

*N.B. El siguiente material © Alan Belkin, 1995-1999. No puede ser citado ni usado sin dar completo reconocimiento al autor. Aunque este material está sujeto a derechos de autor, se puede usar libre de cargo, siempre que la autoría se indique claramente.*

Correo electrónico: [alan.belkin@umontreal.ca](mailto:alan.belkin@umontreal.ca)

# Una Guía Práctica de Composición Musical

## Presentación

Lo que sigue es la tabla de contenidos de mi libro: Una Guía Práctica de Composición Musical. Su objetivo es la discusión de los principios fundamentales de composición musical de forma concisa y práctica, además de la orientación de estudiantes de composición. Muchos aspectos prácticos del arte de la composición, especialmente respecto a la forma, a menudo no se discuten de un modo que resulte útil para el compositor aprendiz; o sea, de un modo que permita resolver problemas comunes. Por tanto este no será un texto de “teoría,” ni un tratado de análisis, sino una guía con las herramientas básicas del oficio.

Este libro es el primero de una serie de cuatro. Los otros son: Contrapunto Orquestación y Armonía.

1. Introducción
  - ¿Por qué este libro?
  - Suposiciones Estilísticas
  - Formas y Forma
  - Este libro como libro de texto
  - Fuentes
  - Nota Final
2. Nociones Básicas
  - Primer Plano frente a Fondo
  - Flujo frente a ruptura; continuidad frente a sorpresa
  - Articulación y grados de puntuación
  - Velocidad de presentación de la información
  - Estabilidad frente a inestabilidad
  - Progresión
  - Impulso
  - Balance
  - Balance y duración
3. El Comienzo
  - Funciones psicológicas de los elementos estructurales
  - Requerimientos estructurales del comienzo de una obra musical
  - Algunos típicos gestos introductorios
  - El comienzo como una sección definida
4. Elaboración/Continuación, pt 1
  - Organización de este capítulo
  - Requerimientos generales para una continuación con éxito
  - Técnicas transicionales: la base de un flujo musical satisfactorio

- Contraste
  - Suspense
  - Puntos de referencia
  - Climax
5. Elaboración/Continuación, pt 2
- Flujo
  - Contrastes principales
  - Creando suspense a lo largo de períodos amplios de tiempo
  - Puntos de referencia distantes
  - Climax
6. Final
- ¿Cómo puede concluir convincentemente el compositor una pieza?
  - Resolución: el asunto principal
  - Redondeando
  - Gestos de finalización
  - El final como una sección definida: la Coda
7. Formas: Glosario
- Introducción
  - Formas específicas
8. Conclusión y Agradecimientos

## Introducción

### ¿Por qué este libro?

Este libro surgió en respuesta a una necesidad práctica. A lo largo de muchos años ejerciendo como compositor y como profesor de composición musical a varios niveles, me he visto sorprendido repetidamente por la falta de información práctica sobre el modo en que se construye la música. Existen buenos textos de armonía, contrapunto, y orquestación, pero los principios *prácticos* de la forma musical, especialmente desde el punto de vista del compositor, están extrañamente ausentes. Por “principios prácticos de la forma musical” no me refiero a la clasificación de unidades estructurales –por útil que pueda ser– sino al modo en que las ideas musicales se organizan y se conectan a lo largo del tiempo, de modo que su evolución sea convincente. Incluso estudiantes con mucha experiencia en análisis a menudo tienen poca idea sobre cómo elaborar una transición, cómo construir un clímax, o cómo crear un sentido satisfactorio de conclusión (1). De forma continuada se ven comienzos que no crean interés o suspense, transiciones que divagan de una idea a la siguiente, secciones que carecen de balance, y finales que parecen alcanzarse de forma casi arbitraria. El estudiante necesita una guía específica sobre cómo satisfacer tales requerimientos formales básicos.

Podemos preguntarnos legítimamente incluso si será posible generalizar sobre estos problemas. El repertorio musical, incluso con las limitaciones estilísticas que se definirán más adelante, es verdaderamente muy variado: una obra de arte, después de todo, posee de forma inherente una fuerte individualidad.

Sin embargo, parece muy poco probable que los compositores reinventen la rueda en cada pieza. ¿Acaso toda nueva obra resuelve tales problemas comunes de un modo completamente distinto?

Es una premisa fundamental de este libro que verdaderamente existen algunos principios generales sobre estos asuntos, y que pueden ser formulados de un modo útil. Aunque puede que estos principios no sean completamente *universales*, en la práctica son *suficientemente generales* para tener valor, especialmente para un novicio que necesita ayuda para desarrollar el sentido de forma.

Este libro constituye un intento de plantear algunos de estos principios básicos de un modo conciso y claro.

Debe de estar claro que este trabajo *no* pretende en principio constituir un texto teórico, ni un tratado de análisis, sino una guía con algunas “herramientas del oficio” básicas.

## Suposiciones Estilísticas

Podemos preguntarnos legítimamente hasta que punto los principios de forma musical se pueden generalizar en estilos muy diferentes. La pregunta es especialmente relevante hoy en día: ya que las músicas no occidentales y populares son tan familiares para tantos oyentes, que se puede objetar que un compositor novicio ahora ya no comienza con una afiliación clara a una tradición dominante.

Es difícil enseñar composición sin hacer al menos algunas suposiciones sobre exigencias formales; de otro modo, ¿qué nos queda por enseñar? La clave de mi argumento es que los principios básicos del tipo anteriormente ennumerados son en gran parte el resultado de la naturaleza de la escucha musical. Pongamos claro algunas de las suposiciones implícitas en la frase “la naturaleza de la escucha musical.”

En primer lugar suponemos que el compositor está escribiendo música con el objetivo de que se escuche por su propio mérito, y no como acompañamiento de algo más. Esto exige un mínimo de provocación y sostenimiento del interés del oyente en un viaje musical a lo largo de cierto tiempo, además de llevar la experiencia a una conclusión satisfactoria. Por tanto una “escucha musical” implica aquí un oyente comprensivo y atento, de modo que al menos algunos de sus procesos psicológicos de escucha se puedan discutir en términos generales.

Limitaremos nuestra discusión a música occidental hecha con el exclusivo propósito de ser oída. Las músicas no occidentales a menudo implican expectativas culturales muy distintas sobre el papel de la música en la sociedad o sobre su efecto en el individuo, por lo que se excluyen de nuestra discusión (2).

Además, aunque algunas de las nociones presentadas aquí también se pueden aplicar a música funcional (por ejemplo, música para servicios religiosos, ceremonias o anuncios), estas situaciones imponen limitaciones externas significativas sobre la forma. En concreto, las decisiones formales del compositor no se derivan primariamente de las necesidades del material. En la música hecha exclusivamente para ser oída, como contraste, el compositor explora y elabora el material elegido con la intención única de satisfacer al oído musical atento. Si se aplican limitaciones extramusicales –como tener que alcanzar un climax al cabo de 23 segundos en un anuncio, o hacer una pausa cuando el cura alcanza un punto dado en la misa– el compositor no puede dar rienda suelta a su libertad creativa. Por tanto excluirémos la música funcional como objeto de discusión directa (3).

Nuestra discusión no se limitará a la música tonal. He hecho un esfuerzo considerable para presentar estas ideas de un modo que no dependa de ningún lenguaje armónico tonal. De hecho algunas de estas nociones resultan particularmente útiles cuando no están disponibles las convenciones armónicas familiares que tanto contribuyen al sentido de orientación formal del oyente.

## Formas y Forma

Una observación más: este no es un libro sobre formas, sino un libro sobre la forma. Adoptaré el punto de vista de que cualquier pieza de éxito es una aplicación específica de ciertos principios formales generales. En el glosario describiré las formas clásicas

“estandar” de forma sumaria, con la intención de mostrar como sirven de ejemplo de nuestros principios generales.

## **Este libro como libro de texto**

La mayor parte del material de este libro proviene de dos fuentes: mis propias composiciones, y mi trabajo enseñando composición. Algún material se usó en un curso elemental de composición tonal en la Université de Montréal. En un curriculum de estudio de composición, este libro asume como prerrequisito:

- Un conocimiento básico de armonía tonal (4)
- Comprensión de los motivos (5)
- Suficiente conocimiento de instrumentación para escribir adecuadamente para teclado, y quizás uno o dos instrumentos solistas. Esto implica alguna comprensión de la creación y diferenciación de los planos tonales.

## **Fuentes**

Mis opiniones en estos temas han sufrido la influencia de mis maestros David Diamond y Elliot Carter, además de lecturas de unos pocos autores, ellos mismo compositores en su mayoría: Roger Sessions, Donald Frances Tovey, y especialmente, Arnold Schoenberg, cuyo Fundamentals of Musical Composition es un magnífico ejemplo del tipo de discusión sobre forma musical de mayor utilidad para el estudiante. Otros textos de Schoenberg, publicados más recientemente (6), también son muy estimulantes: la exploración de toda una vida de Schoenberg sobre estos temas, incluso cuando uno no comparte sus conclusiones, es un modelo de tales indagaciones; sus ideas están siempre ancladas en las realidades prácticas de la composición.

Finalmente, tal como sucede a menudo, enseñar ha sido un modo excelente de aprender: me ha forzado a formular y definir las ideas con mayor precisión.

## **Nota Final**

Este libro no aborda la calidad expresiva, excepto en el punto en que es el resultado de una técnica profesional. En otras palabras, consideramos que las habilidades aquí descritas son lo mínimo exigible a un compositor y no “arte mayor.”

## **Notas**

1) Esto se debe probablemente a que las necesidades del compositor son muy distintas de los objetivos del analista. El resultado de un análisis depende de las preguntas formuladas. Si el analista pregunta: donde está la división entre dos secciones, la respuesta normalmente se alcanza en forma de una discusión entre dos puntos posibles. Sin embargo el planteamiento del compositor es distinto: su problema puede ser como evitar una interrupción demasiado obvia en la forma. Puede querer camuflar el punto de unión, quizás creando un impulso para una idea que vendrá a continuación.

Otra diferencia importante entre los puntos de vista del compositor y el analista consiste en que el compositor avanza desde lo incompleto a lo completo, mientras que

el analista comienza con el trabajo ya finalizado. El desafío del analista consiste en descodificar de un modo comprensible una estructura compleja, mientras que el del compositor consiste en llenar una página en blanco. Se puede decir que la tarea del compositor consiste en adición, mientras que la del analista es división.

2) Sería interesante ver hasta que punto estos principios se aplican en otras culturas. Sin embargo esto exigiría un estudio mucho más extenso, al igual que una competencia más allá de mis posibilidades.

3) Debe de destacarse que la música basada en un texto (canciones, óperas, etc.) sólo está en parte gobernada por estos principios de forma musical: la estructura del texto (o del drama, en el caso de la ópera) determinará muchas decisiones formales en estos géneros. Sin embargo, tienen muchos elementos comunes con la música puramente instrumental.

