

TEMA 4: Las formas musicales menores

1.- Introducción

Rara vez nace la música desde un soplo de inspiración. Al igual que en la poesía, en la que el autor desarrolla sus ideas según estructuras formales fijas (estrofa, rima, etc.) o en las artes plásticas, que se basan en composiciones geométricas, el autor musical se apoya la mayoría de las veces en moldes más o menos rígidos mientras compone. Así, las formas minueto o rondó (formas menores) o la forma sonata (forma mayor), fijadas desde el clasicismo, responden a esquemas previos. La grandeza de los compositores está precisamente en el uso que hacen de estas formas, que puede ser más o menos riguroso.

Es forzoso citar la comparación entre **Haydn** y **Mozart**; el primero, autor de más de cien sinfonías de similar disposición, pero independientes por sus temas y tratamiento; Mozart, por su parte, más personal en el uso de la forma. Esto se debe a que, desde su ruptura con el arzobispo de Salzburgo, **Mozart** presiente el nuevo camino de la música, independiente de los ambientes cortesanos y obediente únicamente a los afanes expresivos del autor, camino que después recorrerá **Beethoven**. Con **Mozart** y **Beethoven** las formas clásicas no mueren; al contrario, se fortalecen en el libre uso que de ellas hicieron los músicos del romanticismo. No olvidemos que el primer movimiento del *Concierto para orquesta* de **Bartók**, escrito en 1943, responde a los cánones de la forma sonata, utilizados con sorprendente habilidad.

1.1.- La escala musical

Es sabido que para llegar a dominar un instrumento es necesario dedicar una buena parte del tiempo de estudio a la práctica de escalas, al igual que hace el músico para mantener en forma sus músculos, o el cantante para desarrollar a fondo las posibilidades de su voz.

La melodía, la armonía, la teoría musical, están basadas en las normas de tonos y semitonos que rigen la escala europea. Las escalas son la materia prima que emplean los compositores para la creación de música.

La escala europea no es la única; culturas musicales como la árabe o la india se han desarrollado por senderos distintos de los nuestros, llegando a formas y escalas también distintas.

El término escala tiene su etimología en el latín *scala*, que significa "escalera". Mediante esta escalera, la música asciende o desciende por una secuencia de peldaños. En la música occidental, cada escala está formada por siete peldaños o notas fundamentales. Cada uno tiene un nombre (una letra en la notación anglosajona), y la escala recibe el nombre de la nota con la que comienza.

Estas son las ocho notas de la escala de DO. Incluimos también las letras del sistema anglosajón:

I	II	III	IV	V	VI	VII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI
C	D	E	F	G	A	B

Como la escala está formada por ocho notas, el intervalo comprendido entre un DO y el siguiente DO se conoce como octava. Todos los músicos del mundo, sea cual sea la cultura musical a la que pertenezcan, emplean la octava como límite esencial de la escala. En los instrumentos de cuerda se puede ver con claridad el hecho físico que produce la octava. Si, por ejemplo, un violinista o un guitarrista acorta la longitud de una cuerda a la mitad, presionándola en el punto medio de la clavija y el puente, el intérprete obtiene una nota una octava más aguda que la de la cuerda al aire. Si la cuerda está afinada para que vibre 440 veces por segundo, lo que produce la nota LA, la cuerda pulsada vibrará con una frecuencia de 880 veces por segundo. Este simple hecho físico es el punto de partida de la construcción de la escala.

Si todas las culturas musicales han coincidido en el reconocimiento de la octava como intervalo primordial, no ha sido así en lo que respecta a la división interna de la misma. El teclado de un piano moderno es un ejemplo claro de cómo se estructura la octava en la música occidental: cada octava está dividida en doce partes iguales conocida como medios tonos o semitonos. La combinación adecuada de tonos y semitonos (un tono equivale a dos semitonos) en ocho escalones da lugar a las escalas mayor y menor occidentales.

Esta división es convencional, y el oído humano es capaz de distinguir aquellas notas que existen entre los semitonos, conocidas como microtonos. De hecho otras tradiciones musicales dividen la octava en intervalos más pequeños que nosotros, empleando los microtonos, lo que da lugar a unas escalas que poco tienen en común con la occidental.

La escala india, por ejemplo, consta, como la occidental, de las siete notas fundamentales más una que completa la octava, pero el espacio entre 2 octavas se divide en 22 shrutis, similares a los sostenidos y bemoles europeos si bien acentuados. La escala árabe también está dividida en muchas más partes que la nuestra. La teoría de la música árabe se remonta a los principios de la Edad Media.

La naturaleza de cada melodía depende de las pautas musicales de cada cultura, y en cada parte del mundo se educa el oído de acuerdo con sus propias escalas, sus ritmos y las texturas de sus instrumentos.

Por ello, para el oyente europeo, los jugueteos de semitonos y microtonos de las músicas india o árabe pueden resultar extraños cuando no incomprensibles. Escuchar música de una cultura desconocida es como presenciar un partido de fútbol sin conocer las reglas, o como leer un libro escrito en un idioma desconocido.

Sin embargo, como resultado de un mayor interacción cultural en los últimos tiempos, las músicas de las distintas culturas son más conocidas por las demás y se ha llegado a una mejor comprensión tanto de los elementos comunes como de las diferencias esenciales.

1.2.- La tonalidad

Casi todos hemos oído en alguna ocasión los cantos rituales de los monjes católicos. La música monacal es un tipo muy peculiar de canto, cuyos orígenes se pueden establecer en los principios de la historia del cristianismo.

Esta música se conoce como **canto llano** (del latín *cantus planus*), y fue establecida como la más adecuada para el culto divino por el papa San Gregorio Magno, allá por el siglo VI. En su honor se ha llamado también canto gregoriano. El canto llano se mostró como la mejor forma de canto comunal de salmos y alabanzas, entre otros motivos por su sencillez y por no exigir un alto grado de conocimientos musicales para ejecutarlo. A fin de mantener la austeridad, las autoridades medievales prohibieron el canto en coros fragmentados y los acompañamientos musicales, lo que contrasta con el esplendor de la música sacra de siglos posteriores.

El temple y el sonido característicos del canto gregoriano son producto de las escalas que empleaban los monjes, llamadas **modos**. Estos modos son los más directos antecesores de nuestras escalas contemporáneas, tanto de mayor como de menor.

Una vez más nos encontramos con el problema de la división de la octava en tonos y semitonos como fundamento de un sistema musical. En el canto llano se emplean **ocho modos**, cada uno de los cuales tiene sus propias características.

Si interpretamos una pieza musical en un piano moderno empleando sólo las teclas blancas, la música resultante será modal. Cada uno de los modos recibe un nombre griego.

El modo eolio se puede tocar al piano empleando las siguientes notas:

la	si	do	re	mi	fa	sol	la
----	----	----	----	----	----	-----	----

Este modo se asemeja a la actual escala armónica de LA menor:

la	si	do	re	mi	fa	sol#	la
----	----	----	----	----	----	------	----

Los compositores del siglo XVI fueron los primeros en emplear la nota SOL sostenido en lugar de SOL en sus composiciones de modo eolio. Esta preferencia se basa en el hecho de que el paso de SOL sostenido a LA realza de un modo más definitivo e inconfundible la nota principal de la escala. Así, con esta leve alteración del modo, éste desaparecía dejando paso a la escala.

En el caso del modo jónico (o hipolidio) este cambio no era necesario, ya que adoptaba la misma forma que la posterior escala de DO:

do	re	mi	fa	sol	la	si	do
----	----	----	----	-----	----	----	----

En este modo jónico o de DO mayor, se realizaba con la suficiente fuerza la nota principal, DO, de modo que su conversión en escala fue directa y su uso se generalizó.

Los modos influyeron en la composición desde aproximadamente el siglo V hasta el siglo XVII, que significó su definitivo desplazamiento por la tonalidad. Los modos, tanto en las composiciones instrumentales como en el canto llano, tienen el efecto de diluir y debilitar la tonalidad, ya que cada nota tiene la misma importancia que las demás. En el verdadero sistema modal se puede determinar con cualquier nota, lográndose un final completo. En la escala europea, sistema tonal de mayor y menor, sólo se puede terminar con la nota principal, llamada tónica, esto es, la nota con la que comienza la escala, abriendo su puerta al comienzo, y cerrándola con decisión al terminar la composición. La música tonal se refiere constantemente a una nota o tono.

Aunque parezca paradójico, no es fácil definir la tonalidad. En su esencia significa que, en una composición, hay siempre una nota a la que el compositor se remite constantemente, y cuyas características se convierten en su base de acción. Podrá salirse de ella, por supuesto, y a veces por mucho tiempo, pero siempre, tarde o temprano, regresará a ella.

