

Propuesta de método de análisis musical, ejemplificado en la Balada op.23 n.1 en Sol menor de Frédéric Chopin

Manuel Alejandro Muñoz Burgos

Instituto Departamental de Bellas Artes

Notas del autor

Manuel Alejandro Muñoz Burgos, Pregrado en Interpretación musical, Bellas Artes  
Trabajo de grado presentado para obtener el título de Interpretación musical, asesorado por la docente Esperanza Aponte Candela

La correspondencia referida a este trabajo de grado debe dirigirse a Dirección electrónica [manuelo0230@gmail.com](mailto:manuelo0230@gmail.com)

## Resumen

El presente trabajo trata sobre la proposición de un método de análisis musical, que promueva y facilite un acercamiento a dicha práctica, y que sirva de apoyo para estudiantes de interpretación musical del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali. El estudio para el dominio de un instrumento musical, sugiere una gran demanda de tiempo y esfuerzo tanto mental como físico, lo cual puede llegar a ser abrumador y en consecuencia, distanciar al practicante de la parte teórica. Casos recurrentes se suelen presentar en las academias donde se encuentran excelentes estudiantes intérpretes dotados de gran talento, interpretando las obras musicales más complejas y de difícil acceso técnico, sin embargo, poco de aquello que también importa, la naturaleza de las obras, su composición, su compositor, su porqué y si lo hay, su contenido en detalle, su análisis estructural, armónico, histórico y circunstancial, en sí, su análisis musical. No obstante y de igual forma, no solo la práctica de la ejecución sino también el estudio en el papel, es igual o incluso más complejo, la cantidad de modelos y formas de analizar la música es tan diversa, variada y profunda, que puede resultar frustrante para las almas en formación de este apartado de las bellas artes. Es por ello que se considera preciso formular un método de fácil acceso, que invite a la integración de la investigación y el estudio de las obras musicales fuera del instrumento, a modo de que el mismo provea un acercamiento más certero a lo que llamamos interpretación musical.

Palabras clave: Análisis musical, modelos de análisis, Chopin, Balada n.1 Op.23

## **Abstract**

The present work looks forward to the proposal of a method of musical analysis, that promote and ease an approach to this particular practice, and support students of musical performance at the Antonio Maria Valencia's Conservatory in the city of Cali. The general study for the dominance of a musical instrument, suggest a great demand of time and effort both mental and physical which can sometimes be overwhelming and therefore draw away the students from the theory part. Many cases use to happen at academies where there's excellent gifted students, performing the most complex and technically demanding musical works, however too little of what also matters, the nature of the works, their composition, its composer, its why and if there is any, its content in detail, its structural, harmonic, historic and circumstantial analysis, in short, its musical analysis. Nevertheless and same way, not only the practice of the execution, but also the study on the paper, is equal or even more complex, the number of models and ways of musical analysis is so diverse, varied and profound, that could result frustrating for the souls in development of this portion of the fine arts. Because of this its precise to formulate a method of easy access, that invites to integrate, investigate and study the musical works outside the instrument, so that it provides once again a more accurate approach to what we call, musical performance.

Key words: Musical analysis, Analysis models, Chopin, Ballad.1 Op.23

## Tabla de Contenido

<b>Introducción</b> .....	8
<b>Capítulo 1. Situación de los estudiantes del Conservatorio Antonio María Valencia frente a las prácticas de análisis sobre su repertorio</b> .....	17
<b>Resultado aplicación de encuesta</b> .....	19
<b>Figura 1</b> .....	19
<i>Resultados de encuesta a estudiantes semestres superiores</i> .....	19
<b>Análisis resultados</b> .....	19
<b>Figura 2</b> .....	21
<b>Capítulo 2. Método de análisis</b> .....	22
<b>Tabla 1</b> .....	23
<b>Nota: Tabla preliminar modelo del método de análisis. Elaboración propia.</b> .....	23
<b>1- APARTADO PRIMERO</b> .....	23
<b>Planteamiento literario</b> .....	23
<b>Figura 3</b> .....	24
<b>Términos de acentuación</b> .....	24
<b>Expresión musical</b> .....	25
<b>Figura 4</b> .....	25
<b>2 APARTADO SEGUNDO</b> .....	27
Compositor.....	27
<b>3 APARTADO TERCERO</b> .....	28
Determinación de la tonalidad .....	28
<b>4 APARTADO CUARTO</b> .....	37
Determinación del contexto histórico .....	37
<b>5 APARTADO QUINTO</b> .....	37
Análisis Forma y Estructura.....	37
- Tema .....	37
- Frase.....	37
- Periodo .....	37

- Sección.....	37
- Unidad.....	37
Estructuras Binarias .....	39
Las estructuras binarias se dividen en tres (3) tipos.....	39
Simétricas, asimétricas y compuestas. ....	39
Forma Ternaria.....	39
Secciones Funcionales .....	39
Formas o Estructuras preestablecidas. ....	40
La Balada .....	40
<b>6 APARTADO SEXTO .....</b>	<b>41</b>
Análisis armónico .....	41
<b>7 APARTADO SEPTIMO .....</b>	<b>41</b>
Gráficos Tempo y Dinámica.....	41
<b>Grafica Tempo .....</b>	<b>43</b>
<b>Grafica Dinámica.....</b>	<b>44</b>
<b>Obra modelo: Análisis de la Balada op.23 n.1.....</b>	<b>44</b>
<b>Sobre la Balada op.23 n.1 de Frederick Chopin.....</b>	<b>44</b>
Capítulo 3.....	45
Método de análisis Ejemplificado.....	45
<b>Tabla 2 .....</b>	<b>46</b>
<b>Nota:</b> Tabla preliminar aplicada del método de análisis. Elaboración propia. ....	46
<b>1- APARTADO PRIMERO.....</b>	<b>46</b>
<b>Planteamiento literario .....</b>	<b>46</b>
La Balada .....	46
<b>2 APARTADO SEGUNDO .....</b>	<b>48</b>
<b>Compositor .....</b>	<b>48</b>
<b>3 APARTADO TERCERO .....</b>	<b>50</b>
<b>Determinación de la tonalidad.....</b>	<b>50</b>
<b>4 APARTADO CUARTO.....</b>	<b>51</b>
<b>Determinación del contexto histórico.....</b>	<b>51</b>
<b>5 APARTADO QUINTO.....</b>	<b>52</b>
<b>Análisis Forma y Estructura Forma: Balada .....</b>	<b>52</b>

La Balada .....	52
.....	53
.....	54
<b>Exposición: Compases 8-93</b> .....	54
<b>Desarrollo: Compases 94-165</b> .....	55
<b>6 APARTADO SEXTO</b> .....	57
<b>Análisis armónico</b> .....	57
<b>Figura 12</b> .....	57
.....	57
<b>Tonalidad Sol Menor</b> .....	57
<b>7 APARTADO SEPTIMO</b> .....	58
<b>Gráficos Tempo y Dinámica</b> .....	58
<b>Grafica Tempo</b> .....	60
Referencias bibliográficas.....	61
<b>Anexos</b> .....	63
Figura 15. Diseño de encuesta .....	63
Ejemplos de encuesta aplicada.....	65
Figura 17. Muestra aleatoria 1 .....	65
Figura 18. Reverso de muestra aleatoria 1 .....	66
Figura 19. Muestra aleatoria 2 .....	67
Figura 20. Muestra aleatoria 3 .....	68
Figura 21. Muestra aleatoria 4 .....	69
Glosario de términos musicales .....	70

