácter brillante y efectista.

(<sup>1</sup>) Fórmula generalizada en las piezas de *danza* que presentan percusiones aisladas de *los bajos*, en el acompañamiento.

(<sup>2</sup>) O solamente *en uno*.

(<sup>3</sup>) Según la creencia popular, su título deriva de *tarántula*. La picadura de ésta excitaba a una danza animadísima, y sólo bailándola se calmaban los efectos de aquélla (<sup>4</sup>).

Rossini: *Tarantela* (<sup>1</sup>)

Vivace



### Composiciones sin características especiales, en cuanto a ritmo y forma

§ 204. Variedad de tipos. Abundan las composiciones escritas *sin sujeción a una forma determinada* y *sin base en ritmos de danza*. En consecuencia, no tienen significación por ninguno de estos extremos, aun cuando ostenten denominaciones de carácter general que han pasado a ser de uso común. En tales casos, el título no determina una *estructura* — como en *Sonata*, *Sinfonia*, *Fuga* — ni un *aire de danza* — como en *Gavota*, *Vals*, *Polonesa* —, sino que expresa, sin concretarlo, el pensamiento de orden poético o de otro orden que llevó al compositor a crear la obra. El *título* es, en tales composiciones, el supremo guía que orienta respecto a las intenciones del autor.

Aun cuando algunas de las denominaciones que se emplean en un sentido general son de origen antiguo — como *Fantasia*, *Capricho*, *Toccata* y *Pastoral* —, la mayoría aparecieron en el *periodo romántico*, y han tomado carta de naturaleza entre las *formas musicales* — *a pesar de no determinar, en realidad, ninguna* —, al obtener celebridad por haberlas hecho famosas algún compositor de dicho período.

No debe concederse un valor excesivo a tales denominaciones en cuanto se refieren a su relación con las obras musicales que amparan, pues — pongamos por caso — lo que un autor tituló *Impromptu*, muy bien pudo otro titularlo *Balada*, *Nocturno* o con cualquier otra denominación que no contradiga el estilo y carácter de la música. Ha de tenerse en cuenta que el sentido de tales títulos es muy lato y acomodaticio.

(<sup>1</sup>) Transcripción, para piano, de Liszt. Aunque en este fragmento el ritmo esté constituido por una *sucesión de corcheas*, en otros aparece el de *negra y corchea*, muy característico.

La *forma*, repitámoslo, es en todas estas composiciones cosa independiente del *título*. La determina libremente el compositor, que tanto puede adoptar *cualquiera de las clasificadas* (<sup>1</sup>) como crear una más o menos *original*.

§ 205. **Fantasia.** El simple enunciado del título demuestra ya claramente que la obra que lo ostenta tiene algo al margen de toda constitución previamente establecida.

La *Fantasia* es una estructura libre, de rancia tradición, que ha ido evolucionando de manera notable. A principios del siglo XVI, *Fantasia* era lo mismo que «Ricercare» (§ 54). Cuando la *Fuga* tomó una forma precisa, la *Fantasia* se le opuso con el significado contrario, caracterizada por la alternación de partes que presentaban estructura definida, con otras constituidas por figuraciones rápidas de escalas, arpegios, etc. Tenía cierto aspecto de improvisación, y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas.

Al ser creada la *Sonata*, la denominación *Fantasia* se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquélla; así, pues, seguía expresando la libertad de estructura, aun cuando su contenido fuese bastante diferente del anterior. Desde luego, el estilo lo marcaban de modo principal *la época* y *la escuela*.

Una interpretación distinta le fue dada al ser aplicado el vocablo al simple *encadenamiento de motivos operísticos*. Afortunadamente, pasó la boga que tuvieron composiciones de esta clase, que las llevó hasta las salas de concierto. No obstante, la confusión entre ambos tipos de *Fantasia* solía ser evitada haciendo constar, en la del tipo a que nos referimos, la *Ópera* o los *aires* que le servían de base (<sup>2</sup>).

§ 206. **Capricho.** Es difícil especificar una diferencia esencial entre *Capricho* y *Fantasia*, sobre todo porque tales denominaciones son consideradas por muchos como sinónimas, desde el punto de vista musical, ya que en el aspecto *formal* no hay por qué establecer diferencias, puesto que la libertad de estructura es atributo de ambas, según ya sabemos. El *Capricho*

(<sup>1</sup>) Lo hace así muchas veces. En las obras del *periodo romántico*, los tipos *reexpresivos* fundamentados en la estructuras «Lied» (con las particularidades del tipo *Minué* o sin ellas) y *Rondó* son frequentísimos, pese a ostentar las composiciones los variados títulos que en este capítulo se irán viendo.

(<sup>2</sup>) Por ejemplo, *Fantasia sobre Norma*, de Bellini.

es también muy antiguo, y en su época primitiva no se diferenciaba de la *Fantasia*. Luego fue cultivado por diversos compositores con un sello más propio: como obra en la que la libertad, los rasgos originales y salientes que sorprenden por lo imprevistos; la donosura, los atrevimientos, el carácter picante y suelto, todo lo que de «caprichoso» puede, en fin, emplearse con buen gusto en composición, encuentra el lugar más apropiado para manifestarse (<sup>1</sup>).

§ 207. «Toccata». Esta palabra italiana significó, en su origen, pieza para ser «tocada» en un instrumento de teclas (<sup>2</sup>), y es una de las denominaciones más antiguas empleadas para designar la música en tales condiciones.

La «Toccata» primitiva consistía en una composición de un desarrollo natural, pero sin reglas ni procedimientos fijos. En este aspecto era, pues, compañera de la *Fantasia* y del *Capricho*. Su clasificación correspondía mucho más al denominado «stile a mente» (estilo improvisado) que al «stile a penna» (estilo escrito), y, según parece, las de la primera época no fueron jamás llevadas al papel, por lo cual son desconocidas. La «Toccata» resultaba entonces una especie de *Preludio*, que los organistas improvisaban antes de ejecutar un *Motete* o una *Fuga*. Siguió luego conservando este carácter de *Introducción*, y con el título de «Toccata», algunos compositores designaron el *Preludio* de sus óperas (como Monteverdi, en su «Orfeo»), haciendo caso omiso del valor etimológico de la palabra.

Ya en su época floreciente, en el aspecto estilístico, la «Toccata» tiene gran semejanza con la *Fantasia*. El discurso melódico es frecuentemente interrumpido con pasajes rápidos, arpegios, escalas, acordes rotos, etc. En los maestros más antiguos de la «Toccata», ésta empieza casi siempre con acordes llenos y amplios, a los que siguen fragmentos brillantes y virtuosistas o del género fugado. No faltan cambios de movimiento, aparición imprevista de temas, desarrollos truncados, y, en fin, todo lo que es propio de un estilo fantasista.

Las primeras «Toccatas», compuestas por Claudio Merulo, fueron impresas, al parecer, en 1598. En su evolución, la «Toccata» asimiló todos los progresos de la técnica en cuanto a definición tonal y armónica, equilibrio entre el pensamiento mu-

(<sup>1</sup>) Fue también una sucesión de desarrollos jugados sobre un mismo tema, cuyo compás se variaba.

(<sup>2</sup>) Por oposición a *Sonata* (§§ 141 y ss.) y *Cantata* (§§ 233 y ss.).

sical y el virtuosismo, pero conservó siempre su estilo propio. Con el advenimiento de la *Sonata* — cuando esta forma se independizó de su significado etimológico y se convirtió en el tipo de composición explicado en los §§ 141 y ss. —, la « Toccata » terminó, de hecho, su vida. Desde entonces, casi no se han escrito más que como rememoración de una forma arcaica.

**§ 208. Pastoral.** Título de tradición, empleado, en general, para designar obras instrumentales y teatrales evocativas de escenas, costumbres y cantos de pastores. Con este amplio significado ha subsistido, aun cuando antiguamente se tomaba en un concepto más preciso, y se usaba especialmente para denominar una danza cuya música, en compás  $\frac{3}{4}$  ó  $\frac{6}{8}$  y movimiento moderado, imitaba la ejecución de un canto pastoril, por un instrumento típico.

Antes de la creación de la *Ópera* fue aplicado también el título de *Pastoral* a pequeñas obras escénicas, en las cuales el *texto de los diversos personajes era cantado por el coro*. Luego pasó a denominar breves *Óperas de carácter bucólico*.

**§ 209. «Impromptu».** Vocablo francés (del latín *in promptu*) equivalente a *de pronto, sin preparación, improvisando*. Así, pues, en el lenguaje *formal*, representa tanto como decir que la estructura de la obra no es el resultado de una ordenación meditada, de un plan trazado de antemano, sino que va desarrollándose espontáneamente, al brotar de las ideas, desligado el compositor de toda preocupación y abandonándose por completo al propio estro.

Esta significación no debe tomarse al pie de la letra, pues, desde luego, ninguna composición *escrita* puede haber sido *improvisada*. Quiere expresarse únicamente que su estilo, carácter y forma, son causa de que *lo parezca*.

El « Impromptu » no tiene la tradición de la *Fantasia* y del *Capricho*, pues es de origen mucho más moderno. Con Schubert (1797-1828) y con Chopin adquirió importancia (¹). La forma del « Impromptu » es mucho más ponderada y precisa que la de la *Fantasia* y del *Capricho*. No se observa en él el abigarramiento, la falta de elementos de transición ni el trasiego de temas, com-

(¹) Todos los « Impromptus » de estos dos autores son perfectamente analizables, conforme a los tipos formales hasta aquí estudiados. La estructura *ternaria reexpositiva* es la preferida. El 3 de la op. 142, de Schubert, es, simplemente, un *Tema con variaciones*.

pases y movimientos que abundan en muchas de las composiciones encabezadas con los dos últimos títulos citados.

**§ 210. Romanza sin palabras.** En el género *instrumental* (¹), la denominación *Romanza* ha sido aplicada a piezas cuya característica es la preponderancia del elemento melódico, intensamente expresivo (²).

Mendelssohn (1809-1847) creó la *Romanza sin palabras*. Consiste ésta en una pieza relativamente breve, pianística en su origen, de la cual se considera que la música es lo bastante elocuente para expresar, *sin necesidad de palabras*, la impresión que sugiere en el oyente el título especial que encabeza cada una de tales piezas (³).

**§ 211. Balada.** Esta denominación — que primitivamente equivalía a *aire de danza* — se emplea en *Música* con el mismo significado que tiene en *Poesía*: narración de un asunto de esencia popular, cuyo carácter es, a la vez, épico y lírico. Cuando se trata de una obra *vocal*, la *Balada* lleva este título por razón de su texto poético; pero cuando se trata de una *instrumental* debe suponerse que el compositor lo eligió como alusivo al estilo que inspira su música, se refiera el mismo a algo concreto, expresa y precisamente indicado, o sin que exista ese *algo*, y se haya querido sólo indicar que el desarrollo de la composición es *a modo de relato de una Balada poética*.

**§ 212. Leyenda.** También el estilo narrativo es su característica, sin más diferencias con la *Balada* que las que se desprenden del propio título. En las mismas circunstancias se encuentran todas aquellas composiciones de parecida denominación, como *Cuento*, *Fábula*, etc.

**§ 213. Noveleta.** En esta forma se ha castellanizado la denominación « *Nouvelette* », creada por Schumann (1810-1856), según parece, como homenaje a la cantante Clara Novello. De ser ello exacto, el título sería una alusión al apellido de esta artista italiana (⁴). Con esta denominación, Schumann

(¹) En el § 241 se tratará de la *Romanza*, en el aspecto de obra *vocal*.

