

Anexo I: Materiales didácticos

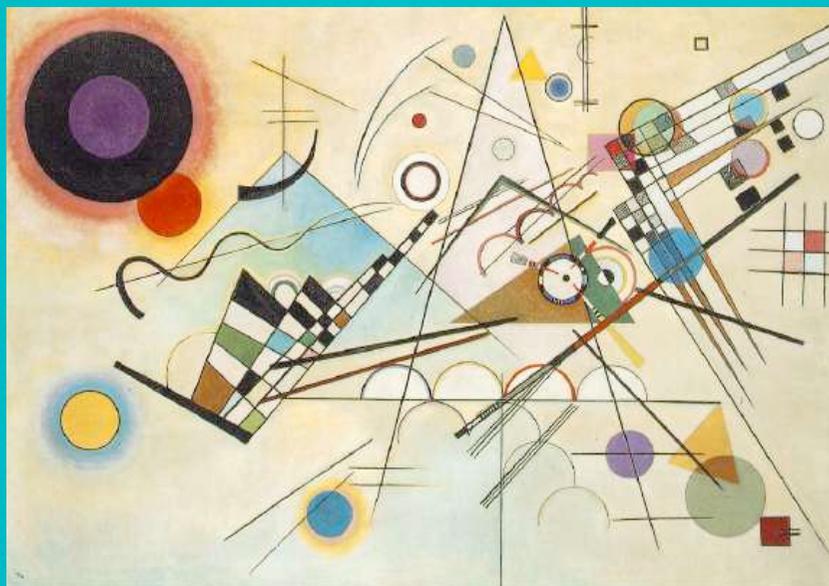
(1) Materiales básicos de análisis musical

Nota: este documento contiene las bases metodológicas de las asignaturas de Análisis Musical impartidas en el CSMC, y por tanto de las propuestas didácticas desarrolladas en la Tesis Doctoral “El Análisis auditivo y el Análisis orientado a la interpretación según la Metodología IEM. Diagnóstico inicial y desarrollo de propuestas metodológicas para el Análisis Musical”

Ha sido editado en formato iBooks con el software iBooks Author. La version original es multimedia e interactiva.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CANARIAS

MATERIALES BÁSICOS DE ANÁLISIS MUSICAL



CURSO 2012-2013

DANIEL ROCA ARENCIBIA

El análisis musical: Dos modelos

En este capítulo inicial se realiza una revisión general de qué es el análisis, y se enfocan dos posibles métodos o modelos de trabajo. El primero es el aplicable al análisis convencional de partituras y el segundo aplicable al análisis orientado a la interpretación

Propósito de este libro



Intención didáctica

Este libro ha ido creándose poco a poco por la necesidad de disponer de un material de consulta completo pero lo más conciso posible para nuestras clases de Análisis Musical en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. Por lo tanto, el lector no debe esperar un tratado riguroso, ni una revisión bibliográfica exhaustiva, ni la exposición detallada de muchos análisis de obras. Ante la duda, hemos intentado optar siempre por lo práctico e inmediato.

Es nuestra convicción que el análisis musical es una de las disciplinas esenciales para todo músico, junto a la interpretación y la creación, y que debe estar presente en toda la formación del alumno, en paralelo con el resto de actividades, algo que cada vez más incorporan los planes de estudios musicales. En esta trayectoria continua, la asignatura específica de Análisis Musical debe tener como objetivo esencial el proporcionar al alumno las herramientas necesarias, y la formación metodológica imprescindibles para que sea capaz de analizar autónomamente las obras que toca, escucha o crea. Esto incluye el conocimiento de las técnicas compositivas, pero no se limita a él.

Por lo tanto, esta asignatura no debería estar orientada exclusivamente a exponer las principales características de los géneros y técnicas principales de la historia de la música occidental, sino a la autonomía del alumno en realizar análisis, y a través de este eje, apli-

carlo al máximo de escuelas, géneros y estilos posibles (sin que haya que dejar fuera otras músicas fuera del canon occidental imperante en la enseñanza musical oficial).

De acuerdo con esta intención, sentimos que nuestros alumnos necesitan disponer de una herramienta de referencia para todo aquello que se hace en clase, pero que no se limite a ello, sino que, en la medida de nuestras posibilidades, pueda ser utilizado también fuera del aula de Análisis, en lo que debería ser el cotidiano contacto analítico con su repertorio.

Nos referimos en todo momento (excepto cuando indiquemos lo contrario) al análisis en un sentido general, dentro de una metodología aplicable al repertorio tonal, en especial dentro de la tradición occidental, si bien muchas de las técnicas y conceptos pueden ser utilizados en otros repertorios. Pero no se encontrarán aquí referencias extensas al análisis de repertorios especializados, que requieren en gran parte una metodología y un cuerpo teórico específico, como son la música antigua, la de tradición oral, la actual urbana o la música contemporánea.

Así, presentamos aquí una suerte de apuntes con más carga teórica de la que querríamos, pero también con frecuentes ejemplificaciones y análisis parciales. Según nuestra concepción didáctica, estos materiales pueden utilizarse en cualquier momento, incluyendo en los exámenes que pudieran presentarse, y estimamos que pueden ser también útiles fuera del círculo pedagógico de nuestras clases. Su propósito no debe ser nunca transmitir una teoría a apren-

der, sino servir de herramienta para la realización práctica de análisis.

En algunos aspectos, los contenidos tratados son muy básicos y elementales, y a buen seguro el lector experto podrá encontrarlos excesivamente simples. Sin embargo, es precisamente en estos puntos donde hemos observado más dudas y lagunas en el alumnado. En otros aspectos se tratan conceptos más sofisticados, que podrán resultar arcanos para el alumno menos experimentado. Unos aspectos y otros corresponde a la particular génesis de este texto, y los incluimos en la confianza de que unos sabrán mostrar comprensión con lo que puedan juzgar excesivamente elemental y otros paciencia para volver a los conceptos más complejos o novedosos en el momento oportuno.

El formato .ibooks de Apple, y sobre todo la herramienta de creación de contenidos iBooks Author nos permite ahora reelaborar y reeditar los materiales más informales que veníamos utilizando en un documento electrónico más portable, introduciendo además una mayor interactividad y un enfoque más visual. Por esta razón hemos creído conveniente ofrecer esta edición en descarga libre, tanto en la versión .ibooks (que requiere ser visualizado en un iPad) como en formato PDF, lo que asegura su disponibilidad universal, y así lo ofrecemos en la esperanza de que sea de utilidad para alumnos, profesores o interesados en la materia.

Nos encantaría recibir comentarios, críticas y sugerencias que nos permita elaborar próximamente una versión revisada, con aún ma-

yor interactividad y haciendo mayor uso de las posibilidades audiovisuales de la herramienta.

Igualmente hemos puesto a disposición de todos los interesados, y en el mismo formato el libro **Analizar de oído**, que desarrolla una propuesta didáctica de análisis auditivo, descargable en la Apple Bookstore (formato iPad) o de [la página web del IEM](#), organización a la que debemos muchos de nuestros conocimientos y de la que hablaremos a continuación

El Instituto de Educación Musical (IEM)

La mayor parte de los conceptos aquí vertidos, de los sistemas y terminologías, y una gran parte de los elementos gráficos que utilizamos han sido desarrollados dentro de la Metodología de la Improvisación que desarrolla desde hace más de 15 años el Instituto de Educación Musical fundado por el Dr. Emilio Molina, excatedrático de Improvisación y Acompañamiento del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y verdadero impulsor de la renovación pedagógica de la enseñanza musical a través del desarrollo de la creatividad y la improvisación.

El plural está en este caso especialmente justificado, ya que el IEM es un verdadero esfuerzo conjunto originado en un pequeño núcleo de alumnos del Dr. Emilio Molina en los años 90, en el cual tuvimos la suerte de participar, y que se ha expandido a numerosos profesores de toda España, que contribuyen día a día al desarrollo del sistema, y a miles de alumnos, tanto en España como fuera de nuestras fronteras.

El Instituto, articulado en una [Asociación](#) sin ánimo de lucro, mantiene una incesante actividad a través de la labor docente e investigadora de sus miembros, de permanentes cursos de formación entre los que destacan los recientes Cursos de Formación de Profesorado IEM, el curso de verano “La improvisación como sistema pedagógico”, y el aula IEM de Pozuelo de Alarcón (Madrid). La editorial [Enclave Creativa](#) da soporte a las publicaciones del IEM, entre otras muchas. Creemos poder afirmar que el IEM es sin duda el esfuerzo colectivo más importante que ha habido en España en pro del desarrollo de la educación musical, y como tal le debemos gran parte de lo que somos. Este libro da buena muestra de ello, con sus múltiples referencias a conceptos y técnicas ya publicados, y en especial al “Vademécum musical del IEM” que escribimos junto al Dr. Molina y que puede asimismo consultarse o descargarse gratuitamente desde [la web del IEM](#).

Acerca del autor

Daniel Roca Arencibia es profesor de Análisis musical del Conservatorio Superior de Música de Canarias (CSMC) y miembro del Instituto de Educación Musical (IEM), dentro del cual ha publicado diversos libros sobre improvisación, análisis y [armonía](#) publicados en Enclave Creativa y participa habitualmente como profesor en los cursos de formación.

Realiza el doctorado en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y actualmente ultima su tesis sobre la docencia del Análisis musical en los Centros Superiores de Música en España. Dentro de

su actividad investigadora, ha participado activamente en nuestros congresos de educación musical.

Como compositor posee un catálogo muy variado de obras que han sido estrenadas en España, Francia, Alemania, Hungría y Australia. Es miembro del colectivo #928, grupo interdisciplinar de creación audiovisual electrónica.

Es además presidente de Promuscan, asociación para la promoción de la creación musical en Canarias.

Contacto: drocacan@gmail.com

Definición de análisis musical



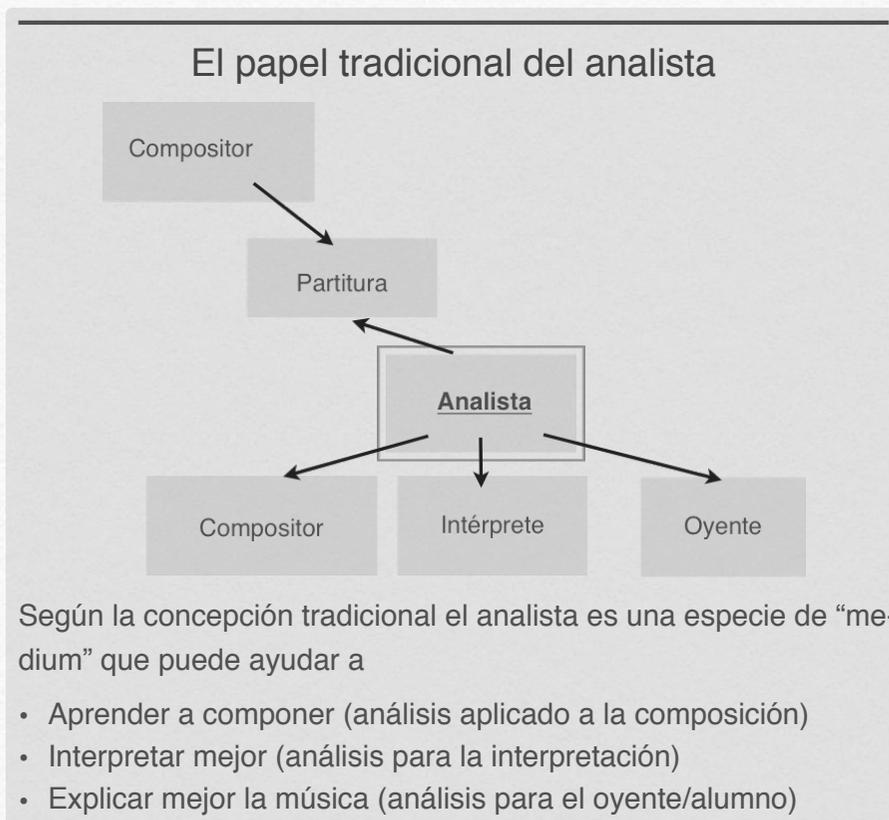
El análisis musical. Estructura y significado

Una definición inicial del análisis musical podría ser *aquella parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música en si misma, en vez de factores externos* (New Grove). El análisis así definido es una actividad muy amplia, pero limitada por lo que es su enfoque en “la música” o “la obra musical”.

Continuando con la definición del *New Grove*, la concepción más habitual lleva a *incluir la interpretación de las estructuras musicales, junto a su resolución en elementos constituyentes más simples, y la investigación de las funciones relevantes de estos elementos*. Las **estructuras musicales**, es decir, la organización más o menos lógica de los distintos elementos de la música, son por tanto el centro de la indagación analítica, y así se ha venido realizando en la mayor parte de los sistemas y métodos analíticos desde la Edad Media hasta la actualidad.

Básicamente, se intenta responder a la pregunta “¿Cómo funciona la música?”, de indudable importancia pedagógica (de hecho, el análisis surgió inicialmente como herramienta para el aprendizaje de la composición) y que llevó al análisis a convertirse en una disciplina autónoma y de una gran influencia duran-

te el s. XX. La mayor parte de este libro está pensado según este enfoque, y describe una serie de herramientas que permiten definir y enfocar mejor esta pregunta sobre la “estructura” o el “funcionamiento” de la música. Según esta concepción, el “objeto” principal del análisis es la **partitura** (al menos en la música culta occidental) y el objetivo último sería la voluntad del compositor. Por lo tanto podríamos resumir diciendo que **el analista tradicional examina la partitura para comprender cómo, consciente o inconscientemente, el compositor construye la obra.**



Esta concepción por un lado le dio una gran importancia a la figura del analista, pero también ha contribuido a alejar a estudiantes, intérpretes y oyentes del propio análisis, que se fue volviendo asunto de especialistas, y ha llegado a ser visto como una actividad teórica y alejada de la experiencia musical real.

Sin embargo, no acaba ahí el campo del análisis musical. Paralelo a este énfasis por las estructuras, siempre ha habido una preocupación por la **experiencia** musical, es decir, no por lo que la obra musical “es” (objetivamente o según la concepción original de su creador), sino por cómo afecta a quien compone, interpreta o escucha música. A partir de 1970 han ido surgiendo varias corrientes analíticas que se preocupan por los aspectos psicológicos (sobre todo lo que se refiere al intérprete y al oyente) y por el “**significado**” de las obras musicales, es decir por todo el entramado de códigos y de asociaciones mentales que la música produce.

En este sentido se ha puesto mucho énfasis en recrear los significados originales de una obra en el contexto para el que fue creada (y en este sentido la **escuela de interpretación historicista** ha tenido una gran influencia en el análisis musical), pero también en explorar los distintos significados que una misma obra ha ido teniendo en los distintos contextos sociales y culturales. Muchas de estas metodologías (que denominaremos “renovadoras”) son de corte interdisciplinar. Así, el análisis hoy

(además de incluir la corriente estructuralista tradicional), puede orientarse a:

- El estudio del contexto (social, histórico, de técnicas compositivas o interpretativas, etc.) de la obra
- El proceso de composición de la obra
- La labor del intérprete (análisis de la interpretación)
- La percepción del oyente (análisis psicológico)
- El significado musical (análisis semiótico o narrativo)
- La historia de la obra (análisis de la recepción)

Por lo tanto, el análisis musical es hoy una actividad muy diversificada y amplia, que puede ser realizada por especialistas, pero también por intérpretes, musicólogos, críticos, psicólogos, etc., y que tiene múltiples aplicaciones pedagógicas.

Sin embargo queremos resaltar que la único que este libro pretende, sin perder esta perspectiva más amplia del análisis musical, es proporcionar herramientas para hacer algo más metódica y completa la labor de análisis tradicional, centrado en la estructura y el funcionamiento de la obra.

Modelo de análisis de partituras

Introducción

Como hemos dicho, nuestro propósito es proponer herramientas prácticas para el análisis tradicional. Estas herramientas no se proponen de forma aislada, sino dentro de una concepción global, un modelo de pensamiento que incluye todas sus facetas en una secuencia ordenada, si bien puede ser interpretada con mucha flexibilidad.

Este modelo intenta reflejar cómo se sustancia pedagógicamente el análisis de partituras, con el objetivo de que, al final, el alumno pueda valorar autónomamente la combinación de unas u otras técnicas en función de su propósito. Y precisamente el propósito del analista debería ser la piedra angular de todo análisis. Lejos de plantear una metodología estrictamente secuencial, con compartimentos estancos que deben ser realizados en un orden determinados, entendemos que la indagación analítica debe surgir desde el principio de:

- la propia obra a analizar y nuestros conocimientos sobre ella
- el propósito al que destinamos el análisis
- el tiempo y los medios disponibles
- en fin último al que va destinado

Cada uno de estos factores determinará cómo transitamos por el proceso de análisis, sea a través del modelo que proponemos o de otro.

Si bien en este libro desarrollaremos un modelo referido a la práctica más habitual del análisis en las aulas, también concebimos otro, que expondremos [a continuación](#), destinado al análisis orientado específicamente a la interpretación musical.

Modelo de análisis de partituras tradicional

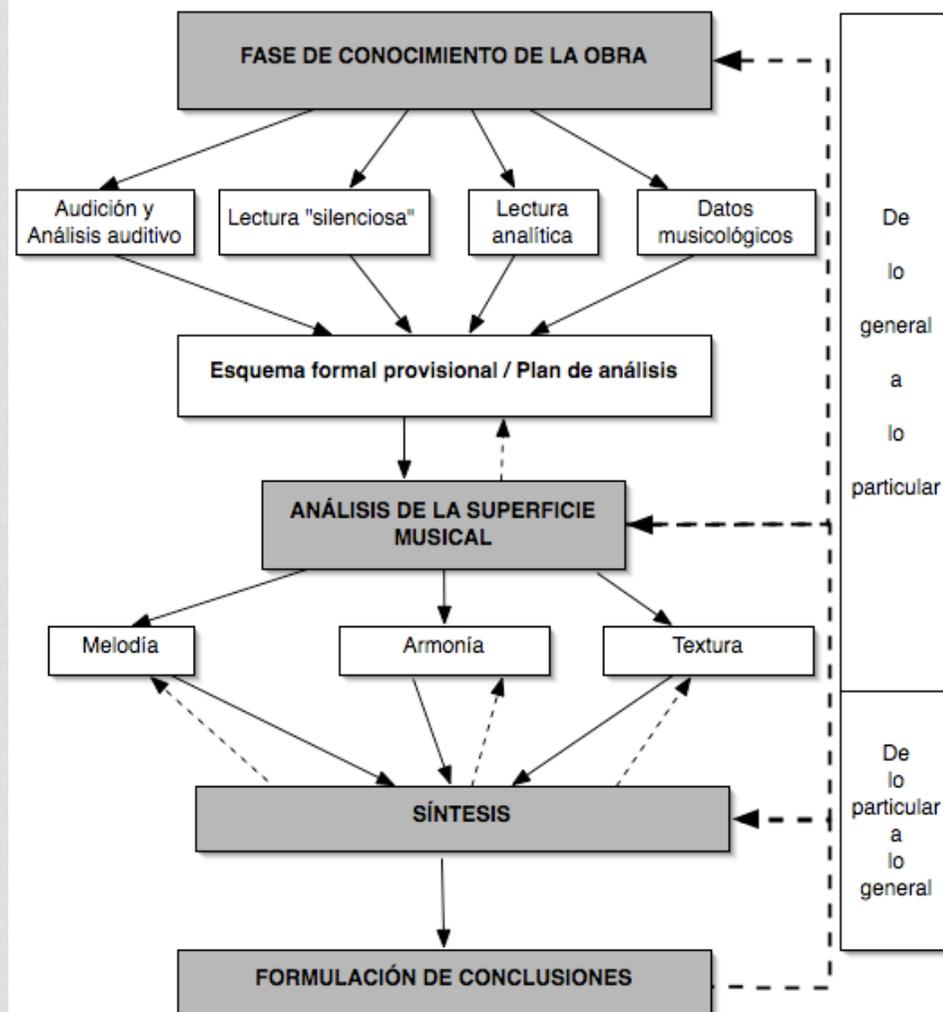
Como hemos explicado, a continuación presentamos una propuesta de sistematización y renovación de la práctica tradicional de análisis de partituras. Esta práctica se basa en el concepto de obra musical como “producto” encarnado en un “objeto” (la partitura). Este modelo tiene evidentes similitudes con los esquemas de comentarios de textos literarios. Tiene como meta desentrañar las intenciones (conscientes o intuitas) del compositor, o bien mostrar el proceso musical ideal de la obra. Analistas tan dispares como Schenker, Nattiez, Meyer o Lehrdahl, más allá de sus grandes diferencias en el enfoque, comparten la noción de partir de la partitura para explicarnos lo que la obra “es”. Tiene una aplicación evidente para la enseñanza de la composición y, enfocada a la interpretación, ha dado lugar a propuestas “prescriptivas”, en las que el analista pretende enseñar al intérprete u oyente cómo debe tocar o escuchar la obra. Es un enfoque que no ha perdido vigencia por el hecho insoslayable de que es actualmente cuestionado y complementado por metodologías más renovadoras. Es sin duda el enfoque dominante hoy en el aula, y entendemos que es el primero que conviene revisar o al menos repensar.

A nuestro juicio, el gran peligro de este enfoque está en dejarse seducir en demasía por la escritura, olvidando que:

- la partitura es, en todo caso, el soporte de una realidad sonora
- la obra se inserta en un contexto estilístico que no puede obviarse
- la escritura musical revela de manera admirable los eventos a pequeña escala, pero igualmente puede esconder procesos más amplios.

Modelo de análisis de partituras

MODELO DE ANÁLISIS DE PARTITURAS



Como puede verse, el modelo describe en general “en vertical” un doble proceso que va de lo general a la particular y de vuelta a lo general. Este proceso tiene cuatro fases, cada una de las cuales tiene sus características particulares:

- 1) Fase de conocimiento de la obra: etapa “preanalítica”, pero esencial, dedicada a tomar contacto con la obra por diferentes medios.
- 2) Análisis de la superficie musical, denominación que abarca la mayor parte de las técnicas tradicionales de análisis armónico y melódico. Incluimos aquí el análisis de la textura, pocas veces sistematizado. Esta fase puede modificar el esquema formal antes mencionado.
- 3) Síntesis analítica. Camino de vuelta de lo particular a lo general, situando cada evento musical en su adecuada perspectiva por fases, distinguiendo qué es estructura y qué es adorno en cada nivel. El proceso de reflexión sobre la síntesis interactúa constantemente con el análisis de la superficie, por lo que estos dos procesos se entremezclan en la práctica.
- 4) Elaboración de conclusiones, fijando los resultados (y no cada uno de los pasos realizados) del análisis en distintos formatos de carácter creativo, divulgativo o didáctico. Evidentemente, en realidad estas conclusiones están basadas en un propósito concreto que está presente durante todo el proceso.

Fase de conocimiento de la obra

En general, en esta fase se deben evitar los tecnicismos excesivos y las teorizaciones “a priori”, sustituyéndolos con un enfoque más vivencial a través de la audición y la práctica instrumental, además de tener en cuenta el contexto estilístico de la

obra. Las principales actividades de aprendizaje que nosotros proponemos para alcanzar esta visión inicial de conjunto son:

1. Audición y análisis auditivo

María Nagore señala en un importante [artículo sobre análisis musical](#) que el análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita, que puede explicar mejor una obra que el estudio de la partitura. En nuestra opinión, todo proceso de análisis que no esté basado en la audición, en el contacto directo y permanente con la materia que se analiza, corre el riesgo de desorientación y falta de sentido, sobre todo cuando nos referimos a músicos en su etapa de formación.

Por lo tanto recomendamos encarecidamente el uso de la audición, singularmente en esta primera fase del trabajo, y en particular del análisis auditivo, práctica docente que creemos muy poco habitual y que estimamos imprescindible. Además, este tipo de análisis requiere un alto grado de memoria, una facultad que haríamos bien en potenciar a todos los niveles (y no sólo con el fin de permitir interpretaciones sin partitura). El análisis auditivo debería permitir especialmente que los estudiantes de música conecten lo que escuchan con los conceptos teóricos, frecuentemente aprendidos sin relación con la realidad del sonido.

El análisis auditivo, tal como nosotros lo practicamos, consistirá por lo tanto en una o varias sesiones de trabajo en la que el grupo de alumnos estudiará una obra sin la ayuda de la partitura,

gracias a la repetida audición de una o varias grabaciones. El profesor, que habrá preparado la sesión, guiará a los alumnos, procurando trabajar siempre a partir de lo que éstos aporten. Es una actividad esencialmente de grupo, cuyo desarrollo hemos expuesto aquí.

2. Lectura “silenciosa”

A menudo, el análisis musical se realiza casi sin excepción a través de la observación directa de la partitura, sin ayuda de la audición. Sin embargo, pero hemos observado que este “análisis silencioso” carece a menudo de bases lógicas que permitan llegar a conclusiones realmente significativas. Una alternativa posible es realizar una verdadera “lectura silenciosa” de la partitura. Consiste esto en hacerse una idea inicial del tempo y seguir con la vista en sucesión toda la partitura en tiempo real, intentando imaginar el sonido en cada momento, observando las repeticiones, el juego de las dinámicas, las tesituras, etc.

Con esto, aunque el alumno no sea capaz de “hacer sonar” interiormente la obra, se podrá hacer una idea aproximada de la dimensión temporal de la obra y podrá relativizar pasajes que, por tener una figuración rápida, parecen durar o tener más importancia de la que tienen, reconocer similitudes y apreciar diferencias, podrá observar cadencias, etc. Como ya hemos señalado, nuestro objetivo principal en esta primera fase es hacerse una idea general de la obra sin tomar decisiones precipitadas que puedan comprometer el resultado.

3. Lectura analítica

Esta otra actividad que proponemos en esta fase consiste en interpretar de manera simplificada la partitura en grupo y en tiempo real. Para ello dispondremos el máximo número de estudiantes en los teclados o instrumentos disponibles (lo que implica que en la clase haya el máximo número de teclados posible, y que los alumnos traigan el instrumento a clase de Análisis). En cada teclado puede haber dos o tres alumnos, que no necesariamente tienen que tocar los pianistas. Las condiciones son:

- Tocar en la medida de lo posible, en tiempo real y al tempo de la partitura
- Nadie tiene que tocar la obra en su conjunto, ni siquiera una de las partes, sino realizar alguna tarea analítica en tiempo real, como por ejemplo:
 - Tocar el bajo (extrayéndola de la textura de acompañamiento de los instrumentos que sea necesario)
 - Tocar la melodía (simplificándola y reducirla cuando sea necesario)
 - Tocar el enlace armónico simplificado

Es evidente que el profesor deberá haber preparado la pieza y dirigir la ejecución, y que el resultado sonoro puede distar de la pieza real, pero sostenemos que esta actividad, muy cercana a la improvisación que en otros tiempos formaba parte del bagaje de todo músico, potencia la relación entre los campos de la in-

tuición y de la comprensión consciente, además de estimular el trabajo en grupo.

4. Datos musicológicos

Es imposible considerar el análisis de una obra sin tener en cuenta su contexto. Por lo tanto, si lo “externo” a la obra puede y debe formar parte del análisis, sería bueno que estas aportaciones sean conscientes. No vamos a establecer aquí propuestas metodológicas concretas, ya que cada profesor o cada estudiante podrán considerar qué es más oportuno en cada momento. Sólo vamos a dar algunos consejos muy puntuales:

- el bagaje musical de cada uno proporciona siempre alguna clave para abordar la obra. Es esencial que el profesor indague y oriente las nociones de índole musicológica y estilística que los alumnos puedan aportar a la clase.
- si buscamos nociones sobre estilo, podemos centrarnos en las características de una época, un género, un autor o de las circunstancias particulares de un periodo de un autor o de una obra concreta.
- el profesor puede y debe trazar los puentes necesarios entre la Historia de la Música y el Análisis, cuando lo considere necesario
- los aportes de la Musicología deben considerarse en un sentido amplio, y merecen especial atención los avances experi-

mentados en las últimas décadas en cuanto al estudio de las prácticas interpretativas históricas.

Esquema formal y plan de análisis

Nos parece importante, desde un punto de vista pedagógico, que el fruto de la primera fase de trabajo cristalice ya desde este momento en un resultado concreto, que sirva para afianzar lo trabajado y además para guiar todo el trabajo posterior, manteniendo no obstante su condición provisional. Nosotros proponemos elaborar en este punto un primer esquema formal de la obra y trazar el posterior plan de análisis.

Los esquemas formales, sean del tipo que sean, pretenden reflejar la estructura musical, es decir, la organización en el tiempo de los diferentes elementos que conforman una obra. La realización de esquemas formales dentro de nuestra metodología, se cubre en el [capítulo 2](#).

Una vez realizado el esquema formal, debe decidirse la orientación que va a seguir el análisis, ya que cualquier obra podría en teoría ser desmenuzada y analizada hasta el infinito. Así, en este momento conviene preguntarse qué queremos conseguir con el análisis y el tiempo y los medios disponibles, y trazarse un plan de realización posterior, que podrá ser revisado y adaptado en el proceso de trabajo:

- aspectos del análisis o síntesis a realizar
- modo en el que vamos a formular las conclusiones

Análisis de la superficie musical

Utilizamos el término “superficie musical” para referirnos al estudio de la partitura en sí, a los detalles revelados por la escritura, en contraposición al estudio de la síntesis o de otros aspectos que pueden estar “ocultos bajo” esta superficie. Esta fase engloba las técnicas más comúnmente asociadas al análisis tradicional.

Desde el punto de vista práctico y didáctico nos parece esencial considerar esta fase como una continuación y consecuencia directa de la anterior, y por tanto elegiremos las técnicas y actividades en función del esquema formal y del plan de análisis antes mencionados. Nos parece esencial que en todo momento todas las facetas del análisis se interrelacionen explícitamente, tal como lo hacen de hecho en cualquier estructura musical.

El análisis de la superficie tiene tres facetas principales que no tienen necesariamente que realizarse en el orden que exponemos, y que son tratadas en profundidad en los capítulos 3-6:

1. [Análisis armónico](#)
2. [Análisis melódico](#) (que incluye también los aspectos [contrapuntísticos](#))
3. [Análisis de la textura](#)

Síntesis analítica

El término “análisis” sugiere el examen pormenorizado de los mínimos componentes de algo, por así decirlo “al microscopio”. Sin embargo, el análisis musical se ocupa igualmente de los macrofenómenos, de los procesos a gran escala. Para descubrir la función de cada elemento dentro de dicha estructura, en una suerte de “síntesis analítica”.

Consideramos necesario, por lo tanto, y según el modelo que estamos exponiendo, volver de lo particular a lo general, pero de ninguna manera al punto de partida: después del camino recorrido, la visión que alcancemos de la obra debe ser mucho más completa que la inicial.

A lo largo del s. XX se han desarrollado varias técnicas de síntesis. Las principales aportaciones en este campo las han realizado H. [Schenker](#), L. B. [Meyer](#) (junto a G. Cooper) y F. Lerdahl (junto a R. Jackendorff), con la reciente aportación de E. [Molina](#) desde el enfoque del IEM. En el [capítulo 7](#) aportamos una propuesta personal que sintetiza de alguna manera algunas de estas ideas.

Sea la que sea la técnica que se utilice, todo proceso de síntesis consiste en decidir principalmente:

- qué es principal o estructural en un nivel dado de la partitura
- cómo se relacionan los eventos estructurales de un nivel a fin de dar lugar a la síntesis del nivel subsiguiente.

En todo caso, al final del proceso deberemos poder percibir (visual y auditivamente) la obra desde el detalle hasta su integridad.

Formulación de conclusiones / Presentación de análisis

Cuando estemos analizando para nosotros mismos pueden dejarse las conclusiones en el aire, asumiendo que lo esencial es el enriquecimiento conceptual que se ha conseguido. Sin embargo, el hecho de dar forma a estas conclusiones, a expresarlas y exponerlas forma también parte del proceso analítico, puesto que ayudan a entender mejor la obra.

Deberemos elaborar estas conclusiones en función del propósito final, y no del proceso anterior de análisis. Por lo tanto, un mismo análisis debe y puede dar lugar a muy diferentes elaboraciones y documentos, teniendo siempre en cuenta el propósito y destinatario del mismo.

Esbozaremos algunas posibilidades:

1. Informe de análisis de una obra

Es este el formato más usual en una situación de examen, de trabajo de clase o cuando se quiere dejar constancia del análisis en algún medio. Estamos hablando por tanto de documen-

tos escritos de una extensión corta o media (entre 2 y 6 folios), cuya elaboración no sólo es importante por sí misma, sino por lo que supone en cuanto al esfuerzo por organizar la información, transmitirla ordenadamente y con la expresión justa. Proponemos las siguientes pautas generales:

- Sintetizar la información, dejando constancia del proceso de análisis y de las principales conclusiones, indicando las ejemplificaciones que sean necesarias, pero sin pretender recoger todos los detalles.
- Considerar el uso de varios medios de expresión:
 - Partitura con las anotaciones que se estimen oportunas
 - Ejemplos de notación de la partitura, para ejemplificar aspectos importantes no lineales
 - Esquemas visuales
 - Redacción para las conclusiones más generales evitando la redundancia con la información gráfica.

2. Presentación informática de la obra analizada

Como variante de lo anterior, puede considerarse la elaboración de presentaciones informáticas de una obra, haciendo uso de programas hoy de uso común, con las siguientes características:

-
- información destinada a ser leída en pantalla, limitando por tanto al máximo la cantidad de texto.
 - Inclusión de archivos de audio y video, estáticos o animados. Recientemente han aparecido programas especialmente destinados a la presentación de análisis musicales, al sincronizar imagen (la partitura o un esquema) y el sonido

3. Presentaciones verbales o notas al programa

Los conciertos didácticos, en los que un narrador explica de alguna manera la obra a escuchar, son cada vez más frecuentes. En este caso la función de estos comentarios es predisponer favorablemente al auditorio hacia la escucha comprensiva de la obra. Explicaciones similares se encuentran, en formato escrito, en muchas notas al programa. Entendemos que el análisis musical puede sentar las bases de este tipo de formatos.

4. Creación de materiales didácticos

Un análisis musical puede dar lugar, no ya a comentarios o explicaciones sobre la obra, sino a productos musicales diferentes. Muchas de las herramientas que utilizamos en nuestros análisis consisten en la codificación de un material musical (un acorde, un motivo, una melodía, un patrón rítmico) que puede ser reproducido con otras notas en combinaciones infinitas. Esta práctica da lugar a un sinnúmero de aplicaciones didácticas posibles en multitud de formatos y niveles, y que pueden ser aplica-

das en los campos del aprendizaje instrumental o vocal, el lenguaje musical, la música de cámara, el coro, la armonía, la composición, la improvisación, etc.

Modelo de análisis para la interpretación

El campo del análisis para la interpretación

De la multitud de enfoques hoy habituales entre los investigadores en torno al análisis nos parece especialmente significativo el que estudia las relaciones entre análisis e interpretación musical. El músico medio hoy en día por lo general admite que el análisis musical es o debería ser muy importante para la interpretación y, sin embargo, también por lo general reconoce no practicarlo. En el campo de la investigación se observa una sincera preocupación por este tema, reflejada en múltiples publicaciones desde distintos enfoques:

- el revisionismo de las escuelas “históricamente informadas” o de “interpretaciones auténticas”, que, al poner en cuestión las prácticas interpretativas hasta entonces vigentes, obligaron también a los analistas a reconsiderar su posición.
- el enfoque “prescriptivo” del análisis orientado a la interpretación, propuesto por varios de los teóricos tradicionales más importantes, como Schenker, Narmour (“los intérpretes, como cocreadores [...] deben adquirir capacidad teórica y analítica [...] para saber cómo interpretar), o Berry (“todo hallazgo analítico tiene una consecuencia en la interpretación). Este enfoque coresponde al del “medium” entre la obra o la voluntad del compositor y el intérprete

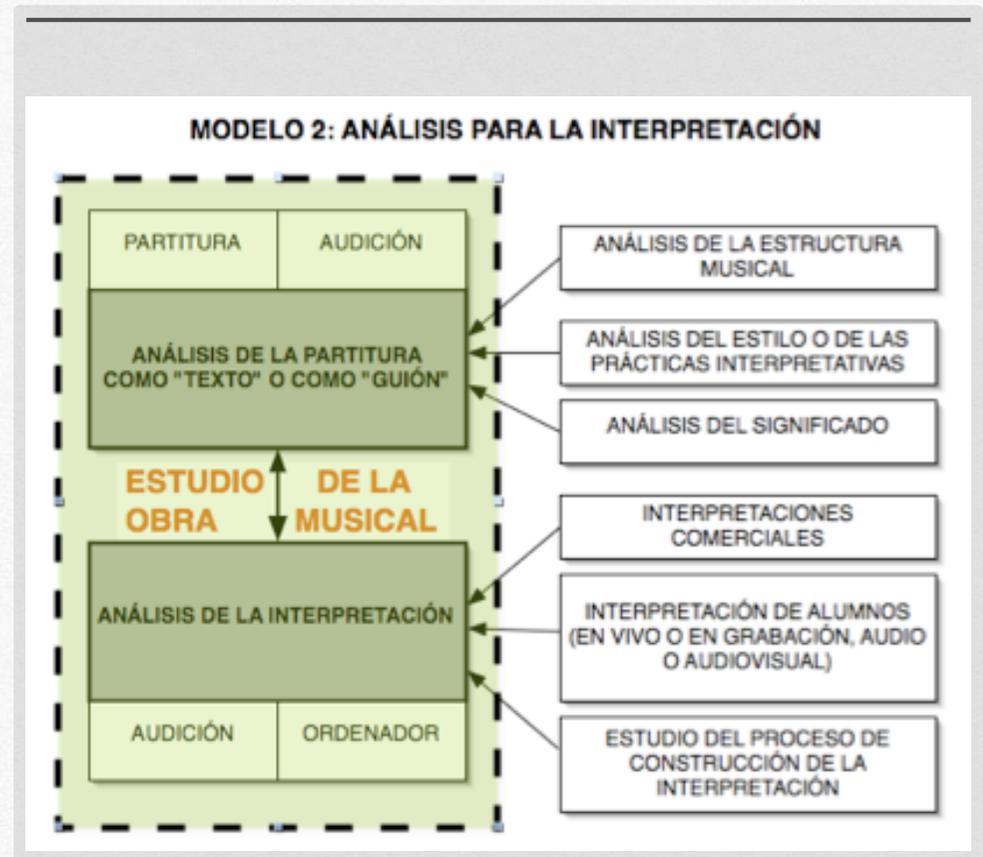
-
- el enfoque “descriptivo” del análisis orientado a la interpretación, motivado el cambio del concepto de “obra musical”, que de ser considerada un “producto” encarnado en la partitura ha pasado a estudiarse también como “proceso”. Cook aboga entonces por pensar en la partitura no como un “texto” (lo que nos remitiría en el análisis al equivalente al comentario de texto literario), sino como un “guión”, lo que nos orienta por el contrario hacia analizar la música en términos de interpretación, tal como lo expresa Rink (“los intérpretes emplean continuamente un proceso de “análisis”, sólo que es diferente del que se emplea en los análisis escritos). Este tipo de “análisis” no es un proceso independiente que se aplica al acto de interpretar, sino más bien un componente del proceso interpretativo. Rink propone además el término “intuición instruida” que reconoce el valor de la intuición en el proceso interpretativo, pero también que ésta implica bastante conocimiento y experiencia [...], tampoco surge necesariamente de la nada, ni es necesariamente caprichosa.
 - El estudio del extenso “corpus” de grabaciones acumuladas a lo largo de un siglo de música grabada desplaza la atención hacia el estudio de interpretaciones concretas, abriendo el campo del “análisis de la interpretación”. Estos estudios abordan la interpretación por varios medios:
 - Grabaciones de audio: comparación de interpretaciones editadas comercialmente. lo que permite poner en relación, por ejemplo, a los grandes intérpretes y analistas del siglo.

El análisis en ocasiones se realiza de manera directamente auditiva o bien por medios informáticos.

- Comparación de interpretaciones “de laboratorio” obtenidas “ex profeso” para la investigación, habitualmente por medio de dispositivos electrónicos, como teclados MIDI o similares. Este tipo de investigaciones permite un estudio microscópico de la interpretación
- Grabaciones audiovisuales: también ha ido cobrando especial importancia el estudio de la gestualidad musical, a través de:
 - Grabaciones audiovisuales de interpretaciones reales, comerciales u obtenidas ex profeso
 - Grabaciones experimentales por medio de dispositivos electrónicos de captación del movimiento, que cumplen una función análoga a de interpretaciones MIDI y similares.
- Estudio del proceso en situación. Al fin y al cabo, una grabación no deja de ser una “fotografía” de la interpretación, la congelación del proceso creativo en una situación y condiciones concretas. Así, algunos investigadores estudian la interpretación no sólo a partir de la partitura y de la propia interpretación, sino también a través del estudio de todo el proceso creativo del artista de preparación de la obra, etc.

Es evidente, para resumir, que el campo de las relaciones entre análisis e interpretación es una de las vías más fecundas actualmente para la disciplina del análisis musical, y que lo convierten en un auténtico campo interdisciplinar. Y esto, evidentemente, deberá tener consecuencias en la docencia del análisis, si, como creemos necesario, queremos acercarnos a él.

Modelo pedagógico de análisis orientado a la interpretación



El modelo pedagógico que presentamos es una propuesta de un marco abierto en el que pudiera desarrollarse una verdadera enseñanza del análisis orientado a la interpretación, lo que en rigor se saldría del marco organizativo habitual de las clases de análisis, puesto que requeriría

-
- grupos reducidos y probablemente homogéneos de alumnos (alumnos del mismo instrumento, grupos de cámara, etc.)
 - un formato de taller en el que la interpretación en directo fuera tan importante como el análisis de la partitura
 - un perfil de docente abierto y adaptado a los distintos grupos de alumnos
 - un trabajo de tutorización individual paralela a las sesiones de clase.

En este modelo, como puede verse, el estudio de la obra musical ya no implica necesariamente un tratamiento “en vertical”, sino que conforma más bien un campo abierto con dos focos principales: el análisis del “texto” y el análisis de la interpretación. Cada uno de estos focos puede recibir distintos “inputs” procedentes de diversos campos del conocimiento. y deberán estar en permanente relación, sino que ninguno de ellos tenga que dominar el proceso. La obra musical es el fondo que da sentido a todo el esquema y es crucial a la hora de concretarlo. Evidentemente en una situación docente de este tipo la obra musical a estudiar será una pieza que el o los alumnos dominen o estén en trance de dominar. De esta manera, su visión será siempre complementaria, y no subordinada, a la de los demás participantes.

Análisis de la partitura

En el campo de análisis de la partitura debemos hacer hincapié en primer lugar en la diferencia del enfoque como “texto” o como “guión”. El enfoque como texto es el que corresponde a la práctica habitual del análisis tradicional, tomado del análisis de textos literarios, conocido por el alumno desde la formación general. Consiste en el estudio del texto musical “per se”, estando los posibles elementos externo a la literalidad del texto en una función subordinada lo que es explícito o puede ser deducido directamente de la partitura.

El enfoque como “guión” plantea unas posibilidades mucho más extensas. Si hacemos una analogía con el tipo de análisis que realiza un actor o un director de escena del texto de la obra, podremos comprender a qué nos referimos. En este tipo de análisis se da por supuesto que los intérpretes van a poner en su interpretación algo que no está en el texto original, e incluso se da por hecho que no necesariamente intentarán “adivinar” la intención original del autor, y de hecho están aceptadas desde hace mucho interpretaciones conscientemente alejadas de la letra y probablemente del espíritu de la voluntad inicial del autor.

Salvadas las lógicas distancias con el caso de la interpretación musical, la comparación con las artes escénicas puede sugerir

un camino en el que el análisis y la interpretación puedan encontrarse fructíferamente.

