REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

CURSO 1º

ANÁLISIS MUSICAL I

PROFESOR: ENRIQUE IGOA

MATERIALES PARA EL CURSO

Temario y lista de obras
Bibliografía
Tablas y esquemas
Teoría

Especialidades: todas

ÍNDICE

Temario		3
Lista de obras		4
Bibliografía		6
Tablas		
	- modos gregorianos	20
	- modos rítmicos	21
	- modos y tonos	22
	- armonía funcional	23
	- formas cerradas y formas abiertas	24
Tema 1	Análisis musical: concepto, relaciones y tipología	26
Tema 2	Conceptos fundamentales	31
Tema 3	Aspectos de la modalidad	42
Tema 8	Retórica musical	50
Forma de sonata		53
Armonía: esquemas		56

CURSO PRIMERO

1º SEMESTRE

Unidad 1 **Conceptos fundamentales**

Unidad 2 **El canto llano. El sistema modal. Los modos rítmicos. Los géneros litúrgicos y la monodia profana**
Camto gregoriano. Monodia medieval

Unidad 3 **La polifonía medieval. Cantus firmus. Isorritmia: talea y color**
Leonin, Vitry

Unidad 4 **Renacimiento. Evolución de los modos a los tonos**
Desprez, Victoria, Milán

Unidad 5 **Barroco. Teoría armónica y formal. Retórica musical**
Buxtehude, Corelli, Händel, J.S. Bach

TEORÍA Temas 1, 2, 3 (3.1-3.3)

****

2º SEMESTRE

Unidad 6 **Transición del Barroco al Clasicismo**
Scarlatti, Soler, C.P.E. Bach

Unidad 7 **El Clasicismo pleno**
Haydn, Mozart

Unidad 8 **Siglo XIX (1ª mitad)**
Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin

Unidad 9 **Siglo XIX (2ª mitad)**
Liszt, Brahms

TEORÍA Fundamentos de retórica musical. Teoría armónica y formal

CURSO PRIMERO

LISTA DE OBRAS

Unidad 2 El canto llano. El sistema modal. Modos rítmicos. Los géneros litúrgicos y la monodia profana

Canto gregoriano: Introito *Puer natus est nobis* * Graduale *Christus factus est* * Alleluia *Dies sanctificatus* * Sequentia *Veni sancte spiritus* * Communio *Diffusa est gratia* * Offertorium *Laetentur caeli* * Introito *In nomine Domini* * Hymnus *Veni, creator Spiritus*
Comtessa [Beatriz] de Dia (+ 1212): Chanson *A chantar*

Unidad 3 La polifonía medieval. Cantus firmus. Isorritmia: talea y color.

Leonin (ca.1159-1201): Alleluia *Pascha nostrum*
Philippe de Vitry (1291-1361): Motete *Garrit Gallus–In nova fert–Neuma* (*Roman de Fauvel*)

Unidad 4 Renacimiento. Evolución de los modos a los tonos

Josquin des Prez (1440-1521): Missa *Pange lingua* (Kyrie)
Milán, L. (1500-1561): *Fantasía XI* para vihuela

Unidad 5 Barroco. Teoría armónica y formal

Buxtehude, D. (1637-1706): *Praeludium en Mi Bux WV 141*
Corelli, A. (1653-1713): *Triosonata op.3 nº2*
Händel, G.F. (1685-1759): *Concerto grosso en sol menor op.6 nº6*
Bach, J.S. (1685-1750)

- *Choral* "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" BWV 637 * *Choral* "Wenn wir in höchsten Noten sein": Orgel Choral BWV 641* Orgel Choral BWV 668a
- *Das Wohltemperierte Klavier I*: Praeludium und Fuge 1 BWV 846 C-Dur (Praeludium) * Praeludium und Fuge 8 BWV 853 es-moll (Fuge)
- *Partita für Violine nº 2* d-moll BWV 1004 (Allemande)
- *Partita für Violine nº 3* E-Dur BWV 1006 (Gigue)
- *Suite* für violoncello nº3 C-Dur BWV 1009 (Preludium)

Unidad 6 Transición del Barroco al Clasicismo

Scarlatti, D. (1685-1757): *Sonata en Re mayor K.119*
Soler, A. (1729-1783): *Sonata nº90 en FA # mayor*
Bach, C.P.E. (1714-1788): *Sonata nº 4 en LA mayor Wq. 55/4*

Unidad 7 El Clasicismo pleno

Haydn, J. (1732-1809):

- *Cuarteto op.74 nº1 DO* (I. Allegro)
- *Sonata nº20* en do menor (I.Moderato)

Mozart, W.A. (1756-1791):

- *Cuarteto nº19 KV 465 DO* (I.Adagio. Allegro)
- *Sonata KV 300k (332) FA* (I.Allegro)

Unidad 8 Siglo XIX (I)

Beethoven, L. van (1770-1827):

- *Sonata nº 21 op.53* (1º mov.)
- *Cuarteto nº10 op.74* (1º Mov)

Schubert, F. (1797-1828): *Impromptu op.90 nº2*

Schumann, R.

- *Phantasiestücke op.12*: Nº2 Aufschwung
- *Kinderszenen op.15*: Nº7 Reverie
- *Album für die Jugend op.68*: Nº14 Pequeño estudio

Chopin, F.

- *Estudio op.10 nº1* (reducción estructural)
- *Ballade nº1 op.23* (transformación temática)
- *24 Preludios op.28*: nº 9, 20

Unidad 9 Siglo XIX (II)

Liszt, F.

- *Années de Pèlerinage I*: Vallée d'Obermann (transformación temática)
- *Piezas de carácter*: Nuages grises

Brahms, J.

- *8 Stücke op.76*: 6.Intermezzo
- *Intermezzo op.117 nº2*
- *Sonata para violín y piano nº1 op.78* (1ºmov.)

BIBLIOGRAFÍA EN TORNO AL ANÁLISIS MUSICAL
RECOPILACIÓN: ENRIQUE IGOA
(Profesor de Análisis musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

DICCIONARIOS

BLUME, Friedrich (ed.), 1949/2002. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag - Bärenreiter Verlag.

CASARES, Emilio (Ed.), 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

R.A.E. (Real Academia Española), 1992. *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* Madrid: Real Academia Española.

RANDEL, Don (ed.), 1987. *Diccionario Harvard de Música (HVD)*. Madrid: Alianza Editorial.

SADIE, Stanley (ed.), 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NG)*. London: MacMillan Publishers Limited.

SADIE, Stanley (ed.), 1992. *The New Grove Dictionary of Opera (NGO)*. London: MacMillan Publishers Limited.

LIBROS Y ARTÍCULOS

ADLER, Samuel, 1998. "Una reflexión sobre la forma en la música de finales del siglo XX. Sociología de la composición". *Cuadernos de Veruela* nº 2.

–, 2005. *Historia de la orquestación*. Barcelona: Idea Música.

ADORNO, Theodor W., 1949. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción (2003): *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1960. *Mahler. Eine Musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (1987): *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Ediciones Península.

–, 1963. *Dissonanzen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Traducción (2003): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1968. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Europäische Verlaganstalt. Traducción (2004): *Introducción a la Sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1968. *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Wien: Österreichischer Bundesverlag GmbH. Traducción (1990): *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza Editorial.

–, 1969. "Zum Probleme der musikalischen Analyse". Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (1999): "Sobre el problema del análisis musical". *Revista Quodlibet* nº 13.

–, 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Traducción (2004): *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 1978. "Classik, Romantic, Neue Musik". *Gesammelte Schriften Band 16. Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (2000): "Clasicismo, Romanticismo, Nueva Música". *Revista Quodlibet* nº 17.

–, 2004. *Escritos musicales I-VI*. Madrid: Ediciones Akal.

–, 2004. *Beethoven*. Madrid: Ediciones Akal.

ÁLAMO, L./LUCAS, I., 2001. "Audición y análisis de músicas de tradición oral". *Revista Música y educación* nº 45.

ÁLVAREZ, Alberto J., 2008. *El origen del neoclasicismo musical español: Manuel de Falla y su entorno*. Málaga: Ediciones Maestro.

ARIAS, Antonio, 2003. "Las obras para flauta de Mozart". *Revista Quodlibet* nº 26.

ANGLÉS, Higinio, 1955. "El *Llivre Vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV". Barcelona: *Anuario Musical C.S.I.C.* vol.10.

ANSERMET, Ernest, 1989. *Fondements de la musique dans la conscience humaine*. Paris: Robert Laffont.

ANTOKOLETZ, Elliot, 1995. "El lenguaje musical en las 14 bagatelas para piano de Bartók". *Revista Quodlibet* nº 1.

–, 1995. "Derivación de sets a partir de los modos folklóricos en la música de Bartók". *Revista Quodlibet* nº 3.

–, 2005. "Los cuartetos de cuerda de Bartók del período medio". *Revista Quodlibet* nº 31.

ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, 1983. *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones Istmo.
ARISTÓTELES, 2002. *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
–, 2002. *Retórica*. Universidad Nacional autónoma de México.
AROM, Simha, 2000. "En busca del tiempo perdido: la métrica y el ritmo en la música". *Revista Quodlibet* nº 16.
ASENSIO, Juan Carlos, 2003. *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial.
AULESTIA, Gotzon, 1998. *Técnicas compositivas del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
BADURA-SKODA, Paul, 1995. "La influencia de Chopin". *Revista Quodlibet* nº 14.
–, 2008. "Preludio en mi bemol menor y Fuga en re sostenido menor, Clave bien temperado I, BWV 853. Un anaálisis para la interpretación". *Revista Quodlibet* nº 42.
BAKER, J.M., 1983. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale University Press.
BAKER, Nancy & CHRISTENSEN, Thomas (ed.), 1996. *Aesthetics and the Art of Composition in the German Enlightment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch Heinrich Christoph Koch, Johann Georg Sulzer*. Cambridge University Press.
BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
BARICCO, Alessandro, 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.
BARJAU, Eustaquio, 1997. "Thomas Mann (Hans Castorp) comenta un Lied de Schubert". *Revista Quodlibet* nº 8.
BARRAQUÉ, Jean, 1982. *Debussy*. Barcelona: Antoni Bosch.
BARRAUD, Henry, 1995. *Hector Berlioz*. Madrid: Alianza Editorial.
BARRET-AYRES, Reginald, 2009. "Los cuartetos op. 76 de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 43.
BARTHES, Roland, 1974. *La antigua retórica. Investigaciones retóricas I*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
–, 1997. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
BASS, Richard, 1999. "De Gretchen a Tristán: el papel cambiante de las progresiones armónicas en el siglo XIX". *Revista Quodlibet* nº 15.
BEACH, David, 1974. "The Origins of Harmonic Analysis". *Journal of Music Theory*, 18.
BEAUSSANT, Philippe, 1998. *François Couperin*. Madrid: Alianza Editorial.
BEESON, Roger A., 1995. "Fondo y modelo". *Revista Quodlibet* nº 1.
BELLMAN, Jonathan, 1993. "The Magyars, the Turks, the Siege of Vienna and the Turkish Style". *Style Hongrois in the Music of Western Europe*. New York: Northeastern University Press. Traducción (2001): "Magiares, turcos, el sitio de Viena y el estilo turco". *Revista Quodlibet* nº 21.
–, 1998. " The Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion". *The Exotic in Western Music*. Traducción (2001): "Los gitanos húngaros y la poética de la exclusión". *Revista Quodlibet* nº 21.
BENT, Ian D., 1990. *Analysis*. London: MacMillan Press.
BERGER, Karol, 2004. "La Balada op. 23 de Chopin y la revolución de los intelectuales". *Revista Quodlibet* nº 29.
BERKOVEC, Jirí, 1970. *Josef Suk*. Bratislava: Supraphon.
BERLIOZ, Hector, 1985. *Memorias*. Madrid: Taurus Ediciones.
BERRY, Wallace, 1976. *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
–, 1989. *Musical Structure and Performance*. Yale University Press.
–, 1998. "La articulación rítmica en la música". *Revista Quodlibet* nº 10.
BÖCKER-HEIL, Norbert, 1972. "Musikalische Stilanalyse und Computer. Einige grundsätzliche Erwägungen". "Der Zustand polyphoner Strukturen: Ein Beispiel automatischer Stilbeschreibung". *International Musicological Society, 11th Congress*. Copenhagen 1972.
BÖHMER, Konrad, 1998. "Las tendencias utópicas del serialismo". *Revista Quodlibet* nº 11.
BOTSTEIN, Leon, 2003. "La estética de la asimilación y la afirmación: reconstrucción de la trayectoria de Felix Mendelssohn". *Revista Quodlibet* nº 26.
BOUCOURECHLIEV, André, 1987. *Igor Stravinsky*. Madrid: Ediciones Turner.
BOULEZ, Pierre, 1966. *Stocktakings from an Aprenticeship*. Oxford University Press: Clarendon Press.
–, 1984. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
–, 1999. "Timbre y composición: timbre y lenguaje". *Revista Quodlibet* nº 13.
BOULIANE, Denys, 2000. "Seis estudios para piano de György Ligeti". *Revista Quodlibet* nº 17.
BOYCE-TILLMAN, June, 2003. *La música como medicina del alma*. Barcelona: Paidós.
BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (coord.), 2000. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Akal Cambridge.
BOZAL, Valeriano, 1996. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
BRELET, Giselle, 1947. *Esthétique et création musicale*. París: Presses Universitaires de France.

–, 1949. *Le temps musical. Essai d'une esthétiqe nouvelle de la musique*. París: Presses Universitaires de France.
BROWN, Clive, 2009. "El tiempo en la música clásica y romántica". *Revista Quodlibet* nº 43.
BROWN, Marshall, 1999. "Los orígenes de lo moderno: estructuras musicales y formas narrativas". *Revista Quodlibet* nº 14.
BUELOW, George J., 1980. "Rhetoric and Music". NG.
BUKOFZER, Manfred, 1947. *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (1986): *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
BURKHOLDER, J. Peter, 1997. "Brahms y la música del siglo XX". *Revista Quodlibet* nº 9.
BURNHAM, Scott (ed.), 1997. *Musical Form in the Age of Beethoven*. Cambrige University Press.
BURT, Peter, 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press.
BUSCH, Regina, 2001. "Formas de movimiento. Acerca de la música sin movimiento en las obras de Webern, Cage y Mashayekhi". *Revista Quodlibet* nº 20.
–, 2002. "Sonido y ruido en la música de Webern". *Revista Quodlibet* nº 24.
CAGE, John, 1961. *Silence*. Wesleyan University Press. Traducción (2000): *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
CADIEU, Martine, 1977. *Boulez*. Madrid: Espasa-Calpe.
CALDWELL, John, 1992. *La música medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
CAPLIN, William E., 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York & Oxford: Oxford University Press.
CAREAGA, Virginia, 1990. *Erik Satie*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
CARLSON, S., 1997. "La exploración sonora del cerebro". *Revista Investigación y Ciencia* nº 247.
CARPENTIER, Alejo, 2007. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial.
CASABLANCAS, Benet, 1995. "Las tonalidades y su significado. Una aproximación". *Revista Quodlibet* nº 2.
–, 1997. "Quietud y trance. En torno a la última obra para piano de Schubert". *Revista Quodlibet* nº 7.
–, 2001. "El humor en el Clasicismo Superior. L. van Beethoven: Bagatela op. 126 nº 1 en Sol mayor". *Revista Quodlibet* nº 21.
−, 2006. "Haydn el progresivo. Estancamientos, crecimiento formal y emoción. Notas para el análisis". *Revista Quodlibet* nº 34.
CATALÁN,Teresa, 2003. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
CHAILLEY, Jacques, 1974. *Les Chorals pour orgue de J.S. Bach*. Paris: Alphonse Leduc.
–, 1991. *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza Editorial.
CHARLES SOLER, Agustín, 2002. *Análisis de la música española del siglo XX*. Valencia: Rivera Mota.
CLARK, Ann, 2005. "¿Es la música un lenguaje". *Revista Quodlibet* nº 33.
CLAUSSE, Jean, 1980. *Franck*. Madrid: Espasa-Calpe.
CONE, Edward T, 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company.
COOK, Nicholas, 1992. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W. Norton & Company.
–, 1999a. "¿Qué nos dice el análisis musical?". *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 1999b. "El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer". *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 2003. "La forma musical y el oyente". *Revista Quodlibet* nº 25.
COOKE, Deryck, 1998. "La unidad de los últimos cuartetos de Beethoven". *Revista Quodlibet* nº 12.
COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B., 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press. Traducción (2000): *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
CRAFT, Robert, 1992. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Editorial.
CRESTA, Gianvincenzo (coord.), 2002: *L'ascolto del pensiero*. Milano: Rugginenti Editore.
CRIVILLÉ, Josep, 1983. *Historia de la música española. Vol.7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial.
CROCKER, Richard L., 1986. *A History of Musical Style*. New York: Dover.
CROSS, Jonathan, 2007. "Stravinski, Adorno y el problema del no-desarrollo. *Revista Quodlibet* nº 38.
DALHAUS, Carl, 1997. "Romanticismo y Biedermeier. Características histórico-musicales del período de la restauración". *Revista Quodlibet* nº 9.
–, 1997. *Fundamentos de Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa.
–, 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
DAVERIO, John, 2002. "*Im Legendton* de Schumann y el concepto de «Arabesco» de Friedrich Schlegel". *Revista Quodlibet* nº 22.

DAVIE, Cedric T., 1966. *Musical Structure and Design*. New York: Dover.
DEBUSSY, Claude, 1987. *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
DELCAMBRE-MONPOEL, Marie, 2002. "El Opus 10 de Webern". *Revista Quodlibet* nº 24.
DELIÈGE, Celestin., 1999. "Hacia una objetivación de la armonía atonal". *Revista Quodlibet* nº 15.
DELIÈGE, Iréne, 1985. "Les règles préférentielles de groupment dans la perception musicale". Bruxelles: Université Libre (Laboratoire de Psychologie Experimentale).
–, 1985. "La perception des formations élémentaires de la musique". *Revue Analyse Musicale* nº 1.
DELIO, Thomas, 1996. *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company
DERNONCOURT, Sylvie, 1979. *Mahler*. Madrid: Espasa-Calpe.
DEUTSCH, Diana, 1982. *The Psychology of Music*. London: Academic Press.
–, 1992. "Paradojas de la tonalidad musical". *Revista Investigación y Ciencia* nº 193.
DEVOTO, Mark, 2006. "La armonía en la música de cámara de Ravel". *Revista Quodlibet* nº35.
DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia, 2002. "Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del s. XX". *Revista Quodlibet* nº 24.
–, 2007. "Del espacio virtual a la ubicuidad sonora". *Revista Quodlibet* nº 40.
DÖMLING, W., 1993. *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2007. "La reunificación de las artes: apuntes sobre la historia de una idea". *Revista Quodlibet* nº 37.
DORFLES, Gillo., 1984. *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen.
DOWNES, Stephen, 2008. "Poemas pastorales, ansiedad erótica y subjetividad en *Lemminkäinen y las doncellas de las islas* y las dos primeras sinfonías [de Sibelius]". *Revista Quodlibet* nº 42.
DOWNS, Philip G., 1997. *La música clásica*. Madrid: Akal Ediciones.
DRABKIN, William, 2009. "Cuarteto en fa menor op. 20 nº 5". *Revista Quodlibet* nº 43.
DREYFUS, Lawrence, 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge & London: Harvard University Press.
DUBIEL, Joseph, 2006. "Reacciones de inseguridad, desorientación y pérdida ante la estructura musical". *Revista Quodlibet* nº 36.
DUFOURT, Hugues, 2008. "Sobre la dimensión productiva de la intensidad y del timbre y su integración en los «elementos portadores de forma»". *Revista Quodlibet* nº 41.
DUNSBY, Jonathan & WHITTAL, Arnold, 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber & Faber.
DUNSBY, Jonathan, 1997. "La obra múltiple en Brahms: las Fantasías op.116". *Revista Quodlibet* nº 9.
DUNSBY, Jonathan & WHITTAL, Arnold, 1999. "El análisis motívico". *Revista Quodlibet* nº 13.
ECO, Umberto, 1962. *Opera aperta*. Milano: V. Bompiani. Traducción (1979): *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.
–, 1989. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
–, 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
EINSTEIN, Alfred, 1947. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton & Company. Trad. (1986): *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial.
ELLIS, Katharine, 2008. "Liszt: El artista romántico". *Revista Quodlibet* nº 40.
ELSCHEKOVÁ, Alica, 1978. "Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik". Studia Musicologica Academiae Scientarum Hungaricae 20.
EPSTEIN, D., 1979. *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*. Cambridge: MIT Press.
ERPF, Hermann, 1949. Analyse. MGG.
EXIMENO, Antonio, 1978. *Del origen y reglas de la música*. Madrid: Editora Nacional.
FALK, Julien, 1959. *Technique de la musique atonale*. Paris: Alphonse Leduc.
FALLA, Manuel de, 1952. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.
FELDMAN, Morton. "The Anxiety of Art". *Art in America*, vol. 61 nº 5, September/October 1973.
FERGUSON, Howard, 1975/2003. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX* Madrid, Alianza Editorial.
FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, 1983. *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el "Ars nova"*. Madrid: Alianza Editorial.
FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge, 1984. *Pierre Boulez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
FERNEYHOUGH, Brian, 1982. "Form-Figure-Style: an Intermediate Assessment". *Collected Writings* (1995). London: Harwood Academic Press. Traducción (2001): "Forma-Figura-Estilo: una valoración intermedia". *Revista Quodlibet* nº 21.
FINK, Robert, 2005. "Cómo enseñar Historia de la Música (después del final de la Historia): «Juegos de Historia» para una visión general del siglo XX". *Revista Quodlibet* nº 32.
FINLOW, Simon, 2000. "Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes". *Revista Quodlibet* nº16.
FISCHER-DIESKAU, Dietrich, 1982. *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Madrid: Altalena Editores.

–, 1996. "Un ensayo sobre el Lied con piano en lengua alemana". *Revista Quodlibet* nº 6.
FLOROS, Constantin, 2007. "«Todos los hombres serán hermanos». Mensajes humanitarios en la música". *Revista Quodlibet* nº 39.
FORCHERT, Arno, 1997. "La desintegración de las categorías formales tradicionales en música alrededor de 1900. Problemas de organización formal en Mahler y Strauss". *Revista Quodlibet* nº9.
FORTE, Allen, 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
FORTE, Allen & GILBERT, A., 2003. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
FRAISSE, Paul, 1976. *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
FRISCH, Walter, 2007. "«Echt symphonisch». Acerca del contexto histórico de las sinfonías de Brahms". *Revista Quodlibet* nº 39.
FROW, John, 2006. *Genre*. London & New York: Routledge.
FUBINI, Enrico, 1988. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1994. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
GALLEGO, Antonio, 1990. *Manuel de Falla y "El amor brujo"*. Madrid: Alianza Editorial.
GANS, Eric, 2005. "El comienzo y el final de la forma estética". *Revista Quodlibet* nº 33.
GARCÍA BACCA, Juan David, 1990. *Filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Anthropos.
GARCÍA LABORDA, José María, 1989. *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
–, 1994. "Las composiciones fonéticas de A.González Acilu en el contexto de la música contemporánea española". *Revista de Musicología* vol. XVII nº 2.
–, 1996. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.
–, 2000. *La música del siglo XX. Primera parte (1890-1914). Modernidad y emancipación*. Madrid: Editorial Alpuerto.
–, 2004. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas.* Sevilla: Editorial Doble J.
GARCÍA LLOVERA, Julio Miguel, 2005. *Musicología*. Zaragoza: Pórtico Librerías.
GAUTHIER, André, 1975. *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe.
–, 1979. *Honegger*. Madrid: Espasa-Calpe.
GEIRINGER, Karl, 1984. *Brahms. Su vida y su obra*. Madrid: Altalena.
GÓMEZ AMAT, Carlos, 1984. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: alianza Editorial.
GONZÁLEZ CASADO, Pedro, 2002. "La *Nana* y las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: un doble paradigma". *Revista de Musicología* vol. XXV nº 2.
GONZÁLEZ-VALLE, José, 1987. "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y de la 'Música práctica' a comienzos del Barroco". *Revista de Musicología* vol. X nº 3.
GEDALGE, André, 1995. *Tratado de la fuga*. Madrid: Real Musical.
GJERDINGEN, Robert O., 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford University Press.
GOLDMAN, David Paul, 2001. "El esoterismo como determinante del lenguaje armónico de Debussy". *Revista Quodlibet* nº 19.
GOMBRICH, Ernst H., 1979. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
GÓMEZ-MORÁN, Miriam. "La cuestión del programa en la Sonata en si menor de Franz Liszt". *Revista Quodlibet* nº 24.
–, 2008. "EL símbolo en las misas de Liszt". *Revista Quodlibet* nº 40.
GOURDET, Georges, 1974. *Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe.
GRABNER, Hermann, 1923. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Traducción (2000): *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal.
GRABÓZ, M., 1987. "La Sonate en *si mineur* de Liszt: une stratégie narative complexe". *Revue Analyse musicale* nº 3.
GRADENWITZ, Peter, 1999. "Las transformaciones estilísticas de mediados del siglo XVIII". *Revista Quodlibet* nº 13.
GRAVE, Floyd & GRAVE, Margaret, 2009. "La variación de los cuartetos de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 43.
GREEN, D.M., 1979. *Form in Tonal Music: an Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
GREGOR-DELLIN, Martin, 1983. *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Editorial.
GRIER, James, 2008. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal Ediciones.
GRIFFITHS, Paul, 1995. *Modern music and after. Directions since 1945*. New York: Oxford University Press.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude, 1993. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
GUINOVART, Carles, 1995. "Mikrokosmos. Algunas miniaturas del universo de Béla Bartók". *Revista Quodlibet* nº 3.
–, 2000. "Suite nº2 en re menor BWV 1008 de J.S.Bach. Preludio". *Revista Quodlibet* nº 16.
HÁBA, Aloys, 1984. *Nuevo tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
HAIMO, Ethan, 1995. *Haydn's Symphonic Forms. Essays on Compositional Logic*. Clarendon Press Oxford.
HALÁSZ, Péter, 1995. "Bartók y la sección áurea". *Revista Quodlibet* nº 3.
HAMILTON, Kenneth, 2008. "La interpretación de la música para piano de Liszt". *Revista Quodlibet* nº 40.
HARNONCOURT, Nikolaus, 2003. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós.
HATTEN, Robert, 2007. "Un estudio argumentado para la interpretación: El tercer movimiento de la Sonata op. 106 («Hammerklavier») de Beethoven". *Revista Quodlibet* nº 39.
HAUSER, Arnold, 1976. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Editorial Guadarrama.
HELMHOLTZ, Hermann L. F., 1954. *On the sensation of Tone*. New York: Dover Publications.
HENION, Antoine, 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
HENZE, Hans Werner, 1999. *Lenguaje musical e invención artística*. Frankfurt: Fischer-Verlag.
–, 2004. *Canciones de viaje con quintas bohemias*. Madrid: Scherzo Fundación y Antonio Machado Libros.
HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York & Oxford: Oxford University Press.
HERREWGEHE, Philip, 1987. "Bach and Musical Rhetoric". CD Harmonia Mundi 901155.7. (Comentarios incluidos en la grabación de 1985 de la *Matthäus Passion* BWV244, de J.S.Bach).
HILL, John Walter, 2007. *La música barroca. Müsica en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal Ediciones.
HINDEMITH, Paul, 1959. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
HINDEMITH, Paul, 1937. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: Schott. Traducción (1942): *The Craft of Musical Composition*. New York: Schott Music Corp.
HIRSBRUNNER, Theo, 1994. *Maurice Ravel*. Madrid: Alianza Editorial.
HODGES, Wilfrid, 2007. "La geometría de la Música". *Revista Quodlibet* nº 39.
HOECKNER, Berthold, 2006. "La distancia en Schumann (I)". *Revista Quodlibet* nº35.
–, 2006. "La distancia en Schumann (II)". *Revista Quodlibet* nº36.
HOFSTADTER, Douglas R., 1981. "The Music of Fréderic Chopin: startling aural patterns that also startle the eye". *Scientific American*.
–, 1992. *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets Editores.
HOGWOOD, Christopher, 1987. *Haendel*. Madrid: Alianza Editorial.
HOPPIN, Richard H., 1991. *La música medieval*. Madrid: Ediciones Akal.
HOWAT, Roy, 1996. "¿Qué interpretamos?". *Revista Quodlibet* nº 6.
–, 2001. "Debussy, naturaleza y proporción". *Revista Quodlibet* nº 19.
–, 2002. "Las relaciones arquitectónicas como hilo dramático en las obras tardías de Schubert". *Revista Quodlibet* nº 23.
HUNTER, Mary, 2001. "El estilo «Alla turca» a finales del siglo XVIII: Raza y género en la sinfonía y el serrallo". *Revista Quodlibet* nº 21.
–, 2009. "Los cuartetos de Haydn". *Revista Quodlibet* nº 43.
IGLESIAS, Antonio, 1983. *Manuel de Falla. Su obra para piano*. Madrid: Editorial Alpuerto.
IGES, José, 1987. *Luigi Nono*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
IGOA, Enrique, 1986. "Un nuevo método de análisis en musicología". *Anuario Musical* vol. 41.
–, 1989. "Observaciones complementarias al método del grado de cromatismo". *Revista de Musicología* vol. XII nº 1.
–, 1990. "Algunas cuestiones en torno a la percepción y a la estética en la obra de Marcel Proust". Madrid: edición privada.
–, 1990. "Don Giovanni: análisis musical". *Revista Scherzo*, III Festival Mozart.
–, 1991. "W.A. Mozart: las sinfonías y los conciertos". *Revista Scherzo*, Monográfico Mozart.
–, 1992. "Ramón Carnicer: algunos ejemplos de la obra orquestal". *Revista Scherzo* nº 64.
–, 1992. "Algunas consideraciones en torno al análisis (Extraídas de los libros de Th.W.Adorno: *Teoría estética* y *Alban Berg*)". Madrid: edición privada.
–, 1995. "Reflexiones en torno a la ópera en nuestro siglo". *Revista Ópera Actual* nº 15.