Al fin, las escalas de mayor y menor ocuparon su lugar con firmeza. Desde 1600 hasta nuestros días, la música europea se basa en la tonalidad, en la sensación de las relaciones entre los sonidos. Incluso en nuestros días, cuando tantos compositores escriben música atonal, es decir, sin tonalidad, las raíces de la música popular están aún en la tonalidad, en esa nota clave. La música que oímos todos los días, ya sea pop, himnos nacionales, marchas, baile, siempre termina en la nota tónica. La tonalidad es sumamente compleja. Sobre el papel, las posibilidades de que dispone el compositor son ilimitadas, pero en cualquier melodía se adivina el dominio de una naturaleza superior. El oyente acepta, casi siempre con satisfacción, las cabriolas de la armonía, las tonalidades, los movimientos melódicos que emplea el compositor al internarse en tierras extrañas, para volver después al origen. El efecto es el mismo que persiguen todas las artes: la diversidad dentro de la unidad.

La tonalidad comienza (y termina) considerando la escala.

Como hemos visto, cada escala está formada por siete notas, contando la preciosa octava. Cada nota tiene su fuerza y su valor, como las piezas de ajedrez sobre el tablero. Y de igual modo que los peones pueden ganar una partida, las notas de menor importancia aparente pueden ser fundamentales en el desarrollo de una pieza musical.

La primera nota de la escala, la tónica, es la de mayor importancia de las siete. De un modo u otro, ella es el punto de referencia de todo lo que sucede en una melodía; por ello, la elección de una tonalidad u otra puede proporcionar a la composición una fuerza particular.

La quinta nota a partir de la tónica es la segunda en importancia; se llama dominante. Un acorde basado en la dominante, o la propia nota, dirige el retorno a la nota clave. La cuarta nota a partir de la tónica, llamada subdominante, también allana el camino hacia la tónica.

La séptima es la sensible o subtónica, y nos inclina hacia la tónica. La tercera de la escala, a medio camino entre la tónica y la dominante, es la mediente, y tiene una especial importancia pues nos dice si la tonalidad es mayor o menor.

La segunda es la supertónica o submediante, y la sexta es la superdominante, a medio camino entre la tónica y la subdominante descendiendo por la escala.

Así pues, ésta es la escala:

I	TÓNICA	V	DOMINANTE
II	SUPERTÓNICA	VI	SUPERDOMINANTE
III	MEDIANTE O MODAL	VII	SENSIBLE O SUBTÓNICA
IV	SUBDOMINANTE	I	TÓNICA

Es erróneo pensar que la tonalidad consista en componer una pieza en una sola armadura. El compositor tiene el recurso de modular a otras tonalidades; lejos de debilitar la tonalidad, la modulación la refuerza y enriquece.

Cada escala de mayor tiene su escala relativa menor, y cada escala de menor tiene su escala de relativa mayor. Esta relación entre mayor y menor es una ayuda de gran valor para el compositor que desee cambiar temporalmente el talante de una pieza, sin alejarse mucho de la armadura inicial.

Los mecanismos de la modulación son complejos, pero utilizados con tino proporcionan al oyente una satisfacción similar a la que produce un rayo de sol en el cielo borrascoso, un claro en la tormenta. En manos de un maestro puede ser tan sutil que el oyente no la discierna mientras ocurre. Para un buen compositor es imprescindible dominar la suave transición de una tonalidad a otra (y el camino inverso), igual que un piloto de automóviles debe dominar el cambio de velocidades.

El empleo de la tonalidad es similar al del color en la pintura. En general, las pinturas tienen un esquema básico sobre el que sólo destacan unos pocos colores. Un azul puede tener una relación más especial con el verde o el amarillo que con el rojo. Para el oído sensible las tonalidades interactúan como lo hacen los colores ante el ojo agudo. La sutil combinación de luces y sombras musicales mediante la tonalidad es una de las claves de la música occidental. Y si no se pueden apreciar de algún modo sus efectos y relaciones, se corre el peligro de perder el sentido de las obras de casi todos los compositores.

1.3.- Melodía, contrapunto y polifonía

A medida que se desarrolla, la música alcanza niveles más altos de complejidad. Crecen los coros y las orquestas, se inventan nuevos instrumentos, las obras musicales se hacen más largas y sustanciales, el arte de la notación musical se hace cada día más intrincado, y la interpretación pública de conciertos y óperas se hace más cara y elaborada. Unos pocos monjes podían hacer gregoriano; para poner en escena una ópera hacen falta docenas de músicos, de cantantes, un amplio equipo escenográfico, y un teatro de gran tamaño. Todo este proceso de evolución de la música está basado en su propia naturaleza. De la melodía nace la tradición del contrapunto y de la armonía, raíces fundamentales del gran roble de la música.

La melodía es el elemento musical que ocupa el lugar de mayor importancia. La voz y sus variaciones melódicas son el aspecto más importante de las músicas populares europea, india y árabe. Todos los instrumentos desarrollados a través de la historia, excepto los de percusión, recrean las propiedades de la voz humana. La polifonía y el contrapunto fueron objeto del interés de los músicos desde la Edad Media.

El primero en hablar del **contrapunto** (del latín *punctus contra punctum*, "nota contra nota") fue Hucbaldo, monje francés que lo citó en una tesis sobre música allá por el siglo IX. Desde entonces, los músicos europeos se han sentido fascinados por lo que ocurre cuando, contra una melodía cantada por una sola vez, se canta otra al mismo tiempo. Y, ¿porqué no ir más lejos, y cantar tres, cuatro o una docena de melodías simultáneamente? Así comenzó la tradición del **contrapunto**.

Polifonía ("muchas voces") es la palabra más adecuada para definir el tipo de música que se compuso en Europa durante largo tiempo. Cada una de las secciones del

coro interpreta una línea melódica independiente y, aunque estas secciones sean muchas, cada una de ellas se ajusta al conjunto con la precisión de un reloj suizo. Pero estos principios de composición no se usaron sólo para la música vocal; también la instrumental se recreó en el laberinto de posibilidades que ofrecen la polifonía y el contrapunto.

Quizá el género que más ha recurrido a la polifonía sea el religioso. Los coros de las grandes catedrales mantienen la tradición, y las obras maestras de los genios de la polifonía como **Palestrina** o **Johann Sebastian Bach**, se escuchan en las grandes ocasiones.

Del desarrollo del contrapunto nació un nuevo foco de interés: la **armonía** y sus misterios. Los compositores se sintieron intrigados por la química del sonido, por saber qué ocurre cuando se hacen reaccionar dos elementos musicales. Durante los siglos XVII y XVIII, las voces e instrumentos independientes, favorecidos por el contrapunto, contribuyeron a unificar los métodos de composición. En los estudios de música, la armonía y el contrapunto adquirieron igual importancia. Hasta entonces la música era la combinación sutil de líneas individuales de sonido. Ahora es la conjunción de bloques armónicos de sonidos; la música deja de ser concebida como algo horizontal o lineal para evolucionar hacia líneas verticales de secuencias progresivas de acordes.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la música europea se planteó por primera vez qué camino debía seguir. Las tradiciones del contrapunto empezaban a resultar anticuadas, y se afianzaban nuevas ideas acerca de cómo debía componerse la música. Fue un momento decisivo en la historia de la música. Desde entonces, la armonía desplazó al contrapunto en el dominio de la música occidental.

1.4.- La forma musical

La expectativa de lo que va a ocurrir juega un papel importante en la vida del hombre. Aguardamos eventos como las vacaciones, fiestas, navidades, bodas, excursiones, viajes, etc... Cuando por fin ocurren, confiamos en que sean a la medida de la idea que nos habíamos hecho, con criterios que se basan en experiencias anteriores, o en lo que nos hubiesen contado de ello. Sabemos cuánto durará, más o menos, qué ocurrirá, qué podría ocurrir y qué será lo que puede ocurrir con más probabilidades.

El diccionario de la Real Academia define "forma" como "figura o determinación exterior de la materia. Disposición o expresión de potencialidad o facultad de las cosas". Al componer en una determinada forma, el compositor construye una estructura de reglas y líneas maestras. Acaso no sean tan estrictas como las del fútbol o como las leyes penales, pero el compositor trabaja dentro de ciertos límites, y consigue su objetivo si la audiencia está en el juego.

El compositor es una persona que habla a la gente a través de la música. El idioma en el que habla, como cualquier otro idioma, tiene sus reglas sintácticas, y gramaticales, su uso y su estilo, así como un marco de acción común al hablante y al oyente. La forma establece los medios que permiten la comunicación entre el compositor y el oyente. De cada forma musical particular el oyente espera ciertas cosas, y aguarda para ver si el compositor se las proporciona. Si el oyente no sabe qué esperar puede sacar algo en claro sea cual sea la forma pero siempre será menos que si conoce el idioma que habla el compositor.

Esto ocurre, por ejemplo, con el flamenco, ya que se distinguen un número inmenso de estructuras. Cada pieza flamenca, ya sean soleares, alegrías, fandangos o malagueñas, tiene una identidad propia, y pobre del guitarrista, bailarín o cantaor que los mezcle.

El oyente casual de flamenco sentirá que la música se desvirtúa por una aparente monotonía. El aficionado sabe que la música es como la gente. Vista de lejos y en masa, todos parecen iguales, pero acercándose a cada persona se distinguen las individualidades. Por tanto, el conocimiento de la forma es un proceso de individualización de las estructuras y las posibilidades de la música.