### Índice de figuras

Figura 1. Resultados de encuesta a estudiantes semestres superiores	19
Figura 2. Metodologías empleadas para los análisis por parte de los estudiantes	21
Figura 3. términos de acentuación	24
Figura 4. términos de dinámica o matiz constante	25
Figura 5. términos de movimiento o aire, uniformes	26
Figura 6. términos de movimiento o aire, graduables o paulatinos	27
Figura 7. Ilustración del preludio y fuga n.1	30
Figura 8. Gráfica de tempo	43
Figura 9. Gráfica de dinámica	44
Figura 10. Ilustración de análisis Schenkeriano	53
Figura 11. Primer sistema de la Balada No.1 Chopin	54
Figura 12. Primeros dos sistemas de la Balada No.1 Chopin	57
Figura 13. Gráfica tempo ya aplicada	60
Figura 14. Gráfica de dinámica ya aplicada	60
Figura 15. Diseño de encuesta	63
Figura 16. Diseño de encuesta al reverso	64
Figura 17. Muestra gráfica de encuesta aleatoria 1	65
Figura 18. Muestra gráfica al reverso de encuesta aleatoria 1	66
Figura 19. Muestra gráfica de encuesta aleatoria 2	67
Figura 20. Muestra gráfica de encuesta aleatoria 3	68
Figura 21. Muestra gráfica de encuesta aleatoria 4	69

### Índice de Tablas

Tabla 1. Tabla preliminar modelo del método de análisis	23
Tabla 2. Tabla preliminar aplicada del método de análisis	47

## Introducción

El siguiente trabajo busca proponer un formato de análisis musical, que sigue un orden puntual en su estructura a fin de que sirva para análisis musicales. La propuesta nace a partir del observar, cómo podemos encontrar un sin número de trabajos de análisis de obras musicales de similar naturaleza, pero aun así distintos entre sí, puesto que cada autor organiza su análisis a conveniencia y voluntad. Estandarizar la forma y orden en que analizamos la música serviría para agilizar los procesos tanto de elaboración como de consulta de estos trabajos.

Así mismo, analizar la música es importante para los intérpretes, pues esto les provee de información valiosa que finalmente se reflejará al momento de ejecución, ya que no solo las notas musicales son interesantes sino también su contexto.

Al ser la música un elemento cultural, ésta se ha ido transformando y modelando al cincel de los tiempos. De esta manera se podría decir que la música de cada época es el fiel reflejo de la sociedad que la creó, pues en última instancia esos sonidos expresan valores, sentimientos, costumbres y, en definitiva, una visión particular y temporal de la vida. Aun así, no es muy común tal práctica, los estudiantes se limitan a la consecución de las partituras y acto seguido se embarcan directo a tocar en sus instrumentos, sin investigar el contexto histórico o la situación del compositor al momento de escribir la obra. (Ruiz, 2008, Pág.145)

Se entiende entonces que el objeto de análisis trasciende la partitura y que entra en juego las vivencias del compositor las experiencias de la audiencia, el significado de la obra en términos de hermenéutica <sup>1</sup>musical (Guzmán, 2011. Pág.8-9).

Un claro ejemplo fue a partir de una vivencia personal a manera de anécdota, en clase de historia de la música al final de cada semestre, los estudiantes hacen una presentación de obras musicales correspondientes a la temática vista y análogo a ello, deben presentar un formato escrito con pormenores de la obra, texto en el cual se indica información como fecha de composición, lugar, autor, y comentarios breves. Los estudiantes con absoluto nivel de preparación para tocar, cumplían a cabalidad o no, con el hecho de interpretar las obras, sin embargo, de los formatos

---

<sup>1</sup> Hermenéutica: Técnica o método de interpretación de textos

escritos, si apenas se reparaba un cuarto de hoja tamaño carta con el nombre y fecha del compositor, y que, a juzgar por la lectura de tales datos, era la primera vez que los leían. Por lo tanto, considero pertinente investigar sobre el interés de los estudiantes del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali, en analizar la música que interpretan, mediante sondeo por encuesta y motivar a esta práctica, proponiendo una forma de hacerlo (método) que converja en un orden atractivo que motive tanto a su consulta como a su desarrollo.

Cabe resaltar que el presente trabajo no busca hacer una propuesta de análisis musical a la par de las ya formuladas por los grandes maestros de la música; se trata de encaminar un orden en que estos análisis son empleados.

Por lo expuesto anteriormente surge el interrogante, ¿Existe en realidad un modelo puntual de análisis musical a seguir?

Se deriva de tal incógnita y como objetivo principal, el desarrollo de un método de análisis musical, que facilitara y motivara a esta práctica, tanto en su desarrollo como en su consulta, tomando como ejemplo la Balada n.1 op. 23 en sol menor de Frederick Chopin. Para tal efecto se debió determinar los diversos aportes sobre el análisis musical de diversos autores representativos en la materia a través del tiempo. Así mismo se realizó un estudio del estado de interés y capacidad con respecto al análisis musical, de la población objetivo que fueron los estudiantes de la carrera de música del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali. Se tuvo que investigar trabajos actuales de análisis ya realizados a fin de determinar las necesidades y aportes para el método a proponer. Acto seguido, y basado en tal información se procedió con la realización del método y se ilustró a grandes rasgos en la obra del compositor polaco.

Un punto clave fue la investigación acerca del análisis musical, la importancia de esta práctica y los aportes e ideas de algunos relevantes teóricos desde el siglo 18 hasta el siglo 20. Así mismo, el estudio de algunos análisis musicales realizados por algunos estudiantes y profesionales de la actualidad, con el fin de ir sentando ideas para la construcción de un método de análisis que recoja los elementos más importantes producto de la investigación previa.

Posteriormente se procedió con el estudio del estado de interés y acción por parte de los estudiantes del conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali, en cuanto a lo referente al análisis musical. Por medio de un sondeo a través de encuestas se buscó indagar acerca de la opinión y situación de dicha población sobre del análisis musical, si lo aplicaban para las obras de su repertorio, es decir, las que interpretan a nivel individual y como integrantes de agrupaciones y

la metodología que emplean para este efecto. Acto seguido se procedió a indagar a quienes afirmaron analizar la música, sobre si conocían algunos representativos teóricos de la música y en especial del análisis de la misma, y se les aplicó un ejercicio básico sobre teoría musical, a manera de prueba, con el fin de explorar los niveles y capacidades en los que se encontraban sus análisis musicales en ese momento imprevisto del tiempo. Como pregunta filtro las encuestas cerraban con el interrogante de si estarían interesados en una guía que sirva de método para analizar la música. Toda esta información se detalló mediante gráficos que permiten el estudio minucioso y observaciones precisas que parten de información tanto cualitativa como cuantitativa.

Una vez realizada la investigación con la población objeto de estudio, se continuó con la formulación del método partiendo de la teoría investigada, análisis realizados en la actualidad y las necesidades y pensamientos de los estudiantes encuestados.

Terminado este proceso, se realizó a manera de ejemplo el análisis de la Balada n1. Op.23 en sol menor del compositor Frederick Chopin, aplicando el método base desarrollado, elemento fundamental para el presente trabajo propuesto y que así, sirva de muestra aplicada.

El análisis musical es la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más simples, y la búsqueda de las funciones de esos elementos al interior de esa estructura. (Ian Bent, 1980: págs. 9-17).

El análisis musical, es la herramienta que se consolida ya en el siglo XIX (Bent, 1980) y que permite desmenuzar las partes que componen las obras musicales, a fin de entender como estas se relacionan entre sí. Se estudian entonces aspectos como la forma, si cumple con un estándar o por el contrario es una forma libre, la estructura interna para observar de que se tratan las ideas, los fraseos, el ritmo las secciones, los motivos, el apartado armónico melódico y rítmico, el estilo y técnicas de composición, entre otros.

Generalmente y el porqué de este trabajo a pesar de los diferentes tipos de análisis musical existentes, es que cada autor se ciñe a realizar su análisis sin seguir un orden patente y/o preestablecido. Para establecer un orden es preciso entender cuáles son los puntos fundamentales del análisis musical. Dentro de la literatura teórico musical, existen gran cantidad de ejemplos a seguir, de lo que fue el periodo comprendido entre el siglo XVIII y el siglo XIX, se estableció un desarrollo proporcional de análisis por parte de grandes teóricos y maestros de la música.