El análisis de la partitura en este modelo puede hacerse mediante la partitura o la audición (dando por supuesto además que en este caso dicha audición podrá incluir la interpretación en vivo). Los campos principales de estudio serían:

1. Análisis de la estructura musical. Entran aquí todo tipo de técnicas al uso de análisis de partitura, que pueden estar tomadas del Modelo de análisis de partituras. Resulta evidente, sin embargo, que en este caso la selección de qué aspectos se analizarán y cuáles no serán necesarios, es muy importante.
2. Análisis del estilo o de las prácticas interpretativas. En este apartado se estudia todo lo referente al contexto de la obra. tanto al “estilo”, que incluye pero no se limita a los datos relevantes que pueda aportar la musicología en cuanto al autor, el género, la época, etc., así como a las prácticas interpretativas de la época, incluyendo la selección de la fuente original de la partitura a utilizar
3. Análisis del significado. Incluimos aquí los avances recientes en análisis semiótico, que van en la dirección de relacionar con efectividad los signos musicales con emociones o sensaciones extramusicales.

Análisis de la interpretación

El segundo campo para el análisis para la interpretación es el análisis de realizaciones interpretativas reales, que pueden sugerir aspectos que un análisis exclusivamente del texto podría no revelar. Las vías de este estudio son por la vía puramente perceptiva (por medio de la audición directa) o con herramientas más precisas, a fin de examinar aquello que el oído no distingue conscientemente, sobre todo por medio de programas informáticos.

El campo del análisis de la interpretación puede enfocarse desde distintos objetos, que determinan distintas ópticas y herramientas.

1. Uso de grabaciones comerciales. Son especialmente útiles, ya que pueden revelar cuestiones referidas a las diferentes tradiciones interpretativas, y porque ponen en relación a grandes artistas del campo de la composición con los del campo interpretativo. Aquí se añade un nuevo aspecto, que es el de la historia de la interpretación.
2. Interpretación por parte de los alumnos. La interpretación en vivo, comentada tanto por oyentes como por los propios intérpretes, permite desarrollar mucho la conciencia interpretativa (esa “intuición instruida” de la que hablaba Rink), además de los aspectos sociales cuando la interpretación es en grupo. La grabación de audio o audiovisual es también una herramienta poderosa en este aspecto al permitir “fijar” la interpretación.

3. Estudio del proceso de construcción de la interpretación. La “pequeña historia” de cómo la interpretación se va construyendo a través del proceso de aprendizaje es un aspecto esencial, que sugiere secuenciar las sesiones de trabajo en distintos momentos del curso.

Análisis formal



La forma musical abarca las principales articulaciones musicales. Se expresa mediante un esquema formal.

Otros conceptos importantes para el análisis formal son las funciones melódico-formales y la clasificación de procesos cadenciales.

Finalmente se proporciona un resumen de los principales patrones formales (“Formas Musicales”)

Bases del análisis formal

Definición de forma musical

FORMA MUSICAL

Articulaciones melódicas

Articulaciones armónicas

Articulaciones de la textura

La forma musical se relaciona con la estructura de una obra, con su división en diferentes partes y la exploración de las relaciones e interconexiones entre ellas. El concepto de “estructura” o “forma” surge por lo tanto de las diferentes articulaciones musicales (término con el que designamos tanto las separaciones entre elementos musicales como los fragmentos a que dan lugar). Ahora bien, en una obra musical existen distintos tipos de articulaciones (armónicas, melódicas, tímbricas, etc.) y éstas a su vez interactúan entre sí, coincidiendo a veces y otras veces superponiéndose.

Definimos por lo tanto la forma musical como **la manera en la que interactúan las diversas articulaciones de la melodía, la armonía y la textura**, creando una estructura jerarquizada de mayor o menor complejidad.

En el análisis formal nos ocupamos por identificar las articulaciones de estos tres elementos principales y de describir sus interrelaciones. Una vez descrita la forma, es posible asimilarla a uno o varios patrones formales definidos por los distintos teóricos (las llamadas “formas musicales”). Así distinguimos entre la forma musical, única y exclusiva de cada obra, y los patrones formales a los que se pueden asimilar, en mayor o menor medida, a un gran número de ellas.

FORMA: INTERRELACIÓN DE ARTICULACIONES MELÓDICAS, ARMONICAS Y DE LA TEXTURA. LA FORMA DE CADA PIEZA ES ÚNICA.

FORMAS MUSICALES: PATRONES BÁSICOS DE CONSTRUCCIÓN FORMAL DEFINIDOS TEÓRICAMENTE. HAY MUCHAS PIEZAS QUE COMPARTEN EL MISMO PATRÓN FORMAL (O “FORMA MUSICAL”)

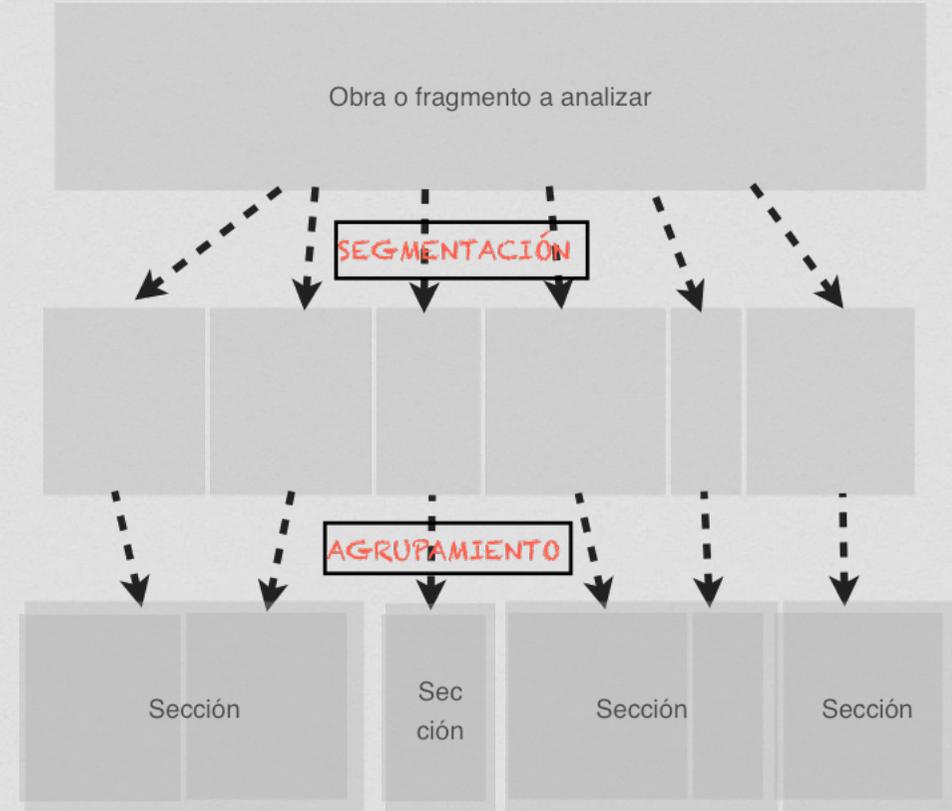
Llamamos secciones a las divisiones principales de la forma. Las divisiones de menor rango pueden llevar distintos nombres en función de la obra o género.

Jerarquización más habitual de las articulaciones formales en obras tonales a partir del Clasicismo (Sonata, Pequeñas piezas, etc.)



Para analizar la forma musical es necesario un proceso de segmentación y luego un proceso de agrupamiento o estructuración de estos fragmentos. Los criterios para hacer tanto esta segmentación como para el agrupamiento son el aspecto capital del análisis de la forma musical

Análisis de la forma musical: segmentación y agrupamiento



En el proceso de segmentación se divide la obra o el fragmento en unidades más pequeñas. Posteriormente se agrupan en unidades mayores que contienen unidades más pequeñas, etc.

Esquema formal

Definición

Un esquema formal es una **representación gráfica de la estructura formal**. Debe permitir visualizar la estructura musical con el máximo de claridad, y con los aspectos más importantes.

Un esquema formal es una herramienta analítica muy importante pero no es suficiente por sí solo. El esquema deberá ir acompañado de un comentario.

Cómo realizar esquemas formales.

1. Realizar una representación gráfica que represente el **eje temporal de izquierda a derecha**, y que visualice los diferentes aspectos de la obra **en paralelo**. Si es posible, debe mantenerse todo el esquema en una sola línea, a fin de permitir observar la forma de un vistazo.
2. Respetar, en la medida de lo posible, las **proporciones temporales** entre las diferentes partes de la obra. Por lo tanto, la línea superior será una línea de compases (o de minutaje en obras no compaseadas)
3. Indicar siempre los datos más relevantes, tanto de armonía, como de melodía y de la textura o la instrumentación.

3.1. Armonía: las **cadencias**, las **regiones** o cambios de tonalidad y sus cambios, y **pedales**.

3.2. **Melodía:** **motivos** principales y sus derivaciones (a-b-c, etc.) y modificadores (a', a1, a1, etc), y estructura en frases, semifrases, etc.

3.3. **Textura:** Seleccionaremos lo más relevante: cambios de instrumentación, silencios generales o cambios de **patrón rítmico**, etc.

4. Establecer **varios niveles formales**, uno más general (secciones o movimientos) y las subdivisiones que sean necesarios. Podemos llegar al nivel de subsección, frase o incluso semifrase.

5. Utilizar cualquier técnica gráfica que consideremos apropiada, incluyendo colores, tipos y tamaños de letra, etc.

6. Los símbolos utilizadas para el etiquetado de cada elemento pueden variar según la obra y el gusto del analista. Lo importante es que se deje claro lo que se quiere decir en cada esquema en concreto

Existen varias formas posibles y habituales de etiquetar los diversos elementos formales. Nuestra práctica habitual es.

- Designar cada sucesivo elemento con letras del alfabeto (A, B, C, etc.)
- Utilizar mayúsculas para los elementos mayores (Secciones, frases) y minúsculas para los menores (semifrases, motivos).
- Diferentes letras indican contraste: A - B

- El apóstrofe indica similitud o derivación: A - A' (A' es una derivación de A con **la misma** idea)
- Cuando hay varias ideas que forman parte de una unidad mayor se suele indicar numerándolas sucesivamente: A1 - A2 (son dos ideas **diferentes** que forman parte de la misma unidad A)
- Lo que no son ideas principales sino transiciones, puentes, etc., suelen indicarse con términos descriptivos.

En la **sección 5** de este capítulo se puede ver un ejemplo de utilización de este sistema.

ESTAS INDICACIONES SON EN GENERAL VÁLIDAS PARA OBRAS TONALES. EN FUNCIÓN DE LA OBRA O EL ESTILO PUEDEN VARIAR ALGUNOS ASPECTOS.

Principales funciones melódico-formales

ELEMENTOS CON FUNCIÓN EXPOSITIVA

TEMA/EXPOSICIÓN

REEXPOSICIÓN/RECAPITULACIÓN

ELEMENTOS CON FUNCIÓN SECUNDARIA

INTRODUCCIÓN

PUENTE/TRANSICIÓN

DESARROLLO

GRUPO CADENCIAL

CODETA/CODA

(OTROS)

La función articuladora de la melodía

En muchos estilos musicales, **la melodía es el principal factor articulador**. Cada división indicada por la melodía puede tener distintas **funciones formales**. Es decir, un fragmento puede tener un funcionamiento e importancia relativa diferente de los demás. Es por esto que al escuchar música reconocemos momentos más significativos y otros que son más “de relleno” o transición.

Los términos utilizados para expresar estas funciones varían según los sistemas de análisis, pero también según el estilo y la época. La lista que sigue contiene **los términos utilizados más generalmente en música tonal, sobre todo a partir del Clasicismo**.

Elementos con función formal expositiva o principal

Tema/Exposición de tema: exposición de materiales importantes en forma más o menos cerrada. Estas formas pueden ser simples y regulares, como una **frase-tipo**, o complejas e irregulares. También pueden abarcar toda una sección, como en el caso de la **forma sonata**. Una obra puede tener un solo tema (monotemática) o más (bitemática, etc.).

Reexposición/Recapitulación: Regreso de uno o todos los temas después de haber aparecido otros elementos (sean temas o elementos secundarios)

Elementos con función formal secundaria

Introducción: material inicial de una obra previo al tema. En muchos casos está desvinculado del resto del material, e incluso puede ser totalmente distinto en carácter y tempo, conformando casi un “pseudomovimiento”, como es el caso de muchas introducciones de sinfonías clasicistas. En otros casos la Introducción consiste en unos pocos compases que preparan el ambiente del tema. Lo que distingue a la Introducción es la sensación de que “lo más importante” aún no ha llegado.

Puente (o Transición): material que conecta dos temas o dos materiales importantes. Su característica principal es el sentido de dirección hacia un punto, en el que la armonía suele ser decisiva (por ejemplo, con un cambio de región)

Desarrollo: material que consiste en una elaboración generalmente muy libre de material anterior. Al igual que en el puente, el sentido de dirección es importante, pero esta dirección suele ser menos evidente, pudiéndose presentar quiebros, sorpresas y cambios de dirección. Es muy significativa su presencia en el caso de la forma sonata, donde configura una de las secciones principales.

Grupo cadencial: material que sirve de cierre a un tema o sección importante, configurando esquemas cadenciales extendidos y potentes. Suele configurar el punto de articulación más importante de una sección, como ocurre habitualmente en la exposición de la **forma sonata**, que consiste en una serie de reiteraciones cadenciales del tono de llegada.

Codeta: material que resta después de un final importante (de frase, subsección o sección), alargando el proceso musical y liberando la tensión acumulada.

Coda: material que resta después del proceso cadencial más importante de un movimiento u obra, alargando el proceso musical y liberando la tensión acumulada.

En algunos patrones formales o estilos en particular existen denominaciones específicas para las funciones formales como preludio, interludio, postludio, episodio, estrechos, estrofa, estribillo, etc.

Clasificación de procesos cadenciales

Procesos cadenciales			
Cadencias			
Perfecta:	V	→	I
Plagal:	V	→	I (más habitual IV→I)
Rota:	V	→	I (más habitual V→VI)
Semicadencias			
Perfecta:	Dominante secundaria de	→	Grado distinto de I más habitual ♯-V
Plagal:	Acorde no dominante secundaria de	→	Grado distinto de I más habitual II-V, IV-V
Rota:	Dominante secundaria de	→	sustituto del grado más habitual ♯-III

Cadencias y procesos cadenciales

Los procesos cadenciales son el principal medio de clasificar las **articulaciones armónico-formales** en la música tonal y modal. Equivalen a los signos de puntuación en el lenguaje. Así como hay diversas entonaciones en una coma, punto y seguido, punto y coma, punto y aparte, etc., también las distintas articulaciones se presentan mediante diversos tipos de cadencias.

Además de la armonía, en un proceso cadencial interviene ritmo, melodía y textura. La clasificación por acordes es una simplificación que no nos debe confundir. El hecho de que la clasificación de cadencia se haga mediante unos grados no significa que una sucesión de grados concreta SIEMPRE de lugar a una cadencia. No todo V-I es una Cadencia Perfecta, y no todo V-VI es una Cadencia Rota.

Tradicionalmente se utiliza un sistema de clasificación (Cadencias perfecta, plagal, rota, etc.), que es útil en general para las cadencias principales en la música del Clasicismo, pero que no contempla cadencias usuales en música pretonal, en mucha música romántica, en obras del s. XX o en música popular. Por esta razón hemos ampliado y clarificado este sistema con unas definiciones más precisas.

La clasificación que presentamos abarca cualquier proceso armónico tonal o modal (es decir, aquellos en los que es posible cifrar con grados o funciones tonales).

Sistema de clasificación

En nuestro sistema, dividimos los procesos cadenciales en dos grandes grupos:

- **Cadencias:** procesos cadenciales que se dirigen a un reposo en I
- **Semicadencias:** procesos cadenciales que se dirigen a una suspensión en cualquier grado que no sea I.

A continuación, dividimos cada grupo en 3 subgrupos.

Las cadencias (procesos que se dirigen hacia el reposo, si bien no necesariamente lo alcanzan) se dividen en:

Cadencias	
Cadencia perfecta	Dominante-Tónica
Cadencia plagal	Cualquier reposo en Tónica que no venga precedido de la Dominante
Cadencia rota	Dominante resolviendo a un sustituto de la Tónica

Las semicadencias se dividen de manera análoga:

Semicadencias	
Semicadencia perfecta	Suspensión en cualquier grado (distinto de Tónica) precedido de dominante secundaria
Semicadencia plagal	Suspensión en cualquier grado (distinto de Tónica) que no venga precedido de dominante secundaria
Semicadencia rota	Dominante secundaria resolviendo a un sustituto de la tónica secundaria

Estos son los ejemplos más habituales:

Ejemplos habituales de procesos cadenciales

	Cadencias	Semicadencias (ejemplo con final en V)
Perfecta	V I	II V
Rota	V I	II V
Plagal	V I	II V

Ejemplos de cadencias armónicas en Do M

Perfecta Plagal Rota

V I V I V I IV I IVM I V VI V IV

Ejemplos de semicadencias armónicas en Do M

Perfecta Rota Plagal

I IV H V I IV H III I II IV V

CON ESTE SISTEMA SE PUEDE CLASIFICAR CUALQUIER PROCESO CADENCIAL EN CUALQUIER OBRA SUSCEPTIBLE DE ANÁLISIS ARMÓNICO CON GRADOS

Ejemplo práctico de esquema formal

W. A. Mozart: Sinfonía n° 1 en Mib M, K. 16. Presto



Ejemplo de Esquema formal

Según la Metodología descrita en la [sección 2](#) de este capítulo podríamos obtener este Esquema formal del [último movimiento de la primera Sinfonía que compuso Mozart](#).

W. A. Mozart: Presto de la Sinfonía n° 1 en Mib M, K. 16. Esquema formal

1/17	9/25	33	45	53	63	77	85	93	105	113	123	139	151	159
<i>ff</i> : A	<i>ff</i>	B				A	B				tr	A		
<i>ff</i> : A	<i>ff</i>	B1	B2		A	B1	B2			A				
a	a'	b1		b2	b2'	a	a'	b1		b2	b2'	c	a	a'
SC	CP		V		CP	SC	CP		V		CP		SC	CP
<I>	<V>					<I>	<V>					-->	<I>	
Tutti		a 2		Tutti				a 2		Tutti		a 2		Tutti

Comentario

El esquema formal, adecuadamente interpretado, transmite la siguiente información:

- **Secciones:** permiten entender un [Rondó](#) primitivo no exactamente coincidente con el estereotipo habitual de A-B-A-C-A, etc.: A funciona como estribillo y B como copla, pero esta se repite literalmente, seguida la segunda vez por una transición que conduce al estribillo final. En formas más complejas, podrían indicarse subsecciones.

-
- **Frases:** A se compone de una sola frase que se repite literalmente la primera vez y B tiene dos frases relacionadas entre sí. Esto implica una mayor complejidad de la copla con respecto al estribillo.
 - **Semifrases:** A corresponde al modelo más típico de **frase-tipo** de 16 compases, dividida en dos semifrases de 8 casi iguales que sólo cambian al final. Las dos frases de B están hechas con diferentes derivaciones del mismo material. La **transición** tiene material diferente (en realidad es un espejo de b, aunque esto normalmente sólo quedará patente al realizar el análisis motivico).
 - **Procesos cadenciales y pedales.** Se indican en el momento que se producen, es decir, al final de cada semifrase. La pedal no tiene que ser estricta, puede ser alguna figuración que suene a armonía mantenida. En este caso, en B1 hay una pedal de V superior que mantiene claramente un mismo nivel armónico en toda la semifrase.
 - **Regiones:** como se explicará más adelante, éstas se indican siempre en relación a la tonalidad principal. Indicamos los pasajes en los que la tonalidad permanece fija con una línea larga y los procesos de cambio de región con una flecha recta u ondulada. En este movimiento, Mozart solo se mueve a la región de V en B, y lo hace de manera bastante repentina. La vuelta a la región de I es por **cambio de frase**. Sin embargo, la transición presenta un proceso de cambio de región

que puede ser interesante examinar más adelante con mayor detalle.

- **Textura:** en este caso, la alternancia de tutti y secciones a dos voces refuerzan la estructura formal con claridad a nivel de frase. Asimismo, evitan un excesivo énfasis que se produciría por ejemplo si el estribillo fuera en tutti y toda la copla y transición a dos voces.
- Como puede observarse, los colores refuerzan la visión de la forma.

Patrones formales (Formas Musicales)

Definición

La forma musical de cada obra es única, y los compositores realizan sus obras por lo general con total libertad en cuanto a la disposición de sus elementos.

Sin embargo, los aspectos básicos de muchos de ellos son los mismos, ya que las combinaciones posibles de secciones y subsecciones responden a ciertos esquemas que han ido definiéndose por los teóricos en tipos formales, o patrones formales, que comúnmente se denominan “formas musicales”. Así, cuando se escucha en ocasiones que una obra en concreto “no tiene forma”, en realidad se quiere decir que su construcción no entra dentro de ninguno de estos patrones preestablecidos.

Seguidamente presentamos las “formas musicales” más habituales en la música occidental. El principio básico que subyace a todos ellos es el equilibrio entre la unidad y la variedad, el establecimiento de un elemento y su reiteración (repetición), modificación (variación o desarrollo) o la aparición de un nuevo elemento (contraste).

Algunas son particulares de determinados estilos, épocas o géneros, y en ocasiones se utilizan términos convencionales para describirlas. Algunos elementos, como [Introducciones](#) y [Codas](#), pueden aparecer en cualquier patrón formal.

Formas Binarias

Binaria Simple (de dos frases)

Sección	A	A'
---------	---	----

Sección	A	B
---------	---	---

Binaria con repeticiones

Sección	//: A ://	//: A' ://
---------	-----------	------------

Sección	//: A ://	//: B ://
---------	-----------	-----------

Binaria Reexpositiva con Repeticiones (o Binaria de tres Frases)

Sección	//: A ://	//: Des A	A(') ://
---------	-----------	-----------	----------

Sección	//: A ://	//: B	A(') ://
---------	-----------	-------	----------

Sección	//: A ://	//: A'	A'' ://
---------	-----------	--------	---------

Formas Ternarias

Ternaria Simple (a veces llamada Forma Lied)

Sección	A	B	A
---------	---	---	---

Sección	A	B	C
---------	---	---	---

Ternaria Elaborada

Sección	(Intro)	A	B	A(')	(Coda)
---------	---------	---	---	------	--------

Sección	(Intro)	A	Des A	A(')	(Coda)
---------	---------	---	-------	------	--------

Danzas encadenadas (Minueto I-II, Minueto/Trio, Scherzo/Trio)

Secc	Minueto I		Minueto II		Minueto I D. C. (sin repeticiones)	
Subs	//: A ://	//: A' ://	//: B ://	//: B' ://	A	A'

- A nivel de sección es una forma ternaria.
- Cada subsección es una forma binaria con repeticiones, que admite todas las variantes de forma binaria simple (de dos frases) y reexpositiva (de tres frases)

Formas de Rondó

Rondó básico

Sección	A	B	A(')	C	(---)	A
	Estribillo	Copla I	Estribillo	Copla II	etc...	Estribillo
	< >	otra reg	< >	otra reg		< >

Rondó con sección final de Desarrollo

Sec.	A	B	A(')	C	(---)	Desarrollo /Proceso cadencial
	Estribillo	Copla I	Estribillo	Copla II	etc...	
	< >	otra reg	< >	otra reg		< >

Son posibles más variantes. Las más habituales son:

- los sucesivos estribillos aparecen variados y/o en otros tonos
- Aparecen transiciones
- Algunas coplas pueden repetirse, iguales o variadas

Forma de Sonata (o de Primer Movimiento de Sonata)

Forma Básica (en modo mayor)

Secc.	//: Exposición ://				//: Desarrollo	Reexposición ://			
Subs.	A	Puente	B	Grupo cad.	Puede tener subdivisiones	A	Puente	B	Grupo cad.
	< >	---->	< V>		diferentes regiones y vuelta a < >	< >	---->	< >	

Forma Básica (en modo menor)

Secc.	Exposición				Desarrollo	Reexposición			
Subs.	A	Puente	B	Grupo cad.	Puede tener subdivisiones	A	Puente	B	Grupo cad.
	< >	---->	< > (o <Vm>)		diferentes regiones y vuelta a < >	< >	---->	< >	

Las repeticiones indicadas aparecen en las sonatas del periodo preclásico y clásico, y son herencia de la forma binaria de tres frases.

Posteriormente dejan de aparecer las repeticiones del Desarrollo+Reexposición, y más adelante también la de la Exposición.

No siempre se respetan las repeticiones en la interpretación.

Forma básica sin desarrollo

Secc.	Exposición				Reexposición			
Subs.	A	Puente	B	Grupo cad.	A	Puente	B	Grupo cad.
	< >	---->	<V>		< >	---->	< >	

Sonata con tres temas

Secc.	//: Exposición ://					//: Desarrollo	Reexposición ://				
Subs.	A	Puente	B1	B2	Grupo cad.	Puede tener subdivisiones	A	Puente	B1	B2	Grupo cad.
	< >	---->	<v>			diferentes regiones y vuelta a < >	< >	---->	< >		

Sonata con Reexposición invertida

Secc.	//: Exposición ://				//: Desarrollo	Reexposición ://			
Subs.	A	Puente	B	Grupo cad.	Puede tener subdivisiones	B	Puente	A	Grupo cad.
	< >	---->	<v>		diferentes regiones y vuelta a < >	< >	---->	< >	

Rondó-Sonata

Secc.	Exposición				Desarrollo	Reexposición				
Subs.	A	Puente	B	Grupo cad.		A	Puente	B	Grupo cad.	A
	Estribillo		Copla I	(o Copla II)	(o Copla III)	Estribillo		Copla I	(o Copla II)	Estribillo
	< >	---->	<v>		diferentes regiones	< >	---->	< >		

El Rondó-sonata puede tener múltiples variantes. Lo que lo hace característico de Rondó es el establecimiento de varias Coplas, y de Sonata la vuelta de B en Tónica.

Forma básica de concierto (Clasicismo)

	Exposición I (más breve)	Exposición II (más desarrollada)			Desarrollo	Reexposición				Final	
	< >	< >	---->	< >	diferentes regiones	< >	---->	< >	----> (4/6) cad	(Cadenza)	Coda
	Orquesta	Orquesta + solista				Orquesta + solista				solista	Orquesta + solista

Tema con variaciones

Esquema básico en el Clasicismo (Tema de una frase)

Tema	Var I	Var II	Var III	Penúltima	Última (Presto)	(Coda)
< >	< >	< >	< >	< m> o Relativo menor	< >	< >

Cada variación mantiene el mismo número de compases y estructura básica del Tema. Se puede seguir el tema en su integridad

Esquema básico en el Clasicismo (Tema en forma binaria)

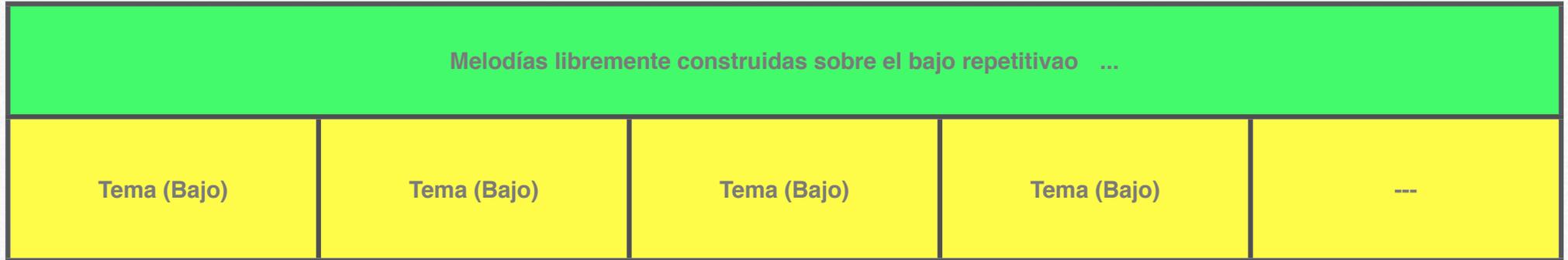
Tema			Var I			Var. II			Etc...
//:A ://	//:Des A	A(:)//	//:A ://	//:Des A	A(:)//	//:A ://	//:Des A	A(:)//	
<>			<>			<>			

Standard de jazz

//: Tema ://	//: Solo I ://	//: Solo II ://	//: Solo III ://	//: Tema ://
A	A1	A2	A3	A

- El tema se toca habitualmente dos veces. La melodía se toca libremente
- Cada solo consta de un número indeterminado de repeticiones del esquema armónico-formal del tema, con improvisación a cargo de uno de los músicos

Chaconna / Passacaglia



El bajo puede ser preexistente o inventado, y su melodía también puede aparecer en otras voces.

Formas de invención

El mejor resumen sobre la forma de la invención lo ha escrito, que yo sepa, Enrique Blanco, y se puede consultar en [su página web](#)

Formas fugadas

La exposición típica de la **Fuga** a 4 voces

Exposición				
Tema / Sujeto	Contrasujet o	(puede haber un pequeño enlace)	Parte libre	
	Respuesta (real o tonal)		Contrasujet o	Parte libre
			Tema / Sujeto	Contrasujet o
				Respuesta (real o tonal)
<I>	<V>*	---->	<I>	<V>

* Si la fuga es en tono menor, la respuesta es en <Vm>

- El orden de entrada de las voces no tiene que ser de agudo a grave
- Pueda haber una C. P. final para cerrar la exposición

Esquema formal de fuga básica

Exposición	Episodio 1	Bloque de entrada/s	Episodio II	Bloque de entradas	---	Entrada/s final/es	(Coda)
Al menos una entrada en cada voz		una o más entradas		una o más entradas		una o más entradas	
<I>/<V>	---->	Regiones vecinas	---->	Regiones vecinas		<I>	(Pedal I)

- Según los procesos cadenciales, se pueden agrupar varios bloques en secciones mayores, pero no hay reglas fijas para esto
- Puede haber entradas **en estrecho**, es decir, en las que hay canon del Sujeto o del Contrasujeto consigo mismo.
- En una **Fuga doble** hay dos Sujetos, es decir, dos Exposiciones diferentes. En algún momento ambos temas se combinarán
- En la fuga tipo **Ricercare** hay una sucesión casi ininterrumpida de entradas del Tema, y apenas hay Episodios.

Análisis armónico



El análisis armónico no se acaba en el cifrado de los acordes. La estructura armónico es lo que da verdadero sentido al análisis. Examinamos los principales sistemas de cifrado y proponemos una renovación del sistema de grados con números romanos.

Finalmente, realizamos un resumen de los principales elementos de la armonía tonal

Bases del análisis armónico

El esqueleto armónico

El análisis armónico consiste esencialmente en tres procesos:

1. Reconocimiento de los distintos acordes, distinguiendo las notas reales de las notas extrañas
2. Cifrado de los acordes obtenidos, según alguno de los sistemas de cifrado
3. Estudio de la estructura armónica, es decir, la comprensión de la armonía en el contexto de un esquema formal concreto dado.

En muchos casos puede ser obvio identificar los acorde en un fragmento puede ser obvio, por ejemplo, cuando la textura contiene acompañamientos sencillos con acordes en bloque o arpeggios simples. Sin embargo, en otros casos en los que el reconocimiento de los acordes pueda ser conflictivo (por ejemplo en texturas contrapuntísticas) nosotros aconsejamos elaborar un **esqueleto armónico** antes de tomar decisiones sobre acordes o cifrados. El esqueleto armónico intentará “verticalizar” la textura, eliminando las notas extrañas y revelando las voces armónicas subyacentes. A partir de este esqueleto armónico se puede realizar un cifrado. El esqueleto puede tener un número variable de voces, como se puede observar en [este ejemplo](#):

Ejemplo de esqueleto armónico



J. S. Bach: Allemande de la Suite para cello nº 1 en Sol M.

El pentagrama de abajo es el arranque de la obra y los dos superiores son el esqueleto armónico.

- c. 1: El acorde inicial es el arranque del enlace, y configura una textura que en principio es a tres voces.
- c. 2: el salto de tercera en la línea melódica sugiere una voz intermedia mi-re que sería un acorde de floreo, y hay un cambio de estado
- c.3: en este compás hay dos acordes. Es muy significativo como el bajo se retrasa hasta la segunda mitad del compás (en ese momento queda claro el acorde completo) pero a partir de ese momento el acorde cambia. Indicamos, por lo tanto el “la” en el bajo como “latente” desde el primer momento
- c. 4: el acorde enlaza con el anterior
- c. 5: la dilación una vez más del bajo permite entender dos acordes
- c. 6: resuelve la armonía. Nótese como la sensible resuelve una octava más abajo.

Principios básicos de cifrado armónico

Todo sistema de cifrado armónico analíticamente viable debería cumplir estos principios:

1. Cada acorde debe cifrarse referido directa o indirectamente a una sola tónica (en una sola tonalidad)

2. Cada cifrado debe referirse a un solo acorde (no puede haber dos acordes diferentes con el mismo cifrado). Sin embargo, un mismo acorde podría tener cifrados distintos en función del contexto
3. El número de símbolos y signos debería ser el menor posible
4. El cifrado debe ser independiente de la tonalidad (es decir, un mismo acorde se debe cifrar igual en todas las tonalidades)
5. En la medida de lo posible, una armonía sencilla debe tener un cifrado sencillo, y una armonía compleja debe mostrar esta complejidad en su cifrado.

Sistemas de cifrado

	Interp	Anal.	Ventaja	Desventaja
Barroco	X		Práctica en el continuo	No identifica acorde ni tonalidad
Americano	X		Práctica en la improvisación jazz	No identifica tonalidad ni inversiones
Grados (may)		X	Más simple	
Grados (may. y min.)		X	Indica tipos de acordes	
Funcional		X	Funciones	Complejo

Generalidades

Cada sistema de cifrado armónico codifica el contenido vertical de la música mediante símbolos o figuras. Algunos sistemas tienen un propósito analítico, y otros interpretativo. Los sistemas más utilizados son cuatro

1. Cifrado barroco
2. Cifrado americano o de jazz
3. Cifrado de grados
4. Cifrado funcional

El cifrado barroco

Este sistema nació como ayuda para la ejecución para el continuo barroco y tiene un propósito interpretativo, puesto que indica qué notas debe tocar improvisadamente el intérprete para realizar un acompañamiento adecuado.

Consiste en una serie de cifras y símbolos escrito sobre una línea de bajo (escrita en clave de Fa). Se entiende que el intérprete toca la línea de bajo, descifra los acordes indicados y produce un acompañamiento adecuado.

Ejemplo de cifrado barroco

Ejemplo de partitura de bajo cifrado original (Adagio, Quantz)

Cont:

Este sistema de cifrado se usó posteriormente en muchos tratados de Armonía para hacer ejercicios de bajo cifrado. Sin embargo, no es un sistema adecuado para el análisis musical, ya que no se da información sobre la tonalidad o función de cada acorde. Además no hay manera de distinguir los acordes importantes de los de adorno.

El cifrado americano o de Jazz

Este sistema se desarrolló para anotar la armonía de los standards de Jazz (melodías conocidas por los jazzistas que se utilizan para improvisar).

Consiste en una serie de letras y símbolos que se escriben sobre una melodía, y describen cada acorde con todos sus detalles. Normalmente todos los acordes se indican en estado fundamental, pero hay una manera de indicar la nota que debe ir en el Bajo

Ejemplo de cifrado americano

El cifrado americano tampoco es un sistema apto para el análisis musical, puesto que se indica cada acorde por separado, sin relación con una tonalidad en concreto. Además, las inversiones plantean un problema complejo. Es un sistema muy útil

para el propósito para el que fue creado, pero es necesario analizar una partitura con cifrado americano para comprender su armonía. Es decir, el sistema de cifrado no ayuda mucho al análisis.

Sin embargo, es aconsejable utilizar el cifrado americano para el análisis inicial de pasajes complejos en los que no estamos seguros de la tonalidad, o cuya tonalidad es muy fluctuante.

El cifrado de grados (o de números romanos)

Este cifrado fue creado a principios del s. XIX con un propósito analítico y fue utilizado en muchos manuales de enseñanza de la composición.

En este sistema cada acorde se señala con un número romano (de I a VII) que indica tanto su fundamental como la relación de ese acorde dentro de una tonalidad. Así, la Tónica es I, la Dominante es V, etc. Para las inversiones y añadidos a los acordes se utilizan habitualmente los signos tomados del cifrado barroco.

Este sistema, que describe adecuadamente la armonía aún en ausencia de la partitura, es el más extendido en todo el mundo. Existen dos variantes principales:

El cifrado de grados con mayúsculas

En esta variante sólo se utilizan los números romanos en mayúsculas, y para conocer la especie de cada acorde (mayor, menor, disminuido, etc.) es necesario saber el modo de la obra y la conformación de grados en ese modo. Así, I en modo mayor designa un acorde mayor y I en modo menor designa un acorde menor.

Ejemplo de cifrado de grados con mayúsculas



The image shows a musical score for piano, titled "Andante con moto". The score is written in a single system with a treble and bass clef. Below the notes, there is a line of Roman numeral chord analysis. The analysis includes various symbols such as "Fa: II", "I^b", "V", "VI", "III", "IV", "I", "VI", "V³", "V³ del V", "I⁴", "IV⁶", "I⁴", "V", "mi: IV", "V (men. VI III)", and "I) desc: Do IV I)".

En este ejemplo algunos acordes son analizados en dos tonalidades, al entender que son acordes de doble función.

El cifrado de grados con mayúsculas y minúsculas

En esta variante (históricamente anterior), se indica la especie de cada acorde. Los acordes mayores se indican en mayúsculas, los menores en minúsculas, los disminuidos en minúsculas y con el añadido de un °, y los aumentados en mayúsculas y con un +.

Ejemplo de cifrado de grados con mayúsculas y minúsculas

The image shows a musical score with three staves. Below the staves, there are two systems of chord notation. The first system uses uppercase letters: C: I, F: V, I, V 7, I IV I, F: V 7, I 11 I. The second system uses lowercase letters: c: i, f: v, i, v 7, i iv i, f: v 7, i 11 i. The notation is placed under specific measures of the music.

Ambos sistemas son aptos para ser utilizados en el análisis musical. El de letras minúsculas y mayúsculas es más específico en sus indicaciones, pero el de mayúsculas tiene la ventaja de utilizar menos signos y está mucho más extendido en nuestro entorno, razón por la cual lo utilizamos.

El cifrado funcional

Este cifrado lo propone por primera vez el teórico alemán de finales del s. XIX Riemann. El sistema intenta explicar la función que cada acorde juega en la tonalidad. Por lo tanto, si dos acordes son distintos pero tienen una función similar, tendrán un cifrado también similar.

El sistema utiliza letras (mayúsculas y minúsculas) en vez de números romanos y una serie de modificadores. Las funciones principales son Tónica (T), Dominante (D) y Subdominante (S), y estos son algunos de los modificadores:

Este cifrado es perfectamente viable sin la ayuda de la partitura, si bien entraña una cierta complejidad visual, incluso en música no excesivamente compleja:

Signo	Significado
T S D	Función correspondiente como acorde mayor
t s d	Función correspondiente como acorde menor
T ₃	Los subíndices indican la nota del acorde que está en el bajo
D ⁵⁶⁵	Los superíndices indican el proceso melódico de la voz superior
(D) S	El acorde entre paréntesis funciona como función secundaria (en este caso, dominante secundaria) de la siguiente función
Tp	Relativo menor de una tónica mayor (equivale a un VI)
Tg	Contraacorde menor de una tónica mayor (equivale a un III)
tG	Contraacorde mayor de la tónica menor (equivale a un VI de modo menor)

Este sistema se ha extendido en España a raíz sobre todo de la Armonía de Diether de la Motte. Sin embargo, aún no goza de la popularidad del sistema de grados.

Ejemplo de cifrado funcional

$T^6 | D_3 | (D_7) | S_3 | T_5 | S^6 | T_3 t_3 | D^7 | D^7 | (D^7) | S |$
 $S G | D_3^7 | t^x | D^x | t G | D_{1,3}^7 | T t | D_{1,3}^7 | T t | D^t | D^v | D ||$

Sistema de cifrado de grados

Elementos principales del sistema de cifrado

- Ⓜ Obra en modo Mayor
- Ⓜ Obra en modo menor
- Ⓥ Regionalización (modulación) al tono de la Dominante

■ Números romanos para indicar acordes.

Ejemplos con I

- I → Acorde diatónico (Mayor, menor o disminuido)
- I → Acorde Mayor con función de dominante
- IM → Acorde Mayor
- Im → Acorde menor
- I⁺ → Acorde aumentado
- I[°] → Acorde disminuido
- I[°]M → Acorde Mayor con 5ª disminuida
- (I) → Acorde Mayor con función de dom.y sin fundamental
- I → Nota pedal
- [I] → Acorde de adorno

Modificadores de los números arábigos

- +6 → Sensible
- 5 → Intervalo disminuido
- (6) → Nota de adorno (generalmente apoyatura o retardo)
- #6 → Sexta aumentada
- 6a → Nota añadida al acorde (no nota extraña ni inversión)

Bases del sistema

Ya hemos explicado en qué consiste el sistema de cifrado de grados. A continuación expondremos la versión renovada de dicho sistema (en su versión con letras mayúsculas) que utilizaremos en las clases. Esta renovación intenta hacer más práctico y sencillo el sistema de grados, y atender en cierta medida a explicar la funcionalidad de los principales acordes. El sistema coincide con el utilizado en la Metodología IEM, e intenta respetar los principios básicos de independencia de la partitura (el cifrado se debe entender sin ayuda de la partitura), sencillez (el menor número de signos posible), utilidad y univocidad (un único cifrado debe interpretarse de una sola manera).

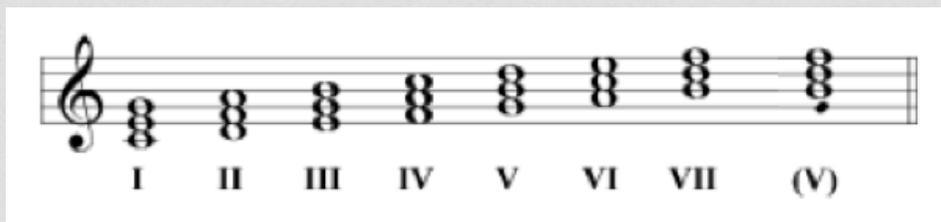
Grados diatónicos

Los números romanos indican acordes en una tonalidad o modo. Por lo tanto, la indicación M o m al principio del cifrado permite entender cada uno de los acordes, según los **grados diatónicos**. Existen distintas teorías sobre la formación de los acordes en cada modo. El nuestro sistema de cifrado nos atenemos a estos principios:

- Las escalas básicas para formar los acordes son la mayor (en modo mayor) y la menor natural (en modo menor)

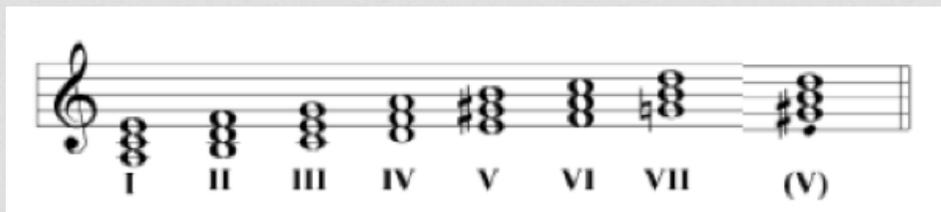
- La única excepción es el acorde de Dominante, que en el caso del modo menor es el acorde tomado del V del modo mayor.

Grados diatónicos en modo Mayor



El VII significa un acorde que NO tiene función de dominante. Un acorde de dominante sin fundamental se indica con el V entre paréntesis. Ambos acordes tienen las mismas notas, pero no la misma función. En el análisis se distinguen mediante el contexto.

Grados diatónicos en modo menor



Todos los acordes se forman con la escala menor natural, a excepción de la Dominante V y (V), que en realidad son prestados del mayor.

