

ELEMENTOS BÁSICOS PARA LA AUDICIÓN Y RECONOCIMIENTO
DE LAS PEQUEÑAS FORMAS MUSICALES

Lic. Julio C. Vivares*
Noviembre de 2015

El presente trabajo aspira a presentar al estudiante de música - dentro de los primeros niveles de aprendizaje - una guía práctica y sencilla para el análisis y reconocimiento auditivo de los llamados "pequeños tipos formales" (estructuras unitarias, binarias, ternarias, rondó y canon) muy utilizadas en los períodos barroco, clásico y romántico¹.

No pretendemos agotar el conocimiento sobre las mismas ni convertir el escrito en un tratado de las formas musicales, sino brindar simplemente una primera aproximación práctica.

Al costado de algunas fórmulas se ejemplifica entre paréntesis con obras de compositores famosos de los períodos antes citados. No obstante hemos dejado fórmulas sin ejemplificar ya que consideramos un muy buen entrenamiento para el estudiante, el que procure encontrar - mediante el reconocimiento auditivo - sus propios ejemplos musicales dentro de la vastedad de registros sonoros hoy disponibles.

NOMENCLATURA UTILIZADA

- Puente: \frown
- Soldadura: --
- A: o B: = Las frases indicadas con dos puntos inmediatos significa que se repite.
Ejemplos: 1) A:||- B:||-A = A - A - B - B - A)
2) |:A - B:| = repite *da capo* (A - B - A - B)

INTRODUCCIÓN Y CODA

Una frase musical puede presentar, antes de su comienzo y después de su término, un fragmento - no esencial y, por tanto, suprimible - que sirva para preparar su entrada o para redondear su final. En el primer caso estamos en presencia de la llamada *Introducción* (abreviado = intro), y en el segundo de una *Coda* (palabra italiana que significa "cola").

Tanto la *Introducción* como la *Coda* pueden ser brevísimas - unas simples notas - o relativamente extensas; cuando no están adscritas a una sola frase, sino a un amplio tipo formal, llegan a adquirir considerable importancia. Cabe que una y otra se integren en la frase como el primero o el último de sus períodos, o que, por el contrario, evidencien claramente su condición de postizos².

Introducción y Coda no son de inclusión obligatoria, sino voluntarias. A veces la *Introducción*, o parte de la misma, vuelve a encontrarse entre frases e incluso como parte integrante de la *Coda*.

* Docente. Compositor. Director del Instituto Superior de Música "José Hernández". © by Julio C. Vivares. Noviembre de 2013.

¹ También encontramos estas formas en obras importantes producidas en la primera mitad del siglo XX.

² ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*. Editorial Labor. Barcelona 1960. Pág. 23

La *Introducción* y la *Coda* constituyen también un medio para amplificar una forma. La *coda* tiene por función coronar, confirmar la terminación de la exposición temática (aunque dicha confirmación puede no existir). A veces la introducción vuelve a encontrarse (total o parcialmente, o aún reducida a una simple alusión) al comienzo del desarrollo, o en la *coda* final del trozo.

ESQUEMAS FORMALES BÁSICOS

ESTRUCTURAS PRIMARIAS: POSIBILIDADES CON UNA SOLA FRASE **A**

1. A (CHOPIN - Preludio Nº 7/9/10 – Liszt: Op. 119 Nº1 - KBALEVSKY *Thirty Children's Pieces* Op. 27, No. 2 "Song")³
2. Intro A (CHOPIN - Preludio Nº 16)
3. A Coda (CHOPIN - Preludio Nº 8/10/11/18)
4. Intro A Coda (CHOPIN - Preludio Nº 2 y 3)

SOLDADURA Y PUENTE

Cuando la frase A se repite (AA) puede hacerlo directamente o mediante una pequeña unión de notas, que por lo general no sobrepasa la longitud de un compás, denominada *soldadura* (A--A)

La soldadura - como su término lo indica - une la repetición de la frase, a modo de transición suave, en un intento de generar mayor atracción en el ingreso a la repetición.

Se denomina Soldadura – y también con otros vocablos de parecida significación – las notas que se intercalan – como relleno y sin amplificar el número de compases – entre dos frases, períodos o subperíodos, cuando entre ellos quedaría un vacío que no se desea⁴.

OTRAS FÓRMULAS POSIBLES

Unión con soldadura:

1. A--A
2. Intro A--A
3. A--A Coda (CHOPIN - Preludio Nº 4)
4. Intro A--A Coda

Otra forma de enlace entre frases (AA; AB; etc.) puede estar dada por medio de una pequeña transición llamada habitualmente *puente*.

El *puente* por lo general está constituido por:

- a) elementos temáticos propios (casi siempre de poca importancia melódica);
- b) elementos del Frase B (que van diseñando ésta y preparando su entrada);
- c) la conjunción de algunas o de todas las formulas anteriores.