4) Por supuesto el asunto aquí no consiste en qué cursos ha tomado el estudiante y durante cuantos años, sino en lo que él/ella son capaces de hacer. En el caso de la armonía se supone que el estudiante al menos es capaz de:

- Determinar la dirección tonal de una frase dada y sugerir posibles cadencias
- Crear una línea de bajo que sea un contrapunto sólido de las líneas superiores principales, capaz de definir momentos estructuralmente importantes, facilitando tanto propulsión como puntuación
- Usar coherentemente fórmulas disonantes elementales
- Modular de forma convincente, al menos a tonalidades estrechamente relacionadas. Esto supone no sólo la elección de acordes pivote sino también la creación de impulso hacia la tonalidad nueva, y el manejo de las alteraciones que definen la nueva tonalidad con alguna sensibilidad.

5) Mientras que una discusión completa de motivos está fuera del alcance de este libro, mencionemos un matiz que he encontrado muy útil: las transformaciones de un motivo dado en ocasiones se pueden relacionar de forma auditiva con gran facilidad, mientras que en otras ocasiones la relación resulta muy abstracta. En particular, las transformaciones de tipo retrógrado o las disminuciones pueden alterar la continuidad, si cambian bruscamente el impulso rítmico sin una puntuación especial. Se puede aplicar la siguiente prueba: en una primera escucha en el contexto, ¿resulta familiar la variación, o parece algo nuevo?

6) Arnold Schoenberg, The Musical Idea, New York: Columbia University Press, 1995

## Nociones Básicas

Ya que la música se oye a lo largo del tiempo, nuestro examen de la estructura de una composición musical se organizará cronológicamente. Seguiremos el mismo camino que el oyente, examinando los requisitos estructurales del comienzo, la continuación y el desarrollo, y la conclusión satisfactoria de la obra.

En este modo de presentación se evita de forma deliberada el enfoque en las “formas” convencionales, ya que estos principios parecen que son básicos en cualquier construcción musical satisfactoria, siempre, por supuesto, dentro de los límites expuestos en la introducción (1).

Antes de empezar, sin embargo, será útil definir algunas nociones básicas.

### Primer Plano frente a Fondo

Es un hecho bien conocido que la percepción humana puede operar simultáneamente a varios niveles: nuestra consciencia puede captar más de una sensación a la vez. Cuando sucede esto priorizamos nuestras percepciones: no podemos prestar la misma atención a más de un elemento en un momento dado. Esta priorización puede variar en cualquier momento, y los cambios en el orden de prioridad pueden ser accidentales (por ejemplo, el teléfono suena mientras estamos leyendo un libro), o –de modo más interesante desde nuestro punto de vista– resultado de una intención artística (un detalle casi inaudible puede atraer cada vez más nuestra atención hasta convertirse en el evento más importante).

Musicalmente hablando, podemos referirnos a los elementos de una textura de varias capas que más llaman la atención del oyente en un momento determinado como el “primer plano,” mientras que los elementos secundarios constituyen el “fondo” (2).

Mientras que los factores específicos que determinan lo que se percibirá como primer plano o fondo en un caso particular pueden ser en ocasiones muy complejos, normalmente son muy fáciles de definir. Como una guía general, siendo el resto de las cosas las mismas, el oído percibe como primer plano:

- Complejidad: normalmente el elemento con mayor actividad atrae la mayor atención, por ejemplo, en una textura consistente en notas tenidas y líneas móviles, las líneas móviles toman precedencia.

*Beethoven, 6ª Sinfonía, primer movimiento, compás 115 y siguientes: Aquí la línea del violín emerge sobre las notas pedal sostenidas de otros instrumentos, debido a su mayor complejidad de altura, ritmo y articulación.*

- Novedad: cuando está presente simultáneamente material familiar con material nuevo, el material nuevo reclama más atención.

*Ravel, Rapsodie espagnole, “Prélude à la nuit”, compás 28: cuando la melodía nueva llega en el compás 28, destaca por su novedad, comparada con el ostinato de cuatro notas que ha estado sonando desde el comienzo de la pieza.*

- Volumen sonoro o riqueza tímbrica: si hay líneas sonando con la misma complejidad en el mismo registro, una trompeta reclamará más atención que una flauta

*Bartok, Concerto for Orchestra, segundo movimiento, compás 90: a pesar de un acompañamiento muy activo por las cuerdas en el mismo registro, la línea principal, tocada por dos trompetas, no tiene ningún problema para distinguirse claramente.*

De hecho el estudio del balance orquestal en buena medida no consiste más que en la predicción fiable de aquello que dominará la textura en una combinación determinada.

Posiblemente la simple curiosidad juega un importante papel en la respuesta del oyente: al intentar seguir la música. Un oyente atento tratará de encontrar sentido en aquello que requiera el máximo esfuerzo.

## **Flujo frente a Ruptura; Continuidad frente a Sorpresa**

“[...] continuidad convincente: hay que lograrlo por encima de todo.”  
Elliot Carter (3)

La distinción entre plano principal y fondo es esencial en el tema del flujo musical. Para comprender esto necesitamos explorar la naturaleza de la unidad y la variedad musical.

Es una convención hablar de la unidad y la variedad como la piedra angular de la estructura artística. Sin embargo estos conceptos hay que formularlos de un modo más útil para los compositores. La unidad es un concepto difícil de definir en la música, ya que esta depende de la memoria. A diferencia de las artes espaciales, la música tiene lugar a lo largo del tiempo. En particular, la naturaleza temporal de la música no permite la percepción del todo excepto en retrospectiva: o, quizás de modo más exacto, como una experiencia que se extiende a lo largo del tiempo. La música depende de una red de recuerdos y asociaciones que se hace más rica según progresa la pieza. La unidad actúa (al menos) en dos niveles: flujo local –la conexión convincente de un evento con el próximo– y las asociaciones de rango amplio y el balance global.

La sucesión de ideas musicales se puede entender como un continuo con varios grados de continuidad, yendo desde el flujo más suave hasta el cambio más abrupto. La unidad y la variedad surgen no como algo separado, sino más bien como diferentes grados de la misma cosa. Si el flujo de la pieza contiene pocas novedades, la música resulta aburrida; si hay demasiados frenazos y comienzos, las discontinuidades termina por romper la coherencia de la obra.

El primer y más fundamental problema del compositor consiste por tanto en asegurarse de que el flujo global no se rompa desde el comienzo hasta el final de la pieza. Si embargo el grado de novedad debe de variar en distintos puntos.

La clave para controlar este balance entre enfatizar elementos comunes e introducir novedad yace en la interacción entre los niveles perceptuales descritos anteriormente.



Si los elementos del plano principal son nuevos, tendremos un efecto de contraste. Si los elementos cambiantes son más sutiles, el oyente sentirá una evolución gradual y una estabilidad relativa. Una forma musical convincente no es posible sin muchos grados de estabilidad y novedad.

*Beethoven, Tercera Sinfonía, primer movimiento, compás 65 y siguientes: Aquí el cambio a un nuevo motivo (con semicorcheas) aparece en el fondo, pero las notas repetidas comunes (las cuerdas más agudas y el viento) que continúan desde la sección anterior, proveen una conexión acústica con el fondo.*

Cualquier elemento acústico musical puede participar en la creación de conexión o de novedad. Entre los más obvios para el oyente, y por tanto los más útiles, tenemos:

- Registro

*Ravel, Pavane pour une infante défunte, compás 13: el segundo tema tiene un carácter muy similar al primero, pero el hecho de que el oboe abra un registro nuevo (aunque el cambio es bastante pequeño) crea un efecto de frescura.*

- Velocidad (valor de las notas o ritmo armónico)

*Beethoven, Sonata, op 2#1, segundo tema, compás 20 y siguientes: Aquí la mayor novedad se encuentra en el acompañamiento, que emplea por primera vez corcheas de forma continua.*

- Motivos

*Brahms, Tercera Sinfonía, primer movimiento, compás 3 y siguientes: la llegada del nuevo tema en el primer violín suministra novedad en el plano principal, mientras que la imitación del perfil melódico en los acordes iniciales (ahora en el bajo) añade un elemento de continuidad en el fondo.*

- Timbre

*El mejor ejemplo se encuentra en el Bolero de Ravel. Sobre una estructura extremadamente repetitiva y predecible, la novedad resulta principalmente de la variación tímbrica en cada presentación del tema.*

## **Articulación y grados de puntuación**

La articulación es necesaria, tal como indica Schoenberg (4), dado que los oyentes no pueden captar o recordar lo que no tiene fronteras.

El compositor necesita muchos grados de articulación: el grado de puntuación elegido le da al oyente pistas importante sobre donde se sitúa él en la pieza(5). Discutiremos más detalles sobre la articulación en el capítulos de la “Continuación;” lo que nos

preocupa aquí es el papel de la articulación como un proceso fundamental de la audición musical.

## **Velocidad de presentación de la información**

Estrechamente relacionado con los efectos de la articulación está el asunto de la velocidad a la que llegan los elementos nuevos, y la prominencia de los cambios: si la articulación es brusca, el cambio será más obvio.

En general el efecto psicológico del ritmo de presentación al oyente de información nueva, le permitirá al compositor disponer de un continuo de efectos de carácter, desde muy inquieto a muy tranquilo. Cuanto más rápida sea la presentación de eventos nuevos, más exigente será el trabajo del oyente, y, por tanto, más excitante el efecto.

*Tchaikovsky, Sexta Sinfonía, segundo movimiento. Aquí tenemos un ejemplo donde los elementos nuevos se presentan de forma gradual, reforzando el carácter relajado y elegante del movimiento.:*

*Compás 1: el tema se presenta por primera vez, usando un entorno ligero*

*Compas 8: los celli añaden un nuevo impulso con su escala de corcheas. Aparece un eco de estas corcheas en los compases 10, 13, 14 y 16 (a y b)*

*Compás 17: los vientos y metales tocan las corcheas de modo continuo*

*Compás 25: las corcheas continuas se hacen más prominentes, ahora en las cuerdas*

*Schubert, Cuarteto de Cuerda #9, primer movimiento. Aquí tenemos un carácter más movido como consecuencia de la introducción sucesiva de más material contrastante (reforzado por cambios dinámicos bruscos):*

*Compases 1-4: la primera frase ya contiene un fuerte contraste entre las blancas monofónicas del primer compás y los acordes cortos de los compases 3-4*

*Después de una frase consecuenta en los compases 5-8, una nueva figura nerviosa en corcheas conduce inmediatamente a otro motivo más (primeros violines, compases 9-10)*

*Se llega a un climax en el compás 13, acompañado de otro elemento nuevo: sincopación*

## **Estabilidad frente a inestabilidad**

Si comenzamos desde los dos extremo de velocidad de presentación –muy lenta y muy rápida– podemos definir una polaridad importante: estabilidad frente a inestabilidad de estructura.