–, 1996. “Análisis del Preludio de *Tristan und Isolde*”. Madrid: edición privada.
–, 1997. “*Las golondrinas*, de J.M. Usandizaga: un análisis musical”. *Revista Música y Educación* nº 30.
–, 1998. “Creación musical y pedagogía. Breve comentario sobre *Médulas*”. *Revista de la Asociación de Percusionistas* nº 3.
–, 1998. “El grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal”. *Revista Música y Educación* nº 35.
–, 1999. “Análisis estadístico”. *Revista Quodlibet* nº 13.
–, 2000. *Fundamentos de análisis musical*. Madrid: Editorial Alpuerto (próxima publicación).
–, 2002. “Aspectos formales en *Falstaff*”. *Jornadas interdisciplinares sobre Giuseppe Verdi*. Madrid: Real Musical.
–, 2002. “Análisis de dos poemas sinfónicos de Liszt y Franck”. *Actas del congreso “Palabra y música”*. Edición a cargo de Anne-Marie Reboul. Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid (2006).
–, 2002. “Apuntes analíticos en torno al ballet *Estancia* de Alberto Ginastera”. Madrid: Universidad Complutense.
–, 2002. “Música para guitarra y orquesta en el cambio de siglo: *Fantasías* de Luis de Pablo y *Jan Mayen* de Enrique Igoa”. *Revista de Musicología* vol. XXV nº2.
–, 2003. *El legado musical de Ángel Barja. Música instrumental*. Instituto Leonés de Cultura (2006).
–, 2004. “Los escritos musicales de Charles E. Ives”. *Revista Scherzo* nº 185.
–, 2004. “D.Q. Don Quijote en Barcelona. Creación simultánea de una ópera”. *Revista Doce Notas Preliminares* nº 14, invierno-primavera 2004-2005.
–, 2005. “Creación musical y pedagogía. Análisis de *Médulas op. 31*”. *Revista Espacio sonoro* nº 6 (www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/)
–, 2007. “Pervivencia y modernidad de Beethoven”. *Revista Scherzo* nº 221.
–, 2007. “La música cinematográfica de Francisco Guerrero”. *Revista del Festival de Música Española de Cádiz 2007*.
–, 2007. “Audición y análisis: una dependencia mutua en constante renovación”. *Revista Doce Notas Preliminares* nº 19-20 (2007).
–, 2007. “Sibelius: las últimas sinfonías”. *Revista Scherzo* nº 225.
–, 2008. “Messiaen: religión y cantos de pájaros”. *Revista Scherzo* nº 235.
IRVINE, John, 2005. “Los *Canti di vita e d’amore* de Luigi Nono: nuevas fases de desarrollo de 1960-62. *Revista Quodlibet* nº 31.
JACHINO, Carlo, 1948. *Tecnica dodecafonica*. Milano: Edizioni Curzi.
JACKSON, Roland, 2008. “Leitmotiven y forma en el Preludio de Tristán”. *Revista Quodlibet* nº 41.
JAEGER, Werner, 1933. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Berlin. Traducción (1957): *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
JOST, Christa, 2003. “El espejo en el espejo: aspectos históricos, biográficos y estructurales de las *Variations Sérieuses* de Mendelssohn”. *Revista Quodlibet* nº 26.
JOST, P. *Instrumentación (Historia y transformación del sonido orquestal)*. Barcelona: Idea Música.
JOUBERT, Muriel, 2001. “Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy”. *Revista Quodlibet* nº 19.
JUNCEDA, Juan A., 1975. *La música en el pitagorismo primitivo*. Madrid: Editorial Fragua.
JÜRGENS, H. et alia, 1990. “El lenguaje de los fractales”. Revista *Investigación y Ciencia* nº 169.
KAMIEN, Roger, 2004. “Frase, período, tema”. *Revista Quodlibet* nº 30.
KANDINSKY, Wassili., 1910. *Von der Geistliche in der Kunst*. Traducción (1982): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores.
KEEFE, Simon P., 2007. “Los conciertos para piano [de Mozart] en su contexto estético y estilístico”. *Revista Quodlibet* nº 37.
KENNEDY, Michael, 1981/83. *Britten*. London: Butler & Tanner Ltd., Frome & London.
KHOLOPOV, Yuri, 2002. “La forma en las obras instrumentales de Shostakovich”. *Revista Quodlibet* nº 22.
KINDERMAN, William, 1998. “Beethoven y la variación: el reto de Prometeo”. *Revista Quodlibet* nº 12.
–, 2000. “La recapitulación dramática en El ocaso de los dioses de Wagner”. *Revista Quodlibet* nº 16.
–, 2004. “Contraste y continuidad en el proceso creativo de Beethoven”. *Revista Quodlibet* nº 30.
–, 2007. “Desarrollo dramático y diseño narrativo del primer movimiento del Concierto en do menor K.491 de Mozart”. *Revista Quodlibet* nº 37.
KING, Robert. *Henry Purcell*. Madrid: Alianza Editorial.
KIRKENDALE, Ursula, 1980. “The Source for Bach’s *Musical Offering:* The *Institutio Oratoria* of Quintilian”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXIII, Nº1, 88-141.
KIRKPATRICK, Ralph, 1985. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Editorial.

KIRKPATRICK, John (ed.), 1991. *Charles E. Ives: Memories*. New York: W.W. Norton & Company.
KIVY, Peter, 2005. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós.
KLEINERTZ, Rainer, 208. "Liszt, Wagner y la «forma de despliegue»: Orpheus y la génesis de Tristán e Isolda". *Revista Quodlibet* nº 40.
KLENZ, William, 2000. "El opus 38 de Brahms: ¿piratería, pillaje, plagio o parodia?". *Revista Quodlibet* nº 17.
KOFFKA, Kurt, 1935. *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt, Brace & Company. Traducción (1973): *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
KÖHLER, Wolfgang, 1929. *Gestalt Psychology*. New York: Liveright. Traducción (1972): *Psicología de la forma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
KOHS, E.B., 1976. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin.
KRAMER, Lawrence, 2003. "Narratología musical. Un esbozo teórico". *Revista Quodlibet* nº 25.
KRAUSE, Ernst. *Puccini*. Madrid: Alianza Editorial.
KRENEK, Ernst, 1940. *Studi di contrapunto basati sull sistema dodecafonico*. Milano: Edizioni Curzi.
KRETZSCHMAR, Hermann, 1939. *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig.
KROSS, Siegfried, 2001. "Brahms el sinfonista". *Revista Quodlibet* nº 20.
KÜHN, Clemens, 1992. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
–, 1993. *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
–, 2005. *Historia de la composición musical*. Barcelona: Idea Música.
KUNDERA, Milan, 1998. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets Editores.
KUNZE, Stefan, 1990. *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial.
LABUSSIÈRE, Annie, 1998. "*Ancient voices of children* de George Crumb". *Revista Quodlibet* nº 12.
LA RUE, Jean, 1989. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
LAVAGNE, André, 1978. *Chopin*. Madrid: Espasa-Calpe.
LEDBETTER, David, 2008. "Los Preludios" [Clave bien temperado]". *Revista Quodlibet* nº 42.
LEIBOWITZ, René, 1949. *Introduction a la Musique de Douze Sons*. Paris: Ed.L'Arche.
LENDVAI, Ernö, 2003. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books.
LEÓN TELLO, Francisco José, 1991. *Estudios de Historia de la teoría musical*. Barcelona: C.S.I.C.
LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray, 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Harvard: The Massachussets Institute of Technology. Traducción (2003): *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.
LESTER, Joel, 1989. *Analytic Approaches to XX Century Music*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (2005): *Aspectos analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
–, 1999. "La interpretación musical y el análisis: interacción y exégesis". *Revista Quodlibet* nº15.
–, 2000. "J.S. Bach nos enseña a componer: cuatro preludios modelo de El clave bien temperado". *Revista Quodlibet* nº 18.
–, 2003. "Robert Schumann y las formas de sonata". *Revista Quodlibet* nº 27.
LEVINSON, Jerrold, 2002. "Música y emoción negativa". *Revista Quodlibet* nº 23.
LIPPMAN, Edward A., 1964. "Theory and Practice in Schumann's Aesthetics". *Journal of the American Musicological Society* nº 17. Traducción (2002): "Teoría y práctica en la estética de Schumann". *Revista Quodlibet* nº 22.
–, 2004. "Fenomenología de la música". *Revista Quodlibet* nº 30.
LIZ, Ángel, 2007. "La alianza artes/ciencias a través de la obra de I. Xenakis". *Revista Quodlibet* nº 39.
LOEB, David, 2007. "Aspectos matemáticos de la Música". *Revista Quodlibet* nº 39.
LONDON, Justin, 2005. "Actos de habla musicales y lingüísticos". *Revista Quodlibet* nº 33.
LONGYEAR, Rey M., 1969. *La música del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
LÓPEZ-CALO, José, 1983. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.
LÓPEZ CANO, Rubén, 2000. *Música y retórica en el Barroco*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Colección "Bitácora de Retórica".
LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel, 1989. *Stockhausen*. Madrid: Círculo de Lectores.
LOWINSKY, Edward E., 1995. "Sobre el ritmo en Mozart". *Revista Quodlibet* nº 1.
McCRELESS, Patrick, 2008. "El ciclo de estructura y el ciclo de significado: Trío con piano en mi menor op. 67 [de Shostakovich]". *Revista Quodlibet* nº 42.
MACDONALD, Hug, 2001. "6 bemoles, 9/8". *Revista Quodlibet* nº 19.
MACHADO, Pedro. *Heitor Villa-Lobos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
MADERUELO, Javier , 1984. *Edgar Varèse*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
–, 1986. *Charles Ives*. Madrid: Círculo de Lectores.
MANDELBROT, Benoît, 2003. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets Editores.
MANN, Alfred, 1987. *The Study of Fugue*. New York: Dover.

MARCO, Tomás, 1998. *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2002. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
–, 2003. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
MARCHÁN, Simón, 1987. *La estética de la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
MARI, Pierrette, 1976. *Bartók*. Madrid: Espasa-Calpe.
MARTÍN, Fernando, 2007. "Tiempo, narratividad, organicismo y uso de conjuntos en el último estilo de Elliot Carter". *Revista Quodlibet* nº 37.
MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, 2004. "Charles Ives. La soledad". *Revista Scherzo* nº 185.
MARTÍN MORENO, Antonio, 1985. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
MARTÍNEZ MIURA, Enrique, 1997. *Bach. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Editorial Península.
MASSIN, Jean et Brigitte, 1987. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Ediciones Turner.
–, *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Ediciones Turner.
–, *Franz Schubert*. Madrid: Ediciones Turner.
MATAMORO, Blas, 2004. "Alejo Carpentier (1904-1980)". *Revista Scherzo* nº 185.
MAUS, Fred Everett, 2003. "Narración, drama y emoción en la música instrumental". *Revista Quodlibet* nº 25.
–, 2004. "La música como drama". *Revista Quodlibet* nº 30.
MAZORRA, Luis, 2000. *25 aniversario LIM*. Madrid: Editorial Alpuerto.
MCCLARY, SUSAN, 2003. "Lo narrativo en música «absoluta»: identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms". *Revista Quodlibet* nº 25.
MEEÙS, Nicholas, 1999. "Elementos para una evaluación de la teoría schenkeriana". *Revista Quodlibet* nº 15.
MELLERS, Wilfrid, 2000. "El clave bien temperado: armonía, contrapunto y simbología. Fugas nº 8 y 14". *Revista Quodlibet* nº 18.
MERCER-TAYLOR, Peter, 2003. "La Sinfonía 'Escocesa' de Mendelssohn y la música de la memoria alemana". *Revista Quodlibet* nº 26.
MESSIAEN, Olivier, 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc.
–, 1996. *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie (1949-1992)*. Paris: Alphonse Leduc.
METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (ed.), 1981. "Béla Bartók". *Musik-Konzepte* Heft 22.
–, 1984. "Igor Stravinsky". *Musik-Konzepte* Heft 34/35.
–, 1992. "José Luis de Delás". *Musik-Konzepte* Heft 78.
Traducción (2001): *José Luis de Delás*. Madrid: aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares. Colección *a tempo* 1.
MEYER, Felix, 2002. "Anton Webern y la Sociedad Privada de Conciertos: comentarios a la «Versión de cámara» de las 6 Piezas para gran orquesta op. 6". *Revista Quodlibert* nº 24.
MEYER, Leonard B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press. Traducción (2001): *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1967. *The Arts and the Ideas*. University of Chicago Press.
–, 1978. *Explaining Music. Essays and Exploration*. University of Chicago Press.
–, 1989. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Pennsilvania Press. Traducción (2000): *El estilo y la música*. Madrid: Editorial Pirámide.
MEYER, Krzysztof. *Shostakovich*. Madrid: Alianza Editorial.
MICHEL, Pierre, 1995. György Ligeti. Strasbourg: Minerve.
MICHELS, Ulrich, 1994. *Atlas de música I & II*. Madrid: Alianza Editorial.
MILA, Massimo. *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza Editorial.
MOLES, Abraham, 1959. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion.
MORALES, Luisa (ed.), 2003: *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830* - Actas del I y II Symposium Internacional "Diego Fernández" de Música de Tecla Española (Vera-Mojácar, 2000-2001). Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería.
– (ed.), 2007: *Cinco siglos de música de tecla española. Five centuries of Spanish Keyboard Music*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
– (ed.), 2009: *Domenico Scarlatti en España. Domenico Scarlatti in Spain*. Almería: Editorial Asociación Cultural LEAL.
MORGAN, Robert P., 1994. *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
–, 1998. *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal
–, 2004. "Tiempo musical/espacio musical". *Revista Quodlibet* nº 28.
MOTTE, Diether de la, 1989. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].

–, 1990. *Musikalische Analyse*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
–, 1991. *Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
MOTTE-HABER, Helga, 1972. *Musikpsychologie*. Köln: Gerig.
MUÑOZ, M., J., 1998. "Pequeña guía de algunos compositores y obras no demasiado conocidos, escrita por un mero aficionado". *Cuadernos de Veruela* nº 2.
NARMOUR; Eugene, 1977. *Beyond Schenkerianism*. University of Chicago Press.
–, 1999. "Sistemas de implicación musical de arriba abajo y de abajo arriba: elaboración sobre la teoría de la sintaxis emocional de Meyer". *Revista Quodlibet* nº 15.
NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
–, 1990. *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*. Princeton, Princeton University.
–, 1986. "La sémiologie musicale dix ans après". *Revue Analyse Musicale* nº 2.
NETTHEIM, Nigel, 2004. "La derivación de la cuarta Balada de Chopin a partir de Bach y Beethoven". *Revista Quodlibet* nº 29.
NETTL, Bruno, 1985. *Música folklórica y tradicional de los continentes ocidentales*. Madrid: Alianza Editorial.
NEUBAUER, John, 1992. *La emancipación de la música*. Madrid: Visor.
NEWMAN, Ernest, 1982. *Wagner. El hombre y el artista*. Madrid: Taurus Ediciones.
NEWMAN, William S., 1972. *The Sonata since Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company.
–, 1983. *Sonata in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company.
–, 1983. *The Sonata in the Classical Era*. New York: W.W. Norton & Company.
NOMMICK, Yvan, 2003. "Tradición, modernidad y sincretismo en el Quatuor pour la Fin du Temps". *Revista Quodlibet* nº 25.
NOTLEY, Margaret, 2004. "La música de cámara de finales del siglo XIX y el culto al adagio clásico". *Revista Quodlibet* nº 28.
OLIVER, M., 1996. *Benjamin Britten*. London: Phaidon.
ORDIZ, Noelia, 2008. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*. Madrid: ICCMU. Colección Música Hispana. Textos.
ORFILA, Fernando, 2007. "El Canticum Sacrum de Stravinski: una convergencia de procedimientos y estilos compositivos". *Revista Quodlibet* nº 38.
ORLOVA, Alexandra, 1996. *Chaikovski*. Madrid: Alianza Editorial.
OSBORNE, Charles, 1988. *Verdi*. Barcelona: Salvat Editores.
OTTERBACH, Friedemann. *Johann Sebastian Bach*. Madrid. Alianza Editorial.
PABLO, Luis de, 1996. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine* (Edición bilingüe). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
PADRÓS, David, 2002. "Oriente-Occidente: un estudio de influencias". *Revista Quodlibet* nº 23.
PANOFSKY, Walter, 1988. *Richard Strauss*. Madrid: Alianza Editorial.
PARAKILAS, James, 2004. "La forma balada en Chopin". *Revista Quodlibet* nº 29.
PARKS, R.S., 1989. *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press.
PARRISH, Carl (ed.), 1950. *Masterpieces before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J.S. Bach*. New York: W.W. Norton & Company.
PAUMGARTNER, Bernhard, 1990. *Mozart*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1992. *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Editorial.
PEDRERO-ENCABO, Águeda, 1997a. "Los "30 essercizi" de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias". *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1. Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología.
–, 1997b. *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Universidad de Valladolid.
PÉREZ MASEDA, Eduardo, 1983. *Alban Berg*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
PERLE, George, 1999. *Composición serial y atonalidad* Barcelona: Idea Books.
–, 2004. "El programa secreto de la Suite lírica". *Revista Quodlibet* nº 29.
PERSICHETTI, Vincent, 1961. *Twentieth-Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company. Traducción (1985): *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
PESSON, Gérard, 2006- "Mahler y Debussy: Trascendencia y emoción". *Revista Quodlibet* nº 36.
PETIT, Pierre, 1976. *Ravel*. Madrid: Espasa-Calpe.
PINILLOS, José Luis, 1989. *Principios de psicología*. Madrid: Alianza Editorial.
PISTON, Walter & DEVOTO, Mark, 1991. *Armonía*. Barcelona: Labor [→Barcelona: Idea Books].
PLANTINGA, Leon, 1992. *La música romántica*. Madrid: Ediciones Akal.
POMEROY, Boyd. "Debussy y la tonalidad: una perspectiva formal". *Revista Quodlibet* nº 30.
POPPLE, Anthony (ed.), 1994. *Theory, Analysis and Meaning in Music*. Cambridge University Press.
POUSSEUR, Henri, 1984. *Música, semántica y sociedad*. Madrid: Alianza Editorial.

PLANTARD, Bruno Marc, 2001. “Johannes Brahms: el movimiento final de la Cuarta Sinfonía. Hacia una cinética de la trayectoria”. *Revista Quodlibet* nº 20.
PRIETO, Carlos, 1993. *De la U.R.S.S. a Rusia. Tres décadas de experiencias y observaciones de un testigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
PRIMMER, Brian, 2000. “Unidad y conjunto. Ideales en contraste en la música romántica”. *Revista Quodlibet* nº 17.
QUINTILIANO, Marco Fabio, 1942. *Instituciones oratorias*. Madrid: Editorial Hernando.
RAMEAU, Jean Philippe, 1722. *Traité de l’Harmonie reduite à ses principes naturels*. Paris: J.B.C. Ballard. Edición facsímil (1984): Madrid: Arte Tripharia.
RADOS, Ferenc, 2002. “Observaciones respecto a los términos «clásico» y «Clasicismo»”. *Revista Quodlibet* nº 23.
RAHN, John (ed.), 1994. *Perspectives on Musical Aesthetics*. New York: W.W. Norton & Company.
RATNER, Leonard G., 1980. *Classic Music. Expression. Form and Style*. New York: Schirmer Books.
–, 1992. *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books.
–, 1998. “Teorías del s.XVIII sobre la estructura del período musical”. *Revista Quodlibet* nº 12.
REESE, Gustav, 1988. *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1988. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
REGER, Max, 1903. *Beiträge zur Modulationslehre*. Lindau: C.F. Kahnt. Traducción (1979): *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical.
REIBEL, Guy, 1997. “El tiempo musical: repetición y evolución”. *Cuadernos de Veruela* nº 1.
REMY, Yves & Ada, 1974. *Mozart*. Madrid: Espasa-Calpe.
RENARD VALLET, Emilio, 2006. “¿Tiempo fuerte o tiempo referencial? Un enfoque psicológico-referencial de la métrica musical”. *Revista Quodlibet* nº 35
RETI, Rudolph, 1951. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.
–, 1965. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid: Ediciones Rialp.
REVERTER, Arturo, 1995. *Brahms. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
–, 1999. *Schubert. Lieder comentados. Discografía recomendada.* Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
RIEMANN, Hugo, 1903. *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorden*. London: Augener.
–, 1921. *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
–, 1928. *Fraseo musical*. Barcelona: Labor.
–, 1930. *Armonía y modulación*. Barcelona: Labor.
–, 1943. *Composición musical. Teoría de las formas musicales*. Barcelona: Labor.
ROBERTS, Paul, 2001. “Debussy: ¿impresionista o simbolista? Reflets dans l’eau - La cathédrale engloutie”. *Revista Quodlibet* nº 19.
ROCK, I. & Palmer, S., 1991. “El legado de la psicología de la forma”. *Revista Investigación yCiencia* nº 173.
RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Promptuario de Musicología*. Barcelona: Editorial Clivis.
ROMERO, Justo, 1999. *Falla. Obra completa comentada. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
ROS, Mario, 1995. “El universo sonoro del último Webern”. *Revista Quodlibet* nº 4.
ROSEN, Charles, 1986. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1983. *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch.
–, 1987. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
–, 2000. “Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann. *Revista Quodlibet* nº 18.
–, 2002. “La fronteras del sinsentido”. *Revista Quodlibet* nº 24.
–, 2004. “La música para piano de Pierre Boulez”. *Revista Quodlibet* nº 28.
–, 2004. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
ROSTAND, Claude, 1986. *Anton Webern*. Madrid: Alianza Editorial.
ROTHSTEIN, William, 2002. “El análisis y la interpretación musical”. *Revista Quodlibet* nº 24.
ROWELL, L., 1987. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa.
RUBIO, Samuel, 1983. *Historia de la música española. 2. Desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial.
SABBE, Herman, 2009. “ZZZ… Zappa, Zimmermann, Zorn: ¿Una única tradición?. *Revista Quodlibet* nº 43.
SACKS, Oliver., 2001. *The Man who Mistook his Wife for a Hat*. New York: Harper & Row. Traducción (2001): *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Muchnik Editores.