El conocimiento de la forma, de cualquier tipo de música, se establece en la mente del oyente con base en ciertas expectativas. Algunas de ellas son las siguientes:

1. La expectativa de una duración determinada: Por su compleja estructura y su forma dramática, una ópera puede durar cinco horas o más. Una sinfonía, más de una hora, con diferencias según el compositor y la época histórica. De una canción popular no se espera una duración de más de unos pocos minutos. La duración es un importante aspecto de la forma de la música.
2. La expectativa de un estilo determinado: Esto abarca muchas cualidades, como que la pieza sea vocal o instrumental, las texturas del sonido (melódico, contrapuntal, disonante, ...), el uso de ciertos instrumentos de acuerdo con el período y las características del compositor, el tamaño de la pieza, el que esté escrita para un solista, una pequeña agrupación, o una gran orquesta.
3. La expectativa de una complejidad o simplicidad determinada: Siempre habrá ciertas formas que exijan más del oyente que otras. Unas requerirán más vigor, perseverancia y tolerancia. Esto no se refiere a la duración. La música moderna, por ejemplo, puede provocar confusión; su novedad va dirigida a generar nuevas actitudes en la audiencia. Una interpretación rutinaria de la Quinta Sinfonía de Beethoven, a pesar de su larga duración, puede ser un sencillísimo ejercicio para el oyente experto, mientras que para un niño, cualquier sinfonía será, con seguridad, especialmente difícil de escuchar.
4. La expectativa de determinadas repeticiones: Cada melodía o tema de una pieza debe ser intensamente comprendida y asimilada por el oyente antes de ofrecerle nuevo material. Las repeticiones en ciertos tipos de música, como las suites, las sinfonías, en el jazz tradicional, las canciones populares o los reels celtas, crean una arquitectura del sonido a la que el oyente responde. Las implicaciones psicológicas de la repetición son importantes: en ciertas culturas, la insistente repetición de frases rítmicas o melódicas, dirigidas a provocar efectos hipnóticos en el oyente o el intérprete, son fundamentos del entretenimiento musical.
5. La expectativa de un desarrollo determinado: La música, como un río o una conversación, siempre se mueve hacia adelante, buscando nuevos caminos. Cuanto más larga sea una pieza, más esperaremos hallar soluciones radicales y elaboradas. El desarrollo se puede comparar con los personajes de un drama, cuyo destino nos es revelado con firmeza. El destino de las ideas musicales se desvela a lo largo de la duración de la pieza, y las obras más largas deben justificarse proporcionando un clímax y un desenlace adecuados a las ideas propuestas durante la pieza.
6. La expectativa de un final determinado: Al igual que la música tiene un principio debe tener un final. La forma de la música es como una excursión, con su partida, su viaje, y la llegada al punto de destino. Los compositores se han preocupado especialmente de las formas de los finales. Una obra, la Sinfonía Incompleta, de Schubert, ha atraído la atención precisamente por ser una de las pocas obras que no tienen un final como tal,

proporcionando al oyente sorpresa y amargura.

Estas expectativas son fácilmente comprensibles. Cada audición de una obra musical, sea cual sea su duración, su complejidad o su entorno cultural, se incorpora a nuestra experiencia musical y nos prepara para comprender la significación de la forma en música.

2.- FORMAS BINARIAS Y TERNARIAS

A veces, sin que parezca que hay razón para ello, se nos mete una melodía en la cabeza y, como cualquier visitante pesado, se resiste a marcharse.

¿Qué cualidades asisten a estas musiquillas que se pegan de modo tan obstinado?

Canciones como “Asturias, patria querida”, “Clementine”, “Frère Jacques” se distinguen inmediatamente. Son concisas y las letras suelen reflejar el talante de la música. En todas ellas se repiten las estrofas como para afianzar la melodía. Esos temas populares suelen constar de dos o tres partes. Estas estructuras se conocen como formas binarias, cuando constan de dos partes o ternarias cuando constan de tres partes.

En los años treinta y cuarenta, casi todos los autores de canciones populares o de jazz se atuvieron a la forma ternaria.

El tema principal ocupa los ocho primeros compases que, por si no se captaba a la primera, se solía repetir; otros ocho compases que constituían la parte media, y servía de enlace -con melodía distinta- entre la primera parte y la tercera parte, que repetía la primera.

Así constituían 32 compases: ocho iniciales que se repetían, ocho medios y ocho finales, estos últimos iguales a los ocho primeros. Ya fuera fox-trot o pasodoble, se empleaba el compás de compasillo o de 4 tiempos, por lo que cada parte constaba al menos de 32 tiempos. Así se dio durante muchos años con notable regularidad y uniformidad, que condicionaron al oyente y al músico a una fácil captación de las melodías.

En una canción como "Asturias, patria querida" a la melodía principal que abre la canción, contesta una segunda melodía que complementa a la primera

A Asturias patria querida,
Asturias de mis amores,
¡Quién estuviera en Asturias
en algunas ocasiones!

B Tengo de subir al árbol,
tengo de coger la flor,
Y dársela a mi morena
que la ponga en el balcón

Estas dos secciones, que pueden llamarse A y B mantienen una tersura y una claridad que hacen que la canción perdure a través de los años, y van pegadas entre sí como las dos mitades de un barco.

Abundan así mismo las canciones en que, en lugar de dos partes, se presentan tres partes que desempeñan idéntica función por su idéntica estructura.

Y es precisamente de esta estructura de donde emanan casi todas las formas

musicales imaginables. La forma binaria es lógica y satisfactoria, si bien menos flexible, expansiva y susceptible a desarrollo que la forma ternaria.

En la sucesión histórica, las piezas de forma binaria vinieron antes que las de ternaria, y de hecho, la historia de la música occidental es la de los modos en que el compositor juega y desarrolla las formas ternarias.

Sin embargo, antes de que los siglos XVIII y XIX nos mostraran lo que podía hacerse con las formas ternarias, ya se crearon obras maestras que respondían a la estructura de dos partes.

Gracias a las formas binaria y ternaria que han dominado el pensamiento musical desde 1600 hasta nuestros días, el oyente está informado plenamente de la estructura de la música que a él se dirige, y percibe los elementos de continuidad y contraste que los caracteriza. Como veremos, el desarrollo pleno de una obra musical suele lograrse al elaborar coherentemente una melodía principal y temas secundarios. Y estas estructuras elementales deparan al compositor una sustancia adecuada que da unicidad a la obra del arte.

3.- LAS FORMAS RELIGIOSAS

La música y la palabra van unidas por propia naturaleza. La preeminencia de la voz humana en la música proporciona a ésta sonido y significado. La letra tiende a disciplinar y dar forma a la música. En el campo de la canción, tanto religiosa como laica, las notas escritas por el compositor deben prestar servicio, dar soporte y enaltecer la letra. Los sentimientos subyacentes en el texto deben tener el respaldo de la música, haciendo la letra más vívida para el oyente.

El cantante siempre debe conocer el significado de la letra. Esto sólo puede lograrse si el compositor proporciona una música perfectamente adaptable al texto elegido. Por fortuna, los compositores siempre han disfrutado resolviendo los problemas que plantea la adaptación de la música al texto. Se han tomado siempre muy en serio el trabajo, especialmente cuando el texto sirve a un propósito religioso.

Algunas de las obras maestras de la música han surgido de la fusión del arte de los compositores con los textos sagrados. La creación de **misas** ha requerido unas formas musicales particularmente exigentes. Las cinco partes de la misa comúnmente empleadas por los compositores son:

1. *Kyrie eleison* (Señor, ten piedad...)
2. *Gloria in excelsis Deo* (Gloria a Dios en las alturas...)
3. *Credo* (Creo...)
4. *Sanctus y Benedictus* (Santo..., Bendito...)
5. *Agnus Dei* (Cordero de Dios,...)

La *Misa del Papa Marcelo* (*Missa Papae Marcelli*), de Giovanni Pierluigi da **Palestrina**, la *Misa en si menor*, de Johann Sebastian **Bach**, la *Misa de Santa Teresa*, de Franz Joseph **Haydn**, la *Misa en do menor* (Kv 427), de Wolfgang Amadeus **Mozart**, y la *Misa en re* (*Missa Solemnis*) de Ludwig van **Beethoven**, se cuentan entre las más importantes composiciones de la música europea.

Muchos compositores han escrito misas de difuntos o *Requiem*. Son muy parecidas

a las misas ordinarias, pero se omite el regocijo del Gloria y del Credo. Comienzan con las reconfortantes palabras *Requiem aeternam dona eis, Domine* (Dales eterno descanso, Señor), pero incluye el terrible *Dies Irae*: "Ese día, día de ira, de desolación y de miseria, un gran día de amargura." Palestrina, Mozart (en su lecho de muerte), Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, Gabriel Fauré y Antonin Dvorák compusieron este tipo de misas.