Consideremos el siguiente fragmento:

*Beethoven, Sonata para Piano, op.7, compases 136-165 (final de la exposición, comienzo del desarrollo)*

¿Podría este fragmento servir como el comienzo de la pieza? Aunque ciertamente es provocativo y “no resuelto” de un modo que podría valer para un gesto de comienzo, parece demasiado abrupto, y directamente difícil de captar como la introducción de una obra. ¿Por qué? Destaquemos varios aspectos de este fragmento:

- Es tonalmente divagante e inestable, nunca se establece durante un tiempo apreciable una tónica clara
- Se presentan muchas ideas distintas en un tiempo muy corto; la textura también es muy variada
- Las ideas se yuxtaponen bastante bruscamente, con muy poca transición

En resumen, este fragmento suena inestable. Tal como se ha indicado, una inestabilidad tal como esta es más exigente para el oyente que las estructuras cerradas y claramente delimitadas con transiciones internas suaves: las conexiones entre ideas (a veces incompletas) no siempre son obvias, y el oyente no tiene tiempo para absorber los elementos nuevos antes de que sean superados.

Compárese esto con la exposición del mismo movimiento. Mucho del material es el mismo, pero está organizado de un modo muy distinto.

*Beethoven, Sonata para Piano, op.7, primer movimiento, compases 1-24*

Esta sentencia está al completo en una sola tonalidad, Mib mayor, y la dirección de la armonía siempre está clara; el ritmo de corcheas es continuo. Existe un grado mucho mayor de predictabilidad en general.

Estos dos ejemplos ayudan a clarificar nuestra dicotomía entre la estabilidad y la inestabilidad: el asunto se basa en gran medida en la predictabilidad.

Las estructuras más estables son adecuadas para exponer el material por primera vez, o para transmitir al oyente la sensación de resolución (como en una recapitulación). El propósito consiste en hacer que el material sea fácilmente memorizable y reconocible.

Las estructuras inestables “elevan la temperatura,” y por tanto transmiten mayor intensidad. Las sucesiones de ideas más abruptas y sorprendidas normalmente, para que tengan coherencia, deben de presentarse a un oyente que ya se ha familiarizado previamente con ellas.

El siguiente ejemplo se puede considerar atípico para ser una exposición, ya que presenta rápidamente dos motivos contrastantes en rápida sucesión:

*Mozart, Sinfonía Júpiter, primer movimiento, compases 1-4.*

Sin embargo, un análisis más detallado revela que la frase que sigue repite esta oposición; la armonía y el ritmo de ambas frases son muy simétricos –o sea, predecibles– y el siguiente fragmento (compases 9-23) es sólidamente cadencial, confirmando la tónica con mucha claridad.

Así, mientras que la oposición inicial de ideas verdaderamente le sugiere al oyente un cierto grado de conflicto, e implica un movimiento de cierta duración, la estructura general del fragmento sigue siendo bastante estable.

## **Progresión**

Para darle a la música un sentido general de dirección, a menudo esta evoluciona en forma de una progresión. Las progresiones constituyen un instrumento importante para crear expectativas, y, por tanto, tensión.

Con “progresión” no nos referimos aquí necesariamente a sucesiones armónicas de acordes. Más bien nos referimos a una serie incremental de eventos, del mismo tipo y actuando sobre un lapso de tiempo limitado, que son fácilmente percibidos por el oyente como un movimiento de gradación continua. Los ejemplos pueden incluir una serie ascendente de notas altas en una melodía, cuyo ámbito de registro disminuye gradualmente, una armonía que se vuelve progresivamente más disonante —o consonante. Aquí tenemos un ejemplo simple muy común:

*Haydn, Cuarteto de Cuerda op.76#2, tercer movimiento: compases 1-3 (violines): la línea melódica asciende primero a F, después a G, y finalmente a A. Esta progresión transmite un sentido claro de dirección a la frase. Cuando los saltos posteriores llevan a la frase de repente más alto en los compases 3-4 (hasta D y después hasta E) el efecto es más dramático debido al movimiento conjunto previo.*

Al establecer tales progresiones el compositor le suministra al oyente puntos de referencia, y fomenta la proyección de la tendencia de la música en el futuro. En resumen, el compositor crea expectativas. El oyente compara el curso real de la música con esas expectativas. Si se cumplen, decrece la tensión psicológica, si no se cumplen, aumenta.

Uno de los modos de usar progresiones más eficaz consiste en crear predictibilidad a un nivel superior, mientras que se dejan los detalles organizados de un modo menos obvio. Por ejemplo, dentro de una línea melódica compleja, los picos sucesivos pueden ascender progresivamente: La relación entre los picos suministra una dirección clara, además de coherencia, mientras que los detalles proveen interés y novedad.

*Un ejemplo sutil de este procedimiento se encuentra en el Nocturno op.32#2 de Chopin, a lo largo de la primera sección completa (compases 1-26): mientras que las frases están organizadas de un modo bastante directo y obvio, Chopin hace que las presentaciones sucesivas de sus figuras ornamentales se eleven gradualmente desde G (compás 5), a través de Ab (compás 9) y Bb (compás 14), hasta C (compás 22). También contribuye a la sensación de evolución el hecho de que la ornamentación se va volviendo más elaborada en cada nueva presentación.*

## **Impulso**

El efecto de las progresiones se puede interpretar como la creación de un impulso: la tendencia de la música a continuar en una dirección dada.

El impulso también actúa a un nivel rítmico, incluso sin progresiones: en cuanto se alcanza un cierto nivel rítmico, es difícil cambiarlo bruscamente sin ningún signo de puntuación (6).

*Stravinsky, Petrushka (versión original), un compás antes de #100 (“Un Labrador Entra con un Oso, La Gente Huye.”): En ese punto la música acumula una gran cantidad de impulso rítmico, con corcheas continuas y rápidas semicorchas. Para ilustrar la interrupción producida por el labrador con el oso, la llegada repentina de un registro bajo y el nuevo uso de quintupletes en las partes superiores rompen el impulso previo. Todo esto prepara al oyente para el baile del oso.*

De nuevo, este es un aspecto fundamental de la dirección musical.

## **Balance**

Además de los asuntos de flujo, articulación y dirección, queda otro tema importante que explorar: balance formal.

No es fácil definir el balance. Aunque la noción clásica de proporción apunta a un sentido de equilibrio que los artistas han sentido al menos desde el tiempo de los griegos, es muy difícil explicar en términos claros y objetivos como se puede crear balance. De hecho, incluso es difícil especificar porque una pieza maestra presenta un buen balance, aunque, por otra parte, los oyentes sensibles a menudo tienen un sentido muy agudo que les permite saber si una pieza tiene un buen balance. Comentarios como “parece demasiado corta,” o “no se mantiene unida,” dan fé de la sensación del oyente de que hay algo erróneo en las proporciones de la obra.

Nos podemos aproximar al problema del balance desde el punto de vista psicológico. Una obra musical tiene una “trayectoria,” engendrando en el oyente una especie de viaje interno. Este viaje le lleva al oyente sobre varios terrenos emocionales de un modo coherente. El objetivo del compositor consiste en involucrar al oyente para mantener su interés e incrementar su atención durante el viaje completo. Finalmente debe conducirlo de vuelta al externo mundo externo, de un modo satisfactorio. Decimos que la experiencia tiene un buen “balance” cuando el oyente se siente satisfecho con la experiencia en su conjunto. Por supuesto, esto no quiere decir que la experiencia tenga que ser necesariamente agradable –el mundo emocional puede ser serio o incluso problemático– sino que la obra parezca llena de significado de un modo integral.

## **Balance y Duración**

El sentido del balance está estrechamente relacionado con la longitud y duración. Si bien no es posible establecer reglas fijas, hay varios principios que vale la pena nombrar:

- Una mayor duración implica contrastes mayores. Esto parece obvio: cuanto más larga sea la pieza, más será preciso que se renueve el interés a través del contraste.
- Mayores contrastes normalmente implican una duración mayor. Esta afirmación es igualmente cierta aunque bastante menos evidente: los

contrastes fuertes, especialmente si se presentan con poca o ninguna transición, tienden a exigir formas más largas. La razón de esto puede no ser evidente de forma inmediata.

Cuando el oyente se enfrenta de repente con un fuerte contraste, este actúa como una pregunta provocadora. Si bien este es un modo excelente de estimular interés (piénsese en el comienzo de la Sinfonía Júpiter de Mozart discutida antes), la elaboración subsiguiente del material, de modo que las ideas contrastantes se puedan integrar en una concepción unitaria mayor, exige tiempo. Las ideas se deben de presentar, unir y combinar de varias maneras antes de que el oyente acepte de hecho que pertenezcan a una misma unidad. En cuanto se logra esto, se puede considerar que se ha respondido a la “pregunta” formal planteada por el contraste, y se ha logrado un tipo de resolución –por supuesto, necesaria en cualquier conclusión convincente.

Los contrastes mayores normalmente implica una complejidad formal mayor. Las formas largas requieren de proporciones más complejas con transiciones más sofisticadas, si se ha de evitar que se vuelvan excesivamente simplistas y predecibles. Mantener el interés durante un largo período de tiempo exige encontrar nuevas formas de presentar y combinar el material; la necesidad de usar muchos y variados tipos de transiciones se vuelve imperativa.

Los capítulos siguientes inmediatos explorarán las funciones formales y psicológicas de cada parte de una obra musical.

En el capítulo 6 facilitaremos sin embargo un glosario conciso de las formas estándar. También discutiremos la relación entre estos principios amplios y esas formas de un modo más específico.

### **Notas**

- 1) En el capítulo 6 facilitaremos sin embargo un glosario conciso de las formas estándar. También discutiremos la relación entre estos principios amplios y esas formas de un modo más específico.
- 2) Nuestro uso de estos términos no tiene nada que ver con el uso Schenkeriano.
- 3) In Flawed Words and Stubborn Sounds, W.W.Norton and Company, Inc, New York, p. 116.
- 4) Arnold Schoenberg, Fundamentals of Musical Composition, London, Faber, 1967, p. 1.
- 5) De nuevo, Schoenberg, *ibid.*: “La presentación, desarrollo e interconexión (sic) de ideas se debe de basar en relaciones. Las ideas se deben de diferenciar según su importancia y función.”

Por ejemplo, un final no tiene ni la misma estructura ni la función de una transición. Y los signos de puntuación son cruciales para permitir que el oyente sepa la función de una sección dada.

- 6) Schoenberg se refiere a esto como la “tendencia a las notas menores” en Arnold Schoenberg, Fundamentals of Musical Composition, London, Faber, 1967, p.29



## **El Comienzo**

### **Funciones psicológicas de los elementos estructurales**

La siguiente discusión se basa en un hecho sobre la forma musical simple, pero a menudo pasado por alto: incluso cuando se derivan del mismo material, las secciones no se pueden intercambiar sin más (1).

Cada sección de una pieza bien construida tiene una función orgánica psicológica, y estas funciones se enraizan en el progreso de la pieza a lo largo del tiempo. Examinemos estos asuntos en orden cronológico.

### **Requerimientos estructurales del comienzo de una obra musical**

¿Es posible generalizar sobre como una obra musical debe comenzar? (2). Si bien un análisis superficial de la bibliografía muestra una variedad enorme de comienzos reales de las obras musicales, un simple experimento sugiere que es posible definir al menos algunas características de los gestos que son apropiados para el comienzo de una pieza, y excluir otros. Este experimento se deduce de, y confirma, nuestra creencia fundamental de que la localización de un fragmento determinado en el tiempo musical tiene una influencia crítica en su significado.