SADAI, Yitzak, 1985. “Analyse Musicale: par l’oeil ou par l’oreille?”. *Revue Analyse Musicale* nº 1.
–, 1986. “L’application du modèle syntagmatique – paradigmatique à l’analyse des fonctions harmoniques”. *Revue Analyse Musicale* nº 2.
–, 1993. “D’une phénoménologie du style musical”. *Revue Analyse Musicale* nº 32.
SALAZAR, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
SALZER, Felix, 1990. *Audición estructural*. Barcelona: Editorial Labor.
SALZER, Felix & SCHACHTER, Carl, 1999. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea Books.
SALZMAN, Eric, 1979. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
SAMSON, Jim, 1999. “La recepción de Chopin. Teoría. Historia. Análisis”. *Revista Quodlibet* nº14.
SATUÉ, Carlos y FRÍAS, Carlos, 2007. “Diversas geometrías aplicadas a la música”. *Revista Quodlibet* nº 39.
SCHACHTER, Carl, 1996. “La reconciliación de elementos cromáticos opuestos en los dos primeros movimientos de las sonatas para piano op.31 y op.53”. *Revista Quodlibet* nº 6.
–, 1999. “El *Impromptu en Fa sostenido mayor op.36*. Análisis e interpretación”. *Revista Quodlibet* nº 14.
–, 2001. “El primer movimiento de la Segunda Sinfonía de Brahms: el tema inicial y sus consecuencias”. *Revista Quodlibet* nº 20.
SCHAEFFER, Pierre, 1967. *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France.
SCHATTSCHNEIDER, D., 1995. “Las metáforas de Escher”. *Revista Investigación y Ciencia* nº 220.
SCHENKER, Heinrich, 1906. *Harmonielehre*. Berlin und Stuttgart. Traducción (1990): *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
–, 1925. *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch*. Munich.
–, 1932. *Fünf Urlinie-Tafeln*.Wien.
–, 1935. *Der freie Satz*. Wien.
SCHLOEZER. Boris de & SCRIABIN, Marina. *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
SCHMALFELDT, J., 1983. *Berg’s* Wozzeck. *Harmonic Language and Dramatic Design*. Yale University Press.
SCHMIEDER, Walter, 1980. *Thematisch-Systematisch Verzeichnis der Werke Joh. Sab. Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
SCHNEIDER, Michel, 2002. *Músicas nocturnas*. Barcelona: Paidós.
SCHÖNBERG, Arnold, 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition. Traducción (1974): *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
–, 1950. *Style and Idea*. London: Williams and Norgate, Ltd. Traducción (1963): *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones. Barcelona: Idea Books (2005).
–, 1954. *Structural Functions in Music*. London: Faber & Faber. Traducción (1990): *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Editorial Labor [→Barcelona: Idea Books].
–, 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber. Traducción (1998): *Fundamentos de composición musical*. Madrid: Real Musical.
SCHÖNBERG, Arnold & KANDINSKY, Wassili, 1987. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial.
SCHULENBERG, David, 2008. “El clave bien temperado. Primera parte”. *Revista Quodlibet* nº 42.
SCHULZE, H.J. *Johann Sebastian Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
SCHWEITZER, Albert, 1979. *Johann Sebastian Bach (1905)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
SEARLE, Humphrey, 1957. *El contrapunto del siglo XX*. Barcelona: Vergara Editorial.
SEASHORE, Carl.E., 1938. *Psychology of Music*. New York: Dover.
SHANNON, Claude and WEAVER, Warren, 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. University of Chicago Press.
SIEGELE, U. *Studien zur J.S.Bach*. *Die Zahl und die Musik*.
SIMPSON, Robert, 2001. *Beethoven. Las sinfonías*. Barcelona: Idea Música.
SIOHAN, R. *Stravinski*. Barcelona, Antoni Bosch.
SOBASKIE, James William, 2005. “Implicaciones tonales y dialéctica gestural en el Cuarteto en la menor de Schubert”. *Revista Quodlibet* nº 31.
SOKOLOV, Alexandr S., 2005. *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Zöller & Lévy.
SOLER, Josep, 1983. *Victoria*, Barcelona: Antoni Bosch.
SOLIE, Ruth A., 1992. “¿La vida de quién? El género del «Yo» en el ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann”. *Revista Quodlibet* nº 22.
SOLOMON, Maynard, 2004. “Beethoven, más allá del Clasicismo”. *Revista Quodlibet* nº 30.
SOLOMOS, Makis, 1998. “El universo de la sonoridad en Xenakis”. *Revista Quodlibet* nº 10.

SOMFAI, Laszlo, 1995. “El desarrollo de ideas del siglo XIX en la notación para piano de Béla Bartók”. *Revista Quodlibet* nº 3.
SOURIAU, Etienne (ed.), 1998. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal Ediciones.
SOTELO, Mauricio, 1997. “Luigi Nono o *El dominio de los infiniti possibili*”. *Revista Quodlibet* nº 7.
SPENDER, Natasha, 1980. “Psychology of Music”. NG.
SPIES, Claudio, 2007. “Un relato”. *Revista Quodlibet* nº 38.
STEINER, George, 2001. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Editorial Siruela.
STEVENSON, Robert , 1993. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial.
STORNI, Eduardo, 1983. *Ginastera*. Madrid: Espasa-Calpe.
STORR, Anthony, 2002. *La música y la mente*. Barcelona, Ediciones Paidós.
STRAVINSKY, Igor, 1939. *Poétique musicale*. Harvard University Press. Traducción (1977): *Poética musical*. Madrid: Taurus Ediciones.
–, 1985. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor.
STROBEL, Heinrich, 1966. *Claude Debussy*. Madrid: Ediciones Rialp.
STRUNK, Oliver & TREITLER, Leo, 1998. *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Company.
STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, 1991. *Schönberg. Vida, contexto, obra.* Madrid: Alianza Editorial.
SWAIN, Joseph P., 2005. “Concepto de sintaxis musical”. *Revista Quodlibet* nº 33.
SZENDY, Peter, 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
TALBOT, Michael, 1990. *Vivaldi*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 1996. *Tomaso Albinoni*. Madrid: Alianza Editorial.
–, 2003. “Armonía y metro: contribución al estudio de sus relaciones”. *Revista Quodlibet* nº 27.
TARUSKIN, Richard, 1984. *Music in the Western World: A History in Documents*. Compiled and edited by Taruskin and Piero Weiss. New York and London.
–, 1993. *Mousorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press.
–, 1995. *Text and Act*. Oxford University Press.
–, 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. University of California Press.
–, 1997. *Defining Russia Musically: historical and hermeneutical essays*. Princeton University Press.
TÉLLEZ, José Luis, 2004. “Charles Ives. Las paradojas del profeta”. *Revista Scherzo* nº 185.
TEMES, José Luis. *Anton Webern*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
TERRY, Charles S., 1963. *The Music of Bach*. New York: Dover.
TIRRO, F. *Historia del jazz clásico*. Editorial Ma non troppo.
–, *Historia del jazz moderno*. Editorial Ma non troppo.
TOCH, Ernst, 1931. *La melodía*. Barcelona: Editorial Labor.
–, 1948. *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover.
TODD, Larry, 2007. “Strauss, antes de Liszt y Wagner: algunas observaciones”. *Revista Quodlibet* nº 40.
TODUTA, Sigismund y HERMAN, Vasile, 2000. “La Chacona de la Partita nº2 en re menor para violín solo BWV 1004 de J.S.Bach”. *Revista Quodlibet* nº 16.
TOORN, Piet C. van der, 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. Yale University Press.
–, 2007. “La estructura rítmica en la Consagración de la primavera”. *Revista Quodlibet* nº 38.
TOVEY, Donald F., 1931. *A Companion to Beethoven’s Sonatas*. London.
–, 1939. *Essays in Musical Analysis*. London.
UNGER, Hans Heinrich, 1941/1969. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetoric im 16-18 Jahrhundert* Würzburg: Triltsch Verlag.
VALLEJO, Polo, 1995. “Del pulso a la polirritmia. Una experiencia creativa”. *Revista Quodlibet* nº 2.
VALLET, Emilio Renard, 2006. “¿Tiempo fuerte o tiempo referencial? Un enfoque psicológico-referencial de la métrica musical”. *Revista Quodlibet* nº35.
VARIOS, 1979. “Lulu”. *Revista Obliques* (número especial).
VIERGE, Marcos Andrés, 2007. “Perspectivas educativas en la relación del análisis con la práctica interpretativa. Caso práctico”. *Revista Quodlibet* nº 38.
VIGNAL, Marc, 1987. *Mahler*. Barcelona: Antoni Bosch.
VILLA ROJO, Jesús, 2008 (ed.). *Músicas actuales. Ideas básicas para una teoría*. Bilbao: Fundación BBK.
VITOUX, F., 1988. *Rossini*. Madrid: Alianza Editorial.
VLAD, Roman. *Stravinsky*. Oxford University Press.
VV.AA., 1999. *An Introduction to the Complete Works of Johann Sebastian Bach (Life, works, glossary, BWV directory)*. Stuttgart: Hänssler Verlag.
WAGNER, Richard. *La poesía y la música en el drama del futuro*. Madrid: Espasa-Calpe.

WALKER, Alan, 1997. “Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert”. *Revista Quodlibet* nº 7.
–, 1997. “Brahms y el serialismo”. *Revista Quodlibet* nº 9.
–, 1999. “Chopin y la estructura musical. Una aproximación analítica”. *Revista Quodlibet* nº 14.
WALSH, S., 1988. *The music of Stravinsky*. Oxford: Clarendon Press.
–, 2007. “Un ruso en San Petersburgo: El pájaro de fuego”. *Revista Quodlibet* nº 38.
WALTER, Bruno, 1983. *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Editorial.
WALTON, Kendall L., 2003. “¿Qué hay de abstracto en el arte de la música?”. *Revista Quodlibet* nº 25.
WEBERN, Anton, 1932. *Der Weg zur zwölfton Musik*. Traducción (1998): “El camino hacia la composición dodecafónica”. *Cuadernos de Veruela nº 2*.
–, 1933. *Der Weg zur Neue Musik*. Traducción (1997): “El camino hacia la nueva música”. *Cuadernos de Veruela nº 1*.
WEBSTER, James, 1997. “La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (I)”. *Revista Quodlibet* nº 7.
–, 1997. “La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (II)”. *Revista Quodlibet* nº 9.
–, 2001. “Sonata form”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Press.
WEID, J.N. von der, 1997. *La musique du XXe siècle*. París: Hachette.
WEIS, Piero & TARUSKIN, Richard (ed.), 1984. *Music in the Western World. A History in Documents*. New York: Schirmer.
WHEELDON, Marianne, 2006. “Interpretación de la discontinuidad en las últimas obras de Debussy”. *Revista Quodlibet* nº 34.
WHITE, Eric Walter, 1983. *Benjamin Britten. His Life and Operas*. London, Faber & Faber.
WHITE, Eric Walter & MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, 1989. *Stravinsky*. Barcelona: Salvat.
WHITTAL, Arnold, 1999. “Tonalidad y escala de tonos en la música de Debussy”. *Revista Quodlibet* nº 15.
–, 2000. “Teoría, composición y análisis: de la antigüedad a la modernidad”. *Revista Quodlibet* nº 18.
WILLIAMS, Alistair, 2003. “*Répons*, de Pierre Boulez. ¿Fantasmagoría o articulación del espacio”. *Revista Quodlibet* nº 26.
WILSON, P., 1992. *The Music of Béla Bartók*. Yale University Press.
WINGFIELD, Paul, 2008. “Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception Theory”. *Music Analysis Review* nº 27/1.
WIORA, Walter, 1968. “Absolute Musik”. MGG.
WOLF, Eugene K., 1981. *The Symphonies of Johan Stamitz. A study in the formation of the classic style.* Utrecht/Antwerp: Bohn, Scheltem & Holkema * The Hague/Boston: Martinus Nijhoff.
WÖRNER, Karl H., 1973. *Stockhausen: Life and work.* Los Angeles: University of California Press.
XENAKIS, Iannis, 1990. *Formalized Music*. New York, Hillsdale: Pendragon Press.
YOUNG, James O., 2002. “El valor cognoscitivo de la música”. *Revista Quodlibet* nº 23.
ZAMACOIS, Joaquín, 1975. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.
–, 1984. *Tratado de armonía*. Barcelona: Labor.
ZASLAW, Neal (ed.), 1989. *The Classical Era: from the 1740s to the end of the 18th century*. London: MacMillan.

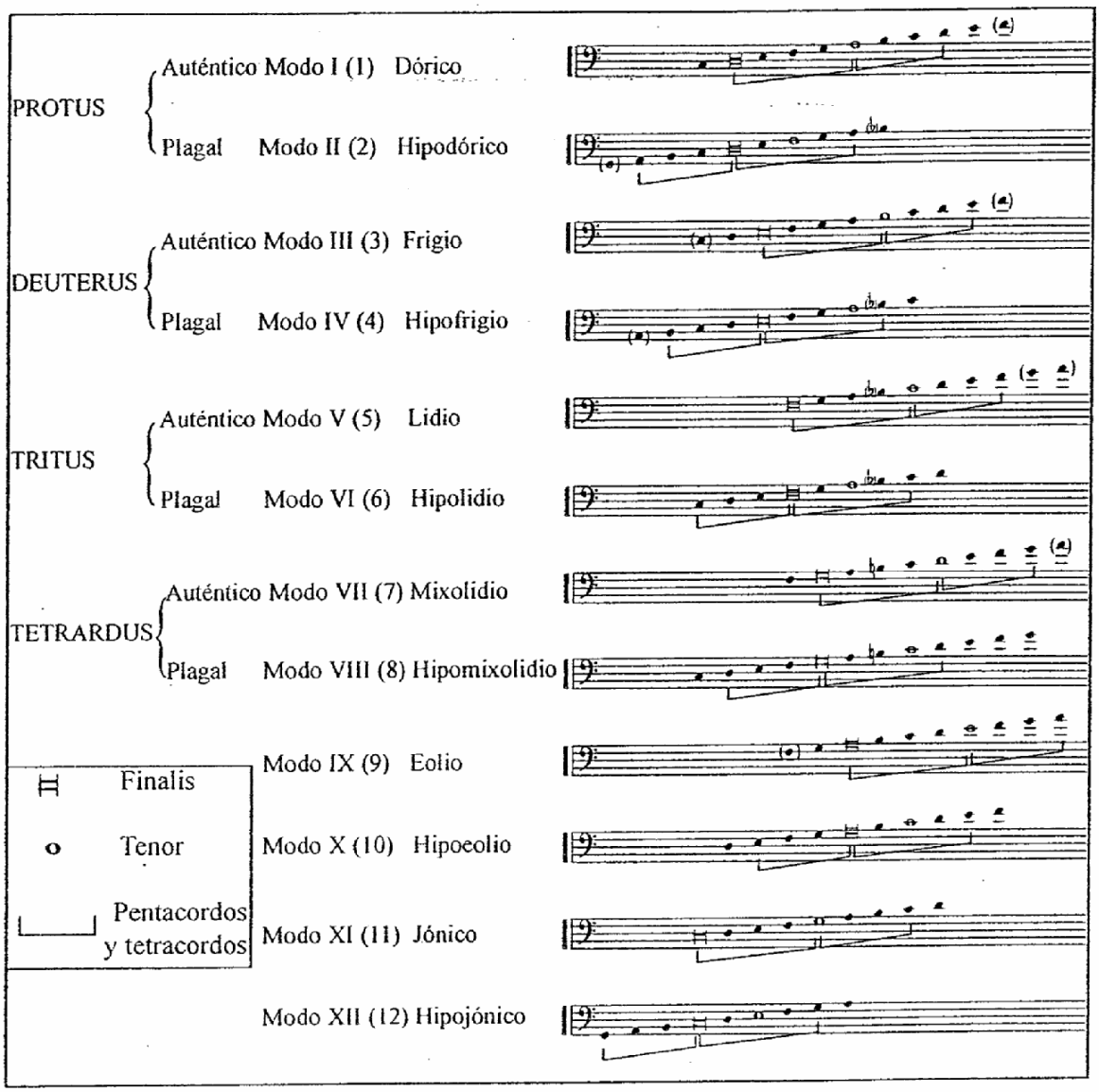


TABLA 3.1. Sistema completo de los 12 modos eclesiásticos

Modo	Denominación prosódica	Equivalente musical	Modelo de ligaduras	Equivalente moderno
1	TROQUEO LB			
2	YAMBO BL			
3	DÁCTILO LBB			
4	ANAPESTO BBL			
5	ESPONDEO LL			
6	TRÍBACO BBB			

TABLA. 3.2 Modos rítmicos: combinaciones larga-breve, pie básico, motivos rítmicos y denominación prosódica.

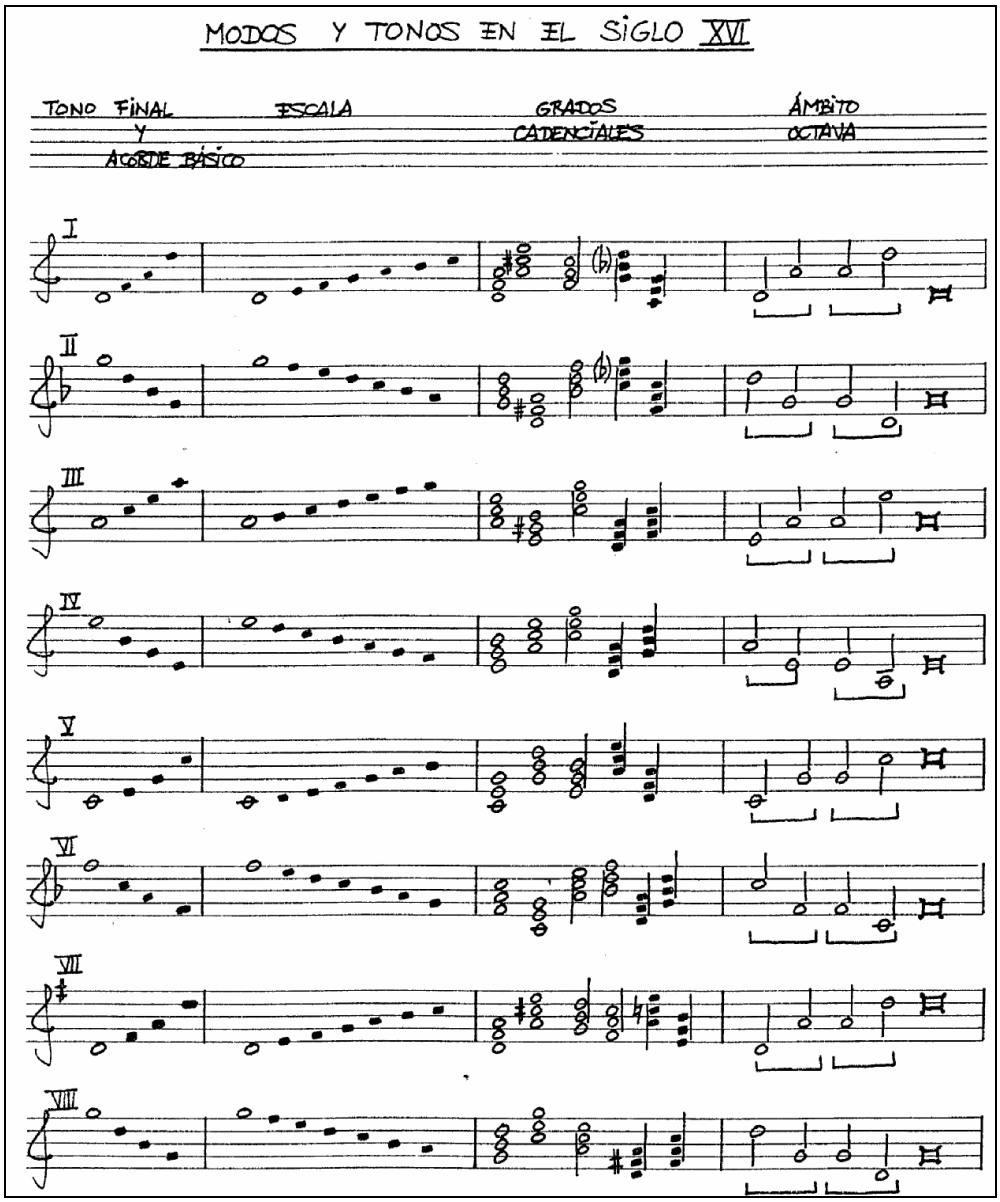


TABLA 3.3. Tono final, acorde básico, escala, grados cadenciales y *especies* de octava de los *tonos*.

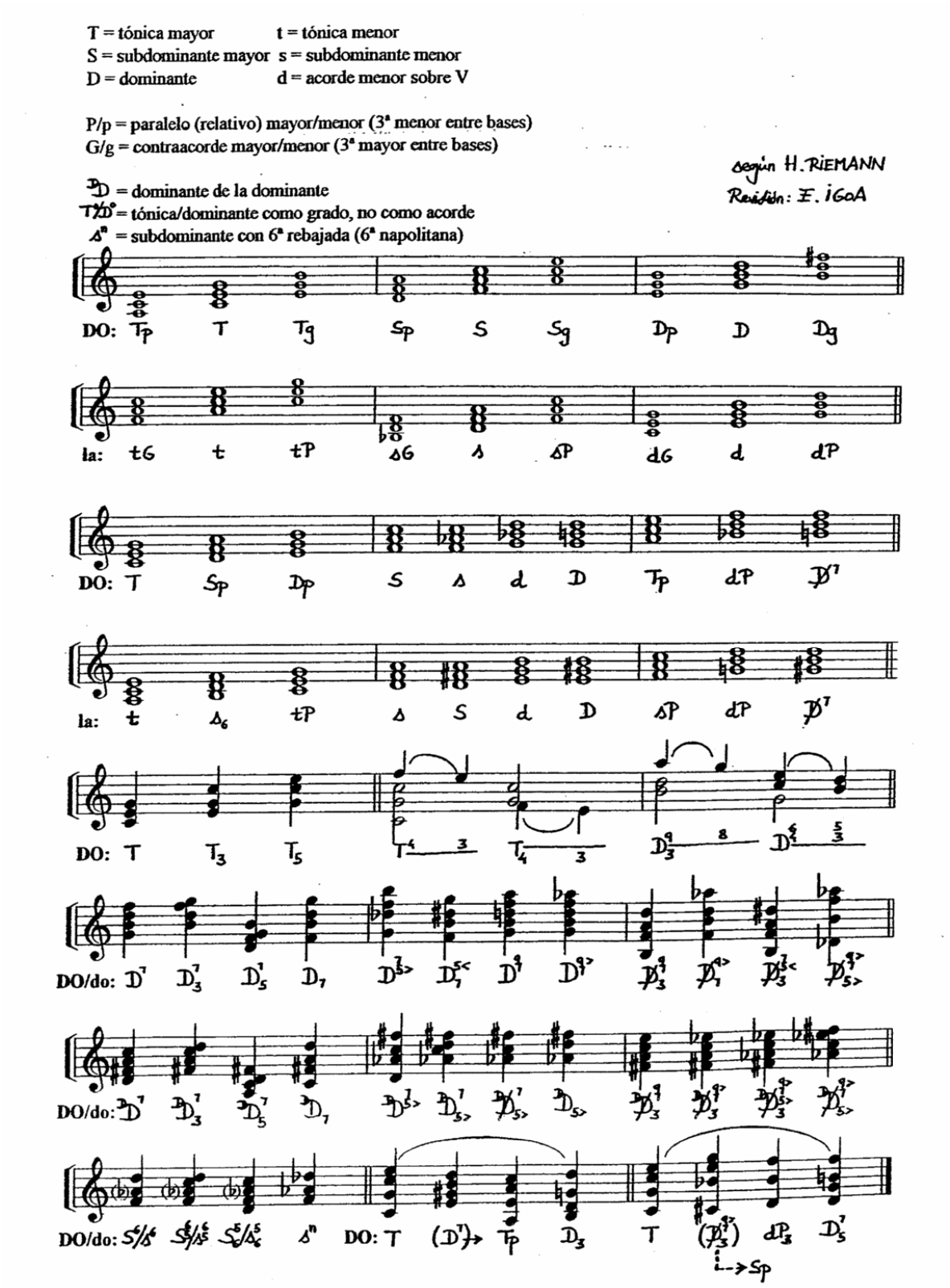


TABLA 5.1 ARMONÍA FUNCIONAL: SÍMBOLOS Y FUNCIONES[1]

[1] Elaborada y revisada por **Enrique Igoa** a partir de la teoría armónica de **Hugo Riemann** y la escuela alemana de teoría musical (**Hermann Grabner**, **Wilhelm Maler**, **Diether de la Motte**, etc.).

FORMAS CERRADAS Y FORMAS ABIERTAS
ESQUEMA FORMAL, ARMÓNICO Y TEMÁTICO[2]

FORMAS CERRADAS en 3, 5 o más partes

ARIA d.C.

Intr.	**A**	**Rit.**	**B**	**(Rit.)**	**A**	**Rit.**
T/t		T/t	Tp, D, tP, sP	T/t		T/t

MINUETO + TRIO

Minueto	**Trio**	**Minueto**
‖: **A** :‖ :‖ **B** **(A')** :‖	‖: **C** :‖ :‖ **D** **(C')** :‖	‖: **A** :‖ :‖ **B** **(A')** :‖
T → D D → T	id. en t, Tp, Dp,...	T → D D → T
t → tP tP → t	id. en tP, T, sP,...	t → tP tP → t

FORMAS EPISÓDICAS

(Intr.)	**A**		**(Trans.)**	**B**	**(Trans.)**	**A'**	**(Coda)**
(T/t)	T/t	→	T/t	Tp, D, tP, sP, t/T		T/t →	T/t

Ejemplos: impromptu, momento musical, nocturno, fantasía, intermezzo,...

RONDÓ SIMPLE

A1	**B1**	**A2**	**C**	**A3**	**(B2**	**A4**	**Coda)**
T → T	D	T → T	Tp/t	T → T	(T	T → T	T)
t → t	tP/d	t → t	sP/T	t → t	(t/T	t → t	t/T)

FORMAS ABIERTAS en 2 partes

DANZAS (SUITE)

‖: **A** :‖ :‖ **B** **(A')** :‖			
T → D	D → (Tp, Sp,...)	T
t → tP/d	tP/d → (sP, dP, s...)	t

MINUETO, TRIO Y SCHERZO AISLADOS (SONATA)

‖: **A** :‖ :‖ **B** **(A')** :‖			
T → D	D → (Tp, Sp,...)	T
t → tP/d	tP/d → (sP, dP, s...)	t

[2] Elaborado por **Enrique Igoa** según **C.Th. Davie**: *Musical Structure and Design* (Dover) y **Jan la Rue**: *Análisis del estilo musical* (Labor)

SONATA (Evolución en 7 estadios desde la sonata bipartita hasta la sonata en tres partes)[3]

1.*Forma binaria primitiva*.

Exp. **Rec.**
$||: Pm\ \ m\ \ m\ \ m :|\ ||: Pm^1\ \ m^2\ \ m :||$
T/t → D/tP/d D/tP/d → T/t

2.*Forma binaria desarrollada*.

Exp. **Rec.**
$||: Px\ \ y\ |x\ \ y\ \ y :|\ ||: Px^1\ \ x^2\ \ |x\ \ y\ \ y :||$
T/t → D/tP/d D/tP/d → T/t

3.*Forma binaria politemática*.

Exp. **Rec.**
$||: Px\ \ y\ |\ x\ \ y\ |\ K :|\ ||: Px^1\ \ x^2\ \ |\ y^1\ \ y\ |\ K :||$
T/t → D/tP/d D/tP/d → Tp,Sp,... → T/t

4.*Forma binaria extensa*.

Exp. **Rec.**
$||: Px\ \ y\perp\ T\ |\ Sx\ \ y\perp\ K :|\ ||: Px\ \ y\perp\ \ T\ \ |\ Sx\ \ y\perp\ K :||$
T/t → D/tP/d D/tP/d → Tp,Sp,...→ T/t

FORMAS ABIERTAS en 3 partes

5.*Forma de sonata con desarrollo no evolucionado*.