(²) Como es el caso de las dos de Beethoven, para violín y piano.

(³) En Mendelssohn, *Romanzas sin palabras* es un título genérico que preside una colección de piezas, cada una de las cuales lleva un título particular. En otros autores posteriores no es así, pues figura como título único.

(⁴) Hay quien considera que no fue ésa la intención de Schumann, sino la de expresar *breve novela*: *novelita*.

colecciónó una serie de composiciones, respecto a cuya *forma* se puede repetir lo dicho en el § 204.

§ 214. **Elegía.** Composición de estilo plañidero, como recuerdo a dichas o a glorias pasadas, homenaje a gestas de héroes desaparecidos, etc.

§ 215. **Nocturno.** Primitivamente se empleaba este término como sinónimo de los de *Serenata*, *Casación* o *Divertimento*, con la significación formal que conocemos de los mismos (§ 140). Se denomina igualmente *Nocturno* una de las partes del rezo de los *Maitines*. Pero su fama y consagración como título de piezas instrumentales se debe a Chopin (¹).

Se aplica a composiciones de carácter y estilo de sereno abandono poético-contemplativo. Caben, pues, todas las interpretaciones y adaptaciones que se desprendan de su vaga expresión.

§ 216. «*Berceuse*». Palabra francesa que equivale a *Canción de cuna*. Se comprenden, pues, claramente, sus características de estilo: melodía tierna, llena de afecto y sencillez, y que por sí sola constituye el todo de la composición. El acompañamiento de la «*Berceuse*» es siempre sobre un ritmo que da idea del suave balanceo de una cuna.

§ 217. **Barcarola, Veneciana y Gondolera.** Sus características rítmicas son semejantes a las de la «*Berceuse*», puesto que el título alude aquí al balanceo de una barca o de una góndola. Balanceo suave, desde luego, como debido a unos ligeros remos o al natural de unas aguas casi inmóviles. Pero la melodía resulta de muy distinta expresión que en aquélla, pues lo que evoca es la romántica escena de una pareja enamorada o el canto alegre, nostálgico o melancólico, de un solitario remero:

§ 218. **Rapsodia.** En la Antigüedad significaba fragmento de las poesías épicas que recitaban los rapsodas, y es posible que esta significación haya sido tenida en cuenta por algunos compositores.

Liszt (1811-1886), en su libro *Los bohemios y su música, en Hungría*, dice ser ésta la razón que lo llevó a adoptarlo para designar sus composiciones, denominadas *Rapsodias húngaras*; y gracias a Liszt se ha hecho famoso, musicalmente, el término.

En el aspecto formal, *Rapsodia* equivale a combinación de temas y aires de carácter diverso y sin relación entre sí, enlazados libremente, sin más norma que la de presentarlos, disponerlos y desarrollarlos de la manera que se crea más adecuada para que la composición resulte variada, brillante y de efecto (¹).

Dentro de la absoluta libertad de *forma* de la *Rapsodia*, es corriente su división en dos partes, que se enlazan, y que corresponden al tipo de movimientos *Lento-Allegro*.

En las *Rapsodias* de Liszt, los caracterizan el «Lassan», y el «Friska», aire lento y melódico, y tiempo vivo de danza, respectivamente, típicos de la música popular húngara, en particular de las «Czardas».

§ 219. **Momento musical.** Denominación consagrada por Schubert, que tituló así una colección de piezas breves, desprovistas de toda idea ajena a la Música, como claramente se desprende del título, las cuales fueron los cimientos del edificio de la miniatura musical, género en el que se compondrían luego tantas pequeñas grandes obras.

La denominación, como puede apreciarse, es tan sumamente vaga que sirve para amparar cualquier composición, ya que, en realidad, toda música es un «momento musical».

De características semejantes deben considerarse las composiciones denominadas *Pieza lírica*, *Hoja de álbum* y todas aquellas cuyo título es igualmente inconcreto.

(¹) Las dos *Rapsodias*, para piano, de Brahms (1833-1997), tienen, sin embargo, una forma perfectamente definida: la 1.<sup>a</sup> se amolda a lo esencial del *Rondó*, y la 2.<sup>a</sup> responde al tipo *Sonata*.

(¹) Aunque fue Field (1782-1837) quien creó el género.

repetirse para cada una de las estrofas restantes, de lo cual resulta que *una misma melodía* <sup>(1)</sup> sirve para *todas las estrofas*.

Cuando las estrofas son *totalmente distintas en su texto*, se forma el tipo de *Coplas*; cuando un fragmento del mismo *se repite en cada estrofa*, se constituye el tipo de *Coplas* (los versos que cambian) y *Estríbillo* (los versos que se repiten) <sup>(2)</sup>. He aquí, respectivamente, un ejemplo de cada tipo <sup>(3)</sup>:

1. Cótame un ramito verde (*popular asturiana*)

2. En el portal de Belén. (*popular andaluza*)

<sup>(1)</sup> Si se le pone *armonía* a la *Canción*, aquella puede repetirse o variarse, a voluntad.

<sup>(2)</sup> De esta forma de poesía deriva la estructura musical del *Rondó*, como ya fue explicado en el § 127.

<sup>(3)</sup> Obsérvese que varias de las palabras quedan, en la música de los dos ejemplos, *mal acentuadas*, por razón de no coincidir el acento de aquéllas con el métrico del compás. Ello es corriente en las canciones populares.

## IX. Música dramática profana <sup>(1)</sup>

### La Canción y el « Lied »

§ 220. La Canción. El término *Canción* se interpreta a veces tan ampliamente que se aplica incluso a composiciones con las características de la *Romanza* (§ 249) y piezas similares. Considerada entre unos límites más estrictos, la *Canción* puede definirse como breve pieza lírica, con texto en verso y melodía preponderante, pero sencilla y sin efectismos ni alardes vocales.

§ 221. Diferentes tipos de Canción. La variedad de tipos de *Canción* es notabilísima, lo cual ha motivado gran número de clasificaciones: *Canciones de gesta, trovadorescas, amatorias, epigramáticas, festivas, patrióticas...* Sin embargo, su diversidad no impide la formación de estos dos grupos principales: el de las *Canciones populares* y el de las *originales*.

§ 222. Las canciones populares. Se consideran populares las *Canciones*, heredadas de la tradición, que se atribuyen al pueblo porque sus autores se han perdido en la Antigüedad o en el anonimato.

La *Canción popular* constituye el tesoro folklórico que se colecciona en los *Cancioneros*. Sus características *modales* tienen extraordinario interés desde el punto de vista musical, y han cuidado de evidenciarlo las *escuelas nacionalistas*, o sea, las que basan su música en raíces populares.

§ 223. La forma musical en la Canción popular. El *asunto* que explica la *Canción* se desarrolla en *estrofas* métricamente iguales. La *música* abarca *una sola estrofa*, y por ello debe

<sup>(1)</sup> Ya se explicó, en el § 8, que se considera *dramática* toda aquella música en la cual interviene la *palabra*.

ESTRIBILLO

y el Niño que está en la cu-na.  
ves-tir-te de ter-cio-pe-lo! Pas-to-res ve-nid, pasto-res lle-  
gad y a-do-rad al Niño que ha-na-ci-do ya.—

§ 224. La Canción original. Nada coarta al compositor para crear su canción conforme al estilo y forma que le interese. Uno y otra lo mismo pueden ser, pues, el de la *Canción popular*, de la que acabamos de tratar, que el del «Lied», del que nos ocupamos seguidamente.

§ 225. El «Lied». «Lied» — plural, «Lieder» — es, como se ha dicho, palabra alemana. Equivale a la española *Canción*; pero fuera de Alemania no se emplea con la acepción amplia de la nuestra, sino con la más restringida de *Canción original, escrita para ser cantada por una sola persona, compuesta con ambición artística, pero en un estilo íntimo, desprovisto de efectismos vocales, y en la cual poesía y música se funden totalmente, ésta al servicio de aquella, y no a la inversa*. Su acompañamiento reforza, subraya y expresa la expresión de la palabra cantada.

El «Lied» — arte ya universal, refinado y minoritario, aunque alemán de origen — no rechaza ninguna de las estéticas — antiguas o modernas — que no sean contrarias a su esencia misma. Las denominadas por los franceses *Melodías* están, por regla general, fuera del «Lied», pues la *música* domina casi siempre en ellas a la *palabra*, que ocupa el segundo plano. Menos todavía deben ser consideradas «Lieder» las *Romanzas* enfáticas y ampulosas. En cambio, sí deben serlo todas aquellas composiciones que presentan sus explicadas características, cualquiera que sea el título especial — *Balada, Leyenda, etc.* — que las denomine.

En cuanto a *estructura*, el «Lied» no añade novedad alguna a los tipos hasta aquí estudiados. Libertad formal, pues, pese a que la estructura que hemos explicado en los §§ 31, 32, 46 y 155, sea denominada *tipo «Lied»*. La adopción de este calificativo para dicha estructura obedece a que la misma es muy frecuente en el antiguo «Lied» popular alemán, pero de nin-

guna manera significa que el «Lied» esté siempre construido conforme al *tipo «Lied»*, aun cuando así suceda muchas veces <sup>(1)</sup>.

Schubert fue quien consagró este género íntimo <sup>(2)</sup>. Asimilado el género, se ha convertido en uno de los más cultivados de la música de cámara. Se trata, pues, de una forma *viva*, y su evolución debe ser considerada a través de toda la experimentada por la música, desde Schubert hasta nuestros días.

### La Canción polifónica y el Madrigal

§ 226. La Canción polifónica. Toda *Canción* — antigua o moderna — tratada y realizada dentro de las características de la música polifónica, es una *Canción polifónica*; pero se hace especial uso de la denominación para referirse a las *canciones escritas para un conjunto de voces humanas* (estilo «a capella») que florecieron en los siglos xv y xvi <sup>(3)</sup>.

Los progresos, las conquistas, el enriquecimiento y la vulgarización que los procedimientos de la polifonía vocal alcanzaron a través de la música religiosa, llevó a algunos maestros del siglo xv a adoptarlos para la música profana, los cuales compusieron verdaderas *Canciones polifónicas*. Y la *Canción*, popular y monódica en su origen, arte de juglares y trovadores durante los siglos xii y xiii, se convirtió en una de las formas principales de la polifonía profana, la cual, además, debía abrir el camino a la manifestación más refinada, importante y evolucionada de este género : el *Madrigal*.

§ 227. Diversos tipos de *Canciones polifónicas*. El estilo vocal profano iniciado en el norte de Italia, especialmente en Florencia, en el siglo xiv, al extenderse a otros países dio origen a la creación de diversas *formas*, de características no siempre bien claras y precisas — y hoy ya sólo de un valor histórico —, entre las cuales hay que mencionar la «Frottola», la «Villanella», la «Caccia» — en la que se empleaba la escritura canó-

<sup>(1)</sup> También son corrientes los tipos explicados en la *Canción popular* (§ 223).

<sup>(2)</sup> Pero no el primero en componer canciones con tales características.