³ Véase también el Microcosmos VOL. 1 de Bela Bartok

⁴ Véase "El lenguaje en las formas musicales". Revista "ATRILES" Nº 2. Febrero de 2013, en www.ismjh.com

Las dimensiones y el número de elementos constitutivos del *punte* son determinados libremente por el compositor.

Unión de frases A mediante puente:

1. A \frown A
2. Intro A \frown A
3. A \frown A Coda
4. Intro A \frown A Coda

LIED ESTRÓFICO: La formas A-A-A o A-A'-A" es el denominada "lied estrófico", dado que se repite la misma melodía y acompañamiento, o con una pequeña variación en cada una de las estrofas del poema. Este esquema puede ampliarse, o tomar incluso la forma ABA (entendiendo B como sección de contraste o bien de desarrollo).

ESTRUCTURAS BINARIAS: POSIBILIDADES CON DOS FRASES **A-B**

A Sección 1	B Sección 2 contrastante Puede contener elementos de A
----------------	--

Esta forma fue muy utilizada en danzas barrocas, como la *allemande*, *courante*, *zarabanda*, *giga*, *minuet*, *bourrée*, etc.

La estructura formal A-B es también llamada *Lied*⁵ *binario*.

Nuevamente el enlace de la frase A con B puede ser:

1. *directo*,
2. mediante *soldadura*, o
3. *punte*.

Enlace *directo* de frases:

1. A-B (SCHUMANN: *Álbum N° 4-5-16-21 - Minueto en Sol mayor de Bach*)
2. \parallel :A-B: \parallel (*Greensleaves, S. XVI*)
3. Intro A-B
4. A-B Coda (KABALEVSKY: *Thirty Children's Pieces Op. 27 No. 1 "Waltz"*)
5. Intro A-B Coda (SAINT-SAËNS: *Tortugas*)

⁵ Lied: canción en alemán

Enlace de frases mediante *soldadura*:

1. A--B
2. Intro A--B
3. A--B Coda
4. Intro A--B Coda

Unión de frases mediante *punteo*:

1. $\parallel:A \frown B:\parallel$ (*MUDARRA: Fantasía*)
2. Intro. $A \frown B$
3. $A \frown B$ Coda
4. Intro. $A \frown B$ Coda

ESTRUCTURA TERNARIA: también llamada *Lied ternario reexpositivo*

A Sección I (Exposición)	B Sección II (Contrastante)	A Sección III (Reexposición literal o con pequeñas variaciones A')
--------------------------------	-----------------------------------	---

ALGUNAS POSIBILIDADES CON TRES FRASES: **A-B-A**

1. A-B-A (*ROBIRA: estudio / TÁRREGA: Mazurca / SCHUMANN: Álbum N° 6-8-9-20-28 / CHOPIN: Preludio "gotas de lluvia" / BRAHMAS: Op. 119 N°1*)
2. $\parallel:A:\parallel - \parallel:B-A:\parallel$ (*MOZART: Variaciones sobre el Tema "Ah, vous dirai-je maman"*)
3. Intro A-B-A (*BARRIOS - Las abejas*)
4. A-B-A Coda (*KABALEVSKY: Thirty Pieces for Children Opus 27, No. 3 "Etude" / SCHUMANN: Álbum N° 27 / CHOPIN - Preludio N° 15*)
5. $A-B \frown A$ Coda (*BRAHMS: Op. 119 N° 1 "Intermezzo"*)⁶
6. Intro A-B-A Coda (*SCHUMANN: Álbum para la juventud N° 36 "Canción de marineros italianos"*)
7. A--B--A / A-B--A (*SCHUMANN: Álbum N° 3*)
8. Intro A--B--A
9. A--B--A Coda
10. Intro A--B--A Coda
11. $A \frown B \frown A$
12. Intro $A \frown B \frown A$
13. $A \frown B \frown A$ Coda
14. Intro $A \frown B \frown A$ Coda (*TÁRREGA: Capricho árabe*)

⁶ Frase A del compás 1 al 16. Frase B de los compases 17 al 42. Puente del compás 43 al 46 y del 47 al 59. Coda del compás 59 al 67)

ESTRUCTURA RONDÓ

El rondó (del francés *rondeau*, *ronda* o danza en círculo), es una forma musical basada en la repetición de una misma frase musical. La frase principal A (tradicionalmente llamada *estribillo*) suele desarrollarse tres veces o más. Estas repeticiones se alternan con frases o episodios contrastantes llamados *coplas*:

FÓRMULA 1: A-B-A-C-A

A Estribillo	B Copla 1	A Estribillo	C Copla 2	A Estribillo
-----------------	--------------	-----------------	--------------	-----------------