Exp. **(Des.)** **Rec.**
$||: Px\ \ y\perp\ Tx\ \ y\ |\ Sx\ \ y\perp\ K :|\ ||: Px^1\ \ y^1 \ldots\ \ ||\ Px\ \ y\perp\ Tx\ \ y\ |\ Sx\ \ y\perp\ K :||$
T/t → D/tP/d D/tP/d → Tp,Sp,... → T/t T/t

6.*Sonata con recapitulación incompleta y desarrollo evolucionado*.

Exp. **Des.** **(Rec.)**
$||: 1Px\ \ y\perp 2P\,|\,T\,|\,1Sx\ \ y\,|\,1K\perp 2K :|\ ||: 1Px\,x^1\ \ x^2\ |\,T^1\ |\,2P\perp 2P^1\ \ |\,T\ ||\,1Sx\ \ y\ |\,1K\perp 2K\ |\ 1Px :||$
T/t → D/tP/d D/tP/d → Tp,Sp,... → D^7 T/t T/t

7.*Forma sonata completa*.

Intr. **Exp.**
$||\,OP\ ||:1P\ \ 2P\ |\,1T\ \ 2T\ |\,1S\ \ 2S\ \ 3S\ |\,1K\ \ 2K :||$
D^7 T/t → D/tP/d

Des. **Rec.** **Coda**
$||: 3K^1\ \ 3K^2\ \ |\,2S^1\ \ 2T^1\ \ OP^1\ \ 1T^1\ \ 1T^2\ \ ||\ 1P\ \ 2P\ |\,1T\ \ 2T\ |\,1S\ \ 2S\ \ 3S\ |\,2K\ \ 3K :||\ 1P^1\ \ 3K\ ||$
D/tP/d → d, Tp, Sp,Dp, sP,dP,... D^7 T/t T/t S/s T/t

---

[3] La nomenclatura del material temático es la empleada por **Jan la Rue**, en la que *P* es el material principal (Grupo A o 1º Grupo), *T* es la transición (o puente), *S* es el material secundario (Grupo B, 2º Grupo o Grupo subsidiario) y *K* el materal cadencial. Las divisiones internas de los dos grupos principales se indican con *x*, *y*, etc., con *1P*, *2P*, etc., o con métodos similares. La letra *O* se utiliza para nombrar los materiales de la introducción, cuando ésta existe.

TEMA 1 ANÁLISIS MUSICAL: CONCEPTO, RELACIONES Y TIPOLOGÍA

1.1. CONCEPTO DE ANÁLISIS MUSICAL

El concepto de **análisis musical** es una noción con acepciones muy diversas según la época y la procedencia académica del autor (filosofía, estética, musicología, composición, pedagogía, etc.). Los principales diccionarios lo definen así: "El análisis musical es la **resolución de la estructura musical** en elementos constituyentes relativamente más simples, y el estudio de la función de estos elementos en dicha estructura" (Bent, NG 1980: vol. I, 340; 1990: 1). Por 'estructura' se entiende una parte de una obra, la obra completa o incluso un conjunto de obras. La definición del MGG no difiere mucho: "El análisis musical es toda **segmentación, comentario e interpretación** de una obra o de un grupo homogéneo de obras" (Erpf, MGG 1949/1989: vol. I, 449).

Por su parte, Th.W. Adorno afirma: "Conocer algo íntimamente significa en realidad analizarlo, esto es, indagar en las relaciones internas de la obra, y en lo que esencialmente está contenido en una composición. Bien se podría decir, en este sentido, que el análisis constituye la sede misma de la tradición [...]. Así pues, el análisis se ocupa de la estructura, de los problemas estructurales, y también de la audición estructural. Y por estructura no entiendo aquí la mera agrupación de la música por partes de acuerdo con los esquemas formales tradicionales, sino más bien lo que realmente acontece por detrás de dichos esquemas. La tarea que se nos presenta, por tanto, es la comprensión de la compleja relación entre el esquema y sus desviaciones, y no sólo la comprensión aislada de ambos; el análisis, así pues, es esencialmente la **investigación de esta relación**" (Adorno 1969/1999: 106, 108).

Nicholas Cook recuerda que lo primero que se espera de un análisis musical es que proporcione un apoyo a nuestra **experiencia de la música**, algo que la antigua clasificación armónica no podía satisfacer[4], por lo que los nuevos métodos analíticos se esmeraron en potenciar la descripción real de la experiencia auditiva, aunque algunos fueron más allá: el **análisis motívico**, buscando patrones temáticos a pequeña y gran escala, o el **análisis schenkeriano**, "basado en la experiencia de la continuidad y finalidad tonales a gran escala", aunque en ambos casos se puede dudar de la capacidad del oyente medio para percibir tales patrones o relaciones (Cook 1999, I: 58).

Una importante crítica lanzada por Cook se centra en "la creencia según la cual el análisis explica la experiencia musical de forma esencialmente científica", y que implicaba, entre otras cosas, una sospechosa **asociación entre análisis y valor estético** (Boretz), asumida por otros autores como Meyer, LaRue, Schenker y Keller, como si necesariamente aquella obra que no se ajustase a los modelos analíticos establecidos, debido a un lenguaje, a una textura o a una estructura no convencionales, tuviera menos valor que aquellas que se integran dentro del sistema (Cook 1999, I: 61). Convendría recordar aquí, por ejemplo, que un sistema como el de Schenker –a pesar de todo su mérito como método analítico– fue concebido por su autor para analizar sólo las obras del repertorio tonal más estricto (que para él empezaba en **J.S. Bach** y terminaba en **Brahms**), lo que excluyó no sólo a compositores tonales como **Wagner**, **Bruckner** y **Mahler**, sino también a toda la música modal y, por supuesto, al siglo XX.

Cook señala asimismo la importancia de una **'experiencia analítica'** de la música, cuando a través de los gráficos o esquemas analíticos de cualquier tipo se perciben en una obra hechos y conexiones que antes pasaban desapercibidos, y al mismo tiempo se dejan de lado otros elementos cuya importancia palidece ante la contemplación de la estructura global. Un ejemplo muy asequible es la *Audición estructural* de F. Salzer, derivada de las teorías schenkerianas, en la que se muestran más de 500 reducciones estructurales de obras que van

[4] No sólo con propósitos analíticos, sino para un uso meramente armónico, se demostrará más adelante que el uso de las cifras romanas para la numeración de acordes no es más que eso, una simple numeración, y analíticamente no aporta una interpretación musical del sentido profundo del discurso de la música ubicada en el período tonal en sentido amplio.

desde el canto gregoriano hasta el siglo XX; la audición de dichas obras acompañadas del correspondiente gráfico proporciona una visión completamente nueva del papel de los motivos y temas, de las funciones armónicas y de la construcción rítmica dentro de la estructura musical.

Estas apreciaciones conducen al verdadero sentido del análisis musical de una obra, que consiste, por una parte, en la **obtención de los elementos** temáticos, armónicos, rítmicos, tímbricos y formales, y, por otra, en el **estudio de las relaciones** entre ellos y de su **contribución funcional** a la coherencia de la estructura musical. Esta labor se realiza, naturalmente, partiendo de la obra musical en sí, pero los modelos, tablas, segmentaciones o gráficos resultantes no serían más que un inútil conjunto de observaciones, o un estéril 'virtuosismo analítico', si no revierten en un imprescindible retorno a la obra musical, iluminada ahora por la 'experiencia analítica' –como señala Cook– con una nueva y clarificadora luz que permitirá una comprensión mucho más profunda de la coherencia y la lógica del discurso musical. Es, por tanto, un viaje de ida y vuelta: la obra musical genera la observación analítica, cuya mirada se vuelve de nuevo hacia la obra misma, coloreada ahora como la luz a través de un prisma.

1.2. EL ANÁLISIS MUSICAL DENTRO DE LA MUSICOLOGÍA

1.2.1. Análisis, teoría musical y musicología

El **análisis musical** es una de las muchas ramas de la **teoría musical**, materia pluridisciplinar que tiene relación con la **musicología histórica** (paleografía, historia, biografía, notación, organología, iconografía, praxis interpretativa, sistemas de composición, sistemas teóricos), con la **musicología sistemática**[5] (investigación de las leyes armónicas, rítmicas y melódicas; acústica y fisiología musical; estética, psicología y sociología musicales; pedagogía musical; enseñanza de la armonía, contrapunto, composición, orquestación, interpretación; etnomusicología) y con la **musicología aplicada** (musicoterapia, construcción de instrumentos, crítica musical, informática musical). Han sido muchas las propuestas para delimitar el alcance de todas estas materias, sus relaciones entre sí y su dependencia de las ciencias humanísticas y aplicadas, desde la revisión de Guido Adler de su propia clasificación en 1919, o las propuestas de H.H. Dräger o Walter Wiora (Duckles, NG 1980: vol. XII, 838-839), y las más recientes de Ulrich Michels en su *Atlas de Música* (Michels, 1993: 12-13) y Julio García Llovera. Mi propuesta de síntesis, que refleja los tres bloques musicológicos y las ciencias auxiliares de los mismos, se puede observar en la **Tabla 1.1**.

Es evidente que un cuadro como éste no pretende ser ni exhaustivo ni inamovible. Tampoco las relaciones entre ciencias auxiliares y materias musicales son "lineales", ni se circunscriben a un solo bloque. Es decir, muchas de las ciencias aplicadas o humanísticas son auxiliares en sentido amplio a muchas de las materias incluidas en la musicología, tanto en el mismo grupo (musicología histórica, sistemática o aplicada) como fuera del mismo. Varias de ellas son útiles incluso en los tres grupos, como es el caso de las matemáticas en sus diversas disciplinas (estadística, trigonometría, cálculo de probabilidades, álgebra, etc.), de la semántica o de la pedagogía.

La **teoría musical**, como tal, engloba, en palabras de Palisca, "el estudio de la estructura de la música (melodía, armonía, contrapunto, ritmo y forma), las bases de los sistemas modales y tonales, escalas, afinación, intervalos, proporciones métricas consonancia y disonancia, así como estudios sobre composición, interpretación, orquestación, ornamentación, improvisación y música electrónica" (Palisca, NG 1980: vol. XVII, 741).

[5] La musicología sistemática fue descrita por Guido Adler en 1885, y, a pesar de haber sido definida en ocasiones de forma negativa como la "musicología no histórica", tiene un campo de acción enorme e interesantísimo, desgraciadamente ignorado en muchas de sus ramas por los planes de estudio de nuestro país, tanto en los conservatorios como en las universidades.

Ciencias aplicadas	MUSICOLOGÍA HISTÓRICA			Ciencias humanísticas
Filología	Organología	Terminología	Paleografía	Ciencias históricas
Bibliografía Semiótica	Instrumentación	Notación	Sistemas teóricos	Literatura Semántica
Iconografía	Práctica instrumental	Manuscritos y fuentes	Técnicas de composición	Mitología
Sistemas artísticos	Interpretación	Biografía	Estilos musicales	Religión y liturgia
Ciencias aplicadas	**MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA**			**Ciencias humanísticas**
Física Matemáticas	Acústica musical	Psicología de la música	Filosofía de la música	Filosofía Psicología
Fisiología Medicina	Fisiología musical	Sociología de la música	Estética musical	Estética Sociología
Electrónica Pedagogía	Técnicas de grabación	Pedagogía musical	Etnomusico-logía	Antropología Etnología
Ciencias aplicadas	**MUSICOLOGÍA APLICADA**			**Ciencias humanísticas**
Mecánica Ingeniería	Construcción de Instrumentos	Teoría de la música	Crítica musical	Lógica Lingüística
Psiquiatría Computación	Informática musical	Musicoterapia	Difusión y gestión	Comunicación

TABLA 1.1. Contenidos de la musicología y sus ciencias auxiliares.

1.2.2. Relaciones particulares con algunas disciplinas musicales

La ubicación del análisis musical en el conjunto de la enseñanza de la música, o en el conjunto de la actividad musical en general, plantea los típicos problemas "fronterizos" que implica siempre toda delimitación de un campo de trabajo. Una de las mejores propuestas para situar el análisis procede de I.D. Bent, que imagina una línea que va desde la filosofía y la estética musical, pasando por el análisis, hasta las técnicas de composición (armonía, contrapunto, formas etc.), de forma que el análisis se relaciona simultáneamente con los dos grupos de materias. Si añadimos la crítica y la historia, que se nutren de todo lo anterior tanto como lo informan, obtendremos una visión bastante completa de la presencia del análisis (y de la teoría musical) en el conjunto del estudio y de la práctica de la música, presencia que se hace patente en los terrenos de la musicología histórica, de la sistemática y de la aplicada, como ya se dijo.

Tanto para la **estética** como para el **análisis** la obra musical –como creación significante o no, como hecho artístico o como manifestación espiritual con implicaciones psicológicas y sociales incluso– es el objeto central de su investigación. Sin embargo, mientras el análisis se concentra en la sustancia más tangible de la obra musical (su sonido expresado a través de una

partitura y de una realización sonora) y en su construcción temática, armónica, rítmica y formal, la estética intenta extraer la naturaleza esencial de la música, el concepto de belleza y la relación de la creación musical con el pensamiento filosófico del momento. Es evidente la dependencia mutua entre ambas disciplinas: el análisis proporciona las bases técnicas para que la estética elabore sus teorías filosóficas y artísticas, mientras que la estética permite conocer el punto de partida conceptual y funcional de una obra musical, y, con ello, sus condicionantes espirituales y materiales, antes de abordar el trabajo analítico.

Por su parte, tanto las **técnicas de composición** como el **análisis** se focalizan en la construcción de la estructura musical y en la relación entre sus diversos parámetros. El estudio de las técnicas de la armonía, del contrapunto, de la forma o de la orquestación es imprescindible como bagaje del "oficio" del compositor, pero esas mismas técnicas sirven también al analista como base conceptual sobre la que se elaboran las teorías analíticas existentes. En sentido contrario, la contribución del análisis a la formación del compositor (y por supuesto del intérprete, del director de orquesta y del pedagogo) nunca será suficientemente valorada, por más que haya sido a veces ignorada por los planes de estudios, por los conservatorios y por los profesores con una inconsciencia tan grande como peligrosa. Tan obvia es la necesidad del análisis en este terreno que, en vez de explicarla, me limitaré a recordar que ya desde la Edad Media los compositores se formaban directamente con otros compositores de los que aprendían el "oficio", y en este aprendizaje el trabajo analítico con la música del maestro era –y sigue siendo hoy en los mejores casos– la base de la reflexión sobre la cual el alumno empieza a fraguar sus armas estéticas, estilísticas y técnicas, a lo que se unía el conocimiento directo de otras músicas inmediatamente anteriores. Así, por ejemplo, **J.S. Bach** copió, estudió y a veces transcribió obras de **D. Buxtehude**, **A. Vivaldi**, **A. Corelli**, etc., mientras que compositores como **A. Schönberg** o **P. Boulez** nos han dejado lúcidas observaciones analíticas sobre autores como **Brahms**, **Wagner**, **Mahler**, **Debussy**, etc., que demuestran un conocimiento profundo de sus obras.

Opiniones muy autorizadas ayudarán a comprender mejor la importancia de esta relación. Según Cook, "el análisis tiene un vínculo aún más directo con la composición. Analizar una pieza musical es sopesar alternativas, juzgar cómo hubiera sido ésta si el compositor hubiera hecho esto o aquello; es, en cierto sentido, recomponer la música de modo diferente al de la audición en una sala de conciertos" (Cook 1999, I: 70). Por su parte, Adorno afirma: "un arte consciente de sí mismo es un arte analizado. Existe una especie de convergencia entre el proceso analítico y el proceso compositivo [...]. Cuanto menos se ajusten las obras a una forma preestablecida –y esta es la tendencia general de la música desde el *Tristan und Isolde*– más necesitarán, por su propia entidad, de un análisis[6] hecho a la medida" (Adorno 1969/1999: 111).

Hay que recordar, no obstante, que muchas de las aportaciones en este sentido proceden también de profesores, intérpretes, musicólogos, historiadores, críticos e incluso filósofos y literatos, como se observa en la bibliografía final. Esta penetración en la materia musical es, naturalmente, un camino de ida y vuelta, y de ella se nutren las bases teóricas de estas disciplinas o la poética literaria en su caso (recordemos, por ejemplo, algunas obras de Thomas Mann, Alejo Carpentier, Franz Werfel o Marcel Proust).

En cuanto a la relación entre **historia** y **análisis**, es fácil deducir que la primera necesita las aportaciones materiales del segundo (ya se trate de análisis de obras concretas como de grupos o repertorios de obras) para establecer las bases del estilo musical de cada período histórico y su evolución a través de los siglos. El análisis, por su parte, debe ubicar su trabajo dentro del marco histórico correspondiente, con el fin de conocer los antecedentes técnicos y estilísticos de su objeto de estudio; con ello se consigue evitar los "falsos hallazgos" (rasgos del lenguaje musical que, por desconocimiento del repertorio de una época, parecen novedades o excepciones, cuando en realidad son ya parte del sonido de ese tiempo) y destacar, por el contrario, aquellas obras que realmente rompan con los moldes establecidos y abran nuevas vías en el lenguaje de un autor o en el estilo de una época.

[6] El mismo Th.W. Adorno proporciona una sustanciosa reflexión sobre la necesidad del análisis en relación con la Escuela de Viena en particular y con la música en general en su anterior libro *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima* (Adorno 1968/1990).

Como señala Bent, “la crítica es inseparable de la estética, por una parte, y del análisis, por otra” (Bent, NG 1980: vol. I, 342; 1990: 3). La relación entre **crítica** y **análisis**, por tanto, se basa en la dependencia de la primera respecto al segundo, en el sentido de que el crítico debería poseer una sólida formación técnica en general y analítica en particular para poder ofrecer una descripción objetiva de una obra, puesto que una buena crítica no es más que un análisis en prosa puesto al nivel del melómano común, en el que se juzgan, además, la coherencia y la lógica del discurso musical y su estructura. La estética entra en juego cuando se muestra el punto de partida conceptual de la obra y su avance, superación o consolidación respecto a las ideas predominantes. Quizá la mejor crítica sería, entonces, la que se difuminara como tal y se convirtiera en una simple frontera en un supuesto acercamiento entre la estética y el análisis. Recordemos a Adorno: “sin el análisis es difícil concebir las teorías estéticas y, sobre todo, los programas estéticos sobre música [...]. Toda crítica seria tiene por fundamento el análisis” (Adorno 1969/1999: 111).

1.3. TIPOLOGÍA DEL ANÁLISIS

Bent aborda la tipología del análisis en función de tres aproximaciones muy diferenciadas al hecho analítico. “Según la **aproximación a la sustancia musical**, la pieza musical es considerada como una estructura o sucesión de estructuras, un campo de datos, un proceso lineal o una serie de símbolos o valores emocionales. Según los **métodos operativos** se encuentran categorías como las técnicas de reducción, la comparación de elementos, la segmentación en unidades estructurales, la búsqueda de reglas de sintaxis, el recuento estadístico de rasgos distintivos y la interpretación de los elementos expresivos y simbólicos. Según los **medios de presentación** empleados se distinguen: la partitura con anotaciones y/o línea continua de análisis, la partitura fragmentada en sus elementos comunes, lista o léxico de unidades musicales y su sintaxis, gráficos con reducciones mostrando relaciones estructurales escondidas, descripción verbal usando desde terminología formal estricta hasta metáforas poéticas, presentaciones gráficas diversas y tablas o gráficos estadísticos” (Bent, NG 1980: vol. I, 370; 1990: 80).

Por su parte, Hermann Erpf distingue únicamente tres tipos básicos de análisis: “**análisis motívico-formal** (segmentación temática, base melódico-rítmica de los motivos, función armónica y métrica y relaciones entre elementos); **análisis psicológico** (descripción del transcurso y desarrollo de la tensión: consonancia y disonancia, secuencia modulatoria, combinaciones contrapuntísticas, construcción temática, etc.); y **análisis expresivo** (carácter expresivo, significado, idea poética, etc.)”; (Erpf, MGG 1949/1989: vol. I, 449-450).

Diether de la Motte aplica a 11 obras desde **Josquin Des Prez** hasta **Alban Berg** otros tantos tipos de análisis, algunos coincidentes con los métodos operativos de Bent (reducción, segmentación, análisis comparativo, estadístico, etc.), mientras que otros son diferentes aproximaciones o técnicas muy concretas (análisis compás por compás, análisis texto-música, análisis “especial”, análisis de las tendencias, detalles analíticos y análisis sin presupuestos previos). Lo más significativo de su libro es destacar precisamente que, aunque en teoría es posible aplicar cualquier tipo de análisis a cualquier obra, cada creación musical puede requerir una técnica analítica concreta, que permita sacar a la luz los procedimientos más significativos empleados en la misma, aquellos que realmente son característicos de cada autor (Motte, 1990).

TEMA 2 CONCEPTOS FUNDAMENTALES

En muchos libros un tema como el que sigue figura al final, en forma de glosario o breve diccionario. En mi opinión, sin embargo, la importancia de los conceptos que aquí se definen y explican justifica su inclusión como tema justo antes de abordar los fundamentos del análisis. Además, muchos de estos conceptos no pertenecen a una asignatura en particular, o corresponden a cursos superiores, por lo que no es frecuente que sean explicados antes de abordar las primeras clases de análisis. Todos ellos van a ser utilizados a lo largo de estas páginas, y no sólo en un tema, sino en varios. Especialmente el término *función*, ya mencionado en la definición de análisis propuesta por Bent (ver Tema 1), va a ser objeto de un exhaustivo estudio que muestre sus múltiples implicaciones. El resto de los términos no mantiene entre sí ninguna relación, salvo la de ser todos ellos conceptos con difícil adscripción a una disciplina concreta.

2.1. FUNCIÓN

Es uno de los conceptos más importantes del análisis musical. Para comprender sus múltiples implicaciones será útil recorrer las definiciones más genéricas de los diccionarios para concentrarnos después en su aplicación musical. Las tres acepciones más frecuentes de la palabra *función*, en la versión que aquí nos interesa, son las siguientes (DLE 1992: 1004):
[1] Capacidad de acción propia de los seres vivos, máquinas o instrumentos.
[2] En lingüística, (a) papel que, en la estructura gramatical de la oración, desempeña un elemento fónico, morfológico, léxico o sintáctico; (b) relación que los elementos de una estructura gramatical mantienen entre sí; (c) cada de las aptitudes del lenguaje para representar la realidad, expresar los sentimientos del hablante o incitar la actuación del oyente.
[3] En matemáticas, regla matemática entre dos conjuntos que asigna a cada elemento del primero otro elemento del segundo.

Estas tres acepciones del término tienen sus correspondientes equivalencias musicales. De la definición genérica [1] se deduce que **función** es la capacidad de acción propia de cualquier elemento musical, sea éste un sonido o altura, un motivo, un acorde o sucesión de acordes, una figura rítmica, una textura, una combinación tímbrica, etc. Las acciones que puede llevar a cabo un elemento musical, solo o en combinación con otros elementos, son múltiples: introducción, inicio, exposición, desarrollo, recapitulación, intensificación, minoración, mantenimiento y, por supuesto, acciones cadenciales de diversos grados de importancia como articulación del discurso a varios niveles.

De las definiciones lingüísticas [2] se obtienen tres variantes. En (2a) **función** es el papel que desempeña un elemento en la estructura del discurso musical. Mientras la capacidad de acción se refiere a las posibilidades de acción teóricas o latentes en cada elemento, el papel de dicho elemento en la estructura musical alude a una realización concreta, en la que aquél puede cumplir una de sus misiones más usuales, o bien realizar una acción infrecuente o incluso inesperada. Así, por ejemplo, una cosa es el abanico usual de misiones que podría realizar el acorde $\mathbf{D^7}$ (7ª de dominante) dentro de la tonalidad clásica, y otra cosa son las frecuentes "sorpresas" que se encuentran en el repertorio. Difícilmente podría considerarse como usual el empleo del citado acorde que hace **Moussorgsky** en la impresionante escena de la coronación de *Boris Godunov*, en el que la $\mathbf{D^7}$ de *Re b M* alterna (¡durante 42 compases!) con la $\mathbf{D^7}$ de *Sol M*, la tonalidad más lejana de aquella en el círculo de quintas, sin alcanzar ninguna de las dos su objetivo. La aparente ausencia de centralidad tonal queda mitigada, sin embargo, cuando se observa que hay dos sonidos comunes a ambos acordes, el *do* y el *fa #* o *sol b*, y que ambos

acordes se pueden interpretar como diferentes formas de la ^{D}**D** en *Do M*, tonalidad en la que finalmente resuelven algún tiempo después.

Según (2b), **función** es la relación entre los diversos elementos de una estructura musical, lo que en análisis se puede entender de dos formas. Por una parte, se puede aludir a las diferentes *funciones propias* de cada elemento: *función melódica*, *función armónica*, *función rítmica*, etc., sin olvidar que los elementos pueden asumir *también* una misión que no sea la propia, aunque en algunos casos sea tan obvia como ella. Por ejemplo, en los *corales* a 4 voces la armonía tiene, además, una relevante *función melódica* en todas las voces, en el sentido de que no es un mero relleno, como sucede en otras texturas. En muchas obras para piano (*Estudios* de **Chopin** o de **Liszt**, p.ej.) los materiales temáticos (en este caso arpegios) tienen también una clara *función armónica*. La textura o el ritmo tienen en algunas obras de los últimos dos siglos una *función motívica*, como ocurre con el acorde que abre la *Sinfonía de los Salmos* de **Stravinsky**, o con la "Invención sobre un ritmo" en la que se basa la *Escena 3ª* del *Acto III* de *Wozzeck* de **Berg**, respectivamente. Por su parte, la armonía asume en muchas ocasiones también una *función rítmica*, y además a varios niveles, como veremos (ritmo acórdico, ritmo de modulación, ritmo de tonalidad, etc.).

En segundo lugar, dentro de cada elemento o parámetro existe una *relación funcional* derivada de una jerarquía que asigna un mayor o menor peso a cada componente o participante dentro de la estructura. Así se diferencian y relacionan la *final*, el *tenor*, las *iniciales* y las *mediantes* dentro de un modo eclesiástico, o la tónica, la dominante, la subdominante y sus relativos en el sistema tonal, o las diferentes polaridades en una obra no tonal, etc.