<sup>(3)</sup> Dentro de nuestra época, cuadraría perfectamente la denominación de *Canciones polifónicas* a las canciones populares que compositores de diversas nacionalidades han convertido en magníficas obras artísticas al tratarlas coralmente dentro del tipo de la *Variación decorativa* (§ 107) : la *melodía* de la canción es repetida el número de veces que las estrofas de la letra imponen, pero cada vez *revestidas de distintas líneas contrapuntísticas o realizaciones armónicas*.

nica), la «Canzona» (con sus particularidades, según fuese francesa, alemana, italiana...), la «Canzonetta», la «Ballade», el «Rondó», y aquellas danzas que fueron vocales antes que instrumentales, como la «Pavana», la «Gallarda», etc. Todas ellas pueden considerarse incluidas dentro de los dos tipos propios de la *Canción popular* (§ 223), o sea, el tipo de *Copla*, en el cual una misma música se repite invariablemente para las diversas letras de que consta el texto, y el tipo de *Copla* y *Estríbillo*, en el cual se establece una alternancia entre aquélla y éste.

Algunas de las formas a que nos hemos referido adicionaban a la parte cantada *preludios*, *interludios* y *postludios* instrumentales.

§ 228. **El Madrigal.** La denominación *Madrigal* expresa, en la terminología poética, una forma de la poesía lírica debida a los clásicos italianos del siglo XIV. En la terminología musical, su significación es menos precisa, y no están acordes los pareceres respecto a si el término fue introducido en ella por razón de haber sido escritas sobre madrigales poéticos las primeras composiciones de esta clase, o por otra causa. Su origen es, desde luego, italiano.

§ 229. **Relación entre la Canción polifónica y el Madrigal.** Es casi imposible establecer una delimitación precisa y convincente entre la *Canción polifónica* y el *Madrigal*, pues si la *Canción*, al ser cultivada en un aspecto descriptivo y pintoresco, se elevó a realizaciones perfectamente clasificables entre la producción madrigalesca, el *Madrigal*, al simplificar su escritura y orientar su estilo hacia el género popular (para alejarse del de la pieza litúrgica *Motete*), se aproximó muchas veces a la *Canción*. No obstante, debe ser lógicamente considerado *como posterior a ella y representando su continuación en la historia de la polifonía profana*.

§ 230. **El Madrigal exclusivamente para voces.** El *Madrigal* se encuentra ya en el siglo XIV. Su forma era entonces la de la *Balada* y el *Rondó* de la época. Pero el *Madrigal* que inmortalizó musicalmente el vocablo no hizo su aparición hasta el siglo XVI. Consiste en una *composición para voces «a capella»*, *sobre poesía de asunto profano*<sup>(1)</sup>, que la música procura expresar con la mayor fidelidad posible.

<sup>(1)</sup> Palestrina escribió unos *Madrigales espirituales* — género intermedio entre el profano y el religioso — sobre textos de San Felipe Neri.

La estructura de este tipo de *Madrigal* era libre y se modelaba y adaptaba al texto; resultaba, pues, una consecuencia del mismo. Pero, independientemente del significado de las palabras, los temas — por lo general, breves y variados — se repetían, aun cuando no lo hicieran aquéllas. El hecho de la *variedad temática* daba al *Madrigal* una soltura y agilidad que contrastaban con las formas basadas sobre el *tema único*. El estilo era distinguido y elegante, como correspondía a una composición de origen francamente aristocrático, que nació para las pompas y el fausto de los palacios italianos.

El *Madrigal* gozó de una boga extraordinaria durante los siglos XVI y XVII.

§ 231. **El Madrigal para voces e instrumentos y para instrumentos solos.** Al llegar la decadencia de la polifonía<sup>(1)</sup>, el *Madrigal* conservó por algún tiempo la existencia como composición para *una voz con acompañamiento*<sup>(2)</sup>.

Además, aun cuando fuese en origen una composición exclusivamente *para voces* (*Madrigal simple*), lo ejecutaban con frecuencia *voces e instrumentos* (*Madrigal acompañado*) e incluso *instrumentos solos* (*Madrigal instrumental*). La intervención de los instrumentos, tímida al principio, empezó por la duplicación de las voces como refuerzo para compensar la insuficiencia de algunas cuerdas. Pero la costumbre que tenían ciertos cantantes solistas de aparecer ante el auditorio únicamente en el momento de un *solo* y ausentarse después, obligó a llenar los vacíos que originaban tales idas y venidas, por medio de ejecuciones a cargo de los instrumentos exclusivamente. La sustitución del *solista vocal* por el *solista instrumental* llevó a la composición de *Madrigales para instrumentos*. En ello, indudablemente, tienen su origen determinadas formas sinfónicas posteriores, particularmente el *Concierto* (§§ 169 y ss.).

§ 232. **El Poema coral.** Es una obra musical para voces «a capella», escrita sobre un texto cuyas características correspondan a la denominación. Ésta, poco empleada y de origen moderno, cuadra a composiciones de elevada concepción y de gran aliento expresivo. Sus antecedentes deben buscarse en las grandes composiciones «a capella», tanto del género *sacro* como del *profano*.

<sup>(1)</sup> Advenimiento del *bajo cifrado*, con el nuevo estilo que personalizó Monteverdi.

<sup>(2)</sup> Después, los compositores que han cultivado el género «a capella» no han revalorizado el vocablo *Madrigal*.

## La Cantata y el Oratorio

§ 233. **Orígenes.** *Cantata* fue, en su origen, un título que hacia exclusiva referencia al medio de ejecución de la obra <sup>(1)</sup>. *Cantata*, pues, significaba únicamente que la obra debía cantarse, y las primeras *Cantatas*, muy simples, se limitaban a una alternancia de *recitativos* y *arias*. Su división en *profana* y de *iglesia* («da chiesa»), así como la intervención del *coro*, llegaron después.

El vocablo *Oratorio* se adoptó como título de una composición, porque las primeras que lo llevaron estaban escritas para la «*Congregación del Oratorio*», fundada en Roma por San Felipe Neri. Los *Oratorios* empezaron siendo *Laudos espirituales* e *Himnos*, en los cuales se parafraseaban temas bíblicos.

§ 234. **Características.** Aunque la *Cantata* y el *Oratorio* presentaron, en determinadas épocas y compositores, particularidades diferenciales <sup>(2)</sup>, éstas fueron otras veces tan relativas y borrosas, que, andando el tiempo, tales composiciones han acabado por fundirse en una sola forma, de perspectivas más amplias que las primitivas de cada una.

Es común a este tipo de *Cantata* y de *Oratorio*:

1.<sup>o</sup> El desarrollar musicalmente y por entero un texto literario sobre tema *generalmente religioso, mas no litúrgico*, y, en consecuencia, *no apto para el culto eclesiástico*.

2.<sup>o</sup> El derivar de la *Ópera*, al adoptar de ella el *estilo dramático*, el *recitativo musical* y la *melodía acompañada*, pero conservando la riqueza contrapuntística de la polifonía religiosa <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> Como «Sonata» (§ 141) y «Toccata» (§ 207).

<sup>(2)</sup> Por lo general, la *Cantata* resultaba menos extensa que el *Oratorio*, pues se limitaba a ser la manifestación lírica de un sentimiento, en vistas de un hecho, mientras que el *Oratorio* desarrollaba una sucesión de ellos. RIEMANN (*Diccionario de Música*) dice que

«La Cantata se distinguía de la Ópera y del Oratorio por la exclusión de todo elemento épico y dramático».

Pero hace constar:

«Si mantenemos nuestra definición de *Cantata* también para la *Cantata profana*, no nos faltarán obras tituladas *Cantata* por sus autores, y que nosotros no podemos considerar como tales».

<sup>(3)</sup> Del *Curso de Composición*, de G. DE LIONCOURT.

«Hacia mediados del siglo XVII, las formas de la Ópera y del Oratorio se fijan definitivamente y en sentido opuesto. La Ópera, nacida del Madrigal acompañado — que era puramente lírico —, pasa a ser inva-

3.<sup>o</sup> El tener como base principal grandes fragmentos corales, entre los cuales figuran, intercalados, *recitativos*, que explican la acción, y a los cuales siguen *arias*, *dúos*, etc., de amplio sentido melódico, que la comentan y exprimen; todo ello sostenido y enriquecido por la *orquesta* y, a veces, por el *órgano*.

§ 235. **Evolución.** En la *Cantata* no se representaba la acción, pero sí en el primitivo *Oratorio*, en el cual sólo dejó de hacerse al ser creado el personaje denominado *historicus* o *recitador*, a cuyo cargo iba la explicación. Este personaje fue desapareciendo paulatinamente.

Los creadores de la *Cantata* y del *Oratorio* fueron italianos; pero corresponde a los alemanes la gloria de su florecimiento, esplendente en la época Bach-Händel. Les precedió Schütz (1585-1672), verdadero impulsor del género. Después de Bach, la *Cantata* decae y va desapareciendo <sup>(1)</sup>. La absorbe el *Oratorio*, el cual adquiere con Händel un carácter mucho más pomposo y decorativo que con Bach. Ha seguido cultivándose y se ha enriquecido a través de las escuelas y compositores. Los elementos descriptivo, pintoresco y fantástico han penetrado, pues, en él, lo mismo que las características del sinfonismo, a la par que ha ido debilitándose su antiguo espíritu religioso. De aquí el fundamento de esta definición que da P. LANDORMY, en su *Historia de la Música*:

«El Oratorio es una verdadera Ópera sacra en varios actos — que acepta vestuario, maquinaria, bailes y oberturas —, escrita en lenguaje vulgar».

La exactitud de este aserto la demuestran aquellas obras que han sido compuestas como *Oratorios* y convertidas posteriormente en *Óperas*.

Finalmente, haremos constar que se clasifican como *Cantatas* y *Oratorios* obras a las que sus autores no dieron este ti-

riablemente representada; el *Oratorio*, nacido de representaciones escénicas, abandona éstas y se convierte en obra exclusivamente de concierto. Por otra parte, la *Ópera* tiende al solo acompañado, mientras que el *Oratorio* es cada vez más concertante. La *Ópera* se apropió los temas profanos, y el *Oratorio* se queda los religiosos».

<sup>(1)</sup> Acertadamente hace constar P. BERTRAND (*Historia de la Música y de las formas musicales*), que con el título de *Cantata* casi solo se escriben ya, prácticamente, las composiciones impuestas para optar al «Gran Premio de Roma», del Conservatorio de París.

tulo, como sucede con muchísimas de las *Cantatas* de J. S. Bach, tituladas por éste *Conciertos de Iglesia*, y con las *Pasiones*, del mismo compositor <sup>(1)</sup>.

### La Ópera

**§ 236. Definición.** *Ópera* — palabra italiana que significa *obra*, lo mismo que *opus* (latín), de la cual deriva <sup>(2)</sup> — es la denominación adoptada universalmente para designar de una manera general toda *obra escénica enteramente musicada en que interviene el canto con palabras*.

**§ 237. Origenes.** El nacimiento de la *Ópera* obedeció a una reacción contra las complicaciones del género polifónico; su base fue la *melodía acompañada* — o sea, el cultivo de la individualidad —, que tan esplendoroso florecimiento debía luego alcanzar; su cuna, la Florencia de finales del siglo XVI, y el compositor que la Historia destaca en la primacía de darle verdadera forma — tras el período embrionario — y llevarla al triunfo, Claudio Monteverdi (1567-1643).

**§ 238. Diferentes tipos de Ópera.** Según el carácter de su argumento, estilo, etc., se le dieron a la *Ópera* diferentes calificativos, como los de *seria*, *semiseria*, *lírica*, *romántica*, *legendaria*... De tales denominaciones han llegado vivas a nuestro tiempo, estableciendo clasificaciones y géneros bien determinados, las de *Gran Ópera*, *Ópera cómica*, *Ópera bufa* y *Drama lírico*.

