

PRÓLOGO	3
ASPECTOS BÁSICOS DE LA ARMONÍA	
Tonalidad	5
Tonalidad y estructura	6
Funciones tonales y estructurales	6
Cadencias	8
Modulaciones, modulaciones pasajeras, tonalidades secundarias	10
Aspectos básicos de la estructura musical	11
ASPECTOS BÁSICOS DE LA FORMA MUSICAL	
Principios constructivos	13
La exposición y la reexposición	15
Desarrollo, transición y coda	16
Frases y períodos. Idea principal y secundaria	20
ESTUDIO DE FORMAS BÁSICAS	
El Motete	23
El Madrigal	26
La estructura en base a las áreas tonales	27
La forma con ritornello	27
El Preludio	28
La Obertura	32
La Fuga	32
La Suite	40
La Sonata Preclásica	45
La Sonata Clásica	53
El Cuarteto de Cuerda	70
El Tema con Variaciones	75
La Sonata Romántica	79
El Lied Romántico	86
Formas menores Románticas	90

PRÓLOGO

El presente volumen trata de ser un complemento a otros libros de Formas Musicales del mismo autor, ya editados con anterioridad.

Tiene como objetivo fundamental, el presentar una serie de análisis de obras musicales, muy representativas de ciertos períodos históricos.

No es fácil definir lo que en su amplio sentido supone el concepto de "forma"; y ello porque en sí aúna una serie de parámetros objetivos y subjetivos de la obra musical.

El concepto formal lleva implícito, de una parte, cualidades objetivas, fácilmente accesibles; son cuestiones sobre el ritmo, melodía, armonía, textura, etc., las cuales forman parte del lenguaje musical del compositor en un determinado momento histórico. El análisis de la obra musical comienza por tener muy en cuenta todos estos elementos anteriormente citados, pues son elementos primarios de la obra.

Además de esto, en la obra musical existe un condicionamiento subjetivo, cualidad que en todos los casos supone por parte del artista el intento de hacer la obra musical comprensible al oyente; es sin duda la parte más interesante del análisis.

La música es un arte cuya materia prima la constituye el sonido. Si tuviéramos que hacer una comparación con alguna de las otras artes, lo haríamos seguramente con la escultura, o mejor con la arquitectura, por la semejanza última que todas ellas comparten.

La arquitectura es un arte cuya materia prima es la masa o el volumen de materia palpable (llámese piedra, ladrillo u hormigón), y su fin último es el de elaborar una forma en el espacio. Algo similar ocurre con la escultura.

En la comparación que queremos hacer, la arquitectura se nos presenta como muy válida, al disponer siempre sus formas de una manera particular, y tan sólo condicionada por la finalidad de uso a la que está destinada la obra (pensemos en distintas formas arquitectónicas, desde un arco de triunfo, pasando por una catedral gótica y terminando en cualquiera de las formas del siglo XX).

De manera semejante hay que pensar la música, como un arte cuya materia prima, en este caso es el sonido, y cuya finalidad es la de establecer una forma, ahora en el tiempo.

Partiendo de esto, podemos deducir que es la forma precisamente la justificación definitiva de la obra musical; que dicha forma es la que hace la obra comprensible; y que por último, su lenguaje es propio, particular, que debemos conocerlo si queremos entender el mensaje de la obra.

El análisis musical va siempre encaminado a conocer dicho lenguaje.

Nadie duda del placer que supone la asistencia a un concierto de música, en el cual nos abandonamos no sólo en la propia audición, sino además en un conjunto de imágenes, movimientos, colores, sensaciones todas que conforman un espectáculo completo. Es un tipo de aproximación a la obra de arte, llamémosle sensual y placentero.

Sin embargo, el análisis musical supone un tipo de acercamiento de tipo más técnico y cerebral, que puede ignorar otros aditamentos extramusicales, y que llegan al placer por el conocimiento y comprensión de la obra.

Ninguno de los dos son excluyentes, pero mientras el primero sólo necesita del auditor su capacidad sensitiva, el segundo implica conocimientos técnicos y del lenguaje musical, que sólo el entrenamiento y el estudio pueden proporcionar.