Dicho de forma simple, uno tiene simplemente que intentar comenzar una obra por su final. Incluso si comenzamos al comienzo de una frase final, el final casi con toda seguridad resultará insatisfactorio si se usa como el comienzo. Imaginémosnos transplantar el final de la Quinta Sinfonía de Beethoven al comienzo del primer movimiento. El efecto en el mejor de los casos sería cómico, en el peor ridículo ¿Por qué? Por que una afirmación tonal simple y una repetición rítmica de la tónica sobre largos períodos de tiempo de un modo carente de ornamentación sugiere un final más que un principio. Hay un sentido de llegada, más que de partida.

El fin del compositor en los primeros segundos de la obra consiste en interesar al oyente de modo que más tarde quiera oír más de la pieza. Metafóricamente, si ha de generar interés, el comienzo debe de plantear una pregunta.

### **Algunos típicos gestos introductorios**

Ciertos tipos de gestos son más adecuados para un comienzo que otros. Además es posible clasificar y generalizar sobre tales gestos. Tienen en común que son provocadores y de alguna manera requieren de elaboración y continuación; de este modo crean la “pregunta,” a la que nos hemos referido anteriormente, en la mente del oyente.

Sin ser restrictivos, (3) se pueden nombrar los siguientes gestos típicos que usan los compositores en los comienzos. (Por supuesto esta lista no es completa)

- Crescendos y/o una expansión significativa de registro en la primera frase: Un crescendo crea tensión y energía, e implica un objetivo (futuro). Una expansión de registro produce el efecto de abrir terreno nuevo.



*Beethoven, Sonata de Piano op.10, #3, primer movimiento*

- Líneas ascendentes: Probablemente por asociación con la voz, las líneas ascendentes se asocian con una tensión creciente (4).

*Beethoven, Sonata de Piano op.2, #1, primer movimiento*

- Armonía no resuelta o alternativamente frases incompletas: si la armonía crea expectativas que no son satisfechas de forma inmediata, se evita el cierre. Los gestos incompletos crean suspense.

*Beethoven, Sonata de Piano op 31, #3, primer movimiento*

- Variedad rítmica y contraste en los valores de las notas, o un contraste de motivos repentino: La yuxtaposición de elementos rítmicos no similares tiende a crear discontinuidad de movimiento. Tal discontinuidad hace que la música que sigue sea menos predecible y conclusiva, y por tanto más adecuada para provocar interés

*Beethoven, Sonata de Piano op 31, #2, primer movimiento*

- Discontinuidades orquestales y de registro: el timbre y el registro son uno de los elementos que percibe el oyente con mayor facilidad. Los cambios bruscos en alguna de estas dimensiones tienden a sugerir una reaparición posterior

*Mozart, Sinfonía Júpiter, primer movimiento: tutti seguido de cuerdas en solitario.*

No todos estos elementos son precisos para un comienzo con éxito. Cualquiera de estos gestos (o un gesto que convine varias de estas características) puede atraer la atención y estimular la curiosidad del oyente.

Una cualificación final: estos tipos de gestos musicales no se limitan a los comienzos (se encuentran también a menudo en fragmentos transicionales, por ejemplo). El punto clave aquí consiste en que un gesto que no sugiera al oyente que “vienen más cosas más adelante” es probable que no tenga éxito en comprometer el interés del oyente. Cuando un gesto típico de comienzo se usa en otro sitio, normalmente se mitiga con otros elementos.

## El comienzo como una sección definida

Mientras que no todas las obras establecen el comienzo como una sección definida, ya que gran número de formas grandes tradicionales así lo hacen, vale la pena explicar sus características.

### La introducción

Al igual que cualquier comienzo, la función de una introducción es provocar interés. Cuando la introducción constituye una sección separada, logra este objetivo de un modo bastante impresionante. A menudo la introducción a un movimiento rápido se hace en un tempo más lento. Aunque es de esperar que la introducción anuncie el material que sigue, un estudio del repertorio confirma que no está necesariamente relacionada temáticamente con la siguiente sección. (por ejemplo, Beethoven Séptima Sinfonía, primer movimiento (5)).

Sea cual sea su estructura interna, una introducción finalizara con algún efecto de tipo alzar: rítmico (por ejemplo el acelerando del Concierto para Orquesta de Bartok), armónico (por ejemplo una armonía claramente inestable que tienda hacia la armonía subsiguiente), dinámico (un crescendo), etc.

### La Exposición

En obras con una sección expositiva separada, el material del movimiento se presenta de modo que sea fácil que el oyente lo recuerde. La forma más común de lograrlo consiste en presentar este material dentro de una estructura estable. Al evitar cambios grandes, y al facilitar signos de puntuación claros con estructuras bien balanceadas (a menudo simétricas), se libera las exigencias en la memoria del oyente. La simetría también destaca los elementos repetidos, facilitando la fácil memorización.

### Notas

- 1) Esto tiene importantes implicaciones para el análisis. No llega con demostrar conexión o derivación entre ideas; el analista debe mostrar porque las ideas se colocan donde aparecen en la forma.
- 2) Obsérvese que no pretendemos discutir el acto del comienzo de una composición, sino las características de la música que el oyente percibe por primera vez.
- 3) Si bien las técnicas descritas más adelante verdaderamente funcionan, no excluyen otras soluciones nuevas al problema de como despertar el interés del oyente. Esta actitud descriptiva bastante abierta –más que rígidamente prescriptiva– se mantendrá durante nuestro examen de la función y estructura de los distintos elementos formales.
- 4) No es casual que la palabra para un final musical –cadencia– viene del latín “cadere,” caer.
- 5) Este es un caso interesante. Si bien no hay una clara conexión temática con el material del allegro, el rango de modulación cubierta en la introducción

(particularmente las zonas de bIII y bVI) define exactamente las regiones tonales que serán más llamativas a lo largo del movimiento.

## **Elaboración/Continuación, pt 1**

En cuanto se ha expuesto el material inicial y el compositor se ha ganado la atención del oyente, ¿cómo continuar?

El tema de este capítulo es el “medio” de una obra musical: la parte encuadrada entre el comienzo y el final. Aquí, el compositor lleva al oyente a un viaje de exploración, elaboración e intensificación del material.

### **Organización de este capítulo**

Debido a la enorme variedad en la longitud y complejidad de la construcción musical, dividiremos este capítulo en dos partes. En primer lugar trataremos los asuntos generales que se aplican a todas las formas. Los problemas específicos a las formas mayores se explorarán en una segunda parte (1).

### **Requerimientos generales para una continuación con éxito**

Las exigencias para una continuación exitosa después del comienzo incluyen:

- Un flujo satisfactorio
- Una renovación del interés a través del contraste
- Suspense
- Puntos de referencia
- Climax

Veamos estos puntos con mayor detalle.

#### **1) Técnicas transicionales: la base de un flujo musical satisfactorio**

En cierto modo el problema de la transición es básico en toda composición: la creación de lo que Elliott Carter llama “continuidad convincente.” (2) Si bien discutiremos las secciones transicionales en la segunda parte de este capítulo, hay que decir un par de palabras sobre el tema general del flujo musical.

Se dice que maestros como Nadia Boulanger y Alban Berg a menudo hablaban de la presencia de una “línea directora,” y de “escuchar la obra de cabo a rabo.”

Lo que tienen esas nociones en común es un énfasis en una continuidad narrativa: cada evento debe surgir convincentemente a partir del evento previo. Incluso las sorpresas se deben de limitar en su nivel de contraste, para evitar incoherencia. La música siempre debe de proceder de modo que se mantenga el sentido de flujo de oyente. Cuando surja el contraste, normalmente se retrotrae a material ya presentado (3), y – un punto especialmente importante – su conexión exige la presencia de elemento(s) común(es) para crear lazos.

Las nociones de plano principal y fondo, presentados en el segundo capítulo, son críticos en el control del flujo musical. Si la similitud se encuentra en el plano

principal, el oyente captará la música como continuamente ininterrumpida; si la diferencia es más prominente, la percepción será de contraste.

*Stravinsky, Sinfonía en Do, primer movimiento, 2 antes de la repetición #15: aquí los vientos establecen un diálogo durante un crescendo que continúa hasta 3 antes de la repetición #18. Los timbres de los vientos se varían constantemente. Sin embargo el motivo de notas staccato y, especialmente, el acompañamiento de cuerdas –parecido a un ostinato– dan al fragmento un fuerte sentido de continuidad.*

*Stravinsky, Sinfonía en Do, cuarto movimiento, antes y después de la repetición #164: La línea principal es una figura de salto, primero oída en el clarinete 1, y después en los violines. Sin embargo el cambio dramático en la orquestación en #164 hace la discontinuidad más prominente.*

Exploraremos los aspectos técnicos de la creación de transiciones en mayor detalle en la segunda parte de este capítulo.

## **2) Contraste**

En el último caso –cuando el contraste está en el primer plano– se introduce para evitar el aburrimiento, y para profundizar la experiencia del oyente. El contraste crea amplitud emocional, preparando ideas y elevando el relieve y la definición del carácter.

*Sibelius, Cuarta Sinfonía, segundo movimiento, letra K (*Doppio piu lento*): En esta sección tipo trío, que está unificada en gran medida con un motivo de acompañamiento de trémolo tranquilo, las interjecciones repentinas de los vientos (4 tras K) y violines/violas (7 tras K) elevan la amplitud emocional de la sección.*

Podemos hacer aquí una analogía con la novela: mediante la observación de los personajes en situaciones diversas los llegamos a conocer mejor. Musicalmente, cuando se oye un material familiar en contextos nuevos, su significado se enriquece.

El grado y el número de contrastes requeridos son proporcionales a la longitud de la forma: una sinfonía necesita más numerosos y elaborados contrastes que un minuetto.

## **3) Suspense**

Para mantener continuamente el interés del oyente, el compositor debe mantener algún suspense hasta el mismo final, evitando cualquier sensación de cierre prematuro.

Podemos definir suspense como una sensación de expectación aguda. La falta de una satisfacción inmediata hace que el oyente continúe.

Siguiendo con nuestra analogía con la novela, si el compositor es capaz de evocar el equivalente de la respuesta al ¿quién lo hizo? de una novela policíaca, el oyente querrá seguir escuchando. La esencia de esta técnica narrativa –al igual que en la novela– consiste en no facilitar la “respuesta” demasiado pronto.

El suspense implica predictabilidad y progresión. Sin predictabilidad no puede haber expectación; sin progresiones claramente audibles no puede haber predictabilidad.