**§ 239. Gran Ópera.** Así fue calificada la *Ópera* en que se juntaron los elementos considerados más eficientes en la época para despertar la atención y el entusiasmo del público: argumento, casi siempre histórico, desarrollado a base de constante acción y movimiento escénico — masas, desfiles, marchas, cortejos, — ; gran «Ballet» como pieza principalísima e imprescindible; mucho lucimiento para los cantantes; efectismos de

<sup>(1)</sup> También, y por extensión, algunos clasifican entre los *Oratorios* o *Cantatas* composiciones religiosas que, por su carácter, el «Motu proprio» excluye de la liturgia (véase la nota <sup>(2)</sup> de la página 258). Incluso hay quien considera como *Oratorio escénico* el *Parsifal*, de Wagner, que éste tituló *Festival sagrado*.

<sup>(2)</sup> Así, pues, enunciados como *Sonata op.* (abreviación de *opus*) 35, pongamos como ejemplo, quieren decir *Sonata* a la que corresponde el número 35 en el catálogo de obras de su autor.

todas clases; concesiones de variada índole, para impresionar al público fácil. La *Gran Ópera* fue una creación francesa que tuvo su feudo en el *Teatro de la Ópera*, de París, y su más famoso representante en el compositor, judío alemán, Meyerbeer (1791-1864). Su éxito extraordinario, que repercutió en el mundo entero, incluso sobre el propio Wagner — quien, si luego opuso un credo estético absolutamente contrario, en sus primeras *Óperas* no se libró de su avasalladora influencia <sup>(1)</sup> —, fue causa de que se considerase el espectáculo musical de máxima categoría. Hoy se está muy lejos de esta creencia.

**§ 240. Ópera cómica.** La denominación *Ópera cómica* tiene antecedentes muy antiguos, y aunque lógicamente debería aplicarse de modo exclusivo a obras de *asunto cómico*, los franceses lo aplican a un género de *Ópera* — muy suyo — en que alternan la música y el diálogo <sup>(2)</sup>. La denominación de *cómica* no afecta al asunto de tales *Óperas*, puesto que el mismo, en muchas de ellas, no tiene nada de cómico. Como origen de este género francés se indican las piezas tituladas *Comedias de canciones*, de finales del siglo XVI y principios del XVII. Muchas de las obras que nacieron en Francia como *Óperas cómicas*, fueron luego musicadas por completo (o sea, que desapareció el diálogo), forma en la cual han sido conocidas y se representan casi siempre en los otros países <sup>(3)</sup>.

**§ 241. Ópera bufa.** La *Ópera bufa* es de tradición italiana, y se aplica a *Óperas* de asunto jocoso y, a veces, grotesco, con música de iguales características <sup>(4)</sup>.

**§ 242. Drama lírico.** Aunque la expresión *Drama lírico* hubiese sido empleada mucho antes, se debe, en realidad, a Wagner, con quien cobra, con toda su fuerza, su actual significación. Por *Drama lírico* se entiende la obra en la cual la música vive y desarrolla el drama en completa identificación y fusión con la palabra y asunto; sin concesiones exteriores de ninguna

<sup>(1)</sup> El propio Wagner confesó que compuso su *Rienzi* «viéndolo con los anteojos de la *Gran Ópera*».

<sup>(2)</sup> Como en la *Opereta* y en la española *Zarzuela*, géneros ambos con esa misma característica, aunque más ligeros y de menor importancia musical.

<sup>(3)</sup> Es el caso de *Carmen*, de Bizet; *Manón*, de Massenet, etc., y de algunas alemanas, como *Der Freischütz*, de Weber.

<sup>(4)</sup> Un modelo de este género, en el repertorio actual, es: *El barbero de Sevilla*, de Rossini.

clase — ni siquiera al lucimiento personal de los cantantes — ; sin que ningún tipo de estructura musical establecida imponga sus fórmulas sobre la música, pues la contextura de ésta se deriva siempre del texto dramático ; sin piezas sueltas constitutivas de *arias*, *romanzas*, etc., y en la cual la *orquesta* es musicalmente el principal personaje, puesto que los cantantes actúan sólo como meros colaboradores suyos. Al establecer una diferencia entre *Drama lírico* y *Ópera* se tiene en cuenta que el primero busca, por encima de todo, la expresión, y la segunda no aspira a ser ni tan profunda ni tan elevada, pero sí más fácilmente asequible y espectacular.

La concepción musical del *Drama lírico* wagneriano se basa en el « *leitmotiv* », palabra alemana que significa *motivo conductor*. El « *leitmotiv* », en su condición de *tema representativo*, es anterior a Wagner ; pero presentado *siempre igual*, como *simple elemento que ilustra un recuerdo*.

Wagner fue mucho más allá : cada personaje, objeto, acción, simbolo de los *Dramas líricos* en que ya desarrolló plenamente sus teorías, está representado, musicalmente, por un « *leitmotiv* », que vive el proceso del drama y, por ello, se *transforma constantemente*, unas veces por modificaciones rítmicas, otras por cambios melódicos, armónicos, polifónicos, de movimiento, etc. (1) Todo ello de modo que quedan perfectamente fundidos los « *leitmotive* » en la trama orquestal, y no a la manera de un *desarrollo temático* de *Sonata*, *Sinfonía* u obra semejante.

**§ 243. Otras denominaciones.** Para apartarse — por las razones que sea — de las denominaciones *Ópera* y *Drama lírico*, bastantes compositores se han servido de otras — que el gran público tiene poco en cuenta al clasificar la obra —, tales como *Novela musical*, *Comedia lírica* y algunas más, de parecida índole.

#### Elementos formales del « *Stile rappresentativo* »

**§ 244. Consideraciones.** Las obras dramático-musicales ideadas para la *representación escénica* y las que desarrollan un asunto al cual presta *un sentido equivalente* la intervención de diversos personajes, no pueden estar concebidas, como es lógico, bajo un tipo formal determinado, y menos aún de manera que *una sola estructura abarque la obra en total*. Ésta, pues, se sub-

(1) Véase una de tales transformaciones en el ejemplo de *Tristán e Iseo*, que figura en el § 11.

divide en una serie de partes, más o menos delimitadas y definidas, enlazadas y combinadas entre sí, de acuerdo con una idea superior que preside la coordinación, el carácter y la concepción de la obra completa.

El *Estilo representativo* — « *Stile rappresentativo* », según la expresión italiana universalmente consagrada — se caracteriza por la intervención del *declamado musical* junto al *canto* ; por la alternancia de escenas en las que el *recitado en sonidos musicales* se mueve lo más cerca posible de la agilidad, libertad y expresividad de la palabra hablada, con momentos en los cuales el *canto conserva todas sus prerrogativas*. La concepción del « *Stile rappresentativo* » ha evolucionado y sigue evolucionando, como se ha visto al tratar de su más caracterizado exponente: la *Ópera*. Y en su proceso evolutivo han ido apareciendo y desapareciendo elementos formales que deben conocerse — los más importantes —, si no por el predicamento de que puedan gozar hoy en día, sí al menos por la fama de que gozaron.

Antiguamente, en las partituras de *Ópera*, dichos elementos formales aparecían clasificados y catalogados en una página especial. Cada fragmento, pues, ostentaba su denominación correspondiente : *Recitativo y Aria*, *Dúo*, *Dueño*, *Cavatina*, *Escena y Romanza*, etc. Pero la revolución wagneriana introdujo muchos cambios, y las denominaciones formales, por lo general, han desaparecido de las *Óperas*. De consiguiente, ya no existen, « sobre el papel », las *romanças*, *dúos*, etc., pero las establecen, fuera del mismo — si hay caso —, los profesionales y el público.

**§ 245. Recitativo.** Término con el cual se expresa la *declamación musical*. En el *Recitativo* no se observa obligación alguna en cuanto a proceso tonal : se modula a voluntad y se termina en la tonalidad que conviene. La división en frases, períodos, etc., característica de la *melodía*, no reza para el *Recitativo*. Su formación tiende a dar la *menor sensación posible de música*, para acercarse cuanto se pueda a la naturalidad y espontaneidad del *lenguaje hablado*.

Entre los diferentes estilos de *Recitativo* y las clasificaciones a que el mismo ha dado origen, las más extendidas son las de *Recitativo seco* y *Recitativo expresivo*. El *Recitativo seco*, que es el primitivo y verdaderamente característico, no se emplea ya. Su calificación de « seco » obedece a que la voz quedaba sola,

casi libre, en cuanto a compás, y su discurso musical era únicamente sostenido por acordes que dibujaban la tonalidad, orientaban las modulaciones y realizaban las cadencias. Abundaba en fórmulas que aparecían iguales en todas las obras, sin distinción de autores.

Mozart: *Las bodas de Figaro* (Acto I. Escena IV.)<sup>(1)</sup>

Marcellina.

Durante el *Recitativo seco* se desarrollaba la acción argumental. En las *Arias*, *Dúos*, etc., sólo se glosaban momentos o sentimientos. El *Recitativo* unía, pues, una serie de piezas sueltas y conclusas.

Por adaptarse más fácilmente a las fantasías de los *cantantes* y proporcionar mayor realce a las entradas de la *orquesta*, fue característico acompañar el *Recitativo seco* únicamente por medio del *clave*. La realización de los acordes del acompañamiento era confiada al clavecinista, sobre el guión de un bajo cifrado. El *clave* fue sustituido por el *cuarteto de instrumentos de cuerda*, y éste, por la *orquesta*. Con ello, el *bajo cifrado* cedió el lugar

<sup>(1)</sup> Con la letra de la versión italiana.

a *partes obligadas*, previamente anotadas, que, al ir cumpliendo la escritura, condujeron al *Recitativo expresivo*.

El *Recitativo expresivo* es mucho menos libre que el *seco*, puesto que, por intervenir diferentes partes, *debe ser medido*, aun cuando conserve siempre una cierta flexibilidad. Los elementos musicales le dan vida, calor, intensidad y riqueza, sin quitarle naturalidad. Mientras la *orquesta* comenta, describe e interpreta musicalmente el texto, la *voz* se mueve con la mayor apariencia posible de *declamación lírica*. El interés musical está en la *orquesta*, pero completamente subordinado a la expresión del texto que va desarrollando, en *recitativo*, la *voz*.

Sea cual fuere el punto y extremos a que se conduzca la teoría en que se basa la existencia, en música, del *Recitativo*, la presencia de éste, cuando alterna con fragmentos, como *arias*, *romanzas*, etc.<sup>(1)</sup>, es siempre claramente apreciable, pues, por sus características, constituye una especie de *fondo*, sobre el que se destacan, de una forma clara y notable, las líneas precisas y perfectamente delineadas de tales piezas.

§ 246. «Ritornelli». Con esta palabra italiana (plural de «Ritornello» y derivada de *retornar*) se designan fragmentos musicales escritos con la finalidad, en el género vocal, de proporcionar unos compases de pausa al cantante (durante la cual suele éste *hacer escena*), antes de *volver a empezar una melodía que se repite, con diferente letra*. El «Ritornello» puede estar escrito al *comienzo de la pieza* (entonces resulta, además, *Introducción*), o al *final de ella*, para conducir al lugar desde donde se repite.

Por extensión, se da también el nombre de «Ritornello» a toda frase o fragmento que se ejecuta, en una pieza de canto, cuando la *voz calla*. En la época de los madrigalistas, se daba esta denominación al *Estríbillo*.