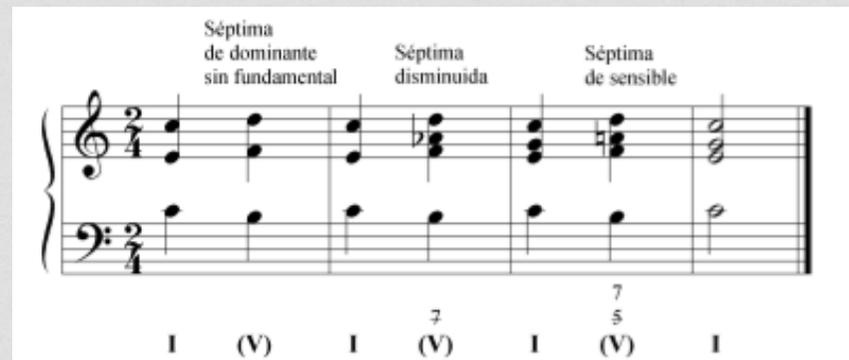
Modificadores de los grados

Grado tachado: indica una dominante secundaria -> †, es decir, un acorde de séptima de dominante (o derivado) en un grado diferente del V. El grado tachado funciona como dominante del grado que está una cuarta justa más arriba:

- †: V del V
- †: V del IV
- etc.

Grado entre paréntesis: indica una dominante sin fundamental -> (V). El mismo acorde sin función de dominante se cifra VII. El contexto establece la diferencia entre ambos, por ejemplo:

Ejemplo de dominante sin fundamental



Grado tachado entre paréntesis: indica una dominante secundaria sin fundamental -> (†)

Ejemplo de VII no dominante

C F B° Em Am Dm G C

I IV VII III VI II V I

Alteración delante de un grado: (sólo bemol o sostenido) indica que el grado está ascendido o descendido/rebajado (no implica una alteración concreta en la partitura) -> bIII.

El grado alterado más característico es el bII (segundo rebajado), también llamado **grado napolitano**. Su primera inversión es la **sexta napolitana**.

Grado con M: indica un acorde mayor no diatónico -> IM. El caso más característico es el final mayor en una obra menor, sobre todo en el Barroco (**cadencia picarda**):

Ejemplo de IM

I V IM

Grado con m: indica un acorde menor no diatónico -> IVm. El más característico es la subdominante tomada del modo menor, usada en modo mayor

Ejemplo con IVm

I IVm I

Grado con °: indica un acorde disminuido no diatónico -> II°. El más característico es el II del modo menor (acorde disminuido) utilizado en modo mayor

Ejemplo con °:

I VI° H V II° V I

acorde disminuido

Grado con +: indica un acorde aumentado no diatónico -> V+. La quinta aumentada provoca una tensión que habitualmente le

da al acorde que la lleva función de dominante secundaria, como en este ejemplo:

Ejemplo con +:

I I⁺ IV V V⁺ I
acorde aumentado

Grado en un círculo: indica una regionalización, es decir una modulación a la región del grado. Por ejemplo, un IV en un círculo significa (región de IV) y provoca que todos los acordes del fragmento se cifren en esa región.

Ejemplo por círculos:

(M) I I I I (V) I II V I
Indica que la obra está en modo mayor. Indica que hemos pasado a la región de la dominante.

Grado entre corchetes []: indica un acorde de adorno. -> [V], es decir un acorde que entendemos no tiene función estructural,

Grado seguido de una línea inferior: nota pedal -> I_____

Inversiones y modificadores de los acordes

En general se indican con los mismos signos del cifrado barroco. Los números indican siempre intervalos a partir del Bajo.

+: indica que el intervalo a continuación (contado a partir del bajo) es la sensible -> +6

Paréntesis: indica que la nota señalada es una nota extraña que queremos cifrar por alguna razón -> (6)

Tachado: un número tachado indica un intervalo disminuido

Acordes especiales

#6: indica un acorde de sexta aumentada (dominante con la quinta rebajada en el bajo)

(6)
(4)

V : cuarta y sexta cadencial (dominante con doble apoyatura)

Estructura armónica

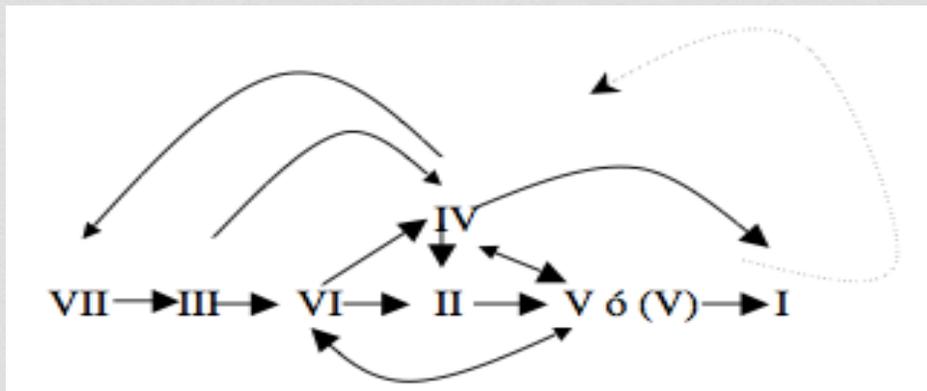
Definición

Podemos definir una **estructura armónica** como una unidad de sentido armónica que relaciona varios acordes con cierta coherencia a lo largo de una estructura musical, teniendo en cuenta:

- La sucesión de acordes en un fragmento.
- La lógica tonal de las funciones de estos acordes. Cada sistema armónico tiene su propia lógica que gobierna las tendencias entre unos acordes y otros. Por ejemplo, en el sistema tonal todas las tendencias se dirigen hacia la relación V-I (ver figura).
- La distribución temporal, es decir el ritmo armónico. Habitualmente compaseamos la estructura armónica para poder seguir su ordenación temporal según el compás.
- Su relación con una estructura musical subyacente (frase, semifrase, motivo, etc.). Por lo tanto, una estructura armónica se entiende como el cifrado de una semifrase, frase, sección u de toda una obra.

Las estructuras armónicas tonales surgen a partir de las principales tendencias que hay entre los distintos grados del sistema tonal, como indicamos en la siguiente figura:

Relaciones tonales en modo mayor



Las flechas indican tendencia al movimiento entre un grado y otro del modo mayor. El mayor grosor indica mayor tendencia. La flecha punteada después de I indica que desde esta posición de reposo podemos movernos en principio a cualquier grado.

Principios para elaborar estructuras armónicas

1. Aislar los acordes de la partitura, a fin de poder comparar diferentes estructuras entre sí obviando cambios de tonalidad, figuración, instrumentación, etc.
2. Organizar la estructura en función de las articulaciones observadas previamente en el [esquema formal](#) (ver. De esta

manera hacemos que el proceso analítico se retroalimente, en lugar de consistir en compartimentos estancos.

3. Utilizar varias líneas de cifrado. La línea principal es la de grados en números romanos. Por encima colocamos los números arábigos que indican las inversiones, así como los añadidos de séptima, novena, etc. Por debajo, en su caso cifrados las pedales y las regiones.
4. Utilizar el concepto de región. En el cifrado indicamos las regiones poniendo el grado en un círculo. [Nota, en determinados casos, y por razones de maquetación, las indicamos con <>]
5. Articular la estructura armónica según unidades de sentido melódicas o formales, es decir, la armonía del motivo, de la semifrase, de la frase, etc.
6. Reflejar también el ritmo armónico, es decir la distribución de la armonía en el compás.

Según el propósito y momento del análisis, puede enfocarse la estructura armónica en un nivel general (sección) o de detalle.

Ejemplo de estructura armónica. (partit)

R. Schumann: *Ich grolle nicht*, de “Dichterliebe”. 1ª Frase

The diagram illustrates the harmonic structure of the first phrase of 'Ich grolle nicht' by Robert Schumann. It consists of 12 measures, numbered 1 to 12. The top row is labeled 'c.' (measures), 'Fr' (phrasing), 'Sfr' (semiphrasing), and 'Mot.' (motifs). The phrasing is indicated by a yellow bar above the measures, and the semiphrasing by a green bar below. Motifs are indicated by brackets below the measures. The harmonic structure is shown in a row of boxes below the measures, with Roman numerals indicating the chords. The chords are: I - IV IV - II° - V - I (measures 1-4), VI - IV (measures 5-6), II - VII (measures 7-8), V - II - V (measures 9-10), -IV- (measure 11), and -V- I (measures 12). The diagram also shows the figured bass (cifrado armónico) for each measure, with some notes in red and some in black. The figured bass is: 6 5 7 + (measures 1-2), b9 7 (measure 3), 7 (measures 4-5), 7 7 (measures 6-7), 7 7 (measures 8-9), 6 5 (measures 10-11), and 6 5 (measure 12).

Las tres primeras filas obedecen al esquema formal de la obra. Se indican los compases, las frases y las semifrases que ya aparecen en el Esquema Formal de la obra. Por debajo de esta vemos unos arcos que muestran la articulación motivica de la melodía. Las filas inferiores muestran el cifrado armónico (hemos eliminado algunos acordes de adorno), estructurado en función del ritmo armónico. Los guiones indican relaciones armónicas dentro del motivo.

La figura muestra cómo, por ejemplo, el primer motivo tiene una armonía I-IV y el segundo motivo anacrúsico IV-II°-V-I. Es decir que, por ejemplo, los dos acordes de IV del c. 2 pertenecen en realidad a articulaciones melódicas diferentes.

Este tipo de visualización permite llegar a una comprensión de la armonía en su contexto muy superior al simple cifrado armónico. En este caso, vemos como la primera semifrase configura una cadencia básica extendida de afirmación tonal, mientras que la segunda realiza una progresión de acordes de séptima diatónica por terceras descendentes que parece hacer que la estabilidad tonal peligre, hasta que desemboca en la pedal de Dominante que conduce la frase de vuelta a la Tónica.

Compendio de armonía tonal

¿Que es este compendio?

Este libro no es un tratado de análisis y no pretende explicar más teoría de la estrictamente necesaria, sino más bien servir de guía de consulta rápida. Por lo tanto, en esta sección realizaremos una breve relación de los principales elementos que configuran, en general, el sistema de armonía tonal. Solamente se mencionan y ejemplifican los conceptos, sin explicarlos en detalle, y con ejemplificaciones esquemáticas.

Está organizado de más simple a más complejo en tres bloques:

1. Armonía diatónica: configuración básicas de los acordes tonales dentro de los parámetros básicos que dictan las escalas mayor y menor.
2. Extensiones de la armonía sin salirse de una tonalidad o región: añadidos de notas y acordes, funciones secundarias, etc., que permiten enriquecer en gran medida la armonía tonal sin salirse de una sola tonalidad.
3. Cambios de región: resumen de los principales procedimientos de regionalización o cambio de tonalidad. Todos los conceptos armónicos mencionados anteriormente se pueden aplicar a cada región.

Armonía diatónica

Acordes diatónicos

Triadas diatónicas

Triadas diatónicas en modo mayor*:	Triadas diatónicas en modo menor**:

*Consideramos VII a este acorde cuando NO funciona como dominante.

**En modo menor consideramos como V al acorde que lleva sensible (mayor + 7ª menor).

Acordes de séptima diatónica

Acordes de séptima diatónica en modo mayor:	Acordes de séptima diatónica en modo menor:

Funciones tonales

Las **funciones** básicas de la armonía tonal son:

- **Tónica** (o función de reposo): la ejerce el I, o un acorde que sustituya al I, generalmente el VI
- **Dominante** (o función de tensión): la ejerce el V en cualquiera de sus versiones y su derivado el (V). La tensión de la Dominante tiene su origen en la especial configuración del acor-

de de **séptima de dominante**, con sus disonancias características:

- la quinta disminuida que hay entre la **sensible** (la tercera del acorde de dominante) y la séptima del acorde
- la séptima menor que hay entre la fundamental y la séptima

El acorde de séptima de dominante

A la izquierda vemos la configuración interválica del acorde. A la derecha vemos la resolución en el reposo de la tónica.

c. Acordes con función de dominante

Acordes con función de Dominante		
Triada de Dominante	Séptima de Dominante	Dominante sin fundamental
(V)*		

*El (V) cuando funciona como dominante

- **Subdominante** (o función de transición entre reposo y tensión): la pueden ejercer varios acordes. Generalmente se centra en el IV, pero igualmente la pueden ejercer el II y el VI, y incluso otros acordes como el III.

Extensiones de la armonía dentro de una región

Extensiones de la Dominante

Siempre que se respete la esencial quinta disminuida entre la sensible y la séptima, el acorde de Dominante puede experimentar diversos enriquecimientos.

Novenas de dominante y sus derivados

Diagram illustrating the relationship between dominant chords and their derivatives. The chords shown are:

- Novena menor de Dominante (b9 7 + V)
- Séptima disminuida (=Novena menor sin fundamental) (7 (V))
- Novena mayor de Dominante (9 7 + V)
- Séptima de sensible (=Novena mayor sin fundamental) (7 5 (V))

El añadido de novena (mayor o menor) crea una disonancia adicional en la Dominante. Ambos acordes de novena de dominante sin fundamental dan origen respectivamente a los acordes de séptima disminuida y séptima de sensible. Los acorde de novena menor funcionan tanto en modo Mayor como menor, mientras que los de novena mayor lo hacen sólo en modo mayor

La alteración de la quinta del acorde tampoco elimina la sensación de dominante. Más bien la refuerza con disonancias adicionales

Alteraciones de la quinta de la Dominante

Diagram illustrating alterations of the fifth of the dominant chord. The chords shown are:

- Dominante con quinta descendida
- Dominante con quinta ascendida
- 6ª aumentada francesa (7ª Dom. con quinta desc. en el bajo) (#6 4 V)
- 6ª aumentada italiana (Dom sin fund con quinta desc. en el bajo) (#6 (V))
- 6ª aumentada alemana (7ª dism. con quinta desc. en el bajo) (#6 5 (V))

La dominante con quinta ascendida tiene un color especial de atracción hacia la Tónica. La dominante con quinta descendida, cuando esta quinta está en el Bajo, da lugar a un acorde muy especial: el acorde de sexta aumentada.

El acorde de sexta aumentada tiene una sonoridad muy especial, que proviene precisamente de ese intervalo (entre el bajo y la sensible) que resuelve en una octava. Este acorde se utiliza mucho más habitualmente sobre la Dominante de la dominante, y a menudo en sitios estructuralmente importantes.

Dominantes secundarias

Ya ha sido explicada la dominante secundaria y su cifrado. Cualquier grado puede estar reforzado por su dominante secundaria (acorde de dominante, en cualquiera de sus versiones, a distancia de cuarta justa inferior).

Asimismo cualquier acorde se puede transformar en dominante secundaria adquiriendo la interválca de la dominante, en cualquiera de sus versiones

Serie de dominantes secundarias

En esta figura vemos, en sucesión, las dominantes secundarias de todos los grados del modo mayor.

Los casos particulares están cuando los dos grados en cuestión no están diatónicamente a distancia de cuarta justa:

- En modo mayor, el IV^+ no conduce al VII, sino al bVII (acorde no diatónico). La dominante del VII sería el $\#\text{IV}$ (cuarto grado ascendido como dominante secundaria)
- En modo menor, el VI^+ no conduce al II, sino al bII (acorde no diatónico). La dominante del II sería el bVI (sexto grado descendido como dominante secundaria)
- También en modo menor, el VII diatónico es dominante secundaria del III. Esta es la única excepción a la regla de que todas las dominantes secundarias precisan de alguna alteración. Por esta razón, el modo menor se desliza con mucha facilidad hacia su relativo mayor (la región del III)

Sexta napolitana

Es el acorde mayor sobre el segundo grado rebajado del modo menor (también utilizado en mayor) en primera inversión. Su sonoridad es muy característica.

El acorde de sexta napolitana

Como acorde de subdominante, conduce habitualmente a la Dominante, o bien se transforma en II.

El modo mayor-menor mixto

En una armonía enriquecida es posible utilizar cualquier acorde del modo mayor en el homónimo menor y viceversa. Esto genera nuevos posibles acordes que enriquecen la tonalidad sin debilitarla.

Acordes del modo Mayor en menor

8 Acordes tomados del modo Mayor, utilizados en modo Menor

IM IIIm #IIIIm IVM V #VIIm (V)

Estos acordes son notablemente menos habituales que los anteriores.

Acordes del modo menor en Mayor

Acordes tomados del modo menor, utilizados en modo Mayor

Im II° bIIIM IVm Vm bVIM bVIIM

Se cifran los nuevos acordes generados por este procedimiento.

Subdominantes secundarias

Así como es posible reforzar un grado con su dominante secundaria, también se puede hacer mediante sus subdominantes secundarias. Con mucho, las más habituales son las que generan células armónicas II-V de un grado, aunque se puede encontrar cualquier acorde de subdominante. Así podemos tener II secundario, IV secundario y VI secundario.

Resultan especialmente interesantes los casos en los que se generan acordes no diatónicos.

Subdominantes secundarias en Mayor

Acordes no diatónicos generados por subdominantes secundarias en Mayor

IV - V - I II - V - I VI - II - V - I
 Vm - VII - II III° - VII - II bVII - III° - VII - II
 #IV° - VII - III I - #IV - VII - III
 bVII - + - IV Vm - + - IV II - Vm - + - IV

Arriba vemos las células más habituales de la Subdominante y debajo, en vertical, las que generan acordes no diatónicos.

Subdominantes secundarias en menor

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

Vm - V# - II III* - V# - II bVII - III* - V# - II

#IV* - V# - III I - #IV - V# - III

bVII - + - IV Vm - + - IV II - Vm - + - IV

Arriba vemos las células más habituales de la Subdominante y debajo, en vertical, las que generan acordes no diatónicos.

Procesos de cambio de región

En música tonal, salvo raras excepciones, la tonalidad de una obra es una sola, habitualmente la de partida y siempre la de finalización. Sin embargo, en el transcurso de la misma es posible que el centro tonal principal se debilite temporalmente en favor de otro centro. Cuando esto ocurre hablamos de **regionalización** o modulación.

Es esencial para el análisis que se entiendan las regiones como grados de la tonalidad principal, y no como centros aislados e independientes unos de otros. Por esta razón las ciframos como grados dentro de un círculo. Dentro de la región analizamos desde el nuevo centro tonal.

Podemos clasificar las regiones en

- Regiones vecinas: son aquellas que son **grados diatónicos** (mayores o menores únicamente) de la tonalidad principal.
- Regiones lejanas: son aquellas que son **grados no diatónicos** de la tonalidad principal.
- La región **homónima** de la tonalidad principal ocupa un lugar intermedio entre los dos grupos.

El uso de las regiones es estilísticamente relevante. Por ejemplo, es extremadamente raro encontrar regiones lejanas en la música del Barroco, y en el Clasicismo se encuentran habitualmente confinadas a las secciones de Desarrollo.

La decisión sobre analizar un pasaje como región o no está enteramente ligada al contexto y es arriesgado proponer reglas absolutas para ello. En realidad, normalmente no puede asegurarse con certeza que ha habido un cambio de centro tonal hasta que no haya una cadencia que lo confirme. Por esta razón terminamos todos nuestros ejemplos esquemáticos con un somero proceso cadencial.

No obstante, describimos a continuación los más usuales procedimientos por los que se presenta una regionalización:

1. Formal
2. Por nota/s común/es
3. Por acorde común
 - 3.1. diatónico
 - 3.2. por enarmonía
 - 3.2.1. de la séptima disminuida
 - 3.2.2. de la sexta aumentada

Cambio de región formal o por cambio de frase

En este caso, una división formal marca un cambio brusco de tónica.

Cambio de región por cambio de frase

① ...II - V - I

④ I - IV - V - I...

El silencio de separación permite empezar directamente en una nueva región

Cambio de región por nota/s común/es

Se puede considerar una variante del proceso anterior. El espacio entre los dos centros tonales es rellenado por una o dos notas del acorde final anterior que son reinterpretadas dentro de otra armonía para ir a otra región.

Cambio de región por nota común

① ...II - V - I

Ⓜ I - II - V - I...

El “mi” es tercera de I de Do, pero se reinterpreta como quinta de I de La M

Cambio de región por notas comunes

① ...II - V - I

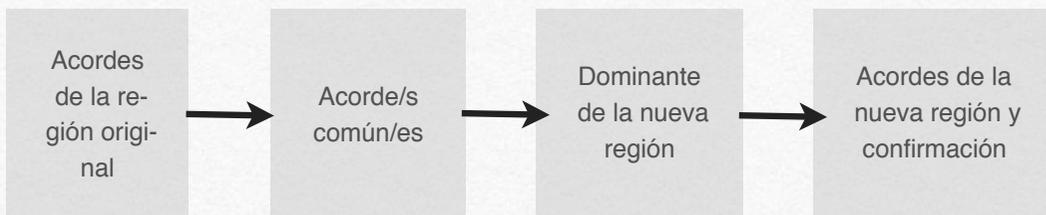
Ⓜ I - II - V - I...

El “mi-sol” es reinterpretado como quinta y séptima de la dominante de IIM

Cambio de región por acorde común diatónico (por acorde de doble función)

En este proceso encontramos uno o más acorde que son diatónicos en las regiones implicadas. Así, esta zona “común” es una especie de “tierra de nadie” que permite en cambio de región suave. Los acordes comunes se entienden como “de doble función” y son cifrados en ambas regiones.

El proceso de cambio de región es



Cambio de región diatónico

Acordes de I

Acordes de la Nueva comun/es dominante

Cadencia de confirmación

El acorde de La m es VI de Do y II de Sol M y da pie al cambio de región

Haciendo una generalización útil, podemos decir que el o los acordes comunes se encuentran **justo antes de la nueva Dominante**.

Cambio de región por enarmonía de la séptima disminuida

Algunos acordes tienen la propiedad de funcionar en distintas regiones por enarmonía, es decir, según demos a uno a más de sus notas un nombre u otro (sin cambiar su sonido). Esta característica puede ser usada para cambiar de región. Se trata, por tanto, de un caso especial de cambio de región por acorde común.

Enarmonías de la séptima disminuida

(V) de Do (M o m)

(V) de La (M o m)

(V) de Mib (M o m)

(V) de Fa# (M o m)

Cualquier acorde de séptima disminuida puede tener 4 enarmonías y resolver a 8 tónicas diferentes. Indicamos entre paréntesis la fundamental de la novena de dominante en cada caso

Uno de estos acordes es el de séptima disminuida (dominante con novena menor sin fundamental), que admite cuatro formas enarmónicas distintas

Cambio de región por enarmonía de la séptima disminuida

En este caso se aprovecha la enarmonía para irse a una región muy lejana. Indicamos las enarmonías entre paréntesis

Esta característica es causada por la estructura simétrica del acorde (está formado por terceras menores sucesivas) y puede ser aprovechada para cambiar de región. En este caso un mismo acorde tiene el mismo cifrado [(V)] en dos regiones diferentes. El compositor indica normalmente una versión del acorde, y el analista debe deducir la enarmonía.

Cambio de región por enarmonía de la sexta aumentada

Un caso distinto de enarmonía se produce en el caso de una versión en concreto de la sexta aumentada. La sexta aumentada alemana resulta ser enarmónica de un acorde de séptima de dominante en estado fundamental. Las fundamentales de

ambos acordes de dominante están a distancia de quinta disminuida.

Enarmonía de la sexta aumentada

El acorde de sexta aumentada alemana con fundamental implícita Sol es V de Do, o, más usualmente, II de Fa (M o m), pero también es enarmónico de la séptima de Dominante de Sol b (M o m)

Indicamos este cambio de región poniendo en vertical el (V) [o (II)] de una región y el V de otra

Cambio de región por enarmonía de la sexta aumentada

La enarmonía se utiliza para irse a una región medio tono más alta que la original

Análisis melódico

4

Lorem ipsum dolor ratur
amet. Integer id dui sed
odio imperd feugiat et nec
ipsum. Ut rutrum massa
non ligula facilisis in
ullamcorper purus dapibus.

Análisis motivico.

Conceptos básicos

1. RECONOCER LA MELODÍA



2. SEGMENTAR LA MELODÍA FORMAL-
MENTE



3. INDICAR LA ARMONÍA Y SEGMENTAR
LOS FRAGMENTOS MELÓDICOS



4. ETIQUETAR LOS MOTIVOS Y TÉCNI-
CAS DE CONSTRUCCIÓN MOTÍVICA

Introducción

El análisis motivico trata de describir la manera en la que están construidas las melodías tonales a partir del Clasicismo, a partir de unos elementos básicos (los **motivos**) que se repiten, se modifican (por medio de las **técnicas de construcción motivica**), se dividen (en **células**) o se combinan para formar unidades de sentido melódico completo y autosuficiente (**estructuras melódicas**) en función de la forma musical.

El modelo básico de estructura motivica en el Clasicismo es la **frase-tipo** de 4, 8, 12 o 16 compases de proporciones regulares (habitualmente dividida en semifrases de 2, 4 u 8 compases). A partir de este modelo podemos considerar frases de otras dimensiones y proporciones, así como estructuras melódicas secundarias sin sentido completo y autosuficiente, como desarrollos, introducciones, puentes, codas, etc.

En el análisis motivico es muy importante tener en cuenta el contenido armónico, así como el melódico y rítmico, según el esquema del **triple análisis del motivo**.

El motivo. Definición y tipos

Llamamos motivo a la menor unidad melódica con sentido a partir del cual se elaboran estructuras melódicas. Se pueden clasificar según su

- **Duración:** puede variar desde unas pocas notas hasta una semifrase. Por lo tanto, lo que lo define no es su duración, sino su capacidad para engendrar unidades melódicas (frases o semifrases, etc.) mayores. La percepción y análisis de un motivo depende de un proceso mental que se puede realizar en tiempo real en la audición o en diferido en el análisis.
- **Métrica:** los motivos pueden ser anacrúsicos, téticos o acéfalos. Frecuentemente, la característica métrica del motivo inicial se propagará a través de la pieza.
- **Número de armonías:** un motivo puede tener uno o más acor-

Tipos de motivos según su métrica

Beethoven. Sonata 8, II y III
 Tchaikovsky, Lago de los cisnes, vals

The image shows two musical staves. The first staff, for Beethoven's Sonata 8, II y III, shows a melodic line with a bracket labeled 'motivo anacrúsico' over the first two notes and another bracket labeled 'motivo tético' over the next four notes. The second staff, for Tchaikovsky's Lago de los cisnes, vals, shows a melodic line with a bracket labeled 'motivo acéfalo' over the first four notes.

Ejemplos de motivos anacrúsico, tético y acéfalo. Este último ejemplo genera una frase acéfala. En el segundo ejemplo se podrían considerar dos motivos de 2 compases o uno de 4. A la hora de determinar la duración de un motivo se deben contabilizar las anacrusas (en motivos anacrúsicos) o los silencios (en motivos acéfalos). Por lo tanto, la duración de los ejemplos 1 y 3 es de 2 compases.

des, lo que es muy importante para el análisis.

- **Relación de las notas melódicas con la armonía:** un motivo puede constar solo de notas reales, o bien tener notas de adorno (notas de paso, floreos, apoyaturas, retardos, etc.)

Triple análisis del motivo

Un motivo se define por sus características de alturas, rítmicas y armónicas. Según esto, sobre cada motivo se puede hacer un triple análisis según estos tres aspectos.

1. **Alturas:** se indica la recta o curva que traza el motivo. Esto general una forma reconocible (a la vista y/o al oído) que puede reproducirse o transformarse posteriormente
2. **Ritmo:** se indica la sucesión de figuras rítmicas en relación con el compás, así como las articulaciones rítmicas que componen el motivo. La relación con el compás es muy importante para el reconocimiento motivico. No debe entenderse un ritmo como una serie de figuras fuera de contexto.

Ejemplo de triple análisis

The diagram shows a musical staff with three levels of analysis. The top level is labeled 'Ritmo' and shows a series of notes with a bracket above them. The middle level is labeled 'Melódica' and shows a line connecting the notes. The bottom level is labeled 'Armonía' and shows a series of notes with a bracket below them. The notes are labeled with 'R' (Real) and 'Ap' (Apoyatura). The notes are grouped into two boxes labeled 'I' and 'V'.

Esta figura esquemática representa los tres niveles del análisis del motivo

3. Armonía: se indica el cifrado, así como la relación de cada nota del motivo con el mismo (real o extraña)

De esta manera, el triple análisis es la expresión del motivo sin especificar notas concretas.

Los siguientes ejemplos muestran sencillas transformaciones del motivo del ejemplo anterior. Lógicamente, cuando cambiamos uno de los parámetros se ven afectados algunos de los demás.

Cambios en la altura

Cambio en la altura (espejo)



La armonía y el ritmo son los mismos, pero la curva armónica es la contraria (espejo)

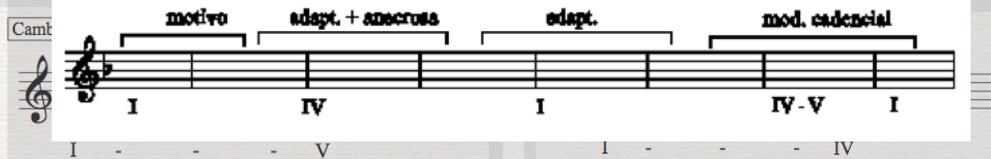
Cambios en el ritmo

Cambio en el ritmo (variación rítmica)



Se mantienen la armonía y las alturas básicas, pero cambia el ritmo (duraciones y articulación)

— Estructura melódica de una frase tipo: L. Mozart: Menuet — Cambio en la armonía



Este gráfico, extraído del análisis de una sencilla frase, nos permite inventar nuevas frases de este tipo para el análisis de esta frase con otras similares. Se pueden observar la armonía, el motivo y sus modificaciones y la modificación cadencial de las alturas

El cambio armónico a I-IV hace motivar un cambio en el motivo, al adoptar...

Igualmente, podemos aislar el contenido armónico, melódico o rítmico de un motivo y hablar, por tanto de “motivo armónico”, “motivo melódico” o “motivo rítmico”.

Célula

El más pequeño elemento musical analizable. En el análisis, hablamos de “célula” cuando un compositor extrae de un motivo un trozo menor para trabajar con él. Podemos aislar el contenido armónico, melódico o rítmico de una célula y hablar, por tanto de “célula armónica”, “célula melódica” o “célula rítmica”.

Desde el punto de vista de la composición, todo fragmento del motivo puede constituir una célula. Desde el punto de vista del análisis nos interesa reconocer sólo las células que el autor de la obra ha utilizado.

Estructura melódica

Es una unidad melódica organizada, con principio y final. Está basada en una **estructura armónica** y se integra en la **estructura formal** de una obra. Muchas veces coincide con una frase o similar.

También llamamos estructura melódica al gráfico que muestra la construcción motivica de una melodía, presentando o no la melodía. En estos gráficos SIEMPRE indicamos la armonía.

Frase y Frase-tipo

Existe toda una variedad de términos para designar las unidades melódicas de extensión media. En algunos sistemas se distinguen frase, periodo, doble periodo, etc. En nuestro sistema sólo utilizamos el término frase para designar a una unidad melódica con sentido completo, aunque no rechazamos el uso de otros términos.

Asimismo utilizamos genéricamente el término semifrase para indicar cualquier división de una frase

Dentro de las frases destaca distinguir las estructura melódica de duración y proporciones regulares que sirve de modelo básico a la confirmación de frases. Llamamos a estas unidades, caracterizadas por la regularidad y la simetría, frases-tipo.

En muchos casos, la regularidad de las frases-tipo proviene de las formas de danza. En muchas ocasiones podemos apreciar como una frase irregular procede de una frase-tipo.

Modificación cadencial

Variación o divergencia del material melódico de la frase que sirve de cierre, reforzando los procesos cadenciales y la articulación.

Soldadura

Pequeño fragmento melódico de relleno que une dos estructuras melódicas (frases, semifrases, etc.). Suele servir para dar continuidad rítmica al discurso y evitar la monotonía.

Yuxtaposición y solapamiento

Lo más habitual es que las articulaciones estén yuxtapuestas, es decir, separadas, bien inmediatamente o tras una breve pausa (ver ejemplo anterior). Sin embargo, en ocasiones una nueva articulación (motivo, semifrase, frase, etc.) comienza en el mismo momento que termina la anterior. Llamamos a esto solapamiento o [articulaciones solapadas](#).

Ejemplo de soldadura

F. J. Haydn, Trío en Re M, Finale (Presto), c. 19-22

Violin I
Violin II
Violoncello

El final de una frase y el comienzo de la siguiente están unidos por la soldadura que realiza el violoncello

Realización del análisis motivico

Cuando analizamos la melodía, el proceso que seguimos es, básicamente:

1. **Reconocer la melodía** en el total de la textura. A menudo esta cuestión es obvia, ya que la melodía se suele mover en un solo plano, que suele ser el superior, pero en ocasio-

Solapamiento y articulación. Beethoven, Sonata op. 2/2.

La primera semifrase está yuxtapuesta a la segunda, si bien la separación está cubierta por la soldadura del bajo. Sin embargo, la segunda semifrase se **solapa** al inicio de la segunda frase: la última nota de la frase es asimismo la primera de la frase siguiente.

nes esto no es tan sencillo. (ver el ejemplo anterior: ¿dónde se sitúa la melodía entre los compases 5 y 14?). En ocasio-

nes es necesario contemplar más de una línea melódica simultánea

2. **Segmentar la melodía formalmente.** Es necesario determinar las divisiones mayores de la melodía, en secciones, subsecciones, frases y semifrases. Para ello se debe partir del **esquema formal** previamente realizado, en vez de empezar a dividir de principio a fin. Los **procesos cadenciales** son un elemento esencial a tener en cuenta en este proceso.
3. **Indicar la armonía y segmentar los fragmentos melódicos.** Reiteramos que la armonía es un aspecto melódico tan importante como la altura y el ritmo, y que por lo tanto un análisis motivico debe indicar el **cifrado armónico**, aunque sea de forma resumida y abreviada. Después es necesario dividir la melodía en unidades de sentido.
4. **Etiquetar los motivos y técnicas de construcción motivica.** Identificamos cada una de las ideas básicas como motivos, en caso de haber varias diferentes (a, b, etc.). Posteriormente, y por medio del triple análisis (realizado explícita o implícitamente) intentaremos identificar qué aspectos del motivo inicial se mantienen o se modifican. En la sección siguiente describiremos y designaremos muchas de las principales técnicas de construcción motivica.
5. Evidentemente, este proceso no siempre se hace en este mismo orden. Al final de este capítulo damos varios ejemplos de análisis motivico de frases.

Consejo: en el caso de que una frase (que hemos etiquetado en la forma como A) contenga varios elementos motivicos distintos, puede ser conveniente etiquetar a éstos como a1, a2, etc., es decir “primer o segundo motivo de la frase A”, guardando la “b” para la segunda frase. Así evitaremos que no coincidan las etiquetas en los distintos niveles de la forma, es decir:

en vez de:

A		B	
a1	a2	b1	b2

A		B	
a	b	c	d

Análisis motivico. Transformaciones motivicas

- + MOTIVO
- + TRIPLE ANÁLISIS DEL MOTIVO
- + CÉLULA
- + ESTRUCTURA MELÓDICA
- + FRASE-TIPO
- + MODIFICACIÓN CADENCIAL
- + SOLDADURA
- + YUXTAPOSICIÓN
- + SOLAPAMIENTO

Repetición

La más sencilla de las técnicas de construcción motivica, que consiste en la simple repetición del motivo.

Repetición

J. S. Bach: Minueto en Sol M, del "Álbum de Anna Magdalena", c. 1-4



Contraste

Consiste en oponer a un motivo o semifrase un elemento melódico de características netamente diferentes, de manera que se perciba un cambio de carácter acusado. En términos del triple análisis del motivo, decimos que cuando cambian varios de los parámetros del análisis o casi todos, existe contraste, y etiquetamos al nuevo motivo "motivo b" (o la letra que corresponda)

Contraste

Mozart. Sonata en Do M, Rondó.



Adaptación armónica

En general, en la adaptación armónica, las notas del motivo se adaptan a cambios en la armonía, con los mínimos cambios posibles. Si bien la adaptación armónica da lugar, lógicamente, a cambios en la altura, debemos tener en cuenta que, en estos casos, la armonía es el detonante de un cambio interválico o incluso de dirección melódica. La adaptación armónica tiene tres variantes principales:

Adaptación por enlace armónico

Consiste en adaptar las notas del motivo al o los siguientes acorde/s, observando el enlace armónico entre ellos según las reglas de la armonía. Las notas de adorno siguen manteniendo su condición en el nuevo acorde.

Adaptación por enlace armónico

Enlace de motivos de 1 acorde

Mozart, Minuetto
Estructura armónica: I | I | I | IV | IV | I | I | I | V | I | I

Las líneas intermitentes señalan los enlaces.

Cada nota real del motivo corresponde con una nota real del acorde enlazado. Los cambios interválicos son consecuencia del enlace armónico.

Si realizamos un **esqueleto armónico** de las notas del motivo podremos apreciar claramente el enlace.

Adaptación por transporte

Se transportan diatónicamente todas las notas del motivo a la nueva armonía, es decir:

- la fundamental del 1º acorde a la fundamental del 2º
- la tercera del 1º acorde a la tercera del otro, y así sucesivamente.

Adaptación por transporte

Transporte de motivos de 1 acorde

Sol Mayor

Granados, Danza Española, nº 4 Villanesca
Estructura armónica: I | II | IV | I | I

El acorde de I sube a II y IV y la melodía sube también una segunda y cuarta, por transporte

Adaptación por cambio de nivel

Se sustituyen todas las notas reales del motivo por las notas reales siguientes en el acorde (se suben o se bajan un nivel).

Esta modificación motivica se aprecia más claramente cuando no hay cambio de acorde entre el motivo y la adaptación

Cambio de nivel (sin cambio de armonía)

Shalom
Popular judía

Motivo

Motivo en nivel superior

2 niveles de un mismo acorde

Mi menor

Cada nota del motivo sube un nivel dentro del mismo acorde

Cuando cambia la armonía, el proceso es la suma de un cambio de nivel y un enlace armónico (o viceversa)

Cambio de nivel (cambiando la armonía)

motivo

cambio de nivel

motivo

cambio nivel

enlace

I - V

I - V

VI - II - V

Las notas básicas del motivo suben de nivel (para lo cual es necesario un cambio interválico) y se adaptan a otra armonía.

Adaptación manteniendo el ritmo

Es una adaptación más libre en la que permanece el ritmo, pero las alturas cambian libremente. La persistencia del ritmo permite el reconocimiento de la relación motivica.

Adaptación manteniendo el ritmo

Schubert, Sonata para piano, Op. 53 IV. Rondó.

Allegro Moderato

motivo

I V I V I IV I

La repetición del sencillo ritmo del motivo da sentido a la melodía, a pesar de la gran variedad de las curvas melódicas

Pregunta-respuesta

Haciendo una analogía con el lenguaje, un elemento melódico puede dejar una sensación abierta o suspensiva (pregunta) que puede ser cerrada en mayor medida por la continuación. Si bien en esta sensación participan elementos de toda índole, para el propósito del análisis motivico llamaremos pregunta a **un motivo o semifrase que termina en armonía distinta de I** y respuesta a **su adaptación terminando en I o armonía más conclusiva que la de la pregunta**. La pregunta-respuesta más sencilla es I-V/V-I.

En una pregunta-respuesta la adaptación puede ser por cualquiera de los procedimientos estudiados.

Pregunta-respuesta

Beethoven, Sonata Op. 2 n° 3, I

pregunta respuesta/enlace

Beethoven, Sonata Op. 2 n° 3, IV

pregunta respuesta/transporte

En estos ejemplos vemos sendas preguntas-respuestas hechas por enlace y por transporte. En ambos casos las notas de cada acorde de la pregunta se adaptan a las del acorde correspondiente de la respuesta.

Progresión

En una progresión, un **modelo** de más de un acorde es repetirlo subiendo o bajando un cierto intervalo. La progresión más significativa como técnica de construcción motivica es la melódico-armónica (se suben o bajan la armonía y la melodía).

Los principales parámetros a analizar en una progresión son:

- indicar cuál es el modelo y el número de repeticiones

- indicar el intervalo de repetición. La progresión realizarse diatónicamente o de manera estricta en función de la estructura armónica.

Ejemplo de progresión armónico-melódica

Bach. Clave bien temperado. I, 16 (c.9-10)

modelo progresión diatónica

Do m

V I IV VII III VI II V

Las tres progresiones diatónicas del modelos con a una segunda descendente, dentro del esquema de la **marcha por quintas**.

Celulización

Consiste en extraer una célula y repetirla o desarrollarla por medio de cualquiera de las técnicas estudiadas.

Ejemplo de celulización

F. J. Haydn, Trío, Finale (Presto)

motivo cel. 2 cel. 1 celuliz. 1 (eco) celuliz. 2

① I I V I V I IV V

7 adapt. cél. 2 eco mod. cad. cel. 1 eco

I IV V I V I V I

Variación

Es un proceso de desarrollo interno de cualquiera de los componentes de un motivo. El más habitual es la **ornamentación** (adorno de las notas del motivo). La tipología de las variaciones es muy amplia, y puede abarcar a las alturas, el ritmo o la armonía.

Ejemplo de variación por ornamentación

Mozart. Concierto para violín en La M

The image shows a musical score in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It illustrates a 'pregunta' (question) motif and a 'respuesta con variación' (answer with variation) motif. The motifs are marked with Roman numerals I and V. The 'pregunta' motif consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The 'respuesta con variación' motif consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4.

En el patrón formal **Tema y variaciones** el principal proceso compositivo consiste en elaborar una serie de piezas, cada una de las cuales varía el tema original de una forma distinta, pero habitualmente respetando su estructura armónica y su forma.

Espejo

Consiste en cambiar de dirección todos o algunos de los intervalos de un motivo o célula. Puede ser cromático, diatónico o armónico.

Espejo cromático

Se respeta estrictamente la interválica del motivo, pero siempre en dirección contraria. Por sus características es más propio de la música del siglo XX, aunque también constituye uno de los recursos de los maestros polifonistas del Barroco, en especial de J. S. Bach.

Ejemplo de espejo cromático

The image shows a musical score in piano accompaniment, with a treble and bass clef, 2/4 time, and a key signature of two flats (Bb and Eb). It illustrates a 'motivo' (motif) and its 'espejo cromático' (chromatic mirror). The 'motivo' is marked with a bracket and the word 'motivo'. The 'espejo cromático' is marked with a bracket and the words 'espejo cromático'. The 'motivo' consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The 'espejo cromático' consists of a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

Se simultanean el motivo y su espejo cromático. Todos los intervalos del espejo coinciden exactamente con los del motivo (tipo y especie del intervalo)

Espejo diatónico

Se respeta la interválica del motivo, pero ajustándolo a una escala concreta. Es decir, que se conserva el tipo de intervalos segunda, tercera, etc.), pero no necesariamente la especie (M, m, etc.). El motivo se analiza en una escala (tonalidad, modo) y el espejo se debe mantener dentro de esa escala. La elabora-

Ejemplo de espejo diatónico



En el primer espejo se respeta la interválica exacta del motivo, pero en la sucesivas progresiones solo se respeta el tipo y no la especie.

Inversión

Ejemplo de espejo armónico



Los c. 6 y 7 son un espejo armónico. Obsérvase como el arpe-

ción diatónica de espejos fue un elemento importante de construcción melódica en el Barroco.

Espejo armónico

Para este tipo de espejo es necesario hacer un análisis armónico del motivo. En el espejo armónico se mantiene la dirección contraria de los intervalos del motivo, pero a cada nota real del motivo le corresponde una nota real del espejo en dirección contraria. En el espejo armónico puede cambiar el tipo de intervalo, así como la especie

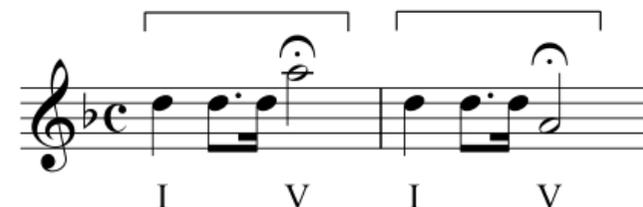
Consiste en invertir uno (o más) intervalos del motivo, es decir, bajar una octava a alguna de las notas del motivo.

Aunque habitualmente se confunden en la terminología analítica el espejo y la inversión, creemos que es importante diferenciar ambos

conceptos.

Ejemplo de inversión

F. J Haydn, Sinfonía nº 104, I, c. 1-2



Al realizar la inversión, la quinta original se transforma en una cuarta.

Retrogradación

Consiste en invertir el orden de las notas del motivo. Como tal técnica de construcción motivica no es muy habitual, aunque sí se puede encontrar en obras contrapuntísticas.