Entre tales teóricos encontramos de forma cronológica a Johann David Heinichen, Heinrich Christoph Koch, Anton Reicha, Jérôme Joseph de Momigny, Julio Bas, Johann

Bernhard Logier, Carl Czerny, Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx, Moritz Hauptmann, Mathis Lussy, Johann Christian Lobe, Julius August Philipp Spitta, Gustav Nottebohm, George Grove, Heinrich Schenker, Guido Adler y Alfred Lorenz. (Manco, 2015, Pág. 21)

A continuación, se presenta el aporte de cada uno de estos teóricos con respecto al análisis musical.

Empezando desde muy atrás, con Johann David Heinichen (1683 - 1729), fue un compositor y teórico de la música del barroco. Nació en Alemania, Estudio en Venecia y trabajó para la corte de Augusto II de Polonia. El planteamiento de Heinichen con respecto al análisis está basado a partir de la noción de las notas fundamentales y progresiones armónicas discriminando las notas esenciales de la melodía. Esta propuesta sirvió como pie para el desarrollo de los principios de análisis reductivo, que consiste en la eliminación de las notas que no son esenciales dentro de la estructura.

Posteriormente encontramos a Heinrich Christoph Koch (1749 - 1816), también alemán, que fue un teórico de la música alemana. Su trabajo de teoría de la música fue distribuido por toda Alemania y Dinamarca e incluso hasta el día de hoy se usa para analizar la música de los siglos XVIII y XIX. Para Koch, la frase melódica es el punto de gran importancia en el análisis y la clasificación de cadencia como método de análisis de forma, según Koch, en la primera parte grande de una composición, deberían aparecer 4 cadencias, diferenciadas entre si según si cierran en la clave de origen, luego otra en la dominante, y luego al revés, pero en la tonalidad secundaria. Realizó una guía en 3 categorías, la primera sobre la manera que los sonidos se combinan en armonía y contrapunto, la segunda sobre la forma en que la melodía está conectada en consideración a reglas mecánicas y la tercera sobre la continuación de dichas reglas y la unión de las partes melódicas.

Luego de ello llega Anton Reicha, (1770 – 1836), un flautista, compositor y teórico musical de República Checa que, en su tratado de la melodía, postula una metodología en la que el procedimiento de composición toma sentido y se va formando desde la pequeña idea hasta la gran sección. Entonces se parte desde un pequeño motivo como unidad base para la construcción. Después viene Jérôme Joseph de Momigny (1762 – 1842) compositor y teórico musical belga/francés, cuyas teorías acerca del ritmo y el fraseo musical estuvieron muy adelantadas a sus tiempos. Su propuesta estuvo basada en el concepto de ritmo de los griegos y sentó las bases para

lo que hoy se conoce como antecedente y consecuente, sobre el fraseo dentro de la estructura musical.

Julio Bas (1874 - 1929) un compositor, organista y musicólogo italiano, quien en su aporte sostuvo que naturalmente a cada movimiento estaba constituido por un nexo inseparable de dos fases, similar a Momigny y que se expandió al *periodo* y a las secciones incluso, a los movimientos mismos de las obras. En seguida aparece Johann Bernhard Logier (1777 - 1846), compositor, profesor e inventor alemán. Inventó el “Chiroplast<sup>2</sup>”. Escribió el libro *Sistema de la ciencia y de la composición*, explicando la tonalidad, el compás, el bajo fundamental, la modulación, las séptimas fundamentales, las disonancias, las notas de paso, las notas auxiliares, la armonía secundaria, los periodos, las secciones y las imitaciones. Propuso un método para componer melodías a partir de 3 pasos. Primero una base de 3 notas con una división de dos semiperiodos, segundo un bajo fundamental, tercero la línea del bajo con inversiones y finalmente una parte superior con la melodía y partes medias.

Después en el tiempo llega el gran Carl Czerny (1791 - 1857) pianista, compositor y profesor austriaco, quien estudió con Clementi, Hummerl, Salieri y Beethoven. Enseñó a Franz Liszt y Thalberg. Compuso varios métodos de estudio de la técnica pianística con un sinnúmero de estudios. En su texto *Escuela Práctica de Composición* emplea el análisis de la estructura armónica de la obra y definición de la forma musical a partir de seis factores fundamentales que son, primero la dimensión y duración de la obra, segundo las modulaciones, tercero el ritmo, partes y periodos, cuarto la melodía principal y su forma de inclusión, quinto la conducción de la idea principal y sexto y último, la estructura y encadenamiento de los elementos constitutivos de la pieza.

Luego de esto llega Gottfried Weber (1779 – 1839) un prominente teórico musical, compositor y jurista alemán, cuyo aporte radicó en el uso de los números romanos para indicar las funciones armónicas. Realizo también análisis sobre los intervalos, enarmonías y disonancias. Así mismo, Adolf Bernhard Marx (1795 - 1866) un compositor, teórico y crítico musical alemán del cual su aporte se diferencia del de Czerny ya que mientras este último señala que hay un número limitado de formas musicales, él expone que son ilimitadas. De forma recurrente como otros

---

<sup>2</sup> Posible traducción del inglés “Quiroplasto”, Un dispositivo para guiar la posición correcta de las manos para tocar el piano-forte. Consistía en un marco de madera paralelo a lo largo del teclado sobre el cual se reposaba el peso del brazo y requería el uso de solo la muñeca para tocar las teclas.

teóricos, Marx daba la mayor importancia al motivo, constituido a partir de dos o más notas, como la unidad base a partir de la cual se crea la frase. Fue el primero que utilizó el concepto de forma sonata, y se dedicó al estudio de las secciones de la misma, sobre todo con las obras de Beethoven.

Posteriormente tenemos a Moritz Hauptmann (1792 - 1868) quien fue un compositor, profesor y teórico musical alemán. Estudio con el contendiente de Carl María Von Weber, Francesco Morlacchi. Su análisis se basaba en el estudio a través del ritmo en el que según él la unión de dos elementos forman una tesis, de tres elementos forman una antítesis y cuatro, la síntesis. Construyó un sistema llamado Dualismo Armónico, que propone la oposición de los modos mayor y menor afirmando que uno es la imagen inversa del otro. Más allá encontramos a Mathis Lussy (1828 - 1910), un músico y profesor suizo-francés que enseñó en París y escribió un tratado sobre *La Expresión Musical*, texto importante que le hizo condecorar y se usa también en la enseñanza del solfeo en el Conservatorio de París. Seguido estaba Johann Christian Lobe (1797 - 1881), que fue un compositor y teórico musical alemán. Su propuesta está basada esencialmente en la reducción sistemática de la textura para llegar a los materiales más importantes. A partir del siglo 19, se crea un interés latente en la búsqueda de análisis musicales que se fundamenten no solo en el contenido netamente musical, sino en el contexto histórico en el que nacieron las obras, como por ejemplo Julius August Philipp Spitta (1841 - 1894) un musicólogo e historiador de música alemán, que es conocido por la biografía de Johann Sebastian Bach de 1873. Su trabajo aportó a la musicología y crítica histórica, abarcando periodos extensos desde la edad media hasta sus días. Su análisis se enfocó sobre todo en la interpretación simbólica más que en el análisis teórico musical, como las misas de Bach.