§ 245. Aria. Significa *aire*, y, de un modo general, se comprenden bajo esta denominación todas las piezas de melodía bien manifiesta, que contrastan con el *Recitativo*, y, conjuntamente con él, constituyen el «Stile rappresentativo». Antes se denominaba *Aria* cualquier melodía vocal e instrumental, incluso perteneciente a danzas, si tenía el carácter que hemos indicado. Después se aplicó cada vez más a piezas de alguna

<sup>(1)</sup> Lo cual raramente sucede hoy, debido a que los compositores tienden a una ininterrumpida declamación lírica.

extensión, escritas para una *voz con acompañamiento de orquesta* y de *concepción francamente melódica*, tanto si formaba parte de una *Ópera*, *Oratorio* o composición semejante, como se constituía una obra independiente.

§ 246. *Gran Aria*. Así — y también *Aria da capo* — fue denominada una *Aria* extensa, de tipo *ternario reexpositivo*, o sea, *A-B-A* (<sup>1</sup>). En la *primera parte*, el cantante tenía ocasión de hacer gala de virtuosismo vocal, y aún más en la *Reexpresión*, pues en ella se introducían variantes ricas en tal sentido. La *parte central* era más melódica y sencilla para el cantante, pero de mayor interés, generalmente, en su armonía y combinaciones contrapuntísticas. Un «*Ritornello*» de la *orquesta*, con el *motivo principal*, servía de *Introducción*. Este tipo de pieza fue convertido, por el virtuosismo de los cantantes, en *Arias de bravura* y *Arias de fiorituras*.

En el siglo XVIII, la *Gran Aria* tomó una forma más libre. Desapareció la *Reexpresión*, y, en la mayoría de ocasiones, el «*Ritornello*». Entre las estructuras corrientes se encuentra la formada por *dos partes principales*: la *primera*, de carácter *expresivo* y en un *movimiento más o menos lento*; la *segunda*, en un *movimiento animado* y dentro de las características de la «bravura» y de las «fiorituras». Un *Recitativo* prepara y conduce muchas veces el *Aria* en sí o va intercalado entre las dos partes principales. Una *Coda* le puede dar fin.

Construida con esta estructura o con otra diferente, la *Gran Aria* ha sido siempre la pieza que el cantante y el público entoman como piedra de toque: el primero, para lucir y evidenciar sus facultades de voz, estilo, etc.; el segundo, para aquilarlas.

§ 247. *Arieta* y *Arioso*. La *Arieta* es una *Aria de poca extensión*. El *Arioso*, un *Recitativo* que, poco a poco, va *tomando forma hasta convertirse en Aria*.

§ 248. *Cavatina*. Vocablo italiano — típicamente operístico y caído en desuso — respecto a cuyo real significado existen diversos y contrapuestos pareceres, hasta el punto de que, en algunas ediciones, los términos *Aria* y *Cavatina* se emplean como sinónimos.

(<sup>1</sup>) Alessandro Scarlatti fue el creador de la *Gran Aria*.

Es diminutivo de *Cavata* — pasaje melódico que terminaba y resumía un *Recitativo* —, y fue empleado con su misma significación. También se empleó como pieza semejante a la *Gran Aria*, pero de menor importancia. Según Maffei, la denominación se basa en que la *Cavatina* puede ser suprimida sin que se resienta la ilación del argumento. Según otros, se debe a que se cantaba al presentarse *por primera vez el personaje en escena*, por lo cual la denominaban también «*Aria di sortita*».

§ 249. *Romanza*. Es una denominación empleada en la música vocal y también en la instrumental, como ya hemos visto en el § 210, cuyo origen debe buscarse en *Romance*. Etimológicamente, pues, es un *Romance musicado*.

Sin embargo, en el género vocal la *Romanza* consiste, desde el segundo cuarto del siglo XIX, en un *canto sentimental que tiene por sujeto el amor*. Musicalmente, lo que da su carácter a la *Romanza* — y que consiste en el rasgo de significación común a la *vocal* y a la *instrumental* — es la preponderancia del elemento *melodía* sobre cualquier otro; melodía que en el género vocal es muchas veces poco sincera, rebuscada, ampulosa, destinada mucho más a producir un efecto exterior, que a expresar con naturalidad un sentimiento íntimo.

La *Romanza* ha tenido vida no sólo en la *Ópera* — ya se comprende que su carácter la aparta de la *Cantata* y del *Oratorio* —, sino también como pieza independiente. En este aspecto, y en época no lejana, llegó, en la llamada *Romanza de salón*, a ridículos extremos de afectación y sensiblería.

La *Romanza* no tiene una estructura determinada. Son bastante corrientes las escritas en la forma *ternaria-reexpositiva*, y también se encuentra el tipo de la *Canción por estrofas*. Sin embargo, nada hay de absoluto al respecto.

En la *Ópera*, la *Romanza* va muchas veces preparada por un *Recitativo*, y, como pieza representativa del momento de más interés para el cantante, le ha ganado al *Aria* el sitio de honor. Hoy las concepciones estéticas están muy lejos de todo esto, si bien en el repertorio operístico, en que se rinde culto devoto al canto y al cantante, la *Romanza* representa, podríamos decir, el *Aria principal*, aquella para la cual guarda el compositor sus melodías, sus hallazgos de más efecto. Y, con un sentido general, se denominan *Romanzas* todas las piezas importantes que un cantante ejecuta *a solo*, aun cuando las piezas no se ciñan estrictamente a la definición dada.

§ 250. **Dúo.** Terceto. El *Dúo* es una pieza, sobre texto, en la que intervienen — en calidad de *solistas* — dos cantantes, unas veces *por separado* — como dialogando —, y otras, *a la vez*, sea o no al unísono. La denominación, pues, no expresa una *forma* — que es libre —, sino el número de partes vocales *solistas*. Y éstas son *tres*, en el *Terceto*; *cuatro*, en el *Cuarteto*, etc.

§ 251. **Concertante.** Denominación de raigambre operística que se da a una pieza — casi siempre colocada al final de un acto — con la cual se aspira a obtener un efecto grandilocuente, y en la que se confiere intervención, como partes reales, a todos los personajes (o a los más importantes), al coro y a la orquesta.

## X. Música religiosa

### Generalidades

§ 252. **La homofonía y la polifonía en el culto católico.** Las melodías correspondientes al culto de la Iglesia católica pertenecen al *canto llano* o *gregoriano*, y su forma primitiva de entonarlas fue *sin acompañamiento alguno*, puesto que datan de la época *homofona* de la Música. La entonación de todas ellas, a *solo* o a *coro*, habría resultado terriblemente monótona, por lo cual se estableció el *diálogo*, la *alternancia* entre una y otra formas, o entre un coro reducido y otro más numeroso.

El arte de la composición penetró en la Iglesia con la *polifonía* exclusivamente vocal (música « *a cappella* »); pero no deserró la *homofonía*. También en este aspecto se apeló a la *alternancia*: una melodía *sin acompañamiento alguno* era seguida por un fragmento *polifónico*, o viceversa. Y a la polifonía exclusivamente *vocal* siguió la *vocal-instrumental*. El *órgano* y la *orquesta* — o uno solo de ellos, de preferencia aquél — se juntaron a las voces.

La tradición de la *alternancia* entre *solo* y *coro* (o entre coros de distinta importancia numérica) y entre *homofonía* y *polifonía*, ha seguido siendo respetada en la mayoría de las composiciones sacras <sup>(1)</sup>.

§ 253. **El texto litúrgico en las composiciones originales.** El hecho de que un *texto litúrgico* tenga ya una *melodía litúrgica* propia, no es óbice para que el compositor se sirva de él en una obra original, sea utilizando a su vez la melodía litúrgica, en todo o en parte, sea prescindiendo por completo de ella.

Los textos litúrgicos se consideran divididos en *versículos* <sup>(2)</sup>. En las composiciones en que no es de rigor un solo trazo — un

<sup>(1)</sup> Uno de los ejemplos más expresivos del efecto de esta alternancia lo proporcionan las funciones papales de la basílica de San Pedro, de Roma, cuando, a unos versículos entonados por la Capilla Sixtina, responden los millares de fieles con otros versículos a su cargo.

<sup>(2)</sup> Nombre que se da a los breves conceptos — equilibrados por una relativa igualdad — en que se distribuye el texto de los cantos sacros.

solo *tiempo*, podría decirse —, el compositor agrupa o separa a su voluntad los versículos e incluso los divide —, de forma que con un fragmento de versículo, un versículo o un grupo de ellos, escribe una pieza, que puede ser considerada de modo independiente, aun cuando — como un *tiempo* de « Suite » — sea sólo parte de la unidad mayor en que está integrada y que desarrolla el texto litúrgico completo. Por ello, composiciones como el « Magnificat », el « Te Deum » y el « Stabat Mater » no tienen un número fijo de piezas constitutivas (¹).

También hay composiciones en que no se desarrolla un texto litúrgico completo, sino alguno o algunos de sus versículos.

Por lo general, la primera o primeras palabras de un texto litúrgico — « Kyrie », « Sanctus », « Stabat Mater », etc. — son empleadas como *título* de la composición musical compuesta con el mismo.

#### § 254. Las melodías litúrgicas en la composición religiosa libre. Han sido así empleadas :

a) En su forma original, o sea, sin acompañamiento ni modificación de clase alguna. Ello es de rigor cuando se trata de partes de la ceremonia religiosa que corren a cargo del *oficiante*. Por lo general, después de una parte así sigue otra de polifonía libre, a cargo de los *ejecutantes músicos*.

b) Ritmificada a voluntad y reducida o ampliada, como elemento temático del cual dispone el compositor a su conveniencia, sea para una obra en la que se desarrolla el *propio texto litúrgico de la melodía*, sea *adaptada a otro texto* (²).

c) Convertida en « Cantus firmus » (§ 255).

De las melodías litúrgicas, unas son *silábicas* — nota por sílaba — y otras no. Entre éstas las hay que contienen abundantes *melismas* — diversas notas entonadas con una sola sílaba (³) —, lo cual les da un carácter particular.

La repetición de palabras del texto litúrgico y la prolongación de una sílaba para varias notas es característica en algunas *melodías litúrgicas*, y se empleaba también mucho en la *música*

(¹) En el « Magnificat » de J. S. Bach — uno de los más extensos, pues consta de 12 piezas (cinco *Coros*, cinco *Arias*, un *Duo* y un *Terceto*) —, las simples palabras « omnes generationes » dan origen a una pieza completa, a cargo del coro. Mientras que el « Stabat Mater » de Astorga consta de 9 piezas, el de Pergolesi consta de 12...

(²) Véase el ejemplo de Willaert en la página 256.

(³) Véase el « Kyrie » que figura como ejemplo en la página 257, y el « Aleluya » de la página 263.

*original*. Pero varias circunstancias han sido causa de que en ésta se haya llegado a prescindir de ello.

§ 255. El « *Cantus firmus* » (⁴). Es una melodía, no original, que se toma para tejer, encima o debajo, diversas combinaciones contrapuntísticas. Constituye, pues, una especie de columna vertebral de la composición en que figura. Los antiguos sentían especial inclinación a componer sobre « *Cantus firmus* » y hacían servir, como tales, melodías de cualquier índole, cuyo ritmo modificaban, convirtiéndolo en una serie de notas largas, que llegaban, en algunos casos, a ser todas iguales. No debe sorprender tal inclinación, ya que sin el « *Cantus firmus* » con facilidad habrían divagado, y éste les marcaba una dirección bien determinada, pues conviene no olvidar que el concepto de *forma* no imperaba todavía. Despues de tal época, la composición con « *Cantus firmus* » fue desapareciendo, hasta quedar limitada a la práctica del *Contrapunto escolástico*.