Algunas de las variantes más usuales en música tonal:

Retrogradación por compases

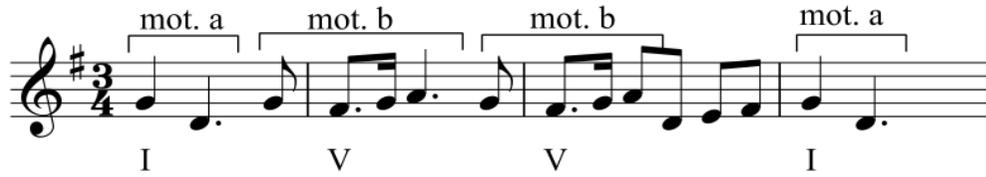
Se invierte el orden de los compases del motivo, dando lugar a estructuras a-b b-a.

Retrogradación por células

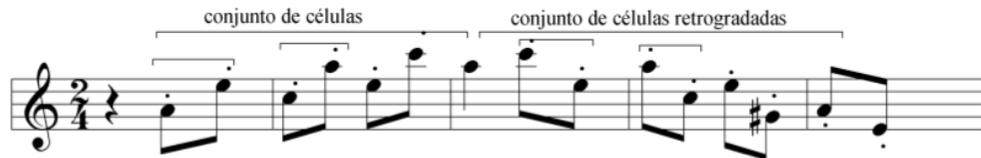
Se invierte el orden de las células del motivo.

Ejemplo de retrogradación por compases

F. Schubert, Sinfonía "Inacabada", I



Ejemplo de retrogradación por células



Cuadro-resumen de las principales transformaciones motivicas

Clasificación de técnicas				Cambios en		
				Armonía	Melodía	Ritmo
Adaptación	armónica	Repetición		no	no	no
		Enlace		enlace armónico	no	no
		Transporte		transposición	no	no
	Cambio de nivel	mismo acorde		parte de otra nota del acorde	no	no
		distinto acorde		nivel + transporte	no	no
		manteniendo el ritmo		*	libre	no
Pregunta-respuesta				enlace, transporte o cambio de nivel	*	puede cambiar para ser más conclusivo
Progresión				transposición	no	no
Contraste				cambian varios parámetros		
Celulización	Armónica		se conserva	*	*	
	Melódica		*	se conserva	*	
	Rítmica		*	*	se conserva	
Variación				puede variar cualquier parámetro		
Espejo	Cromático		*		no	
	Diatónico		adaptación a escala	perfil en movimiento contrario	no	
	Armónico		adaptación armónica		no	
Inversión				*	se invierte un intervalo	no
Retrogradación	Nota a nota		*	alturas en orden inverso	ritmo en orden inverso	
	Por células			células en orden inverso (a-b -> b-a)		
Inserción				se inserta material libre en la frase		
Reducción				se recorta material de la frase		
Derivación				la frase se desarrolla de forma libre		

En cada caso indicamos en qué parámetros del triple análisis del motivo se operan los cambios

Repetición de semifrase

Consiste en alargar una frase tipo repitiendo una de sus semifrases, habitualmente la segunda, de manera exacta o variada. En estos casos es difícil saber si esta repetición es “no estructural” (es decir, si se trata de un tipo de eco) o bien si es esencial para la estructura. [Ejemplo:](#)

W. A. Mozart: Sonata KV 330-I

The score for W. A. Mozart's Sonata KV 330-I is annotated with several musical terms and Roman numerals. The first line is marked 'Allegro Moderato' and 'mot. a'. It shows a sequence of notes with Roman numerals I, V, I, I, V, I below them. Above the notes are brackets labeled 'repet. con var. rítmica' and 'tr'. The second line is marked 'mor. b' and 'adapt.'. It shows a sequence of notes with Roman numerals IV, I, V, I below them. Above the notes are brackets labeled '2ª semifrase' and 'modif. cad.'. The third line is marked 'eco variado y con modif. cad.'. It shows a sequence of notes with Roman numerals IV, I, V, I below them.

La segunda semifrase queda melódicamente abierta y se repite de manera ornamentada para un final más conclusivo

Inserción de compases

Consiste en el alargamiento artificial de la frase añadiendo uno o más compases ajenos al material motivico de la misma, sin que se resienta por ello el equilibrio del discurso musical.

Trataremos dos casos de los más habituales, aunque hay muchísimas más posibilidades:

Inserción de compases en la segunda semifrase de una frase-tipo

El lugar más habitual de estas inserciones es poco antes del último compás de la frase, de manera que la inserción parece un paréntesis justo antes de la cadencia. [Ejemplo:](#)

Inserción de compases (antes de la cadencia)

The score for Mozart's Sonata KV 283-I is annotated with several musical terms and Roman numerals. The first line is marked 'Allegro' and 'p'. It shows a sequence of notes with Roman numerals I, V, V, I, IV below them. Above the notes are brackets labeled 'Pregunta', 'Resp. (transp.)', and 'cél. variada'. The second line is marked 'adapt. con var. mel.' and 'sf'. It shows a sequence of notes with Roman numerals I, V, I, IV, V, I below them. Above the notes is a bracket labeled 'inserción'.

En este ejemplo podrían eliminarse los compases 8-9 y tendríamos una frase-tipo perfectamente formada

Inserción de una semifrase en mitad de una frase-tipo

En estos casos, la segunda semifrase de una frase ternaria se percibe como un paréntesis en la frase. [Ejemplo:](#)

Inserción de semifrase

The score for Mozart's Sonata KV 332-I is annotated with several musical terms and Roman numerals. The first line is marked 'Allegro'. It shows a sequence of notes with Roman numerals I, I, IV, V, I, V, I, V below them. Above the notes are brackets labeled 'mot. preg.' and 'inserción'. The second line is marked 'resp. var. con modif. cad.'. It shows a sequence of notes with Roman numerals I, IV, I, VI, II, V, I below them.

Reducción de compases

Consiste en una síntesis del pensamiento musical de modo que la frase, sin perder su equilibrio, tenga un número menor de compases del que cabría esperar a partir del motivo inicial. Por lo general, la reducción de compases aporta un cierto afecto de precipitación o angustia a la música. [Ejemplo \(1:03\):](#)

Reducción de compases

ej.: 15-8 Beethoven: Conc. para pn, n° 5 - I

reducción (semifrase de 3 compases)

cél. modif. cad.

En este ejemplo se observa una especie de compresión motívica que reduce la frase a 7 compases.

Derivaciones armónicas

Consiste en extender la frase de forma natural, con elaboraciones de elementos motívicos, de manera que adquiera una nueva dimensión formal. Estas derivaciones pueden ser a pequeña escala, o dar lugar a frases muy extendidas que parecen diferir eternamente su culminación. [Ejemplo \(0:24\):](#)

El análisis motívico fuera de las frases

Derivación de frases

ej.: 15-11 Mozart: Sonata KV 545- I (c. 14 y ss.)

1ª semifr. motivo repet.

2ª semifr. modelo progresión

3ª semifr. de 5 compases

Esta frase está compuesta de tres semifrases disímiles. La primera es un simple motivo con repetición. La segunda es una progresión que recuerda al Barroco y la tercera contiene una derivación armónica que la alarga hasta los 5 compases.

Las técnicas estudiadas se aplican por lo general a frases de todo tipo, desde las más esquemáticas a las más extendidas, es decir a aquellos fragmentos con lo que hemos llamado **función formal principal o expositiva**, pero también son por completo aplicables a cualquier elemento melódico con una función formal secundaria (transiciones, desarrollos, introducciones, codas, etc.).

La esencia del análisis motivico no es diferente en estos casos, con las siguientes importantes salvedades:

- El material motivico puede provenir de una frase anterior, o incluso anunciar un motivo que se revela posteriormente. En este caso, lo habitual es identificar lo que entendemos como aparición original del motivo (que no tiene necesariamente que ser la primera cronológicamente), y las demás como derivaciones
- También puede haber material motivico nuevo, que deberá ser etiquetado convenientemente.
- Los esquemas de agrupamiento de los diferentes elementos son muy libres, y no conviene establecerlo hasta considerar el fragmento en su totalidad.
- Es muy posible que haya una gran movilidad de regiones. En ocasiones es conveniente un cifrado descriptivo (como por ejemplo el del **cifrado americano** al principio de analizar estos fragmentos).

Clasificación de técnicas de construcción motivica

Clasificación de técnicas				Cambios en		
				Armonía	Melodía	Ritmo
Repetición				no	no	no
Adaptación	armónica	Enlace		enlace armónico	no	no
		Transporte		transposicion	no	no
		Cambio de nivel	mismo acorde	parte de otra nota del acorde	no	no
			distinto acorde	nivel + transporte	no	no
	manteniendo el ritmo		*	libre	no	
Pregunta-respuesta				enlace, transporte o cambio de nivel	*	puede cambiar para ser más conclusivo
Progresión				transposicion	no	no
Contraste				cambian varios parámetros		
Celulización	Armónica			se conserva	*	*
	Melódica			*	se conserva	*
	Rítmica			*	*	se conserva
Variación				puede variar cualquier parámetro		
Espejo	Cromático			*	perfil en movimiento contrario	no
	Diatónico			adaptación a escala		no
	Armónico			adaptación armónica		no
Inversión				*	se invierte un intervalo	no
Retrogradación	Nota a nota			*	alturas en orden inverso	ritmo en orden inverso
	Por células			células en orden inverso (a-b -> b-a)		
Inserción				se inserta material libre en la frase		
Reducción				se recorta material de la frase		
Derivación				la frase se desarrolla de forma libre		

Ejemplos de frases analizadas

Introducción

Todos los conceptos estudiados a lo largo de este capítulo son más o menos aplicables a muchos estilos musicales, en especial en aquellos en los que la expresión musical está ligada a la memoria de elementos y a la secuencia lógica de eventos que muchas veces se ha comparado con el lenguaje hablado.

Evidentemente, son tanto más aplicables cuanto que la música que analicemos tenga una base armónica explícita, y por esto sirven sobre todo para el análisis de música occidental tonal. En concreto, estos conceptos ilustran con mucha eficacia los procedimientos más habituales en el Clasicismo. A continuación exponemos una serie de ejemplos analizados tomados de las “Sonatinas Vienesas” de W. A. Mozart. Por la concisión y maestría de su construcción, estas sonatinas son un ejemplo muy útil de la construcción melódica de su tiempo.

Cada ejemplo contiene una combinación única de las técnicas constructivas trabajadas a lo largo del capítulo. Es muy conveniente combinar el examen de los ejemplos con la audición (aún mejor, con la interpretación) y la lectura de la partitura original.

En todos los casos nos concentramos en la sustancia melódica, simplificando el acompañamiento en su cifrado.

Sonatina I. Minueto

musical notation for Sonatina I. Minueto, 3/4 time signature. The notation shows a sequence of notes with brackets above indicating 'motivo', 'adapt. enlace', 'cél (espejo)', 'adapt. enl.', and 'modif. cad.'. Below the notes are Roman numerals: I, V, I - II - V - I.

Frase-tipo de 8 compases, a partir de un motivo. Obsérvese la celulización por espejo en la segunda semifrase

Sonatina I. Rondó

musical notation for Sonatina I. Rondó, 2/4 time signature. The notation shows a sequence of notes with brackets above indicating 'motivo a', 'contraste (mot. b)', 'repet. a', and 'adapt enlace b y mod. cad.'. Below the notes are Roman numerals: I - IV - I, V - I - V, I - IV - I, II - V - I.

Frase-tipo de 8 compases construida por contraste. En los temas de Rondó son muy habituales estas frases muy simétricas y contrastantes llamadas "períodos" en la terminología de la escuela alemana. En este caso, el contraste está reforzado por la textura (tipo de acompañamiento y dinámica)

Sonatina II. Rondó

musical notation for Sonatina II. Rondó, 2/4 time signature with a key signature of two sharps. The notation shows a sequence of notes with brackets above indicating 'motivo a', 'adapt transp.', 'adapt enlace', 'modif. cad', 'motivo b', and 'modif. cad'. Below the notes are Roman numerals: I - II - V - I, VI - V, I (V), V, I, II, V, I.

Frase-tipo de 8 compases a partir de un motivo de 1/2 compás. En la segunda semifrase se elabora otro motivo diferente y la armonía cambia a la región de V

Sonatina II. Minueto

motivo a progres. progres. y mod. cad motivo b mod. cad

[III] - VI - II - V - I - II - V I - IV - V - I - II - V - I

Frase tipo de 8 compases en la que el contraste se realiza entre las dos semifrases. Cada semifrase desarrolla un motivo diferente.

Sonatina II. Adagio

motivo adapt. nivel cél. adapt y ornam. adapt nivel y ornam. modif. cad

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

Frase tipo de 8 c. basada en la celulización y la ornamentación libre de un motivo. En la segunda semifrase se trabaja a partir de las notas principales del 1º compás del motivo. La primera semifrase es un ejemplo de adaptación por cambio de nivel en la misma armonía

Sonatina I. Allegro

SEMIFRASE A SEMIFRASE B SEMIFRASE B' SEMIFRASE B'

motivo a motivo b adapt ritmo m. cad. motivo c

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

6 motivo d motivo c' mod. cad (d')s

II - (V) - I - V - I I - II - V - I IV - V - I

Esta frase tiene tres semifrases, con un esquema A-B-B'. En la 3ª semifrase se añade una nueva voz al motivo c, por lo que hay dos melodías simultáneas en contrapunto

Sonatina VI. Finale. Tema B

The image shows a musical score for 'Sonatina VI. Finale. Tema B' in 3/4 time. It consists of two staves. The top staff (treble clef) contains the first 8 measures, and the bottom staff (bass clef) contains the next 8 measures. The score is annotated with various musical terms and Roman numerals.

Top Staff (Measures 1-8):

- SEMIFRASE A (Measures 1-4):**
 - motivo a (Measures 1-2): I - V
 - adapt. nivel (Measures 3-4): VI - [H] - V
- SEMIFRASE B (Measures 5-8):**
 - cél. espejo (Measures 5-6): VI - II
 - progr. (Measures 7-8): V - I VI - IV - V - I - V
 - mod. cad. (Measures 7-8): V - I VI - IV - V - I - V

Bottom Staff (Measures 9-16):

- SEMIFRASE A (Measures 9-12):**
 - Measures 9-10: I - V
 - Measures 11-12: VI - [II] - V
- SEMIFRASE B' (Measures 13-16):**
 - Measures 13-14: VI - H
 - Measures 15-16: V - I VI - II - V - I
 - mod. cad. (Measures 15-16): V - I VI - II - V - I

Este es un ejemplo de frase tipo de 16 compases, divididos en 8 y 8, cada uno de los cuales se subdivide en semifrases de 4 y a su vez en motivos. En la segunda semifrase la melodía pasa al bajo y finalmente la retoma la mano derecha.

Sonatina I. Allegro. Tema B

The image shows a musical score for 'Sonatina I. Allegro. Tema B' in common time (C). It consists of two staves. The top staff (treble clef) contains the first 4 measures, and the bottom staff (treble clef) contains the next 6 measures. The score is annotated with various musical terms and Roman numerals.

Top Staff (Measures 1-4):

- SEMIFRASE A (Measures 1-4):**
 - motivo a (pregunta) (Measures 1-2): (H) - V
 - adapt. transp. (respuesta) (Measures 3-4): V - I
 - motivo b (Measures 3-4): II - -

Bottom Staff (Measures 5-10):

- SEMIFRASE B (Measures 5-10):**
 - Measures 5-6: -V - I
 - Measures 7-8: II - - V - I
 - Measures 9-10: II - V - I
 - mod. cad (b') (Measures 9-10): II - V - I

Esta frase se sale del marco de la frase tipo, con una inserción de 2 compases repetidos que hace que haya 10 en total. Obsérvese como, sin la inserción, la frase sería regular de 8 compases.

Sonatina II. Allegro

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first staff, labeled "SEMIFRASE A", contains two phrases: "motivo a" (measures 1-3) and "motivo b (contraste)" (measures 4-6). The harmonic analysis below the staff is: I - F# - IV - (V) - I for the first phrase, and IV - - - V - I - V for the second. The second staff, labeled "SEMIFRASE A'", starts with a measure rest (4) and contains two phrases: "motivo a" (measures 1-3) and "motivo b' (transp. y derivación armónica)" (measures 4-6). The harmonic analysis below the staff is: I - F# - IV - (V) - I for the first phrase, and V - - - I - VI - F# - V for the second. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

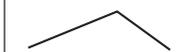
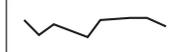
Esta frase dura 9 compases gracias a la derivación armónica hacia la V en los c. 8-9.

Análisis del perfil melódico

El perfil melódico y su uso en el análisis

Al analizar una melodía es importante entender su estructura motivica, pero ello a menudo no es suficiente, ya que la expresión melódica (que, como sabemos, es responsable de una gran parte de la capacidad de comunicación e emotividad de una pieza tonal) también se desarrolla en gran medida a través de su **perfil melódico** es decir, a través de la evolución en altura de la melodía en el tiempo.

A pesar de que la mayor parte de las melodías presenten una superficie bastante irregular, con constantes adornos que quiebran la línea, si alejamos un poco la visión (adelantando en cierta medida el proceso de síntesis que explicaremos más adelante), en la mayor parte de ellas se observa una cierta tendencia en sentido ascendente o descendente, que progresa hasta llegar a un clímax o punto culminante y eventualmente compensar este aumento de tensión con una relajación posterior. Este

Ascendente	Descendente	Ascendente / descendente (clímax agudo)	Descendente/ ascendente (clímax grave)	Quebrado
				

proceso puede observarse en motivos, semifrases y/o frases, y da lugar a varios tipos de perfil principales:

El cuarto tipo es con mucho el más usual, y cabría establecer una subdivisión en función de la ubicación del clímax en la frase, y de la velocidad y amplitud del proceso ascendente o descendente. [Ejemplo:](#)

J. S. Bach: Suite para violoncello solo nº1 en Sol M, Allemande

1

5 I 6 II +6- I 7 (III) VI

El esqueleto armónico nos permite extraer este perfil melódico en el que vemos la suave curva ascendente y descendente de la voz superior (y en paralelo, del bajo) en el arranque de esta danza.

El perfil melódico se puede estudiar mejor si reducimos el proceso analizado (motivo, semifrase, frase, etc.) a sus notas principales (lo que es de por sí una tarea analítica que a menudo es compleja) y visualizando la figura resultante de la manera más simple posible. Así, podemos extraer conclusiones del estudio del perfil melódico. [Ejemplo:](#)

R. Schumann: Ich grolle nicht. Perfil melódico

A nivel de semifrase observamos que las dos primeras de cada sección corresponden al 4º tipo. Los c. 12-18 son en general ascendentes, reforzando la semicadencia. La semifrase final es marcadamente descendente, compensando la tensión a la que había llegado la semifrase anterior.

La 2ª semifrase amplifica la curva de la 1ª, alargándola durante 8 compases con un clímax más agudo. En los c. 23-30 la subida se alarga durante más tiempo y a un punto aún más agudo, con un descenso rápido pero a un punto de tensión melódica más alto (“do” en vez del “mi” anterior). Esto hace que, a pesar de haber culminado el proceso armónico con cadencia perfecta con la fundamental del acorde en la melodía, el perfil melódico traza un proceso de tensión creciente hasta el clímax del 28 y el posterior anticlímax

Análisis contrapuntístico



En todo fenómeno contrapuntístico analizamos más de una melodía simultánea, estén éstas relacionadas motivicamente o no. Por lo tanto, el análisis contrapuntístico es parte del análisis motivico. En este capítulo tratamos brevemente aquellos conceptos que son propios del Contrapunto y damos algunas nociones sobre sus Formas principales

Conceptos básicos

+ TIPOS DE CONTRAPUNTO

+ CONTRAPUNTO LIBRE

+ CONTRAPUNTO INVERTIBLE

+ CONTRAPUNTO IMITATIVO

+ TÉCNICAS DE IMITACIÓN

+ DIRECTA

+ POR INVERSIÓN

+ POR RETROGRADACIÓN

+ POR AUMENTACIÓN/DISMINUCIÓN

Contrapunto vs Armonía

Habitualmente, se suele considerar a la Armonía y el Contrapunto como disciplinas contrapuestas y, a veces, autoexcluyentes. Según esta visión, la Armonía se encargaría de las simultaneidades de notas (lo vertical), mientras que el Contrapunto trata las líneas, lo horizontal. Y sin embargo resulta evidente que todo fenómeno contrapuntístico genera, de una manera u otra un fenómeno armónico, y viceversa. Y también resulta evidente, al examinar analíticamente obras consideradas cumbres del Contrapunto (como las fugas de Bach), que el efecto musical conseguido está tanto en relación con la simultaneidad de líneas como con la sucesión de armonías.

Adoptando este segundo punto de vista, nosotros consideramos a la Armonía y el Contrapunto como dos caras de una misma moneda, así como que en toda Armonía puede haber una forma de contrapunto latente, y en todo Contrapunto un fenómeno armónico de base, sea éste de la índole que sea.

Por otro lado, incluimos el análisis contrapuntístico dentro del análisis melódico con el fin de dar cuenta, siquiera brevemente, de los distintos procedimientos de simultaneidad de melodías que pueden darse en la música tonal según los siguientes principios:

1. A efectos prácticos, hablamos de Contrapunto cuando decidimos examinar la naturaleza de las líneas simultáneas de una **textura** y llamamos “contrapuntística” a una textura en la que varias voces coexisten de manera más o menos independiente en un plano.
2. El análisis contrapuntístico puede y debe convivir con técnicas de análisis motivico y armónico, al menos en el sistema tonal
3. Lo que es específico del análisis contrapuntística es el examen de las líneas melódicas simultáneas y su relación.

En este ejemplo, vemos una forma de indicar la imitación de dos voces, en este caso en canon.

Ejemplo de análisis contrapuntístico

The image shows a musical score for two voices. The first voice is labeled "1ª voz" and the second voice is labeled "imitación en canon (unísono)". Brackets indicate the start and end of the imitative section.

En este caso hay una imitación. Indicamos el inicio de cada una de las voces, así como el tipo de imitación (canon al unísono). Los corchetes indican hasta dónde llega la imitación, punto a partir del cual el contrapunto pasa a ser libre.

Tipos de Contrapunto

Contrapunto libre

Las líneas son diferentes entre sí y transcurren de manera más o menos simultánea. **Ejemplo 1:**

B. Bartók. Mikrokosmos, n° 99

The image shows the beginning of Mikrokosmos, n° 99 by Béla Bartók. The tempo is "Lento" with a quarter note equal to 72. The dynamics are "mf" and "p sempre legato".

Este arranque está escrito en contrapunto libre, ya que no existen conexiones directas entre ambas voces. Podemos observar, como elemento unificador, que ambas voces tienden a complementarse en el ritmo

Ejemplo 2:

B. Bartók. Para niños, n° 28

The image shows the beginning of Para niños, n° 28 by Béla Bartók. The dynamics are "p" and "espr.".

En este otro ejemplo, cada línea es aún más independiente.

Ejemplo 3:

O. di Lasso: Bicinium X

Soprano
Tenor

Fe - cit po - ten - ti - am

Fe - - - - cit po - ten - - - - ti - am

Ambas voces son aún más radicalmente independientes. La más sencilla y silábica voz superior, que es la base de la composición, es el “cantus firmus” o voz básica del contrapunto

Ejemplo 4:

O. di Lasso: Magnificat de octavo tono

4. 8

Qui - a fe - cit mi - hi mag - na, qui po - tens

Qui - a fe - cit mi - hi mag - na, qui po - tens

Qui po - tens

Qui po - tens est,

Contrapunto libre a 4 voces. La independencia de las 4 voces está dentro del principio estético de la “varietas” (una línea siempre cambiante pero sin contraste) propio de la polifonía renacentista.

Contrapunto invertible

Consiste en realizar un contrapunto de tal como que sea posible invertir el orden de arriba abajo de las voces y el contrapunto siga funcionando.

Cuando es a dos voces se llama contrapunto doble, a tres voces se llama contrapunto triple, y así sucesivamente. Es una técnica necesaria en el estado precomposicional (o preparatorio) de formas como la **Invencción** o la Fuga

J. S. Bach: Invencción a 2 voces nº 6

Allegretto. (♩=144)

VI.

Qui - a fe - cit mi - hi mag - na, qui po - tens

Qui po - tens est,

En la invención a 2 voces nº 6 de J. S. Bach se presentan las dos voces en contrapunto invertible. Podemos observar como los c. 4-8 son iguales a 1-4 pero con las voces intercambiadas.

Contrapunto imitativo

El material melódico de una línea o voz aparece, puntual o sistemáticamente, de manera exacta o transformada, en otra u otras voces del contrapunto.

Los principales aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de analizar una imitación son:

- La imitación puede ser al unísono, a la octava o a cualquier otro intervalo, dentro de los cuales los más habituales son a la cuarta o a la quinta.
- En este caso, la imitación puede ser real (se respeta la literalidad de los intervalos del modelo) o tonal (se respeta el "nombre" del intervalo, pero no necesariamente su "apellido").
- Asimismo, se tiene en cuenta la distancia temporal a la que se realiza la imitación (1 compás, 2 compases, medio compás, etc.).
- En el caso de que la imitación vaya a contratiempo de la primera voz, se denomina imitación "arsis por thesis".

La mejor ilustración de imitación sistemática a los distintos intervalos la presentan probablemente las "Variaciones Goldberg" de J. S. Bach. Es esta obra, una de cada tres variaciones está escrita en **canon** (imitación sistemática, forma que trataremos más abajo) sobre un bajo libre.

A lo largo de la obra, cada canon está realizado a un intervalo diferente, según el siguiente esquema:

- Var. III: [Canon al unísono](#)

- Var. VI: [Canon a la segunda](#)

Canon al unísono



Se trata de una imitación al unísono, a un compás de distancia

- Var. IX: [Canon a la tercera](#)

Canon a la segunda

Musical score for Canon a la segunda. It consists of two staves in 3/8 time. The upper staff has a melody with notes highlighted in red and blue. The lower staff provides a bass line. The piece is in G major, marked Allegretto (♩ = 60). It includes dynamics like mf and dim., and fingering numbers like 5, 3, 2, 4, 4, 4, 4, 1.

La imitación es diatónica, a la segunda ascendente, y a un compás

Canon a la tercera

Musical score for Canon a la tercera. It consists of two staves in common time. The upper staff has a melody with notes highlighted in red and blue. The lower staff provides a bass line. The piece is in G major.

La imitación es diatónica, a la tercera descendente, y a un compás

- Var. XII: Canon a la cuarta por inversión (en realidad **espejo**)

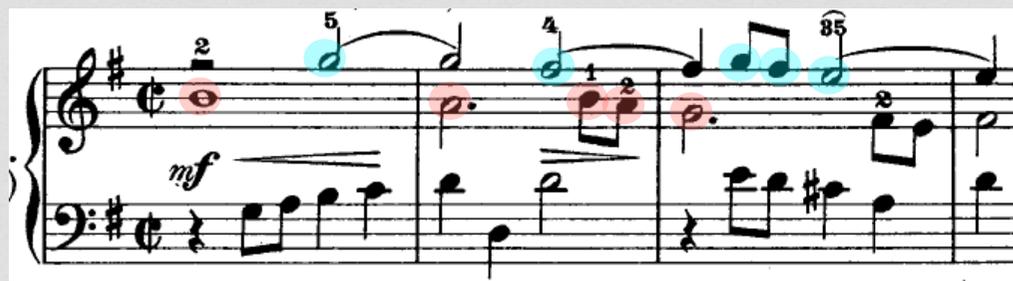
(ver ejemplo **más abajo**)

- Var. XV: Canon a la quinta por inversión

(ver ejemplo **más abajo**)

- Var. XVIII: [Canon a la sexta](#)

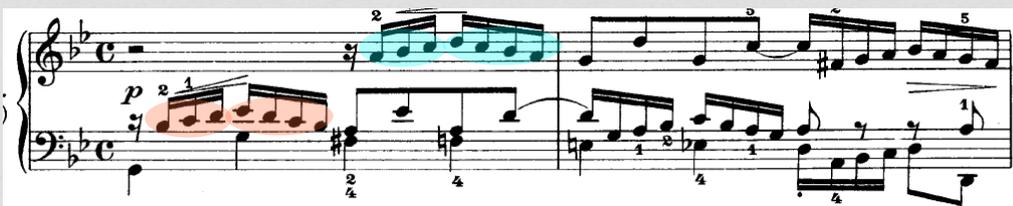
Canon a la sexta



La imitación es a la sexta diatónica superior y a medio compás de distancia (arsis por thesis, ya que la parte fuerte se imita en parte débil).

- Var. XXI: [Canon a la séptima](#)

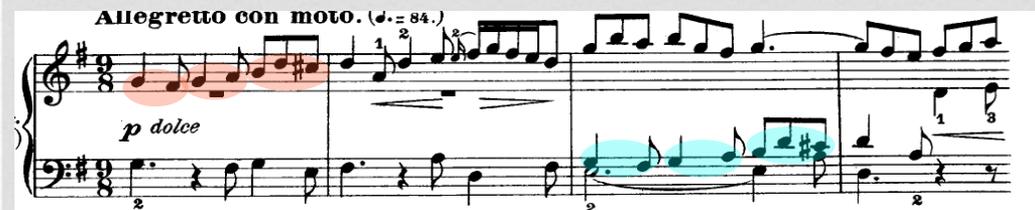
Canon a la séptima



Imitación a la séptima diatónica superior, a medio compás de distancia. Sin embargo, en un compás de 4/4, no se considera arsis por thesis

- Var. XXIV: [Canon a la octava](#)

Canon a la octava



La imitación es a la octava inferior a dos compases de distancia

- Var. XXVII: [Canon a la novena](#)

Canon a la novena



Imitación a la novena diatónica ascendente, a un compás de distancia. En este caso Bach prescinde del bajo libre de acompañamiento.

Canon a la octava y arsis por thesis



En este ejemplo de otro estilo, el canon arsis por thesis provoca un efecto de confusión rítmica

Tipos de imitación según la presentación de la imitación

Directa

Se respeta el orden y la dirección de los intervalos de la 1ª voz..

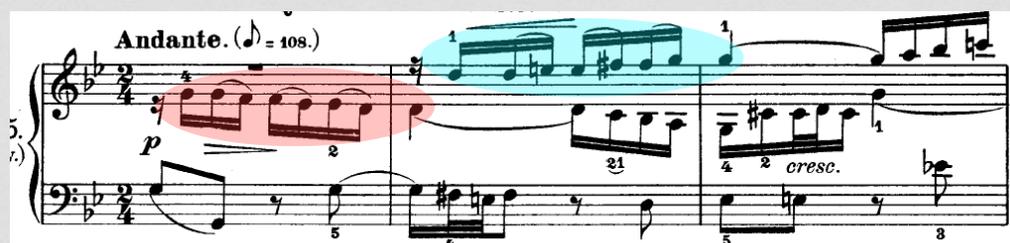
Todos los ejemplos de las “Variaciones Golberg” anteriormente citados (incluidos los de imitación tonal) son ejemplos de imitación directa.

Por Inversión

También llamado “movimiento contrario”. Se respeta el orden, pero no la dirección de los intervalos del modelo. Coincide con lo que hemos explicado como **espejo** en el análisis motivico.

Este tipo de imitación también puede ser a cualquier intervalo y también puede ser real o tonal, como en las [Var. XV](#) y XII de las “Variaciones Goldberg”.

Canon por inversión



El canon es por movimiento contrario y a la quinta ascendente

Por retrogradación

Se respeta la dirección de los intervalos, pero se presentan en orden inverso.

Un ejemplo de esta técnica poco usual y cuya realización con un óptimo resultado musical requiere una gran maestría técnica lo podemos encontrar en la “Ofrenda Musical” de J. S. Bach (ver más abajo)

Por aumentación/disminución

Se respetan el orden y la dirección de los intervalos, pero las duraciones se multiplican (aumentación) o se dividen (disminución) por el mismo factor.

En la “Ofrenda Musical” de J. S. Bach podemos ver un ejemplo de [canon por movimiento contrario y aumentación](#). Bach lo escribió de esta manera (observar cómo indica las claves al principio):

Canon por aumentación y movimiento contrario



El uso anticonvencional de las claves da pistas al intérprete para resolver este “canon enigmático”

Resolución del canon anterior

a 2. Per augmentationem, contrario motu.

4.

The image shows a musical score for a canon resolution exercise. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (soprano), an alto line, and a bass line. The second system has two staves: a piano line (treble clef) and a bass line. The music is in a minor key and 4/4 time. The first system is marked '4.' and the second system is marked 'a 2. Per augmentationem, contrario motu.' The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various note values and rests.

Formas contrapuntísticas

Principales formas contrapuntísticas			
Canon	Circulares	Cerrados	Enigmáticos
Invencción	Imitativo a 2 voces	Canónico	A 3 voces con bajo
Coral	Forma básica	Bar-form	Preludio de Coral
Chaconna/ Passacaglia	Variaciones de carácter improvisatorio sobre un tema fijo		
Motete	Cada fragmento del texto se pone en música con un tratamiento contrapuntístico diferente		
Fuga	Fuga doble /triple	Fugueta	Fugato

Introducción

El contrapunto es en principio una técnica que puede utilizarse en cualquier obra, pero también hay un gran número de patrones formales específicamente contrapuntísticas. En el cuadro a la derecha vemos un resumen de las formas contrapuntísticas más habituales en la música tonal occidental.

Canon

El canon como [técnica contrapuntística](#) imitativa consiste en que dos o más voces cantan la misma melodía pero empezando en distintos momentos, siempre que ambas versiones de la melodía se simultaneen durante un cierto tiempo. También podemos decir que hay canon cuando existe un solapamiento entre los voces que se imitan. Cuando esto ocurre, decimos que “dos (o más voces) están en canon” .

Pero, por otro lado, también se llama “canon” a una obra construida sistemáticamente de esta forma.

Existe una enorme variedad de obras en forma de canon. Los más sencillos son los **canones sobre una estructura armónica repetida**, que se hicieron muy populares en el Clasicismo, muchos de ellos de carácter o infantil, como el celeberrimo “Frère Jacques” o la canción popular australiana “Kookaburra”, que desarrolla una estructura armónica repetitiva T-S-T-T

Canon sobre estructura armónica fija

1. 2. 3. 4.

Esta canción popular australiana se puede cantar en canon y desarrolla una estructura armónica T-S-T-T, lo que se puede apreciar si se superponen las cuatro voces.

Estos canones circulares (sin fin) pueden alcanzar también un alto grado de elaboración, y su resolución se convertía en un acertijo o “**enigma**” que, en algunos casos, permanecen sin resolver:

Canon enigmático

Da pa-cem do-mi-ne Da pa-cem do-mi-ne in di-e - bus nos - tris

La tradición contrapuntística está llena de melodías como esta, que esconden cánones para el que los sepa encontrar, según la máxima latina de “quaerendo invenietis” (buscando encontraréis). Para resolver el canon se debe buscar el encaje de la melodía consigo misma a distintos intervallos de tiempo (a 1 compás, medio compás, 2 compases, etc.), de espacio (unísono, octava, cuarta, quinta, etc.) o con distintas transformaciones (aumentación, retrogradación, etc.).

Resolución del canon “Da pacem, Domine”

Da pa-cem do-mi-ne in di-e - bus nos - tris Da pa-cem do-mi-ne

Da pa-cem do-mi-ne in di-e - bus nos - tris Da pa-cem do-mi-ne

Da pa-cem do-mi-ne in di-e - bus nos - tris Da pa-cem do-mi-ne

Da pa-cem do-mi-ne in di-e - bus nos - tris Da pa-cem do-mi-ne

El canon es a cuatro voces, combinando cuarta (real) y octava, y a una distancia variable (1/2 compás, 1 compás, 1/2 compás)

La “Ofrenda Musical” de J. S. Bach, por otra parte, contiene numerosos ejemplos de canones, en los cuales es la propia confluencia de las voces quien determina la estructura armónica. Uno de los más sorprendentes es el **canon por retrogradación y movimiento contrario**:

Canon por movimiento contrario y retrogradación

super prima regium.

Canon a 2.



1.

Obsérvese la clave vuelta al revés al final.

Resolución del canon

super prima regium.
(Seite 8 f.)

Canon a 2.

Kirnbürger a. a. O., Seite 10.



1.

Invención

Forma contrapuntística monotemática a 2 o 3 voces que desarrolla las posibilidades imitativas y de desarrollo temático de un motivo corto en una extensión reducida. Con tal nombre, fueron escritas por J. S. Bach para, según sus palabras, “servir para el

estudio de la interpretación y la composición”. También escribió una serie de invenciones a 3 voces, a las que dio por nombre “Sinfonías”, y utilizó esta forma en muchos de sus preludios. Tomaremos como modelo la invención nº 1, a fin de descubrir los principales elementos analíticos que son característicos de esta forma.

El material básico de una invención es un motivo entre medio y 2 compases habitualmente:

Motivo de la invención nº 1

Allegro. (♩ = 120)



5

La configuración interválica de este breve motivo es el germen de toda la construcción de la Invención.

A este motivo se le contrapone inmediatamente un contramotivo escrito en contrapunto invertible. La segunda voz imita el motivo (que puede estar transportado a la D), mientras la primera hace el motivo. Este juego se puede repetir o alternar entre voces

Arranque de la Invención nº1 (Exposición)

Allegro. (♩=120)

p

5 3 2 1 3

2 1 3

p

4 4

1ª voz: motivo + contramotivo. 2ª voz contramotivo. A continuación, repetición en V.

A continuación se desarrollan motivicamente y en imitación el motivo, el contramotivo o células extraídas de los mismos, y la música se dirige a la región de V (si la invención está en modo mayor) o de III o Vm (si la invención está en menor)

Continuación hasta el final de la 1ª sección

cresc.

2 5 1 2 5

1 2 1 2 5

4 4 4 2

2 3 1 2 1 2 2

1 4 3 1 4 3

4 4 2 2 3 1

1ª voz: espejo del motivo mientras la 2ª voz hace la cabeza del motivo por aumentación y progresión de este modelo. Continúan imitaciones y celulizaciones del motivo hacia la cadencia perfecta en Sol M (V)

Seguidamente se reexponen motivo y contramotivo en la nueva región, invirtiendo el orden de las voces (contraexposición)

Contraexposición

p

2 1 2 1 2

4 5 1 2 4 5 1 2

La sucesión de voces es prácticamente igual al arranque, pero en Sol M (región V) y empezando por la mano izquierda.

A continuación vuelve a haber desarrollos motivicos imitativos y la música puede dirigirse a regiones vecinas, pudiendo establecerse cadencias. En algún punto cercano al final, se regresa a la región de I, muchas veces (pero no siempre) con una reexposición de los materiales iniciales.

Final de la Invención (I)

cresc.

1 2 1 2 1 2 1 2

4 4 2 2 1 1

En los últimos compases se regresa a I, aunque sin una reexposición completa del motivo en su forma original. La vuelta del motivo una sola vez en su forma original no está marcada por ninguna cadencia y además está acompañada por la cabeza en aumentación y espejo, que realiza una muy típica enfatización del IV con su dominante secundaria.

Final de la Invención (II)

La cadencia final se amaga en el penúltimo compás por parte de la voz superior, pero sólo se confirma del todo en la cadencia final, muy claramente marcada por la armonía, la melodía y la textura.

Las Inventiones y Sinfonías de Bach presentan una gran variedad de tratamientos compositivos. Una excelente fuente de información sobre este tema la constituye el bloq del profesor Enrique Blanco, que se puede encontrar [en esta dirección](#).

Coral y Preludio de Coral

El coral consiste en la armonización, generalmente a 4 voces, de una melodía de la tradición luterana, destinada en principio al uso en el culto.

Las melodías de coral son normalmente silábicas y de corta extensión, y están divididas en semifrases que van de acuerdo con el texto. La armonización es en general homofónica, con poca independencia rítmica de las voces.

Coral homófono

Este ejemplo es particularmente homófono. El ritmo de las voces inferiores depende mucho del de la melodía y las líneas interiores no son especialmente interesantes.

Sin embargo, la atención que comúnmente se presta a la línea de cada una de las voces hace que sea posible analizarlas contrapuntísticamente. **Ejemplo:**

Coral de escritura más contrapuntística

La escritura, común en la época, en cuatro partes separadas, resulta adecuada para esta armonización, en la que tres voces inferiores guardan una relativa independencia.

J. S. Bach es el compositor más prolífico y modélico de corales, de muchos de los cuales se conservan varias versiones. Era costumbre que el organista preludiase de manera improvisada el coral, y que asimismo intercalase interludios contrapuntísticos. Esto dio lugar al llamado **Preludio de coral**, que es una forma contrapuntística instrumental derivada del Coral.

Arranque del Preludio de Coral BWV 600

Gott, durch dein Güte (Gottes Sohn ist kommen)
BWV 600

En este ejemplo vemos como la melodía de coral, en la voz superior, es imitada en canon por el pedal, y dos voces más intermedias contrapuntada manera libre sobre esta base. Además, cada uno de los “personajes” está individualizado por el ritmo de superficie (corcheas, negras y blancas).

Chacona y Passacaglia

Son variaciones sobre un bajo, normalmente preexistente y tradicional. Sobre la voz insistente del bajo se desarrolla toda una serie de variaciones y entrelazamientos contrapuntísticos.

J. S. Bach: Ciaconna para violín solo (arranque)

La “Ciaconna” de la Partita nº 2 de J. S. Bach para violín solo es una de las obras cumbres de este género.. Aquí observamos el tema inicial y la primera variación, en la que las notas principales del bajo (que es el auténtico tema) se conservan. Aún así, en este caso el bajo experimenta también continuas transformaciones.

Motete

Es la forma contrapuntística vocal principal en la Edad Media y el Renacimiento. Consiste en el tratamiento contrapuntístico de un texto en el que cada pequeña unidad del sentido del mismo da lugar a una pequeña sección musical que puede ser imitativa, homofónica, en contrapunto libre, etc.

Asimismo, varias pequeñas unidades pueden unirse en unidades mayores que suelen estar marcadas por cadencias y cambios importantes de la textura. Pero lo principal es que el texto

(su sentido y su estructura) es lo que rige la forma musical y el tratamiento contrapuntístico.

J. Dunstable: “Quam pulchra est” (arranque)

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in
Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in
Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in

de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a
de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a as -
de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a as -

En el inicio de “Quam pulchra est” de Dunstable vemos cómo los tres fragmentos del texto “Quam pulchra est et quam decora / carissima in delicia. / Statura tua (...)” tienen tratamientos polifónicos diferenciados, cada uno con su propio material temático. El final de la primera frase del texto está marcado por un punto, una cadencia, un silencio y un marcado cambio de textura, ya que el tratamiento contrapuntístico más individualizado da paso a una homofonía bastante estricta.

En muchos **motetes** se utiliza el contrapunto imitativo. A menudo se inician con una sección similar a la exposición de una fuga (ver más abajo).

Cristóbal de Molares: “Emendemus in melius”

E - men - de - mus in me - li - us, que i - gno - ras
E - men - de - mus in me - li - us, que i - gno - ras
E - men - de - mus in me - li - us, que i - gno - ras
E - men - de - mus in me - li - us, que i - gno - ras
E - men - de - mus in me - li - us, que i - gno - ras

Este motete, como otros muchos, arranca con una entrada paulatina de las voces en imitación a la quinta y la octava, de una manera similar a lo que sucede en la exposición de la fuga.

Obras formalmente análogas al motete, aunque en distintos estilos son el **organum** (su antecesor histórico), la musicalización polifónica de los movimientos de la **misa** o el **madrigal**.

Fuga

Es considerada la principal forma contrapuntística, al menos desde un punto de vista técnico. Es una obra contrapuntística basada en un tema, sujeto o **motivo** (la acepción de este término en la fuga es ligeramente diferente a la definición en el análisis motivico) que es trabajado de muchas formas, pero sin per-

der su identidad. Todo el desarrollo armónico, melódico y rítmico sale del motivo o bien del contramotivo. Es por esto una forma similar a la de la invención, aunque por lo general presenta forma y desarrollo más extensos. La fuga se ha considerado tradicionalmente la máxima demostración de destreza contrapuntística de un compositor, y por lo tanto se han dedicado grandes esfuerzos a la pedagogía de esta forma.