Un **oratorio**, escrito para interpretar en una iglesia, en una catedral o (más recientemente) en una sala de conciertos, es una obra de devoción a gran escala, dando a la música un texto religioso, de exaltación. *El Mesías* de Georg Friedrich Händel, uno de los más populares oratorios, se oye durante las Navidades en todo el mundo anglosajón, como una parte más de las celebraciones. *La Creación*, de Haydn, el *Elías* de Félix Mendelssohn y *El Sueño de Geroncio* (basado en un poema religioso del cardenal Newman), de Edward Elgar, son oratorios especialmente conocidos.

La Semana Santa es la época de la música de la pasión de Cristo. Una **pasión** es un arreglo de textos de los Evangelios que tratan de la Semana Santa, o de poemas relativos a la pasión y muerte de Jesús. *La Pasión según San Mateo*, compuesta para una formación de solistas sin precedentes, coro doble, orquesta doble y órgano, es la más colosal de las pasiones. Oída por primera vez en 1729, desapareció en el silencio durante un siglo, hasta que Mendelssohn la recuperó en 1829. Hoy se escucha en todo el mundo durante la Semana Santa.

Estas obras pueden ser llamadas las catedrales del sonido. El efecto que produce una misa cantada o un oratorio es sobrecogedor. La música sacra, como las catedrales, pretende expresar las altas aspiraciones religiosas de la humanidad. Pero no es necesario profesar una fe religiosa para apreciar estas inmensas obras de devoción, aunque aquella persona que tenga cierta disposición religiosa se sentirá más cerca de la obra y su intención. Si podemos apreciar la arquitectura y la religiosidad de una catedral, el significado de ésta se duplica. La intención de toda obra religiosa es elevar un texto sagrado, y una creencia principal. Incluso sin esa fe, los textos antes mencionados ofrecen un torrente de hermosos sonidos. El melodioso tumulto de un coro y una orquesta en el momento culminante, dentro del esplendor sonoro de una gran iglesia, no pueden dejar de emocionarnos.

Himnos y villancicos, el gospel del sur de Estados Unidos, del que nace parte del jazz, el canto de un sacerdote o la música comunal del culto, inspiran al oyente sentimientos que ningún otro tipo de música puede provocar. La música religiosa, sea el canto gregoriano interpretado por un pequeño coro, o la grandeza de la *Pasión según San Mateo* de **J. S. Bach** da al compositor como a la congregación una dimensión importante de la vida. No es tanto para escuchar como para compartirla. La función de la música religiosa es crear en nosotros un estado de ánimo bien distinto de la experiencia cotidiana. Por ello ejerce aún una considerable influencia en la imaginación de los compositores. En nuestro siglo, obras religiosas como la *Sinfonía de los Salmos*, de **Igor Stravinsky** o el *Requiem de guerra*, de **Benjamin Britten**, siguen la tradición de épocas precedentes.

4.- MÚSICA DE DANZA

La palabra tiene la facultad de definir las formas de la música. La música popular, la sacra, la ópera, los blues o cualquier otro tipo de música, serían inconcebibles sin las sutiles interacciones de sonido y sentido que se dan al encontrarse la música y los textos.

La música sin letra es más abstracta, e incluso más difícil de comprender: puede alegrarnos, hacernos gozar, entristecernos, ponernos fúnebres o estimularnos. Pero la música apoyada por el texto no tiene que limitarse a un significado preciso. La música puede expresar aquello a lo que no llegan las palabras.

La música, además de expresar distintos sentimientos puede levantarnos y hacernos bailar; Los movimientos del cuerpo humano, los ritmos del bailarín y la estilizada rutina de la sala de baile han sido siempre una buena inspiración para el músico.

La fuerza de la danza fue suficiente para que Salomé obtuviese de Herodes lo que quisiese (especialmente la cabeza de Juan Bautista). La literatura y la leyenda están pobladas de heroínas que conquistaron la fortaleza del macho con su seductora danza desde Morgana, de "Alí Babá y los cuarenta ladrones", hasta *Carmen* de la ópera de Georges Bizet. Cuando baila el bailarín, todos los ojos se clavan en él, encandilados con sus ejecuciones, y la música pasa a un segundo plano.

Esto hace a la música para danza más sencilla que la escrita para ser sólo escuchada: nunca debe distraer la atención del espectáculo. Los movimientos rítmicos del bailarín imponen límites a la imaginación del compositor.

La música para danza ha estado siempre dividida entre la energía de la danza campesina y el refinamiento de la de las cortes. La esencia de la danza campesina ha podido pasar al ámbito cortesano, pero haciéndose siempre más formal y sofisticada. Los músicos de las cortes pulían lo basto de una danza popular, transformando lo grosero en elegante, convirtiendo un estilo en otro.

Una vez ocurrido esto, invariablemente, los bailes pierden popularidad. Llegado este momento puede ocurrir algo curioso: ciertos compositores retoman una forma de danza, ya olvidada por la gente, para sus composiciones instrumentales. Un ejemplo magnífico de esto es la obra de **J. S. Bach**. Los estilos de baile pueden perdurar cierto tiempo en las salas, nunca mucho, pero no abandonarán la memoria de las gentes hasta mucho después de que los pasos se hayan olvidado.

Los gustos en el vestir, la etiqueta, las costumbres son las impredecibles veletas de las modas contemporáneas. Los ricos y famosos, en especial aquéllos que gozan de los favores de las cortes, pueden tener cierta influencia en la dirección en la que sople el viento de la moda, pero, por más que se esfuercen, nunca podrán hacer que una moda se mantenga. Es la música instrumental, recreando el espíritu de una danza, la que puede preservar para la posteridad algunas de sus cualidades.

5.- LA SUITE

De las danzas tradicionales nació una de las más usadas formas musicales: la **suite** (también conocida a veces como **partita**). Por su estructura, la suite es muy sencilla. De unas cuantas danzas, cada una con su estilo, ritmo y temple característicos, puede lograrse una unidad superior. Ordenando unas pocas en una secuencia, se engarzan como las perlas de un collar, y cada una contribuye al conjunto sin perder su identidad.

La suite llegó a su máximo esplendor dentro de la obra de J. S. Bach, que compuso para instrumentos solistas (violín, violonchelo, teclado y laúd) y para orquesta, aunque éstas siguen modelos distintos de las que nos ocupan, las instrumentales.

Una vez más, podemos decir que una buena audición de una suite depende de las expectativas. El conocimiento de cada movimiento facilita la comprensión. Sin algún conocimiento de la intención de cada danza, el efecto puede ser confuso y tedioso.

El origen de la suite parece estar en la unión de una danza lenta, como la pavana, con una más rápida, como la gallarda. Es una progresión coherente de un paso elegante a un clima excitante.

Los compositores del siglo XVII experimentaron con la suite. La perfección formal que podemos atribuir a **J. S. Bach** no se alcanzó con facilidad. Como las cartas de una baraja, las danzas utilizables se barajaban constantemente. Las posibilidades de combinación de danzas fascinaron a los compositores, que tardaron en establecer una secuencia adecuada de climas y expresiones.

Johann Jakob Froberger (1616-1667) es considerado el padre de la suite. Él estableció como secuencia básica la compuesta por alemanda - courante - zarabanda, y otra en la que situaba una giga entre la alemanda y la courante. Las suites instrumentales de J. S. Bach variaban en la elección de las danzas, pero se basaban en la siguiente secuencia:

alemanda	courante	zarabanda	minueto	giga
lenta	rápida	lenta	rápido	muy rápida

A esta sucesión cabe añadir el preludio, la bourrée, la gavota, el passepied, la loure, las variaciones (como el doble), y otros como el scherzo, la burlesca, el caprice, el rondeau, etc... Para el oyente profano, la suite se puede convertir en un laberinto de danzas arcaicas. Pero el conocimiento de las estructuras nos permite saber que la suite es una especie de drama en miniatura con una lógica propia.

El comienzo de la suite siempre es importante, igual que el de una película o una novela pueden condicionar el desarrollo de la misma. Cuando Bach comienza una suite con una alemanda, un preludio, una obertura o una fantasía, quiere orientar la atención del oyente. La mayoría de las suites están compuestas en una sola tonalidad. En muchos casos, se habla de una suite refiriéndose a su tonalidad. Una suite en mi menor tendrá unas características muy distintas a las de una en La Mayor, y los primeros compases establecerán la atmósfera musical deseada.

Un **preludio** o **entrada** es una introducción compuesta en un estilo libre, sin reglas determinadas, al contrario que la mayoría de los movimientos de las suites que están compuestos en una forma claramente binaria. La imaginación del autor se pierde explorando caminos no asequibles a las formas de danza que seguirán.

La **alemanda**, danza de origen alemán, sugiere el suave fluir de las aguas de un remanso. Los cuatro pulsos de cada compás le confieren estabilidad, y el número de notas indican facilidad y fluidez. El paso de esta danza no es brillante sino, quedo y tranquilo. Por ello mismo, Bach empieza sus suites a menudo con una alemanda, un buen segundo movimiento para una suite abierta con un preludio. La alemanda prolonga las calidades sugeridas por el preludio sin alejarse de la línea dramática a seguir.