Tal ideología fue subsistida por el austriaco Gustav Nottebohm (1817-1882) pianista, profesor, editor y compositor. Estudio en Leipzig, conoció a Mendelssohn, a Schumann y fue gran amigo de Johannes Brahms. Realizó un detallado estudio sobre las obras de Beethoven, numerosos ensayos y comentarios sobre muchos borradores encontrados en los que Beethoven imprimió los bosquejos de sus ideas. Este trabajo dio pie para que George Grove (1820-1900), un escritor y musicólogo inglés, creador del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, aportara un gran análisis sobre las nueve sinfonías de Beethoven en las que nuevamente, no solo el foco era la estructura musical escueta, sino que también realizó observaciones sobre el marco histórico tanto de la obra como del compositor. Heinrich Schenker (1868 - 1935) polaco teórico de la música, fue desarrollado su análisis Schenkeriano en Alemania antes de la segunda guerra mundial, sin

embargo, como afirma Nicholas Cook quien describe este análisis como un tipo de metáfora según la cual una obra musical es vista como una ornamentación a gran escala de una simple progresión armónica subyacente. (COOK, 2012), y no solo tal autor sino también María Remedios Mazuela, quien realiza una puntal crítica a las técnicas Shenkerianas, pues dice:

Algunos piensan que, si para Schenker, todas las obras tonales se reducen a una estructura fundamental similar, se podría afirmar que todas las obras son iguales. Para los defensores del método schenkeriano esta opinión es demasiado simplista y se hace desde un punto de vista erróneo, pues ninguna obra es igual a otra desde la perspectiva de la complejidad, desde el punto de vista de los procesos de elaboración que existen entre la estructura fundamental y la obra como producto final. (Mazuela, 2012, p14)

Básicamente y en síntesis el análisis Schenkeriano busca reducir la completa envergadura de las obras a un mínimo concepto posible, en el que se evidencia como la composición parte de una melodía que, en un concepto elemental, simplemente se encamina a regresar a su tónica, y con la armonía más básica posible. Ello implica, prescindir de toda nota melódica repetida, recurrente, salto, modulación que hace en su camino, para ceñirse a la más básica escala musical. Este análisis gráfico tiene 3 niveles estructurales principales que se clasifican en: URSATZ, fondo, estructura fundamental, MITTELGRUND, plano medio, y VORDERGRUND, Plano principal o superficie. Cada uno de estos niveles representa una reducción musical importante la una de la otra, empezando por el URSATZ, la estructura completamente básica donde se relega el uso de compases, plicas, ligaduras, en general toda notación musical precisa, permaneciendo así solo la altura de las notas melódicas y de acompañamiento, junto con la armadura. A partir de este se comienza a elaborar una serie de soluciones que conducen a la conclusiva idea general de la composición desmenuzada en los elementos más simples posibles.

Después de Schenker aparece Guido Adler (1855-1941), un musicólogo austriaco colega de Philippe Spitta, implementó a diferencia de las características recurrentes como la melodía base, el estilo, la naturaleza de este y sus diferentes convenciones por modificaciones, mezclas, influencias, entre otros. Más adelante Alfred Lorenz (1868 - 1939), director, compositor y analista musical austriaco, quiso analizar las obras de Wagner, desde la perspectiva de la forma, pero adicionalmente de la tonalidad también.

Después de visitar los aportes de unos de los más grandes teóricos de la música a través del tiempo, se aprecia y se comprende cuáles son los puntos condicionales para el efectuar un análisis

meritorio y digno de ser. Desde la melodía base construida a partir de las células rítmicas más fundamentales, hasta la estructura y la forma, pasando por el ritmo y la armonía, y no dejando de lado el contexto histórico, son una gama de aspectos que permiten rellenar la propuesta del método de análisis.

A continuación, se procede a realizar una apreciación sobre algunos trabajos “actuales” de análisis ya hechos a obras del repertorio universal, con el fin de identificar puntos en común, omisiones y complementos que sirvan de margen para el desarrollo del método de análisis a proponer en este trabajo. De igual forma se busca analizar la forma peculiar de cada autor y realizar una crítica teniendo en cuenta hasta donde los análisis siguen un orden de la información estratégico y una suficiencia de la información.

El primer trabajo es “Guía de análisis para una interpretación musical, fantasía para guitarra opus 19 en LA mayor de Luigi Legnani”, de Esteban Carrasquilla Bernal (2009). El trabajo expone la importancia de los procesos intelectuales que los intérpretes deben ejecutar cuando se disponen a la interpretación de una obra musical, y señala el análisis, en distintos ámbitos ya sea armónico, de ritmo, de la forma, entre otros, como uno de los más relevantes. Así mismo, plantea que el análisis se puede considerar en dos vertientes, una es el análisis descriptivo (intelectual) y otra el análisis práctico, refiriéndose al primero como aquel que cuenta con bases teóricas académicas y el segundo más como un método de ensayo de causa y efecto. Además, indica que fuera del análisis, se deben tener en cuenta otros campos de estudio como la técnica, con el fin de mejorar la ejecución de pasajes de alta dificultad y el instrumento, de la época si se tratase de música antigua, o el uso de instrumentos modernos una vez contextualizado según la historia por ejemplo.

Se muestra la biografía del compositor de la obra en cuestión, y acto seguido explica a nivel general el tipo de música, en este caso una fantasía<sup>3</sup>. También se apoya en el análisis según John Rink<sup>4</sup>, un reconocido Doctor en música, que propone un análisis prescriptivo y descriptivo. En el primero se destaca fuera de lo usual como análisis tonal, son las representaciones graficas de tempo y dinámica. El segundo implica el análisis de ya una interpretación sea propia o ajena, usando grabaciones y señala algunos puntos para tener en cuenta.

---

<sup>3</sup> Fantasía: Pieza instrumental de carácter improvisatorio.

<sup>4</sup> John Rink (7 noviembre 1957). Doctor en música estadounidense, Director Concurso internacional de Frederick Chopin Tomado de: <https://www.mus.cam.ac.uk/directory/john-rink>

El siguiente trabajo consultado “Análisis de la balada 1 Op. 23 Frederick Chopin” de H. Cruz (2009) en el cual se realiza un análisis formal de la obra en cuestión, y conjuntamente se va comentando aspectos interpretativos, y técnicos desde una perspectiva pianística. El autor, inicia con un contexto histórico donde describe las circunstancias de la época y hacia la final toma específicamente la balada<sup>5</sup> y su aparición. De repente dentro del marco teórico empieza a desplegar el análisis detallado, pero sin ningún orden categórico aparente y en las conclusiones realiza el análisis de la forma, agregando una sección que se llama interpretación donde si finaliza con unas ideas. El análisis es con detalle, pero a nivel de documento es un poco desconcertante en su estructura.

A continuación, procedemos a estudiar el Trabajo “Contextualización y análisis de la sonata para piano de Charles Tomlinson Griffes<sup>6</sup>”, realizado por Jesús David Pietro Hernández (2015). El trabajo hace un análisis estructural y del lenguaje de la obra, justificando que no ha obtenido el reconocimiento que merece y ello motiva a la realización de tal documento. En primera instancia, presenta al compositor con su biografía y realiza un contexto histórico representado en los periodos que influyeron en él, postromanticismo, impresionismo y músicas modernas siglo XX. Luego expone el género de la obra a analizar (Sonata) desde sus raíces brevemente hasta dichos periodos más recientes. De igual manera, habla de algunos importantes exponentes del género como Schubert, Liszt y Scriabin para tales periodos y ejemplifica sus aportes por medio de gráficos con fragmentos de sus obras y análisis de los mismos. Después de este amplio preámbulo, procede a hacer el análisis que al que llama estructural y armónico, donde comienza con un contexto histórico, luego expone la forma y continúa realizando el análisis de la estructura en cada uno de los movimientos para después concluir.

Posteriormente se tiene el análisis “Trabajo Análisis y Contextualización de la sonata para piano n.2 op. 36 del Compositor Sergei Rachmaninov<sup>7</sup> de Juan Carlos López Peña (2015), donde se analiza la sonata <sup>8</sup>para piano de Rachmaninov, indicando que es una de las obras más representativas de la época y vale la pena desglosarla en sus cualidades, dada su importancia y su dificultad técnica. Además, menciona que se busca fomentar la interpretación del género sonata

---

<sup>5</sup> Balada: Pieza pianística de carácter narrativo

<sup>6</sup> Charles Tomlinson Griffes, Compositor estadounidense de obras para piano, voz y conjuntos de cámara.

<sup>7</sup> Rachmaninoff, Compositor, pianista y director de orquesta ruso, considerado uno de los músicos más influyentes del siglo XX.