FÓRMULA 2: A-B-A-C-A-D-A

A Estribillo	B Copla 1	A Estribillo	C Copla 2	A Estribillo	D Copla 3	A Estribillo
-----------------	--------------	-----------------	--------------	-----------------	--------------	-----------------

MODELO DE FORMA RONDÓ

- Introducción (*facultativa*)
- A. Frase principal
- B. Primer episodio en otra tonalidad (de dominante o relativo mayor/menor)
- A. Repetición de la frase principal
- C. Segundo episodio en otra tonalidad
- A. Repetición de la frase principal
- Coda (*facultativa*)

ALGUNAS POSIBILIDADES DE ESTRUCTURA RONDÓ

1. A-B-A-C-A (*RAMEAU: La Joyeuse / SAINT-SAËNS: Fósiles – del carnaval de los animales / BEETHOVEN: Para Elisa / PURCELL: Rondó*)
2. Intro A-B-A-C-A
3. ||:A:||-B-A-C-A Coda (*MOZART: Sonata en Do mayor k 545*)
4. Intro A-B-A-C-A Coda
5. A-B-A-C-A-D-A (*COUPERIN: Rondeau les timbres - The little bells*)
6. Intro A-B-A-C-A-D-A
7. A-B-A-C-A-D-A Coda
8. Intro A-B-A-C-A-D-A Coda

NOTA IMPORTANTE: Todas las fórmulas dadas admiten también el *enlace directo*, la *soldadura* y el *punteo* entre frases.

LA IMITACIÓN

Si una Imitación no es identificable por el oído, guarda sólo interés para el lector de la obra, no para quien oye.

Joaquín Zamacois

La Imitación en música es un *recurso técnico compositivo*, pero no una forma musical.

El procedimiento imitativo puede darse tanto en la melodía como en el ritmo o en ambos a la vez.

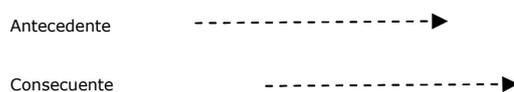
La parte que se deja oír primero y que será imitada posteriormente se denomina "*Antecedente o Propuesta*", mientras que la que imita recibe el nombre de "*Consecuente o Respuesta*". Si el proceso de imitación comprende varias respuestas tendremos entonces *Consecuente 1º, Consecuente 2º*, etc.

En una pieza musical la imitación puede comprender algunas pocas notas o fragmentos de mayor extensión.

La imitación melódica puede hacerse a cualquier distancia interválica: unísono, 2ª, 3ª, 4ª etc.

ALGUNOS TIPOS DE IMITACIÓN

1. POR MOVIMIENTO DIRECTO: el *consecuente* procede en la misma dirección que el *antecedente*.



2. POR MOVIMIENTO CONTRARIO (o en espejo): el *consecuente* se mueve en forma opuesta, simétrica e invertida, al *antecedente*.



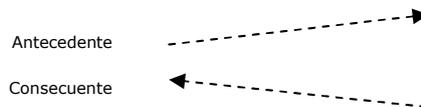
3. POR MOVIMIENTO RETRÓGRADO DIRECTO⁸: el *consecuente* imita al *antecedente* respetando la dirección interválica pero procediendo del final al comienzo del mismo.



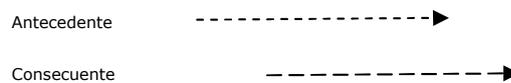
⁷ Antiguamente al Antecedente se lo llamaba "Dux" y al Consecuente "Comes".

⁸ También llamada *cancrizante*.

4. POR MOVIMIENTO RETRÓGRADO CONTRARIO: la imitación procede como la anterior pero la dirección de los intervalos es en sentido contrario.



5. POR AUMENTACIÓN: la imitación recurre a valores rítmicos más largos, generalmente el doble, de los que presenta el antecedente.



6. POR DISMINUCIÓN: el consecuente presenta valores rítmicos más cortos que el antecedente.



NOTA: en la imitación por aumentación y por disminución se puede proceder también por movimiento directo, contrario y retrógrado.

EL CANON

Cuando la imitación se produce a lo largo de toda una composición musical la forma resultante se denomina *Canon*.

El *Canon* es una forma musical breve basada en el contrapunto imitativo, en donde el *Antecedente* (línea melódica a imitar) y *Consecuente* (línea imitativa) están desplazados en el tiempo.

CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL CANON

- El Canon es un procedimiento imitativo musical riguroso.
- El procedimiento imitativo requiere la concurrencia de dos (2) o más voces.
- El canon puede ser vocal, instrumental o mixto (vocal-instrumental). Se llama también mixto cuando unas voces hacen canon, y otras no.
- La voz principal (*Antecedente* o *Dux*) es imitada por otra/s (*Consecuente/s* o *Comes*) a intervalos distintos.
- La entrada de la voz o voces que imitan a la principal puede hacerse a cualquier distancia temporal (tiempos, compases, etc.).