A continuación esbozamos los elementos básicos del modelo tradicional de la fuga. Un primer acercamiento al análisis de cualquier fuga puede consistir en comprobar hasta qué punto se observan parecidos o diferencias con el modelo.

a) La primera sección de una fuga consiste en la llamada **Exposición**, de desarrollo habitualmente bastante parecido en la mayor parte de las fugas. Comienza con el motivo, que habitualmente es más largo que el de una invención y se presenta a una sola voz sin acompañamiento.

A continuación, una segunda voz hace la **respuesta**, que es una imitación a la quinta superior o cuarta inferior. Si la imitación es exacta, se denomina **respuesta real**, y si hay alguna mutación (intervalo diferente), se denomina **respuesta tonal**. Mientras la segunda voz hace la respuesta, la primera continúa con el **contramotivo**, escrito siempre en [contrapunto invertible](#)

La textura sigue creciendo con la adición de nuevas voces que harán oír, por ese orden, el motivo (o la respuesta, según los

Dos arranques de fugas

J.S. Bach. Clave bien temperado, II, Fuga nº5
Andante con moto
Sujeto Respuesta real

J.S. Bach. Clave bien temperado, I, Fuga nº2
Allegro moderato
Sujeto Respuesta tonal

casos) y el contramotivo (por lo que la armonía oscilará entre tónica y dominante. Las voces que ya están en marcha pueden hacer oír un segundo contramotivo (en el caso de que haya un segundo contrapunto sistemático al tema escrito también en contrapunto invertible) o bien “partes libres” con cierta relación motivica con el material ya expuesto.

Cuando han entrado todas las voces (3, 4, 5 o más) se completa la exposición, muchas veces con una cadencia perfecta. En algunos casos, puede haber algún alargamiento formal por razones motivicas o armónicas.

b) Después de la Exposición, se abandona por un momento la literalidad del motivo en lo que se denomina **episodios**, con el desarrollo de algunas de las células temáticas previamente expuestas en contrapunto imitativo, que llevan la armonía hacia una nueva región (normalmente una región vecina), en la que habrá una nueva entrada del motivo (o más), normalmente con el acompañamiento de su/s contramotivos/s

c) Esta sucesión de desarrollos (episodios) y bloques de entradas puede repetirse hacia nuevas regiones y a través de todas las voces. Finalmente, y como ocurría en la invención, se regresa a la tonalidad principal, en la que vuelve a sonar al menos una vez, el tema. La obra puede acabar con una coda

d) Otras particularidades de la fuga: puede haber estrechos, o imitaciones en canon del motivo o contramotivo, que pueden ser a varias voces.

También puede haber entradas de motivo o contramotivo en espejo (movimiento contrario), aumentación o disminución:

Entrada en estrecho a dos voces



e) Las fugas pueden ser **dobles** (con dos temas) o **triples** (con tres temas), en cuyo caso suele haber más de una exposición y la estructura se complica, con la combinación de todos los materiales temáticos.

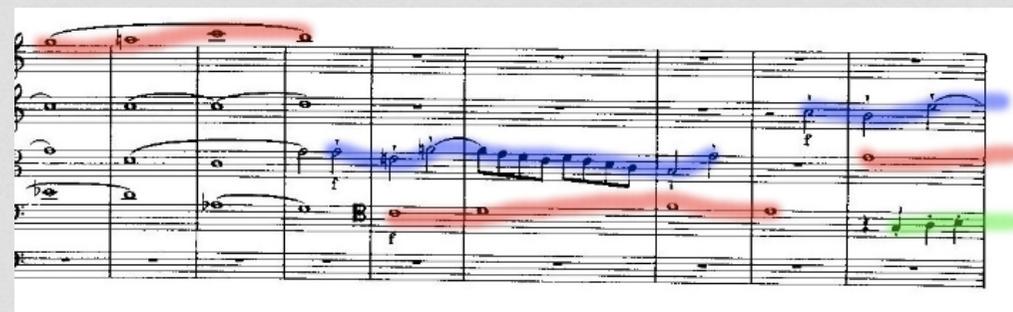
Cuando una fuga consta de una sucesión casi ininterrumpida de entradas del motivo sin apenas episodios se suele hacer de

fuga de tipo **ricercare**. La Fuga nº 1 de “El clave bien temperado I” de Bach es un ejemplo de esta forma.

Una **fugueta** es una fuga muy breve y reducida en su estructura.

Un **fugato** es un breve fragmento (no una obra o sección com-

W. A. Mozart: Sinfonía “Júpiter” (Finale) Ejemplo de fugato



En este pasaje Mozart realiza unas entradas imitativas con los principales motivos del movimiento en una textura en estilo fuguística

pleta) en estilo fugado (muchas veces como la exposición) dentro de una obra no contrapuntística:

Dentro de las características citadas, cada fuga tiene una conformación única por lo que, en rigor, no se puede hablar de una “forma fuga” en sentido pleno (excepto que nos refiramos a la llamada “fuga de escuela”, fórmula utilizada para la enseñanza. A continuación mostramos algunos esquemas formales de Fugas. En estos esquemas formales ampliamos el modelo explicado [aquí](#) para recoger los principales aspectos contrapuntísticos que contribuyen a la forma. [Ejemplo 1:](#) [Ejemplo 2:](#)

J. S. Bach: Fuga nº 21 en Si b Mayor del Clave bien temperado, Vol I. Esquema formal

Sección		EXPOSICIÓN [1º BLOQUE]				2º BLOQUE				3º BLOQUE [REEXP.]			
Subsección		Entradas				Ep. 1	Entradas		Ep. 2	Entradas		Cad	
Voz 1		S	CM1	CM2	R	Transp + Progr	CM1	CM2	Progr + Stimmtausch [R]	S	CM1	[S]-CAD	
Voz 2			R	CM1	CM2		S	CM1		CM1	R		
Voz 3				S	CM1		CM2	R		CM2	CM2		
Armonía	Regiones	<I>	<V>	<I>	<V>	--> <VI>		<II>			<IV>	<I>	
Textura	Procesos cad					CP						CP	
	nº voces	1	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	

En este esquema podemos observar las entradas del motivo (amarillo) con sus dos contramotivos (verde claro y azul), así como los episodios a 4 voces (azul claro) y la cadencia final (verde oscuro). La figura permite observar el número de voces que participan en la textura.

J. S. Bach: Fuga nº 2 en Do menor del Clave bien temperado, Vol II. Esquema formal

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
Secc	Sección I: entradas simples												Sección II: entradas en estrecho o modificadas						Secc III (Final)										
Subsecc.	Exposición		Ep. I		Entr.		Ep 2		Entr + cad				Estrecho I			Entradas 4ª voz			Estrechos I		Cad								
1ª																													
2ª																													
3ª																													
4ª																													
Cadencias													CP							CP	CP	SCCP							
Regiones	I	Vm	-->	I					-->	[IV]	-->	Vm	I				-->	IV-	[III]	I			-	[IV]	I				

En la parte central de la figura se pueden observar las entradas del sujeto (verde), del espejo (amarillo) y la aumentación (azul), los estrechos y la interención de partes libres

J. S. Bach. Fuga XXI El Clave Bien Temperado

FUGA XXI.

Handwritten musical score for Fuga XXI, BWV 426. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. It includes several annotations: a green box around the first measure (marked 'a 3.' and 'I'), a blue line tracing the main melody, a purple line tracing a secondary line, and an orange line tracing a third line. A red label 'Respuesta Tonal' is placed below the second system. The score is divided into systems with measure numbers 5, 10, 15, and 20. A section labeled 'Episodio I' begins at measure 20. The piece concludes with a blue 'IV' and the text 'B.W. 426.' at the bottom.

J. S. Bach. Fuga II El Clave Bien Temperado II

FUGA II.

Handwritten musical score for Fuga II, BWV 427. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. It includes a red 'a 4.' marking at the beginning. The score is divided into systems with measure numbers 5, 10, and 15. The piece concludes with the text 'B.W. 427.' at the bottom.

Análisis de la textura



La textura musical agrupa muchos elementos que contribuyen a la forma, reforzando a la armonía y la melodía.

El análisis de la textura se hace a través del patrón rítmica, cuya definición y componentes nos permiten extraer conclusiones sobre la contribución de la textura a los procesos de articulación, tensión y sobre la definición del estilo.

Bases del análisis de la textura

+ RITMO Y TEXTURA

+ PATRÓN RÍTMICO

+ PATRONES RÍTMICOS EN EL ESQUEMA FORMAL

Ritmo y textura

El sistema tonal está basado en gran medida en la melodía y la armonía, que son los elementos que nos permiten reconocer una obra y distinguirla de otra. Sin embargo, es imposible no reconocer que la realización práctica de una idea musical requiere poner en marcha muchos otros elementos, además de la melodía y la armonía, como son entre otros:

- la instrumentación
- las tessituras
- los tipos de acompañamiento
- la ubicación de la melodía (en la parte superior, mezclada con la armonía, etc.)
- la dinámica
- la densidad

Sin embargo, la mayoría de los métodos de análisis se centran casi exclusivamente en los aspectos melódicos y armónicos, dejando estos otros aspectos en el terreno de lo implícito. Agrupamos todos estos elementos bajo el nombre de **textura** y llamamos análisis de la textura a aquel que recoge todos aquellos aspectos que, no siendo propios del análisis armónico ni del melódico, contribuyen a crear forma en una composición.

El elemento que da unidad al análisis de la textura es el **patrón rítmico**.

Patrones rítmicos

Cada fragmento con un tipo característico de textura forma un patrón rítmico. Cada patrón rítmico se caracteriza por una cierta uniformidad, por una tendencia a la estabilidad en sus elementos. Mientras más repetitivo sea un patrón rítmico, más característico será.

Una obra puede tener uno o muchos patrones rítmicos, y cada uno de ellos puede repetirse con gran uniformidad o desarrollarse. [Ejemplo:](#)

R. Schumann: “Ich grolle nicht”. Patrón rítmico principal

The image shows the beginning of the song 'Ich grolle nicht' by Robert Schumann. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Nicht zu schnell (No demasiado rápido)' and the dynamics are 'mf'. The lyrics are: 'Ich grol - le nicht und wenn das Herz auch bricht!'. The piano accompaniment consists of a steady, repetitive pattern of chords in the right hand and single notes in the left hand, which is the main rhythmic pattern of the piece.

Esta canción tiene la característica de presentar un patrón rítmico (A) muy definido y reconocible, que se mantiene con bastante uniformidad durante casi toda la canción.

R. Schumann: “Ich grolle nicht”. Coda

The image shows the Coda of the song 'Ich grolle nicht'. It is marked with a '32' and the word 'nicht'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the main body of the song, but with some variations in the density and placement of the chords, and the vocal line is absent.

En la Coda, a cargo del piano solo, se extrae una variante del patrón rítmico que conserva algunas de sus características (el ritmo insistente de corcheas), pero cambia otros (como son la densidad de los acordes y la ubicación de la melodía)

También es posible combinar varios patrones rítmicos. [Ejemplo](#)

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón del tema A

The image shows the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata for Violin and Piano in F major, 'Spring'. The tempo is marked 'Allegro'. The piano accompaniment features a simple, repetitive rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and single notes in the left hand, which is the rhythmic pattern of Theme A. The violin part has a more complex, flowing melody.

El patrón del tema A es un acompañamiento muy sencillo con ritmo de corcheas sobre una melodía que se desarrolla libremente.

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, Patrón del puente



La melodía pasa por ambos instrumentos y la textura es mucho más ligera

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón del Tema B2



El tema B2 tiene una melodía transversal (pasa por dos voces en imitación) y un ritmo regular, marcado por la obstinada célula acéfala de dos semicorcheas. Este complejo plano melódico va acompañado solamente por el bajo en octavas.

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón del Tema B1



El tema B alterna dos materiales principales (B1 y B2), cada uno de los cuales tiene un acompañamiento diferente. El primero de ellos tiene un ritmo constante de corcheas en acordes en ambas manos

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón en octavas



Patrón articulador: en momentos destacados de cadencia, Beethoven utiliza a menudo los unísonos o las octavaciones.

Ejemplo de inclusión de los patrones rítmicos en el Esquema Formal.

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Esquema formal de la 1º sección

c.	10	20	25	37	46	54	62	70	79	86
Sec.	Exposición									
Subsec.	A			Puente	B				Trans.	
Fr.	A1	A2	Codeta	P	B1		B2		Codeta	
Cad.	CP	SC. P V		SC. P		CP		CP I		CP*
Región	I			---> (Vm) (V)		(Vm) (V)				----->
PR	A			8-P-8	B₁	B₂	B₁	B₂	Cod	8-Tr.
Instr. mel	vl	pno		alternan	alternan	alt. -vl	alternan	alt. -pno	vl // pno	vl

A= Patrón rítmico de A (y sus derivaciones)

P= Patrón rítmico del Puente (y sus derivaciones)

8= Patrón articulador en octavas

B=Patrón rítmico de B (y sus derivaciones)

*2ª vez: CR ||

Es esta figura vemos cómo se pueden integrar los patrones rítmicos en el Esquema formal. El uso de patrones refuerza claramente la estructura formal, ya que cada patrón corresponde a un elementos temático (tema A, puente, B1 y B2). Asimismo vemos cómo la alternancia de instrumento que porta la melodía también contribuye a la forma.

Podemos resumir diciendo que el análisis de la textura (o análisis rítmico) consiste primordialmente en el análisis de los patrones rítmicos, de su organización y sus componentes, con el objetivo principal de definir en qué contribuye la textura a los procesos de tensión, articulación y al estilo musical.

PODEMOS RESUMIR DICHIENDO QUE EL ANÁLISIS DE LA TEXTURA (O ANÁLISIS RÍTMICO) CONSISTE PRIMORDIALMENTE EN EL ANÁLISIS DE LOS PATRONES RÍTMICOS, DE SU ORGANIZACIÓN Y SUS COMPONENTES, CON EL OBJETIVO PRINCIPAL DE DEFINIR EN QUÉ CONTRIBUYE LA TEXTURA A LOS PROCESOS DE TENSIÓN, ARTICULACIÓN Y AL ESTILO MUSICAL.

Organización de la textura

+ PLANOS, VOCES Y LÍNEAS

+ CLASIFICACIÓN DE TEXTURAS

Planos, voces y líneas

Para definir como está organizada una textura utilizamos tres términos: **plano**, **línea** y **voz**

Llamamos **plano** a cada una de las unidades que percibimos en una textura. Un plano puede ser tan simple como una melodía, o estar configurado con la interrelación de varios elementos.

Una melodía es **lineal** cuando transcurre en su totalidad en un mismo plano. Cuando transcurre por fragmentos sucesivos de distintos planos se llama **transversal**.

Asimismo, un plano puede ser simple o estar dividido en subplanos. Un caso típico es una **melodía acompañada**, en la que el acompañamiento, pero está constituido por dos subplanos: bajo y cuerpo armónico.

Una **línea** es una sucesión monofónica de sonidos consecutivos que se percibe como una unidad por razón de su timbre. Una melodía conforma una línea, pero también es una línea una sucesión compleja, que contiene varias voces.

J. S. Bach: Suite para violoncello nº 1 en Sol M. Allemande. Arranque



Textura compuesta por una sola línea. Como ya hemos visto, en realidad esta línea esconde varias voces.

Una **voz** es una sucesión monofónica de sonidos no necesariamente consecutivos) que se percibe como una unidad por razón de su registro, timbre o fuente. Decimos, por tanto, que la línea del ejemplo anterior se desdobra en varias voces, pero también que el cuerpo armónico de acordes repetidos del acompañamiento de este ejemplo se compone de 3 (a veces 4) líneas.

Cuando dos líneas transcurren en riguroso movimiento paralelo podemos afirmar que constituyen una única voz doblada. En este caso hablaremos de una voz doblada en octavas, en terceras o en el intervalo del movimiento paralelo en cuestión.

Las líneas dobladas en intervalos complejos suelen llamarse **mixturas** por analogía con los registros del órgano.

C. Debussy: La Cathédrale Engloutie



La sucesión de cuartas y octavas paralelas de la mano derecha, así como las quintas y novenas de la izquierda tienen un sentido textural y no armónico, como mixtura a partir de dos melodías simultáneas.

J. Brahms, Sinfonía nº 3, 3º movimiento. Arranque

Poco Allegretto

Textura orquestal. La melodía lineal (rojo) la llevan los cellos. El acompañamiento es bastante complejo: el bajo (azul) lo marcan contrabajos y fagots, y el relleno armónico está dividido en dos subplanos, uno a cargo de las flautas (2 líneas y voces, en verde), y otro a cargo del resto de la cuerda. Pero también este subplano está dividido, ya que los violines se combinan en una línea arpegiada en tresillos ascendentes-descendentes (amarillo) y las violas hacen una contrafigura complementaria en semicorcheas (violeta). A pesar de la complejidad, hablamos de sólo dos planos, ya que lo que se percibe es una melodía con un acompañamiento.

Clasificación de las texturas

En muchos tratados se encuentran diversas clasificaciones similares de la textura. Partiendo de nuestra organización en voces, líneas y planos podemos reformular esta clasificación.

	Monodía	Heterofonía	Mixturas	
1 plano	1 sola línea simple	varias líneas desarrollan una sola voz	1 línea doblada (excepto en octavas o unísono)	
Más de un plano	Melodía acompañada	Contrapunto		
	Planos: melodía y acompañamiento	Varias líneas con cierto carácter melódico independiente		
		Homofónico	Libre	Imitativo
	Las líneas son independiente melódicamente, pero no rítmicamente	Las líneas son independientes	Las líneas son independientes rítmicamente, pero no melódicamente	

Componentes de la textura

+ **RITMO DE SUPERFICIE**

+ **RITMO MÉTRICO**

+ **ALTURA**

+ **DINÁMICA**

+ **DENSIDAD**

+ **TIMBRE**

Introducción

El estudio más pormenorizado de los patrones rítmicos lo hacemos a través de sus componentes, los más relevantes de los cuales para la música tonal son:

- ritmo de superficie
- ritmo métrico
- altura
- dinámica
- densidad
- timbre

El estudio detallado de cada uno de estos componentes puede ser muy revelador, pero también puede complicar mucho el sistema de análisis. Para nuestros propósitos, intentamos reducir cada componente a unos pocos datos concretos que definiremos brevemente.

Ritmo de superficie

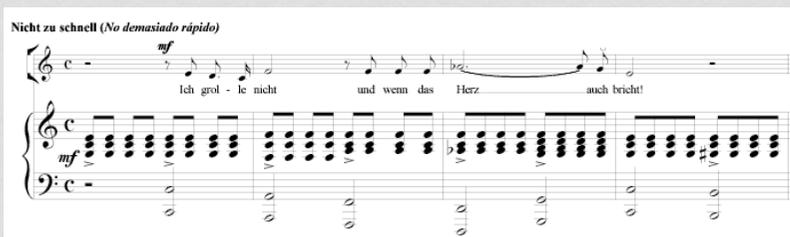
Es el ritmo que se obtiene al obviar las alturas en una voz, en un plano o en la textura general. Es un factor decisivo en la expresión rítmica de una obra.

Llamamos **rango del ritmo de superficie** a la variedad de figuras que utiliza y queda determinado por la figura más corta y más larga de la obra o fragmento a analizar.

Los datos más significativos que podemos extraer del ritmo de superficie (RS) son:

Tipo del RS: puede ser **constante** (un continuo invariable reductible a una sola figura musical, que indicaremos), **regular** (una ritmo repetido, más o menos complejo, que indicaremos) o **irregular** (en cuyo caso indicaremos el rango de duraciones).

R. Schumann: “Ich grolle nicht”. Arranque



El acompañamiento pianístico tiene un RS constante (de corchea), que funciona como colchón de la melodía y cuyas voces son homorrítmicas.

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón del tema A



Acompañamiento de RS constante de corcheas, que actúa como colchón y cuyas voces son complementarias (entre todas generan el flujo de corcheas)

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón del Tema B2



El RS regular (combina semicorcheas y corcheas) de la melodía domina este patrón. El acompañamiento apoya el RS de la melodía.

Relación con el ritmo melódico: en texturas de melodía acompañada interesa examinar la relación rítmica entre melodía y acompañamiento. Básicamente un acompañamiento puede actuar como **colchón** (RS constante o regular independiente del de la melodía), **apoyo** (RS igual o sustancialmente coincidente con el de la melodía) o **complemento** (RS que completa los huecos del de la melodía)

RS de las voces en el plano: en el caso de planos de múltiples voces (como es habitual en los acompañamientos tonales), interesa estudiar la “trama rítmica” entre estas voces. Así, la relación rítmica puede ser **homorrítmica** (todas las voces tienen el mismo RS), **heterorrítmica** (las voces tienen RS independientes) o **complementaria** (la suma de los RS de todas las voces da como resultado un RS constante).

Ritmo de superficie (RS)			
Tipos	Constante	Regular	Irregular
	RS reducido a una sola figura	RS presenta un ritmo fijo	RS cambiabile
	se indica la figura	se indica el ritmo	se indica el rango (figura menor / figura mayor)
Relación con el ritmo melódico (acompañamiento)	Colchón	Apoyo	Complemento
	Fondo independiente de la melodía	Refuerza el ritmo melódico	Completa el ritmo melódico
RS de las voces en el plano	homorrítmico	heterorrítmico	complementario
	las voces tienen el mismo ritmo (homofonía)	las voces tienen ritmos independientes	entre todas las voces se genera un RS constante

Ritmo métrico

Este es un parámetro que sólo tiene sentido en música que, de una manera u otra, responde al concepto de compás, es decir de una articulación más o menos jerárquica y regular del pulso. Refleja el mayor o menor grado de coincidencia de la superficie musical con el patrón que determina el compás, es decir si los acentos (dinámicos o de cualquier otro tipo) de la superficie musical coinciden o no con dicho patrón.

Es decir, si la base métrica de un compás de cuatro por cuatro es el siguiente

The diagram illustrates a 4/4 time signature (C) with a common time signature (C) below it. It shows four measures of music. The first measure has a quarter note with an accent (>). The second measure has a quarter note with an accent (>). The third measure has a quarter note with an accent (>). The fourth measure has a quarter note with an accent (>). Below the notes, there are vertical lines indicating the metric pattern, with accents (>) placed above the notes to show their alignment with the metric structure.

el ritmo métrico es más **estable** cuanto más coincida la textura con esta estructura y más **inestable** cuantos más acentos no coincidan con ella. Tan importante como definir el mayor o menor grado de estabilidad es definir qué factor provoca los acentos de la textura: intensidad, altura, duración, densidad, timbre, etc.

Así el patrón del [inicio de la sonata "Primavera"](#) es esencialmente estable (y esta característica contribuye a destacar el carácter idílico del pasaje), mientras que los acentos desplazados en el [B1](#) y [B2](#) introducen un factor de inestabilidad y un carácter de conflicto.

Ritmo métrico inestable



Los acentos contrapuestos entre melodía y acompañamiento (reforzados entre la altura y la dinámica cresc y sf crean inestabilidad métrica en conflicto en este tema.

Ritmo métrico inestable (II)



El motivo acéfalo de B2 crea asimismo inestabilidad métrica, que se apacigua al final de la frase.

Altura

Independientemente de las inflexiones de la melodía que ya estudiamos en el perfil melódico, la distribución y tendencias en

altura de la textura son muy importantes, en especial en los siguientes aspectos:

1. el **ámbito**, que se expresa en términos absolutos, indicando las notas extremas de la más grave a la más aguda
2. el **registro**, expresado en una clasificación relativa (registros muy grave, grave, medio, agudo, sobreagudo, etc.). El mismo ámbito puede ser un registro diferente en función del instrumento
3. la **dirección** expresa el sentido ascendente, descendente o estable de los sonidos de un patrón o de un plano
4. en el caso de planos de acompañamiento, la relación melódica entre éste y la melodía, que puede ser de **apoyo** (se refuerzan al menos las notas principales de la melodía), de **segunda melodía** o de **enlace armónico**.

R. Schumann: "Ich grolle nicht", Arranque

Nicht zu schnell (No demasiado rápido)



El acompañamiento posee un registro medio con dirección estable y es un enlace armónico con respecto a la melodía

R. Schumann: "Ich grolle nicht", Coda



Todas las voces de la textura apoyan a la melodía en su dirección ascendente-descendente, generando un registro que se ensancha y luego se comprime.

J. Brahms: Sinfonía n°3, 3ª movimiento



El patrón es un acompañamiento situado alrededor de la melodía (que está en registro medio). En parte, se generan segundas melodías.

Dinámica

Es un componente de la textura que contribuye en gran medida a la tensión y la articulación. Podemos utilizar para registrarla los signos convencionales de dinámica (forte, piano, crescendo, etc.), pero debemos tener mucha atención en tener en cuenta no solo las indicaciones de la partitura, sino más bien la dinámica resultante de la densidad, la instrumentación, la altura, etc.

Densidad

Podemos definirla como la cantidad de sonidos simultáneos de distinta altura presentes en función de la tesitura en cada momento. Puede ser estable o variable (creciente-decreciente).

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M "Primavera", 1º mov. Patrón del tema A



El acompañamiento tiene una densidad media (4 voces en 2 octavas) y estable

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M “Primavera”, 1º mov. Patrón del Tema B1



En cada momento hay acordes bastante densos (6/7 notas en menos de 2 octavas). A pesar de los notables cambios de la textura en este patrón, la densidad se mantiene como factor de estabilidad. El patrón de B2 es mucho más tenue, lo que se apreciará como factor de relajación en la textura del tema.

Timbre

Es un factor que admite un estudio muy detallado. Sería posible hacer un análisis “microscópico” de esta cualidad con medios electroacústicos, pero para los propósitos del análisis de la textura en obras del repertorio culto occidental hasta finales del Romanticismo resulta suficiente restringirnos a la utilización que se hace de la plantilla instrumental en una obra o fragmento. Registraremos, por lo tanto, en especial la distribución del material que el compositor hace por los instrumentos de que dispone, así como el papel que cada uno juega en la textura (quién lleva la melodía, quién acompaña), y los pocos modificadores del timbre utilizados (como por ejemplo el pizzicato de las cuerdas).

Conclusiones del análisis de la textura

Introducción

Hasta ahora, hemos realizado una “disección” de la textura, comparable en parte el triple análisis del motivo o al cifrado armónico. Hemos llegado a detallar sus características hasta un alto grado (dentro del marco estilístico que nos hemos propuesto), pero para extraer de ello ideas y datos significativos par el análisis de la materia musical aún necesitamos una visión más general (comparable a la estructura melódica o estructura armónica).

En el caso de la textura, lo que nos interesa determinar es en qué medida la textura contribuye a los **procesos de tensión**, a la **articulación**, y en qué medida puede revelar el **estilo**. Estas son las verdaderas conclusiones de nuestro análisis. Si, en la disección de la textura, hemos intentado dar datos lo más concretos y cuantificables posible, entendemos que en este punto es donde debemos interpretar los datos.

Contribución a los procesos de tensión

Podríamos definirla la tensión como el grado de atención o expectación que produce en el oyente la sucesión temporal de los eventos musicales. Siguiendo las ideas de Leonard B. Meyer, todo discurso musical crea en el oyente (en mayor o menor medida) una serie de expectativas de continuación. La satisfacción de dichas expectativas, dicho de manera general, provoca

distensión o estabilidad, y la frustración genera tensión. En este proceso es importante la experiencia musical del oyente. Digamos que, para simplificar, partimos en el análisis musical dentro de este [modelo](#) de un oyente informado en el estilo de la obra en particular, con cierta experiencia y familiaridad (más que con conocimientos teóricos) del repertorio en cuestión.

En el caso de la música tonal, han sido enunciados los factores que producen tensión en la armonía (la relación dominante-tónica, con todos sus matices) y la melodía (las tendencias estudiadas en el perfil melódico, o la secuencia lógica del devenir motivico). En el caso de la textura, podemos decir que, en general, una textura genera la expectativa de mantenerse y que cualquier cambio que frustre estas expectativas (un súbito cambio de ritmo de superficie, una disminución brusca de la densidad, un acento inestable métricamente, etc.) tenderá a generar tensión. A su vez el nuevo estado puede generar su expectativa de continuidad que podría asimismo verse frustrada por un nuevo factor que genere una nueva tensión rítmica. Una acumulación de diversos factores, así como la confluencia de elementos armónicos y melódicos, potenciará este proceso.

Contribución a los procesos de articulación

La textura suele participar en gran medida en los procesos de articulación, es decir los momentos de la música en los que tienen lugar el final de una unidad y el principio de la siguiente.

En música tonal se suele considerar que la articulación es producida principalmente por la armonía y la melodía, pero la textura puede potenciar las articulaciones armónico-melódicas o bien contradecirlas, generando continuidad. El ritmo de superficie es probablemente el factor más determinante en cuanto a los procesos de articulación, así como lo es el timbre, sobre todo en función de lo nutrido de la instrumentación.

Contribución al estilo

El estilo es un concepto complejo y difícil de definir. Recomendamos leer “El estilo en la música” de Leonard B. Meyer para un acercamiento profundo a este concepto. Meyer define el estilo como *una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el mismo, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones*. Sin entrar a analizar en profundidad esta definición, llamaremos la atención a la “reproducción de modelos”, y las “elecciones” del autor que operan dentro de las “constricciones” de su momento. Es decir que cuanto hablamos del estilo ponemos en realidad una obra con otras obras de su pasado, su contemporaneidad o su futuro; y por lo tanto, el resultado de este apartado estará en gran medida en función de la experiencia y conocimientos del analista.

Para nuestros propósitos, intentaremos recoger aquellos factores de la textura que nos permiten identificar y definir del estilo de la obra, en lo referente a la época de la historia de la música, al género de la obra o a su autor.

El ritmo de superficie una vez más, puede ser muy revelador. Por ejemplo, muchas obras barrocas instrumentales tienden al ritmo de superficie constante o al menos a un rango reducido de duraciones. Los RS regulares en los acompañamientos pueden ser deudoras de un género (obertura francesa, vals, etc.). También los registros y el uso del timbre pueden ser reveladores, si tenemos los necesarios conocimientos de historia de la organología y de las prácticas de ejecución.

Esquema de análisis de la textura y ejemplos

Introducción

Es indudable que el análisis de la textura puede aportar datos muy interesantes para explicar la sustancia musical de una obra, datos que en los métodos de análisis más tradicionales no son tratados sistemáticamente.

Sin embargo, la heterogeneidad de sus distintos componentes, así como la evolución de los patrones rítmicos a lo largo de una obra, suponen un reto para el analista. ¿Cómo organizar la cantidad de información de manera que sea significativa y aporte algo más que las meras intuiciones?

Para este fin proponemos un esquema en forma de tabla, en la que podamos registrar, de la manera más esquemática posible, cada uno de los componentes de cada texturas, según el sistema anteriormente explicado.

Esta tabla puede adaptarse y configurarse de diferentes maneras según la obra, ya que en obras de un solo patrón interesará probablemente analizar éste con detalle, además de ver qué elementos varían a lo largo de la obra; mientras que en obras con múltiples patrones convendrá probablemente limitarse a clasificar cada uno y registrar su alternancia.

La tabla que presentamos a continuación contiene todos los parámetros analizados en forma resumida.

Tabla de análisis de la textura

OBRA		Unidad formal	
Organización de la textura	Clasif. funcional	Tipo de textura	
	Planos	Plano 1 (melodía)	Plano 2 (acompañamiento)
	nº líneas	nº / variable	nº / variable
	nº voces	nº / variable	nº / variable
	lineal/transversal	lineal /transversal	lineal /transversal
Ritmo de superficie	RS total	constate (figura) / regular (ritmo) / Irregular	
	RS de cada plano	constate (figura) / regular (ritmo) / Irregular	constate (figura) / regular (ritmo) / Irregular
	relación acompañamiento /melodía (sólo para planos de acompañamiento)	-	apoyo / complemento /colchón
	RS de las voces en el plano (en su caso)	homorrítmico / heterorrítmico / complementario	homorrítmico / heterorrítmico / complementario
Ritmo métrico	Tipo de RM	Muy estable / estable / inestable	Muy estable / estable / inestable
	marcado por acento de	duración / intensidad / timbre, etc.	duración / intensidad / timbre, etc.
Altura	ambito total	nota más aguda / nota más grave	
	registro	sobre agudo / agudo / medio / grave / muy grave	sobre agudo / agudo / medio / grave / muy grave
	relación altura / melodía (sólo para planos de acompañamiento)	-	apoyo / 2ª melodía / enlace armónico
	movimiento de la altura entre planos	contrario / oblicuo / directo	
Dinámica	resumen	ff - f - mp, etc	ff - f - mp, etc
	evolución	cresc / decr / estable	cresc / decr / estable
Densidad	tipo (nº sonidos/octava)	fija / var (x sonidos en y 8ª)	fija / var (x sonidos en y 8ª)
Timbre	instrumento/s	indicar instrumento/s de cada plano	indicar instrumento/s de cada plano
CONCLUSIONES	Clasificación y características de los patrones	Clasificación del PR y elementos principales	
	Contribución a la tensión	Elementos principales del PR que contribuyen a la tensión	
	Contribución a la articulación	Elementos principales del PR que contribuyen a la articulación	
	Estilo	Elementos principales del PR que indican el estilo	

La tabla tiene los siguientes componentes:

- Encabezado: identificamos la obra y la ubicación formal del mismo (por ejemplo: 1ª sección, c. x-y, etc.)
- Organización de la textura: estudio general de la textura en función de sus planos, líneas y voces
- Componentes de la textura: según la metodología explicada
- Conclusiones: En primer lugar se registra una descripción del patrón rítmico dentro de la obra y sus elementos principales (p. e. patrón de acompañamiento del Tema A), y seguidamente las conclusiones que podemos extraer de lo observado, en los tres apartados que hemos explicado.

Cada textura (o patrón) se registra en una columna, subdividida en el caso de que nos interese subdividirla en planos (como en el caso del ejemplo). Podemos añadir tantas columnas como texturas tenga la obra o queramos incluir. La lectura en vertical nos habla del patrón rítmico, y la lectura en horizontal nos habla de la evolución de cada parámetro en el tiempo.

Por supuesto, esta elaboración minuciosa y detallada del esquema de análisis rítmico puede muy bien quedar implícita, y que por tanto no consideramos necesario su realización en todos los casos, ya que, por ejemplo, sería excesivamente prolijo presentar un cuadro similar en un trabajo de análisis o una publicación que no tuviera propósito didáctico. En estos casos,

puede bastar con reflejar las tres filas inferiores de conclusiones, con las referencias necesarias.

En los ejemplos que siguen, utilizaremos este esquema de forma libre, eliminando información redundante o que consideremos poco significativa en el caso concreto.

Ejemplo 1: Patrón que abarca prácticamente toda la obra.

R. Schumann: “Ich grolle nicht” de “Dichterliebe”		PR principal (exc. Coda)	
Organización de la textura	Clasif	melodía acompañada simple	
	Planos	melodía	acompañamiento
	líneas	1	4 (3+bajo)
	voces		
Ritmo de superficie	RS total	constante (♩)	
	RS plano	irregular (♩ ♪)	constante (♩)
	acomp/mel	-	colchón
	RS voces	-	homorrítmico
Ritmo métrico	Tipo	estable	Muy estable
	acento	Altura / duración	intensidad (acento) - duración
Altura	registro	Medio/agudo	Medio/grave
	altura/melodía	-	apoyo
	altura entre planos	contrario / oblicuo / directo	
Densidad	tipo	fija / var (x sonidos en y 8ª)	fija / var (x sonidos en y 8ª)
Timbre	instrumento/s	voz	piano
CONCLUSIONES	Clasificación y características de los patrones	Textura muy uniforme. El registro y la altura contribuyen a reforzar la tensión armónico-melódica	
	Contribución a la tensión	Elementos principales del PR que contribuyen a la tensión	
	Contribución a la articulación	El PR unifica la canción y potencia la articulación con el restmo de canciones del ciclo. En principal elemento articulador es el timbre (la voz calla en las cadencia y el piano queda solo en la Coda)	
	Estilo	La textura no es especialmente romántica. Indica más bien un uso en el salón burgués que en la sala de conciertos.	

Ejemplo 2: Sucesión de varios patrones (evolución de la textura)

L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano en Fa M "Primavera", 1º movimiento Subsección A de la exposición (Tema A)						
		Frase A1 (c. 1-10)		Frase A2 (c. 11-20)		Codeta (c. 20-25)
ORG	CLAS	melodía acompañada simple				
	PL	mel	acomp	idem		idem
	LI	1	4 (3+bajo)	idem		idem
RS	RS total	Irregular (♩ - ♪)			regular (♩♩♩♩♩♩♩♩)	
	RS plano	Irregular (♩ - ♪)	constante (♩ - ♪ en la soldadura)	idem	constante (♩)	regular (♩♩♩♩♩♩♩♩) idem
	Ac/Mel	-	colchón	idem		idem
	RS voces	-	complementario	idem		idem
RM	Tipo	Estable				
	ac	altura - duración	altura	idem		idem
ALT	amb	re5 / mi 3	sol 3 / do 1	idem		idem
	reg	medio-agudo	medio	idem		idem
	alt/mel	-	enlace armónico	idem		idem
DIN	res	<i>p</i>		<i>p</i>		<i>p → f</i>
	evol	<i>p</i> (cresc. final)		<i>p</i> (cresc. final)		cresc. (último acorde en <i>f</i>)
TIM	instr.	vl	pno	pno	vl/pno	idem
CONC	Clasif	PR característico del Tema A, del que refuerza su expresión idílica. Un acompañamiento simple en forma de colchón da soporte a una melodía muy expresiva				Patrón secundario. Más repetitivo. Evoluciona hasta un carácter más dramático
	TENS	Zona muy estable		Leve intensificación por la ornamentación de la melodía. Cresc. final		Cresc y <i>sf</i> final que conduce al punto de máxima tensión hasta ese momento
	ARTIC	Intensificación del RS en la soldadura marca el final de la Frase		Continuidad de la anterior, excepto el intercambio tímbrico		La ruptura del RS y el dramático silencio final marcan el final de esta subsección.
	ESTILO	Tipo de acompañamiento y registro típicos del Clasicismo				Fuerte contraste final que hace esperar un cambio expresivo. Efecto sorpresa

En una lectura vertical podemos observar las principales características de la textura de cada patrón rítmico, pero resulta más interesante en este caso una lectura en horizontal que nos habla de la evolución de la textura, que refuerza la evolución armónico-melódica del pasaje. Para visualizar mejor esta evolución hemos indicado con “idem” todos los parámetros de textura que no varían a lo largo del pasaje, y en amarillo los cambios más importantes.

La continuidad en la mayor parte de los parámetros de la textura en este ejemplo indican cómo en toda esta subsección se presenta un solo patrón rítmico (o una textura) que va evolucionando hasta un final que hace esperar un cambio importante (de hecho, si después de este final volviera la textura inicial con una melodía cantáble similar se romperían nuestras expectativas de cambio).

Las indicaciones en amarillo muestran que la frase A2 es prácticamente una repetición (desde el punto de vista de la textura) de la A1, pero con intercambio tímbrico entre los instrumentos, mientras que la Codeta plantea elementos de intensificación expresiva y dramática.

Síntesis analítica

El método trazado en el Modelo 1 de análisis de partituras exige que, una vez analizada la superficie musical en detalle, realicemos un proceso de síntesis en el que volvamos la mirada a la obra como totalidad. Se dan pautas generales para realizar una síntesis informal basada en las contribuciones de tratadistas como Schenker, Meyer y Molina

Bases de la síntesis analítica

Introducción

El proceso de **síntesis** consiste en volver de lo particular a lo general, pero ya desde el conocimiento y la reflexión que hemos realizado.

Durante el s. XX, y a partir del ejemplo de H. Schenker han surgido varias metodologías que, bajo distintos puntos de vista, coinciden en un concepto general de la obra musical en el sistema tonal como estructura compuesta de elementos que están, de alguna manera jerarquizados como estructurales o de adorno, en función de su contexto armónico, melódico y rítmico. El mismo elemento (nota, acorde, etc.) puede tener peso específicos muy diferentes en uno u otro contexto).

Por lo tanto, cualquier proceso de síntesis tiende a superar la excesiva influencia del detalle en el análisis, poniendo cada evento en su contexto.

En nuestra opinión, cualquier método de síntesis debe:

- Contemplar todos los aspectos analíticos relevantes en la pieza, si bien no siempre se explicitan. Esto significa que, aunque nos planteemos una síntesis melódica, por ejemplo, no podemos hacerla sin tener en cuenta la totalidad de la estructura musical

- Permitirnos pasar paulatinamente del máximo nivel de detalle hasta la visión total de la obra o movimiento, a través de diferentes pasos
- Explicitar los criterios para realizar la síntesis, de manera que el procedimiento sea aplicable a obras similares
- Ser representado gráficamente de la forma más eficiente posible, con el mínimo de signos que proporcionen el máximo de información posible.

Algunos métodos de síntesis analítica

Análisis schenkeriano

El análisis schenkeriano ha sido sin duda el sistema analítico más influyente durante el s. XX, sobre todo a partir de su expansión en el mundo académico estadounidense después de la posguerra, a través de los alumnos de Schenker (que había fallecido en 1935).

El método hace mucho énfasis en la representación del entramado polifónico (más contrapuntístico que armónico) subyacente a la estructura musical. Algunas de sus características principales son:

- Articulación de la síntesis a partir de tres niveles, que funcionan como un primer plano, plano intermedio y fondo.

- Enfocarse a música tonal occidental
- Reducir todas las estructuras analizadas a uno de tres modelos básicos (“Ursatz”) que dibujan una escala descendente de la 3ª, 5ª y 8ª, respectivamente, de la tónica a su fundamental, soportadas por una estructura armónica básica de T-S-D-T
- Utilizar una compleja y muy detallada simbología gráfica, que proporciona al iniciado mucha información sobre la estructura arquitectónica de la obra

Ejemplo de análisis schenkeriano

The image shows a musical score for J.S. Bach with Schenkerian analysis annotations. The score is in G major and consists of two staves. The annotations include:

- Red symbols (3, 5, 8) above the staff indicating the Ursatz structure.
- Blue 'P' symbols above the staff indicating primary notes.
- Blue 'N' symbols above the staff indicating secondary notes.
- Purple dashed lines connecting notes across staves, indicating prolongations.
- Green 'I' symbols below the staff indicating the fundamental structure.
- A green 'V' symbol below the staff indicating a specific structural level.

Las figuras con cabeza de blanca corresponde a las notas de la *Ursatz* y a los acordes considerados armónicos. Las líneas punteadas indican prolongaciones de notas. Las notas sin plica son del mínimo nivel estructural

Estructura rítmica de Meyer y Cooper

Leonard B. Meyer y Grosvenor Cooper propusieron, basándose en los primeros estudios de la psicología de la escucha y de la interpretación musical, un método para analizar la jerarquía musical basada en el ritmo como factor aglutinador de toda la estructura musical.

Cualquier estructura (desde un motivo hasta una obra entera) se analiza en función de su combinación de “acentos” y “no

Ejemplo de análisis rítmico



The image shows a musical score with five levels of rhythmic analysis indicated by brackets. Level 1 (1.) is the most granular, showing individual notes and rests. Level 2 (2a.) groups notes into phrases. Level 3 (3.) groups phrases into larger units. Level 4 (4.) groups units into sections. Level 5 (5.) is the most abstract, showing the overall structure. The score includes dynamics like *p*, *sotto voce*, *pp*, and *len.*, and a tempo marking of (60).