<sup>8</sup> Sonata, Del italiano sonare que traduce sonar, es una obra musical que suele combinar un par de temas que producen un contraste.

de estos periodos tardíos, y no solo de sus fundadores clásicos. Este trabajo toma como base antecedente otros dos trabajos similares (Reflexiones interpretativas de la sonata para piano de Sergei Rachmaninov y Análisis musical sobre la interpretación de la sonata en si bemol menor de S. Rachmaninov), ambos de la Universidad Javeriana, sede Bogotá.

El trabajo aborda la estética del romanticismo musical, y menciona el país del compositor y su periodo de nacionalismo musical y posteriormente comenta el estilo. Expone después brevemente la obra en cuestión y menciona sus posibles versiones, explica el término sonata y posteriormente trata la estructura y la forma. Enseguida comienza el análisis puntual por movimientos y se apoya en lo que llama un “cuadro descriptivo” y ahí donde organiza por número de compases y describe lo sucedido en la música.

Como es posible observar, los diferentes ejemplos de análisis consultados realmente poseen la información del trabajo del análisis en sí, y si bien su desarrollo es correcto, el orden en que esta información es presentada no sigue ningún tipo de parámetro ni orden que permita indagar sobre los datos requeridos; es decir, si alguien quiere consultar discriminadamente el apartado histórico de la obra, o en lugar de ello quiere solo investigar acerca del análisis de la forma, se verá obligado a buscar con lupa por tal información. De igual forma, algunos trabajos omiten o agregan componentes, es decir, algunos tienen el análisis del estilo y otros carecen de él, por solo mencionar un ejemplo.

Es así como se evidencia que conviene establecer un orden mínimo de los apartados de los análisis musicales. Por *orden*, refiriéndose a la consecución de cada uno de los aspectos musicales, sea melódico, estructural, de estilo, tonal, contexto histórico, entre otros, a fin de tener una disposición específica de la cual partir o poder llegar al momento de realizar un nuevo análisis o consultar uno ya hecho y de igual forma, por *mínimo*, refiriéndose a una cantidad fija de estos mismos componentes, los más relevantes, que garantice una profundidad considerable del nivel de análisis musical.

### **Capítulo 1. Situación de los estudiantes del Conservatorio Antonio María Valencia frente a las prácticas de análisis sobre su repertorio**

A fin de evidenciar la situación entorno al interés por parte de los estudiantes en tal ejercicio, el presente trabajo tiene como objetivo realizar un sondeo para esclarecer si los estudiantes analizan o no la música dentro de su repertorio, es decir, las obras que tocan tanto de solistas entre lo que se encontrarían estudios y obras propias del instrumento, como de

agrupaciones, por ejemplo, las obras que abordan en Orquesta. Esto como paso necesario para tener información fiable y tangible, que permita desarrollar conclusiones precisas, es decir, a partir de datos cuantitativos y cualitativos de primera mano, mediante el uso de encuestas y entrevistas, y no a partir de la mera conjetura, observación ni experiencia personal.

Dentro de la población objeto de estudio, se escogieron estudiantes de diferentes niveles académicos del conservatorio, específicamente 3 grupos, que fueron, semestre cuarto (IV), sexto (VI) y octavo (VIII), todos de superior. Esto con el fin de investigar tanto, estudiantes que van a mediados de su carrera, quienes van más avanzados y por último, aquellos que están a punto de culminarla.

Para tal efecto, se procedió con la creación de una encuesta. Dicha encuesta cuenta con un diseño cuyo esquema busca indagar en los estudiantes, si es importante el análisis musical y él porqué; Si analizan la música que tocan, de qué manera lo hacen y si tienen conocimiento acerca de algunos de los teóricos relevantes anterior mente mencionados como Koch o Schenker y/o conocimiento de métodos de análisis puntuales.

Para quienes, si lo hacen, se les aplica unos pequeños filtros que tienen como fin examinar acerca del conocimiento con el que cuentan los estudiantes para realizar los análisis musicales a base de una pequeña prueba de categorización de ciertas expresiones musicales comúnmente empleadas durante los análisis musicales. Esto, con el fin de depurar la información ya que, sin una prueba, el encuestado tendría la posibilidad de afirmar que sí analiza la música a conciencia, sin poder comprobarse.

Por otro lado, para aquellos que no lo hacen y consideran que no es importante, hay una sección al reverso de la hoja que consta de dos preguntas elementales, una de ellas como ejemplo, es acerca de si considera que el contexto histórico, es decir, la época, las circunstancias, acontecimientos situaciones y hechos que rodearon a los compositores, influyeron en sus obras. Buscando generar conciencia de la importancia de la investigación y así interesarlos por el análisis musical. Si después de esto continúan con su criterio de que no es importante, tales resultados quedan por fuera del objeto de estudio.

Finalmente, la encuesta cierra con la pregunta clave, aplicada tanto para quienes lo hacen y no, pero que lo consideran importante y es, si consideran de ayuda y aporte, una guía para el análisis musical. Esto, con el fin de motivar como se ha mencionado, a la realización de esta práctica.

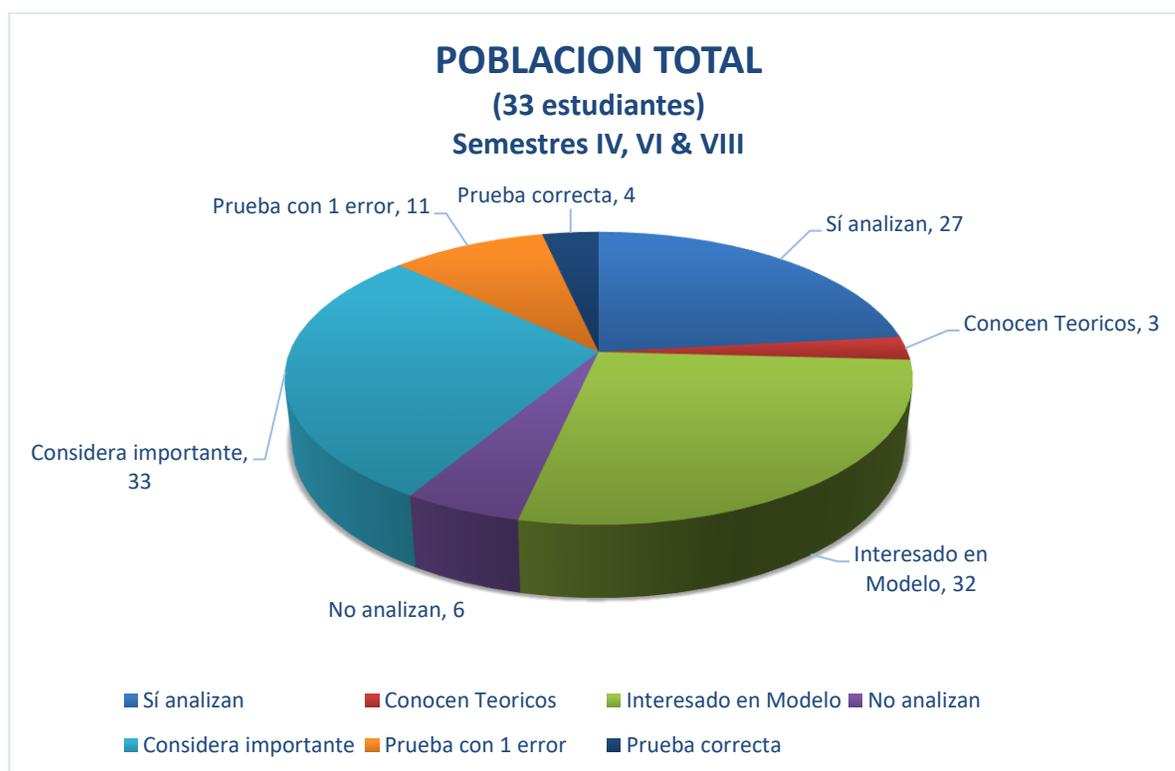
Para diseño de la encuesta, ver Anexos.