El « *Cantus firmus* » se empleaba de diversas formas : siempre en una voz, pasando de una voz a otra, fragmentado y utilizado como material temático, etc.

#### Ejemplos

La siguiente melodía litúrgica de *Kyrie* :



fue utilizada por Frescobaldi, en un *Kyrie* para órgano que empieza así :

(⁴) *Canto firme*. También se denominó *Tenor* (por correr casi siempre a cargo de la voz de este nombre), *Coral* y *Motete*. Estas últimas palabras no tienen, en tal caso, el sentido que hoy les damos y que explicamos en los §§ 258 y 259.

(⁵) El « *Cantus firmus* » pasa del *Soprano* al *Tenor*, como puede observarse, y la misma alternancia se verifica después.



La salmodia en el VI tono, que sigue:



sirvió a Willaert (c. 1562) para componer entero su «Magnificat» en el VI tono, dos de cuyas partes comienzan de esta forma:

C.f. etc.

C.f. etc.

He aquí, finalmente, el comienzo del «Kyrie» de la Misa *Ecce sacerdos magnus*, de Palestrina<sup>(1)</sup>, en el cual la voz *Soprano* conduce un «Cantus firmus», en valores de redonda — formado con la melodía de la *Antífona gregoriana* correspondiente al mismo texto —, que se prolonga a la Misa entera.

§ 256. El aspecto formal en las composiciones religiosas. La Iglesia no impone *forma* alguna en los fragmentos o en las piezas que son de composición libre, lo cual no significa que no hayan existido ni sigan existiendo tradiciones más o menos respetadas.

Claro está que en las composiciones religiosas constituidas por varias piezas o partes, el compositor no deja de estar tan atento a la variedad dentro de la unidad, en todos los aspectos, como lo estaria de tratarse de una *Suite*, una *Sinfonia*, una *Cantata*, etc. Los postulados generales no varian; el espíritu de la música es lo que diferencia el género *religioso* del *profano*.

<sup>(1)</sup> Hay poco acuerdo entre los historiadores respecto al año en que nació Palestrina, pues se señalan los de 1514, 1515, 1524, 1525 y 1526. Murió en 1594.

§ 257. Normas impuestas por la Iglesia católica para la música destinada a su culto. En la música religiosa no siempre se ha tenido en cuenta el carácter y la elevación de estilo e ideas que requiere el género, lo cual ha obligado a la Iglesia a intervenir más de una vez.

Ya hemos dicho que en la época en que reinaba el «Cantus firmus» (§ 255), se llegó a composiciones de esta índole con melodías de todo género, incluso con las pertenecientes a canciones licenciosas <sup>(1)</sup>. La Iglesia reaccionó contra ello e impuso un estilo más sobrio y austero, con temas gregorianos u originales. Palestrina fue el encargado de orientar esta reforma, y su *Misa del Papa Marcelo* (1565) demuestra el genio con que lo hizo.

Después de una época de esplendor, nuevas causas volvieron a motivar la intervención del Sumo Pontífice: el «operismo», con sus efectismos, y otras influencias de los estilos y formas triunfantes en la música profana. Para limpiar la música sacra de todo cuanto se estimó impropio y orientarla y mantenerla dentro de la concepción que la Iglesia creyó pertinente, el Papa Pío X dictó, en 1903, el *Motu proprio*, que hoy sigue rigiendo la composición de toda música destinada a los templos. Este *Motu proprio* ha excluido de la liturgia católica gran número de obras que gozaron de fama.

Por otra parte, algunas de dichas obras parecen haber sido creadas para su ejecución en *salas de concierto* y no para el momento de la ceremonia. Su extensión, características, libertad y despreocupación en cuanto a preceptos, inducen a considerarlo así y a juzgarlas más como *Cantatas* u *Oratorios* <sup>(2)</sup>.

### El Coral

§ 258. Definición y procedencias. El *Coral* es un canto sacro adoptado por Lutero, para ser cantado por el pueblo, en la Iglesia protestante.

Las melodías del *Coral* tienen procedencias muy diversas: cantilenes de la liturgia católica <sup>(3)</sup>; canciones populares o de

<sup>(1)</sup> Y tales «Cantus firmus» se utilizaban hasta para componer *Misas*, a las que ponían por título el propio de la canción o uno inspirado en el texto de la misma. Cuando no existía «Cantus firmus», la *Misa* era denominada «sin nomine».

<sup>(2)</sup> Es el caso de la *Misa en si menor* de Bach; del *Requiem* de Mozart; del *Stabat Mater* de Pergolesi; de la *Misa solemnis*, de Beethoven, etc.

<sup>(3)</sup> El empleo más generalizado de la palabra *cantilena* —o *cantinela*— es para referirse a primitivas y breves melodías (con letra), de poco ámbito y cierto carácter de recitativo.

otra procedencia, y también creaciones del propio Lutero (1483-1546) o de sus colaboradores. Tales elementos, arreglados, modificados o renovados, pasaron a constituir las melodías austeras, rimadas, nobles y desprovistas de superficialidades, formadas por valores largos y divididas en versículos, con un característico calderón al final de cada uno, que debían immortalizar la denominación de *Coral*.

*Melodía de un Coral atribuido a Lutero* <sup>(1)</sup>



§ 259. Formas en que se ha utilizado musicalmente el *Coral*. El *Coral*, aunque canto monódico en origen, ha sido tratado de muy distintas maneras, que van desde las más simples hasta las de gran extensión y ambición artística. He aquí las principales:

a) La melodía del *Coral* es armonizada de manera sencilla (nota contra nota, o poco menos), como voz superior de un conjunto generalmente a cuatro partes.

b) La melodía del *Coral* es utilizada como «Cantus firmus» de una realización polifónica compleja.

c) Sobre la base de la melodía del *Coral* se construye una extensa composición —generalmente para *órgano*— en la cual los versículos de aquél alternan —sin solución de continuidad— con importantes fragmentos libres, que glosan o parafrasean elementos del mismo. Las composiciones así concebidas suelen empezar y terminar con uno de tales fragmentos libres, y en ellas es ornamentada expresivamente —y a veces amplificada— la melodía del *Coral*.

<sup>(1)</sup> Tan normal como la que damos es la escritura con valores *dobles* (las negras convertidas en blancas, etc.), generalmente preferida para los *Corales figurados*, a que nos referimos en el § 259.

d) El *Coral* proporciona elemento temático para la composición de una *Fuga* — o de otra composición de parecidas características —, integrada en una obra a la que el *Coral* completo sirve de base.

Aun cuando, en el lenguaje técnico, los tipos b) y c) se denominen, respectivamente, *Coral figurado* y *Coral variado*<sup>(1)</sup>, es sólo el título de *Coral* el que suelen llevar las composiciones estructuradas conforme a los mismos.

### El Motete

§ 260. Interpretación del vocablo «Motete». TINCTORIS (siglo xv) definió así el *Motete*:

«*Canto de mediana extensión, con texto sobre cualquier materia, aunque, por lo general, religiosa*».

Antes, GROCHEO (siglo XIII) lo había definido como

«*Canto a varias voces, con palabras diferentes para cada una*».

Después se cultivó sólo en el aspecto de composición religiosa ajena al *Ordinario* de la *Misa*, pero que podía cantarse, durante la celebración de ésta, en una parte sin rito determinado. Ha existido la diversidad de tipos de *Motete* que luego se verá. No es, pues, extraño que la Iglesia lo haya rechazado en unas épocas y aceptado en otras.

§ 261. El Motete en la época de la polifonía vocal. Musicalmente, el *Motete* procede de la cantilena monódica, y en sus orígenes fue una composición en la que un «*Cantus firmus*» era rodeado de una o más melodías — profanas o religiosas —, a modo de «*discantus*»<sup>(2)</sup>, en valores breves. En el siglo XIV hubo otro tipo de *Motete*, en el cual la parte superior de la polifonía era *cantada*, y las demás corrian *a cargo de instrumentos*. Luego desaparecieron éstos; el estilo «*a capella*» se impuso, se

(1) Muchos tratadistas no se sirven de este término, y emplean la expresión *Coral figurado* para los dos tipos a que se refieren b) y c). J. S. Bach, con sus grandes «Corales para órgano», consagró el tipo de *Coral variado* explicado en c), y que puede considerarse — como ya dijimos en el § 117 — como la forma precursora de la *Variación amplificativa* (§ 108).

(2) Especie de *contrapunto* rudimentario y con normas especiales, que se oponía al «*Cantus firmus*».

enriqueció con artificios imitativos, y quedó consagrado el *Motete* que ha hecho famosa esta denominación.

§ 262. El Motete acompañado y otros tipos posteriores. Al advenimiento de la *melodía acompañada* (Monteverdi y la *Ópera*), el nuevo estilo se reflejó en el *Motete*. Con Lully, en Francia, nació el *Gran Motete* (que admitía solistas, coro y orquesta), espectacular y muy del agrado de la Corte, compuesto de varias piezas, a la manera de una *Cantata*; pero también floreció el modesto *Pequeño Motete*, de un solo tiempo y para una sola voz. Después, lo general en toda la música religiosa: proliferación de *Motetes* con arreglos de toda índole y de toda clase de música, por una parte, y reacción en busca de restituir el *Motete* a su tradición polifónica, por otra.

Aun cuando haya existido el *Motete* constituido por *varias piezas*, ello debe considerarse excepcional, pues la acepción hoy vulgarizada del vocablo *Motete* es la de considerarlo *representativo de toda composición musical independiente* — incluidas las plegarias — *escrita sobre un texto religioso*. Incluso hay quien define la *Misa* (§ 268) como una *sucesión de Motetes*.

§ 263. Significación que ha tenido el *Motete* en el arte musical. Considerado desde el punto de vista del proceso evolutivo de la Música, es notabilísimo el papel desempeñado por el *Motete polifónico*. Fue la composición más importante del período primitivo de la *polifonía vocal*, y cuando el *género religioso* encontró en la *Misa* la forma de más alta expresión y representación litúrgica (siglo xv), el *Motete* resumió todas las formas libres de aquella polifonía. De él derivan las estructuras del tipo de la *Fuga*, puesto que, en el *Motete*, *a cada frase del texto*, con sentido completo, correspondía casi siempre una *idea musical expuesta sucesivamente por las respectivas voces*, procedimiento luego convertido en ley para la *Exposición* de una *Fuga* (§ 73 y ss.). Tales *entradas* eran a veces *simples*, pero otras iban acompañadas de un dibujo melódico secundario (constitutivo del *doble* o «*duplex*»), que dio origen al *Contrasueto* (§§ 161 y ss.) de la *Fuga*.

Por lo demás, el *Motete* a que nos referimos no representaba ninguna estructura fija. Su construcción estaba únicamente subordinada al desarrollo del sentimiento expresivo del texto, y si en éste no había *reexpozición* de conceptos, tampoco se hacían en la música.

He aquí el comienzo del Motete «Lauda Sion», de Palestrina:

El fragmento transcritto tiene como elemento temático el texto y la melodía litúrgica del primer versículo del «Lauda Sion», que sigue (¹):

### La Misa

§ 264. Salmo, Responsorio y Antifona. Las melodías litúrgicas de la Iglesia católica tienen, unas, el texto en *prosa*, y otras, en *verso*.

Los tipos correspondientes al texto en *prosa* toman pie de los *Salmos* (cantos del Antiguo Testamento en que se loa a Dios).

(¹) Igual procedimiento — muy generalizado — siguió el compositor para la continuación: el segundo versículo sirvió de materia temática para el segundo fragmento, y el tercero, para el siguiente.