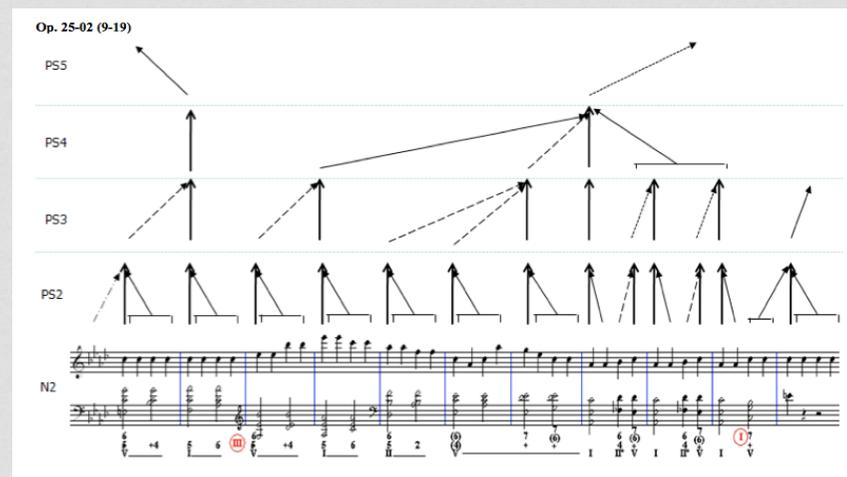
Se indican con corchetes las agrupaciones en hasta 5 niveles (las de la melodía no tienen que coincidir con las del acompañamiento), y dentro de cada una de ellas se indican los elementos acentuales y no acentuados.

acentos” de cada una de sus agrupaciones, indicados en niveles sucesivos.

Emilio Molina

Recientemente, en su Tesis Doctoral, Emilio Molina, fundador de la Metodología IEM, propone un sistema de síntesis aplicable a la enseñanza musical que propone aislar los elementos estructurales a cada nivel para proporcionar elementos de comprensión musical y generar múltiples aplicaciones didácticas. En su sistema, se analiza cada nivel y realiza un proceso de síntesis en el se indican los elementos estructurales que generan el siguiente nivel, y así sucesivamente, en función de unos principios de síntesis similares a los que expondremos a continuación

Ejemplo de síntesis (Emilio Molina)



The image shows a musical score with synthesis arrows indicating the relationship between different levels of structural elements. The score is labeled "Op. 25-02 (9-19)". The levels are labeled PS5, PS4, PS3, PS2, and N2. The arrows show how elements at one level are synthesized into elements at the next level. The score includes dynamics like *p*, *sotto voce*, *pp*, and *len.*, and a tempo marking of (60).

En esta fragmento, que parte de la reducción de un Estudio de Chopin se indican por medio de flechas los eventos melódicos estructurales en cada nivel

La pirámide de niveles de síntesis

En la Metodología IEM intentamos integrar este proceso por medio de la pirámide de niveles de síntesis, una metáfora visual que nos sirve para concebir la síntesis como un proceso gradual que tiene varias facetas. Consideramos niveles de síntesis a cada uno de los estratos que se corresponden con las distancias mentales en que nos situamos como analistas para observar o escuchar una obra. La imagen mental a la que nos referimos sería un gráfico en forma de pirámide con un triángulo equilátero de base, con las siguientes características:

- su altura está dividida en 7 estratos o niveles de síntesis, numerados de abajo arriba.
- El autor desarrolla su pensamiento (idealmente) en dirección descendente, el intérprete y el analista siguen el camino inverso
- Cada una de las caras laterales de la pirámide se refiere respectivamente a: melodía, armonía y textura
- La forma se deriva de cada una de esas caras y a la vez del conjunto de ellas.
- Cada uno de estos niveles tiene su correspondencia en el [esquema de jerarquización](#) de unidades formales: motivo, semi-frase, frase, subsección, sección, movimiento y obra.

- En algunas obras, dos niveles pueden ser idénticos (por ejemplo, en el caso de una obra de un solo movimiento). Por razones prácticas, otras veces puede ser necesario descomponer un nivel en subniveles.
- Para pasar de un nivel a otro superior se necesita un proceso de síntesis. El número de procesos de síntesis por lo tanto puede ser de 6 o menos, pero nunca más.
- En el nivel 1 todas las obras son diferentes; en el nivel 7 muchas obras serán iguales. Las características del autor empezarán a diluirse a partir de los niveles 4 ó 5. Las aplicaciones prácticas para el intérprete se centran en los niveles 1-5

Niveles de síntesis armónico/melódica/ de la textura

Síntesis melódica

Notas estructurales (NE) y **notas de adorno (NA)**: El término nota estructural indica una nota, normalmente real, que se convierte en pivote y pilar de la línea melódica; es un punto de apoyo, una referencia obligada en la audición. En el nivel 1 las notas de adorno son las notas extrañas y las notas reales que no sirven de punto de apoyo.

El primer proceso de síntesis, el que nos lleva del nivel 1 al nivel 2, nos obliga a sustraer todas las notas de adorno del motivo y a dejar al desnudo una línea melódica compuesta por aquellas notas reales esenciales para la comprensión del armazón melódico básico. **Ejemplo:**

R. Schumann: Álbum de la Juventud, Pieza nº 21 Síntesis del motivo



El la de la cuarta parte es una apoyatura y el mi de la segunda una nota de paso, pero el fa nota real de la 3ª parte tampoco forma parte de las NE.

Hay que tener siempre presente que, si bien el caso más habitual es que una nota extraña a la armonía sea nota de adorno, una nota real no tiene por qué ser siempre estructural.

En los sucesivos procesos de síntesis, éste consistirá en determinar qué notas son estructurales y cuáles de adorno a nivel de semifrase, frase, etc.

Síntesis armónica

Acordes estructurales (AE) y Acordes de adorno (AA) A partir del cifrado de acordes, se eliminan aquellos que pueden ser interpretados como acumulación de notas extrañas, y por tanto eliminados.

Los conceptos melódicos de NE y NA pueden ser extrapolados al mundo de la armonía, ya que ésta nace y se desarrolla al albur de aquella y ambas a su vez se integran, de manera que normalmente las notas significativas estarán amparadas y soportadas por los acordes de mayor peso específico en la obra.

Todos los acordes que participan en una obra forman su estructura armónica global. Los procesos de síntesis aplicados a la armonía son los que deciden cuáles de los acordes a partir del nivel 2 serán estructurales. El conjunto de acordes resultante de un proceso de síntesis conformará la estructura armónica del nivel al que se accede.

Las condiciones para llamar estructural a un acorde son dos:

1. acompañar a una NE dentro del nivel que se analice
2. formar parte de una sucesión de acordes estructurales que desarrollen un proceso armónico cadencial, sobre una NE prolongada.

Deduciremos entonces que son acordes de adorno aquellos que acompañan a una nota melódica no significativa. Al suprimirlos nos queda la estructura del nivel superior. Podemos cifrar estos acordes encerrando el grado en un corchete []. Así podemos hablar de:

- -Acordes de floreo
- -Acordes de paso
- -Acordes de apoyatura
- -Acorde de anticipación

Los principales procesos por los que un acorde estructural puede generar estructuras de adorno son la **ramificación** y la **sustitución**. Ambos procesos pueden combinarse.

Ramificación

En la ramificación un acorde puede subdividirse en dos o más acordes. Las principales son: repitiéndose, combinándose con su dominante y combinándose con su subdominante

Proceso de ramificación	Repet.	Acorde + su dominante	Dominante + acorde	Acorde + subdom.	Subdom. + acorde	Acorde + dom + acorde	Acorde + subdom + acorde
Acorde resultante		Acorde de paso	Acorde apoyatura	Acorde de paso	Acorde apoyatura	Acorde de floreo	
Acorde estructural	I						
ej. de ramif.	I-I	I-[V]	[V]-I	I-[IV]	[II]-I	I-[V]-I	I-[VI]-I
Acorde estructural	V						
ej. de ramif.	V-V	V-[III]	[III]-V	V-[I]	[II]-V	V-[III]-V	V-[III]-V
Acorde estructural	IV						
ej. de ramif.	IV-iV-IV	IV-[I]	[I]-IV	IV-[V]	[II]-IV	IV-[I]-IV	IV-[III]-IV

Sustitución

En la sustitución un acorde desplaza a otro, ocupando su lugar, esto implica que ambos deben cumplir la misma función. Cada acorde puede ser sustituido de acuerdo con los siguientes principios:

- un acorde triada puede ser sustituido por cualquiera de las otras tríadas diatónicas que tengan al menos dos notas comunes con él.
- un acorde cuatriada puede ser sustituido por cualquiera de las otras cuatriadas diatónicas que tengan al menos tres notas comunes con él.

- Un acorde de dominante puede ser sustituido por otro que contenga las dos mismas notas atractivas, sensible y séptima, pero convertidas en séptima y sensible respectivamente del nuevo acorde. O lo que es lo mismo, cualquier acorde de séptima de dominante puede ser sustituido por otro acorde de séptima de dominante a distancia de 4ª aumentada.

Sustituciones del acorde de I y V

I [III] [VI] I [III] [VI] V [(bII)]

- a) la I puede ser sustituida por el III y el VI por tener dos notas comunes; b) la I con séptima puede ser sustituida por el III y VI con séptima; c) la V puede ser sustituida por el bII como dominante secundaria.

La ramificación y la sustitución son procesos acumulativos, lo que equivale a decir que pueden darse a la vez y en cualquiera de las combinaciones posibles.

El concepto de región es equivalente, dentro del Sistema tonal, al concepto tradicional de modulación pero comprendiendo la relación que existe entre los tonos o modos por donde transcurre la música y en los que se asienta provisionalmente. La regionalización nos aporta por tanto una macroestructura de relaciones tonales que se transforma en una estructura de grados a gran escala. **Ejemplo:**

R. Schumann: Álbum de la Juventud, Pieza nº 21. Síntesis armónica

The image displays a musical score for R. Schumann's 'Album for the Young, No. 21' in C major, 3/4 time. It is presented in four levels of harmonic synthesis. The top level is the original score. The second level shows a skeletal harmonic structure with Roman numerals: V, VI, III. The third level shows a more detailed structure: III, V-I, [VI]-I-II, V, II, (III)-VI, [VII-III] IIm (II), V. The bottom level shows the most complex structure: II-III-II-V, I, V-I-[VI]-II-V, I-II-(#F)II-(III)-VI, [#F]-VII-III-[VII](II)-V. Arrows indicate the mapping from the original notes to the Roman numerals in the synthesis levels.

El nivel 1 es la partitura original. En el nivel 2 y sucesivos están las sucesivas síntesis armónicas en forma de esqueleto armónico. Las ramificaciones y sustituciones se ven de arriba abajo.

Síntesis de la textura

La textura musical opera en un plano distinto de la armonía y la melodía. Así como las unidades de análisis melódico (el motivo) o armónico (el acorde) operan siempre en el nivel de detalle, la unidad de análisis de la textura (el patrón rítmico) normalmente opera a niveles mucho mayores (incluso puede unificar, no estructurar, una pieza). Creemos, por lo tanto, que es más

operativo examinar, una vez hemos realizado la síntesis armónico-melódica, las contribuciones que el análisis de los patrones rítmicos y sus evoluciones pueden aportarnos. Para esto será muy importante examinar los componentes de la textura, como son el ritmo de superficie, la organización de los patrones, la densidad, etc. Intentaremos así describir qué factores o que patrones caracterizan la forma en cada nivel, a pequeña, mediana y gran escala.

Z11. Niveles de similitud de la textura



Nivel 1 (obra): no lo tenemos en cuenta, ya que estamos analizando una pieza del Álbum por separado. En su caso, el análisis tendría por objeto encontrar relaciones entre las diferentes piezas del Álbum.

Nivel 2 (movimiento): lo que da unidad textural al movimiento es el registro medio empleado y la persistencia del patrón rítmico principal a lo largo de la mayor parte de la pieza. En general, es una melodía acompañada con la melodía en la parte superior y un bajo muy activo, con un cierto papel de segunda melodía. El acompañamiento consta de dos o tres voces interiores, que casi siempre cumplen función de relleno armónico. Todas estas características corresponden en gran parte al propósito didáctico pensado por Schumann para todo el Álbum, situándola en un nivel de dificultad técnico-expresiva medio bajo.

Nivel 3 (secciones): Teniendo en cuenta el efecto musical que producen las repeticiones, queda claro que la obra tiene 2 secciones, la primera de 8 compases y la segunda de 10 que se repiten. La unidad textural y las relaciones motivicas corresponden a una estructura A-A'-A'. La principal característica de la textura a este nivel es



Representación gráfica

Introducción

Todos de los métodos de síntesis explicamos más arriba ofrecen sistemas interesantes y válidos que intentan resolver el complejo problema de “hablar” de estructura musical y de jerarquía mediante gráficos. Estos sistemas son complementarios entre sí y cada uno nace de puntos de vista diferentes frente al mismo problema. En lo que sigue intentaremos dar una propuesta lo más sencilla posible que sea coherente con la metodología explicada en este texto. Esta propuesta la podemos dividir en realidad en dos sistemas

Representación convencional

Corresponde simplemente a la presentación en batería de los diferentes niveles de análisis, de manera que se vea en vertical cómo cada estructura (motivo, frase, etc.) va siendo simplificado sucesivamente. Este método está especialmente indicado para aplicaciones vinculadas con la práctica instrumental o la improvisación. Así, es posible tocar de manera convencional cada uno de los niveles de síntesis. Bajo cada nivel se coloca el análisis correspondiente, aunque pueden obviarse las inversiones si se desea, ya que en todo momento se ve cuál es el bajo correspondiente.

Esta representación se puede hacer con todos los niveles. Sin embargo, a veces ocupa demasiado espacio (y los niveles su-

periores se ven excesivamente vacíos), y se puede hacer por tramos.

R. Schumann: Álbum de la Juventud, Pieza n° 21

Representación gráfica de los niveles de semifrase y frase (que coincide con sección). Se indican las notas melódicas, bajo y acordes de cada nivel.

En esta representación resumida observamos los dos niveles superiores. El nivel de frase/sección explica como la melodía de la obra se inicia con un descenso diatónico mi-sol de I a V, que se repite pero con una inflexión cromática a sol# como dominante de la región VI. En la segunda frase, la transición se apoya en el II con un fa melódico que dirige el perfil hacia el “la” del IV grado, desde el que se inicia un descenso la-do equivalente al inicial. A este nivel tan amplio, la obra completa parece una pregunta I-V respondida por transporte IV-I con una sección intermedia.

Representación abreviada

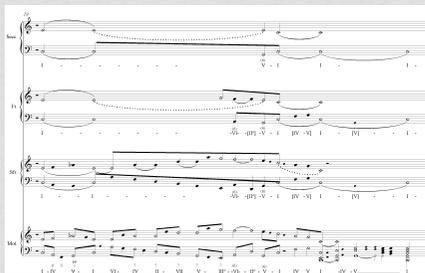
Este tipo de representación es más apropiada cuando se analiza con el fin de mejorar la comprensión de la obra sin pretender una aplicación instrumental concreta (aunque no se exclu-

yen). Es de hecho una evolución del sistema anterior, cercana a la gráfica del análisis schenkeriano, en la que los niveles se siguen viendo en vertical, pero en este caso se intentan potenciar al máximo los componentes visuales, en concreto:

- se abrevia todo lo posible, por ejemplo dejando sólo melodía(s), bajo y cifrado armónico resumido
- se eliminan las barras de compás, silencios, etc, manteniendo sólo aquellos que tienen alguna significación estructural (divisiones de semifrases, frases, etc.)
- se elimina la referencia explícita a la duración de las notas
- las figuras rítmicas utilizadas no están en relación con la duración de las notas, sino con su importancia estructural. Así, un tamaño pequeño, una cabeza sin plica, una cabeza negra, etc. representan elementos secundarios y cabezas de redonda elementos estructuralmente más relevantes.
- las ligaduras expresan prolongaciones de notas estructurales, o sea reelaboraciones alrededor de una única nota estructural.
- las ligaduras punteadas representan cambios de registro es decir la conexión de dos notas estructurales que están en octavas diferentes. Es muy común que una bajada de segunda se transforme en una séptima ascendente.
- las barras sobre notas expresan conexión entre notas estructurales equivalentes dentro del nivel de síntesis en cada momento.

Ejemplo:

R. Schuman: Ich grolle nicht Segunda sección. Síntesis abreviada



En este gráfico se pueden ver los niveles 2 (motivo), 3 (semifrase), 4 (frase) y 5 (sección/ subsección)

Motivo: cada articulación motívica está indicada por su nota inicial y final y sus acordes estructurales

Semifrase:

la primera semifrase describe una cursa sobre la nota y acorde inicial y final, mientras que la segunda amplifica el movimiento ascendente gracias a una progresión armónica que llega al clímax y posterior descenso a la fundamental de I, pero en la octava superior. La tercera semifrase remacha este final con un descenso de octava

Frase: toda la

Ejemplos

8

En esta sección se encuentran las partituras de los ejemplos de referencia más utilizados en el libro.

Ejemplo 1: J. S. Bach. Suite para violoncello solo n° 1 en Sol M. Allemande

Allemande

3a
6
9
11a
14
16a
19a
22
24a
27
30

The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of 30 measures of music, featuring a continuous eighth-note pattern with various trills and ornaments. Measure numbers 3a, 6, 9, 11a, 14, 16a, 19a, 22, 24a, 27, and 30 are indicated at the start of their respective lines.

Ejemplo 2: L. v. Beethoven: sonata en Fa M para violín y piano, op. 24 "Primavera". 1° movimiento.

Exposición

Beethovens Werke. von Serie 12. N° 96.

L. VAN BEETHOVEN.

Dem Grafen Moritz von Fries gewidmet.
Op. 24.

Sonate N° 5.

Allegro.

VOLINO.

PIANOFORTE.

The score is in 3/4 time and F major. It shows the first system of the exposition for Violin and Piano. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with various ornaments and trills. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.).

Original-Verleger: G. Haslinger am Tobias in Wien. Stich und Druck von Neumann, Neudamm in Berlin.

Ejemplo 3: R. Schumann: "Ich grolle nicht" de "Dichterliebe"

VII.

Nicht zu schnell.

mf

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.

mf

E_wig verlor'_ nes Lieb, e_wig verlor'_ nes Lieb, ich grol_ le

nicht, ich grol_ le nicht. Wie du auch strahlst in Di_a_mant_enracht, es fällt kein

ritard.

Strahl in dei_nes Herzens Nacht, das weiss ich längst.

ritard.

Ejemplo 4: R. Schumann: "Álbum" de la Juventud, nº 24

Langsam und mit Ausdruck zu spielen. $\text{♩} = 66$.

p

Langsamer. Im Tempo.

p

ritard. *

Etwas langsamer.

ritard. *

Anexo I: Materiales didácticos

(2) Analizar con el oído

Nota: este documento describe en detalle la propuesta didáctica de Análisis Auditivo que desarrollamos en el apartado 3.4.3. Fue elaborado para ser presentado en el Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS II.

Ha sido editado en formato iBooks con el software iBooks Author.

DANIEL ROCA ARENCIBIA

Analizar con el oído



**Propuesta didáctica y estudio
empírico sobre el análisis
auditivo**

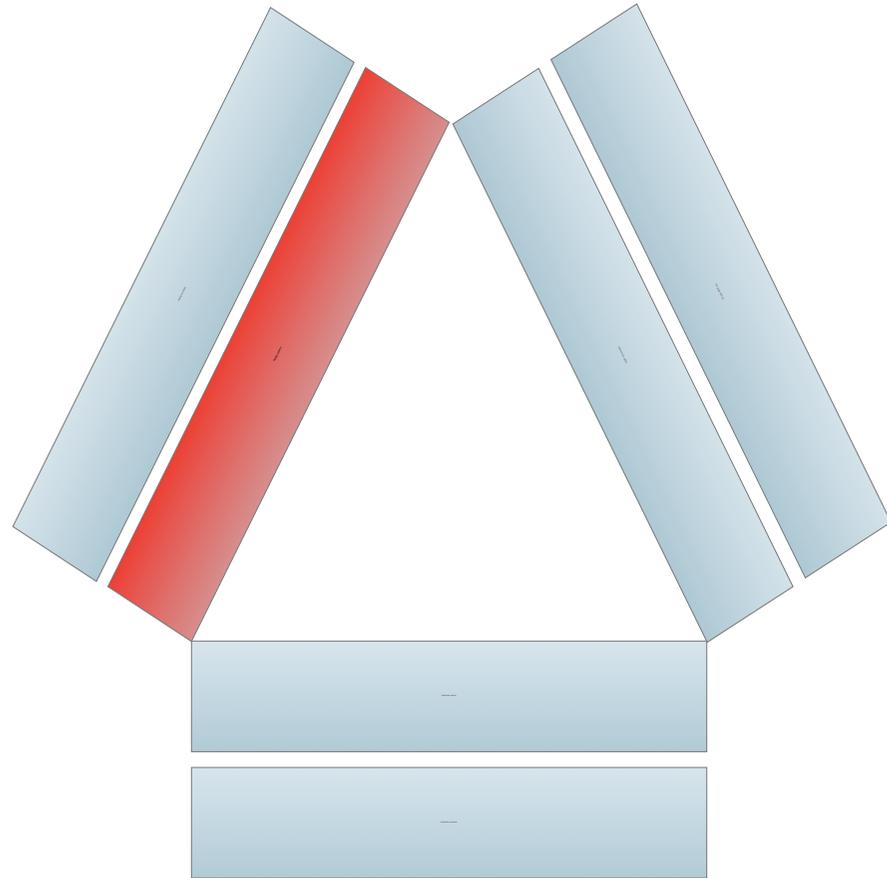
Contacto con el autor:

Twitter: @DanielRoca

Facebook: Daniel Roca

CAPÍTULO 1

Análisis y audición: Conceptos



La práctica analítica tradicional no siempre ha explotado suficientemente la relación entre la partitura analizada y su encarnación sonora, de manera que habitualmente la audición se utiliza, si acaso, como un elemento auxiliar en la enseñanza del análisis. Por otro lado, en los últimos años se observa un creciente interés por el potencial educativo de la audición musical (audición activa, educación auditiva, etc.) El presente capítulo resume las principales herramientas didácticas relacionadas con la audición y el análisis y a partir de ahí define el análisis auditivo como una práctica orientada al reconocimiento auditivo de aspectos analíticos relevantes, sin la ayuda de la partitura.

La audición musical

Contenido

1. **La audición musical**
2. **La audición activa y el musicograma en la formación musical general**
3. **El dictado musical y la educación auditiva dentro del Lenguaje Musical**
4. **La enseñanza del análisis y la audición**
5. **Definición de análisis auditivo**

Definimos, para el propósito de esta publicación, la **audición musical** como “actividad de aprendizaje musical organizada a partir de escuchar música ejecutada en vivo o mediante una grabación”. Siendo la música por naturaleza un arte fundamentalmente sonoro, puede sorprender que la formación musical de los músicos no dedique una atención esencial y primordial a la audición musical, es decir, a escuchar música como actividad de aprendizaje básica. Es indudable que el tiempo y el esfuerzo dedicado a tocar un instrumento o cantar, a desarrollar la lectoescritura musical o a asimilar nociones de teoría musical es, por lo general, muy superior a la dedicada a aprender música a partir de su escucha. El concepto de “educar el oído” ha estado tradicionalmente más ligado a aspectos de la práctica interpretativa, como la exactitud de la afinación o la atención a la calidad tímbrica del sonido producido, que a una escucha comprensiva e integral del hecho sonoro musical.

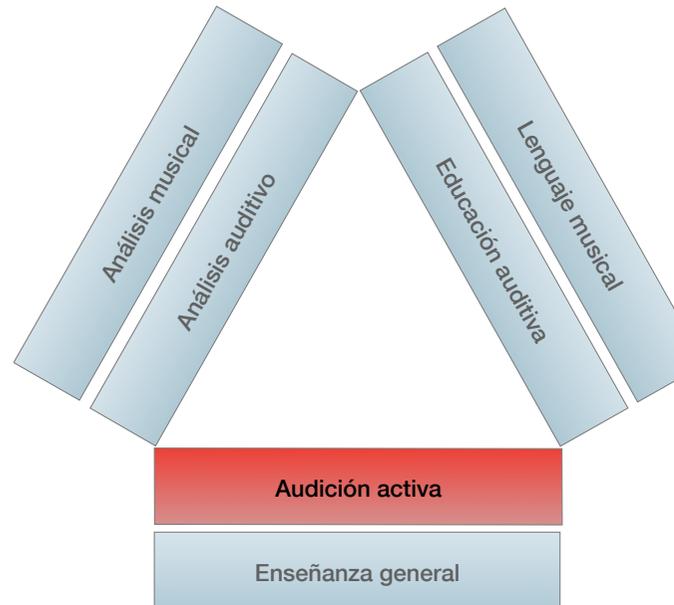
El hecho de que la música sólo es música en tanto que suena está o ha estado generalmente tan olvidado que autores como Cook (2001) han llegado a hablar de la “objetivización del hecho musical”. por la cual la música se convierte en un objeto manipulable en forma de partitura o de soporte sonoro de una grabación. Frente a este concepto de **música como “objeto”**, Cook y otros vienen proponiendo el de la **música como “proceso”** en el cual forman parte compositor, intérpretes y oyentes, un concepto aún más radicalmente desarrollado por Small (1998) en su “**musicking**”.

A continuación describiremos brevemente las prácticas educativas más habituales en las que la audición forma una parte esencial, y de las cuales nuestra propuesta de análisis auditivo es una manifestación particular

La audición activa y el musicograma en la formación musical general

Contenido

1. La audición musical
2. **La audición activa y el musicograma en la formación musical general**
3. El dictado musical y la educación auditiva dentro del Lenguaje Musical
4. La enseñanza del análisis y la audición
5. Definición de análisis auditivo



Si bien la formación de los músicos está desarrollada principalmente a partir de la partitura, la formación musical en la enseñanza general, un entorno relativamente nuevo en España, parte del hacer

(cantar, tocar, moverse) y de la escucha. Lógicamente, en este ámbito la audición musical encuentra un acomodo mucho más natural y está mucho más arraigado. Así, por ejemplo, en la formación de los maestros llega a ser una asignatura independiente (Vargas Liñán, 2004), o bien en Enseñanza Secundaria, con la reciente implantación de la asignaturas de Análisis Musical en el Bachillerato Artístico. Sin embargo, estas actividades están en general enfocadas a lo que denomina “**apreciación musical**” (Aguilar, 1999) o reconocimiento de estilos en general, o de determinadas características primarias (compás, instrumentación, etc.), más que a una exploración analítica sistemática, y sus documentos didácticos suelen tomar

la forma de “**guía de audición**”, más que de esquema analítico.

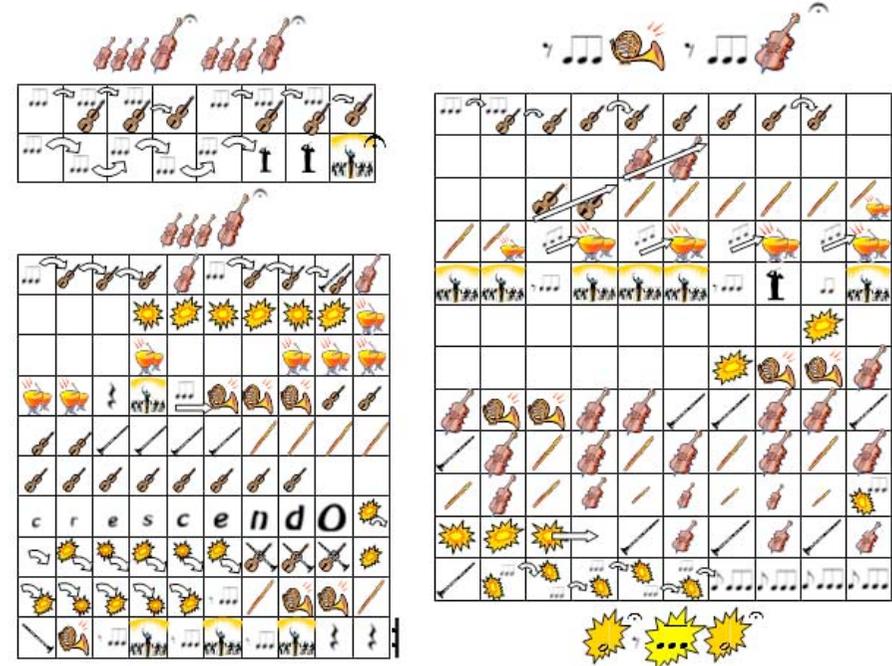
Es evidente que el uso de la audición mediante una mera reproducción de música es muy limitada como herramienta educativa. Por lo tanto, en la enseñanza general (Ed. Infantil, Primaria y Secundaria) se ha generalizado “fijar” lo oído mediante dos técnicas principales: la audición activa y el musicograma.

En la **audición activa** los alumnos deben responder activamente al reconocimiento auditivo de alguna obra mientras ésta se escucha, sea mediante señales, movimientos del cuerpo, palabras, canto, etc. Es una herramienta que fomenta en gran medida la participación del alumno y como tal se encuentra, en mayor o menor medida, en las principales metodologías de iniciación musical que han renovado la pedagogía musical a lo largo del s. XX.

Los **musicogramas** son representaciones gráficas de una obra musical mediante dibujos o esquemas gráficos, que habitualmente combinan el texto con ayudas visuales como colores, ideogramas, etc. Fueron introducidos por autores como Wuytack (Wuytack y Boal Palheiros,

1996) y recientemente han sido enriquecidos por el uso del movimiento por Montoya, Montoya y Francés (2009) con el musicomovigrama.

5ª Sinfonía “El Destino” de L. V. Beethoven.

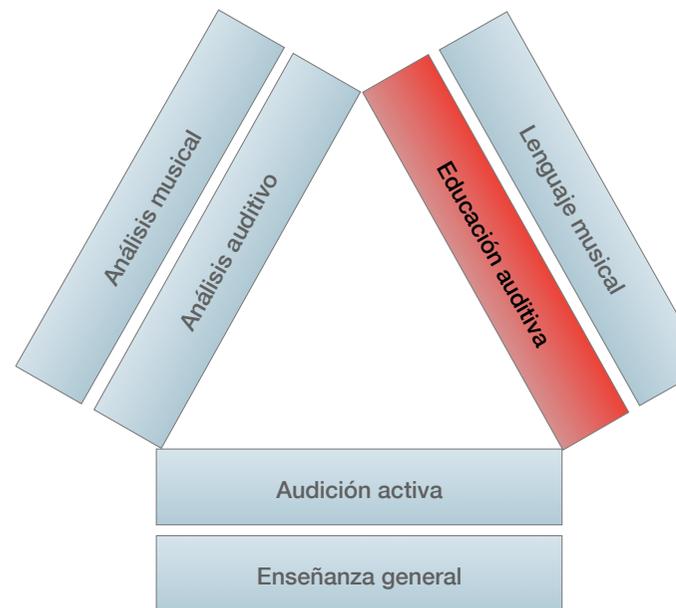


Musicograma (reproducido de edmusical.es)

El dictado musical y la educación auditiva dentro del Lenguaje Musical

Contenido

1. La audición musical
2. La audición activa y el musicograma en la formación musical general
3. **El dictado musical y la educación auditiva dentro del Lenguaje Musical**
4. La enseñanza del análisis y la audición
5. Definición de análisis auditivo



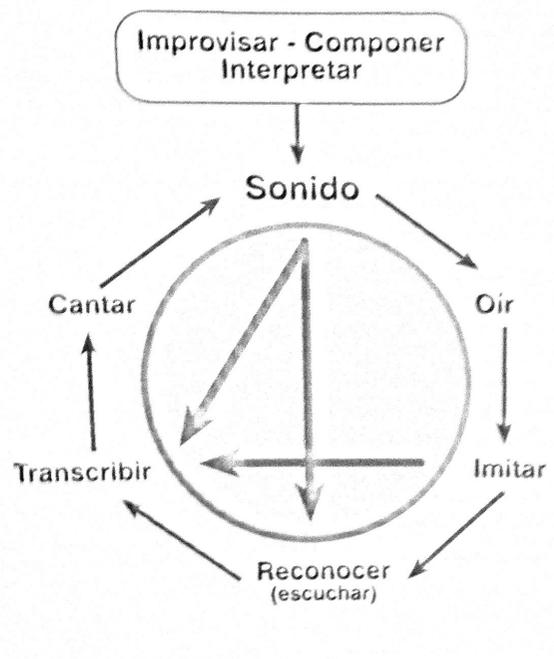
En la enseñanza tradicional del Solfeo la única actividad sistemática en la que se fomentaba de alguna manera la audición eran en forma de **dictado musical**, transcripciones por parte de los alumnos de

melodías (sólo se reproducían las alturas y ritmos) interpretadas por el profesor al piano, muchas veces compás a compás. En general no existía otra metodología que la progresiva realización de dictados de dificultad progresiva, hasta llegar, habitualmente a las 2 voces.

En las últimas décadas el Solfeo tradicional ha venido dando paso (en muchos casos más en el nombre que en la práctica educativa) a la asignatura de Lenguaje Musical, que debería ir más allá del adiestramiento en lectoescritura y abarcar una verdadera formación básica en la comprensión musical. Dentro de esta asignatura la educación del oído ha venido tomando mucha más importancia, y en los principales materiales para la enseñanza

de Lenguaje Musical han venido apareciendo actividades de audición musical que habitualmente propician el reconocimiento auditivo de los elementos básicos (ritmos, alturas, escalas, acordes, etc.), reforzando así los contenidos trabajados. A este respecto reproducimos un esquema de Cañada, López y Molina (2005) que ilustra todo un entramado de relaciones entre las actividades didácticas basadas en el sonido. Paradójicamente, la implantación sistemática del reconocimiento auditivo

como independiente se ha ido haciendo en enseñanzas superiores, a diferencia de la Educación Audiovisual que algunas empresas están implantando en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales.



materia didáctica se realiza a través de asignaturas de Educación Audiovisual en la CC.AA. para ser tratada en algunos cursos

La enseñanza del análisis y la audición

Contenido

1. La audición musical
2. La audición activa y el musicograma en la formación musical general
3. El dictado musical y la educación auditiva dentro del Lenguaje Musical
4. **La enseñanza del análisis y la audición**
5. Definición de análisis auditivo

Tradicionalmente, el **análisis musical** ha prestado una atención prácticamente exclusiva a la partitura, de manera que la práctica totalidad de los análisis publicados hasta hace dos décadas asumían como algo natural que el objeto de atención del análisis son las partituras y por tanto pueden ser descritas como “**análisis de partituras**”. En este tipo de análisis el analista muy raramente menciona la interpretación como fundamentación de sus observaciones. Más bien al contrario, en todo caso se utiliza el **análisis “prescriptivo”** (Rink, 2002), es decir que se pretende que el intérprete obedezca en su interpretación las conclusiones alcanzadas por el analista.

Aún según esta concepción tradicional, la audición musical tiene su lugar en la enseñanza del análisis, y como tal, los datos de nuestro análisis de programaciones didácticas y encuestas a profesores de Análisis musical de Centros de Enseñanzas Musicales Superiores españoles (Roca, en preparación) muestran que a menudo se menciona la audición, pero realizada como ejemplificación o ilustración del “verdadero” análisis realizado sobre la partitura, y por tanto normalmente realizado durante o después del proceso analítico, es decir, la audición utilizada como complemento al análisis, pero no como actividad analítica en sí. Sin embargo, desde una perspectiva más actual la audición empieza a ser conside-

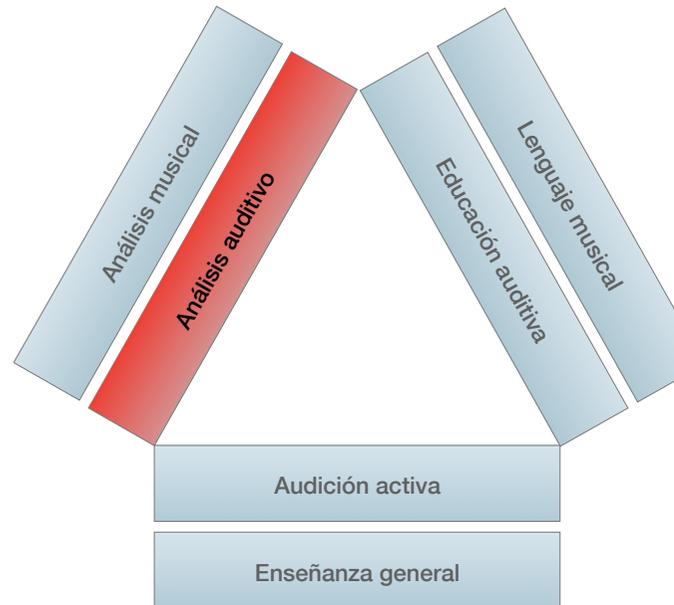
rada una actividad plenamente analítica, así, la atención a la audición sin pasar necesariamente por la escritura es mencionada por Marconi y Ferrari (2002) como uno de los requisitos para un método analítico útil en el ámbito didáctico. Y en este sentido, nosotros proponemos aplicar al análisis musical una actividad de aprendizaje que conecte específicamente audición y análisis, sin ayuda de la partitura.

Es decir, la herramienta que proponemos no se trata de una ejemplificación sonora de elementos analíticos trabajados sobre la partitura, ni siquiera de una audición previa al análisis como toma de contacto con la obra, sino de una actividad organizada y sistemática de identificación auditiva de aquellos elementos de la estructura musical (forma, armonía, etc.) que simplifiquen y den un marco significativo al análisis posterior.

Definición de análisis auditivo

Contenido

1. La audición musical
2. La audición activa y el musicograma en la formación musical general
3. El dictado musical y la educación auditiva dentro del Lenguaje Musical
4. La enseñanza del análisis y la audición
5. **Definición de análisis auditivo**



Definimos el **análisis auditivo** como una actividad pedagógica de grupo guiada por el profesor, en la cual se analiza una obra musical a partir del reconocimiento auditivo de elementos analíticos relevantes, y no de la partitura, cambiando

por lo tanto el enfoque tradicional sobre ésta. Esta actividad, integrada dentro de nuestro modelo pedagógico de análisis de partituras (v. Cap. 2), puede servir de fase inicial del análisis o bien sustituir por completo al análisis realizado sobre partituras

La noción de “análisis auditivo” parte de la base de que los principales elementos que configuran la **forma musical** son reconocibles auditivamente, y de que un entrenamiento adecuado puede desarrollar esta capacidad. El alumnado de conservatorio (especialmente en enseñanzas superiores) posee un entrenamiento muy específico en reconocer determinados aspectos de la forma pero a menudo no es capaz de explicitarlo y sistematizarlo y

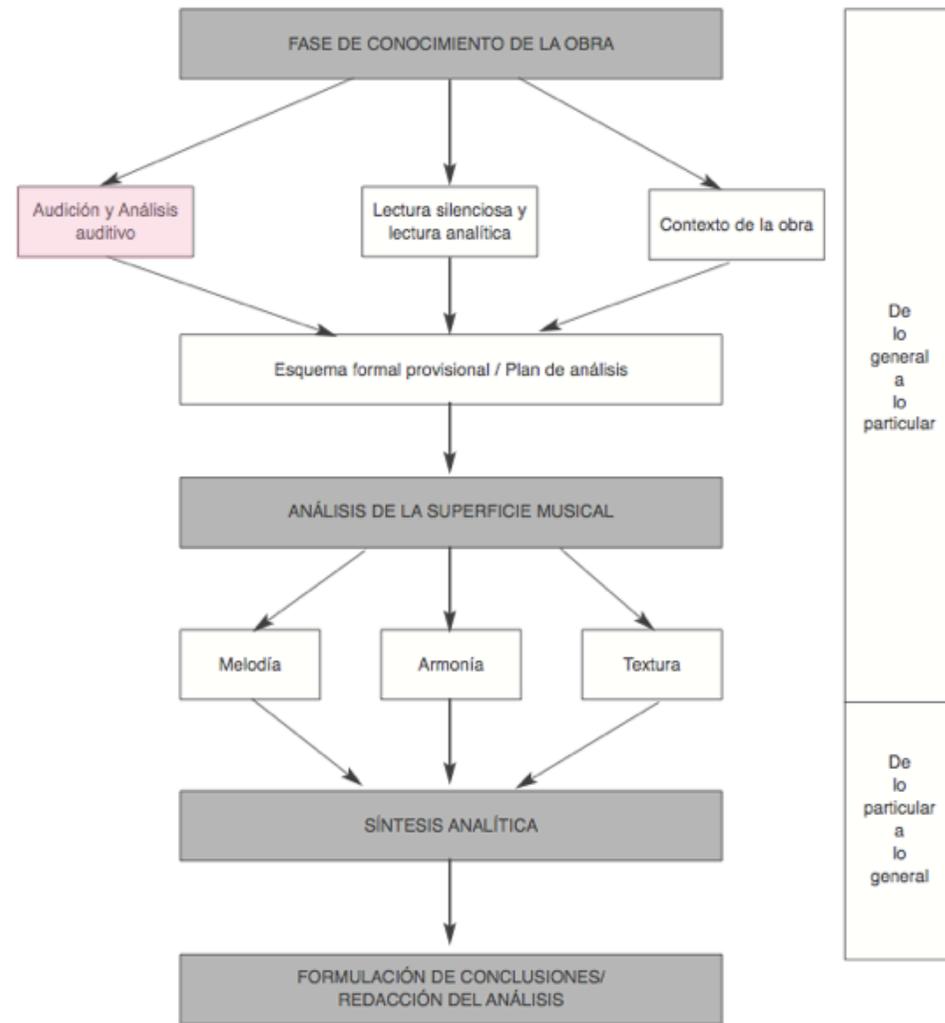
muchas veces no ha desarrollado esta capacidad en otros aspectos de la forma. La metodología que proponemos pretende abordar estos dos aspectos del problema, y puede implantarse tanto en alumnos sin ninguna experiencia analítica (como los del estudio que describimos en Roca, en preparación) como en alumnos con mayor experiencia, capacidad auditiva y conocimientos.

A lo largo de este trabajo desarrollaremos la metodología que proponemos para la realización del análisis auditivo (Cap. 2), y a continuación expondremos un estudio que realizamos en un curso de Análisis Auditivo con alumnos del Conservatorio de Monopoli (Italia). En el Cap. 3 daremos los datos sobre el estudio realizado y la metodología seguida, y en el Cap. 4 expondremos los principales resultados y conclusiones.

CAPÍTULO 2

Metodología de análisis auditivo

En este capítulo desarrollamos una sencilla propuesta didáctica para el reconocimiento auditivo dentro de la clase de Análisis, aplicable a enseñanzas profesionales o superiores de Música, tal como la hemos venido desarrollando en el Conservatorio Superior de Música de Canarias.



Modelo didáctico de análisis de partituras (Roca, 2011)

El estatus actual del análisis musical en España

CONTENIDO

1. **El estatus actual del análisis musical en España**
2. **Modelo pedagógico de análisis de partituras y análisis auditivo**
3. **Características básicas del análisis auditivo**
4. **Metodología del análisis auditivo**

El análisis musical es una disciplina relativamente joven en nuestro país, sólo implantada como materia independiente a raíz del desarrollo de la LOGSE, figurando con dos cursos a final de las enseñanzas profesionales (dentro de determinadas opciones o itinerarios) y con un número muy variables de cursos en las enseñanzas superiores (desde un único curso para los intérpretes hasta un total de 4 cursos de Análisis general y 3 de Análisis de la música contemporánea para los compositores), si bien la práctica del análisis aparece en general como una de las principales herramientas transversales de aprendizaje a lo largo de la carrera.

Sin embargo, fuera de nuestras fronteras el análisis musical ha experimentado un notable desarrollo a lo largo de todo el s. XX, hasta el punto de que algunos autores hablan del “siglo del análisis musical” (Nagore, 2004). El siglo pasado ha visto nacer y extenderse la figura del analista musical como profesión, y la disciplina se ha extendido desde la formación específica del compositor a

ser considerada una de las bases principales de la educación musical. Además, en las últimas décadas, el **análisis estructuralista** dominantes hasta entonces ha sido cuestionado desde distintos ámbitos, y el análisis se ha vuelto mucho más global e interdisciplinar, con el **análisis semiótico**, el **análisis psicológico**, el **análisis de la interpretación**, etc. El reto que deben afrontar los docentes españoles en esta materia, y en especial los recientes especialistas en análisis, es por lo tanto grande: superar esta brecha histórica, y hacerlo de una manera que sea eficaz y significativa en el contexto educativo actual.