## Resultado aplicación de encuesta

A continuación, se presenta el resultado general del sondeo producto de la encuesta aplicada:

### Figura 1

#### *Resultados de encuesta a estudiantes semestres superiores*



**Nota: la gráfica representa los resultados de la encuesta que sobre análisis musical fue aplicada a la población estudiantil de semestres IV a VIII del programa de Interpretación del Conservatorio AMV. Elaboración propia.**

### Análisis resultados

A partir de tal información a nivel cuantitativo, es posible afirmar que para del 100% de los estudiantes objeto de estudio, es importante el análisis musical y de hecho el 82% afirmaron realizar este ejercicio. Ya de carácter cualitativo, se encontraron diversas razones por las cuales el estudiantado consideraba importante dicho ejercicio.

En el área de cuerdas frotadas, como afirmó un estudiante, “Creo que la cabeza le ayuda al oído a escuchar...”, las opiniones convergieron en que el análisis musical es fundamental, importante y necesario para la ejecución de las obras de una manera acertada y consciente, para entender y comprender más la música y su interpretación, una forma para que el instrumentista comprenda lo que toca. Cabe resaltar que inclusive, algunos piensan que les puede ayudar a la memorización de las obras y a la afinación.

Para los vientos no fue diferente, sin proponérselo, estuvieron de acuerdo en que analizar la música es necesario, puesto que enriquece las posibilidades interpretativas del instrumentista y provee de ideas a la hora de tocar; El análisis musical es la forma en la que se comprende la estructura del contenido, proporciona datos claves para la interpretación y es útil ya así se sabe que es lo que se está tocando. Es un recurso valioso, una investigación, que como trabajo de preparación, permite acercarse al compositor y entender como hizo para que la composición funcionara, de hecho, permite a veces saber el porqué de la existencia de las obras.

En cuanto a los músicos del grupo de la cuerda percutida, se refirieron a la mencionada practica como un elemento importante, para tener en cuenta diferentes factores de interpretación, y añadiendo un nuevo elemento, refiriéndose a que en algunos casos, es conveniente hasta para entender los fraseos de los editores. También señalaron la importancia tanto de la música misma, la armonía, melodía, forma, entre otros, como de su contexto e historia.

Para a los cantantes, consideran importante el análisis musical ya que ayuda a ver de otra forma la obra, fijándose en elementos como el contexto y el estilo, lo cual permitirá una mejor y correcta interpretación de las obras. Para ellos, esta práctica aclara y aporta a la interpretación.

Igualmente, los percusionistas establecieron su criterio frente al análisis musical, cuya opinión señala que esta acción frente a la música, es importante para la comprensión de las obras en su estilo y así tener un mejor panorama de lo que se va a interpretar.

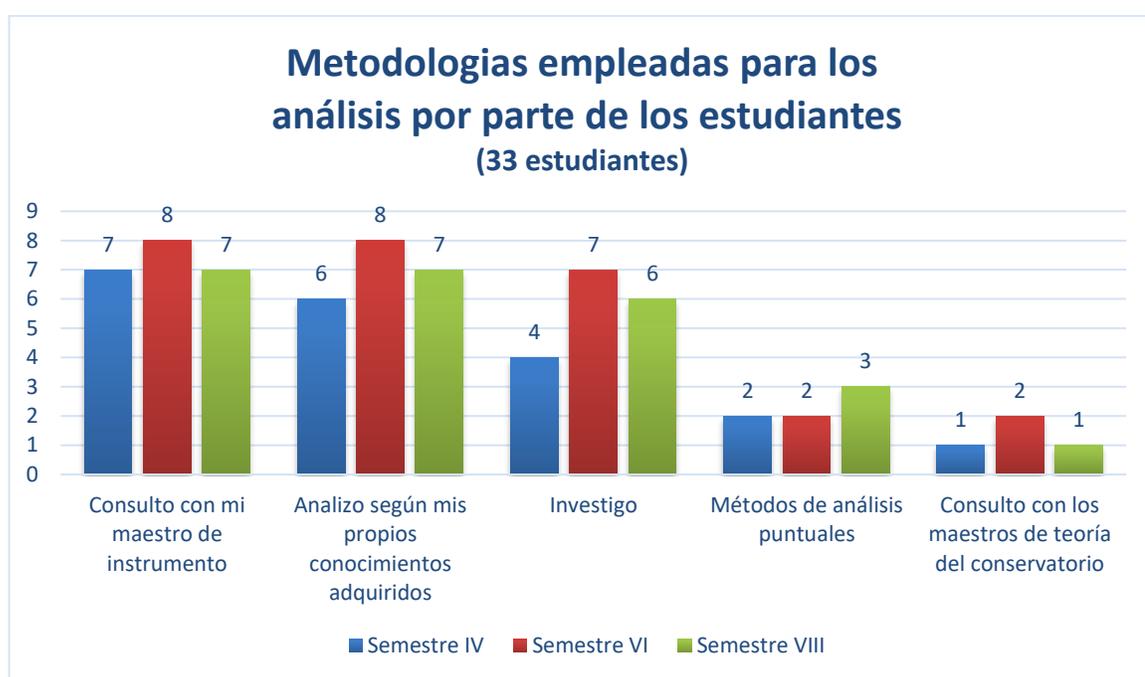
Solo un guitarrista entró en la población objeto de estudio, para quien, de forma similar, consideró que es muy importante analizar la música para su entendimiento y posterior interpretación y agregó el análisis técnico como elemento clave.

Aquellos que afirmaron no analizar la música, siendo curiosamente en su mayoría músicos de cuerda frotada, señalaron que no realizaban tal práctica por falta de costumbre, también, que lo hacían de una manera no muy significativa y solo para ayudarse en cuanto el montaje de las obras, pues mencionaron que ayudaba a la memorización de las mismas. Algunos contestaron que lo

hacían muy pocas veces y solo a petición del maestro de instrumento, y esto debido a la falta de constancia del ejercicio mismo, puesto que estaba limitado a desarrollarse solo en espacios como la clase de armonía y/o formas. Otros, indicaron textualmente, que buscaban lo que podían en la web, pero que no contaban con un método como tal. El resto mencionaron que casi nunca lo hacían y reiteraron que en ciertas ocasiones en clase de instrumento con sus respectivos maestros para ubicarse mejor en sus instrumentos, pero atribuyeron esa falta de costumbre a ser descuidados.

A continuación, resultados de las metodologías empleadas en casos de aquellos que sí analizan la música de su repertorio.

**Figura 2**



**Nota: la gráfica representa los resultados de la encuesta que sobre las metodologías utilizadas por los estudiantes de semestres IV a VIII del programa de Interpretación del Conservatorio AMV. Elaboración propia.**

A partir del estudio de la información, es posible realizar varias observaciones. En primer lugar, es recurrente en todos los grupos de semestres, que al momento de analizar la música, los estudiantes recurran a su profesor de instrumento, quizá ceñido al tema de confianza y accesibilidad que ello permite. Seguido se encuentra el empleo de los conocimientos propios adquiridos por los músicos en los cuales se apoyan para realizar el ejercicio de analizar su repertorio. Posteriormente se encuentra la investigación, en la que cada alumno se embarca en la búsqueda de información que le provea de análisis ya empleados o bien, de herramientas para

realizarlo por propios medios. De último están los recursos de consulta con los maestros de teoría y así mismo el uso de métodos de análisis puntuales. Este último resultado, es clave, puesto que anima a la creación de una guía y/o método de análisis que sirva de herramienta para motivar y hacer efectiva esta práctica, que es el objetivo principal del presente trabajo.