Para crear suspense musical el compositor puede:

- Dejar gestos incompletos en los signos de puntuación, por ejemplo:
  - Parando sobre debilidades rítmicas

*Bartok, Concierto para Piano #2, primer movimiento. (Boosey&Hawkes p.34): el piano comienza su cadenza en el compás 222, pero para inmediatamente en la cuarta parte del compás 223, comenzando después con un tempo más rápido. Esta parada y reanudación crean suspense.*

- Parando sobre armonía inestable

*Stravinsky, Orfeo: Pas de Deux, 2 compases antes de #121: esta pausa en una armonía disonante e inestable crea una tensión climática y un suspense, antes del frase final “resolutiva” de la sección. Obsérvese que en este ejemplo, al igual que en el anterior, también se hace una pausa sobre un alzar.*

- Comenzando de forma contrapuntística un nuevo elemento (motivo, timbre, registro, etc.) mientras que un elemento antigua se completa.

*Mozart, Sinfonía #40, primer movimiento, inmediatamente precediendo a la recapitulación: Esta famosa transición suministra un ejemplo perfecto de este procedimiento. La recapitulación del primer tema en el violín comienza mientras los vientos están completando su cadencia.*

- Hacer uso de la inestabilidad (cambios más rápidos) para “elevar la temperatura,” incrementando las exigencias sobre el oyente. Por supuesto, no llega con presentar unas pocas ideas en rápida sucesión. Para evitar incoherencia, las ideas presentadas debe:
  - Asociarse con material previamente presentado, enriqueciendo de forma continua la red de asociaciones del oyente

*Mozart, Sinfonía #41 (Júpiter), cuarto movimiento, compás 74: Los primeros violines presentan un nuevo tema, mientras que los vientos tocan fragmentos de material presentado previamente.*

- Estar bien unido para garantizar continuidad local. Tendremos que decir más adelante más cosas sobre la naturaleza de esas uniones. De momento podemos destacar que el mayor error que se ha de evitar es el del efecto “catálogo” – una lista de elementos no asociados.

Finalmente, una herramienta importante para crear suspense aparece en la forma en que las secciones (a cualquier nivel: frases, párrafos, etc.) se articulan una con otra; una cadencia siempre suministra información al oyente sobre lo que vendrá a continuación (4). Si bien vamos a explorar las implicaciones formales de los distintos tipos de puntuación en la segunda parte de este capítulo, llega con decir ahora que las cadencias abiertas contribuyen en buena medida al suspense, ya que crean expectativas definidas y se sitúan en lugares prominentes.

#### 4) Puntos de referencia

Para que la música tenga sentido para el oyente, es importante facilitarle señales de tráfico reconocibles; estos puntos de referencia también ayudan a enlazar la obra en su conjunto. Si la música transcurre durante mucho tiempo sin una referencia a algo bien definido y familiar, el oyente se pierde. En la música clásica, los motivos y temas a menudo desempeñan esta función.

Las formas de mostrar estos puntos de referencia incluyen:

- Una parada antes del punto de referencia

Chopin, Estudio no. 2 Op.25: El tema principal se anuncia al comienzo. Cada vez que vuelve (compás 20, compases 50-51) se presenta con un tipo de “duda,” donde la mano izquierda para y la derecha da vueltas alrededor de las primeras dos o tres notas del tema. Esta preparación ayuda al lanzamiento del tema como una nueva frase.

- Una intensificación hasta llegar al punto de referencia

*Bartok, Concierto para Orquesta, primer movimiento, #76: Aquí la llegada del tema principal se prepara con un largo crescendo, repitiéndose la primera parte de su motivo como un pedal sub-tónico, que se eleva a través de la orquesta.*

- Un acento repentino en el punto de referencia

Mahler, Novena Sinfonía, cuarto movimiento, compás 49: La vuelta de la idea principal está preparada por un cambio sorprendente de dinámica y textura, y por la aparición de un metal con mucho volumen.

#### 5) Climax

La continuación no sólo debe de llevar las ideas previamente presentadas a lo largo de la obra en un flujo coherente, sino que este flujo debe de desarrollarse en intensidad. Este proceso de intensificación facilita la creación de impulso y dirección. El Climax representa la culminación del impulso.

**Definición:** Un climax es un punto de máxima intensidad, situado en una frase, una sección, o el movimiento completo. La música alcanza una culminación emocional/dramática.

La intensidad del climax es proporcional a la longitud de la intensificación que le precede y al tiempo transcurrido en su pico, además del grado (relativo) de acento comparado con su alrededor.

Los climaxes tienen tres etapas: la preparación, el acento culminante y la liberación.

### **Modos de preparación del climax**

Uno de los determinantes más importantes de la intensidad de un climax consiste en su preparación. Cuanto más larga y llena de suspense sea la preparación, más excitante será el climax.

Las técnicas de intensificación hasta llegar a un climax incluyen:

- Crescendos (son tan comunes que no hace falta poner ningún ejemplo)
- Líneas ascendentes

*Dukas, l'Apprenti Sorcier: 2 compases antes de la repetición #2, las flautas, las cuerdas y el harpa preparan el climax –una vuelta al tema principal– con una escala ascendente de semicorcheas.*

- Ampliación del registro

*Bartok, Concierto para Orquesta, primer movimiento, antes de #76: en este ejemplo, ya comentado, hay una elevación hasta el climax, mientras que se va cubriendo un registro cada vez mayor.*

- Incremento de tensión armónica

*Bruckner, Novena Sinfonía, tercer movimiento, compases 173 y siguientes: Estas magníficas secuencias ascendentes cromáticas y esta armonía cada vez más rica que incorpora sextas aumentadas y apoyaturas conducen a las sorprendentes disonancias de los compases 199 y siguientes.*

- Incremento de la densidad de textura

*Dukas, l'Apprenti Sorcier: incremento de densidad orquestal en varios lugares:*

*Tercer compás antes de la repetición #17: la textura es amplia con muchos descansos, articulación staccato, y cuerdas pizzicato*

*Sobre la repetición #19, se añade el harpa mientras que las escalas ascendentes producen impulso*

*Repetición #20, las escalas se vuelven cada vez más frecuentes, y los silencios anteriores se llenan: la textura es menos transparente*

*Compases 4-7, después de la repetición #20 el ritmo se vuelve más complejo, añadiéndose semicorcheas. Las trompetas y las cornetas son más activas; la textura en conjunto es más densa*



*En la repetición #21, se incrementan las semicorcheas, que se mueven hacia el climax en la repetición #22, marcada por la adición de un glockenspiel*

### **El acento culminante**

Un climax se completa cuando recorre todo su camino hasta el acento culminante. Este acento representa un extremo en varios aspectos musicales: ritmo, volumen, etc. El número de eventos musicales simultáneos que llegan a un extremo en un climax determinado determina su importancia e intensidad.

*Bruckner, Novena Sinfonía, tercer movimiento, compás 206: el climax de este fragmento, que también es el climax de todo el movimiento, se logra con una combinación de la armonía más disonante, el ritmo más complejo y la orquestación (4 capas, octavas en sextupletes en los vientos superiores y metales; figura de fusas en los violines, notas mantenidas en las tubas; y un ritmo de notas con puntillo en los metales); simple volumen (fff); y una intensificación extremadamente larga (ya nombrada).*

### **La resolución**

Si el descenso es igual en peso y longitud que la intensificación (o más largo), habrá una sensación de resolución.

*Brahms, Cuarteto de Cuerda #1, primer movimiento, compases 236 hasta el final. Aquí el climax del coda (in el compás 236) gradualmente se deshinfla hasta la cadencia final en el compás 260. Este descenso, que en realidad es más largo que la intensificación (compases 224-235), contribuye a un final pacífico del movimiento.*

Si el descenso es mucho más rápido, habrá una sensación de falta de plenitud, que a menudo se explota para crear suspense (5).

*Bruckner, Novena Sinfonía, tercer movimiento, compases 206-7: Aquí un climax enorme es seguido por una pausa y un pianísimo repentino, que pone en movimiento la sección final del movimiento de un modo lleno de suspense.*

### **Notas**

- Esto no implica una distinción rígida entre formas cortas y largas; más bien, refleja el hecho de que según se incremente la duración de la pieza, las exigencias sobre el oyente se hacen mayores. Por tanto, el compositor debe de organizar el material de maneras más sofisticadas. Tenemos muchos de los mismos principios, pero su aplicación se vuelve más compleja.
- Flawed Words and Stubborn Sounds, una conversación con Elliott Carter, por Allen Edwards, New York, W.W.Norton y Co., 1971, p.116.
- Si bien pueden aparecer ideas nuevas en el comienzo, al limitar la cantidad de material usado, el compositor gana en concentración e intensidad.

Podemos preguntarnos legítimamente si es posible crear una composición con material continuamente nuevo. Podría parecer posible, por medio de transiciones cuidadosamente diseñadas, crear continuidad entre ideas que están cambiando en todo

momento. Sin embargo es difícil de imaginar como tal estrategia formal puede tener éxito en la creación de un todo satisfactorio –al menos dentro de los límites impuestos en el capítulo introductorio– ya que únicamente mediante el desarrollo y exploración de material previamente escuchado puede el compositor estimular y atraer la memoria del oyente, estableciendo el tipo de ricas asociaciones de largo alcance que le dan a las formas largas su interés y profundidad.

- Por supuesto, la continuación no siempre tiene que satisfacer las expectativas evocadas.
- Véase “Interrupción” en la discusión sobre las técnicas transicionales en la segunda parte de este capítulo, además de la sección de estabilidad/inestabilidad en el capítulo de “Nociones Básicas.”

## Elaboración/Continuación, pt 2

Según la obra se hace más larga, ¿cómo puede el compositor manter la organización comprensible para el oyente?

### Jerarquía

Las formas musicales grandes son jerárquicas: una forma grande satisfactoria no se puede construir con la simple yuxtaposición de una serie de formas más cortas. Las articulaciones entre las secciones, y la presencia de puntos de referencia prominentes hacen que el oyente capte e interprete con sentido grandes cantidades de información musical. Algunas divisiones, puntos de referencia y climax, presentes en una forma larga, serán más prominentes que otros, creando jerarquías estructurales.

En una obra sustancial, la conexión de secciones y subsecciones requiere de técnicas variadas de transición y articulación, para poner clara la función e importancia relativa de cada sección. Hacer que la obra aparezca como un todo mediante la recapitulación de puntos de referencia prominentes (que se pueden extender a secciones enteras) requiera de técnicas que hagan suficientemente prominente la llegada de tales puntos de referencia.

Examinemos estos asuntos con más detalle, siguiendo la misma organización que en nuestro capítulo anterior.

### 1) Flujo

- **Articulación en secciones para mantener una forma grande comprensible.**

Ya hemos discutido la necesidad de un flujo musical coherente en la primera parte de este capítulo. Aquí discutiremos la articulación y la transición tal como se aplican a estructuras musicales grandes.

La razón básica de las subdivisión es inteligibilidad: de modo que el oyente no se pierda.

Pueden haber muchos niveles de articulación. En una estructura musical jerárquica, se transmite información esencial con el tipo de cadencia que se elige en cada sección. Una cadencia es un momento importante, y las pistas que le transmite al oyente sobre lo que vendrá después son muy importantes para que la forma tenga sentido.