La ***courante*** es rápida y vigorosa, y contrasta con la tranquila alemanda. Es un torrente burbujeante y efervescente que baja de la montaña: quizá no muy profundo, pero sí brillante.

La ***zarabanda***, cuyo origen probablemente sea español, es el lago en el que desemboca el torrente de la courante. Tiene enormes profundidades de sosiego, tristeza y expresividad. La estructura de su compás, de tres pulsos con el intermedio acentuado es poco habitual, encontrando uno de los raros ejemplos en la mazurka:

1 > 3 / 1 > 3

La zarabanda es el punto centripeto de la suite: hacia ella van todas las danzas y de ella se retiran los siguientes movimientos.

La simplicidad rítmica de los ***minués***, las ***gavotas*** y las ***bourrées*** nos recuerda la verdadera danza. Tienen una vida física y elástica, muy alejada de la triste amargura de la zarabanda. Tras la belleza de la reflexión, nos devuelven a la realidad y sus placeres. Carecen de la sofisticación de la alemanda y la courante y nos liberan de la grave introspección de la zarabanda. El minué es un grácil movimiento con tres tiempos en cada compás, que en ocasiones va seguido de otro minué. La gavota es de un temple brillante, y empieza a la mitad del primer compás, lo que le confiere un ritmo pegadizo; también puede ir seguida de una segunda gavota. Esta puede tener la forma de ***musette***, una danza que tiene un bajo similar al roncón de la gaita. La bourrée es otra danza de origen francés, como la gavota y la courante, un poco más rápida que la gavota. También puede ir seguida de otra bourrée, o repetirse la primera.

La ***giga*** es una danza que tiene muchas virtudes. Excita y da vigor, obligando al oyente a seguir el ritmo con el pie. Sus texturas son complejas, con voces entrecruzadas, lo que exige mucho de la destreza de los intérpretes. Esta es la culminación dramática de la suite. La giga tiene su origen en el jig inglés, y conserva las características rítmicas de éste.

J. S. Bach explota al máximo estos contrastes de excitación y sosiego, alegría y tristeza, de intensidad y relajación. La intensa arquitectura de sus suites, la gran carga emocional del conjunto jamás han sido igualadas. Bach nos enseñó, mejor que cualquier otro compositor, hasta dónde podía llegar una suite.

6.- MINUETO Y SCHERZO

Es una de las formas musicales menores o breves más sencillas. Tiene su origen en las danzas cortesanas antiguas, por lo que es una forma bailable. Está escrita generalmente en compases de tres tiempos, y su origen lo encontramos en Francia, en ciertas danzas rústicas que, por su innegable encanto, fueron más tarde adoptadas por la corte y alcanzaron su esplendor en el siglo XVIII. Muchos divertimentos, tríos, cuartetos, sonatas y sinfonías lo utilizaron como uno más de sus tiempos o movimientos, llegando a ser famosos los escritos por **Haydn** y **Mozart** y más tarde por **Beethoven**, quien finalmente los convirtió en un *scherzo*.

El minueto consta de tres secciones que reciben los nombres de "minueto-trío-minueto". Formulada en letras, la fórmula es: A B A. Ampliando esta fórmula de acuerdo

con la frecuencia con que se presentan las frases melódicas, podemos señalar las siguientes secciones:

A	B	A'
a a b a b a	c c d c d c	a b a
minueto	trío	minueto

Hay un gran número de minuets que no tienen esta fórmula, aunque si analizamos los que aparecen en las Sinfonías números 36 y 39 o en la serenata Pequeña música nocturna de **Mozart**, encontramos claramente la estructura antes citada.

7.- RONDEAU, RONDÓ

Una de las formas más antiguas de baile, en la que se advierte con claridad la evolución e las formas de la música, es el baile en corro: hombres y mujeres unen sus manos y danzan en un círculo cerrado, acompañados por sus propios cantos. Un estribillo se repetía después de cada estrofa cantada. Esta danza en redondo, el rondeau, se hizo muy popular en la Edad Media, y fue ampliamente recogida por trovadores, juglares y ministriles. Se añadieron instrumentos para acompañar la línea vocal, y el rondeau acabó pasando de los labios de los poetas a los dedos de los instrumentistas. Para los compositores de épocas posteriores fue de gran valor, fundiéndose las cualidades de la repetición con nuevas estructuras.

En la época de Haydn, Mozart y Beethoven, el **rondó** (éste es el nombre italiano que se empezó a utilizar) era una forma para instrumento solista y un movimiento de la sonata. En este caso se conocía como **rondó sonata**. La estructura del rondó se estableció de la siguiente forma:

ó

A	B	A	C	A		
A	B	A	C	A	D	A

Donde A es la melodía principal, y B y C las secciones intermedias, también conocidas como **episodios**, estrofas o coplas. Se puede observar que el segundo ejemplo tiene una estructura ternaria muy definida; esto lo hizo especialmente atractivo para los compositores de los siglos XVIII y XIX.

La historia del rondeau se mantiene desde la Edad Media hasta el siglo XX, en el que ciertos compositores siguen empleando la forma de rondó. En su mayoría, los rondós conservan un vigor que evoca sus orígenes.

A pesar de que el rondó se ha convertido en una forma casi exclusivamente instrumental, la danza sobrevive incluso con estribillo cantado, en los juegos infantiles en tradiciones populares y fiestas: el círculo mágico de manos unidas sigue fascinando.

8.- PRELUDIO

Preludio es un término muy vago que designa una gran variedad de obras escritas generalmente para teclado. Es, propiamente, una pieza que puede preceder a una suite, una fuga y, si pensamos en la orquesta, puede ser el pórtico para una ópera. En otras ocasiones, empero, puede tener contenido y sentido propio. Es posible considerarlo como

una microforma de carácter libre en relación con su estructura.

Otras obras de su misma índole suelen recibir, a veces, los nombres genéricos de fantasía, elegía, impromptu, aria, capricho, etc. Estas obras pueden estar tratadas libremente o según la fórmula A B A', por lo que el oyente tendrá que estar alerta si desea seguir su idea estructural, que varía con cada autor. Se sabe que **J. S. Bach** escribió numerosísimos preludios -casi siempre seguidos de una fuga- con estructuras libres. Muchos compositores del siglo XIX cultivaron la forma prelude y, al aparecer el impresionismo, **Debussy** escribió nada menos que veinticuatro. Tras él, esta forma ha tenido más libertad expresiva, creando serios problemas al oyente profano. Para tener una idea del desarrollo y evolución del prelude baste recordar que **Bach** escribió 48 preludios y fugas; **Chopin** compuso 24, todos para piano, que constituyen uno de los más bellos ciclos del autor; **Liszt** escribió preludios sinfónicos, titulando así al más popular de sus poemas sinfónicos, en el que utilizó una brillantísima técnica de orquestación, y **Debussy**, como ya señalamos, escribió también 24, cada uno de ellos con un diferente carácter formal, que constituyen la esencia de la música impresionista.

Sergei **Rachmaninov** escribió igualmente veinticuatro preludios en un plazo de siete años, todos para piano, utilizando la misma técnica de **Chopin**, pues cada uno está en una tonalidad diferente. **Richard Strauss** escribió un *Preludio festivo* para ser interpretado en la inauguración en 1913 de la Sala de Conciertos de Viena. Su simplicidad es considerada como un homenaje al clasicismo vienés. Muchas óperas, así como operetas y zarzuelas, llevan preludios. En fin, a pesar de su "vaguedad" el prelude ha estado presente en todos los períodos de la historia de la música, pues tampoco debemos olvidar los escritos para piano en nuestro siglo por **George Gershwin** y **Dmitri Shostakovich**.

9.- TEMA Y VARIACIONES

Como hemos visto, la palabra y la danza confieren a la música su propia estructura. Mantienen la música como las columnas de un templo, dando a la forma lógica, coherencia y fuerza. Pero, ¿qué ocurre cuando la música no se basa ni en el texto ni en los ritmos del baile, cuando se funda en la "música pura"?

Una de las posibilidades del compositor que quiere crear música en abstracto, música absoluta, es hacer variaciones sobre un tema. La idea es tan simple como encaminar la intención por caminos no tan definidos.

Para empezar, el compositor debe sentir pasión por la melodía, ya sea propia o ajena, y tener una firme confianza en sus posibilidades musicales. En los siglos XVI y XVII era habitual elegir una melodía popular del momento. En épocas más recientes, los compositores han creado sus propias melodías de base para las variaciones, obras realmente inspiradas y memorables. La melodía seleccionada debe ser concisa y atractiva. Si el oyente no ha asimilado la melodía mientras es interpretada, las variaciones posteriores no tendrán sentido alguno. El principio de que lo que viene primero debe ser comprendido a fondo para entender lo que sigue, cobra especial importancia en las variaciones.

La melodía central de las variaciones, a pesar de ser atractiva, no es autosuficiente, sino que sólo es el principio de un trabajo más largo. Expone el talante, y de ella nace una corriente de nuevos talentos. Por tanto, en cualquier punto de las variaciones el oyente conserva, consciente o inconscientemente, la sustancia de la melodía original.