El proceso imitativo en el Canon puede ser también:

- a) *Por movimiento directo*
- b) *Por movimiento contrario*
- c) *Por movimiento retrógrado directo o cancrizante*
- d) *Por movimiento retrógrado contrario*
- e) *Por aumentación*
- f) *Por disminución*

NOTA: los cánones que proceden por movimiento directo son más utilizados que los retrógrados, dado la gran dificultad de estos últimos para su reconocimiento auditivo.

DENOMINACIÓN DE LOS TIPOS DE CANON

A partir de la explicación precedente encontramos los siguientes tipos de canon:

1. *Canon abierto*: cuando están escritos el *Antecedente* y el *Consecuente*.

Konrad Max Kunz



2. *Canon cerrado*: cuando sólo está escrito el *Antecedente* (abreviando la escritura mediante un signo convencional específico, números o letras, a partir de los cuales se indica cuando debe entrar el *Consecuente*)

Michael Praetorius (1571–1621)



3. *Canon enigmático*: es un canon cerrado carente de los signos indicativos para el ataque del consecuente. Véase el canon anterior sin indicación de entrada de la voces:

Michael Praetorius (1571–1621)



NOTA: mostramos a continuación un ejemplo de *canon cerrado* en donde la distribución de los pentagramas permite una lectura vertical visualizando el resultado armónico abierto de la pieza:

Kommt und springet Antonio Caldara (1670-1736)

1.
Kommt und springet, kommt und singt, daß es im - merschö - ner kling!

2.
La la la, la la la la, la la la la la la la la.

3.
La la la, la la la, la la la la la la.

4. *Canon al unísono*⁹ (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 3)
5. *Canon a la 2ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 6)
6. *Canon a la 3ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 9)
7. *Canon a la 4ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 12 por movimiento contrario)
8. *Canon a la 5ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 15 por movimiento contrario / BARTOK - MIKROKOSMOS N° 30, a la 5ª inferior)
9. *Canon a la 6ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 18)
10. *Canon a la 7ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 21)
11. *Canon a la 8ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 24 / BARTOK - MIKROKOSMOS N° 28 y 31 / "Un curioso canon ejemplo de *Canon a la 8ª* presenta la composición N° 27 del *Álbum para la juventud*, de Schumann. Mediante la supresión de dos compases, la parte que empezó como *Antecedente* se convierte -en el compás 13- en *Consecuente*, para luego -final del compás 22- recobrar su primera condición, gracias a la operación inversa. El *Canon* se desarrolla entre la voz superior y la penúltima, en el orden de agudo a grave".¹⁰)
12. *Canon a la 9ª* (BACH - VARIACIONES Goldberg N° 27)
13. *Canon perpetuo, circular o infinito*: es cuando se repite idéntico y puede hacerlo de manera indefinida (Bach - *La ofrenda musical "Canon perpetuus" super tema regium*). Cuando se abandona la escritura canónica y cada parte prosigue libremente, el *Canon es finito*.
14. *Canon retrógrado o cancrizante* (Bach - *La ofrenda musical "Canon a 2 N° 1"* - se interpreta de principio a fin y viceversa, formando un canon (las voces se persiguen entre sí, sin alcanzarse). El *consecuente* es el mismo *antecedente* pero leído en sentido retrógrado. Ambos (antecedente y consecuente) cuando se interpretan juntos forman un canon absolutamente simétrico e infinito).

⁹ La imitación canónica puede realizarse a cualquier intervalo de distancia.

¹⁰ ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*, 10ª ed., Barcelona Labor, 1994 (1ª ed.: 1960).

Canones diversi
super thema regium.

Canon a 2.

1.

Realización

15. Canon por movimiento contrario (BACH - Ofrenda musical Quarendo invenietis)

Canon a 2.

Quarendo invenietis.

Realización

16. *Canon por aumentación*: el *Consecuente* por lo general duplica los valores rítmicos del *Antecedente* (*DES PRÉZ – Agnus Dei*)

Agnus Dei (proportie-canon) Josquin des Prés

A- gnus Dei qui tol- lis pecca- ta
mun- di mi- miserere no- bis.

Realización

17. *Canon por disminución*: inverso al ejemplo anterior, en donde el *Consecuente* procede por valores rítmicos de menor duración (por lo general el doble) que el *Antecedente*.

OTRO EJEMPLO DE CANON

Canon mixto

Mund und Augen 2stimmiger Kanon Paul Hindemith (1895–1963)
Ruhig op. 45,2

Mund und Au - gen
Mund und Au -
wis - sen ih - re Pflicht. See - le, du, ver - giß
gen wis - sen ih - re Pflicht. See -
die dei - ne nicht!
- le, du, ver - giß die dei - ne nicht!

Beide Singstimmen auch mit Instrumenten Hermann Claudius