En la variante (2c) **función** se define como la aptitud expresiva de cada elemento, lo cual nos conduce al resbaladizo tema de la expresión en la música, sobre el que tanto se ha escrito y sobre el que se han vertido las más encontradas opiniones. Sin ninguna intención de profundizar en tan espinoso tema (cuya subjetividad y amplitud rebasan las intenciones de este libro), propongo aquí solo algunas pistas para los más curiosos. Suponiendo que la música exprese *algo*, transmita un mensaje, tenga capacidad para comunicar o para exponer un contenido, como haría un lenguaje en el sentido más amplio del término, o para generar en el oyente un estado emocional concreto, lo cierto es que cualquier elemento o parámetro puede ser el portador principal de tal mensaje. Además de recordar que ha existido todo un sistema –vigente durante cerca de tres siglos– basado en estos presupuestos (la retórica musical y sus figuras retóricas), sirvan como ejemplos de esta suposición los siguientes (que prefiero no adjetivar, para no condicionar la percepción del oyente): la melodía del *Lacrymosa* en el *Requiem KV 626* de **Mozart** o la del *Adagietto* de la *Sinfonía nº 5* de **Mahler**; los acordes apoyados por el arpa en el *Adagio* de la *Sinfonía nº 8* de **Bruckner**, los que abren el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)* de **R.Strauss** o los acordes paralelos de las *Nuages* en los *Nocturnes* de **Debussy**; la figura rítmica que subraya la *Muerte de Siegfried* en el *Acto III* del *Götterdämmerung (El ocaso de los dioses)* de **Wagner**, o la que abre el *Nº 1: Marte, el dios de la guerra* de *Los planetas* de **Holst**; la textura que cierra la ópera *Wozzeck* de **Berg**, o la de la 3ª pieza de las *5 Stücke für Orchester op. 10* de **Webern**.

Por último [3], nos centramos en la acepción matemática del término *función*, que ofrece también interesantes extrapolaciones musicales. Según vimos, **función** sería una regla entre dos conjuntos que asigna a cada elemento del primero un elemento del segundo. Esto se traduce musicalmente en hechos tan sencillos como la transposición de altura, mediante la cual el conjunto de sonidos de un modo o escala, o el conjunto de acordes de una tonalidad, o el conjunto de sonidos de un motivo atonal, se podrían corresponder con otro conjunto similar, una vez establecida una regla por la que se eleva o se rebaja todo sonido o acorde de los conjuntos iniciales mediante un intervalo constante. Así, la transposición de un modo dórico (*final* en *re*) a la altura *la*, por ejemplo, implicaría añadir a cada grado del modo original una 5ªJ, con el fin de mantener las mismas relaciones interválicas internas del modelo:

Funciones modales	**Final**				**Tenor**		
Modo dórico original:	***re***	*mi*	*fa*	*sol*	***la***	*si*	*do*
Modo dórico desde *la*:	***la***	*si*	*do*	*re*	***mi***	*fa#*	*sol*

La misma operación se realizaría para reproducir en un segundo conjunto los grados de una escala mayor o menor, o los acordes construidos sobre los siete grados de una de dichas escalas. Para ello es necesaria la alteración ascendente o descendente de algunos sonidos del nuevo conjunto (es decir, cambiar de armadura), con el fin de mantener las relaciones interválicas originales. En todos estos casos, naturalmente, las funciones modales o tonales presentes en el primer conjunto permanecen en el segundo conjunto. Un ejemplo de transposición de los acordes de una tonalidad:

Funciones tonales:	**T**	**Sp**	**Dp**	**S**	**D**	**Tp**	**D**[7]
RE M (2 sostenidos):	*RE*	*mi*	*fa #*	*SOL*	*LA*	*si*	*do #*
LA b M (4 bemoles):	*LA b*	*si b*	*do*	*RE b*	*MI b*	*fa*	*sol*

Es también perfectamente posible transportar otros materiales que no sean sistemas modales o tonales completos, y esto es de hecho una práctica común en el oficio de la composición: motivos, melodías, temas [de motete, de fuga, de sinfonía, de sonata, etc.], series [dodecafónicas o no], secuencias [melódicas, armónicas o rítmicas], pasajes completos, etc., son constantemente sometidos a procedimientos como la transposición, inversión, retrogradación, aumentación o disminución en el curso de una elaboración temática, de un desarrollo, de una textura de fuga, de una articulación formal, etc. Como ejemplo de estos procedimientos en una obra no tonal, ni modal, ni dodecafónica, se puede analizar la 4ª de las *5 Stücke (5 Piezas)* para cuarteto de cuerda de **Webern**, en la que, tras una aparente falta de "tematicidad", late una rígida construcción temática basada en cuatro motivos; tres de ellos reaparecen transportados a diversas alturas, unificando y articulando claramente la forma. No en vano, el sistema creado por Forte para analizar la música atonal (**Escuela de Viena**, **Stravinsky**, **Ives**, **Bartók**, **Scriabin**, etc.) está basado en la teoría de conjuntos (Forte 1973), y en él se contemplan términos y operaciones entre conjuntos de sonidos tales como la transposición, la inversión, equivalencia, subconjuntos, combinatoriedad, complementariedad, etc.

****

A lo largo de la historia de la música, los teóricos y analistas han utilizado el término *función* de varias formas. Ya en la Edad Media se tomó conciencia del término en la sistematización de los modos eclesiásticos, al observar la jerarquía existente entre los diversos grados de la escala (véase el Tema 3). Así, según su **función modal** se distingue entre la *final*, el *tenor*, las *iniciales* y *mediantes* y el resto de sonidos del modo, en una jerarquía de cuatro niveles. Otras jerarquías se podrían aplicar a los diferentes sistemas modales que han existido y todavía subsisten en determinadas culturas.

Riemann, por su parte, aplica el término al análisis armónico (Riemann, 1893/1903), y considera que existen tres **funciones básicas o primarias** entre los acordes integrantes de una escala mayor o menor: la tónica mayor o menor (**T/t**), la dominante (**D/d**) y la subdominante (**S/s**), siendo el resto **funciones complementarias o secundarias**, acordes derivados o representativos de las primeras, designados como acordes *paralelos* o *relativos* (**Tp** y **tP**; **Dp** y **dP**; **Sp** y **sP**). Todo ello será estudiado en el Tema 5, dedicado a la armonía.

Schenker, sin embargo, relaciona la palabra *función* con su concepto de *nivel* (Schenker, 1906/1990; Salzer, 1952/1990), en el sentido de **armonía con significación estructural**, distinguiendo así la mera sucesión de *acordes gramaticales o de prolongación* de los *acordes significantes o estructurales*.

Schönberg, en su libro *Funciones estructurales de la armonía* (1954/1990), amplía el concepto de *función* desde el acorde hasta la sucesión de acordes: "una tríada aislada está completamente indefinida en su significado armónico. La adición de una o más tríadas puede restringir su significado a un número menor de tonalidades. Cierto orden confiere a tal *sucesión* de acordes la **función de progresión**. Una *sucesión* no tiene un propósito fijo; una *progresión* pretende un objetivo definido. Una *progresión* tiene la **función de establecer o contradecir una tonalidad**" (Schönberg, op.cit.: 23).

En el análisis funcional de Keller el término no tiene connotaciones analíticas, como recuerda Bent, sino que es utilizado por analogía con la fisiología en lo que concierne a las **funciones unificadoras de la obra musical considerada como un organismo viviente** (Bent 1990; Keller, 1957/1985).

El título del libro de Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (1976), denota claramente el papel central que tiene el término en su sistema de análisis. Para Berry el término **función se refiere al papel estructural de un elemento o sucesión**. Este concepto de *función estructural*, según explica su autor, está comúnmente unido, como referencia terminológica, al de *expresión*, porque no los concibe como diferenciables dentro de la relación objeto-sujeto que se da en la experiencia musical real. En lo que concierne a la tonalidad y a la línea melódico-armónica, distingue la *función tonal* y la *función lineal*; en lo relativo al ritmo y a la métrica, la *función métrica* y las *funciones de los impulsos*; y en otros sentidos, *funciones multinivel*, *funciones de los procesos formales*, *funciones progresivas y recesivas*, etc.

Por último, y aunque su autor no utiliza el término propiamente dicho, es evidente que en un sistema como el de Forte, basado en la teoría de conjuntos, subyace una utilización del concepto en su acepción matemática, bajo la apariencia de las múltiples relaciones y operaciones que se pueden hallar y realizar entre conjuntos de sonidos: equivalencia; derivación mediante complementación, inclusión, transposición, inversión, unión e intersección; relaciones de similitud; par *Z-relacionado*, etc.

2.2. CÍRCULO DE QUINTAS

El **círculo de quintas** es una representación de las tonalidades alrededor de un círculo, ordenadas de menos a más sostenidos en el sentido de las agujas del reloj, y de menos a más bemoles en sentido contrario. Cada par de tonalidades incluye el modo mayor y su relativo menor correspondiente (p.ej., *DO M* y *la m*). En tres casos hay que especificar el par de tonalidades bajo sus nombres en sostenidos y en bemoles, al tratarse de tonalidades con equivalentes enarmónicos. El objeto de esta representación es ofrecer una aproximación visual de la cercanía o lejanía entre tonalidades, por lo que se utiliza principalmente en el análisis armónico y formal, pero también en determinados análisis basados en las técnicas de reducción.

Como se observa en el círculo de quintas, la tonalidad más lejana a otra desde el punto de vista armónico es aquella que está a una distancia de 6 alteraciones, o sea, en el extremo contrario de cualquiera de los 6 diámetros que dividen el círculo. Por ejemplo, la tonalidad más lejana de *DO M* –que no necesita alteraciones– es *FA # M / SOL b*, que tiene 6 sostenidos o 6 bemoles. Por su parte, que la tonalidad más lejana de *do m* es *fa # m*, porque de 3 bemoles se pasa a 3 sostenidos, es decir, una distancia total de 6 alteraciones. También se puede constatar que la distancia interválica entre las tónicas de estas tonalidades es siempre de 4º A ó 5ª d.

Dentro de la música tonal fue, sin duda, **Franz Liszt** el autor que más tempranamente utilizó los efectos distanciadores de esta relación armónica, haciéndolo, con frecuencia, entre acordes sucesivos y en contextos totalmente novedosos. Así sucede, por ejemplo, en el final del I movimiento (*Inferno*) de la *Sinfonía Dante* (*re m* alternando con *sol # m*), o en el final de la *Sonata en si m*, cuyo acorde final (*SI M*) viene precedido –a modo de lejana evocación cadencial– por un acorde de *FA M* (¡no de *FA # M*!).

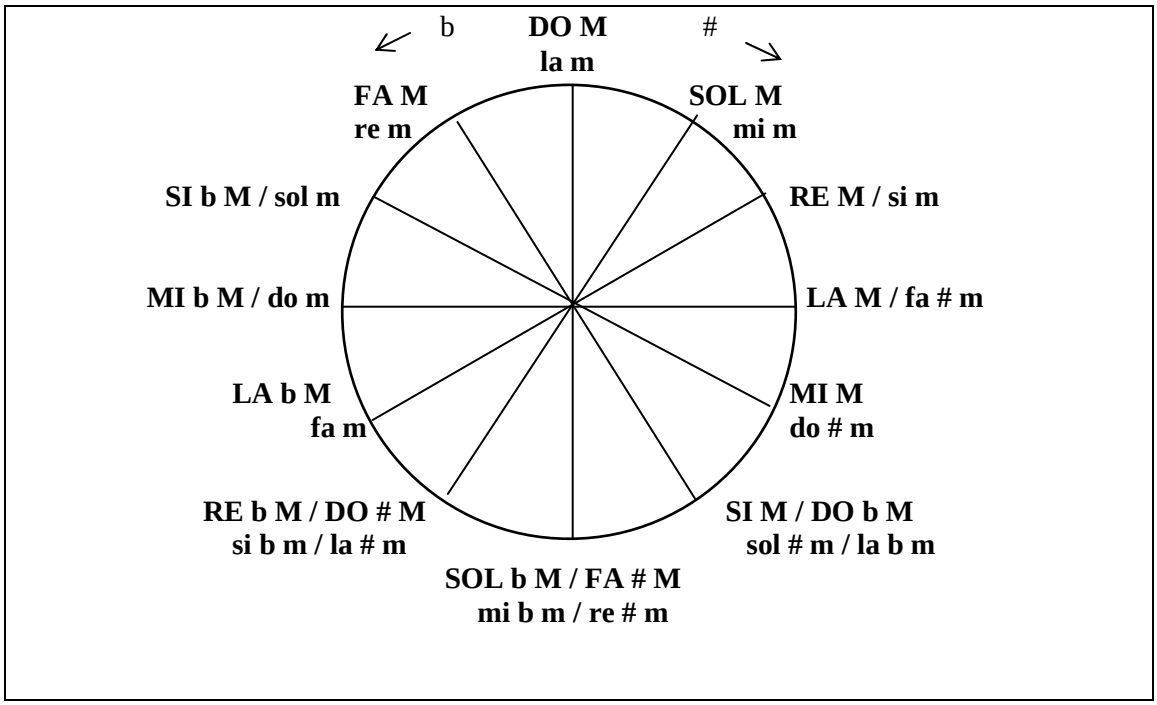


TABLA 2.1. Círculo de quintas

Esta bipolaridad acústica entre sonidos a distancia de 4ª A ó 5ª d –que además divide a la 8ª en dos partes iguales– se utiliza en la música no tonal incluso con más sentido que en la tonalidad clásica, ante la ausencia de otras referencias. En este caso, dichos polos pueden asumir la función que antes tenían la tonalidad básica y la tonalidad de contraste (p.ej., en la sonata), o bien proporcionar un punto máximo de alejamiento desde un polo inicial que regresa al final. Esta última opción, la existencia de lo que García Laborda denomina un "polo y un contrapolo" en una construcción formal bipolar (García Laborda 1996: 151), es lo que se observa en la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de **Bartók**, cuyos cuatro movimientos están basados en la bipolaridad entre dos sonidos situados a distancia de 4ª A / 5ª d (y cuya ubicación temporal responde a la *sección áurea* en I y III). Además, la disposición de los polos iniciales es simétrica (1º y 4º movimientos en *la*), mientras que los polos iniciales de los movimientos 2º y 3º son a su vez simétricos respecto a *la* (*do*: 3ª m superior; *fa #* : 3ª m inferior), y forman entre sí también una 4ª A / 5ª d.

Otro ejemplo de construcción basada en la polaridad de los opuestos lo encontramos en el *Ludus tonalis* de **Hindemith**, aunque en este caso la bipolaridad se manifiesta en dos niveles diferentes. Por una parte, el *Praeludium* empieza en *DO* para terminar en *FA #*, mientras que en el *Postludium* ocurre exactamente lo contrario (*FA # – DO*). Entre medias, las 12 fugas que componen la obra están polarizadas siguiendo un orden más complejo y no siempre lineal: desde el *DO* inicial se aleja primero hacia los sonidos a distancia de 4ª (*SOL* y *FA*), siguiendo con la 3ª (*LA* y *MI*; *MI b* y *LA b*) y la 2ª (*RE* y *SI b*; *RE b* y SI), alcanzando finalmente el *FA #*. Visto desde este sonido, el proceso de acercamiento es justamente el contrario (2ª, 3ª y 4ª). Por otra parte, hay dos líneas melódicas que avanzan en sentido contrario (*sol – la – la b – si b – si* y *fa – mi – mi b – re – re b*) entre el *DO* y el *FA #*, aunque en la primera de ellas exista una clara irregularidad (**EJ. 2.5**).

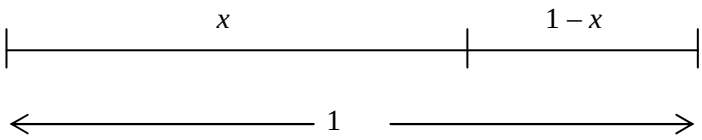
2.3. SERIE DE FIBONACCI. SECCIÓN ÁUREA

La **serie de Fibonacci** consiste en una sucesión de números en la cual cada miembro se obtiene sumando los dos anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. Debe su nombre al matemático italiano Leonardo Fibonacci, también conocido como Leonardo Pisano y Leonardo Bigollo (1175-1240), y es muy importante en el análisis de las proporciones temporales de ciertas músicas (como hemos visto en el **EJ. 2.4**), así como en las construcciones interválicas basadas en esta sucesión[7].

****

La **sección áurea** es un término procedente de la arquitectura, alusivo a las proporciones entre las diferentes partes de un edificio. Se trata de una distribución armónica de una estructura que se obtiene mediante la división de una distancia en dos partes desiguales, de forma que la razón entre la más pequeña y la mayor sea igual a la razón entre la mayor y la distancia total:

$$\frac{x}{1-x}=\frac{1}{x}$$



Resolviendo la ecuación se llega a un valor para *x* igual a 0,618034, es decir, poco menos de las dos terceras partes del total. Musicalmente, la *sección áurea* tiene su aplicación en el análisis proporcional, es decir, en el análisis de las duraciones relativas de las diferentes secciones de un movimiento o de las partes de una obra completa, o en la distancia entre momentos significativos. La medición se puede realizar mediante el número de compases, o de pulsos, o incluso en términos de duración real de la interpretación (en vivo o grabada).

La proporción expresada en la *sección áurea* ha sido consustancial al desarrollo de muchas formas musicales, y subyace en la estructura de bastantes obras no adscritas en principio a ninguna forma establecida. Un ejemplo muy claro es la forma de *allegro de sonata* (en su versión más desarrollada), en cuya distribución seccional se encuentran claramente los principios de esta proporción. La exposición y el desarrollo suelen suponer unos dos tercios o poco menos de la duración total, mientras que la recapitulación ocupa el tercio restante. Visto en otros términos, se puede observar cómo cerca del final del desarrollo se encuentra, en muchos casos, el clímax dramático del movimiento, el momento culminante tras el cual la *retransición* conduce al terreno seguro de la recapitulación. Algo muy similar ocurre en el *aria da capo* y en el *Lied ternario*, cuyas fases más alejadas desde el punto de vista armónico y temático (la sección B) se ubicarían alrededor de ese punto situado a unos dos tercios del comienzo.

Existen otros muchos ejemplos de todos los períodos históricos en los cuales se manifiesta esta proporción, cuyo equilibrio formal ha sido reconocido tanto por los compositores como por los oyentes. Así sucede en la distribución de las fases del discurso retórico y su aplicación musical, cuya disposición suele mostrar un punto de inflexión situado a unos dos tercios del comienzo, coincidiendo con el comienzo o la parte central de la fase contrastante (la *confutatio*), como veremos en varias obras de **J.S. Bach**, y que se puede observar, por extensión, en otras muchas obras barrocas que siguen los esquemas retóricos; o en forma de tensión que culmina en un punto situado a dos tercios del comienzo (recuérdese el 1º movimiento de la *Música para cuerda, percusión y celesta* de **Bartók**); y en muchas otras obras sin adscripción formal precisa (poema sinfónico, fantasías, rapsodias, etc.) en las que, de un modo o de otro, se establezca una proporcionalidad de tipo *áureo* basada en alguno de los

[7] Si se miden los intervalos en semitonos, resulta muy sencillo plantear una selección de intervalos que sigan la *serie de Fibonacci*: 2ª m (1 semitono); 2ª M (2), 3ª m (3), 4ª J (5), 6ª m (5ª A ó 6ª m), etc. Este es otro de los procedimientos habituales en la música de **Bartók** y de otros compositores del s.XX.

procedimientos estudiados. No hay que olvidar, por último, que varias de las parejas de miembros consecutivos de la *serie de Fibonacci* manifiestan a su vez razones cercanas a la *proporción áurea* (34:55, 89:144, 144:233, etc.).

2.4. POLARIDAD, POLARIZACIÓN, POLO DE ATRACCIÓN

La **polaridad** es la atracción que ejerce un sonido dentro de una escala, modo o conjunto de sonidos, equivalente a la centralidad de la *final* en los modos eclesiásticos, o a la de la tónica en el sistema tonal, pero en ausencia de dichas referencias modales o tonales. Se aplica, por tanto, a algunos sistemas modales complejos y especialmente a la música no-tonal del siglo XX, tanto al llamado período *atonal* de la Escuela de Viena, como a algunas o muchas de las obras de autores "independientes" (**Scriabin**, **Bartók**, **Ives**, **Stravinsky**, **Varèse**, **Shostakovich**, etc.) y de la época *post-serial*. Si la palabra *polaridad* se refiere al sistema de relaciones que se establece entre el sonido *polar* y los restantes, el término **polarización** alude más bien a la acción o realización concreta de esas relaciones. Por su parte, un **polo de atracción** es, evidentemente, el sonido principal o central de una escala, modo o conjunto de sonidos basados en el sistema de la *polaridad*. En el siguiente cuadro se pueden observar las equivalencias entre el sistema modal, el tonal y el polar.

Sistema modal	**Sistema tonal**	**Sistema de polaridad**
Centralidad	Centralidad	Polaridad
Giros melódicos, fórmulas	Cadencias, jerarquías	Polarización
Final, sonido central	Tónica	Polo de atracción

TABLA 2.2 Equivalencias entre los sistemas modales, tonales y de polaridad.

Uno de los autores mencionados –**Stravinsky**– ha defendido, incluso por escrito, el sistema de la *polaridad* ante el viejo sistema tonal, pero también ante la posible ausencia de elementos de atracción en la forma musical (Stravinsky 1939/ 1977: 40-41):

"Lo que nos preocupa, entonces, es menos la tonalidad propiamente dicha que aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o, aún, de un complejo sonoro. El polo del sonido constituye en cierto modo el eje esencial de la música. La forma musical sería inimaginable si faltaran esos elementos atractivos que forman parte de cada organismo musical y que están estrechamente vinculados a su psicología [...]. No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos, es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música."

"Puesto que nuestros polos de atracción no se encuentran ya en el centro del sistema cerrado que constituía el sistema tonal, podemos alcanzarlos sin que sea necesario someternos al protocolo de la tonalidad. Hoy día no creemos más en el valor absoluto del sistema mayor-menor fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de *do*."

Como vemos, se trata de toda una declaración de principios de unos de los más importantes compositores del siglo XX. En su *Sinfonía de los salmos* se puede apreciar con claridad la utilización de varios polos de atracción a lo largo de sus tres movimientos, muchos de ellos identificados con un modo mayor o menor, aunque sea con procedimientos muy lejanos a las funciones tonales (**EJ. 2.7**).

2.5. PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA, PERCEPCIÓN Y ANÁLISIS

En este último apartado vamos a tratar una serie de conceptos de difícil delimitación dentro y fuera de la música, puesto que sus orígenes y a la vez sus aplicaciones se sitúan tanto en la estética y la filosofía como en el análisis y las técnicas de la composición, con la psicología de la música como vínculo más evidente. Partiendo de esta última disciplina, se trata de recorrer formulaciones pertenecientes a la *teoría de la Gestalt*, la *teoría de la información*, la *inteligencia artificial* y la *semiótica*, cuyo influjo ha sido muy notable en los más diversos espacios de la ciencia y de las artes, hasta llegar a conceptos más concretos como el de *implicación-realización* o el de *nivel*.

2.5.1. Psicología de la música

Si la psicología, en general, se define en ocasiones como la ciencia de la conducta y de la experiencia, la **psicología de la música** sería, según Natasha Spender, "un área de la psicología dirigida al estudio de todas las formas del comportamiento musical, y tendría como objetos de estudio, entre otros, los procesos cognitivos y las respuestas emocionales implicadas en la música, el ejercicio de las habilidades musicales, la gran variedad de personalidades musicales y de procesos creativos, el papel de la música en la curación de enfermedades mentales o físicas y la psicología social de la música colectiva" (Spender, NG 1980: vol.XV, 388). Dentro de este variado campo de acción, es el terreno de la percepción y de la respuesta ante la música el que más directamente se relaciona con los conceptos que vamos a definir a continuación.

2.5.2. Teoría de la Gestalt

En el siglo XX surgen tres de las principales teorías que se han expuesto como patrones de la relación entre la música y el hombre a través de la percepción. Aparte del *mentalismo* y del *conductismo*, la más importante es la **teoría de la Gestalt**[8] o **psicología de la forma**, que afirma que la percepción se dirige a las formas o configuraciones completas, no a los elementos o componentes percibidos por separado. Esto es fácilmente aplicable a las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura). Sin embargo, dado que la música es un arte que transcurre en el tiempo, es necesaria como mínimo una audición completa de una obra musical para conseguir una primera idea global de la estructura completa de dicha obra, provocando así la intervención de un factor importantísimo en la música: la memoria.

La *teoría de la Gestalt* se fundamenta en la idea de agrupación, entendida como una actividad creadora inconsciente del individuo. Esta tendencia a la agrupación de elementos en grupos se manifiesta de varias maneras, según ha demostrado Irene Deliège en un interesante artículo sobre el tema (Deliège 1985, II: 23-26):

a) **Segregación de corrientes auditivas**. Según Deliège, "una secuencia emitida por una sola fuente sonora puede ser interpretada por el sistema perceptivo como procedente de dos fuentes diferentes. El estímulo sufre pues una fragmentación y a la vez una nueva combinación de sus elementos". En términos musicales, este fenómeno se aplica a aquellas obras escritas para instrumentos de tipo "melódico" (vientos en general, pero también cuerdas, aunque en estas es posible la simultaneidad efectiva de dos sonidos, y la aparente simultaneidad de tres y cuatro) que presentan a veces secuencias sonoras dispuestas de tal forma que, a pesar de no existir más que una única corriente de sonidos a un tiempo, se pueden percibir dos (y a veces más) secuencias melódicas simultáneamente (voces, en términos más familiares). Esto es muy frecuente en las sonatas, partitas y suites para violín solo, violoncello solo y flauta sola de **J.S. Bach**; pero también en pasajes de sus obras para clave y órgano (presentación del tema de fuga, pasajes de tipo *toccata*, solo de *pedalier*, etc.), así como en múltiples obras anteriores y posteriores para cualquier instrumento *a solo*, en las que se intenta dar una sensación "polifónica" con un instrumento en principio poco adecuado para ello (en el mencionado grupo

[8] *Gestalt* es una palabra alemana que se puede traducir por forma, entidad o configuración. La *teoría de la Gestalt* ha sido expuesta en sus líneas generales por Kurt Koffka (1935) y Wolfgang Köhler (1929).

de obras del genio alemán figuran incluso tres fugas). Asumiendo que las *corrientes auditivas* pueden interrumpirse, pueden tener elementos en común y pueden ser percibidas de diferente manera según el oyente, el *Preludio* de la *Suite nº 3 BWV 1009* de **J.S. Bach** es un buen ejemplo en el que se escuchan hasta tres niveles melódicos o voces a la vez.

Dentro de este apartado se pueden definir dos leyes. La ley de **proximidad** y **similitud** demuestra que la agrupación de sonidos en diferentes corrientes melódicas está en función de la proximidad en el tiempo y en el espacio de los sonidos sucesivos entre sí, así como en la similitud de sus contornos. Es fácil encontrar ejemplos de clara diferenciación, por una parte, y de no-segregación, por otra, en los *Estudios* de **Chopin**.