Como consecuencia de todo ello, estamos convencidos de que la metodología tradicional de análisis de partituras debe ser renovada en sus métodos y en su aplicación didáctica, a fin de ser más significativa. Dentro de este proceso se ubica la propuesta, creemos que innovadora, de la práctica del análisis auditivo

Modelo pedagógico de análisis de partituras y el análisis auditivo

CONTENIDO

1. El estatus actual del análisis musical en España
2. **Modelo pedagógico de análisis de partituras y el análisis auditivo**
3. Características básicas del análisis auditivo
4. Metodología del análisis auditivo

Nuestras reflexiones sobre nuestra propia práctica docente nos han llevado a pensar que podría ser útil explicitar un modelo didáctico que fundamentase una estrategia para enseñar a los alumnos a analizar autónomamente, no como “receta de cocina” o esquema para realizar un análisis, sino con en fin de proporcionar un marco amplio y abierto, pero a la vez ordenado, en el que pudiesen insertarse las diferentes concepciones sobre el uso didáctico del análisis de partituras. Concretamos este modelo por primera vez (junto a un segundo **modelo de análisis orientado a la interpretación** musical) en nuestra ponencia “Análisis de partituras y análisis de interpretaciones: dos modelos de trabajo” presentada al I Encuentro Nacional de Análisis Musical, que ha sido publicada, en una versión reducida y actualizada en la revista *Quodlibet* (Roca, 2011). La ilustración que encabeza este capítulo 2 ilustra dicho modelo.

Sin entrar en detalles ahora sobre el desarrollo de dicho modelo, observemos que el análisis auditi-

vo, junto a la audición musical, está situado en lo que llamamos “Fase de conocimiento de la obra”. A nuestro juicio, esta fase tiene una importancia capital para un estudiante de Análisis, y más aún en el marco de una clase colectiva.

Nagore (2004) señala que el análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita, que puede explicar mejor una obra que el estudio de la partitura. Así, cuando analizamos una obra que no conocemos (algo que pasará siempre en mayor o menor medida cuando damos clase a un grupo), conviene realizar una toma de contacto previa con la obra, a fin de evitar errores de enfoque y de concepto que marcarán ineludiblemente el proceso posterior de análisis. Por lo tanto, nosotros proponemos que se dedique un tiempo a tomar contacto con la obra, sin entrar aún de lleno en tareas analíticas formales, evitando tecnicismos excesivos y las teorizaciones “a priori”, sustituyéndolos con un enfoque

más vivencial a través de la audición, la práctica instrumental y la atención al contexto estilístico de la obra. En esta fase, el análisis auditivo puede juzgar un papel primordial.

En nuestra opinión, todo proceso de análisis que no esté basado en la audición, en el contacto directo y permanente con la materia sonora que se analiza, corre el riesgo de desorientación y falta de sentido. Para ello, recomendamos el uso razonable y reflexivo de la audición y en particular del análisis auditivo, que implica **estudiar una obra sin la ayuda de la partitura, potenciando así la comprensión musical y la memoria.** en lo que es una actividad esencialmente de grupo, basada en expresar verbalmente y mediante representaciones gráficas lo que el "oído colectivo" del grupo reconoce intuitivamente.

Características básicas del análisis auditivo

CONTENIDO

1. El estatus actual del análisis musical en España
2. Modelo pedagógico de análisis de partituras y el análisis auditivo
3. **Características básicas del análisis auditivo**
4. Metodología del análisis auditivo

Nuestra propuesta didáctica es en realidad bastante simple y presenta las siguientes características:

- su implementación es muy sencilla
- no requiere una gran preparación previa por parte del profesor, aparte de estar familiarizado con la obra
- es adaptable a distintas situaciones docentes, géneros, estilos y épocas
- es especialmente eficaz como iniciación al análisis

La idea principal consiste en establecer un marco común de trabajo en grupo que permita exponer y sistematizar todos aquellos aspectos musicales analíticamente relevantes que pueden ser reconocidos auditivamente por el “oído colectivo” de los alumnos como grupo. La actividad plenamente analítica nace del concepto de forma musical, definida como “resultado de la interacción de las articulaciones armónicas, melódicas y de textu-

ra”. El reconocimiento de esta interacción es la meta principal del reconocimiento auditivo.



Definición de forma musical, en el sentido que le damos en el análisis auditivo

Objetivos del análisis auditivo

- Desarrollar las capacidades de reconocimiento auditivo de elementos analíticamente relevantes (armónicos, melódicos, de textura y formales)

- Verbalizar, sistematizar y organizar los elementos reconocidos por los individuos alrededor de la forma musical
- Generar un vocabulario analítico directamente realizado con la percepción sonora.
- Organizar los elementos percibidos en esquemas formales que sirvan para mostrar las características individuales de las obras o fragmentos trabajados.
- Relacionar, a posteriori, dichos esquemas formales con los patrones formales propios de determinados géneros o estilos.

Metodología del análisis auditivo

CONTENIDO

1. El estatus actual del análisis musical en España

2. Modelo pedagógico de análisis de partituras y el análisis auditivo

3. Características básicas del análisis auditivo

4. Metodología del análisis auditivo

En principio, los contenidos o elementos musicales que pretendemos reconocer dependen de la obra en sí, que es la que proporciona el verdadero guión de la actividad, siempre desarrollada bajo la guía discreta del profesor. Por lo tanto, en cada caso el profesor determina la percepción de elementos musicales en función de dos criterios:

- Estar dentro de las capacidades perceptivas de los alumnos que conforman el grupo (lo que no es perceptible se deja fuera)
- Ser elementos estructuradores de la forma a nivel melódico, armónico o de textura (el reconocimiento melódico-rítmico en el estilo del dictado musical se deja fuera)

Precisamente una de las competencias a desarrollar es la de discernir qué es o no relevante para el reconocimiento formal a nivel auditivo, lo que luego influirá también en el análisis con partitura. Con carácter general, y aplicándolo al reperto-

rio tonal habitual en Análisis General, dentro de estos elementos pueden estar:

- Melodía: articulaciones melódicas a distintos niveles (motivo, semifrase, frase), elementos motivicos característicos, similitud o contraste de elementos melódicos
- Armonía: cadencias, pedales, cambio de región o de tono, cambio de modo
- Textura: contrastes de instrumentación, articulaciones generales de la textura, cambio de patrón rítmico, cambios en el ritmo de superficie

(para cualquier duda en cuanto a la terminología utilizada, ver el [Vademécum musical del IEM](#))

I. Preparación previa y materiales didácticos

La selección de la obra o fragmento a analizar depende enteramente del propósito del profesor y las características del grupo. Si es importante tener en cuenta la duración de la obra o fragmento en la versión que se escoja, puesto que entendemos que una buena sesión de trabajo incluirá al menos 5 audiciones de la obra con tiempos intermedios para trabajo individual y/o puesta en común.

El desarrollo de la sesión de trabajo es crucial en una actividad grupal y activa como esta. A fin de poder poner en común los elementos reconocidos y situarlo en el momento apropiado de la música, es necesario tener una guía visual que defina un marco temporal sin revelar los detalles de la partitura. Nosotros hemos implementado en nuestras clases una variante del sistema de “letras de ensayo” habituales en las partituras de cámara u orquestales. En este caso, el profesor establece antes de la sesión de trabajo una serie de puntos de articulación en la obra, y las marca alfabéticamente como se muestra a continuación.

El criterio para establecer estas marcas de análisis, que denominamos **letras-guía**, puede variar según el propósito de la sesión y las características de la obra. El profesor es el único que tiene la partitura con las marcas indicadas.

Ejemplo de marcas de articulación (Mozart: Sonatina Vienesa n° 2 Rondó (arranque). En este caso, las letras en rojo indican las articulaciones a nivel de frase. Nótese que se respetan las repeticiones.

A partir de estas letras-guía, hemos probado dos tipos de materiales:

Ficha I: En los casos generales, y sobre todo para la iniciación en esta técnica, utilizamos una ficha de trabajo similar a esta:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
(datos libres tomados en tiempo real)																					
(esquema formal)																					
Comentario (opcional):																					

Ficha de trabajo I para el análisis auditivo

- 1) En la fila superior se hallan situadas las letras-guía coincidiendo con la segmentación de la obra preparada por el profesor. El profesor irá diciendo las letras a la vez que suena la audición.
- 2) En la primera área libre los alumnos deberán anotar todos aquellos detalles que sean capaz de escuchar al tiempo que suena la música. Se puede utilizar cualquier terminología, signos, simbología, etc. que se desee. La función de este área es la de recopilar datos en tiempo real y será diferente en cada alumno
- 3) La banda central sirve para sistematizar los datos recogidos en tiempo real en un esquema formal que debe ser elaborado paulatinamente en el curso de la sesión de trabajo. Este esquema formal no deberá tener necesariamente en cuenta las letras de ensayo superiores, y deberá ser el mismo o muy similar en todos los alumnos del grupo.
- 4) La parte inferior está destinada al comentario verbal sobre la obra analizada, realizado con posterioridad al esquema formal.

Ficha II: En determinados casos nos interesa poder recoger con más detalle aspectos de la textura, especialmente en obras de naturaleza contrapuntística, y en este caso situamos las letras-guía sobre un sistema de pentagramas en blanco similar al que presentamos a continuación:

1. En este caso se indica el número de compases, de manera que se pueden indicar más exactamente las articulaciones melódicas, como por ejemplo la entrada del sujeto de una fuga, o el modelo de una progresión
2. Además, se puede señalar en qué voz de la textura aparece cada elemento, diferenciando cuando aparece el sujeto en voz superior, intermedia o inferior.
3. En todo caso, debe evitarse la transcripción de melodías o acompañamientos

Ficha de trabajo II para el análisis auditivo, para una Fuga de Bach

II. Desarrollo de la sesión de trabajo (Ficha I):

Se entrega a cada alumno una ficha correspondiente a la obra o fragmento a analizar y asimismo se reproducen las letras-guía (convencional o PDI). Se realiza una **primera audición sin indicación alguna**, a fin de que los alumnos tomen contacto no mediatizado con la obra. A continuación se hace una **segunda audición**, diciendo el profesor esta vez las letras-guía a medida que suena la audición. Los alumnos deberán mientras tanto hacer anotaciones en la parte superior de la Ficha de cualquier aspecto analítico que puedan reconocer: repeticiones de elementos, contrastes, paradas cambios de carácter, cadencias, etc. Este tipo de anotaciones serán muy informales en las primeras sesiones de trabajo pero deberán ser más específicas y sistemáticas con el tiempo.

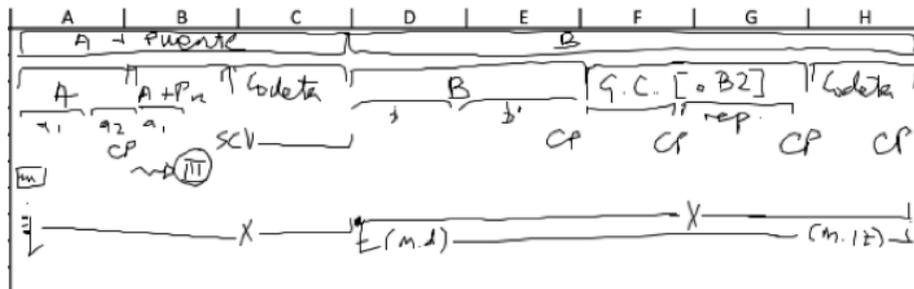
A continuación se realiza una **primera puesta en común**. Es muy importante que en esta fase participen por igual todos los alumnos del grupo, y que se intente más bien recoger percepciones individuales (dónde hay un cambio, dónde se repite algo, qué cambia en este momento, ...) que debatir sobre problemas analíticos más profundos (como puede ser la función de un elemento en el conjunto o la forma musical o estilo a los que debe ser adscrita la obra). Por lo tanto, establecemos las siguientes reglas

1. cada alumno interviene por riguroso turno (si bien los demás pueden comentar la contribución del cada uno), refiriéndose siempre a alguna de las marcas de ensayo
2. se deben dar informaciones muy concretas y concisas, sobre un punto o fragmento concreto de la audición
3. se debe partir de lo obvio, de aquello que no ofrece ninguna duda (por ejemplo: acaba en cadencia perfecta, o: en la letra D calla

la melodía y queda solo el acompañamiento), dejando cualquier duda para más adelante

4. no se deben dar las indicaciones cronológicamente, sino estructuralmente; lo más importante antes que lo primero que se oye
5. se deben combinar elementos melódicos, armónicos y de textura, evitando hablar sólo de uno de estos aspectos

A medida que cada intervención va aportando un dato concreto y corroborado por el grupo, el profesor va recogiendo sobre la pizarra, distribuyéndolo según la organización de un Esquema formal, utilizando la simbología habitual de **letras-forma**.



Anotaciones realizadas durante una sesión de análisis auditivo En la parte superior se ve las marcas formales y debajo los niveles melódico-formales (subsección, frase y semifrase), aspectos armónico-formales (regiones, cadencias y pedales) y aspectos de textura (ritmo de superficie).

Cuando el profesor observa que empieza a haber más dudas que certezas, **se repite el proceso**: una nueva audición con enunciación de las letras-guía y un nuevo proceso de puesta en común. En caso necesario se puede hacer una audición parcial de un fragmento para solucionar alguna duda, opcionalmente con apoyo del piano o del canto de los alumnos.

Poco a poco deberán irse integrando todos los elementos en el Esquema formal de la pizarra, que necesariamente señalará

1. las principales articulaciones melódico-formales, al menos en dos niveles, con identificación de los principales elementos motivicos
2. las principales articulaciones armónico formales, indicando al menos cadencias, regiones y pedales
3. los principales aspectos de la textura que articulan la forma (patrones rítmicos, variaciones en el ritmo de superficie, instrumentación, etc.)

III. Desarrollo de la sesión de trabajo (Ficha II)

El trabajo con la Ficha II (especialmente apto para texturas contrapuntísticas) es en general igual que con la Ficha I, con las siguientes matizaciones:

1. La ficha II está compaseada, por lo que hay que asegurar que desde el primer momento todos los alumnos perciben correctamente el compás.
2. Se hace especial hincapié en la aparición de elementos contrapuntísticos reconocibles en cualquiera de las voces de la textura
3. Se pueden indicar células, progresiones, de una manera mucho más precisa
4. En todo caso, paralelamente a las indicaciones sobre la pauta en blanco se realiza un esquema formal similar al ya señalado con la Ficha I.

IV. Final de la actividad

Para la siguiente sesión de trabajo, el profesor o los alumnos preparan un esquema formal en limpio que resuma todo el trabajo realizado, y se realiza una última audición observando el esquema. En esta página podemos ver un ejemplo.

Una vez conceptualizada la forma a partir de los elementos reconocidos auditivamente, damos paso a la verbalización de las conclusiones alcanzadas mediante un comentario escrito o redactado. Lo esencial en este trabajo es pasar del simple reconocimiento a la interpretación, para lo que es esencial relacionar el análisis realizado con los conocimientos que se posean sobre obras del mismo estilo, género o época, es decir, relacionar este análisis concreto con el contexto. En líneas generales proponemos varios focos de atención:

- Adscribir la obra analizada al **patrón formal** (forma musical) más adecuado, o bien a una combinación de varios patrones formales.
- Comentar las posibles divergencias o características especiales que pueda tener la obra analizada con respecto al o a los patro-

nes formales enunciados, en sus aspectos armónicos, melódicos o de textura

- Describir cómo la textura contribuye a articular la forma
- Adscribir la obra a un estilo y época, refiriéndose explícitamente a los aspectos analizados que lo revelan

A continuación puede darse por concluido el trabajo con la obra, o bien pueden plantearse los aspectos más interesantes a analizar en la obra para pasar al análisis sobre la partitura. En este caso, la tarea inicial a realizar por parte de los alumnos consistirá en indicar todos los aspectos del esquema en la partitura.

Letra-guía	A-B	C-G	D-H	E-I	F-J	K-L	M-N	O	P	Q	R	S	T	U			
Secc	Estribillo					Copla				Estribillo sin repeticiones			Grupo cadencial				
Subsecc.	:A:		:A':					:B:		:B':			Repetición literal del estribillo sin signos de repetición				
Fr			Des	A'								GC1				GC1	GC2
Sfr	a1	a2	a'	Cod.	a1	a2	a2'	Cod.	b1	b1'	a'	b1''					
Cad./Ped	CP		SCV	CP			CP	I	CP		CP			CP	CP	CP	
Reg.	<I>		--><V>		--<I>			<Im>		--><Vm>		--><Im>			<I>		
Modo	M					m				M							
R. S.	♪		♪	♪			♪				♪						

RESUMEN DE LA METODOLOGÍA

Selección de la obra y asignación de letras-guía



Preparación de materiales

Ficha I

Ficha II



Primera audición (sin marcadores)



Audición (con marcadores)



Puesta en común



Esquema formal



Comentario



CAPÍTULO 3

Datos del estudio empírico

Encuesta: Reconocimiento auditivo de elementos analíticos	
Población	Asistentes al Curso de “Análisis Auditivo” realizado en el Conservatorio de Monopoli (25-27 enero 2011)
Sesiones de trabajo del curso	3 sesiones de 2 horas en dos grupos. Se realizó una encuesta antes del curso y otra al finalizar el mismo
Variable independiente	Metodología de análisis auditivo aplicada durante el curso
Variable dependiente	Mejora en el reconocimiento auditivo de elementos analíticos, concretada en los parámetros de Relación, Forma, Armonía y Textura

Si bien en general concebimos el análisis auditivo como una herramienta más, integrada en la asignatura de Análisis, también puede ser implementada en formato intensivo. En este capítulo y en los dos siguientes exponemos un estudio que realizamos durante un curso de Análisis auditivo realizado en el marco de una movilidad Erasmus en el Conservatorio de Monopoli (Italia). Nos proponemos examinar en qué medida la metodología de análisis auditivo (VI) influye en la mejora en el reconocimiento auditivo de elementos analíticos (VD), concretado en los parámetros Relación, Forma, Armonía, Carácter y textura)

Descripción general del estudio

CONTENIDO

1. **Descripción general del estudio**
2. **Población**
3. **Encuesta inicial y encuesta final**
4. **Variable independiente**
5. **Concreción de la variable dependiente**

Si bien en general concebimos el análisis auditivo como una herramienta más, integrada en la asignatura de Análisis, también puede ser implementada en formato intensivo, lo que nos permite medir con mayor exactitud el desarrollo de capacidades de reconocimiento auditivo analítico.

El estudio que presentaremos fue realizado a raíz del curso de “Análisis Auditivo” que impartimos en el Conservatorio de Música de Monopoli (Italia) entre los días 25 y 27 de enero de 2011, como parte de una movilidad Erasmus. Los sujetos son alumnos del Conservatorio de distintos niveles y se ha medido su capacidad de reconocimiento auditivo de elementos analíticos al principio y al final del curso, que consistió en 3 sesiones de traba-

jo de 2 horas con cada grupo, es decir 6 horas en total para cada grupo. Se han tenido en cuenta aspectos como la formación previa de los alumnos, su nivel y el grado de asistencia al curso.

Nuestro objetivo es comprobar en qué medida nuestra metodología de análisis auditivo (variable independiente) permite mejorar el reconocimiento auditivo de elementos analíticos por parte de los alumnos (variable dependiente).

Encuesta: Reconocimiento auditivo de elementos analíticos

Población	Asistentes al Curso de “Análisis Auditivo” realizado en el Conservatorio de Monopoli (25-27 enero 2011)
Sesiones de trabajo del curso	3 sesiones de 2 horas cada grupo. Se realizó una encuesta antes del curso y otra al finalizar el mismo
Variable independiente	Metodología de análisis auditivo aplicada durante el curso
Variable dependiente	Mejora en el reconocimiento auditivo de elementos analíticos, concretada en los parámetros de Relación, Forma, Armonía y Textura

Población

CONTENIDO

1. Descripción general del estudio
2. **Población**
3. Encuesta inicial y encuesta final
4. Variable independiente
5. Concreción de la variable dependiente

La población del estudio está compuesta por alumnos de Grado Medio y de Grado Superior del Conservatorio de Música de Monopoli (Italia). El curso estaba estructurado en dos niveles: alumnos de Grado Medio (grupo 1) y alumnos de Grado Superior (grupo 2) y fue ofertado (con asistencia voluntaria) a todos los alumnos de Grado Medio y Superior. 92 alumnos asistieron al curso al menos en 1 de las 3 sesiones. Se tenía conocimiento de que la experiencia analítica de los alumnos de ambos niveles sería escasa, puesto que el Análisis no formaba aún parte explícita del currículo educativo musical en Italia. Los alumnos de nivel Medio eran de edades muy dispares, incluyendo desde los 14 años hasta adultos, mientras que los de Grado Superior eran adultos en su práctica totalidad.

Para medir el aumento en la capacidad de reconocimiento auditivo se realizaron sendas encuestas (traducidas al italiano) antes del inicio del curso

y a su finalización. En éstas encuestas se tomaron los siguientes datos personales de los alumnos:

- Años de estudios previos en Análisis Musical (0-1-2)
- Años de estudios previos en Educación Auditiva (0-1-2)
- Grupo al que asistió (1/2)
- N° de sesiones a las que asistió (1/2/3)*
- Nombre y Apellido**

*Sólo en la encuesta final

**Recogido sólo con el fin de poder comparar las encuestas caso a caso.

Por lo tanto, la muestra podría ser dividida en los siguientes grupos:

- Según la experiencia previa en Análisis o Educación Auditiva

- Según el nivel de los alumnos (Grupo 1: Grado Medio, Grupo 2: Grado Superior)
- Según la asistencia al curso (1, 2 o 3 sesiones de 2 horas cada una)

Asimismo, al haber recogido (de manera voluntaria) el nombre de los encuestados, podemos hacer una valoración individual de los datos, en aquellos casos en los que contemos con ambas encuestas. Si estos sujetos, además, han asistido a la totalidad de las tres sesiones, tendremos el “**grupo ideal**” para valorar la mejoría en el reconocimiento auditivo.

En total recogimos 87 encuestas. Consideramos que podemos desechar los estudios previos realizados por los sujetos, puesto que son muy escasos, tanto a nivel general como por grupos. Esto no resulta sorprendente, puesto que en Italia ni el Análisis ni la Educación Auditiva estaba implantada en el currículo de la enseñanza musical.

En cuanto a la asistencia, a nivel general y en el Grupo 2 prácticamente todos los sujetos asistieron a las 3 sesiones, mientras que en

el Grupo 2 hubo un número significativo que sólo asistió a dos sesiones. Aún así, estimamos que con 2 sesiones sería suficiente para que se notase la mejoría en el reconocimiento auditivo de elementos analíticos.

En cuanto al número de encuestas realizadas, encontramos que, en los datos generales contamos con 49 sujetos que rellenaron ambas (y en los que por lo tanto podemos evaluar la mejoría en el reconocimiento auditivo), mientras que de 38 sólo poseemos una encuesta (la inicial o la final). En los datos por grupos vemos como la proporción de sujetos con las dos encuestas es mucho mayor en el Grupo 1 (el que tenía menor nivel de estudios y en general menor edad), mientras que en el 2 prácticamente la mitad sólo ha rellenado una encuesta.

Con estos datos, hemos conformado un grupo representativo o “grupo ideal” con los 43 sujetos que han rellenado ambas encuestas y han asistido a la totalidad del curso, aproximadamente la mitad de la muestra (43 de 87), en una proporción similar en ambos grupo

	TODOS	GRUPO 1	GRUPO 2
Muestra	87	71	16
Estudios previos de Análisis (0/1/2 años)	81/3/3	71/0/0	10/3/3
Estudios previos de Educación Auditiva (0/1/2 años)	79/6/2	68/3/0	11/3/2
Nº sesiones de asistencia (1/2/3)	3/11/50	2/6/43	1/5/7
Encuestas (sólo inicial / sólo final / ambas)	16/22/49	14/17/40	2/5/9
Miembros “grupo representativo” (ambas encuestas + asistencia 3)	43	35	8

Encuesta inicial y encuesta final

CONTENIDO

1. Descripción general del estudio
2. Población
3. Encuesta inicial y encuesta final
4. Variable independiente
5. Concreción de la variable dependiente

I. Procedimiento de realización de la encuesta inicial

Una vez reunidos los alumnos para la primera sesión del curso, y tras una breve presentación del ponente, se explicó a los sujetos el propósito y la mecánica de la encuesta, que consistiría en que éstos anotasen, en la manera que les pareciese más oportuna. El formato de la encuesta era muy similar a la Ficha I expuesta en el Cap. 2. En el texto de la encuesta figuraba la aclaración (en italiano):

N. B. Indicar los elementos analíticos o auditivos escuchados de manera libre, según las letras-guía indicadas. Se pueden utilizar letras, flechas, números, símbolos, etc.

También se explicó que oirían una pieza musical por tres veces, y que podían indicar los elementos reconocidos durante la audición o en los intervalos de tiempo que se dejarían entre una audi-

ción y otra, así como al final. Para guiar la audición y poder reflejar lo escuchado, el profesor/encuestador enunciaría una serie de letras-guía alfabéticamente que coinciden con las letras-guías de la encuesta. De esta manera, los sujetos podrían relacionar lo escuchado con el momento preciso.

Una vez rellenados los datos personales y aclaradas las dudas, se procedió a las audiciones de la obra escogida, (Rondó de la Sonatina Vienesa nº 2 de W. A. Mozart) durante las cuales el profesor/encuestador iba nombrando las letras-guías.

Para ello se utilizó la versión grabada por Hans Kahn del disco "In Memoriam Hans Kahn" editado en 2006 por Preiser Records. Esta versión respeta todas las repeticiones señaladas en la partitura. Después de la primera audición se volvió a preguntar si había surgido alguna duda.

Finalmente se recogieron las respuesta y se dio comienzo al curso en el cual se desarrolló la meto-

dología descrita más adelante. Duración de la actividad: 25 min.

II. Procedimiento de realización de la encuesta final

Al finalizar de tercera sesión de trabajo, y como colofón al curso se volvió a realizar el procedimiento de recogida de datos con la misma obra e interpretación (la cual no había sido trabajada durante el curso), con algunas pequeñas diferencias:

- Se recogió el dato de a cuántas sesiones habían asistido los alumnos
- Se añadió un apartado para recoger, si se deseaba, un comentario textual sobre la obra.
- El texto explicativo en este caso rezaba

Indicar los elementos analíticos o auditivos escuchados en modo libre o según los criterios utilizados durante el curso. Es posible añadir un comentario escrito.

Duración de la actividad: 20 min.

Por lo tanto, podemos analizar los datos desde dos puntos de vista:

- datos globales de reconocimiento auditivo, realizado con todos los datos disponibles de cada encuesta, y desglosados en los Grupos 1 y 2.
- mejoría del reconocimiento por casos concretos en el “grupo ideal”, calculada como diferencia en cada parámetro entre la encuesta inicial y final de los 49 sujetos con dos encuestas y que han asistido a las 3 sesiones del curso

Variable independiente

CONTENIDO

1. Descripción general del estudio
2. Población
3. Encuesta inicial y encuesta final
4. **Variable independiente**
5. Concreción de la variable dependiente

La variable independiente es la metodología de análisis auditivo, que coincide con lo expuesto en el Cap. 1.4, adaptada para la ocasión (curso monográfico de 6 horas de duración para cada nivel).

Al principio del curso, y después de realizada la encuesta inicial, se realizó una breve sesión de “brainstorming” con el grupo, a fin de detectar cuáles eran sus concepciones generales sobre el análisis y a introducir la materia del curso. Esta sesión tuvo diferente desarrollo en cada uno de los grupos (ver cuadro de contenidos más abajo), si bien en el transcurso de ambas sesiones se explicó nuestro **Modelo didáctico de análisis de partituras** (Cap. 2.2). Asimismo, esta figura había sido entregada a los alumnos.

Básicamente, el grueso del curso consistió en una serie de actividades prácticas grupales según el modelo de letras-guía ya establecido en la encuesta, con las siguientes adaptaciones:

- A lo largo del curso en ningún momento se mostraron las partituras analizadas a los alumnos.
- A fin de fijar y concretar los conceptos trabajados, se utilizaron los materiales complementarios que se indican en la tabla que sigue, procedentes de nuestros materiales didácticos, que fueron entregados a los alumnos.
- Al finalizar el trabajo con cada obra, se proyectaba sobre la pantalla el Patrón Formal en limpio elaborado por el profesor.

MATERIALES ENTREGADOS A LOS ALUMNOS
Modelo didáctico de análisis de partituras
Guía “Cómo realizar un esquema formal”, traducida al italiano
Ejemplo práctico de Análisis formal
“Patrones Formales Básicos”

Estas fueron las obras analizadas durante el curso en ambos grupos:

GRUPO 1	GRUPO 2
W. A. Mozart: Sonatina nº 4 Andante	W. A. Mozart: Sinfonía Nº 9 Allegro molto
J. S. Bach: Suite para violoncello nº 1 en Sol M Menuet I/II	J. S. Bach: Suite para violoncello nº 1 en Sol M Menuet II - Allemande
W. A. Mozart: Sinfonía nº 1 Rondó	L. v. Beethoven: Sonata para violín y piano nº 5 en Fa M "Primavera" Scherzo
	R. Schumann: "Ich grolle nicht" de "Dichterliebe"
	J. S. Bach: Fuga XXI de "El Clave bien Temperado", vol. I

La siguiente tabla muestra los elementos analíticos trabajados en el curso, ordenados en función de los parámetros de concreción de la variable dependiente que explicamos en el Cap. 3.5. En particular, se centró la atención en los parámetros Relación, Forma y Armonía, ya que son estos los aspectos que más expresamente marcan la estructura musical, al menos en la música culta occidental, en contraposición a la textura (cambios de dinámica, tempo, carácter, etc.), que es en general más fácil de percibir, pero menos significativa, tal como quedó patente en el curso. El significado de la terminología analítica utilizada se puede consultar en el [Vademécum Musical del IEM](#).

BLOQUE DE PARÁMETROS	GRUPO 1	GRUPO 2
Relación	Letras-forma en mayúsculas indican elementos distintos en niveles superiores (A, B, etc.)	
	Letras-forma en minúsculas indican elementos distintos en niveles inferiores (a, b, etc.)	
	Modificadores para indicar elementos similares: a – a' indica variantes de un mismo elemento; a1- a2 indica distintos elementos dentro de un mismo nivel	
	Signos de repetición indican repeticiones literales	
Forma	Agrupación de elementos en un nivel superior	
	División de elementos en un nivel inferior	
	Funciones principales expositivas (Tema) y secundarias (Introducción, Desarrollo, Coda, Grupo cadencial, Variación, etc.)	
	Niveles en la forma: Sección, Subsección, Frase, Semifrase	
	Patrones formales: forma Binaria, Ternaria, Menuet-trio, Rondó, Sonata	
		Lied, Fuga
Armonía	Cadencia perfecta, Semicadencia, Cadencia rota	
	Pedal I, V	
	Región	
Textura	Patrón rítmico	
	Ritmo de superficie constante, variable	

Finalmente, el **esquema formal** completo de la obra seleccionada para la encuesta sería el siguiente, si bien no se esperaba que los alumnos los reconociesen en su integridad, ni siquiera en su mayor parte con tan poco tiempo de adiestramiento. Más bien, el objetivo es ver cuáles de estos elementos serían reconocidos.

Letra-guía	A-B	C-G	D-H	E-I	F-J	K-L	M-N	O	P	Q	R	S	T	U			
Secc	Estribillo				Copla				Estribillo sin repeticiones				Grupo cadencial				
Subsecc.	:A:		:A':				:B:		:B':		Repetición literal del estribillo sin signos de repetición				GC1 GC1 GC2		
Fr			Des		A'												
Sfr	a1	a2	a'	Cod.	a1	a2	a2'	Cod.	b1	b1'					a'	b1''	
Cad./Ped	CP		SC	V	CP		CP	I	CP		CP		CP	CP	CP		
Reg.	<I>	--><V>	--<I>				<Im>	--><Vm>	--><Im>		<I>						
Modo	M				m				M								
R. S.	♪		♪		♪		♪						♪				

Concreción de la variable dependiente

CONTENIDO

1. Descripción general del estudio
2. Población
3. Encuesta inicial y encuesta final
4. Variable independiente
5. **Concreción de la variable dependiente**

Para organizar los elementos analíticos reconocidos auditivamente hemos debido interpretar las observaciones reflejadas por los sujetos en las hojas de encuesta, organizando los datos recogidos en función de determinados parámetros principales, según nuestros objetivos. Esta interpretación ha sido especialmente problemática en lo que se refiere a la encuesta inicial, ya que el tipo de anotaciones era sumamente dispar. Para llevarlo a cabo hemos elaborado una base de datos con una ficha por cada individuo, en la que hemos valorado cualitativamente, y también de manera cuantitativa, asignándole una puntuación según la Escala de valoración cualitativa que mostramos. De ésta se deduce que otorgamos un mayor valor a la corrección de las observaciones frente al número de ellas, es decir, que entendemos preferible que sólo se haya anotado un aspecto correctamente frente a hacer muchas observaciones incorrectas.

Cada uno de los parámetros presenta características propias, reflejadas en la siguiente **escala de valoración cuantitativa**.

I. **Parámetro 1: Relación**

Escala de valoración cuantitativa	
0	ninguna observación
1	alguna observación, pero errónea
2	varias observaciones, pero con muchos errores
3	alguna observación correcta
4	varias observaciones correctas, pero con algún error
5	varias observaciones correctas
6	reconocimiento correcto

En este apartado se recogen todas aquellos datos que hacen referencia a las relaciones de igualdad, diferencia o similitud entre los diferentes bloques conformados por las letras-guía. Hemos recogido estos datos en cuatro apartados:

1. **Reconocimiento auditivo. Datos generales:** Valoramos estos datos con la escala de 0-6 explicada más arriba, en la que el 0 es cuando no se hace ninguna observación de relación y 6 sería un reconocimiento completo y correcto de las relaciones entre bloques individuales. Analizamos estos datos de manera general en el cómputo global y por grupos (1 y 2),

en cada una de las encuestas, a fin de ver si se observan diferencias positivas entre ambas. Hemos considerado la media aritmética (suma de todos los valores entre número de datos), la moda (valor más repetido), la desviación estándar (a fin de comprobar la consistencia entre los datos en torno al valor central), y la frecuencia estándar de cada uno de los valores de la escala 0-6.

2. Reconocimiento auditivo. Mejoría de la percepción en el grupo representativo: Se obtiene restando los valores de la encuesta inicial y los de la encuesta final en cada uno de los miembros del “grupo ideal” establecido anteriormente.

3. Método de representación utilizado. Datos generales: Por otra parte hemos considerado de interés examinar los diferentes medios utilizados para representar relaciones entre bloques, ya que se observa una gran disparidad entre los distintos sujetos, yendo desde dibujos ilustrativos hasta representaciones más abstractas. El método elegido influye en los datos, ya que uno u otro permiten una mayor o menor exactitud, no solo en la expresión del reconocimiento realizado, sino en el propio reconocimiento. Hemos categorizado los **métodos de representación** utilizados por los sujetos en la tabla siguiente.

Hemos valorado estos datos de 0-7. 0 indica que no se ha expresado la relación en forma alguna y los valores 1-7 indican el ítem de la lista anterior, que como hemos explicado está ordenada de menor a mayor complejidad. Estos datos, al igual que los anteriores, los hemos calculado en general y por grupos

4. Método de representación utilizado. Mejoría en el grupo representativo: Se obtiene restando los valores de la encuesta inicial y los de

Métodos de representación	
1	Dibujos esquemáticos
2	Símbolos gráficos
3	Indicaciones de texto
4	Letras guía de la encuesta
5	Letras-forma
6	Letras-guías combinadas con modificaciones tomados de las matemáticas (‘. ‘’)
7	Letras-forma combinadas con modificadores tomados de las matemáticas:

la encuesta final en cada uno de los miembros del “grupo ideal” establecido anteriormente.

II. Parámetro 2: Forma

El concepto de “forma musical” parte del reconocimiento de relaciones entre elementos, pero los pone en relación de maneras más sofisticadas, en función del contexto general de la obra y de un estilo en general (es decir, con obras similares). Dividimos estos datos en cuatro apartados

1. Reconocimiento auditivo. Datos generales: valoración cuantitativa general por medio de la escala de 0 a 6 ya expuesta al principio de esta apartado. Indicamos estos datos en el total de encuestas y por grupos, calculando la media aritmética, la moda, la desviación estándar, y asimismo los datos de la frecuencia de cada valor de la escala

2. Reconocimiento auditivo. Mejoría en el grupo representativo: calculamos para el “grupo ideal” que hemos establecido (dos encuestas y asistencia a las 3 sesiones del curso), la diferencia entre la encuesta inicial y la final en cada caso individual, en una escala de -2 a +6. Calculamos asimismo la media aritmética, la moda, la desviación estándar, así como los datos de la frecuencia de cada valor de la escala

3. Elementos formales indicados. Datos generales, por grupos y en el grupo representativo: para obtener mayor precisión en los datos, hemos realizado la siguiente **clasificación de aspectos formales**:

Los aspectos 1 a 3 indican hasta qué punto la atención del sujeto se ha fijado en los distintos aspectos de la forma de la obra en concreto, mien-

Clasificación de aspectos formales	
1	Agrupación de elementos simples en unidades mayores, o dividir unidades simples en subunidades
2	Reconocimiento de la función de cada elemento (funciones principales o expositivas por un lado y funciones secundarias por el otro)
3	Indicación de diversos niveles de forma
4	Reconocimiento de patrones formales propios de un estilo concreto

tras que el 4 requiere un conocimiento general de las formas musicales del periodo estudiado, a fin de adscribir la obra a una de ellas. Dadas las características de la muestra, centramos nuestra atención durante el curso a los tres primeros, y por lo tanto es de esperar que los resultados muestren una mejoría en ellos, y no tanto en el b4, para lo que se requiere una formación en análisis más amplia.

Mostramos los datos de cuántos sujetos han indicado cada elemento en sus encuestas, así como el porcentaje del total de encuestas, independientemente de que el reconocimiento haya sido más o menos correcto. Estos datos los indicamos en el total de encuestas y por grupos, así como en el grupo “ideal” que hemos determinado.

III. Parámetro 3: Armonía

En un análisis auditivo como el que hemos descrito, los elementos armónicos que intentamos reconocer son exclusivamente las cadencias, regiones y, en su caso, pedales. En la obra que nos ocupa, y como se indica en el Esquema formal, bastaría con distinguir las cadencias de las semicadencias, así como la región Im (homónima menor), que es la única que es importante formalmente, y si acaso, reconocer el hecho de que la frase inicial modula a la región del V. Dividimos por lo tanto los resultados en los siguientes apartados

1. Reconocimiento auditivo. Datos generales: valoración cuantitativa general por medio de la escala de 0 a 6 ya expuesta al principio de esta apartado. Indicamos estos datos en el total de encuestas y por grupos, calculando la media aritmética, la moda, la desviación estándar, y asimismo los datos de la frecuencia de cada valor de la escala

2. Mejoría del reconocimiento en el grupo representativo: calculamos para el “grupo ideal” que hemos establecido (dos encuestas y asistencia a las 3 sesiones del curso), la diferencia entre la encuesta inicial y la final en cada caso individual, en una escala de -2 a +6. Calculamos asimismo la media aritmética, la moda, la desviación estándar, así como los datos de la frecuencia de cada valor de la escala

3. Elementos armónicos indicados. Datos generales, por grupos y en el grupo representativo: para obtener mayor precisión en los datos,

hemos dividido los distintos aspectos de la armonía en función de los siguientes elementos

- c1: Cadencias
- c2: Regiones

Mostramos los datos de cuántos sujetos han indicado cada elemento en sus encuestas, así como el porcentaje del total de encuestas, independientemente de que el reconocimiento haya sido más o menos correcto. Estos datos los indicamos en el total de encuestas y por grupos, así como en el grupo “ideal” que hemos determinado

IV. Parámetro 4: Carácter y textura

En la encuesta dividimos el parámetros en sus aspectos principales, el primero de los cuales se refiere a la percepción personal de la expresión particular de la pieza o sus fragmentos, y el segundo (textura) al entramado musical de sus elementos. Dividimos estos datos en tres apartados

1. **Carácter: Reconocimiento auditivo. Datos generales:** valoración cuantitativa general por medio de la escala de 0 a 6 ya expuesta al principio de esta apartado. Indicamos estos datos en el total de encuestas y por grupos, calculando la media aritmética, la moda, la desviación estándar, y asimismo los datos de la frecuencia de cada valor de la escala

2. **Textura: Reconocimiento auditivo. Datos generales:** valoración cuantitativa general por medio de la escala de 0 a 6 ya expuesta al principio de esta apartado. Indicamos estos datos en el total de encuestas y por grupos, calculando la media aritmética, la moda, la desviación estándar, y asimismo los datos de la frecuencia de cada valor de la escala

3. **Elementos de textura indicados.** Para simplificar, y en función de los pocos datos obtenidos, indicaremos sólo aquellos elementos men-

cionados que pueden encuadrarse en algunos de los aspectos principales de la textura de una manera global, según la clasificación que hemos realizado anteriormente

Resumen de análisis de los parámetros de concreción del reconocimiento auditivo (DG: Datos generales; ME: Mejoría en el grupo “ideal”; GR: Datos por grupos; GI: Grupo “ideal”

RESUMEN DE LOS PARÁMETROS DE ANÁLISIS		DG	ME	GR	GI
Relación	Reconocimiento auditivo	x	x	x	
	Método de representación utilizado	x	x		
Forma	Reconocimiento auditivo	x	x	x	
	Elementos formales indicados	x		x	x
Armonía	Reconocimiento auditivo	x	x	x	
	Elementos armónicos indicados	x		x	x
Carácter y textura	Carácter. Reconocimiento auditivo	x		x	
	Textura. Reconocimiento auditivo	x		x	
	Elementos de textura indicados	x			

CAPÍTULO 4

Resultados y conclusiones

En este capítulo exponemos los resultados del estudio realizado a alumnos del Conservatorio de Monopoli (Italia) a raíz del curso de Análisis auditivo, así como las conclusiones que del mismo podemos extraer en cuanto a nuestra propuesta didáctica de análisis auditivo

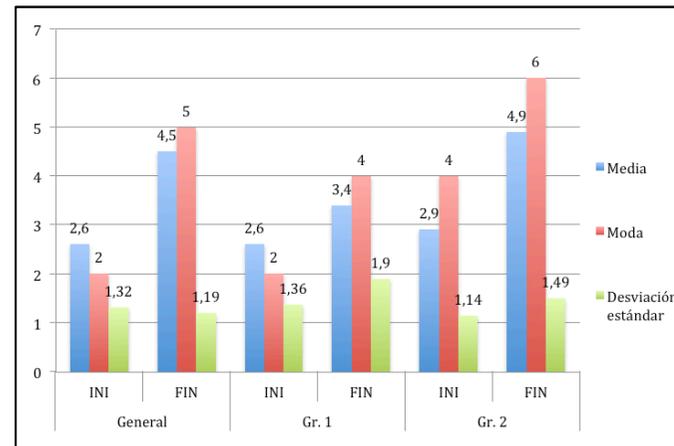
Parámetro 1: Relación

CONTENIDO

1. **Parámetro 1: Relación**
2. Parámetro 2: Forma
3. Parámetro 3: Armonía
4. Parámetro 4: Carácter y textura
5. Síntesis de los resultados y conclusiones

I. Reconocimiento auditivo. Datos generales

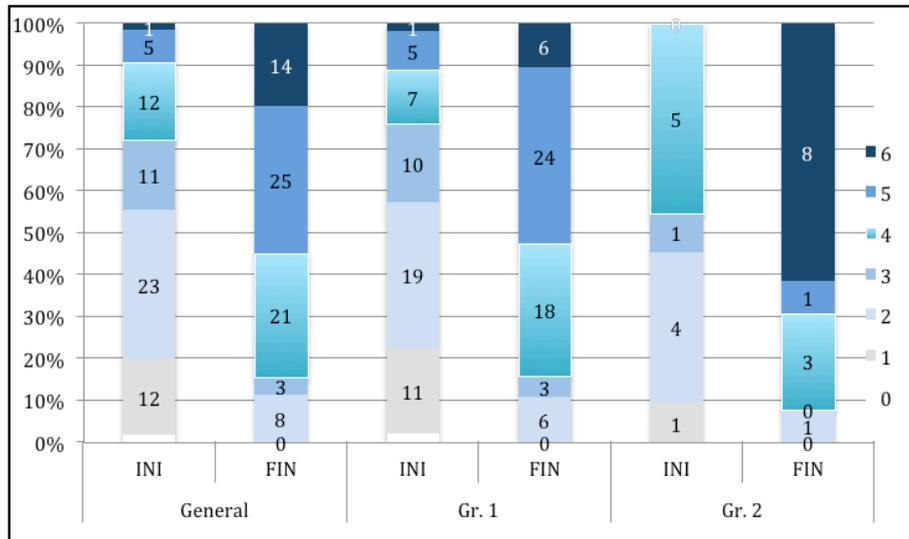
El siguiente gráfico muestra el reconocimiento auditivo de relaciones entre elementos realizado por los sujetos en ambas encuestas, en cómputo general y por grupos:



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Relación: Media, Moda y Desviación estándar. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. Escala de 0-6

Observamos que los datos iniciales son similares en los tres grupos, con una media entre 2,6 y 2,9 (que oscila entre “varias observaciones, pero con muchos errores” y “alguna observación correcta”), y que la mejora en los resultados es evidente, sobre todo en el Grupo 2, con una media de 4,9 y el valor máximo de 6 (“reconocimiento correcto”) como moda. La mejora en el Grupo 1 también es significativa.