Los versículos de un mismo *Salmo* se cantan todos con igual melodía (²).

Cuando el *coro* (²) alterna con el *solista* — repitiendo aquél una especie de *Estríbillo*, al final del versículo o de cada uno de los versículos a cargo del *solista* —, el *Salmo* toma el nombre de *Responsorio*. Y cuando son dos los *coros* que cantan el *Salmo* — alternándose, con la misma melodía, en los versículos — y ambos, finalmente, se juntan para el *Estríbillo*, se constituye la *Antífona* (²). Regularmente, al canto empieza con el *Estríbillo* a que nos hemos referido.

§ 265. Cantos litúrgicos que corresponden al tipo de la *Antífona* y al del *Responsorio*. Las diversas denominaciones empleadas por la Iglesia — a las cuales nos referimos seguidamente — constituyen simples variantes de la *Antífona* o del *Responsorio*. Corresponden al tipo de la *Antífona* el «Introito», el «Ofertorio» y la «Comunión», y al del *Responsorio*, el «Gradual», el «Aleluya» y el «Tracto». Las melodías de estos tres últimos abundan en melismas.

*Aleluya de la Misa de Pascua.*

(¹) El *Salmo* pertenece al rito judío, del cual lo tomó la Iglesia católica y en la que constituye el canto litúrgico más antiguo. *Salterio* es denominado el libro que contiene los 150 *Salmos* aceptados, la mayoría atribuidos a David.

(²) Antiguamente formado por el clero y todos los fieles. Después, por cantores especializados.

(³) Tenemos en cuenta aquí, exclusivamente, las principales formas originarias del *Responsorio* y de la *Antífona*. El vocablo *Responsorio* deriva del latín «*Responsorium*», que significa *Respuesta*. Respecto al de *Antífona*, dice PETER WAGNER, en su libro *Orígenes y desarrollo del Canto litúrgico*:

«Antifona es un término teórico de la música griega, en la que cantar antifónicamente significa cantar en octavas. Por Antifona, pues, se debe entender un canto a cargo de dos coros de voces desiguales, los cuales, después de alternarse, se unen para cantar en octavas. Pero, desde el siglo IV, el Estríbillo que cantan juntos los dos coros es lo que recibe el nombre particular, i.e. Antifona».

Todos los elementos explicados forman parte de la *Misa* en la liturgia católica. El *Tracto* sustituye al *Aleluya* desde la Septuagésima hasta el Domingo de Pascua y en las *Misas de difuntos*.

**§ 266. El Himno.** El tipo correspondiente al texto *en verso* tiene expresión en el *Himno*, palabra que en los griegos significaba *canto solemne del templo* y que pasó a la Iglesia cristiana, como el *Salmo* (aunque mucho después), con el significado general de *canto de loa*. Sin embargo, pronto tomó un sentido más restringido y se empleó para designar *cantos religiosos cuyo texto no era exactamente tomado de los libros santos*.

En el *Himno* se aprecia claramente la influencia que la música profana ha tenido en la Iglesia, pues las cantilenas de los *Himnos* eran tomadas de cantos ajenos a ella: melodías de carácter popular, de formación silábica y casi exentas de melismas.

La denominación de *Himno* se ha aplicado también a cantos en que se exalta el Nuevo Testamento. Y todos conocemos el significado que dicho vocablo tiene en nuestra época, el cual hace referencia tanto a composiciones religiosas como a profanas.

**§ 267. La Secuencia.** La *Secuencia* o *Prosa* (denominación, ésta última, principalmente empleada en Francia) es un poema religioso que tiene estrecha analogía con el *Himno* y data del siglo IX. Su origen se encuentra en las vocalizaciones del *Aleluya* y otros cantos: a la melodía de tales vocalizaciones le fue aplicado texto, para que correspondiese una silaba por nota. Después, evolucionó<sup>(1)</sup>. El *Tropo* responde a los mismos principios, y ha llegado a considerarse una variante de la *Secuencia*.

La forma más característica de cantar las primitivas *Secuencias* era la de una especie de *eco* entre *dos coros*: el primero entonaba una estrofa, el segundo la contestaba igual, y así sucesivamente, hasta el término de la *Secuencia*, en que ambos se juntaban; pero también se cantaban por *un solo coro*, o sea, sin alternancias. La *Secuencia* únicamente figura en algunas *Misas*, y varía según la festividad o el tipo de *Misa*<sup>(2)</sup>. Se entona después del *Gradual*.

<sup>(1)</sup> Como creador del primer tipo de *Secuencia* se señala al monje Notker. Y como principal figura de la época posterior, a Adam de San Victor (siglo XII).

<sup>(2)</sup> Han existido muchísimas *Secuencias* — las llegó a haber para la festividad de cada Santo —, pero sólo las siguientes se cantan en la Iglesia católica, desde el Concilio de Trento: «Victimæ paschali» (por Pascua

Los elementos rituales de que hasta aquí hemos tratado son los que la Iglesia tiene recogidos — en la forma que corresponde a las prácticas litúrgicas — en los libros denominados *Antifonario* y *Responsorial* o *Gradual*.

**§ 268. La Misa musicalmente considerada.** Analizada en su aspecto musical, la *Misa* es una composición generalmente de estilo polifónico, constituida por diversas piezas que forman un todo orgánico, escrita sobre textos pertenecientes a la ceremonia religiosa de la cual toma el nombre, y para ser ejecutada durante la celebración de ésta. Originariamente era monódica y se reducía a una sucesión de *Antifonas*.

Puede estar escrita para *coro*, exclusivamente; para *solistas* y *coro*; para *solistas, coro y órgano u orquesta*, o para todos los elementos que acabamos de citar. Corresponde al *culto católico*. El *protestante* la excluye como obra total, pero la acepta en la forma reducida de *Misa brevis* (breve). En la época de más esplendor de la polifonía, en la *Misa* fue donde el arte de los grandes compositores se manifestó con mayor plenitud.

**§ 269. El «Propio» y el «Ordinario».** Aunque la *Misa* puede ser musicada íntegramente, por lo general, los compositores se abstienen de hacerlo con las partes correspondientes al *Propio*, o sea, los elementos rituales que constituyen el fondo genuino de la ceremonia religiosa. Son las partes correspondientes al *Ordinario* — es decir, las originariamente consideradas secundarias<sup>(1)</sup> — las que forman la llamada *Misa musical*: «*Kyrie*», «*Gloria*», «*Credo*», «*Sanctus*» (con el «*Benedictus*») y «*Agnus Dei*»<sup>(2)</sup>.

**§ 270. Las piezas constitutivas de la Misa musical.** El «*Kyrie*»<sup>(3)</sup> es una deprecación que se eleva al Señor, al em-

de Resurrección), «*Veni sancte Spiritus*» (por Pascua de Pentecostés), «*Lauda Sion*» (por Corpus), «*Stabat Mater dolorosa*» (secuencia mariana) y «*Dies iræ*» (en Misas de difuntos).

<sup>(1)</sup> Porque correspondían al *pueblo* y a los *acólitos*, pues las del *Propio* estaban a cargo de los *sacerdotes*. La sustitución de aquéllos por el *coro* permitió perfectamente la creación de música original, debido a que los cantos que les correspondían no tenían una cantilena impuesta y, por tanto, pudieron ser compuestos libremente.

<sup>(2)</sup> He aquí el orden de las partes, en las *Misas de rito gregoriano*: «*Introito*», «*Kyrie*», «*Gloria*», «*Gradual*», «*Aleluya*» o «*Tracto*» (uno u otro, según corresponda), «*Secuencia*» (únicamente en determinadas festividades), «*Credo*», «*Ofertorio*», «*Sanctus-Benedictus*», «*Agnus Dei*» y «*Comunión*».

<sup>(3)</sup> Una de las piezas litúrgicas más antiguas.

pezar la *Misa*, después del «Introito». La palabra es griega. El texto consiste en la triple exclamación: *Kyrie, eleison!* (tres veces), *Christe, eleison!* (tres veces), *Kyrie, eleison!* (tres veces). De ahí que se distinga entre primero y segundo «Kyrie», refiriéndose, respectivamente, al que va *antes* y al que va *después* del *Christe, eleison!*

El «Gloria» es una expresión de loa al Señor, que representa el canto de los ángeles en el día de Navidad<sup>(1)</sup>. El texto corresponde al de la denominada *gran Doxología*, constituida por el «Gloria in excelsis Deo». El «Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto» constituye la *pequeña Doxología* y no forma parte de la *Misa*, sino del *Canto de los salmos*.

El «Credo» es una profesión de fe<sup>(2)</sup>.

El «Sanctus»<sup>(3)</sup> y el «Benedictus» (*Bendito sea Aquel que viene en el nombre del Señor*) se cantan, respectivamente, antes y después de la elevación de la Sagrada Hostia. Se consideran conjuntamente.

El «Agnus Dei» (*Cordero de Dios*) es una plegaria sobre un texto tomado del primer capítulo del Evangelio de San Juan<sup>(4)</sup>.

Entre el «Kyrie» y el «Agnus Dei» existe cierta afinidad, que muchos compositores han subrayado por medio de la repetición de temas, e incluso con la repetición íntegra de la música.

El «Gloria» y el «Credo» (especialmente este último) son las partes de texto más extenso. Por ello, los antiguos polifonistas, en tales partes solían ser parcos en repeticiones de palabras y en vocalizaciones melismáticas, que, en cambio, prodigaban en las partes que siguen a aquéllas.

Los cantos de introducción (*entonaciones*), que van a cargo del oficiante, pertenecen al *canto gregoriano* y quedan excluidos de la composición musical. Así, por ejemplo, en el «Gloria», el *oficiante* entona el gregoriano «Gloria in excelsis Deo», y seguidamente entra el *coro* con la música original escrita por el compositor.

**§ 271. Estructura de la Misa.** Cada una de las citadas partes no tiene, musicalmente, más características que las de-

<sup>(1)</sup> El «Gloria» pasó a ocupar un lugar definitivo en la *Misa*, en el siglo XI.

<sup>(2)</sup> El «Credo» no fue considerado como parte principal de la *Misa* hasta principios de dicho siglo XI; pero su texto data del año 325.

<sup>(3)</sup> El «Sanctus» figura en la *Misa* desde el siglo II.

<sup>(4)</sup> El «Agnus Dei» forma parte de la *Misa* desde finales del siglo VII.

rivadas de su texto y del momento que representan. La *Misa*, pues, es una composición *absolutamente libre* en cuanto a *forma*, y sólo supeditada a las divisiones explicadas.

**§ 272. Supresiones y sustituciones en la «Misa musical».** Las piezas citadas en el § 270, aunque inmutables en su orden, comportan determinadas supresiones y sustituciones, según el tipo de *Misa* o las solemnidades a que corresponden. Así, por ejemplo, la «*Misa brevis*», perteneciente al culto protestante, consta sólo del «*Kyrie*» y del «*Gloria*», y en la «*Misa de Requiem*» no figuran el «*Gloria*» ni el «*Credo*».

**§ 273. Otras composiciones.** No son únicamente los textos litúrgicos pertenecientes al «*Ordinario*» de la *Misa* los que han atraído a los compositores para la creación de música propia. También hay muchos otros, y de ahí las composiciones tituladas «*Miserere*», «*Salmo*», «*Magnificat*», «*Te Deum*», «*Stabat Mater*»...