Las articulaciones se clasifican según su grado de finalidad. Mientras que los detalles de la puntuación en la armonía tonal no se pueden transferir literalmente a contextos no tonales, las distinciones clásicas familiares se pueden generalizar fácilmente. Aquí presentamos los principales tipos clásicos de puntuación, con algunas sugerencias sobre como lograr efectos similares en contextos no tonales:

- **Cadencia perfecta: finalización.** Todos los elementos musicales se combinan para sugerir finalización.

*Elliot Carter, Sinfonía para Tres Orquestas: Aquí, el climax final de la pieza (compás 383) es seguido de una serie de frases descendentes en el registro inferior, que se vuelven más y más fragmentarias. La orquesta se adelgaza, y la larga resonancia del último acorde de piano (compás 388) se desvanece despacio.*

- Semicadencia: un ritmo claro y una puntuación armónica (respiración), mientras que al menos un elemento musical (melodía, ritmo, timbre, etc.) sigue “no resuelto” al nivel local. Un ejemplo en un contexto no tonal puede ser un instrumento comenzando un crescendo al final de un diminuendo general orquestal.

*Debussy, Pelléas et Mélisande, Act I, compases 6-7: la frase melódica de los vientos llega a un final, pero el trémolo continuo de los timbales señala que la música realmente no ha llegado a descansar.*

- Cadencia de engaño: se evita la finalidad mediante una continuación sorpresiva, creando una expectativa clara y evitando resolverla según lo esperado. De nuevo, en una situación no tonal, una larga línea descendente puede culminar con una ascensión repentina.

*Stravinsky, The Rake's Progress, Acto III, Escena I, en #9. Aquí se crea un efecto cómico haciendo que el personaje (Baba el turco) continúe con su cadencia, comenzada en la escena previa. Sin embargo, en vez de finalizar la tranquila línea descendente, conduce a una explosión alta y repentina en #98.*

- Cesura: parada abrupta en el medio de una frase, como una interrupción no esperada en una conversación.

*Stravinsky, The Rake's Progress, Acto III, Escena I, cuatro compases antes de #9: la secuencia de notas ligadas descendentes para de repente con un acorde staccato, sin alcanzar reposo armónico. Se produce un efecto de interrupción.*

## **b) Transición**

### **El problema**

Tal como se ha indicado anteriormente, el problema de la transición a un nivel local es esencial en toda composición. Sin embargo, aquí exploraremos la construcción de transiciones más sustanciales, que a menudo se convierten en secciones separadas. Tales secciones son por naturaleza inestables, pasajes que evolucionan, presentaciones conectivas de otras ideas más estables.

La dificultad en la realización de una transición convincente consiste en hacer un buen balance entre ciertas cosas que cambian con la cantidad de tiempo disponible. Dependiendo de la localización de la transición en la forma, puede hacer falta que surja muy pronto, o puede haber mucho tiempo disponible. De cualquier forma, el objetivo consiste en preparar de forma convincente una idea nueva, camuflando la juntura.

Por regla general, transiciones múltiples en el mismo movimiento no deben de ser abiertamente similares en procedimiento y proporción; mejor es que posean un diseño variado. Es posible “medir” la diferencia entre dos ideas musicales mediante la comparación de sus características constituyentes: línea, textura, armonía, registro, timbre, ritmo, etc. Cuantos más elementos difieren, se necesitarán mayor contraste de ideas y más etapas para una transición gradual. Ya que es bastante fácil sorprender al oyente (¡el error más habitual del novato!), nos concentraremos en como construir transiciones más graduales.

- Evolución gradual: en este caso la transición es una sección en propio derecho, más o menos desarrollada al completo, actuando como un puente, tal como se ha descrito antes. Una vez que el compositor determinas las principales diferencias entre las ideas que se han de conectar, el siguiente paso consiste en diseñar paso a paso una progresión entre ellas. Si hay importantes diferencias entre más de un elemento estructural, es mejor no cambiar más de una a la vez. Por ejemplo: no cambiar el registro al mismo tiempo que el ritmo. Si bien esta regla no es absoluta, este principio es útil hasta el punto en que le puede ayudar al compositor a medir donde una transición determinada necesita ser comprimida o expandida.

*Beethoven, Cuarteto, op.131, cuarto movimiento, en el segundo Allegretto (se trata de una preparación para la Var.8, , que se caracteriza por trémolos en los primeros violines, y el tema principal en octavas en los segundos violines y violas): En este caso los trémolos gradualmente evolucionan desde el motivo previo en los primeros violines. Primero el motivo se establece en una nota, E. Después el ritmo se suaviza, eliminando las negras, y la segunda menor se transforma en una segunda mayor (E-F#). Finalmente, el ritmo se convierte en perfectamente regular y se elimina la nota repetida; el trémolo llega como una simple aceleración. Unos pocos más trémolos descienden hasta el cuerpo principal de la variación.*

- Una repetición con una variación nueva: esta variante de la estructura tipo periodo (pregunta/respuesta) consiste en usar una frase repetida que toma una nueva dirección en su segunda presentación. La repetición comenzando la nueva frase suministra unidad. Esta técnica es muy común en los movimientos clásicos tipo sonata, especialmente cuando se deja el primer tema.

*Beethoven, Cuarteto op.18, #1, segundo movimiento, compás 14 y siguientes. En este caso la transición comienza con un repetición de la frase inicial, que rápidamente comienza a modular, en vez de permanecer armónicamente estable.*

- Anticipación: para hacer más convincente la llegada de una idea nueva, el compositor anticipa algún elemento de esta –contorno melódico, motivo rítmico, etc.– justo antes de que llegue.

*Beethoven, Cuarteto op.132, transición antes del último movimiento: Aquí la figura de acompañamiento en el segundo violín en el comienzo del último movimiento se prepara con los primeros violines, primero como una apoyatura (10 compases antes)*

*del Allegro) y después en la altura exantá que han de usar los segundos violines (1 compás antes del Allegro)*

- **Elision:** la nota final de la primera idea también sirve para comenzar la segunda idea. Por tanto no hay una parada completa, el oyente sólo percibe en retrospectiva que lo que ha sonado como el final de una sección se trata en realidad del comienzo de otra. Esto tiende a atenuar el efecto “respiratorio” normal de una cadencia.

*Berg Suit Lulu, compás 244: En este caso la última nota de la cadencia, el G en el final del descenso del cello, arpa y piano, es recogido por los bajos en la primera nota (del bajo) de la nueva frase.*

- **Superposición:** la superposición se diferencia de la elisión en el uso del contrapunto. Mientras que la elisión depende de una conexión de una o dos notas comunes, la superposición emplea el contrapunto para introducir una nueva idea mientras la antigua se está completando. De hecho, el contrapunto, por su misma naturaleza –superposición de partes– tiende a mitigar las construcciones excesivamente cuadradas.

*Ellion Carter, Sinfonía para Tres Orquestas, compás 9. Según se desvanece la textura trémula de la apertura, la trompeta se introduce suavemente, comenzando una larga sección de solo. El efecto poético es el de una canción emergiendo misteriosamente de un torbellino de actividad.*

- **Alternación:** en vez de simplemente finalizar la primera idea y comenzar la segunda, es posible avanzar y retroceder entre fragmentos de ambas dos o tres veces. A menudo también resulta útil disminuir gradualmente al longitud de las presentaciones de la primera idea mientras se expanden las de la segunda.

*Shostakovitch, Sinfonía #15, cuarto movimiento, compases 1-17. La introducción a este movimiento precede un importante tema que comienza en el compás 14 con los violines. El contorno de las tres primeras notas de este nuevo tema se prepara con bajos pizzicato, primero en los compases 5-6, y después de nuevo en los compases 11-12. Obsérvese también la elisión entre la última presentación de la idea inicial (siguiendo la notación de Wagner) y la frase del violín.*

- El climax se puede usar para conducir un cambio, por ejemplo un crescendo (a menudo llevado a cabo con una secuencia ascendente) puede culminar con un giro hacia una idea nueva. El climax sirve como un punto de cambio: la novedad provee el impulso psicológico y actúa como el acento que culmina la intensificación.

*Beethoven, Sinfonía #5, transición entre el tercer y cuarto movimientos: En este caso la intensificación que conduce al final de una larga secuencia ascendente sobre un pedal de dominante crea una gran tensión, que se libera con la llegada del nuevo tema que comienza con el finale. Es interesante observar como Beethoven, de forma*

*explícita, evita añadir el crescendo hasta el mismo final de la elevación melódica, creando por tanto mayor intensidad.*

- Interrupción: una forma interesante de hacer una transición consiste en dejar incompleta la primera idea. En vez de completar el gesto, la música para a medio camino, a menudo con algún sonido percusivo. Esto le sugiere al oyente que va a venir un cambio. Al dejar la primera idea incompleta se crea tensión. Este método de que tiende a sugerir que la idea incompleta volverá más adelante, por lo que puede ser útil para crear unidad a larga escala en la forma.

*Stravinsky, Orfeo, último movimiento: Aquí el efecto de “cortar al medio” de los interludios de solo de arpa, que para bruscamente, evita cualquier impresión de finalidad y crea tensión.*

- Parada completa y reanudación: en cierto sentido esto no se trata de ninguna transición. Su rareza se debe a que demasiado abrupto. Más que un nuevo capítulo de una novela que comienza: “y entonces sucedió algo extraño,” este artilugio sólo resulta útil como un raro efecto especial. Si sucede en más de una o dos ocasiones en un movimiento, produce el efecto de debilitar la continuidad.

*Beethoven, Sonata op.10, primer movimiento, final del primer tema.*

## 2) Contrastes Principales

En “Fundamentals of Musical Composition,” Schoenberg habla del “poder generativo de los contrastes,” (1).

Hay una relación entre el grado de contraste necesario para renovar el interés y la longitud de la pieza: normalmente, los mayores contrastes generan continuaciones más largas. O, dicho de otra manera, después de un largo fragmento en un carácter determinado, será preciso un contraste mayor para lograr renovación.

Mientras que dentro de una sección de una pieza corta, puede llegar con una modulación sutil a una clave estrechamente relacionada, una obra mayor exige contrastes más vivos de orquestación, textura, registro, tempo, etc.

Se puede efectuar contraste entre secciones con las siguientes técnicas o combinaciones de las mismas:

- Cambio de carácter
  - Material temático/motívico
  - Ritmo armónico
  - Orquestación, textura
  - registro
  
- Cambio substancial en la longitud de las secciones
  
- Cambio en la construcción interna (de la frase)



### **3) Creando suspense a lo largo de períodos amplias de tiempo**

Ya hemos mencionado que el suspense es muy valioso en cualquier forma. Las diferencias principales al aplicarlo a formas mayores tienen que ver con la importancia o prominencia que se le den a los gestos incompletos.

En particular, tal como se ha señalado antes, la interrupción de una idea a medio camino, y su reanudación posterior crean un suspense poderoso.

En una forma larga es posible comenzar y suspender una idea musical en más de una ocasión. En tales casos, a menudo la interrupción resulta peculiar en su primera presentación, pero irá ganando significado según progrese el movimiento.