La segunda ley es la de **destino común** y **buena continuidad**, llamada en psicoacústica *ilusión de escala*, que demuestra que la repartición espacial de los estímulos sonoros no es obstáculo para que el oído los agrupe en líneas melódicas sencillas. La repartición espacial tiene dos vertientes: la repartición de un material melódico entre varios instrumentos alternadamente, lo que generalmente implica constantes saltos en el espacio vertical (intervalos amplios), y la repartición en el espacio físico asociada con ello. Todo esto se puede ver en el ejemplo más famoso de *buena continuidad* de toda la historia: el 4º movimiento de la *Sinfonía nº 6* de **Tchaikovsky**, en el que las cuatro líneas melódicas descendentes que se perciben en las cuerdas están escritas, en realidad, repartidas alternadamente entre violines I y II, y entre violas y violoncellos. El efecto era más pronunciado cuando, como en tiempos de su autor, los violines I y II se disponían a ambos lados del director, por lo que cada sonido de sus dos melodías procedía de un lado diferente de la orquesta. Hoy día, con los violines I y II agrupados a la izquierda del director, casi todos los oyentes mezclarían los sonidos, "alineándolos" en función de su proximidad y de su continuidad más lógica y sencilla.

b) **Agrupamiento musical**. Según ha escrito Fraisse, "toda modificación periódica cualitativa o cuantitativa de un elemento provoca un agrupamiento" (cit. en Deliège 1985, II: 26). Lerdahl y Jackendoff, en su *Teoría generativa de la música tonal*, han enunciado las reglas preferenciales de agrupamiento a partir de los principios de proximidad y similitud (Lerdahl y Jackendoff 1983/2003: 44-53). Dos de ellas están basadas en la proximidad de acontecimientos temporales: regla de ligadura o reposo (frontera de grupo tras un silencio o final de ligadura), y regla de punto de ataque (frontera de grupo tras un sonido más largo situado entre otros más cortos). Las reglas restantes están basadas en el cambio y articuladas según el principio de proximidad: las fronteras de grupo están en función del cambio de registro, de dinámica, de articulación, de duración o del timbre. No es difícil encontrar numerosos ejemplos de cada regla en la literatura musical de cualquier época. Como sucede siempre en la teoría de la Gestalt, los posibles agrupamientos se pueden reforzar o debilitar si en un mismo punto intervienen dos o más reglas a la vez, o si operan reglas contradictorias en pasajes diferentes pero contiguos. Tanto el citado artículo de Irène Deliège como el libro de Lerdahl y Jackendoff, así como el clásico de Leonard B. Meyer *Emoción y significado en la música* proponen numerosos ejemplos de aplicación de las leyes de la Gestalt a la música, estudiando al tiempo sus aplicaciones perceptivas y analíticas.

2.5.3. Teoría de la información

Existen teorías más recientes que también han aportado modelos psicológicos aplicables al terreno musical. La **teoría de la información**, (desarrollada por el ingeniero Claude Shannon) "se desarrolló en el campo de la ingeniería de las comunicaciones, y consiste en una aproximación a la eficacia de un canal de comunicación según el número de mensajes diferentes que se pueden transmitir en la unidad de tiempo [...]. Se pueden distinguir tres niveles: nivel técnico, centrado en la eficacia del canal de transmisión; nivel semántico, basado en la recepción del significado; y nivel efectivo, según la influencia del mensaje en el receptor" (Spender, NG 1980: vol. XV, 393).

La idea básica de la *teoría de la información* aplicada a la música consiste en considerar el lenguaje como un código de signos o acontecimientos portadores de mayor o menor información, según la expectativa creada en el oyente. Cuanto menor sea la probabilidad de aparición de un determinado suceso, mayor será la información que éste proporcione, pero

cuanto mayor sea la previsión o la repetición de un suceso menor será la información que aporte[9]. Un ejemplo muy sencillo de creación de expectativas se da en la necesidad de resolución del acorde de **D**^{7}. Cuando la resolución es "ortodoxa" (en un lenguaje tonal, la tónica mayor o menor), se consigue la culminación de las expectativas, lo que implica poca o nula información; cuando la resolución es sorpresiva (en un lenguaje tonal, una cadencia rota, una resolución irregular o fuera de función), las expectativas se ven frustradas, pero, a cambio, se consigue más información. Evidentemente, entre ambos extremos se dan muchos casos intermedios, según el contexto armónico, el estilo, la complejidad del pasaje, etc., como sucede en general con todos los parámetros. Asimismo, una resolución sorpresiva, portadora de mucha información, puede convertirse gradualmente en una fórmula normalizada si se repite muchas veces. En el **EJ. 2.1** las dos presuntas **D**^{7} de *RE b* y de *SOL*, que se alternan entre sí de forma claramente irregular, van perdiendo su capacidad de sorprender debido a la repetición de las mismas, por lo que la atención del oyente se desvía hacia las variaciones en la textura y la orquestación que se introducen en su presentación. Se pueden encontrar cientos de ejemplos similares en el campo de la armonía, de la melodía, del ritmo, del timbre, de la textura, etc. Por otra parte, un elemento tonal (un acorde, una melodía) puede causar la misma sorpresa si aparece en un contexto claramente no tonal o post-serial; así sucede con la melodía de los cc. 700 y ss. en el Finale del *Cuarteto nº 5* de B. Bartók, o con el acorde de *Do mayor* que cierra la *Polymorphia* de K. Penderecki.

2.5.4. Inteligencia artificial

En una línea parecida de trabajo, la **inteligencia artificial** proporciona una eficaz herramienta de trabajo en la experimentación de la gramática musical, puesto que, como subraya Natasha Spender, "a pesar de que el 'lenguaje musical' es hasta cierto punto una noción metafórica, el psicólogo puede estudiar la música en términos lingüísticos para investigar la naturaleza y los límites de la capacidad humana para procesar la información musical" (Spender, NG 1980: vol. XV, 396). Son dos los aspectos del lenguaje más susceptibles de ser apreciados por los oyentes (y por el análisis): el simbolismo y la expresividad de la melodía, y la lógica de los factores armónicos y de la estructura formal. No hay que olvidar, en este sentido, las aportaciones al estudio del lenguaje y a la psicología que han supuesto la revolución lingüística de Noam Chomsky[10] y la simulación por ordenador, ya que éstos proporcionan un modelo muy adecuado para aquellas reglas gramaticales de la música que pueden ser utilizadas inconscientemente por el oyente normal.

2.5.5. Semiótica y semántica

La **semiótica** es la teoría general de los signos, aunque a veces se restringe su significado al estudio de los signos en la vida social (DLE 1992, 1861), mientras que la **semiología** sería su aplicación a la interpretación (de la literatura, de las artes, etc.). Su empleo en el análisis musical tiene como primera meta la objetividad, y consta de dos etapas, según Bent: la 'segmentación', en la que la estructura musical es fragmentada en unidades formales no divisibles ('signos'), y el examen de las relaciones entre dichas unidades. Los signos adquieren significado sólo cuando forman parte de la estructura musical en un momento determinado, y cuando se relacionan por ello con otros signos (es decir, cuando se hacen *funcionales*). No hay que confundir la *semiótica* con la **semántica**, que es el estudio del significado de los signos y sus combinaciones, pero cuyo campo de acción se sitúa más cerca de la estética musical y de la filosofía.

[9] Véase a este respecto el interesante apartado dedicado por Meyer a los "Modelos de cambio estilísitico", y a lo que denomina la "desviación en el estilo" (Meyer 1956/2001: 81-85).
[10] En concreto su *gramática transformacional-generativa* sobre la estructura del lenguaje.

2.5.6. Implicación-realización

Como consecuencia de la aplicación de la *teoría de la información* al análisis musical, autores como Eugene Narmour y Leonard B. Meyer concretaron en el concepto de **implicación-realización** todo lo explicado sobre la creación y culminación o frustración de expectativas, lo que contrapone este principio frontalmente con los fundamentos del análisis *schenkeriano*. Es decir, mientras Schenker intenta demostrar que toda la música (del período tonal, por lo menos) está construida según un esquema melódico-armónico que se resume en la *estructura fundamental* (*Ursatz*) T – S – D – T, Narmour, Meyer y otros autores han subrayado que el material musical puede tener variadas *implicaciones*, cuya *realización* provoca una mayor o menor sensación de culminación (como ya vimos en el punto 2.5.3 con el acorde de $\mathbf{D}^7$), pero que en todo caso no pueden ser predichas de antemano. Como recuerda Bent, hay varias dimensiones o niveles en el concepto de *implicación-realización* (un simple pasaje, una sección, un movimiento completo, etc.), y además pueden existir *implicaciones* que se realicen sólo parcialmente, o *realizaciones* que provoquen a su vez nuevas *implicaciones*.

2.5.7. Nivel

La palabra nivel tiene varias acepciones en música. En semiótica musical, **nivel** es cada uno de los sucesivos procesos de segmentación a los que se somete una estructura musical. Sin embargo, Molino y Nattiez han utilizado el término para definir tres formas de acercamiento a una obra musical. Según Bent, el **nivel neutro** concierne a la obra en sí misma, sin condicionantes históricos o interpretativos. El **nivel poiético** se centra en la génesis de la obra, donde las consideraciones históricas, sociales, políticas y estilísticas tienen un gran peso. El **nivel estésico** alude a la recepción de la obra por parte del oyente y al juicio crítico que ello dé lugar. El análisis musical debería realizar una síntesis de los tres para tener una visión completa del lugar que ocupa la obra en el seno del mundo artístico.

También se puede entender la palabra *nivel* en el sentido que Jan LaRue aplica al término *dimensión*, es decir, como los diferentes acercamientos a la obra musical desde el punto de vista del 'tamaño' (LaRue 1989): pequeña dimensión (motivo, frase), dimensión media (período, sección, parte), gran dimensión (movimiento, obra, conjunto de obras); o utilizarla como hace Berry en sus análisis de algunos pasajes especialmente complejos desde el punto de vista armónico, en los que dispone dos, tres y hasta cuatro niveles tonales (es decir, analizar el fragmento visto en la tonalidad principal y en dos o tres secundarias) en una estratificación que denomina *análisis multinivel* (Berry 1987).

TEMA 3 ASPECTOS DE LA MODALIDAD

Las primeras músicas conocidas de las que se conservan testimonios escritos (códices y otros manuscritos), así como una gran parte de la música de tradición oral (es decir, la música folklórica de las diversas culturas que pueblan los cinco continentes), están basadas en la modalidad como sistema constructivo para los aspectos melódicos y, en algunos casos, para los rítmicos. La importancia de la modalidad como fundamento del pensamiento musical en todos los campos es evidente si se considera la larga duración del período "modal" en comparación con la época "tonal": si bien la tonalidad ha estado presente en la música occidental (tanto en la música de autor como en la folklórica) durante los siglos XVII a XX, la mayoría de la música anterior a este período se basaba en los modos (griegos, judíos, árabes, bizantinos o gregorianos) o en sus derivados los "tonos". En cambio, la música del siglo XX ha utilizado indistintamente la tonalidad, la (neo)-modalidad o la atonalidad en sentido amplio, y la música folklórica está cimentada en gran medida en sistemas modales de la más diversa índole.

No es este el lugar para un estudio histórico de la evolución de los modos griegos a través de los teóricos medievales hasta llegar a los modos eclesiásticos, ni tampoco para un recorrido ni siquiera significativo por los modos empleados en la música de tradición oral. Existen excelentes monografías que cubren todos estos terrenos, tanto en el campo de la historia de la música como en el de la etnomusicología, como se puede ver en la bibliografía final. El propósito de este capítulo es aprender a analizar música modal, del tipo que sea, y para ello veremos a continuación el concepto de modalidad como sistema constructivo, así como las varias acepciones de la palabra modo. Los cinco capítulos del tema estarán dedicados a otros tantos ejemplos característicos de la utilización de la modalidad: los modos eclesiásticos en el canto gregoriano, síntesis de una larga tradición cuyo origen se remonta a los primeros tiempos del Cristianismo y en la que se mezclan influencias de las liturgias judías, orientales, bizantinas, ambrosianas, galicanas y mozárabes con una nomenclatura de origen griego; los modos rítmicos, tanto en las monodías religiosas y profanas de la Edad Media como en la primera polifonía; los modos eclesiásticos y su transformación en "tonos" a través de su enriquecimiento melódico en la polifonía medieval y renacentista; la nueva utilización de los modos en algunos autores de los siglos XIX y XX; y los modos en algunos ejemplos de música de tradición oral.

****

La **modalidad** es un sistema musical cuya construcción y cuyo funcionamiento se basan en la utilización de los modos en su acepción específicamente melódica. Así es posible referirse a la "época de la modalidad" o a un "repertorio modal", en clara contraposición a la "época de la tonalidad" o a las "obras tonales". Hay que recordar, sin embargo, que hay períodos de transición con cierto carácter de *fusión* en los que los rasgos modales se van perdiendo a favor de una construcción tonal funcional (como sucede en los siglos XVI y XVII), de igual modo que existen obras cuyo punto de partida es tonal, aunque incluyen claros rasgos modales que afectan tanto a la melodía como a la armonía (especialmente en los siglos XIX y XX).

La palabra **modo** ha tenido a lo largo de la historia de la música varias aplicaciones según el área de estudio.

[1] En el terreno de la *notación mensural*[11] se entiende como la relación entre la *longa* o larga y la *brevis* o breve (*modo* es, en sentido estricto, la medida de la breve); el *modus* es *perfectus* cuando la relación es 3:1, e *imperfectus* cuando la relación es 2:1.

[11] La notación mensural es un sistema de notación rítmica elaborado en el siglo XIII (está ya expuesto en *De mensurabili musica* de Johannes de Garlandia, ca. 1240), en el que la duración de los sonidos se especifica mediante tres valores rítmicos fundamentales: larga, breve y semibreve.

[2] En este mismo campo la palabra *modo* designaba también cualquiera de las posibles combinaciones de largas y breves en un ritmo concreto, es decir, los *modos rítmicos* que fueron utilizados durante gran parte de la Edad Media.
[3] En los escritos de teóricos medievales como Hucbaldo y Guido d'Arezzo significa *intervalo*, y así el primero describe 9 modos (desde la 2ª menor hasta la 6ª mayor), mientras que el segundo sólo menciona 6 modos (desde la 2ª menor hasta la 5ª justa, excluyendo el tritono, aunque contempla posibles expansiones hasta la 9ª mayor).
[4] En el terreno más usual, el relacionado con los tipos de escala y de melodías, un modo es un conjunto de sonidos relacionados con un sonido central (llamado *finalis* en algunos casos), que sirve de base para la construcción de una obra musical monódica o polifónica. Cada modo suele presentarse usualmente en forma de escala ascendente, y la finalidad principal de estos sistemas modales es el estudio y clasificación de obras musicales basadas en la modalidad de forma directa o indirecta. También se entiende por modo una serie de giros melódicos o de pequeños motivos característicos de una escala concreta, y en este sentido se utilizan más en relación con la composición o la improvisación que con la investigación musicológica o el análisis. Se trata en este caso, como recuerda Powers en su completísimo trabajo sobre el concepto de modo (Powers, NG 1980: vol. XII, 376), de "sistemas modales funcionales abiertos y flexibles, en los que tienen cabida los préstamos, las variaciones, la improvisación, etc.".

3.1. EL SISTEMA MODAL DEL CANTO GREGORIANO

En el tratado italiano *Dialogus in musica* (ca.1000) se dice lo siguiente: "un modo es una ley que permite distinguir los cantos basándose en su *final*" (hasta ese momento se distinguía el modo de una pieza por su *incípit*), lo que deja clara su función clasificatoria, por una parte, y la primacía del grado conocido como *finalis*, como subraya Powers (ibid., 377). Aunque el primer testimonio de una tabla clasificatoria de piezas según los 8 modos es de ca. 798, en el citado tratado, en el *Micrologus* de Guido d'Arezzo (ca. 1026) y en otros anteriores (cf. Aureliano de Réôme y Remi d'Auxerre) se especifican ya las bases del sistema modal del canto gregoriano, cuyo repertorio completo fue clasificado en 8 grupos –según sus comienzos y finales y según su ámbito melódico– denominados desde entonces **modos eclesiásticos** (o también *Octoechos latino*, según la nomenclatura homónima bizantina). En el siglo XVI Glareanus amplió el sistema de 8 a 12 modos en su *Dodecachordon* (1547), con el fin de clarificar algunas peculiaridades de los cantos que se venían observando a lo largo de toda la tradición medieval.

3.1.1. Elementos del sistema modal medieval

1. **Finalis**. La nota en la cual termina un canto dado se denomina *finalis* o *final*, y es el primer criterio a tener en cuenta a la hora de clasificar un canto. Existen 4 posibles finales en el sistema de 8 modos: *re*, *mi*, *fa* y *sol*, y dos más –*la* y *do*– en la expansión a 12 modos. Cada una de las finales tiene adscritos dos modos, el *auténtico* y el *plagal*, que se distinguen según el ámbito del canto se sitúe por encima de la final o alrededor de la misma.

Hay tres formas de denominar los diferentes modos. Una de ellas consiste en agruparlos por pares con la misma nota final, según los números ordinales griegos, especificando después si es auténtico o plagal: *Protus* (*re*); *Deuterus* (*mi*); *Tritus* (*fa*); *Tetrardus* (*sol*). Por ejemplo: *Protus auténtico*, o *Tritus plagal*.

La denominación más utilizada es la que aplica a los ocho modos eclesiásticos los nombres de los modos griegos (procedente del tratado *Alia musica* del siglo IX), aunque los teóricos medievales no acertaron a cuadrar la transcripción de los modos correspondientes (llamaron dórico al frigio, frigio al dórico, mixolidio al hipofrigio, etc.). Recordando que se añade el prefijo *hipo-* a los modos plagales, los nombres quedan de la siguiente forma: *dórico* e *hipodórico* (*re*); *frigio* e *hipofrigio* (*mi*); *lidio* e *hipolidio* (*fa*); *mixolidio* e *hipomixolidio* (*sol*);

eolio e *hipoeolio* (*la*); *jónico* e *hipojónico* (*do*). Así, en el ejemplo anterior, el *Protus auténtico = dórico*, y el *Tritus plagal = hipolidio*.

La tercera, propuesta por Hucbaldo en el siglo IX, es una simple numeración desde el I hasta VIII o desde el I hasta el XII en la versión ampliada (también se pueden emplear números arábigos, en vez de romanos). Según esta numeración, los modos impares son siempre auténticos, mientras que los pares son plagales. En la **Tabla 3.1** se expone el sistema completo de los 12 modos, con sus tres posibles denominaciones, la sucesión de pentacordos y tetracordos, la *final*, el *tenor* y el ámbito característico de cada modo, conceptos que se estudian a continuación.

2. **Ámbito**. El segundo criterio para reconocer el modo de un canto es su *ámbito*, es decir, la distancia entre el sonido más grave y el más agudo. El rango dentro del cual se mueven las melodías es muy diverso, excediendo muchas veces la distancia de 8ª, o quedándose en otros casos en un recorrido de 5ª o de 6ª. Es frecuente por ello representar el ámbito de los modos mediante una escala formada por la superposición de un pentacordo y un tetracordo en los modos auténticos, y un tetracordo y un pentacordo en el caso de los modos plagales, lo que suma una 8ª de extensión; a ella se añaden uno o dos sonidos por encima y por debajo con el fin de abarcar el rango de la mayoría de los cantos. Hay casos, sin embargo, en los que casi nunca se usan sonidos por debajo de la 8ª central, como sucede con los modos *lidio* y *mixolidio*, y casos en los que se sobrepasan ampliamente.

3. **Tenor**. La palabra *tenor* procede del latín y significa tanto "tono de la voz o acento" como "curso, marcha, continuidad". Esto explica su uso –junto con otros términos como *tuba* o *tono de recitado*– como denominación para el sonido más prominente o repetido en una fórmula salmódica. Ésta consiste en una serie de pequeñas fórmulas melódicas más o menos establecidas sobre las cuales se efectúa el canto de los salmos. Esta práctica procede del canto bizantino, y está documentada ya en un tratado del siglo X, en estrecha relación con el sistema de los 8 modos. El sonido empleado como *tenor* es el tercer criterio utilizado en la asignación de modo a los cantos.

El perfil melódico de una fórmula salmódica sencilla suele ser un gran arco formado por los siguientes elementos y partes: un primer bloque con la fórmula de entonación (*initium*), generalmente ascendente, mediante la cual se llega al *tenor*, sobre el cual se mantiene el canto más o menos tiempo en función del número de sílabas del texto, cerrándose con una cadencia provisional (*mediatio*), y un segundo bloque –sólo existente en la salmodia de algunos cantos de la misa como el *Introitus* o la *Communio*, pero no en los cantos del Oficio– con una nueva fórmula de entonación, mantenimiento sobre el *tenor* y una cadencia final (*terminatio*, *differentia* o *saeculorum*). Como se observa en el **EJ. 3.1**, en el que se muestran fórmulas de entonación en varios modos, gran parte del canto se realiza sobre el *tenor*, por lo que también se pueden considerar estas fórmulas como "cuerdas recitativas" o "recitativos con inflexiones" (Randel, HVD 1997, 447). En otras elaboraciones melódicas a partir de las fórmulas salmódicas no se produce, sin embargo, tal insistencia sobre el *tenor*, y en su lugar aparecen complejos melismas y giros melódicos, articulados por cadencias sobre grados diversos, muestra de la enorme variedad original de dichas fórmulas (**EJ. 3.2**).

La relevancia del *tenor* como un sonido esencial de muchas fórmulas salmódicas llevó ya en el siglo XI a su consideración como segundo grado en importancia dentro de cada modo, después de la *final*. Esta jerarquía entre los sonidos de cada modo llevó a la introducción del concepto de **función modal de la altura**, es decir, el papel que desempeña en la estructura musical cada uno de los grados del modo. Este concepto tiene su contrapartida –para la época de la tonalidad– en la *función tonal del acorde*, como veremos más adelante[12]. La aparición de este concepto en época tan temprana revela ya la capacidad estructural del creador medieval, tan a menudo anónimo, fundamentada en el simple uso de una escala de 7 u 8 sonidos y en una textura monódica sin acompañamiento.

[12] Véanse las diversas definiciones de *función* en el Tema 2.

Podemos establecer así una primera jerarquía de funciones modales: en el puesto más alto se sitúa la *final*, seguida naturalmente por el *tenor*. Las siguientes funciones en la jerarquía modal se estudian en el siguiente subapartado.

4. **Iniciales y mediantes. Alteraciones**. La nota inicial de las fórmulas de entonación con las que comienzan los cantos (iniciales) en algunos modos, así como las notas sobre las cuales se producen cadencias o inflexiones secundarias (mediantes), aparte del tenor, pueden ser consideradas en general como **funciones modales secundarias**. Algunos de estos sonidos fueron muy importantes para la elaboración –a partir de los modos– del sistema de los *tonos* en la polifonía renacentista. Las iniciales y mediantes se situarían, por tanto, en el tercer puesto de la jerarquía funcional de los modos, mientras que el resto de los sonidos del modo ocuparían el nivel más bajo en esta clasificación.

Se sabe con certeza –por lo menos desde Guido d'Arezzo– que en el modalismo eclesiástico se utilizaron alteraciones en algunos modos, ampliando así, aunque fuera con gran austeridad, las posibilidades expresivas del canto. La alteración siempre correspondía al *Si*, que podía aparecer *bemolizado* en lugar de natural. En la **Tabla 3.1** se señalan –mediante un bemol entre paréntesis– los sonidos que pueden ser naturales o bemoles, duplicidad que puede encontrarse sólo en los modos I, II, IV, V y VI.

EJ. 3.3. CANTO GREGORIANO. EJEMPLOS PARA EL ANÁLISIS

IN. *Puer natus est nobis*. Introito para la Misa del Día de Navidad * **GR.** *Christus factus est*. Gradual para la Misa del Domingo de Ramos * **AL.** *Dies sanctificatus*. Aleluya de la Misa del Día de Navidad * **SEQ.** *Veni sancte spiritus*. Secuencia del Día de Pentecostés Stephan Langton (Canterbury, ~1228) * **CO.** *Diffusa est gratia*. Comunión para la Misa de Santa María Virgen * **OF.** *Laetentur caeli*. Ofertorio de la Misa de la Noche de Navidad * **IN.** *In nomine Domini*. Introito para el miércoles de Semana Santa * **HYM.** *Veni creator Spiritus*. Himno para la Misa del Día de Pentecostés. Hrabanus Magnentius Maurus (Maguncia, ca.780 – Winkel, 856).

3.2. LOS MODOS RÍTMICOS

Hemos visto que la palabra *modo* tiene otra posible acepción en relación con la *notación mensural* (relación entre la larga y la breve), derivando de ello el concepto de **modos rítmicos**, es decir, cualquiera de las posibles combinaciones de largas y breves dentro de un modelo rítmico. Su definición teórica procede del siglo XIII, y se basa en la polifonía de Notre Dame, aunque los modos rítmicos se utilizaron tanto en el repertorio religioso como en el profano, en la monodia y en la polifonía, durante un período relativamente extenso que supera el estricto marco de Notre Dame.

En la construcción de los seis *modos rítmicos* es evidente el modelo prosódico griego y latino, basado también en la relación entre sílabas largas y breves, en el que una unidad de dos o tres sílabas formaba un pie y cada verso podía incluir desde dos hasta seis pies (desde el dímetro hasta el hexámetro). Los teóricos medievales optaron por una numeración de los *modos rítmicos*, tal y como puede verse en la **Tabla 3.2**, en la que se especifican también las denominaciones prosódicas griegas y latinas.

Los motivos rítmicos (*ordines*) se obtienen sencillamente repitiendo una o más veces el pie básico de cada modo, por lo que los *modos rítmicos* otorgaban una gran unidad modal a los cantos, aunque era posible –pero no frecuente– la "modulación", es decir, el cambio de un modo rítmico a otro a lo largo de una pieza. También era posible rellenar una larga mediante dos breves, lo que podía convertir un pie del Modo 1 ó 2 en un pie del Modo 6, por ejemplo:

𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 |, o bien, 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | se convierten en 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 |

O combinar dos modos a lo largo de un motivo, por ejemplo, el Modo 1 y el 5, lo que se denomina *extensio modi*, aunque se sigue considerando en este caso Modo 1: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅘𝅥 |

Aún así, el material rítmico disponible para el compositor no era muy amplio, y estaba además limitado a la subdivisión ternaria, algo que sin duda forma parte del sonido característico de mucha música compuesta en dicho período. Cuando en la música polifónica la progresiva complejidad rítmica (especialmente de la voz superior) llevó a la subdivisión de la breve, la percepción de los *modos rítmicos* se hizo cada vez más difícil, lo que llevó finalmente a la disolución del sistema rítmico modal como fundamento métrico de la música.

EJ. 3.4 MODOS RÍTMICOS EN LA MONODIA PROFANA

Adam de la Halle (ca. 1237 – ca. 1287): *Rondeau "Robins m'aime"*, del *Jeu de Robins et de Marion* (NAWM 9). Modo rítmico 2 básicamente, con alguna subdivisión de la breve inicial o de la larga final. Modo melódico V (lidio).