El marco en el que se desarrolla el conjunto de variaciones libres, se puede elaborar de múltiples maneras, pero lo habitual es que sigan las siguientes líneas:

Una vez expuesto el tema, la primera variación nos pone en contacto directo con la capacidad inventiva del compositor. Por ello es afirmativa y llamativa. El compositor no necesita acercarse demasiado al tema, ya que lo acabamos de escuchar.

Lo que sigue son los verdaderos cambios. Las variaciones pueden venir más rápidas o más lentas, con más o menos volumen, más o menos disonantes, más o menos alejadas de la melodía inicial, en tonos mayor o menor. Las variaciones más rápidas se situarán estratégicamente al lado de las más lentas, del mismo modo que se hace en la suite. Pero cada una nos aleja más del tema en tiempo y espacio, y nos lleva a la profundidad de la creación del autor. El tema da el ímpetu inicial, y las variaciones profundidad e intensidad. El tema y las variaciones deben dar una sensación de progreso. La última variación suele ser un final emocionante. En ocasiones puede ser la repetición del propio tema, la vuelta a casa después de un viaje por territorios fascinantes. Sea como sea, atravesamos una secuencia de hechos musicales, desde la simple exposición del tema, hasta un profundo proceso de exploración.

El tema puede ser del propio compositor, o de otro compositor de la misma época o anterior. El tema está generalmente organizado en dos períodos melódicos. A su vez las variaciones pueden ser de distinto modo u origen:

- a) Por cambios melódicos.
- b) Por cambios armónicos.
- c) Por cambios rítmicos.
- d) Por una combinación cualquiera de los anteriores.

En otro sentido, por su organización y significación las variaciones pueden ser de tres tipos, aunque pueden existir también combinaciones entre ellas:

- *Ornamentación*: Cuando el tema es simplemente adornado.
- *Elaboración*: Cuando se introducen modificaciones al elaborar en distintas formas los elementos del tema.
- *Ampliación*: Cuando se amplía o amplifica o expansiona el contenido temático del tema.

Si escuchamos detenidamente el andante de la *Sinfonía Núm. 94 "Sorpresa"*, de **Joseph Haydn**, escucharemos claramente cómo después de la exposición del tema aparecen cuatro variaciones que corresponden a la siguiente clasificación:

1. Tema
2. Primera variación: por ornamentación.
3. Segunda variación: por amplificación.
4. Tercera variación: por elaboración.
5. Cuarta variación: por amplificación.

La variación se considera, aun hoy, como apareció: como una forma libre que concede al compositor un amplio margen de libertad creativa. Y los compositores han hecho buen uso de esa libertad. En sus variaciones "*Enigma*" (Op. 36), **Edward Elgar** presenta, tras un soberbio tema de introducción, las descripciones musicales de catorce personas, incluyendo un autorretrato en el Finale.

El *Nocturno para guitarra* de **Benjamin Britten**, nos sorprende dejando el tema original -"Come Heavy Sleep"- para el final. Las variaciones evocan los muchos tipos de sueño, indicados al intérprete mediante instrucciones como "contemplativo", "agitado", "intranquilo", "pesado" o "ensoñado".

En las primeras variaciones, los compositores se impusieron una severa disciplina, casi un corsé musical. La libertad de que harían uso los compositores posteriores, era inconcebible. La estructura de las variaciones la impondría un respeto riguroso, no del tema inicial, sino de sus armonías y, en especial, de la línea baja de la armonía.

Tomando el bajo obstinado de una melodía, el compositor construye sobre los cimientos de la pieza una nueva superestructura. El obstinado se repite una y otra vez, y para evitar la repetición tediosa, el compositor debía aguzar su ingenio. Los resultados eran, en ocasiones, sorprendentemente refrescantes y originales. De las variaciones sobre el obstinado brotan formas musicales tan especiales como el passacaglia y la chacona. Ejemplos magníficos de ambas son la *chacona en re menor para violín*, de J. S. Bach y el *Passacaglia*, último movimiento de la *Cuarta Sinfonía en mi menor, Op. 98*, de Johannes Brahms, constituido por treinta variaciones sobre un tema tomado de una cantata de Bach.

Lo fascinante de estas variaciones rígidas es cómo puede el compositor huir de las limitaciones. Usando estas estructuras, el compositor se convierte en un Houdini de la música, huyendo siempre del tedio que agarrota a un compositor que se repite a sí mismo en exceso.

Los estribillos de improvisación del jazz tradicional, en los que el intérprete improvisa sobre las armonías, no sobre la melodía, conservan muchos elementos de la idea base de la chacona y el passacaglia. Los compositores y los intérpretes han descubierto cómo florece la imaginación cuando se somete a una estructura cuidadosamente creada. La anarquía musical no suele satisfacer ni al intérprete ni al oyente. Por ello, las variaciones, tanto libres como en forma de passacaglia, siguen ocupando a los compositores.

10.- LA FUGA

Podemos considerar la forma musical fuga como la manifestación más madura del contrapunto imitativo. Alcanza gran desarrollo en el siglo XVII para llegar a su máximo esplendor en la figura de **Johann Sebastian Bach**.

La etimología de la palabra fuga procede del latín (huida, escape) y en música se refiere a la forma basada en la aplicación de todos los recursos de la imitación al servicio de una idea musical, cumpliendo, naturalmente, las leyes de la tonalidad.

La fuga alcanza su apogeo en tiempos de **Bach**, el compositor que dio a la música los más perfectos ejemplos de esta forma o género. Tuvo sus precursores, a los que no debemos olvidar. Ellos fueron: **Pachelbel**, **Frescobaldi**, Giovanni **Gabrielli**, Dietrich **Buxtehude** y otros.

Las primeras fugas fueron de origen vocal, y las más antiguas que se conocen se encuentran simplemente en motetes vocales que más tarde fueron transcritos para órgano, razón por la que la fuga no alcanza su máximo desarrollo hasta finales del siglo XVII.

Durante este desarrollo la fuga adopta una forma de música instrumental, aunque paralelamente siguió la música vocal. El carácter sencillo que le imprimieron sus precursores consiste en que están escritas con claridad y las combinaciones se desarrollan con discreción.

La fuga es una composición de índole contrapuntística e imitativa con características propias. Está basada en un tema único llamado sujeto. Su estructura es muy libre, hasta el punto de carecer de una forma fija.

Ciertas estructuras musicales han fascinado a compositores de períodos históricos muy dispares. Los músicos, ansiosos de someter su vocación a las más severas pruebas, se enfrentan una y otra vez a los problemas que plantean estas formas.

Este es el caso de la **fuga**, cuya atracción ha perdurado durante siglos, y que no parece perder lozanía. Los años gloriosos de la tradición polifónica culminaron en la figura de J. S. Bach, el Gran Maestro de la fuga; sus fugas para órgano, los 48 preludios y fugas de "*El clave bien temperado*" (escritas para demostrar la efectividad de un nuevo recurso tonal llamado temperamento igual, en uso desde entonces), y "*El arte de la fuga*", son algunas de sus obras maestras. Pero, por fortuna, el genio de Bach no impidió a los compositores de épocas posteriores escribir fugas.

Las fugas corales de *El Mesías*, de Händel, la doble fuga del *Requiem* de Mozart, la *Grosse Fuge* en el *Cuarteto de cuerda no. 17*, Op. 133, de Beethoven, como la Fuga final de la *Sonata Hammerklavier* o la doble fuga de la *Novena Sinfonía* son algunos de los mejores ejemplos de esta forma musical. Otros ejemplos de grandes fugas son los 6 *Preludios y fugas* de Mendelssohn (1837), algunos elementos de la *Sonata para piano en si menor*, de Frédéric Chopin (1854), las *Variaciones y fuga sobre un tema de Händel*, Op. 24, de Brahms (1861) y el *Preludio, coral y fuga para piano*, de César Franck. En el siglo XX, el *Ludus Tonalis* (1943), de Paul Hindemith, nos recuerda las 48 del Clave de Bach, en un trabajo formado por doce fugas en doce tonalidades, unidas por interludios, más un preludio y un postludio. Los *24 Preludios y fugas para teclado*, Op. 87, de Dmitri Shostakovich, terminado en 1951, es una contribución importante a la tradición de la fuga.

Para escribir una fuga, el compositor debe convertirse en una especie de malabarista musical. Debe lanzar al aire cierto número de fragmentos melódicos, y mantenerlos simultáneamente en equilibrio armónico. Si una de las melodías se cae mientras otras se mantienen, el resultado es fallido.

El compositor pone en movimiento una melodía para empezar la fuga. Mientras ésta sigue, incorpora otra voz. Mientras éstas continúan desarrollándose, una tercera parte se suma. El compositor puede seguir añadiendo ingredientes a la mezcla, pero, al igual que el malabarista, cuantas más antorchas tenga, mayor es el riesgo de cometer un fallo.

La fuga es bastante lineal si se encomienda cada parte a un cantante o a una sección de un coro. Tiples, altos, tenores y bajos, entremezclando las líneas melódicas, permiten al oyente distinguir cada voz con facilidad. Lo mismo ocurre si cada parte se adjudica a uno o unos instrumentos.