*Beethoven, Sinfonía #8, finale: El tema principal, en Fa mayor, se interrumpe en un Db sorprendente. Esto sucede varias veces en el curso del movimiento. Sin embargo, la última vez el Db se reinterpreta como un C# y conduce a una disgresión dramática en la clave remota de F# menor.*

#### **4) Puntos de referencia distantes**

En resumen: en una forma larga, los principales puntos de referencia a menudo se extiende n hasta incluir de forma bastante literal repeticiones de secciones enteras.

Se puede reforzar la familiaridad con la repetición haciendo que comience de forma idéntica al pasaje original, dejando que la variación llegue más tarde. Cuanto más literal sea la repetición, más fácil le resultará al oyente realizar una asociación.

Tal repetición puede:

- Desviarse en una nueva dirección, o
- Representar una vuelta a la estabilidad. (Esta función se discutirá con más detalle en el capítulo de el “Final.”)

## 5) Climax

Ya hemos discutido los principios de construcción climática. Queda por ver como una serie de Climax se relacionan entre sí en una forma mayor.

Normalmente se crean varios climax dentro de un movimiento, y no son todos de la misma intensidad. El climax más intenso tiende a ocurrir bastante tarde en el movimiento por varias razones:

- La intensidad de un climax es proporcional a la longitud de la intensificación que lo precede, y al tiempo transcurrido en su pico; un clima más largo precisa de una intensificación más duradera.
- El oyente necesita comparar mentalmente puntos de referencia para determinar cual es el acento más intenso: esto normalmente implica varios climas previos.
- En cuanto se alcanza el punto de máxima intensidad, es difícil continuar demasiado tiempo sin que se pierda interés.
- El imponer una progresión en los picos de varios climax sucesivos se dirige la atención del oyente hacia relaciones de gran escala, fomentando una panorámica a vista de pájaro de la forma. Esto hace que la comprensión global sea más fácil y ayuda a que se sitúe el oyente.

### Notas

1) p.178

## Final

### ¿Cómo puede concluir convincentemente el compositor una pieza?

Un final satisfactorio es uno de las exigencias formales más difíciles. Ya que el final se oye a la luz del movimiento completo, los balances que le afectan son complejos: Debe de satisfacer al oyente en varios niveles arquitectónicos simultáneos. Debe cerrar (resolver) completamente cualquier destacado impulso motivico, rítmico, dinámico o melódico. En nuestra discusión examinaremos primero la cuestión de la resolución. Diremos entonces un par de palabras sobre el uso de la coda como una sección separada. Finalmente, ennumeraremos algunos gestos de finalización típicos.

Daremos menos ejemplos en este capítulo, ya que los procesos que se describen son pocos y muy comunes en el repertorio.

### Resolución: el asunto principal

No debe de mitigarse la cadencia final. Debe de ser poderosamente conclusiva, dando al oyente indicaciones claras de que todos los elementos musicales se han completado, tanto localmente como en términos de largo alcance.

- Específicamente, la sensación cadencial debe abarcar:

- La armonía
  - La línea melódica
  - El ritmo
  - La dinámica
- 
- La resolución debe ser lo más fuerte posible
  - Esta resolución no puede ser seguida de novedad: esto sugeriría la continuación de la forma.

*Un caso interesante a este respecto lo encontramos en la Sonata para Piano #9 de Prokotiéff: al final de cada uno de los tres primeros movimientos, una frase final anuncia el tema del siguiente movimiento. El último movimiento recupera el tema principal del primer movimiento. El efecto resultante hace que los cuatro movimientos en su conjunto se transformen en un todo mayor y completamente integrado.*

## **Redondeando**

Al nivel de la forma completa, los puntos de referencia se pueden extender a repeticiones más o menos literales de secciones completas. No sólo tales repeticiones ayudan a orientar al oyente dentro de la pieza, sino que al redondear la forma también contribuyen a su cierre, ya que facilitan una vuelta a la estabilidad. Ya que el material es familiar para el oyente, se produce una sensación de relajación: la música es menos exigente.

## Gestos de finalización

Al igual que ciertos gestos musicales son más apropiados para los comienzos, otros sugieren finalización. Normalmente el final representa un extremo en la obra, que puede ser de máxima o de mínima intensidad. Tal extremo transmite la sensación de que no se puede ir más lejos, y esto conduce a una sensación de finalización.

Discutiremos ahora con más detalle los tipos más comunes de finalizaciones: climáticas y menguantes.

### Climáticas

En este caso el final es el climaz más largo e impresionante de la pieza, empujando a muchos elementos –ritmo (específicamente, el grado de acento en la cumbre), dinámica, registro, orquestación, etc.– simultáneamente hacia los extremos (1).

### Menguantes

Este es el final por desvanecimiento del sonido. La música de hecho se reduce a nada: la actividad rítmica se anula; la textura se adelgaza progresivamente; normalmente hay una progresión desde el registro inferior al superior.

### Algunos casos especiales

A veces los finales no se ajustan claramente a ninguno de los tipos anteriores. Por encima, y más allá de las exigencias mínimas de cierre, algunas obras finalizan de maneras espectaculares. El final es un punto crítico en toda forma musical, ya que tiende a permanecer en la memoria del oyente.

He aquí algunos ejemplos poco usuales:

*Mahler, Sexta Sinfonía, cuarto movimiento: En este caso el oyente inicialmente tiene la impresión de que el final será un climax de gran volumen. A continuación le sigue un pasaje menguante, que parece que alcanza una inmovilidad casi absoluta. Finalmente hay una breve explosión, que sin embargo se desvanece rápidamente. Se puede imaginar fácilmente que el final de la obra se sitúe en cualquiera de las etapas precedentes; Mahler va más allá de las exigencias básicas de un cierre, no tanto para mejorar la sensación de finalidad, sino para incrementar la fuerza dramática y la amplitud emocional de la música.*

*Berg Wozzeck: En este caso la música parece que se para a mitad de camino. Sin embargo, se trata de una ópera con una historia que transmite finalización, y musicalmente hay sin embargo una lentificación del ritmo armónico y una llegada a una armonía relativamente consonante.*

## El final como una sección definida: la Coda

Al igual que un comienzo se puede expandir hasta convertirse en una sección introductoria sustancial, también, en una obra de tamaño suficiente, el final se puede aumentar hasta formar una coda.

El papel de la coda consiste en destacar y enfatizar la cadencia final. Debe reforzar y concentrar la sensación del final. Normalmente se logra con recursos tales como:

- Cadencias recurrentes

*Beethoven, Quinta Sinfonía, primer movimiento, compases desde 491 hasta el final.*

- Cortas disgresiones tipo desarrollo, que sin embargo vuelven a sus puntos de partida más rápidamente y de forma más predecible de lo que lo harían en un desarrollo verdadero. Estas disgresiones incrementan momentáneamente la tensión y el deseo de una resolución. Cuando llega la resolución, su efecto es por tanto más fuerte.

*Beethoven, Séptima Sinfonía, primer movimiento, compases 391 y siguientes: aquí la coda comienza con una modulación remota, de forma parecida a una sección de desarrollo, sin embargo rápidamente (compás 391) vuelve al tono principal, donde permanece la música hasta que desarrolla impulso para un climax final.*

### Notas

1) Hay diferencias entre unclimax final y un climax interno: Un climax interno debe de mantener una expectación de continuidad, ya que el movimiento de hecho seguirá. Debe, por tanto, suministrar pistas de lo que ha de venir, por ejemplo:

- Uno o más elementos normalmente mantendrán el impulso después del acento culminante.
- La resolución es relativa (o sea, comparada con la tensión precedente), y no es lo más fuerte posible.
- A menudo el punto de llegada es bastante corto comparado con la preparación.
- El climax habitualmente es seguido de novedad.

Un climax final, por otra parte, debe crear una sensación de finalizacióndefinitiva, poniendo claro que todos los elementos musicales están cerrados.

# Formas: Glosario

## Introducción

A lo largo de este libro hemos tratado de relacionar la forma musical con principios psicológicos sencillos, y, por tanto, hemos formulado la tarea del compositor en esos términos.

Las así llamadas formas “estandar” consisten simplemente en patrones de construcción que aparecen con suficiente frecuencia para que se les haya puesto un nombre. Sin embargo, dos movimientos en “forma de sonata” pueden ser muy divergentes en organización y carácter. Hasta el punto en que las “formas estandar” son categorías con sentido, mantenemos la premisa de que son útiles debido a que se ocupan de los mismos problemas formales que hemos descrito en este libro. Son posibles muchas otras formas que se ocupen de las mismas necesidades psicológicas; algunas ya se encuentran en el repertorio como formas “únicas,” mientras que otras todavía no se han inventado.

En este capítulo echaremos una ojeada a algunas de estas formas estandar para ver como se aplican nuestros principios. Suponemos una familiaridad básica con estos diseños; nuestro interés aquí es ver como expresan principios generales de forma.

Comenzaremos con las formas menores, y progresaremos hacia las mayores.

## Formas específicas

### La frase

Una simple frase demuestra en un microcosmos todos los elementos básicos de un buen diseño.

Una frase debe tener un comienzo que provoque interés; se debe desarrollar de forma coherente, invitando a una participación creciente de parte del oyente, y debe de suministrar una sensación de resolución en su final. El grado de finalización implícito en su puntuación dependerá de la posición de la frase en el total de la pieza.

### Período

Un período contiene dos frases, formando una relación de pregunta y respuesta. Esta relación resulta en gran medida de las cadencias: la primera es abierta, la segunda es cerrada. El oyente capta la segunda frase a la luz de la primera, y la relación antecedente-consecuente es evidente al menos al comienzo y al final de la segunda frase. Al igual que en una frase aislada, a lo largo de un período el oyente debe de ser introducido rápidamente, experimentar una intensificación gradual, y sentir un cierre al final.

### Período doble

Un doble período es una estructura altamente simétrica –y por tanto estable y predecible–, que también crece en intensidad. Sin embargo, la tensión se prolonga a lo



largo de cuatro frases. Las tres cadencias internas se subordinan a la cadencia final, que suministra un alivio proporcionalmente mayor.

Debido a que esta estructura es estable y refuerza la memorización, un período doble resulta particularmente útil al presentar material nuevo; se encuentra más a menudo en las exposiciones que en los desarrollos.

### **Grupo de frases**

Un grupo de frases es una sucesión de frases relacionadas sin la clara simetría de un período o doble período. Sin embargo, la cadencia final es claramente más fuerte que las precedentes en el grupo. El grupo de frases es, por tanto, menos predecible que un período o un doble período, mientras que presenta todavía una jerarquía clara de estructura (cadencial). Puede ser útil para mitigar la rigidez de otras estructuras más regulares.

### **Cadena de frases**

En una cadena de frases se evita la organización jerárquica de las cadencias; a menudo sus frases sucesivas incluso se basan en material distinto. Se encuentra normalmente en secciones transicionales o de desarrollo, ya que es una estructura que evoluciona rápidamente, y de alguna manera de forma impredecible. Provee contraste de construcción cuando se compara con el período o doble período.