EJ. 3.5 MODOS RÍTMICOS EN LA MÚSICA RELIGIOSA

EJ. 3.5.1 Leonin (2ª mitad siglo XII): *Alleluia Pascha nostrum* (NAWM 16) Cláusulas compuestas en estilo *discanto* (16b: texto "nostrum"; texto "latus" [de "immolatus"]; texto "luia" [de "Alleluia"]). Modo rítmico 1 en el *duplum*, con alguna subdivisión de la larga y alguna alternancia con el Modo 5, que es a su vez el imperante en el *cantus*.
Modo melódico VII (mixolidio).
EJ. 3.5.2 Anónimo: *Cláusula* sustitutiva sobre "nostrum" (NAWM 16d); *motete "Salve, salus hominum – O radians stella – nostrum"* (16e); *motete "Qui d'amours veut bien – Qui longuement porroit – nostrum"* (16g). Modo rítmico 3 en *triplum* y *duplum*, con alguna subdivisión de la larga y de la breve. Modo 5 en el *cantus*. Modo melódico V (lidio).

3.3. MODOS Y TONOS EN LA POLIFONÍA

Hemos visto a través de los ejemplos anteriores que los modos eclesiásticos no fueron utilizados únicamente en el ámbito del canto gregoriano, sino que se trataba de un sistema compartido también por la primera polifonía religiosa (construida casi siempre a partir de cantos gregorianos o fragmentos de los mismos) y por la mayor parte del repertorio mixto o profano (motetes con textos mixtos, cantigas, cantos de peregrinos, canciones de trovadores, de *Minnesänger*, etc.). La evolución desde los ocho modos hacia el sistema tonal de los siglos XVIII y XIX es un largo y tortuoso camino, jalonado por muchas propuestas que se encuentran tanto en los escritos teóricos como en la práctica compositiva, aunque no por ello debe ser tratado como un período de transición –sin personalidad propia en cuanto a sus bases tonales– entre el modalismo eclesiástico y la tonalidad barroca-clásica, como muchas veces ocurre. En efecto, es perfectamente posible elaborar un sistema propio para el período que se extiende entre la polifonía flamenca del siglo XV y el primer Barroco, basado naturalmente en la obra de los principales compositores del momento, así como en los tratados más importantes.

No es este el lugar para referir, ni siquiera brevemente, la evolución histórica de los sistemas mencionados, aunque sí sería útil recordar los hechos más relevantes para comprender no sólo el *sistema de los 8 tonos*, sino también la génesis de la tonalidad, lógicamente emparentada con aquél. Este tema no ha sido apenas desarrollado por los libros de historia, ni por los tratados de armonía y contrapunto, ni por los libros de análisis, a pesar de su enorme importancia, y la única referencia completa se encuentra, de nuevo, en el artículo de Powers sobre el término *modo* (Powers, NG 1980, 397-418).

La evolución de la música a lo largo de la Edad Media –el paso de la monodia a la polifonía, la progresiva complejidad de los modos melódicos con las nuevas alteraciones introducidas durante el *Ars Nova*, el comportamiento de algunos grados modales (grados cadenciales, *iniciales* de los comienzos imitativos, fórmulas melódicas con *initium*, *mediatio* y *terminatio*, etc.) así como la aparición de obras que no encajaban con claridad en ninguno de los modos– demostró claramente que los 8 modos eclesiásticos (por lo menos en su versión y

funcionamiento originales) empezaban a quedarse pequeños para las necesidades de los compositores. Todo ello culminó en un sistema a medio camino histórico entre los modos gregorianos y las posteriores escalas tonales mayor y menor, que es el *sistema de los 8 tonos*, aplicable a mucha de la música compuesta entre el siglo XV y el XVII, ambos inclusive.

Si bien es cierto que, en esencia, el modalismo gregoriano estaba todavía muy arraigado entre los compositores hacia el final de la Edad Media –como lo demuestra la aparición cada vez más frecuente de colecciones de obras ordenadas según los ocho modos y la clara conciencia del modalismo como un sistema de relaciones cuya diversidad proporcionaba un material adecuado para la expresión musical–, también hay que recordar que por entonces empezaron a operarse una serie de pequeños cambios propiciados principalmente por una conciencia armónica cada vez mayor y por una clarificación del material tonal a disposición del compositor. Así, empezar un canto por un sonido funcionalmente importante (la *finalis*, el tenor o la 5ª por encima de la *finalis*) fue cada vez más habitual, restringiendo el campo de acción melódico pero unificando a la vez la estructura tonal del modo. También se hizo cada vez más patente la relación de un modo con una serie de cadencias y de puntos de imitación[13] propios (por ejemplo, en el Modo I, las cadencias más frecuentes se producirían sobre *re*, naturalmente, y sobre *la* ó *LA*, *FA*, *sol* y *DO*, y los puntos de imitación serían el *re'* y el *la'*). Por razones de índole vocal, además, se convirtió en algo normal transportar los modos a la altura más cómoda para los coros, lo que llevó a la utilización de alteraciones de armadura en algunos casos (el Modo I transportado a *sol*, una 4ª alta, necesita un *si b* para mantener la estructura original de tonos y semitonos). Pietro Aron, en su completo estudio sobre el repertorio polifónico (1525), dejó claro que la determinación del modo de una obra se debe hacer mediante su *finalis*, pero también según la partición de la octava en 5ª + 4ª o viceversa y según los grados utilizados en las cadencias (véase la **Tabla 3.3**). En 1547, como ya vimos, Glareanus amplió el sistema de 8 a 12 modos, como resultado de combinar todos los tipos de 5ª con todos los tipos de 4ª superior e inferior (las *especies* de octava). En su sistema los modos se siguen diferenciando por la distribución interna de tonos y semitonos, pero en su exposición la octava aparece dividida según la *especie*; es decir, como una suma de 5ª + 4ª o viceversa, lo que potencia claramente el sonido situado a 5ª superior de la *finalis*, afirmando así la primacía tonal del intervalo de 5ª en claro detrimento del antiguo tono salmódico (en la **Tabla 3.1** dicho sonido sería siempre el situado una 5ª por encima de la *finalis*, cualquiera que sea ésta). Zarlino, por su parte, reafirmó la importancia de los grados modales como puntos de imitación y como objetivo de las cadencias principales, aproximando así la modalidad a los fundamentos de la armonía.

El conflicto entre el sistema de los 12 modos y los 8 modos gregorianos se solucionó, de alguna forma, mezclándolos entre sí, es decir, utilizándolos indistintamente en las diferentes prácticas musicales (salmos, motetes, misas, madrigales, etc.), de lo que salió una serie de 8 tonos que Banchieri sistematizó en 1614. Basados inicialmente en los modos gregorianos y en sus *finalis*, los nuevos *tonos* recogen ya las transposiciones habituales en la época y los tipos de octava por *especies*. Cuando Mattheson escribe, mucho más tarde (1713), sobre el sistema de los 8 tonos, lo hace ya con su número correspondiente y con su equivalente "tonal" (*re menor* para el Modo I, *sol menor* para el hipodórico, etc.), con lo que no hace sino evidenciar un estado de cosas latente desde comienzos del siglo XVII: la progresiva importancia de la tríada modal (el acorde de tónica, en términos tonales) como entidad con sentido propio y como función principal, y la distinción entre tríadas mayores y menores como el rasgo más importante para diferenciar los tonos entre sí (aunque todavía se mantengan los rasgos modales de cada tono y los derivados de las afinaciones no temperadas).

El **sistema de los 8 tonos**, por tanto, está basado todavía en las diferencias melódicas entre 8 tipos de escala derivadas o transportadas desde los modos gregorianos, pero también –y esta es la novedad– se fundamenta en una importancia mucho mayor de las funciones modales, bastante clarificadas en cada tono, y en una progresiva conciencia de la verticalidad armónica, con especial énfasis en las cadencias propias de cada tono. Los tonos siguen mostrando, en función de su origen, tendencias "auténticas" (los modos impares) o "plagales" (los modos

[13] Puntos de imitación son los sonidos iniciales de cada una de las dos voces con las que se abre una obra de carácter imitativo, tanto vocal como instrumental. Suelen ser, aparte de la *finalis*, su 5ª superior o inferior, o su 4ª superior o inferior (ver **Tabla 3.3**).

pares). Los tonos auténticos se centran armónicamente en la tríada principal, con dos tríadas funcionalmente importantes sobre el 3º y 5º grados, y otras dos secundarias sobre grados variables según el tono. Los modos plagales, sin embargo, manifiestan a veces una fuerte inclinación hacia la tríada de 4ºgrado, creando por ello una cierta confusión en nuestros rígidos oídos tonales: esta tríada de 4º grado suena como nuestra tónica, la tríada de 1º grado como su dominante, y las cadencias (muchas veces de tipo frigio o plagal, haciendo honor a su origen) sobre esta última tríada –que en realidad es la principal– parecen semicadencias a la dominante. Por supuesto, es imprescindible acostumbrar nuestros oídos a la audición "modal", con el fin apreciar la riqueza de otro tipo de relaciones que no sean las tonales-funcionales. Naturalmente, también se producen cadencias sobre otras tríadas, variables según los tonos (v. **Tabla 3.3**).

Otra clara diferencia entre los tonos deriva del tipo de 3ª de su tríada básica, originando con ello dos grupos que van del Tono I al IV (menores) y del Tono V al VIII (mayores), de donde se deriva lógicamente la posterior dicotomía entre tonalidades mayores y menores.

La numeración de las tríadas de los tonos mediante números romanos responde a la creciente conciencia armónica ya reseñada, que implica una primera aproximación a las relaciones entre acordes. Estas relaciones pueden ser todavía explicadas con este medio tan simple puesto que su variabilidad es muy grande (cambian según el tono) y no están ligadas a una conciencia funcional unificada, como sucede en la tonalidad barroca-clásica. Cuando esto sea así, será el momento de cambiar radicalmente las bases del análisis armónico, olvidando la idea de numeración para entrar en el concepto de función armónica.

La asignación del modo se debería hacer, en principio, observando el *tenor*, como portador del *cantus firmus* gregoriano, sobre el cual se construye la música (en el caso de música basada en un canto dado), pero no faltan casos en los que son el *bassus* (bajo) o la voz superior (sea el *duplum* o el *triplum*) los que proporcionan las pistas más fiables, allí donde el compositor ha preferido ignorar el modo original del canto por otro más adecuado a la construcción polifónica, o donde la utilización fragmentaria del canto original implica terminar con sonidos que no coinciden con la *finalis* (véase el **EJ. 3.5.4**). En el caso de música no basada en cantos previos, como es lógico, es necesario analizar el conjunto de todas las voces, tanto en la música vocal como en la instrumental.

De todas formas, no podemos esperar que todas las obras etiquetadas con un tono respondan al sistema fielmente, ya sea por las variantes propias de los países y de las épocas, o por un mero intercambio entre modos o por una transposición[14]. Esta tabla representa una especie de compromiso entre las propuestas de diversos teóricos, pero refleja a su vez la observación real de muchas obras del período que transcurre entre 1400 y 1700, siendo el siglo XVI el que mejor se adapta al sistema. Por ello, lo mejor será comentar los rasgos más típicos de cada tono a través de sus presupuestos teóricos, aunque no siempre se cumplan en la práctica.

Tono I (1er tono)

Comienzo sobre *re' - la'*. Alteraciones: *si b* (a veces en la armadura, pero normalmente accidental), *fa #*, *do #* y *sol #*. Cadencia final sobre I grado (*re* ó *RE*), generalmente perfecta. Cadencias parciales sobre V (*la* ó *LA*), IV (*sol*), III (*FA*) y VII (*DO*).

Tono II (2º tono)

Comienzo sobre *sol' - re''* (*re'*). Armadura: *si b*. Alteraciones: *mi b*, *fa #*, *do #*, *si natural*. Cadencia final sobre el I grado (*sol* o *SOL*), plagal o perfecta. Cadencias parciales sobre IV (*do* ó *DO*) por su tendencia plagal, V (*re* ó *RE*), III (*SI b*), VII (*FA*).

[14] La transposición de los tonos era relativamente frecuente, ya fuera por motivos vocales o instrumentales, y ello dificulta, naturalmente, la determinación del tono de una obra. R. Stevenson comenta, por ejemplo, que "según la costumbre de **Victoria** y **Palestrina**, los tonos I y II terminaban siempre en *sol*; los tonos III, V y VII en *la*; el IV en *mi*; el tono VI en *fa* y en *sol*" el tono VIII" (Stevenson 1993: 478-479). Esta afirmación es muy discutible, por cuanto hay bastantes ejemplos en los que la *finalis* está en su sitio, como se puede ver a continuación. En todo caso, el cambio en los tonos I y VII se debe a una transposición, mientras que la ubicación de la *finalis* del tono V en *la* puede responder más bien a la sustitución del grado cadencial final por la dominante del II grado, como rasgo melódico-armónico típico de dicho tono.

Tono III (3er tono)

Comienzo sobre *la' - mi''* (*mi'*). Alteraciones: *si b*, *fa #*, *do #*, *sol #* y *re #*. Cadencia final sobre I grado (*la* ó *LA*), generalmente perfecta o plagal. Cadencias parciales sobre V (*mi* ó *MI*), III (*DO*), IV (*re*) y VI (*FA*).

Tono IV (4º tono)

Comienzo sobre *la* (*la'*) - *mi'*. Alteraciones: *si b* (poco frecuente), fa *#*, *do #*, *sol #*, *re #*. Cadencia final sobre el I grado (*mi* ó *Mi*), generalmente de tipo frigio o plagal (aunque también puede ser perfecta). Cadencias parciales sobre IV (*la*) por su tendencia plagal, VI (*DO*), VII (*re*) y III (*SOL*).

Tono V (5º tono)

Comienzo sobre *do'* (*do''*) - *sol'*. Alteraciones: *si b*, *fa #*, *do #*. Cadencia final sobre el I grado (*DO*) generalmente perfecta. Cadencias parciales sobre V (*SOL*), II (*re*), VI (*la*).

Tono VI (6º tono)

Comienzo sobre *fa' - do'* (*do*) o *fa' – si b*. Armadura: *si b*. Alteraciones: *si natural*, *mi b*, *fa #*, do #. Cadencia final sobre el I grado (*FA*), generalmente de tipo perfecto o plagal). Cadencias parciales sobre IV (*SI b*) por su tendencia plagal, V (*DO*), III (*la*), VI (*re*) y II (*sol*).

Tono VII (7º tono)

Comienzo en *re'* (*re''*) - *la'*. Armadura: *fa #*. Alteraciones: *si b*, *mi b*, *fa natural*, *do #*, *sol #*. Cadencia final sobre I grado (*RE*), generalmente perfecta. Cadencias parciales sobre V (*LA* ó *la*), IV (*SOL*), II (*si*).

Tono VIII (8º tono)

Comienzo sobre *sol' - re''* (*re'*) o *sol' – do'*. Alteraciones: *si b*, *fa #*, *do #*, *sol #* y *re #*. Cadencia final sobre I grado (*SOL*), generalmente perfecta pero también plagal. Cadencias parciales sobre IV (*DO*) por su tendencia plagal, V (*re* ó *RE*), II (*la*), y VII (*FA*).

TEMA 8 ANÁLISIS RETÓRICO

8.1. BASES Y ORÍGENES DE LA RETÓRICA MUSICAL.

"Las relaciones entre la música y las disciplinas del lenguaje –*artes dicendi* (el **Trivium** clásico: gramática, retórica y dialéctica)– son a la vez obvias y confusas" (Buelow, NG 1980). El análisis clásico ha ignorado hasta hace un siglo, aproximadamente, la importancia de la relación entre el texto y la música en las obras barrocas (y, por extensión, en las renacentistas). Grandes musicólogos como Kretzschmar, Goldschmidt y Schering, junto con Spitta, Schweitzer o Pirro, en sus estudios sobre la obra de **J.S.Bach**, han contribuido a redescubrir la relación entre el texto y la música como fundamento de la construcción formal, por una parte, y de la presencia de figuras musicales asociadas directamente con las palabras, por otra. Todas estas cuestiones se estudian en la **retórica musical**, un "sistema coherente, complejo y codificado que ha gobernado la composición y la interpretación de la música durante casi tres siglos de historia musical" (Herreweghe 1985). Aunque ya hay evidencia de expresiones retóricas en el canto gregoriano y en la primera polifonía, el período citado comienza con claridad con la llegada del humanismo renacentista, en la época de **Josquin des Prez**, hacia el final del siglo XV, y termina con **J.S.Bach**, en 1750, e incluye también autores renacentistas como **Palestrina**, **Lassus** o **Victoria**, y barrocos como **Monteverdi**, **Schütz**, **Purcell**, **Carissimi**, **Vivaldi** o **Händel**.

Los orígenes de la retórica musical hay que buscarlos, naturalmente, en la **retórica clásica** de los griegos y los latinos, y en aquellos métodos utilizados por los oradores para organizar y convencer con sus discursos. Hay que recordar que el arte de la **oratoria** se enseñó en los colegios y universidades europeas desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII (los autores más estudiados fueron Aristóteles, Cicerón y especialmente la *Institutio oratoria* de Quintiliano del año 95 d.C., que ya muestra interesantes conexiones entre la música y la persuasión retórica), y muchos compositores, entre ellos **Bach**, eran expertos en la materia. La música formaba parte desde la Antigüedad, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, del **Quadrivium**, el conjunto de disciplinas matemáticas, integrante junto con el mencionado **Trivium** de las *7 Artes Liberales*. Fue responsabilidad de los teóricos alemanes la vinculación entre ambos campos, es decir, la sistematización de las relaciones entre palabras y música, evidentes ya en las creaciones de su tiempo. Autores como Listenius (que añadió en 1537 la *musica poetica* a la dualidad propuesta por Boecio de *musica theoretica* y *musica practica*), Burmeister (que estableció entre 1599 y 1606 las bases de la retórica musical y de las figuras retóricas) o Lippius (que en 1612 amplió el campo de acción de la retórica desde la musicalización de un texto a la misma estructura formal de una composición) son sin duda los nombres más relevantes en este sentido.

La retórica alcanzó en los s.XVII-XVIII su máxima influencia en la música, y esto sucedió a todos los niveles teóricos y prácticos: significado e inteligibilidad del texto, estilos, formas, técnicas de composición, práctica instrumental, etc., como recuerda Buelow: "la unión entre la música y los principios retóricos es una de las características más distintivas del racionalismo musical barroco y ha contribuido a la formación de elementos de la teoría musical y de la estética de dicho período".

Se puede considerar a la retórica como deudora de la **doctrina de los afectos**, una especie de "teoría de las pasiones en las artes que describe cómo codificar las emociones y cómo los códigos inducen emociones en el perceptor" (Neubauer 1992). En este sentido, el compositor barroco no busca expresar sus propios sentimientos, sino generar en el oyente un estado emocional concreto a través de la música, mediante el dominio y el empleo de las figuras musicales dentro de la estructura del discurso retórico aplicado a la creación musical. Sólo a partir de 1750 comenzó el cambio desde el objetivismo de estas emociones controladas racionalmente hacia el subjetivismo de las emociones personales del compositor y su expresión

en la música. Aunque parte de los conceptos de la retórica perduraron en el s.XIX, la mayoría de la práctica asociada con ella se perdió completamente, y únicamente la recuperación histórica ya mencionada –junto con algunas creaciones musicales de los s.XIX y XX– ha permitido recordar la existencia de tan grandioso edificio en el pensamiento musical occidental.

8.2. ELEMENTOS DE RETÓRICA MUSICAL.

Teóricos como Dressler en 1563 y Burmeister en 1606 ya habían relacionado la organización formal de la música con conceptos de la oratoria y de la terminología retórica (exordium, medium y finis). Fue Mattheson, sin embargo, quien en 1739 propuso un sistema completo de organización de la composición musical basado en los procedimientos de argumentación retórica. Se pueden distinguir hasta cinco fases en la gestación de un discurso, según Neubauer: **inventio** (invención de una idea); **dispositio** (disposición de la idea en las partes de la oración); **decoratio** (elaboración o decoración de la idea), también llamada **elaboratio** o **elocutio**; **memoria** (memorización del discurso); y **actio** o **pronuntiatio** (la exposición pública del discurso).

8.2.1. Inventio.

Dentro de la fase de la *inventio* el compositor crea una idea musical adecuada para su posterior elaboración, decide la textura y la forma (monodía, polifonía, fuga, homofonía, etc.), el carácter rítmico, el tempo y la tonalidad[15]. En el caso de las obras vocales, según Heinichen, se deben extraer del texto los *loci topici* (lugares comunes) susceptibles de elaboración musical, es decir, las palabras clave que ayudan a expresar adecuadamente los **afectos** contenidos en el texto por medios musicales.

8.2.2. Dispositio.

Es el "ordenamiento de todas las partes y detalles en la melodía y en la composición completa", en palabras de Mattheson. Según Herreweghe, las diferentes partes siguen el modelo de la oración clásica, y son las siguientes:

- **Exordium**: introducción instrumental. Se muestra ya el carácter y la intención de la melodía o material musical principal.
- **Narratio**: narración. El orador establece los hechos del problema, el significado y naturaleza de su discurso. Coincide con la entrada de la voz cantada o del instrumento concertante más importante [o solista] en obras no vocales.
- **Propositio**: discurso. El orador establece su tesis. Se trata generalmente de una segunda frase en estrecha relación con la primera, del tipo $A_1 – A_2$, A – A' o enunciado-contraenunciado, que en todo caso suele redondear la primera frase o alcanzar la *tónica secundaria* más importante.
- **Confutatio**: refutación. El orador propone objeciones a su tesis. Es una sección de contraste, en sentido temático, armónico, rítmico, tímbrico, etc.
- **Confirmatio**: corroboración. Reestablece su tesis de forma reforzada. La repetición de algunos motivos melódicos –o incluso de todo el material–, y la ornamentación son características de esta especie de recapitulación.
- **Peroratio**: conclusión. En muchos casos es el postludio instrumental (el *ritornello* en el *aria da capo* y en otras formas), aunque también es frecuente que la o las voces continúen hasta el final junto a la orquesta o al bajo continuo.

Es evidente que este esquema es un punto de partida flexible y no una estructura rígida, en la que es posible prescindir de alguna de las partes o alterar el orden. Mattheson y otros

[15] Dado que durante los períodos renacentista y barroco se utilizaban afinaciones no temperadas o un temperamento desigual, la elección de una tonalidad u otra proporcionaba realmente un sonido diferente, basado en las diferentes relaciones interválicas dentro de cada escala.

autores, por ejemplo, ubican la 'confirmatio' antes de la 'confutatio' (Exordium - Narratio - Propositio - Confirmatio - Confutatio - Peroratio), aunque parece más efectivo musicalmente que la sección de contraste se encuentre más centrada respecto a la estructura, y que la confirmación (una recapitulación más o menos variada en muchos casos) restablezca el carácter del comienzo tras el alejamiento de la 'confutatio'. Musicalmente, este esquema se podría entender así:

Introducción – A_1 – A_2 – B – A_1' (ó A_2') – Coda

Es fácil resumir esta estructura en un A – B – A' con introducción y coda, una forma musicalmente muy lógica (tema, contraste y vuelta del tema con alguna variante), empleada a diferentes escalas (en obras cortas y largas, vocales e instrumentales, populares o estilizadas) a lo largo de la historia de la música (por ejemplo en el *aria da capo* o en el *Lied* ternario).

8.2.3. Decoratio.

El momento más crucial de la composición –y la transformación más compleja desde la retórica pura hasta la retórica musical– es el uso y aplicación de las figuras musicales. Es necesario diferenciar desde ahora esta práctica retórica de otra práctica muy típica del período barroco, la llamada **ornamentación**, que consistía en el embellecimiento (a veces improvisado) de la melodía a base de trinos, mordentes, escalas y otros artificios. En la *decoratio* el compositor toma las **figuras musicales** que considera más útiles para transmitir su mensaje lo mejor posible, y las utiliza como parte integrante de la textura musical en todos sus aspectos (temático, armónico, contrapuntístico, tímbrico, rítmico, etc.).

Estas figuras han sido clasificadas por varios teóricos alemanes de los siglos XVII y XVIII, utilizando los términos griegos o latinos ya usuales en la retórica del lenguaje, o inventando nuevas designaciones cuando era necesario. El catálogo actual más completo de las figuras musicales es el de Unger, que recoge unas 160 (Unger 1941/1969), mientras que Buelow describe 60 en su artículo del NG y González Valle trata de 46 en la Revista de Musicología (González Valle 1987). Bent, Neubauer y Herreweghe citan sólo unas pocas, a título de ilustración. En el apartado dedicado al análisis retórico veremos una lista de unas 25 figuras musicales, su clasificación por secciones, su descripción y su utilización en ejemplos musicales del período renacentista y barroco.

8.2.4. Memoria.

No es necesario detenerse en esta fase, clarificada ya en su misma denominación. No obstante, se trata de uno de los procesos que menos se trabajan en los estudios musicales, y la psicología musical ha ofrecido numerosos ejemplos de las dificultades que tienen muchos alumnos para memorizar las obras que tocan. Este tipo de problemas en relación con la interpretación fue una de las razones más importantes que llevaron a Heinrich Schenker a crear su método de análisis, del que hablaremos en el tema dedicado a las técnicas de reducción.

8.2.5. Actio o pronuntiatio.

Se trata de la exposición oral del discurso, o de la interpretación de la obra musical, en nuestro caso. Muchos tratadistas se ocuparon de la práctica musical en sus tratados dedicados a los diferentes instrumentos o en escritos más teóricos. Entre ellos destacan Berardi, Fux, Quantz, C.P.E.Bach o Leopold Mozart. Gran parte de estas páginas dedicadas a la práctica musical se centraron en el mencionado tema de la ornamentación, de la que ya en 1535 se existían manuales. Bent recuerda que en ellos quedó establecido el concepto fundamental de **disminución**, tanto en el sentido de subdivisión de un valor largo en valores más cortos como en el de elaboración de una estructura melódica básica mediante ornamentaciones varias, lo que conduce a la idea de **jerarquía**, base de la técnica de reducción por niveles del sistema de Schenker.

FORMA DE SONATA[16]

(Resumen y traducción: Enrique Igoa)

1. PRINCIPIOS

1.1. *Intrínsecos*. Como cualquier forma en música tonal, un movimiento en forma de sonata (MFS[17]) crea su propio diseño en el tiempo. La **forma de sonata** es una **síntesis de estructura tonal**, **organización seccional y cadencial y ordenación y desarrollo de ideas musicales**. La **forma de sonata** es también una **síntesis de principios binarios y ternarios**. Es **bipartita** porque la **exposición** tiene la misma estructura tonal que una **semicadencia** o que la primera mitad de una **forma binaria**. La mayoría de los MFS articulan la **polaridad tonal** de la exposición mediante el uso de **material contrastante** (o mediante el tratamiento contrastante de la tonalidad) en el **segundo grupo**.