Pero los compositores querían demostrar las posibilidades de la fuga por otros caminos, y compusieron fugas para instrumentos solistas; no sólo para el órgano, que era

el instrumento ideal por tener varios teclados, pedalier y la posibilidad de imitar los sonidos de varios instrumentos, sino también para clavicordio, violín y laúd, obteniendo magníficos resultados.

Los problemas inherentes a la composición de fugas se acercan al campo de la matemática pura. Las líneas melódicas pueden colisionar con resultados catastróficos. El arte de la fuga consiste en escribir música con tanta perfección, que no se cometa la menor falta. Las melodías adyacentes deben tener tanta unión y coherencia como una familia feliz, y el más mínimo enfrentamiento se resolverá de inmediato.

La fuga es evasiva e independiente pero, si pinchásemos en un tablón cien fugas de distintos compositores y las analizásemos, deduciríamos ciertos principios comunes. A lo largo de los años se ha desarrollado un extenso vocabulario para describir y analizar la fuga.

Las fugas tienen principios, partes intermedias y finales identificables, que se pueden ordenar del siguiente modo:

1.- La **apertura**, conocida como **Exposición**

- a. La primera voz introduce el tema, conocido como sujeto. Está compuesto en la clave tónica.
- b. La segunda voz contesta al sujeto. Está afinada una cuarta más grave o una quinta más agudo que la primera voz. Mientras suena la respuesta, la primera voz canta un contrasujeto, una melodía que se mezcla apropiadamente con la respuesta.
- c. Entra la tercera voz cantando el sujeto en su tonalidad original. La primera y la segunda voz cantan contrasujetos.
- d. Una cuarta voz (de haberla) entra con la respuesta en la clave dominante, las otras voces cantan, mientras tanto, con las otras voces.

2.- La **parte media**

Ahora la fuga abandona la clave tónica usada en la exposición, y modula hacia otras tonalidades. El *sujeto* y la *respuesta* pueden cantar sus partes originales en una tonalidad fresca, o se pueden introducir pequeñas secciones musicales, llamadas *divertimentos* que aligeran la repetición de sujeto y respuesta. Agotados los recursos de los interludios episódicos y del nuevo material introducido, el compositor puede retornar al principio hacia un final triunfante.

3.- El **final**

No siempre está claro cuándo termina la parte media y cuándo empieza el final. A veces el clímax inminente viene anunciado por el regreso al sujeto y a la respuesta en la clave tónica.

En la exposición se separó la respuesta del sujeto para permitir que cada parte estableciese su propia presencia. Ahora el compositor las une en un recurso llamado *stretta* (del italiano "estrecha"). En este momento, la textura de la fuga se puebla densamente. Las voces se superponen como si de una conversación desordenada se tratase.

Una **coda** redondea el final de la fuga como si del adorno de un artesano se tratase.

Estas son las líneas maestras de la estructura de la fuga, si bien no pueden abarcar la gran masa de detalles que ésta contiene. Aunque se reconoce que la fuga no es tanto una forma musical como una textura, el tejido de líneas polifónicas de sonido, han salido importantes resultados sonoros de este acertijo matemático de una voz contra otra voz, contra otra voz,...

La fuga obliga al oyente a concentrarse, y exige participación, mientras el oído salta de una voz a otra. El compositor no es sólo un hábil malabarista musical, sino también un mago haciendo juegos de manos, un matemático resolviendo un problema, y un brujo que desvela oscuros trucos musicales. Son pocas las formas que exijan tanto del oyente. Escuchar fugas es un arte como componerlas o interpretarlas.

11.- POEMA SINFÓNICO

La música actual, que posee una gran libertad en su forma o estructura, es posible que tenga su origen en la creación del llamado poema sinfónico.

Pero será necesario tener una idea muy clara de la diferencia que existe entre música de programa o programática, que es aquella que tiene relación con alguna historia o idea poética, y la llamada música pura o absoluta, que carece de conexiones extramusicales.

Se ha llegado a la conclusión de que la idea de utilizar la música como medio de describir algo ajeno a ella es perfectamente natural y, en realidad, bastante antigua, pues se ha visto cómo algunos compositores del siglo XVII tuvieron esa inclinación y tomaron como temas favoritos la imitación de las aves, batallas, etc. Uno de los precursores de **Bach** adquirió gran fama con sus *Sonatas bíblicas*, en las que aparece, entre otras, la historia de la muerte de Goliath por David. En el siglo XVI **Jannequin** imitó el canto de los pájaros en su obra de igual título, utilizando un coro de voces humanas.

También la ópera fue en parte responsable del interés por el poder descriptivo de la música, principalmente durante el imperio del romanticismo.

Al compositor romántico no le bastaba componer una obra triste. Le resultaba necesario que supiésemos que lo era, quién estaba triste y las circunstancias privadas de su tristeza. Es por eso que **Tchaikovsky** no se limitó a componer una preciosa obertura sin título en la que aparecieran dos temas contrastantes, sino que la bautizó con el nombre de *Romeo y Julieta*, quedando los temas restantes destinados a personificar las batallas entre Capuletos y Montescos y al tema del amor de los amantes de Verona. También dedica un tema francamente religioso a fray Lorenzo. Sabemos que hasta el propio **Beethoven** se sintió atraído por la idea de realizar música descriptiva, como sucede en su *Sinfonía Pastoral*, aunque señalando, para evitar desviaciones, que se trataba de "más música que pintura".

Muchos otros músicos del romanticismo, realizaron obras de indiscutible interés dentro de los cánones descriptivistas como es el caso de **Hector Berlioz** y su célebre *Sinfonía fantástica*, ejemplo pasmoso de su gran habilidad, donde la idea fija aparece en todos los movimientos de la obra, caracterizando su amor apasionado por la actriz británica Harriet Smithson.

Existen dos tipos de música descriptiva, según la descripción sea más literal cercana a la realidad, o más poética y emotiva.

Entre las del primer tipo podemos recordar la imitación de las campanas en la *Obertura 1812* de **Tchaikovsky**. Pertenecen al segundo tipo aquéllas en que el compositor desea comunicar al oyente ciertas emociones, como las evocadas por el sonido del viento o el mar.

Aaron Copland señaló en una oportunidad que no deberíamos permitir que el compositor justificase su obra con la historia contenida en ella y que, en algunos casos, cuando la protagonista encuentra su fin prematuro, ello no debería ser razón para dar un final lento a la obra, que sería justificable solamente en razón del contenido musical. **Copland** se opone a que el interés de una obra resida más en el contenido de la historia narrada que en el contenido e interés intrínsecamente musicales de la misma, añadiendo que la música debe valer por sí misma y escucharse con placer, aun sin conocer el argumento. Y sostiene apasionadamente que *Romeo y Julieta* es, posiblemente, una de las mejores oberturas de **Tchaikovsky**, aún sin conocer su título. Entre los cultivadores del poema sinfónico no debemos olvidar a **Franz Liszt**, su creador, que escribió una docena de ellos; a **César Franck**, a **Smetana** con su obra *Mi patria*; al propio **Tchaikovsky**, etc. En los últimos años del XIX sobresale la figura de **Richard Strauss**, quien escribió obras de gran brillantez orquestal entre las que no se deben olvidar sus poemas sinfónicos *Don Juan*, *Muerte y transfiguración*, *Vida de héroe*, *Las aventuras de Till Eulenspiegel*, *Así hablaba Zarathustra* y *Don Quijote*.

Los poemas sinfónicos de **Strauss**, escritos en su mayoría entre 1890 y 1900, causaron verdadero asombro por su brillante instrumentación, audacia expresiva y libertad estructural. Escribió igualmente una sinfonía de tipo descriptivo en la que está presente una tormenta, que emula con la de la *Pastoral* de **Beethoven**, aunque utilizando los recursos de la orquesta actual.

En los últimos años no ha sido fácil encontrar compositores de música descriptiva a excepción de **Arthur Honegger** con su obra *Pacific 231*, que describe un determinado modelo de locomotora, o **Villa-Lobos**, con el *Pequeño tren a Caipira*.

12.- LIED

El origen del lied o canción de concierto se sitúa en Alemania a fines del siglo XVII, y alcanza muy pronto un gran florecimiento. En esta época el compositor le da más importancia al texto que a la música, lo que paulatinamente convierte el florecimiento inicial en una lenta decadencia, degenerando gradualmente esta sencilla forma de expresión vocal a simples canciones callejeras, estudiantiles o de tabernas.

Pero con la llegada del siglo XVIII todo vuelve a cambiar, y el lied comienza a ser cultivado por compositores de la talla de **Haydn** y **Mozart**, quienes emulan con sus creaciones las realizadas a principio de siglo por los compositores y músicos que formaron parte de la corte de Federico el Grande de Prusia en Berlín o Potsdam.

En estas obras de **Haydn** y **Mozart**, así como en buena parte de los lieder de **Beethoven**, el piano, generalmente el instrumento acompañante, no pasó de ser eso: un simple instrumento de acompañamiento.