Tales composiciones difieren entre sí, claro está, por su expresión, extensión e importancia, ya que cada una se ajusta a las determinantes del texto puesto en música; por lo demás, nada nuevo aportan a lo hasta aquí explicado. Las hay que forman una sola pieza — como *Motetes* —, y también las hay constituidas por varias, destinadas a ser ejecutadas seguidamente, sin interrupción, como las de una *Canitata*<sup>(1)</sup>.

El «*Miserere*» está compuesto con el texto del *Salmo* de la Iglesia católica (*Miserere mei Deus... = Dios, tened misericordia de nosotros...*) que se canta el miércoles, jueves y viernes de la Semana Santa, al final del Oficio de Horas.

«*Salmo*» es título que puede servir para toda composición basada en el texto de uno de los *Salmos litúrgicos*. De ahí que, al emplearlo, se haga constar, generalmente, el *número del Salmo*.

El «*Magnificat*» es un *cántico* de alabanza a la Virgen María, el más importante que figura en las *Visperas* (Oficio del anochecer), y antiquísimo en la liturgia católica<sup>(2)</sup>, en la cual con frecuencia se entona su solemne melodía gregoriana alternada con piezas para *órgano* compuestas ex profeso.

<sup>(1)</sup> Ya hemos visto, en el § 253, que en este último caso depende del compositor el que el número de piezas sea mayor o menor.

<sup>(2)</sup> Mientras se canta, el sacerdote inciensa el altar. La Iglesia católica da la denominación de *Cántico* a los pasajes de las Sagradas Escrituras con igual forma que los *Salmos*. Hay *Cánticos mayores* y *menores*. El «*Magnificat*» es uno de aquéllos.

El « Te Deum » es el *Himno* de alabanza más importante del catolicismo que, litúrgicamente, se canta en los *Maitines*<sup>(1)</sup> y muchas veces *solo, independiente*, como solemne acción de gracias por victorias u otros acontecimientos favorables<sup>(2)</sup>.

El « Stabat Mater » es una composición que tiene por texto la secuencia basada sobre la célebre endecha escrita por el franciscano Jacopone de Todi (siglo XIII) sobre los dolores de la Virgen María al pie de la cruz<sup>(3)</sup>.

Ninguna particularidad formal hay que mencionar respecto a las *plegarias* — canciones religiosas sin destino especial litúrgico — ni respecto a las piezas instrumentales<sup>(4)</sup> escritas para su ejecución durante determinados momentos de las funciones religiosas. Aquéllas han de tener la elevación de estilo y sentimiento que corresponde al texto musicado. Éstas deben hallarse acordes, en estilo y duración, con la ceremonia a que sirven.

<sup>(1)</sup> *Maitines*: la parte del Oficio (empezado a media noche) que termina al clarear el día.

<sup>(2)</sup> Aun cuando se clasifique como *Himno*, el *Te Deum* tiene el texto en prosa.

<sup>(3)</sup> Este es el « Stabat Mater dolorosa ». El mismo autor escribió el « Stabat mater speciosa » (en que se describen los gozos de la Virgen en el Pesebre), por el cual tanto el fervor popular como los compositores han sentido menos inclinación.

<sup>(4)</sup> La inmensa mayoría compuestas para órgano, el instrumento por excelencia de la Iglesia.

## Apéndice

### Notas y aclaraciones

A. Pese a la decadencia aludida en el § 55, la *Fuga* ha formado y sigue formando parte de los planes de estudios que rigen en los grandes centros de enseñanza musical, porque se estima indispensable para la instrucción del futuro compositor. Mas algunos tratadistas han hecho de la *Fuga* algo tan personal, que justifica reacciones como la expresada en estos párrafos :

« Debe admitirse, como útil para el estudio de las generalidades, una forma escolar de Fuga, pero hay que pronunciarse — tanto desde el punto de vista del Arte como desde el del interés de los propios alumnos — contra el hábito de diversas escuelas de considerar tal forma no como un medio, sino como un fin, y contra la pretensión de crear — al amparo de fórmulas y procedimientos — un estilo especial de la casa, como se ha dicho irónicamente. De que los Fetis, los Bazin y sus continuadores no hayan pensado ni escrito a lo Bach, Händel, Mozart y Mendelssohn, no se desprende que todo el mundo deba pensar ni escribir como aquéllos, por lo cual cualquiera tiene derecho a negarles una autoridad que se atribuyeron a sí mismos ». (GEDALGE, Tratado de la Fuga de escuela.)

B. KASTNER, en su *Tratado de Contrapunto y Fuga* (1839), escribió :

« Lo esencial en la Respuesta consiste en hacer las mutaciones con habilidad. Para ello se han dictado reglas generales ; pero, independientemente de éstas, hace falta tacto para remediar lo que las mismas tienen de incierto e incompleto. Además, ¡a qué determinar, cuando las opiniones son tan diversas y a veces tan contradictorias! Este es un punto que cada uno enjoca según su parecer ; de ahí una serie de vivas y frecuentes discusiones. Los antiguos maestros, sobre todo, proporcionan numerosos ejemplos. Se asegura que, entre otros, Bach, Kirnberger y Vogler no pudieron jamás conciliar sus doctrinas, y se negaban mutuamente el talento de saber hacer una buena Respuesta. En nuestros tiempos resulta tan difícil como entonces ponerse de acuerdo. Lo que según unos es excelente, es falso según otros. Algunos rigoristas llegan a repudiar una Fuga entera, a negar al autor todo talento y conocimiento en el género, simplemente porque la Respuesta no está conforme con sus principios.

Al problema que para la formación de la *Respuesta* pudo representar siempre la imposibilidad de acordar los criterios distintos de autores de una misma época, se añade el que resulta de la evolución del *sentido tonal*, fruto del tiempo. Como dice muy bien KREHL :

« Nos falta la justa comprensión para muchas de las particularidades que presenta la estructura severa de la Fuga clásica ; tenemos que retrotraernos a viejos hábitos si queremos comprender las particularidades de aquellas formas de composición ».

C. Según DUPRÉ (*Curso completo de Fuga*), cuando, en la *cúpula del Sujeto*, se pasa indirectamente de la dominante a la tónica y la última de las notas intermedias es una *repetición de la dominante*, todas estas notas intermedias deben ser consideradas del *tono de la dominante*. En este caso se hallan los siguientes *Sujetos*, de *El clave bien temperado* (¹):

1.                          etc. 2.  
etc.  
3.                          etc.

Al 1 le dio Bach la *Respuesta* que pide Dupré; pero no al 2, la cual confirma el texto de nuestro apartado 1.º del § 89.

*Respuesta de 1:*

*Respuesta de 2:*

En cambio, la *Respuesta* al *Sujeto 3* resulta en discrepancia con los textos de Dupré y nuestro. La segunda nota está contestada conforme una antigua regla que recomendaba oponer el *III grado* al *VI*, y viceversa. Y la tercera nota, conforme a la regla básica: *dominante por tónica*, y al revés.

*Respuesta de Bach:*

etc.

*Respuesta que correspondería según nuestro texto:*

etc.

*Respuesta que correspondería según la regla de Dupré:*

etc.

D. La *repetición de la dominante*, de *no ser inmediata*, no es tenida en cuenta por los fugistas que obedecen las reglas básicas del § 87, incluso en circunstancias en que la insistencia sobre la nota y la proximidad de las repeticiones le da notable relieve (²):

(¹) Fugas 1 (II), 2 (II) y 21 (I), respectivamente.

(²) Véanse, de *El clave bien temperado*, las Fugas 3 (I), 11 (I) y 15 (II). En casos semejantes, los modernos se inclinan hacia la *Respuesta real* (§ 91).

*Sujeto (Bach)* (¹)

etc.                          D. T.                          etc.

*Respuesta:*

etc.                          T. D.                          etc.

*Sujeto (Mendeissohn)* (¹)

etc.                          D. T.                          etc.

*Respuesta:*

etc.                          T. D.                          etc.

E. Creemos instructivo evidenciar que un mismo compositor procede, a veces, distintamente, ante casos iguales o poco menos, prueba evidente de que un *algo* que está por encima del rigor de las reglas, dicta siempre la última palabra. Al ejemplo de Muffat, citado en la página 109, añadimos los siguientes, de J. S. Bach:

*Sujeto (²):*

etc.                          D. T.                          etc.

*Respuesta:*

etc.                          T. D.                          etc.

*Sujeto (¹):*

etc.                          D. T.                          etc.

*Respuesta:*

etc.                          T. D.                          etc.

*Sujeto (³):*

etc.                          T. D.                          etc.

*Respuesta:*

etc.                          D. T.                          etc.

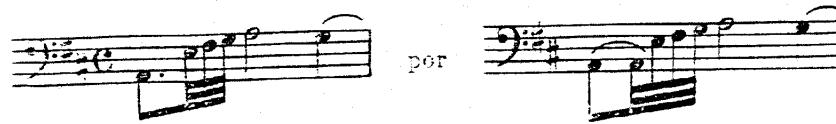
*Respuesta:*

etc.                          T. D.                          etc.

(¹) Fuga para órgano. (²) 16 (I). (³) 17 (D).



Tampoco asignaban un valor fijo al *puntillito*, y a veces ponían, como el propio Bach en la *Fuga 5 (I)* (compás 3):



5. Como ejemplo de hasta qué punto llegó Beethoven, en sus *Sinfonías*, a ampliar el tipo «Scherzo», analizamos esquemáticamente a continuación el que figura (sin el título de «Scherzo»), en su famosa *Novena sinfonía*. El compás de este «Scherzo» es  $\frac{2}{4}$  (salvo en el «Trio», que es  $\frac{C}{4}$ ). De si bien el verdadero ritmo corresponde unas veces a  $\frac{12}{4}$  y otras a  $\frac{9}{4}$ . De ahí las expresiones que puso Beethoven: «ritmo di quattro battute» y «ritmo di tre battute».

SECCIÓN I. *Grupo temático principal*<sup>(1)</sup>, constituido por:  
«Scherzo» Breve introducción, con la célula del Tema A (ocho compases).

Tema A, ampliamente desarrollado sobre sí mismo (sesenta y nueve compases).

Puente (sobre la célula de A) (quince compases).

Tema B (en el tono de Do) y elementos complementarios, el último, con carácter *codal* (cincuenta y ocho compases).

Tema A

(Exposición en forma fugada)

Puente (célula de A)

Tema B (contrapunteado con la célula de A)

(1) Lo que en el análisis del «Scherzo», de la página 195 titulamos *tema principal* (constituido por una simple frase de dieciséis compases) se convierte aquí, como puede observarse, en *grupo temático principal*, no alcanza extraordinaria extensión. En el análisis de este «Scherzo» no tenemos en cuenta los signos que indican repeticiones.

Continuación del diseño constituido por la célula del tema A, para conducir al: *Episodio* (ciento trece compases), formado por un desarrollo modular del *Tema A*.

*Reexposición* (abreviada) del *Tema A*, sin las entradas fugadas y con derivaciones distintas de cuando fue expuesto (veinticinco compases); del *Puente* (ampliado a treinta y cinco compases); del *Tema B*, en *Re*, y de sus complementos (setenta compases).

#### Reexposición de A

SECCIÓN II. *Tema principal* (ocho compases).  
«Trio» *Tema complementario que hace las veces de Episodio* (dieciséis compases).  
*Reexposición del tema principal*, con un complemento sobre la dominante y la repetición de aquél (cincuenta y tres compases).  
*Coda*, sobre el tema principal (cuarenta compases).

#### (Tema principal)

#### (Tema complementario)

SECCIÓN III. *Reexposición exacta de la I*, seguida de breve *Coda*.