En cuanto a los datos de la frecuencia absoluta, el código de colores (los colores más oscuros expresan la cantidad de encuestas con valores más altos) muestra claramente el aumento en el valor 6 (que apenas aparecen en las encuestas iniciales) así como la desaparición de los valores 0 y 1.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Relación. Frecuencia absoluta. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. *Escala* de 0-6

Vemos como en los tres casos, al menos un 80% de los sujetos están entre los valores 4 y 6 en la encuesta final, mientras que en la encuesta inicial, apenas un 30% llegaba a estos valores.

II. Reconocimiento auditivo: Mejoría de la percepción en el grupo representativo (diferencia entre Encuesta inicial y Encuesta final en un mismo sujeto)

En el “grupo ideal” (sujetos que han rellenado ambas encuestas y han asistido a las 3 sesiones) observamos una mejora de 2,1 puntos de media en el reconocimiento del parámetro “Relación”, con un total de 34 sujetos de 43 que presentan entre 2 y 4 puntos de mejora. En un solo caso se observa un leve empeoramiento.

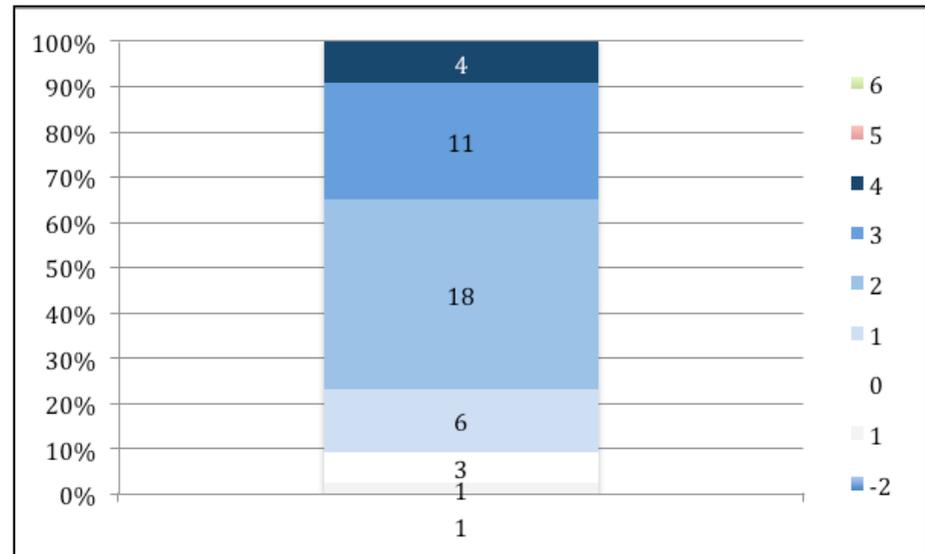


Gráfico XX: Mejoría en el reconocimiento de la relación entre elementos en el grupo representativo. Datos de frecuencia absoluta en porcentaje sobre los 43 sujetos (Negativa: empeoramiento, 0: sin diferencia, positivo: mejoría)

III. Método de representación utilizado: Datos generales

Como hemos explicado en el apartado “Parámetros de concreción de la variable dependiente”, otorgamos gran importancia al método utilizado por los alumnos para expresar relaciones auditivas, puesto que mientras algunos métodos no llegan a transmitir estas relaciones, otros lo hacen de forma demasiado esquemática (igual/diferente) y otros permiten una mayor precisión en las observaciones. El método utilizado además obliga a aguzar la percepción. Los datos obtenidos muestran que en la encuesta final se utilizan métodos mucho más efectivos que en la inicial.

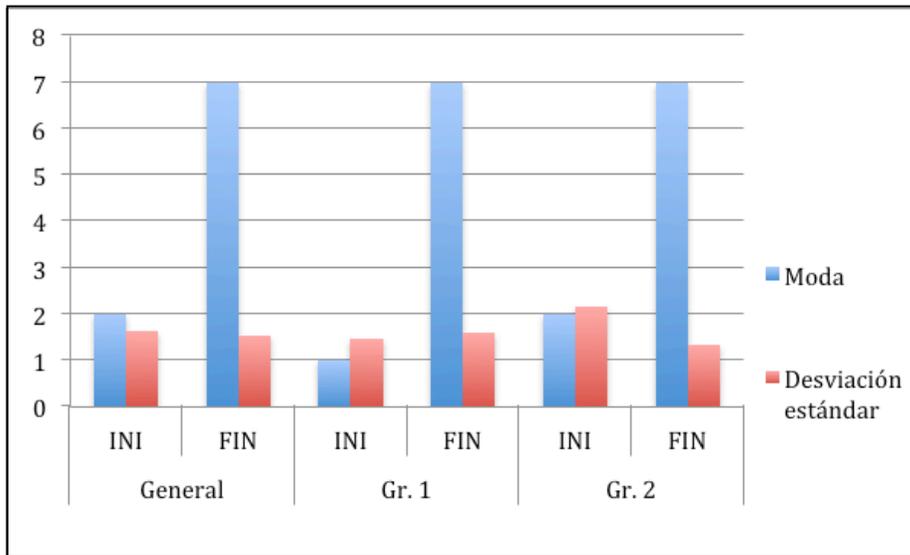


Gráfico XX: Métodos utilizados para expresar la relación entre elementos analíticos. Media, moda y desviación estándar. Escala de 0-7 (*métodos de representación*)

Como podemos observar, la mejoría en el método utilizado para reflejar relaciones auditivas es muy evidente. En los tres grupos la mayoría de los alumnos pasaron a utilizar el método comúnmente utilizado en análisis musical, es decir, la utilización de letras-forma con modificadores que indican no sólo si dos bloques son iguales o distintos, sino la similitud entre dos bloques. Queremos resaltar que nuestro principal objetivo es propiciar un cambio de actitud y metodológico en el alumnado, y por ello otorgamos, si cabe, mayor importancia al hecho de haber aprendido una nueva y compleja forma de representación que a la propia exactitud del reconocimiento.

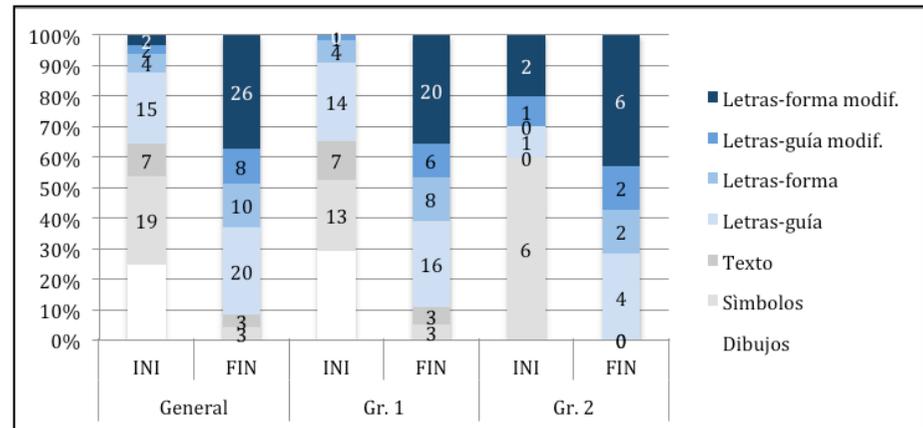


Gráfico XX: Métodos utilizados para expresar la relación entre elementos analíticos, en términos porcentuales según el número de sujetos de cada grupo. Frecuencia absoluta. (INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final)

El gráfico de frecuencia nos muestra de manera pormenorizada este cambio. En el grupo 1 hay un cambio radical, puesto que de 29 sujetos que utilizaban dibujos o símbolos pasamos a 50 que utilizan de alguna manera letras, y de estos 28 utilizan letras-forma (método que identificamos como ideal y que es el comúnmente utilizado en análisis), y aún 20 (el número mayor) lo hace con modificaciones que señalan con mayor precisión la relación entre elementos auditivos. Con estos datos podemos imaginar que la entrada de estos alumnos a clases formales de Análisis (que aún no han comenzado en su formación académica) se verá bastante facilitada, ya que desde el primer momento otorgarán a estos símbolos un significado auditivo real.

En cuanto al grupo 2, aún cuando cursan estudios superiores, sólo 4 de ellos utilizan letras en alguna forma (recordemos que estos alumnos tampoco han cursado estudios formales de Análisis).

En el test final todos ellos pasan a utilizar las letras, y 6 de ellos en la forma que hemos establecido como ideal.

IV. Método de representación utilizado: Mejoría en el grupo representativo (diferencia entre Encuesta inicial y Encuesta final en un mismo sujeto)

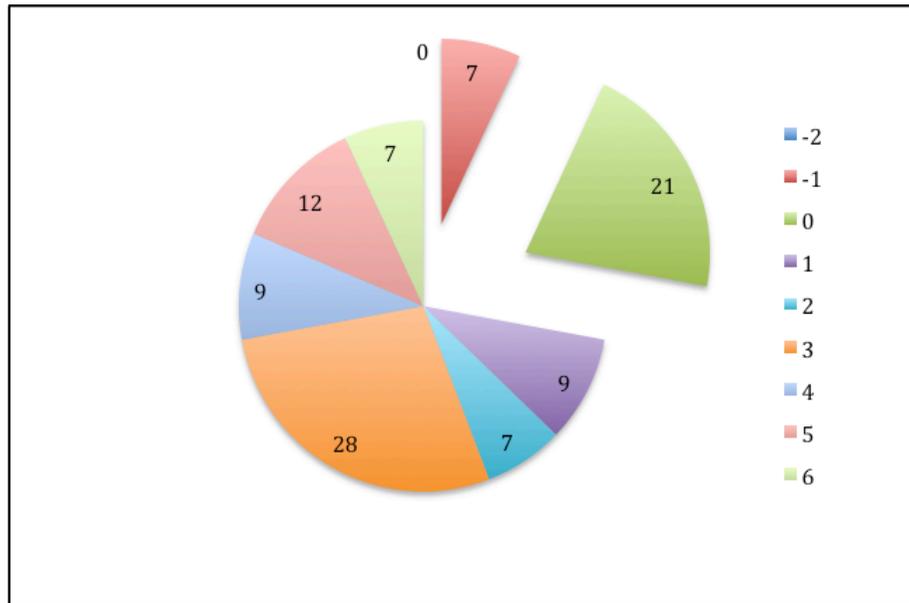


Gráfico XX: Mejoría en el método utilizado para representar relación en el grupo representativo (en términos porcentuales). Las áreas separadas del total corresponden a valores de 0 o inferior

Como vemos, la mejoría es generalizada, +3 como Moda y casi un 75% de los sujetos con algún grado de mejoría. El valor 0 que presentan un 21% de sujetos no tiene un significado relativo, ya que se aplica a los alumnos que ya presentaban un buen método de expre-

sar relación en la primera encuesta, y por lo tanto no mejoran en la encuesta final. Podemos decir que, como consecuencia de la metodología utilizada en el curso, los sujetos aprendieron a expresar el parámetro "Relación" con unos métodos sensiblemente mejores que al principio de curso. Creemos que estos datos muestran un acusado cambio conceptual que creemos que responde muy bien a nuestros objetivos.

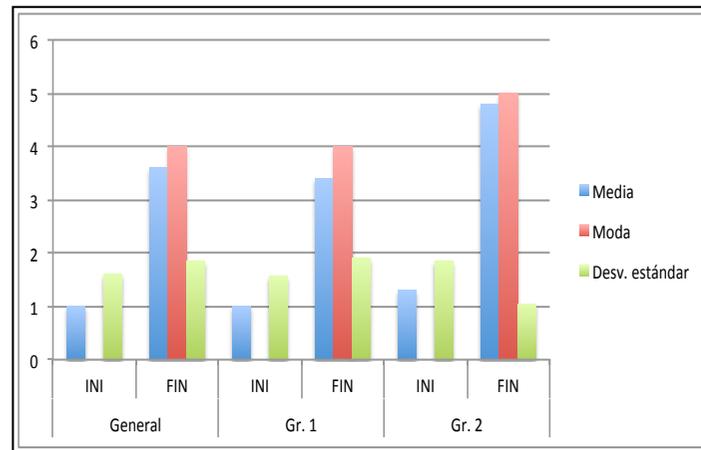
Parámetro 2: Forma

CONTENIDO

1. Parámetro 1: Relación
2. **Parámetro 2: Forma**
3. Parámetro 3: Armonía
4. Parámetro 4: Carácter y textura
5. Síntesis de los resultados y conclusiones

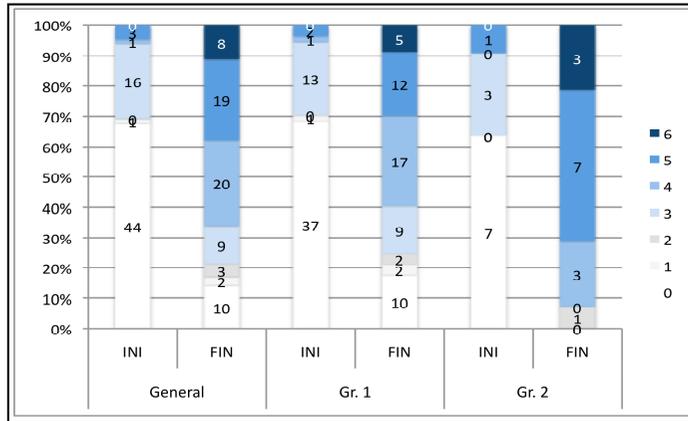
I. Reconocimiento auditivo. Datos generales

Los datos de este parámetro muestran un incremento aún más significativo que en el parámetro Relación. Esto no es de extrañar, puesto que el concepto de forma es más complejo que el de mera relación.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Forma. Media, Moda y Desviación estándar. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. Escala de 0-6

Los datos de la encuesta inicial muestran un muy escaso reconocimiento formal. De hecho, la moda es 0 (ningún reconocimiento) en la encuesta inicial en todos los grupos, con cerca del 70% de las encuestas totales. En los datos de la encuesta final se observa un claro descenso de este valor (que desaparece en el grupo 2, con una moda de 4 o 5 y una muy significativa media de hasta 4,8 en el Grupo 2. Creemos que es muy significativo que en el Grupo 2, en el que los sujetos tienen la formación básica apropiada para iniciar el análisis, 13 de los 14 sujetos alcancen una puntuación igual o superior a 4, mientras que solo 1 lo alcanzaba al inicio del curso.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Forma. Frecuencia absoluta. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. Escala de 0-6

Esta representación muestra claramente la tendencia general: al inicio del curso cerca de un 70% en cada grupo no expresaba en modo alguna reconocimiento de forma (es decir, se reconocían elementos aislados, pero no relaciones más generales), y al final la inmensa mayoría alcanza al menos una puntuación de 3. El aumento es muy significativo (incluso radical) en el Grupo 2, pero muy claramente apreciable en el 1 y en el cómputo general.

II. Reconocimiento auditivo: Mejoría de la percepción en el grupo representativo (diferencia entre Encuesta inicial y Encuesta final en un mismo sujeto)

Los datos del grupo representativo (que calculan la mejoría caso a caso en los sujetos que rellenaron las dos encuestas y asistieron a las 3 sesiones del curso) confirman los datos generales. La Media es de 2,7 puntos de mejoría y más del 75% de los sujetos muestran mejor puntuación en la encuesta final. El valor 0 (sin mejoría) que figu-

ra como moda no es significativo, puesto que hay también 21 sujetos que muestran una mejoría de 4 puntos, e incluso 16 de 5 puntos, mientras que 19 aumentan en 3 puntos.

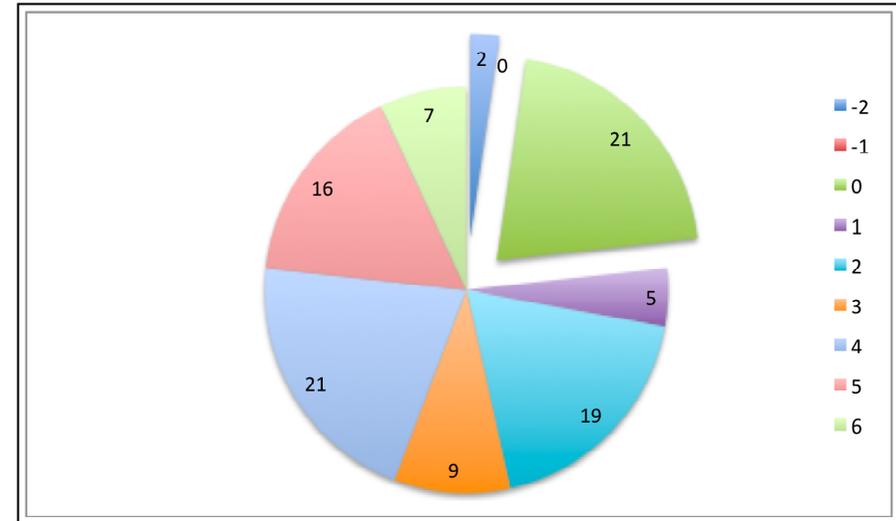


Gráfico XX: Mejoría en el método utilizado para representar Forma en el grupo representativo (en términos porcentuales). Las áreas separadas del total corresponden a valores de 0 o inferior

El gráfico circular refuerza la visión de los datos ya indicados. Hemos separado las áreas correspondientes a los valores 0 o inferiores para resaltar que más de tres cuartas partes de los sujetos muestran mejoría, y que además ésta es muy acentuada (superior a 3 puntos en más del 50%).

III. Elementos formales indicados. Datos generales, por grupos y en el grupo representativo

Nuestros datos muestran que, en general, los elementos 1 y 2 de nuestra clasificación de aspectos formales son los más utilizados por los sujetos.

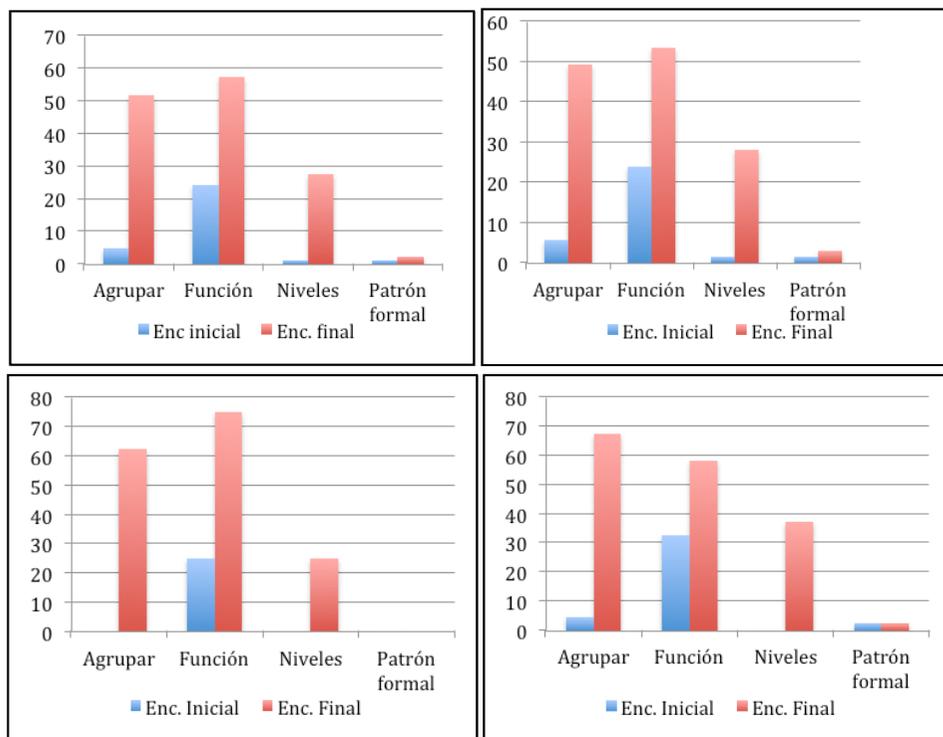


Gráfico XX: Elementos formales reconocidos por grupos (datos generales, grupo 1, grupo 2 y grupo representativo) expresada en términos porcentuales, según las encuestas realizadas por cada grupo

El valor más alto corresponde al reconocimiento de la función que un elemento cumple en la forma; es decir, si es expositiva (Tema), o secundaria (Coda, Desarrollo, Final, etc.). Este es el único elemento que se encontraba de manera significativa (sobre un 20%) en las encuestas iniciales, y sube hasta un 70% en algunos casos en las finales. Pero la diferencia más significativa es el gran aumento experimentado por la agrupación o división de elementos, que de valores en torno al 5% antes del curso sube hasta más del 50%, e incluso un 67% en el grupo ideal.

Es también importante, aunque no con tanta fuerza, el aumento de los sujetos que indican distintos niveles estructurales en la forma, que de ser prácticamente inexistente al principio pasa a valores entre un 20 y casi un 40%. El reconocimiento del patrón formal, que implica poner en relación la obra con el estilo, es decir, con otras obras similares, apenas registra aumento, lo que no es sorprendente según el objetivo del

Los datos por grupos son muy homogéneos. En el grupo "ideal" o representativo, sin embargo, se observa que los tres elementos principales (agrupar, función y niveles) están más equilibrados, y que el agrupamiento para a ser el valor mayor, con más de un 65% de sujetos que lo indican, y hasta un 37% indican distintos niveles. Esto sugiere que estos sujetos han desarrollado la capacidad de escuchar la forma de una manera más integral y equilibrada.

Parámetro 3: Armonía

CONTENIDO

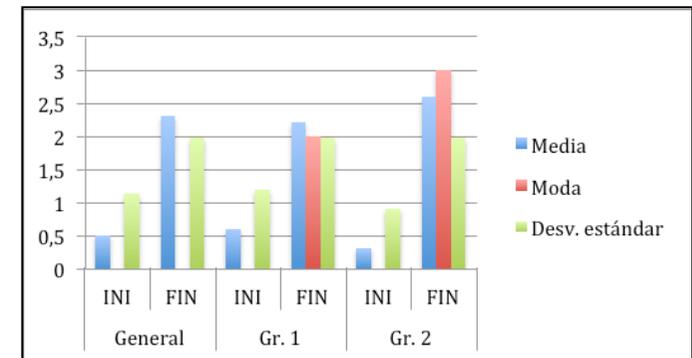
1. Parámetro 1: Relación
2. Parámetro 2: Forma
3. **Parámetro 3: Armonía**
4. Parámetro 4: Carácter y textura
5. Síntesis de los resultados y conclusiones

I. Reconocimiento auditivo. Datos generales

El aspecto más llamativo en cuanto a los datos de reconocimiento armónico es que en la encuesta inicial la inmensa mayoría de los encuestados no recogen ningún dato sobre la armonía (53 casos). La proporción es similar en ambos grupos, incluso en los sujetos que ya han realizado estudios de análisis, lo que sugiere que esta formación no ha tenido muy en cuenta el aspecto armónico a nivel práctico (De hecho la media inicial es menor en este grupo que en el grupo 1)

En los datos finales es patente la mejoría en el reconocimiento. En este caso los sujetos del grupo 2 sobrepasan a los menos experimentados, lo que sugiere que su mayor formación o edad les ha preparado para asimilar más rápidamente los nuevos conceptos. No obstante, y lógicamente, este aspecto aún queda por desarrollar en un curso de iniciación como el que se ha realizado, lo

que muestran los 28 sujetos que tampoco señalan elementos armónicos en la encuesta final.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Armonía. Media, Moda y Desviación estándar. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. *Escala* de 0-6

Los datos de la frecuencia absoluta muestran cómo, si bien la proporción de sujetos que no indican elementos armónicos sigue siendo alta después del curso, pero que se ha reducido en gran número, y que en cambio más de la mitad de los sujetos puntúan al menos 3 ("alguna observación correcta") en la encuesta final. Los datos

por grupos, sin embargo, no varían mucho, lo que indica que el reconocimiento auditivo es observable en similar medida, independientemente de los conocimientos previos de los sujetos.

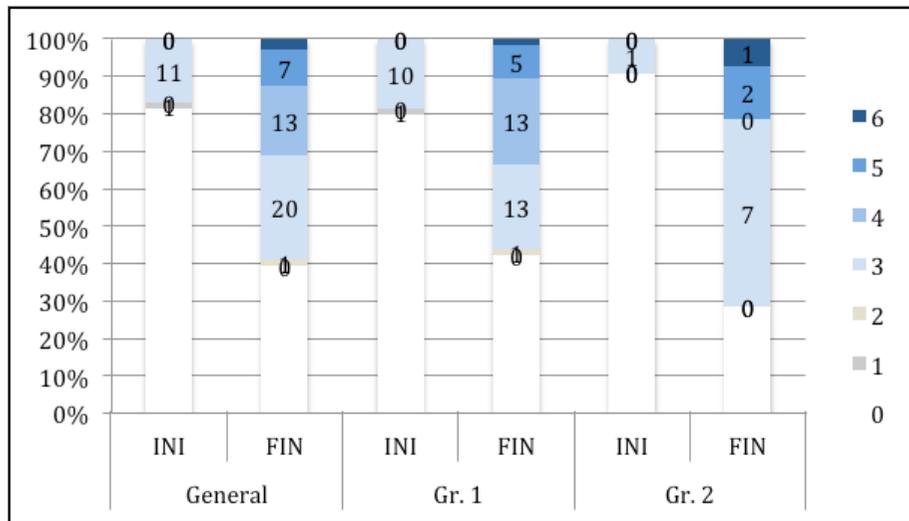


Gráfico XX: Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Armonía. Frecuencia absoluta. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final.

Escala de 0-6

II. Reconocimiento auditivo: Mejoría de la percepción en el grupo representativo (diferencia entre Encuesta inicial y Encuesta final en un mismo sujeto)

El grupo representativo o “ideal” muestra una mejoría de 2,3 puntos de media en la encuesta final, sin que en ningún caso se observe empeoramiento. Si bien el valor moda es 0 (o sea, sin mejoría), hay un muy significativo grupo de 24 casos (55%) en los que se observa una mejoría de 3 puntos o más.

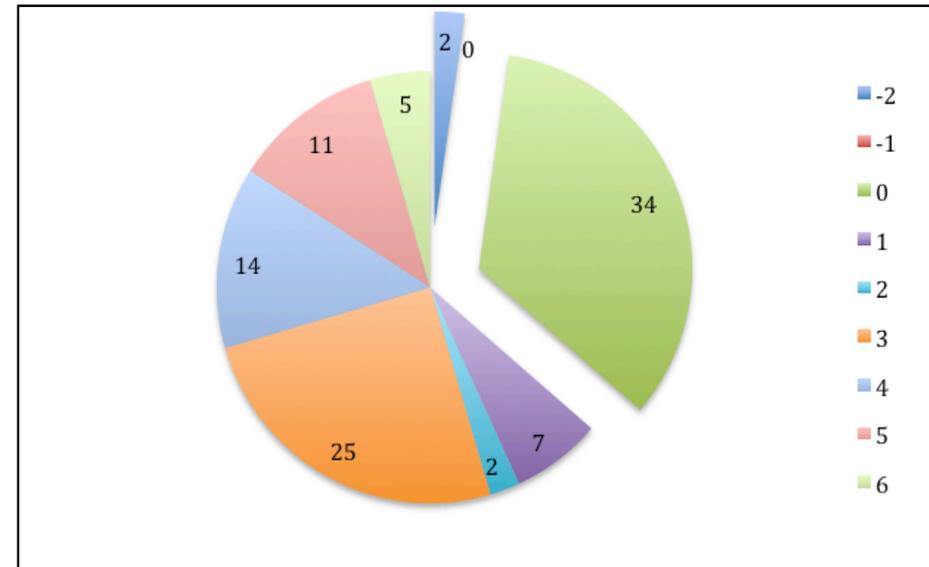


Gráfico XX: Mejoría en el método utilizado para representar Armonía en el grupo representativo (en términos porcentuales). Las áreas separadas del total corresponden a valores de 0 o inferior

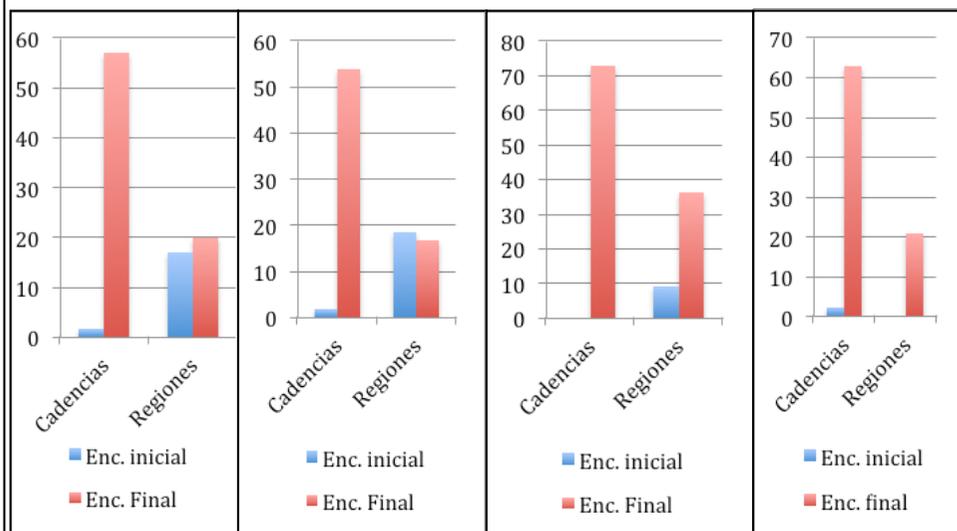
III. Elementos armónicos indicados. Datos generales, por grupos y en el grupo representativo

Los datos en este apartado muestran claramente como durante el curso se desarrolló la capacidad de reconocer cadencias (el elemento armónico principal en la construcción musical), lo que cubriría ampliamente el objetivo básico propuesto en la metodología.

El reconocimiento de cadencias (prácticamente nulo en la encuesta inicial) alcanza a más de la mitad de los sujetos, en una proporción que se amplía muy significativamente en el caso de los alumnos

con experiencia previa (Grupo 2) y en el grupo representativa. En cuanto al Grupo 2, es significativo señalar que estos sujetos, que ya habían pasado por estudios de Análisis y de Armonía, no consideraron importante señalar cadencias (o no las identificaron) al principio de curso. Esto indica que la formación previa posiblemente fue de un carácter más bien teórico y sin relación con la audición. El breve adiestramiento recibido hizo aflorar esta capacidad sin problemas.

Gráfico XX: Elementos armónicos reconocidos por grupos (datos generales, grupo 1, grupo 2 y grupo representativo) expresada en términos porcentuales, según las encuestas realizadas por cada grupo



El reconocimiento de regiones experimentó un avance menos significativo. El hecho de que casi un 20% de los sujetos reconocieran regiones en la encuesta inicial se explica porque la obra presentaba un muy significativo cambio de modo (de mayor a menor) en su sección central. El hecho de que hayan sido mayoritariamente los sujetos del grupo 2 los que lo hayan reconocido puede tener rela-

ción con los estudios de Solfeo comunes a todos los alumnos del Conservatorio, en el que los modos mayor y menor están presentes. Sin embargo es muy patente el aumento del reconocimiento de regiones en el grupo 2 y en el grupo representativo, que sobrepasan al grupo 1 en la encuesta final (en este grupo incluso se observa un descenso en este aspecto al final del curso).

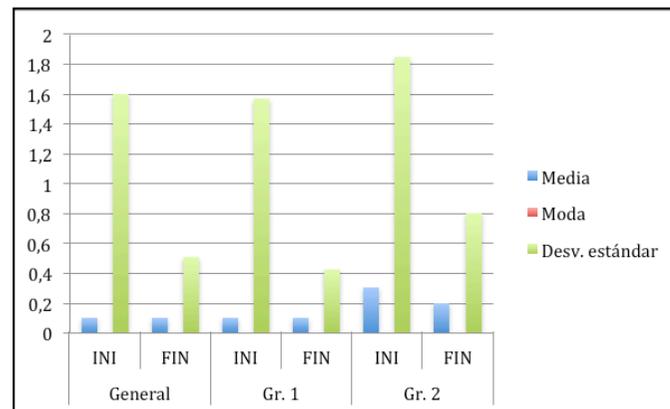
Parámetro 4: Textura y carácter

CONTENIDO

1. Parámetro 1: Relación
2. Parámetro 2: Forma
3. Parámetro 3: Armonía
4. **Parámetro 4: Carácter y textura**
5. Síntesis de los resultados y conclusiones

I. Carácter. Reconocimiento auditivo

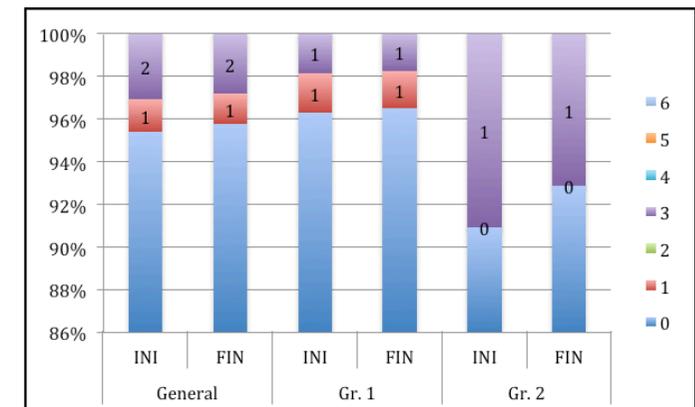
Los aspectos de carácter son escasamente mencionados en las encuestas. El valor moda es siempre 0 y la media no pasa de 0,3, y esto en el grupo con más experiencia en el análisis musical. Los datos no mejoran en la encuesta final, lo que indica, junto al resto de datos analizados, que la percepción de los asistentes al curso se orientó hacia aspectos más objetivos, como la forma y la armonía.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro Carácter. Media, Moda, Desviación estándar. INI:

Encuesta inicial, FIN: encuesta final. Escala de 0-6

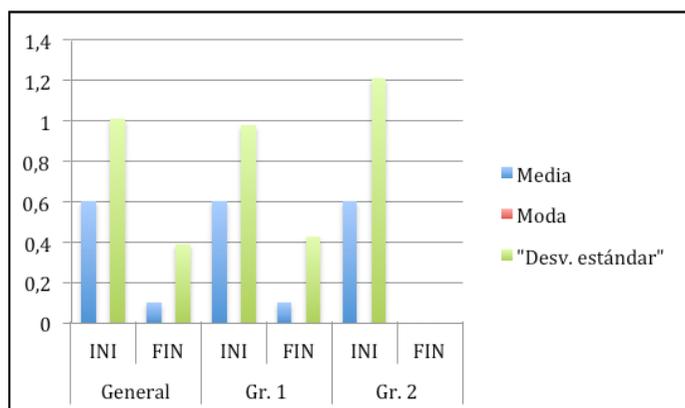
Observamos además cómo en ningún caso se registra un valor superior a 3, lo que indica algo que a nuestro juicio es significativo: las pocas observaciones realizadas no son en general correctas. Es decir, que aunque un alumno indique el carácter de la pieza o de un fragmento, esta indicación es muy a menudo errónea. Esto sugiere que este tipo de observaciones son muy subjetivas, y que por lo tanto no deberíamos fiarnos del carácter pretendidamente "intuitivo" de estas percepciones, que como ya hemos indicado (ver 2.5.3.3.b) pueden ser realizadas por oyentes sin formación musical.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro *Carácter*.
Frecuencia absoluta. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. *Escala* de 0-6

II. Textura. Reconocimiento auditivo

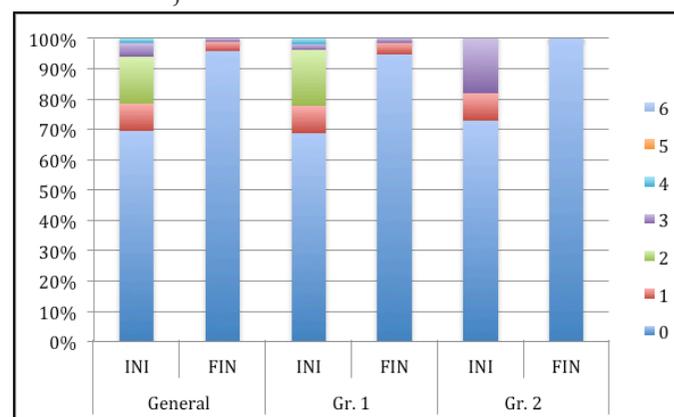
En cuanto a los datos de Textura observamos como en la inmensa mayoría de los casos no se hace ninguna observación (moda 0 en todos los casos), y que los resultados empeoran en la Encuesta final, hasta el extremo de que en el grupo 2 no se registra ninguna observación en este sentido al final del curso. Esto indica que la atención del alumno se vio desviada hacia otros parámetros, en los que registran avances muy significativos.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro *Textura*.
Media, Moda y Desviación estándar. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final.
Escala de 0-6

Los datos de frecuencia muestran a las claras esta “deserción” por parte de los sujetos del parámetro Textura, superior al 90% en todos los grupos al final del curso. Se deja ver, por tanto, que no se

produce un empeoramiento del reconocimiento auditivo de la Textura, sino una concentración en los aspectos más formales, que además fueron los trabajados durante el curso.



Datos generales y por grupos del reconocimiento auditivo del parámetro *Textura*.
Frecuencia absoluta. INI: Encuesta inicial, FIN: encuesta final. *Escala* de 0-6

III. Elementos de textura indicados

La mayor parte de las observaciones registradas corresponde a apreciaciones generales de carácter, muy poco significativas en el análisis musical tal como ha sido desarrollado en nuestra metodología. La siguiente tabla nos muestra los aspectos que, de alguna manera, pueden asimilarse a nuestras categorías de análisis de la textura.

	INI	FIN
Patrón rítmico	0	1
Ritmo de superficie	1	0
Ritmo métrico	1	1
Dinámica	15	2
Timbre	1	0

Elementos de textura indicados por los sujetos INI: encuesta inicial FIN: Encuesta final

En la encuesta inicial casi todos los datos observados fueron de dinámica. Durante el curso se vio como estos datos son muy poco significativos en el análisis auditivo formal, además de que dependen mucho de la interpretación concreta, así como de la propia técnica de grabación. Estos aspectos, muy importantes al realizar comparación de versiones interpretativas, son muy poco o nada relevantes en este tipo de análisis auditivo inicial de una obra. Como dato curioso (y que da fe de la poca fiabilidad de estos elementos), el sujeto que anotó la observación correspondiente a "timbre" en la encuesta inicial registró "instrumente varie" (sic), cuando la obra era de piano solo. Descontando estos elementos vemos como en realidad no hay un empeoramiento de la percepción, sino una desviación de la atención hacia otros parámetros más significativos desde un punto de vista formal y más objetivo.

Síntesis de los resultados

CONTENIDO

1. **Parámetro 1: Relación**
2. **Parámetro 2: Forma**
3. **Parámetro 3: Armonía**
4. **Parámetro 4: Carácter y textura**
5. **Síntesis de los resultados y conclusiones**

Como resumen final de este apartado de resultados, podemos señalar que los datos de la encuesta realizada después del curso indican una clara mejoría de la percepción auditiva de los parámetros formal y armónico, y de una manera más moderada, de la relación, aspectos hacia los que la atención auditiva de los sujetos se ve orientada.

Estos datos son consistentes en todos los grupos, si bien los aspectos armónicos son especialmente mejorados en el Grupo 2, que ya contaba con experiencia en Análisis y Educación Auditiva. Pero nos parece aún más interesante que los avances observados en la encuesta final son igualmente, y casi en igual medida, aplicables al Grupo 1, que no tenía experiencia alguna con el Análisis.

Creemos que esta experiencia, realizada en un entorno educativo especialmente poco habituado al Análisis musical y su lenguaje, así como a sus técnicas propias, avala el interés que puede tener nuestra propuesta didáctica (abierta, por descontado, a adaptaciones y variaciones propias de ca-

da contexto) en la iniciación al análisis, no sólo en la asignatura que está situada ahora en el quinto curso de las enseñanzas profesionales, sino incluso antes. Creemos, por lo tanto, que el Análisis auditivo, de la manera que hemos desarrollado, puede ser una óptima vía para entrar en contacto con el Análisis Musical desde una perspectiva real y práctica.

Nuestra experiencia didáctica en las enseñanzas superiores en el CSMC nos indica, además, que también en este nivel se puede utilizar el análisis auditivo en la fase de evaluación inicial del alumnado, procedente de diversos entornos y con conceptos y terminologías diversas, así como en la fase inicial de trabajo de una obra, de manera que la realidad sonora (o más exactamente, una de las posibles realizaciones sonoras) de la obra sea la primera guía del proceso analítico.

CAPÍTULO 5

Bibliografía citada

Bibliografía citada

AGUILAR, M. C., y otros (1999): *Análisis auditivo de la música Sistematización de una experiencia de cátedra y su transferencia a otras áreas educativas*. Ed. de autor, disponible a través de http://www.mariaguilar.com/libros/analisis_auditivo.htm

CAÑADA, P., LÓPEZ, A. y MOLINA, E. (2005): *Cuadernos de Audición*. Ed. Enclave Creativa.

COOK, N. (2001): "Between Process and Product: Music and/as Performance", en *Music Theory Online*, , Volume 7, Number 2, April 2001, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>, Recuperado por última vez el 15-11-2010

MARCONI, L. y FERRARI, F. (2002): "Introduzione", en *La didattica musicale e l'analisi, Bollettino di analisi e teoria musicale*, 8.1, ediciones del GATM, Bologna, pp. 7-8

MONTOYA, J. C.; MONTOYA, V. M. y FRANCÉS, J. M. (2009): *Musicogramas con movimiento, un paso más en la audición activa*. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 24

NAGORE, María (2004): "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica", en *Músicas al Sur*, nº 1, Enero 2004. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>, Recuperado por última vez el 15-11-2010

RINK, John, ed (2002). *Musical Performance. A guide to understanding*. Cambridge University Press. (trad. esp.: *La interpretación musical* (2006). Alianza Música, Alianza Editorial)

ROCA, D (2011): "Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos" en *Quodlibet*, 49. Universidad de Alcalá de Henares. Aula de Música.

ROCA, D. (en preparación): *Herramientas renovadoras de enseñanza-aprendizaje para el análisis musical en los centros superiores de música en España: Diagnóstico inicial y desarrollo de propuestas metodológicas para el análisis auditivo y análisis orientado a la interpretación basadas en la Metodología IEM*. Tesis doctoral. ULPGC.

SMALL, C. (1998): *Musicking: the meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press

VARGAS LIÑÁN, M^a B. (2004): *Programa de la asignatura "Audición musical y su didáctica"* 3º Magisterio – Educación Musical. Curso 2004/ 2005. Universidad de Almería.

WUYTACK, J. y BOAL PALHEIROS, G. (1996): *Audición musical activa*. Porto. Associação Wuytack de Pedagogía Musical.

WUYTACK, J. y BOAL PALHEIROS, G.(2009): *Audición musical activa con el musicograma*. Eufonía. Didáctica de la música, núm. 47

Ejemplo de musicograma extraído de www.edmusical.es

Contacto con el autor:

Twitter: @DanielRoca

Facebook: Daniel Roca