La **segunda parte** de un MFS es más larga que la primera. El **acontecimiento estructural central** que distingue al MFS de todas las demás formas que empiezan con una exposición es el **retorno simultáneo del tema principal y de la tónica principal** en medio de la segunda parte. Para proporcionar al retorno simultáneo su máxima efectividad el **desarrollo** lo retrasa y lo prepara. Estructuralmente el **desarrollo** es una **transición** (expandida) entre el final de la exposición y el comienzo de la recapitulación. Pero el **desarrollo** es también una **sección media** en sí misma, con su propia estética. Cuando llega finalmente el retorno, este funciona como una relajación de la tensión. El **desarrollo** y la **recapitulación** están así **dialécticamente relacionados**: sin la recapitulación, el desarrollo tiene poco sentido; cuanto más largo y complicado sea el desarrollo, más satisfactoria es la recapitulación.

El **segundo grupo** en la exposición presenta material importante y se cierra con sentido conclusivo, pero no en la tónica. Esta **dicotomía** crea una '**disonancia a gran escala**' (Rosen) que debe ser resuelta. El '**principio-sonata**' (Cone) requiere –entre otras cosas– que las **ideas más importantes** y los **pasajes cadenciales más fuertes** del **segundo grupo** reaparezcan en la recapitulación transportados a la tonalidad principal. Pero la **recapitulación** se convierte así en una **sección completa** cuyo material va en paralelo con el de la exposición. Las tres secciones se ajustan así al modelo *ABA* (aunque en una forma ternaria auténtica el primer *A* está completo en sí mismo, *B* es meramente una sección contrastante y el último *A* es sólo una repetición). La fuerza y la sofisticación del MFS se basa en esta **síntesis** de **diseño en tres partes** y **estructura tonal en dos partes**.

1.2. *Diferencias con formas relacionadas.* El MFS pertenece a la clase más amplia de formas '**binarias**' (Tovey) o formas basadas en '**áreas tonales**' (Ratner), i.e., formas en **dos partes estructurales** cuya primera parte termina fuera de la tónica. Dentro de esta clase, sólo el MFS tiene además los siguientes tres rasgos: una **sección de desarrollo diferenciada**, un **retorno simultáneo del tema inicial y de la tónica** y una más o menos **completa recapitulación del segundo grupo**.

2. ORÍGENES.

El nacimiento del MFS debe entenderse en el contexto de los amplios cambios estilísticos durante el siglo XVIII. Un **movimiento anterior a 1750** está basado usualmente en una **sola idea** y está gobernado por un **solo *Affekt*** (estado psicológico, perfil rítmico, textura, etc.). Un **movimiento del siglo XVIII tardío** generalmente muestra **varias ideas contrastantes**, que se desarrollan dramáticamente en **pasajes de tensión y resolución**.

Numerosos **rasgos estilísticos barrocos** afectan al MFS. Formalmente sus raíces se encuentran en la **forma binaria**. Su **organización rítmica** en frases y períodos se basa en las **unidades barrocas de dos compases**. Los orígenes del '**retorno simultáneo**' son más complejos. El MFS transformó la división dentro de la segunda parte de la **forma binaria redondeada** en un retorno al tema original en la tónica. Cuando esta integración de la tonalidad y del material se había logrado, los otros elementos novedosos del MFS siguieron necesariamente.

La **melodía simple tipo frase** del período preclásico se desarrolló en la canción y en la *ópera buffa*. El **principio de contraste** se desarrolló en el *concerto*, la obertura francesa, el *aria da capo* y los movimientos pareados de danza. La **elaboración contrapuntística** revitalizó el **estilo melódico** con una

[16] WEBSTER, James. "Sonata form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan Press, 2000.

[17] De ahora en adelante abreviaremos así esta expresión. Es importante recordar que el habitual término "forma de sonata" se refiere en realidad a la forma del movimiento inicial de la sonata, por lo que, además de MFS, se puede decir también "forma de allegro de sonata".

síntesis de textura contrapuntística y estilo sonata, y también condujo al '**tematische Arbeit**' (desarrollo o elaboración temática). Todo ello permitió una síntesis de **estilo melódico** y **ritmo orientado según la frase**, una **escritura en partes sofisticada** y **texturas complejas**.

3. EL PERÍODO CLÁSICO.

3.1. *La exposición*. En las obras del siglo XVIII el **segundo grupo** de un movimiento en **tonalidad mayor** se ubica casi invariablemente en la **dominante**. Si el movimiento está en una **tonalidad menor** el segundo grupo está en el **relativo mayor** o en la **dominante menor**. En función de la longitud y del estilo, el primer y el segundo grupo pueden tener cada uno **una idea o muchas**, organizadas en una simple unidad fraseológica o en varias. Especialmente **antes de 1780** la **relación entre el primer grupo y el segundo** puede ser simplemente la de **antecedente y consecuente** a gran escala, sin una transición independiente: el primer grupo termina con una semicadencia sobre (pero no en) la dominante, seguida inmediatamente por el segundo grupo ya en la dominante. Más a menudo, especialmente **desde 1780**, aparece una clara **transición**. La transición a menudo se desarrolla a partir de un restablecimiento del tema principal. En cualquier caso modula hasta la ^{D}D de la dominante para establecer esta **nueva tónica** con mayor fuerza y para hacer desaparecer la tónica principal.

El **segundo grupo** a menudo empieza con o incluye un **tema lírico contrastante**. Haydn a veces empieza empieza el segundo grupo con una adaptación del tema principal, habitualmente variada en su armonización, textura, acompañamiento contrapuntístico o ritmo de frase. Tales movimientos son denominados a menudo '**monotemáticos**'; pero como en ellos casi siempre aparece nuevo material más tarde en el segundo grupo, este término es mejor usarlo en sentido restringido para aquellos movimientos enteramente basados en un único tema. Un **nuevo tema** puede aparecer hacia el final del **primer grupo** todavía en la tónica, dominando no sólo la consiguiente transición sino también otras secciones. El **grupo conclusivo** a menudo restablece el tema principal en una forma variada. Muchas exposiciones tiene poco o ningún **contraste temático**.

En el s. XVIII se plantea casi siempre la **repetición de la exposición**, con o sin transición de vuelta al comienzo. Esta repetición otorga al material mayor solidez y familiaridad, al tiempo que da a la exposición –cuya estructura tonal motiva la forma entera– la capacidad para alcanzar su efecto pleno.

3.2. *El desarrollo*. Es importante distinguir entre el proceso de **desarrollo** (*Entwicklung*) y la parte del MFS denominada **sección de desarrollo** (*Durchführung*). Esta sección no está dedicada en absoluto sólo al desarrollo del material; y al mismo tiempo, este proceso no es exclusivo de las secciones de desarrollo. En todo caso, el desarrollo temático suele alcanzar aquí su culminación. Son típicas **técnicas** como la **fragmentación** de un tema en motivos más cortos, a menudo combinada con rápidas modulaciones basadas en secuencias, **combinación** de un tema con un contrasujeto, **combinación** contrapuntística de temas originalmente separados, **yuxtaposición** de temas contrastantes expuestos originalmente por separado, **complejidad** creciente de la textura, extensión mediante secuenciación, **alteración** de la estructura rítmica, etc. Cuando se combinan con **excursiones a regiones tonales remotas** o con **pasajes de inestabilidad tonal**, estas técnicas pueden hacer de la sección de desarrollo un pasaje de gran tensión. En un sentido psicológico, esta tensión representa el clímax del movimiento. Al mismo tiempo, prepara el clímax estructural, el retorno simultáneo con el que comienza la recapitulación.

No hay casi ninguna regla sobre la **elección** o el **tratamiento** del material. Se puede usar sólo un tema de la exposición o varios. En muchas obras antes de 1780 el desarrollo todavía empieza con un **restablecimiento del tema principal** en la dominante, a veces seguido por el mismo tema en la tónica antes de empezar el desarrollo propiamente dicho. Después de 1780, si el tema principal abre el desarrollo, lo hace usualmente en diferente tonalidad, con diferente contenido motívico o estructura de frase, etc. El desarrollo puede también empezar con un **tema del segundo grupo** o del **grupo conclusivo**. Especialmente antes de 1780 la reprise de material sin cambio sustancial (salvo la tonalidad) son comunes. Más a menudo, a partir de 1780, el desarrollo empieza con un **tema nuevo** que proporciona un reposo tras una exposición de gran actividad. Un nuevo tema en cualquier lugar es siempre de gran efecto.

Tras la frase o sentencia de apertura, el desarrollo generalmente evita la repetición del material en la misma tonalidad en la que apareció originalmente. Una excepción es la '**falsa recapitulación**' de Haydn, i.e., una exposición aparentemente desencaminada del tema principal en la tónica como si hubiera llegado la recapitulación, seguida por más desarrollo y, eventualmente, el verdadero retorno; en obras posteriores, la falsa recapitulación puede aparecer en una tonalidad extraña.

Antes de 1780 muchos desarrollos reflejan sus orígenes en la forma binaria redondeada al centrarse en una **tonalidad cercana**, muy a menudo el relativo menor, o a veces la supertónica o la mediante. Hacia 1800 se hizo cada vez más frecuente incluir **tonalidades menores o más remotas**, crear un **sentido de inestabilidad** modulando rápidamente o evitando virtualmente cualquier tonalidad. El **plan**

tonal de un desarrollo es muchas veces un puente que prolonga la dominante con tónicas cercanas o transformando la tríada de dominante en una D^7 que prepara la tonalidad principal. Si la tonalidad principal es menor y el segundo grupo está en el relativo mayor, el desarrollo completará el **arpegio a gran escala** continuando desde la mediante hasta la dominante (I – III – V).

El desarrollo casi siempre genera **expectativas hacia el retorno simultáneo**. Lo más característico es el pasaje de preparación sobre la dominante, con o sin referencia al tema principal (la **retransición** según Rosen). A menudo este pasaje altera a menor el modo de la tónica esperada. Se puede llegar a la tónica indirectamente mediante una secuencia armónica o tras una semicadencia en una tonalidad cercana, casi siempre el relativo menor.

3.3. *La recapitulación*. Es importante distinguir entre **recapitulación**, en el sentido de la tercera sección entera del MFS, y el restablecimiento de un pasaje o idea, que es una **reprise**. La **recapitulación** casi siempre empieza sin ningún género de dudas con el **retorno simultáneo** del tema inicial en la tónica inicial. Cuando el primer grupo tiene dos o más temas, el retorno se puede producir con el segundo de ellos, y el primero puede entonces aparecer antes en tónicas lejanas, inmediatamente después en la tónica o como una coda siguiendo al segundo grupo. El tema principal puede volver en el modo contrario. Pero **si el tema principal no vuelve nunca**, o **si el retorno de la tónica se retrasa hasta el segundo grupo**, el movimiento es una u otra versión de la **forma binaria redondeada**. En su versión más pura, el primer grupo nunca retorna, o puede seguir al segundo grupo, produciendo una **forma en espejo**. Más cerca del MFS está la recapitulación completa en la que el tema principal vuelve en la subdominante.

Al recapitular el restante material de la exposición, el **principio sonata** rige igualmente: el **material presentado originalmente fuera de la tónica** es **repetido en la tónica**. Pero en Haydn, Mozart y Beethoven estas repeticiones no son nunca mecánicas. En este contexto, **alteraciones sustanciales** en la última parte del primer grupo y en la transición son comunes. Se puede **omitir**, **expandir** o **recomponer** el material. Estas expansiones a menudo toman un carácter similar al del desarrollo (Rosen: **desarrollo secundario**). Pueden alcanzarse **tonalidades remotas** (casi siempre en el lado de los bemoles) y efectuarse **cambios de modo**.

Una **situación especial** se produce cuando en un **movimiento en modo menor** el **segundo grupo** está en el **relativo mayor**. Normalmente estos segundos grupos se **recapitulan** en la **tónica menor**, i.e., alterados en su modo. Es posible, sin embargo, transportar el segundo grupo a **modo mayor**, terminando así el movimiento entero también en modo mayor. En Beethoven es frecuente ubicar el segundo grupo en modo mayor para después volver al menor en una coda son sentido trágico.

Antes de 1780 toda la segunda parte se repetía (otra indicación de su estructura binaria). Sin embargo, desde 1780 esta repetición es cada vez menos frecuente, aunque la exposición se haya repetido.

3.4. *Introducción y coda*. Muchos primeros movimientos y algunos finales están precedidos por una **introducción** lenta. Su **función primaria** es crear un ambiente más serio o solemne, y establecer una escala de tiempo más extensa. Primero se establece la tónica y se termina con una cadencia sobre la dominante preparando el Allegro. Antes de 1790, había poca **conexión temática o psicológica** entre la introducción y el allegro, pero desde entonces se hicieron más comunes.

La conclusión de un MFS puede terminar con la **misma música** con la que terminó la **exposición**, incluyendo a veces una expansión del segundo grupo. Se puede incluso recordar el primer tema, tras lo cual vuelve el final de la exposición para redondear el total. Estas expansiones crean el efecto de una coda al tiempo que mantienen la simetría de la forma binaria. Una verdadera **coda**, sin embargo, sigue a la recapitulación del grupo conclusivo. Aparte de las funciones de **expansión** y **peroratio** (Tovey), el significado estructural de la coda todavía no está claro. La expresión alemana "segundo desarrollo" es aplicable sólo a algunos pasajes de codas de Beethoven. En términos rítmicos, la coda es un gigantesco pulso tras la tesis (la recapitulación). Casi todas las codas retoman el tema principal, a menudo en forma de clímax, y también es frecuente cierto énfasis en la subdominante.

FORMA DE SONATA (continuación)

HEPOKOSKI, James & DARCY, Warren, 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*.

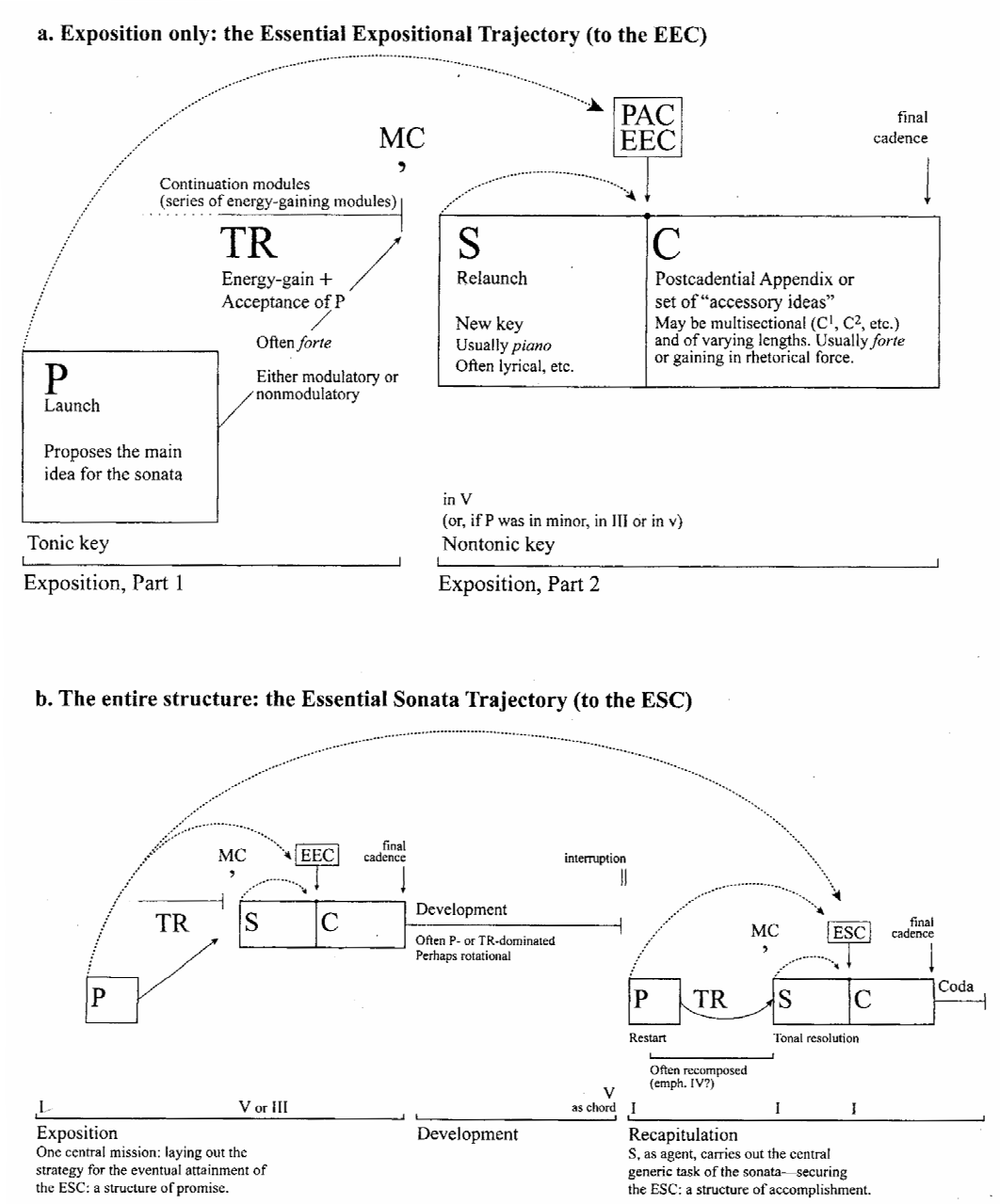


FIGURE 2.1 The Generic Layout of Sonata Form

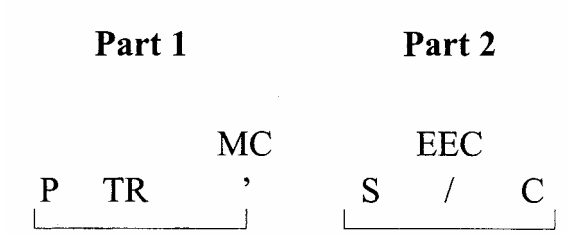


FIGURE 3.1 The Two-Part Exposition

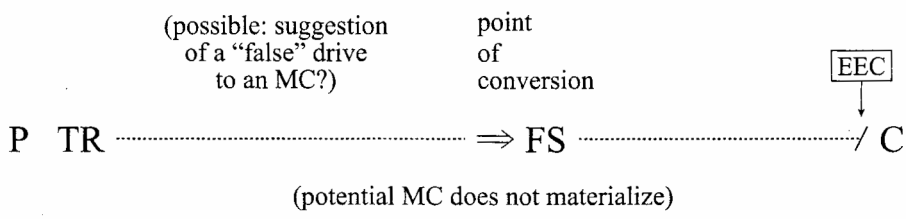


FIGURE 4.1 The Continuous Exposition (Expansion-Section Subtype)

****

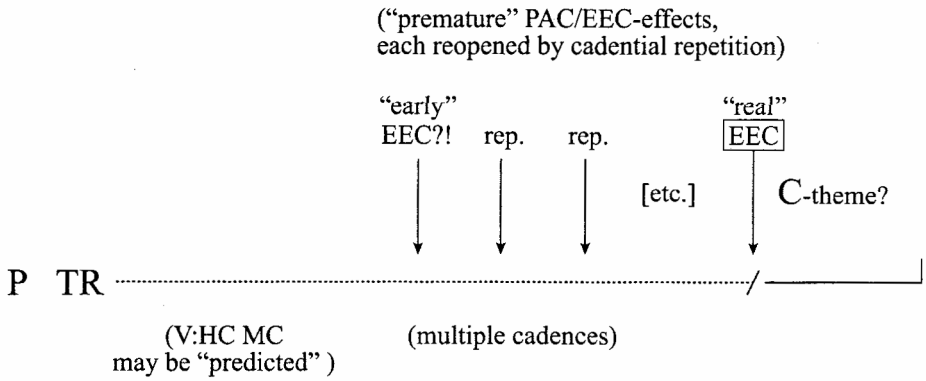


FIGURE 4.2 The Continuous Exposition (Subtype with Early PAC and Cadential Reiterations)

ARMONÍA – ESQUEMAS

FUNCIONES COMPLEMENTARIAS: RELATIVOS Y CONTRAACORDES

De cada una de las funciones básicas es posible derivar dos **funciones complementarias** con las cuales se mantiene un vínculo sonoro basado en la 3ª mayor o menor que tienen en común. Se trata del **acorde relativo** (*parallel*, paralelo, según la denominación original alemana), cuya fundamental está a distancia de 3ªm de la función básica, y del **contraacorde** (*gegenakkord*), situado a 3ªM de la función básica. Según el modo de la función básica dichos acordes se sitúan por encima o por debajo del acorde original:

Contraacorde menor	*Paralelo mayor*
↑3ªM	↑3ªm
Acorde mayor	**Acorde menor**
↓3ªm	↓3ªM
Paralelo menor	*Contraacorde mayor*

La alteración modal de las funciones complementarias y el préstamo de acordes entre modos puede originar grados de relación entre dichas funciones y las funciones básicas originarias cada vez más lejanos. Diether de la Motte (1989: 155) propone cuatro niveles que se pueden ver en la **Tabla 5.2**: son las funciones directamente derivadas de los acordes básicos mayores y menores (1), los relativos y contraacordes del modo contrario (2), las funciones complementarias cambiadas de modo (3) y los relativos y contraacordes del modo contrario cambiados de modo (4).

(1)	**Tp ← T → Tg**	**Dp ← D → Dg**	**Sp ← S → Sg**
(2)	**tP ← T → tG**	**dP ← D → dG**	**sP ← S → sG**
(3)	**TP ←T → TG**	**DP ← D → DG**	**SP ← S → SG**
(4)	**tp ← T → tg**	**dp ← D → dg**	**sp ← S → sg**
(1)	**tP ← t → tG**	**dP ← d → dG**	**sP ← s → sG**
(2)	**Tp ← t → Tg**	**Dp ← d → Dg**	**Sp ← s → Sg**
(3)	**tp ← t → tg**	**dp ← d → dg**	**sp ← s → sg**
(4)	**TP ← t → TG**	**DP ← d → DG**	**SP ← s → SG**

Tabla 5.2 Niveles de relación entre funciones tonales

MODULACIONES ENARMÓNICAS

En cuanto a las modulaciones por medios armónicos, es posible distinguir, en primer lugar, las **modulaciones cromáticas**, en las cuales no es posible la existencia de un acorde mixto, común a las dos regiones implicadas, puesto que el o los sonidos propios de la primera tonalidad sólo pertenecen a ella, y, una vez alterados cromáticamente, sólo pertenecen a la segunda tonalidad. Las **modulaciones enarmónicas**, sin embargo, si presentan acorde mixto, sólo que en este caso su denominación y a veces su función es diferente en la primera y en la segunda tonalidad, aunque la sonoridad sea la misma. Son tres los tipos más usuales de modulación enarmónica que se emplean según el acorde en el que se basan: 7ª disminuida ($\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$, ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$), 5ª aumentada y 6ª aumentada (${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$).

La modulación basada en el acorde de 7ª disminuida parte de la consideración de este acorde como $\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$ o como ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$ de la tonalidad de partida (*A*), así como de la tonalidad de llegada (*B*), lo que da lugar los tipos de modulación que se recogen en la **Tabla 5.4**.

A/a: $\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3} \rightarrow \mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$:*B/b*	*A/a*: ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3} \rightarrow {}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$:*B/b*
A/a: $\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3} \rightarrow {}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$:*B/b*	*A/a*: ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3} \rightarrow \mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$:*B/b*

Tabla 5.4 Tipos de modulación enarmónica basados en el acorde de 7ª disminuida

A su vez, cada uno de los tres acordes posibles de 7ª disminuida (*sol♯ - si - re - fa * la - do - mi♭ - sol♭ * la♯ - do♯ - mi - sol*) puede ser adscrito, según su denominación escrita, a cuatro tonalidades mayores y a otras cuatro menores como $\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$, y a otras tantas como ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 3}$, lo que proporciona un enorme potencial de combinaciones, que han sido utilizadas desde el Barroco hasta el siglo XIX.

Las modulaciones basadas en el acorde de 5ª aumentada son mucho menos frecuentes, y se hallan circunscritas al siglo XIX, especialmente a la obra de **Liszt** y de **Wagner**. También aquí el acorde puede tener varios significados funcionales, tanto en la tonalidad de partida como en la de llegada. En modo exclusivamente mayor, el acorde puede ser $\mathbf{D}^{5<}$ (dominante con 5ª A) o $\mathbf{sP}^{5<}$ (relativo de la subdominante menor con 5ª A). En modo exclusivamente menor puede ser $\mathbf{tP}^{5<}$ (relativo de la tónica con 5ª A), aunque según el contexto también puede cifrarse como $\mathbf{D}_{6\ x\ 5}$ (dominante con 6ª en lugar de 5ª en el bajo). Así, por ejemplo, el acorde *do – mi – sol ♯* tendría las siguientes funciones:

FA: $\mathbf{D}^{5<}$ *MI*: $\mathbf{sP}^{5<}$ *la*: $\mathbf{tP}^{5<}$ ó $\mathbf{D}_{6\ x\ 5}$

Naturalmente, también aquí son posibles los intercambios funcionales en el momento de la modulación, lo que proporciona, de partida, nueve posibilidades de enlace. A su vez, cada uno de los cuatro acordes posibles puede desempeñar tres funciones en otras tantas tonalidades, según su denominación.

La modulación basada en una de las variantes del acorde de 6ª aumentada (${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$) ha sido desde la época clásica una de las más empleadas, sin perder por ello su capacidad de sorpresa, gracias a la inconfundible sonoridad que la caracteriza y a la lejanía de las regiones armónicas que enlaza. Consiste en transformar enarmónicamente la $\mathbf{D}^{7}$ de la tonalidad de partida en la ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$ de la tonalidad de llegada. Generalmente se emplea entre tonalidades mayores, aunque no se excluye que alguna de las dos sea menor. También es frecuente realizar tonicalizaciones sobre el **sG** invirtiendo el orden de los acordes. En todo caso, esta modulación siempre enlaza tónicas a distancia de 2ª m, lo que implica una distancia de cinco alteraciones en el círculo de quintas cuando los modos son iguales. Los tipos básicos de muestran en la **Tabla 5.5**, en la que la tonalidad *A* está siempre un semitono por encima de la tonalidad *B* (por ejemplo, *DO M* y *SI M*).

A: $\mathbf{D}^{7} \rightarrow {}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>}$:*B* [continuación probable: $\mathbf{D}$ ($\mathbf{D}^{65}_{43}$) $\rightarrow$ $\mathbf{T}$]

B: ${}^{\mathbf{D}}\mathbf{D}^{9>}_{7\ 5>} \rightarrow \mathbf{D}^{7}$:*A*

Tabla 5.5 Tipos de modulación enarmónica basada en el acorde de 6ª aumentada