ESTUDIO DE FORMAS BÁSICAS

El Motete

El motete renacentista supone la culminación de un proceso evolutivo en la música vocal polifónica. En esta última etapa, el motete consigue plasmarse claramente con unas estructuras bastante rígidas y perfectamente calculadas, lo que hace de estas obras un ejemplo a seguir por los compositores posteriores.

El compositor parte siempre de la propia estructuración del texto, el cual dará forma a la obra musical; de aquí que la división en episodios del motete se basa en la propia división en frases del texto.

Cada uno de estos episodios, basados como decimos en distintas frases, incorpora un tema musical distinto; música distinta para distinta letra. Aquí radica la severidad temática del motete, a la cual no es partícipe la música profana, más preocupada en la interpretación lírica y el sentido de la palabra.

El autor, una vez establecidos los episodios con sus temas correspondientes, utiliza fundamentalmente unos mismos principios de construcción. En primer lugar es muy característica la continuidad, de principio a fin de la obra. Ello se logra realizando las distintas cadencias episódicas, de tal manera que, mientras dos o tres voces del conjunto polifónico participan en el descanso, una o más voces arrancan en ese mismo punto o un poco antes del nuevo episodio. De esta manera la obra se engarza de principio a fin, en esa continuidad tan típica del género.

Otro principio de construcción del motete lo constituye el juego de texturas. Fundamentalmente se utilizan: la textura

contraste con la Fuga, en la cual el elemento melódico es el principal. En cuanto al aspecto rítmico, los preludios suelen basarse en una determinada fórmula que se repite sin interrupción hasta el final de la pieza; de esta manera se logra la fuerte unidad y pulsación tan características del barroco. Todo el interés de la pieza que relegado al aspecto armónico. Nuestro análisis se centrará siempre en descubrir el juego de tonalidades que el compositor nos presenta, y buscar el sentido de la estructura. En este sentido debemos afirmar que la forma del preludio es siempre una forma abierta y por tanto no prefijada "a priori", todo lo contrario de lo que ocurre en obras como la Fuga o la Sonata, por ejemplo, en las que suele existir una estructura bastante limitada en la propia concepción de la obra.

PRELUDIO Nº 1

J.S. Bach

(Clave bien temperado, volumen 1º)

La función de todo Preludio es siempre la de preparación y antesala de una obra o pieza posterior importante. En este caso sirve de preparación a la Fuga que viene después.

Casi siempre, estas piezas anuncian la tonalidad de la Fuga; ésta es su función primordial.

Rítmicamente, la pieza mantiene una fuerte unidad de principio a fin, según los principios básicos del lenguaje barroco. El ritmo de cuatro semicorcheas se mantiene durante toda la pieza.

Melódicamente no existe ningún interés especial, pues la pieza se basa en arpeggios.

Todo el interés queda centrado por tanto en la cuestión armónica. Bajo este punto de vista, el esquema armónico de la

ALLEMANDE PARTITA N° 2

J.S. Bach

Quizás una de las piezas más bellas escritas por Bach. Un salto de 4ª descendente es el material melódico más relevante de la pieza; se abre con secuencias unitonales.

En las partes fuertes del compás se perfila el tema enunciado en la sinfonía, basado en la tríada del acorde de Do menor.

PRIMERA SECCIÓN

El área de tónica abarca hasta el c-6 con cadencia perfecta; los compases 5 y 6 funcionan como una coda dentro del área; ello es debido, en primer lugar a la cadencia del c-5, y en segundo lugar al cambio de textura; todo ello produce una clara sensación de conclusión.

El desarrollo se anima con la entrada de figuras más rápidas; una serie de secuencias en el c-9 nos llevan al área de dominante en el c-11, muy subrayada dicha entrada por la reexposición del tema en la anacrusa del compás.

Los compases 13 y siguientes tienen una función conclusiva, y en ellos vuelve a utilizar la misma textura con la que terminó el área de tónica. Bach utiliza la misma textura para delimitar zonas con la misma función.

SEGUNDA SECCIÓN

El desarrollo se divide en dos partes; se observa un cambio de textura y una fuerte cadencia sobre el IV grado en el c-28.

Existen paralelismos con respecto a la 1ª sección.