Finalmente, como se mencionó anteriormente, la encuesta estaba diseñada para hacer una pequeña prueba indagatoria, la cual buscaba saber si los estudiantes conocían a unos de los principales teóricos del ejercicio del análisis musical y de la misma manera, explorar el nivel de sus conocimientos técnicos acerca de unas de las expresiones musicales más comunes y recurrentes en los análisis musicales. A pesar de que el 82% de los alumnos afirmaron analizar la música de su repertorio, llama la atención que solo 3 personas de la población total, reconocieron algunos de los teóricos y pudieron realizar algún comentario breve. En la prueba de categorización de las expresiones, solo 4 personas estuvieron en capacidad de realizarla correctamente. Otras 11 personas lograron la prueba con 1 error, algunos encuestados desarrollaron la prueba al revés, y dado a que no se calificaba comprensión lectora sino conocimiento de teoría musical, se les valió igualmente el intento. Se presentaron casos con un alto grado de confusión.

De lo anterior, se concluye que, nuevamente se evidencia la conveniencia de desarrollar una herramienta que permita a los estudiantes analizar la música, sentirse motivados, cultivar esta acción y generar constancia en ella a fin de aportar a su formación como músicos integrales. Además, se ha de tener en cuenta que el 97% de los estudiantes, afirmaron estar interesados en una guía que sirviera de método para analizar la música, lo que corresponde a que solo 1 persona, no.

## Capítulo 2. Método de análisis

El siguiente método de análisis está conformado en su núcleo fundamental por un total de 7 componentes, los cuales posterior a una tabla preliminar, se encuentran organizados por apartados, enumerados en secuencia numérica de menor a mayor, no siendo de mayor importancia uno sobre otro, pero clasificando un orden elemental de acceso práctico. Todos los apartados están sujetos a relacionarse entre sí, pero a su vez se entienden como independientes tanto categóricamente como en su disposición.

**Tabla 1**

<b>Tabla Preliminar</b>	
Obra, No. & opus. y/o Clasificación	
Compositor, año & nacionalidad	
Periodo / estilo	
Duración aproximada	
Tonalidad	
Instrumento original	
Instrumento actual	
Edición de partitura	
Particularidades	

**Nota: Tabla preliminar modelo del método de análisis. Elaboración propia.**

## 1- APARTADO PRIMERO

### Planteamiento literario

En gran cantidad de obras musicales, los compositores optaron por cifrar sus intenciones mediante términos musicales y muchas veces, no tenemos claridad acerca de lo que estos significan, por lo que conviene:

- 1- Determinar la naturaleza de la obra, es decir, si esta es una toccata, sonata, un minuet, etc. No es lo mismo interpretar un impromptu que es una pequeña pieza con carácter improvisatorio que una marcha fúnebre.
- 2- Determinación del instrumento original para el cual fue compuesta la obra.
- 3- Determinar las indicaciones escritas ya dentro de su desarrollo.

Con el fin de facilitar dicha tarea, se presenta un glosario de términos musicales, de los cuales se espera haya la información suficiente, sin embargo, a falta de alguno u otro, conviene investigarlo por cuenta propia.

Al., alemán; Fr., francés; Hin., hindi; Ing., inglés; It., italiano; y Lat., latín.

A CAPELLA.- (It.) A voces solas, sin acompañamiento instrumental.

ACCELERANDO.- (It). Apresurando el movimiento, cada vez más rápido.

ACENTO.- Pequeña sobrecarga de la intensidad de una nota o un acorde en relación a las demás. Suele tener un sentido expresivo.

ACORDE. - Emisión simultánea de tres o más sonidos. Inciden en el acorde las leyes de la consonancia y la disonancia que rigen los mecanismos de la Armonía.

AD LIBITUM .- (Lat). Libremente, a voluntad, sin rigidez en el tempo.

ADAGIO.- (It.) Una de las indicaciones de movimiento más antiguas. Muy lento.

Etc.

### Figura 3

#### Términos de acentuación

<u>Términos</u>	<u>Abreviación</u>	<u>Significado</u>
<i>Forte piano</i> .....	fp .....	Fuerte la 1 <sup>a</sup> . nota y débil la siguiente
<i>Piano forte</i> .....	pf .....	Débil la 1 <sup>a</sup> . nota y fuerte la siguiente.
<i>Legato</i> .....	Leg .....	Ligado (acompaña o reemplaza el signo de la ligadura).
<i>Legatissimo</i> .....	Leg .....	Lo más ligado posible
<i>Leggiero</i> .....	Legg .....	Ligero.
<i>Marcato</i> .....	Marc. ....	Marcado.
<i>Pesante</i> .....	Pes. ....	Pesado.
<i>Rinforzando</i> .....	Rinf. o Rfz. ....	Reforzando el sonido
<i>Sforzando</i> .....	Sfz. ....	Dando repentinamente más fuerza.
<i>Sostenuto</i> .....	Sost. ....	Bien sostenido el sonido.
<i>Staccato</i> .....	Stacc. ....	Destacado.
<i>Tenuto</i> .....	Ten .....	Reteniendo el sonido.

**Nota: Términos de acentuación en interpretación musical, como material de consulta para el análisis musical**

(Jaime Ingram, 2002. Pág. 37)

## Expresión musical

Figura 4

### Términos de dinámica o matiz constante

<u>Término</u>	<u>Significado</u>	<u>Abreviatura</u>
<i>pianissísimo</i>	Extremadamente suave	<i>ppp</i>
<i>pianissimo</i>	Muy suave	<i>pp</i>
<i>piano</i>	Suave	<i>p</i>
<i>sotto voce</i>	Suavemente	<i>sv</i>
<i>mezza voce</i>	A media voz	<i>mzv</i>
<i>mezzo forte</i>	Medio fuerte	<i>mf</i>
<i>forte</i>	Fuerte	<i>f</i>
<i>fortissimo</i>	Muy fuerte	<i>ff</i>
<i>tutta forza</i>	Con toda fuerza	<i>fff</i>

### Términos de dinámica o matiz graduable

<i>crescendo</i>	Aumentando la sonoridad	<i>cres.</i>
<i>diminuendo</i>	Disminuyendo gradualmente	<i>dim.</i>
<i>decrescendo</i>	Disminuyendo la intensidad	<i>decre</i>

**Nota:** Términos de dinámica en interpretación musical, como material de consulta para el análisis musical

(Jaime Ingram, 2002. Pág. 38)

## Términos de movimiento

### Figura 5

#### Términos de movimiento o aire, uniformes

##### 1. *Términos en movimiento lento*

<i>Grave o larghissimo</i>	Muy lento; lo más lento
<i>largo</i>	Muy despacio; arrastrado
<i>lento</i>	Despacio
<i>adagio</i>	No tan despacio
<i>larghetto</i>	Menos lento que adagio
<i>moderatto</i>	Moderadamente
<i>andante</i>	Andando, caminando
<i>andantino</i>	Más que andante

##### 2. *Términos en movimientos rápidos*

<i>allegretto</i>	Rápido, aprisa
<i>vivo</i>	Más aprisa
<i>vivace</i>	Rápidamente, vivo
<i>presto</i>	Muy rápido
<i>prestissimo</i>	Rapidísimo
<i>vivacissimo</i>	Aún más rápido

**Nota:** Términos de movimiento, uniformes, en interpretación musical, como material de consulta para el análisis musical

(Jaime Ingram, 2002. Pág. 38)

## Términos de movimiento graduables

Figura 6

### Términos de movimientos o aire, graduables o paulatinos

#### 1. Términos que disminuyen la velocidad

<i>ritardando</i>	Disminuyendo velocidad	<i>rit.</i>
<i>ritenuto</i>	Frenando, reteniendo	<i>riten</i>
<i>Rallentando</i>	Idem	<i>rall</i>
<i>alargando</i>	Idem	<i>alarg.</i>
<i>Allargando</i>	Idem	<i>allarg.</i>

#### 2. Términos que aumentan la velocidad

<i>animato</i>	Animándose	<i>ani.</i>
<i>Accelleran-do</i>	Acelerando	<i>accell</i>
<i>affrettando</i>	Apresurando	<i>affrett</i>
<i>incalzando</i>	Acelerando	<i>incalz</i>
<i>stringendo</i>	Idem	<i>string</i>

**Nota:** Términos de movimiento, graduables, en interpretación musical, como material de consulta para el análisis musical

(Jaime Ingram, 2002. Pág. 38)

## 2 APARTADO SEGUNDO

### Compositor

En este punto, se consignará toda la información del autor de la obra. Es importante denotar la nacionalidad, la época, el estilo y la naturaleza del compositor. Vale la pena y en la medida de lo posible, determinar también la época en la que fue escrita la obra. Por ejemplo, L. V. Beethoven en sus inicios escribió música muy clásica dentro del estilo, sin embargo, en su periodo tardío sus composiciones casi que dieron un giro, para adaptarse a la totalidad del nuevo teclado de 7 octavas para la época, y con un estilo casi romántico.