Debemos mencionar aquí también la secuencia, que representa un tipo simétrico especial de cadena de frases. En una secuencia, el mismo patrón se repite en varias transposiciones. Una secuencia crea un cierto momento, que se debe romper eventualmente por medio de asimetría.

### **Variaciones del tipo clásico**

La técnica clásica de variación se basa en la distinción entre una estructura esquelética subyacente y su ornamentación en la superficie. Al componer variaciones del tipo clásico, se mantienen el esquema armónico subyacente y la estructura de frases del tema original, mientras que motivos nuevos y figuras de acompañamiento crean novedad en la superficie. La melodía original puede, o no, facilitar un esqueleto melódico para una variación dada.

El tema de un grupo de variaciones tiene varios requerimientos estructurales especiales:

- Debe poseer una armonía directa. Las progresiones inusuales o complejas se vuelven aburridas cuando se oyen repetidamente en el curso de muchas variaciones, y pueden ser difíciles de ornamentar de forma convincente, ya que tales progresiones a menudo dependen de movimientos de voces muy específicos.
- La estructura de las frases debe ser clara. Ya que el efecto de la forma de variación es acumulativa —el oyente nota gradualmente la periodicidad subyacente creada por la repetición de la estructura del tema— si la estructura es vaga o poco clara, la relación con el tema se pierde fácilmente.
- Las formas ABA no funcionan bien, ya que la reaparición de la sección A se vuelve aburrida cuando se repite a través de todas las variaciones.

Más a menudo los temas de las variaciones poseen estructuras binarias, pudiendo incluir algún redondeamiento suave.

Ya que una forma tipo variación en su conjunto es periódica y repetitiva, el diseño global puede resultar demasiado predecible. Una forma de evitarlo consiste en crear grupos de variaciones a través de progresiones: varias variaciones consecutivas pueden irse acelerando hasta alcanzar una textura más densa. Si se combinan con ocasionales contrastes vividos y sorprendivos entre las variaciones, se crea una macroestructura más interesante.

El logro de un cierre satisfactorio requiere de una atención especial en las formas de variación, debido a su construcción periódica. La última variación normalmente se separa de las otras mediante la ruptura del molde estructural del tema. El cambio puede ser tan simple como la adición de una extensión cadencial, o se puede ampliar hasta estructurar el final completo del movimiento en otra forma, tal como una fuga o una sonata. En el último caso, el tema de esta nueva forma normalmente se relaciona melódicamente con el tema original de la variación.

### **Forma Ternaria Simple**

La forma ternaria simple (ABA) se basa en el principio estructural más fundamental de todos: variedad seguida de reiteración. En su forma más simple la reiteración es muy literal. La predecibilidad que así se crea se adecúa principalmente a movimientos menores de carácter ligero, tales como los movimientos de danza en las sinfonías clásicas. (Las ideas más dramáticas exigen formas más elaboradas para crear un suspense arquitectónico.)

En una forma ternaria simple, las secciones principal e intermedia se construyen como formas cerradas: cada una de ellas tiene una cadencia completamente conclusiva, e incluso se puede tocar sólo. La sección intermedia tiene su propio motivo y, si la armonía es tonal, se construye sobre un tono relacionado. Sin embargo, el contraste entre las secciones no debe de ser extremo, de otra manera, la naturaleza seccional de esta forma correría el riesgo de producir la impresión de dos piezas completamente separadas.

Las formas ternarias más complejas mitigan la rigidez del molde básico mediante el uso de secciones transicionales, y, en ocasiones, ornamentaciones en la repetición.

### **El rondó simple**

La forma básica de rondó simplemente extiende los principios vistos en la forma ternaria (exposición, contraste, repetición): Hay varios episodios contrastantes y el material de partida vuelve después de cada episodio.

Esta forma es muy ingenua, pero se puede refinar mediante:

- La modificación de las repeticiones (incluyendo la abreviación)
- La modificación de las transiciones al entrar y salir del tema principal
- La modificación de las proporciones de las secciones
- La adición de una coda para crear un final más sólido

## **La forma binaria**

Existen muchos tipos de forma binaria: ambas partes pueden ser simétricas o no; la primera puede tener una cadencia conclusiva (“binaria seccional”) o una cadencia abierta (“binaria continua”); la segunda parte puede o no recuperar elementos de la primera sección para redondear la forma. Resulta típico de esta forma que ambas secciones desarrollen el mismo material. También, a menudo, cada sección se reitera con un signo de repetición.

La primera parte posee normalmente un diseño cerrado, tal como un período y un doble período.

En los tipos más simples (simétrica, seccional), el principal tipo de contraste en la segunda parte se limita a detalles armónicos.

En diseños más sofisticados, el comienzo de la segunda parte funciona como un desarrollo en miniatura. Si su estructura es menos estable y predecible. A menudo se usan secuencias. (1) Redondear la forma mediante el reciclaje de material de la primera parte, se usa para reestablecer la estabilidad y suministrar una conclusión fuerte.

## **La forma ternaria compleja**

La forma ternaria compleja introduce de forma explícita el asunto de la jerarquía: cada sección de la forma ternaria en su conjunto es a su vez una forma binaria (normalmente continua, a menudo redondeada). Esto produce el efecto de expandir y enriquecer la forma en su conjunto.

La forma ternaria compleja se puede refinar más mediante:

- La adición de conectores entre algunas o todas las secciones principales
- La mitigación de la sensación de finalidad al acabar la sección intermedia de manera que se cree una transición de vuelta a la repetición
- La modificación de la repetición

## **El Scherzo de Beethoven**

El scherzo de Beethoven extiende la forma ternaria compleja hasta incluir la repetición de la sección intermedia, y una repetición final del tema principal.

La sensación de “ir en círculos” se explota mediante la adición de alguna sorpresa o la abreviación de la última repetición, a menudo en la última repetición del tema principal (por ejemplo, puede haber un amago de una tercera repetición del tema intermedio, con una diferencia de que se achica).

La esencia de este diseño está en su forma sofisticada de jugar con las expectativas del oyente; las transiciones también se pueden volver más elaboradas.

## **La sonata**

La forma sonata apareció como una evolución de la forma binaria redondeada (y no de la ternaria, con sus secciones autosuficientes):

El drama y la riqueza típica de esta forma resulta de:

- La amplitud: la duración sustancial y la integración de material fuertemente contrastante
- Las presentaciones estables iniciales del material, conectadas con una sección transicional
- El suspense de largo alcance engendrado por una puntuación principal abierta al final del segundo tema
- La ausencia de la tónica al comienzo del desarrollo, creando el efecto de una interrupción formal, lo cual mantiene el suspense a su nivel máximo
- El contraste estructural en la sección del desarrollo: aumento de inestabilidad, empleo de la sorpresa
- Intensificación de la expectación para preparar la vuelta de la tónica
- Recapitulación sustancial para redondear la forma, con el segundo grupo reintroducido en el área de la tónica, para aumentar la estabilidad

La forma sonata es por tanto una estructura narrativa elaborada y llena de suspense, con un rico potencial para digresiones, elaboraciones y balances complejos. También facilita la oportunidad de explorar material en distintos contextos formales.

Es muy útil en piezas largas debido a su suspense inherente. También es adaptable a muchos estilos armónicos, ya que los principios básicos –balance a través de repeticiones variadas; contraste y suspense debido al material y a la construcción; desarrollo intenso del material, mostrándolo en muchos contextos formales distintos; conexión de caracteres contrastantes a través de transiciones elaboradas y variadas– responden a las exigencias psicológicas de mantenimiento de interés e intensidad a través de un período de tiempo extenso.

La forma sonata, convencionalmente dividida en exposición, desarrollo y recapitulación, también puede incluir una introducción y/o una coda.

### **La sonata rondó**

La sonata rondó funciona de una manera similar a una sonata, con la excepción de que el desarrollo es precedido por una repetición tipo rondó del tema principal; el desarrollo en sí mismo actúa como un segundo episodio de un rondó normal.

La repetición del tema principal que sigue al material contrastante rebaja la tensión considerablemente, y hace que esta forma sea adecuada para dramas menos intensos.

### **Notas**

1) Obsérvese que la secuencia hace uso del principio de la progresión, y en esa medida de un artificio predecible. Sin embargo, a diferencia, por ejemplo, del período, el oyente no puede anticipar cuando finalizarán las repeticiones.

## Conclusiones

En este libro hemos intentado presentar algunos de los principios básicos que gobiernan la forma musical. Nuestra aproximación ha sido en gran medida psicológica. Hemos intentado comprender los procesos formales en términos de cómo se diseñan para afectar la experiencia del oyente.

Siguiendo un modelo narrativo, hemos caracterizado la experiencia musical en cada etapa del progreso del oyente a través de la obra: comienzo, desarrollo/elaboración, y final. Nuestra discusión se ha inclinado en gran medida en los principios psicológicos simples que permiten que el compositor atraiga la atención, para intensificar y amplificar la experiencia del oyente, y para crear cierre.

Las ventajas de aproximarse a la forma musical de esta manera son varias. Primero, el relacionar los procesos de la forma musical a psicología básica ayuda al compositor a organizar su música de forma claramente comprensible. Además, el estudiante se centra en conexiones claras entre sus decisiones musicales y sus efectos sobre el oyente. Finalmente, estos principios no se limitan a un estilo específico. El estudiante que haya asimilado estos principios fundamentales de habilidad para escribir, que haya comprendido estos principios y aprendido a aplicarlos, habrá alcanzado un nivel profesional de competencia en el control de la forma musical. Por supuesto, reiterando las salvedades expuestas en la introducción, esto por sí mismo no garantiza gran arte, aunque es un prerrequisito para alcanzar cosas más grandes, al menos dentro de la tradición artística occidental que nos preocupa aquí.

Hay una característica importante del artista que le distingue del artesano. El artesano en principio busca un estándar consistentemente alto de artesanía. El artista va más allá de esto, a veces cuestionando los límites impuestos por estos estándares, y, en ocasiones, expandiendo estos límites para satisfacer necesidades expresivas. Cuando se tuercen o se rompen las reglas tradicionales de esta manera, es importante que el artista sea completamente consciente de los imperativos detrás de las exigencias originales. Siguen siendo posibles soluciones nuevas e inventivas para profundizar en los problemas de la forma musical. Es nuestro deseo que este libro no sea catalogado como una colección de recetas formales, sino, más bien, como un punto de partida para la exploración artística.

## **Agradecimientos**

Antes de nada, estoy en deuda con la Université de Montréal por concederme un sabático durante el cual he trabajado en este proyecto.

Además de las fuentes bibliográficas mencionadas en el texto, también me han ayudado a refinar mis ideas discusiones con mis colegas y amigos. Mi amiga Cindy Grande me ha dado muchas ideas para mejorar y clarificar el escrito. Mi colega Sylvain Caron ha leído el manuscrito y lo ha comentado con gran detalle, siempre con tacto y percepción. Mis colegas Massimo Rossi y Marcelle Guertin han contribuido con comentarios valiosos. Julien Valiquette ha suministrado ayuda para encontrar y analizar ejemplos musicales apropiados. Guillaume Jodoin ha revisado amablemente la versión en la red.