Sin embargo, **Franz Schubert** y **Robert Schumann** dan al acompañamiento una categoría prácticamente equivalente a la de la voz humana, sobrepasando la importancia del texto. En muchos casos el acompañamiento llegó incluso a tomar el lugar de la voz y a brillar con independencia en los fragmentos iniciales o finales. A partir de la obra de **Franz Schubert**, padre indiscutible del lied romántico (de los que compuso más de 600), esta forma musical alcanzó una verdadera categoría y se comenzó a apreciar en todo su valor. Sus primeras creaciones aparecen inspiradas en el estilo de **Beethoven**, pero su influencia desaparece muy pronto, estableciéndose el deseado equilibrio entre texto y música, tan importante en la elaboración de un lied.

Robert Schumann (1810-1856) fue el otro grande del lied, aunque antes de llegar al cultivo de esta forma musical ya era una figura famosa del teclado. En sus lieder se advierte cómo el texto y la música poseen el mismo rango artístico, con una marcada tendencia a dar al acompañamiento un espíritu evocador e ilustrativo. En la creación del acompañamiento dominaban alternativamente los preludios, interludios y posludios confiados al piano solo, lo que contribuye poderosamente a la creación de un emotivo y característico ambiente. Al igual que **Beethoven** y **Schubert** fue creador de ciclos de lieder, habiendo dejado el camino abierto a compositores del calibre de **Brahms**, **Mendelssohn**, **Wolf** y **R. Strauss**, sin olvidar al francés **Fauré** y a **Gustav Mahler**, cuyos ciclos de canciones constituyen una fuente de inspiración y buen gusto.

Como forma musical, el lied adquiere la estructura A - B - A', o sea, la primera y última estrofa musical relativamente iguales, con una sección central de contraste. Se utiliza menos la fórmula A - A' - B - B', en la que la primera y la segunda estrofa se repiten con tan pequeñas variantes que prácticamente pasan inadvertidas.

Por ello, al hablar de la estructura del lied y casi siempre sin temor a equivocarnos, podemos señalar la ya mencionada A - B - A'.

LAS FORMAS MUSICALES

Audiciones musicales que se recomiendan como complemento de este capítulo

Suite:

1659-95	Purcell, Henry <i>Suites para clave</i>
1685-1750	Bach, Johann Sebastian <i>Suites francesas para clave (BWV 812-817)</i> <i>6 suites para violonchelo solo (BWV 1007-1012)</i>
1685-1759	Händel, Georg Friedrich <i>Suites de clave de 1720</i>

Minueto: Los más recomendables son los siguientes:

- Minueto de la Sinfonía N.º 36, *Linz*, Kv. 425, de Mozart.
- Minueto de *Eine kleine Nachtmusik (Pequeña serenata nocturna)*, Kv 525, de Mozart.
- Minueto de la Sinfonía N.º 39, Kv 543, de Mozart.

Música Sacra:

1525-1594	Palestrina, Giovanni Pierluigi da Misa del Papa Marcelo
-----------	--

- 1567-1643 Monteverdi, Claudio
Vísperas de 1610
- 1685-1750 Bach, Johann Sebastian
Misa en si menor (BWV 232)²
La Pasión según San Mateo (BWV 244)
- 1685-1759 Händel, Georg Friedrich
El Mesías
- 1732-1809 Haydn, Franz Joseph
La Creación
- 1756-1791 Mozart, Wolfgang Amadeus
Requiem en re menor (K626)³
- 1770-1827 Beethoven, Ludwig van
Misa solemne en re, Op. 123⁴
- 1803-1869 Berlioz, Hector
Requiem, Op. 5
- 1809-1847 Mendelssohn-Bartholdy, Félix
Elías
- 1813-1901 Verdi, Giuseppe
Requiem
- 1857-1934 Elgar, Edward
El sueño de Geroncio
- 1882-1971 Stravinsky, Igor
Sinfonía de los Salmos
- 1913-77 Britten, Benjamin
A Ceremony of Carols
War Requiem (Requiem de guerra)
- Rondó:
- 1668-1733 Couperin, François
Rondeau
- 1756-1791 Mozart, Wolfgang Amadeus
Rondó para piano en la menor (K511)
Ultimo movimiento de la Sonata en do (K545)
- 1770-1827 Beethoven, Ludwig van
Ultimo movimiento de la Sonata no. 21 en DO Op. 53 ("Waldstein")
Ultimo movimiento de la Sonata no. 25 en SOL Op. 79 (Alla Tedesca)
- 1810-1856 Schumann, Robert
Arabesca en do mayor, Op. 18.

Preludio:

- Los veinticuatro Preludios, Op. 28, de Chopin.
- Libros I y II de Preludios, de Debussy.
- Los veinticuatro Preludios, Op. 34, para piano, de Shostakovich.
- Preludios, Op. 23 y Op. 32, para piano, de Rachmaninov.

Fuga:

- 1685-1750 Bach, Johann Sebastian

² Bachs Werke Verzeichnis. Catálogo de obras de Bach.

³ Catálogo Köchel de obras de Mozart.

⁴ Opus (latín = obra). Término mediante el cual, abreviado (Op.), y acompañado siempre de un número, se designan las obras de muchos compositores.

- "*El arte de la fuga*"
 Tocata y fuga en RE menor para órgano (BWV565)
 "*El clave bien temperado*" Vol. 1 y Vol. 2 (48 preludios y fugas)
- 1685-1759 Händel, Georg Friedrich
 Coro Amén de *El Mesías*
- 1770-1827 Beethoven, Ludwig van
Grosse Fuge, Op. 133
- 1895-1963 Hindemith, Paul
Ludus Tonalis
- 1906-1975 Shostakovich, Dmitri
24 preludios y fugas para piano, Op. 87

Tema y variaciones:

- 1583-1643 Frescobaldi, Girolamo
Aria con variaciones sobre "La Frescobalda"
- 1685-1750 Bach, Johann Sebastian
Chacona de la Partita no. 2 en re menor para violín solo (BWV 1004)
Variaciones Goldberg para clave (BWV 988)
- 1685-1759 Händel, Georg Friedrich
"El herrero armonioso" (Aria y variaciones, 4º movimiento de la Suite nº5 en mi mayor para clave)
- 1732-1809 Haydn, Franz Joseph
Andante y variaciones en fa menor (Hob. XVII/6)⁵ para piano
- 1756-1791 Mozart, Wolfgang Amadeus
1º movimiento de la sonata no. 11 para piano en la (K331)
 12 variaciones en DO sobre "*Ah, vous dirai-je, Maman!*" para piano (K265)
- 1770-1827 Beethoven, Ludwig van
Variaciones sobre un vals de Diabelli para piano, Op. 120
 32 variaciones en DO menor para piano, Op. 191
- 1797-1828 Schubert, Franz
 4º mov. del Quinteto para piano en la mayor "*La trucha*", Op. 114 (D667)⁶
 Impromptu para piano no. 3 en sib (Tema y variaciones), Op. 142 (D935)
- 1822-1890 Franck, César
 Variaciones sinfónicas para piano y orquesta.
- 1833-1897 Brahms, Johannes
 Variaciones y fuga sobre un tema de Händel, Op. 24
 Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35
 4º movimiento de la Sinfonía no. 4 en mi menor, Op. 98
 Variaciones San Antonio sobre un tema de Haydn, Op. 56a
- 1857-1934 Elgar, Edward
Variaciones sobre un tema original ("Enigma"), Op. 36
- 1837-1943 Rachmaninov, Sergei
 Rapsodia sobre un tema de Paganini, Op. 43
- 1877-1960 Dohnányi, Ernst von
 Variaciones sobre una canción de cuna, Op. 25
- 1913-1977 Britten, Benjamin

5 Hob. Numeración según Anthony van Hoboken: Joseph Haydn, Thematischbibliographisches Werkaerzeichnis (Mainz, 1957, 1970).

6 La numeración de obras de Schubert corresponde a los que figuran en la catalogación de O.E. Deutsch (Londres, 1951).

Nocturno sobre un tema de John Dowland, para guitarra, Op. 70
Variaciones sobre un tema de Frank Bridge, Op. 10
Guía de la orquesta para jóvenes, Op. 34

Poema sinfónico:

- Los poemas sinfónicos de Liszt, especialmente el N.º 6, *Mazeppa*; el N.º 2, *Tasso*, o el N.º 3, *Los Preludios*.
- *Mi patria*, ciclo de poemas sinfónicos de Smetana.
- *Finlandia*, Op. 26, de Sibelius.
- *Don Juan*, Op. 20, de Richard Strauss.
- *Muerte y transfiguración*, Op. 24, de R. Strauss.
- *Vida de héroe*, Op. 40, de R. Strauss.
- *La isla de los muertos*, Op. 29, de Rachmaninov.

Lieder:

- Ciclo de canciones *A la amada lejana*, Op. 98, de Beethoven.
- Ciclo de canciones *Winterreise* (Viaje de invierno), Op. 89, de Schubert.
- Ciclo de canciones *Dichterliebe* (Amor de poeta), Op. 48, de Schumann.
- Canciones de R. Strauss y Mahler.