### 3 APARTADO TERCERO

#### Determinación de la tonalidad

**Todos los tonos o tonalidades significan la actitud hacia la música, el padre de las tonalidades además del contrapunto y la composición fue Johan Sebastian Bach. (Jorge Luis Prats. 2016)**

**Bach estableció mediante el clave bien temperado una serie 24 de preludios y fugas para ser interpretados en el clave y consignados en 2 libros y en todas las tonalidades. Estas composiciones dan pie para entender el carácter de las futuras obras escritas por los compositores. A pesar de no saberse exactamente la fecha en que Bach compuso este trabajo, aunque si conocemos que el primer volumen fue publicado en 1722 a mano del primer tratado de armonía de la historia por Rameau, hecho que dio pie a importantes cambios en el ámbito musical. El segundo volumen fue entregado en 1744 en su versión manuscrita. El poder afectivo de la música implícito en estos preludios y fugas, ha trascendido a través de los tiempos influyendo en compositores y obras, todo ello debido a los sistemas de afinamiento de los instrumentos de teclado desde ese entonces, y de algunos otros de afinación fija como arpas, laudes con trastes, etc. Afinar los intervalos musicales siguiendo las proporciones ligadas a las series armónicas de sonidos que se generan a partir de una base, fue una obsesión de los luthiers dado que cuadrarlos todos con exactitud no es posible, si quedaban bien algunos otros no.**

**El término “afinación” puede entenderse en un sentido amplio como la puesta a punto de un instrumento musical para su utilización (“afinar un instrumento”). En sentido estricto, “afinar” se refería a ajustar cada nota individual a su propia frecuencia. En este sentido sólo hay dos afinaciones, la pitagórica (quintas justas) y la justa (quintas y terceras justas). Como afinar quintas y terceras justas (además de la octava) es imposible, hablamos de “Temperamento”. “Temperar” es algo así como “desafinar convenientemente” una serie de consonancias para que surjan escalas practicables, llegando a un compromiso entre consonancias incompatibles para que la práctica sea posible. (Goldáraz, 2004: págs. 15-16).**

Cada sistema de afinación consistía en decidir que intervalos ajustar mejor y cuales peor. En un principio esto dependía de la tonalidad en la que se iba a tocar. Finalmente hubo un sistema de afinación que revocaría los demás, probado en el clave bien temperado, el cual consistió en el temperamento conveniente a ciertas tonalidades, es decir, un sistema que repartía los desajustes y desafinación entre los intervalos a partes específicas, así ninguna tonalidad quedaba afinada a la perfección, pero daba un margen que permitía tocar en todas las tonalidades sin tener que hacer ajustes ni cambios para una u otra. Sin embargo, de este modo cada tonalidad adquirió un aire distinto, algunas sonaban más fuertes otras más puras y limpias y así. El clave bien temperado, la obra de Bach, fue la prueba de poder tocar todo un set de obras en el mismo teclado sin problemas. La obra del gran maestro, influyo a tal punto que cientos de años más tarde entre 1835 y 1839 el mismo Chopin cuando se aisló en Mallorca, haría homenaje a tal trabajo componiendo un set de 24 preludios basados en los preludios y fugas del Clave bien temperado.

Entonces conviene conocer sobre el carácter de las tonalidades. No obstante, es preciso adoptar una postura flexible que acoja tanto la excepción, como la flexibilidad valga la redundancia, dada la amplia paleta de posibilidades cuando a emociones de los seres humanos se refiere. De cierta manera y como gran ejemplo, encontramos la teoría de los afectos, donde en música, se sabe que los compositores tenían el poder de valerse de las composiciones para afectar las emociones de los oyentes, a menudo y de forma directa mediante los escritos de las óperas, pero también se adoptaron algunas facetas de la música instrumental en las que se empezaron a asociar ciertos patrones. Por ejemplo, los tempos agitados, ritmos acelerados, o patrones rítmicos, escalas ascendentes con dinámicas marcadas eran suscitaban actividad, vivacidad, gozo, júbilo y regocijo, en contraparte de las tonalidades menores, con movimientos lentos, con intervalos y acordes disonantes, saltos de intervalos seguidos de melodías descendentes, los cuales causaban sensación de ansiedad, melancolía y tristeza. Tal parece que, en aquella época del siglo XVIII, todas esas ideas se instauraron dada una previa aceptación general. Cabe resaltar, que muchos otros ejemplos de ello, no se relacionan directamente con las emociones sino con la atmosfera e imágenes conceptuales que tales evocan. A continuación entonces tomado de la enseñanza del Maestro Jorge Luis Prats en conjunto con la teoría consignada por (Schubarts, 1806) en su libro tratado “ideas para una estética del arte tonal”.

## Do mayor

El tono de Do mayor para Bach era totalmente puro, etéreo y blanco. Le caracterizan la sencillez, ingenuidad, como el idioma de la inocencia. Esto se ve reflejado en su primer preludio del libro número 1 que es una composición a partir de arpeggios sucesivos con un ritmo armónico amplio, sencillo (por compás) y sin una melodía, pues es la tonalidad más cercana a la afinación pura bien temperada. Así mismo su primera invención a dos voces. Todos los autores que escribieron en Do mayor, sabían que la actitud es tranquila, se incurre en un error entonces si se toma la sonata para piano n.16 K.545 de Mozart para tocarla con gran velocidad como suele suceder con muchas versiones, de hecho, a esta sonata se le llama “sonata Facile y/o sonata Semplice”. Beethoven en su caso, por ejemplo, nos ofrece su sonata para piano n.3 de 4 movimientos, del cual el primero el no solo especifica allegro, sino que también escribe “con brío”, sabiendo que esta tonalidad es calmada, siente la necesidad de especificar esta intención.

Figura 7

### PRAELUDIUM I.



Nota: Ilustración del preludio y fuga n.1 del primer libro del clave bien temperado de Johan Sebastian Bach. Tomado de la partitura del clave bien temperado.

### **Do menor**

Cuando Bach escribió en Do menor, estableció que el carácter de la tonalidad era dramático, robusto y contundente, así como su preludio en tal tonalidad, que consiste en arpeggios quebrados en modulaciones mucho más bruscas y disonantes que en el anterior. Ocurre que muchas versiones de este preludio son superfluas en velocidad o en dinámica tranquila, por lo cual se podría afirmar por ejemplo que se tocan en Do mayor con las notas de Do menor. Así pues, Chopin plantea su preludio No.20 Op.28 Largo, en una sucesión de acordes en doble Forte. También determino esta tonalidad para su afamado estudio Revolucionario No.12 Op.10. Mozart presenta después su versión con la sonata n.14 Kv 457 Molto Allegro la cual empieza con unas contundentes octavas duplicadas al unísono en notas largas que anuncian las tres notas de la tonalidad del acorde de Do menor en Forte, anunciando clara mente el carácter de la pieza. Para Beethoven no fue diferente, y el presenta en su sonata n.1 Op.10, la entrada del primer acorde completo de 7 voces Do menor, en Forte, seguido de una subida en saltillos del mismo arpeggio quebrado, contestado por un motivo en piano y nuevamente reafirmando la tonalidad con el acorde de dominante en Forte, declarando así el carácter de la pieza. Sucede la misma historia para su posterior sonata Op.13 llamada Patética, la cuya densidad a nivel de textura siempre ocurre a nivel de no menos de 5 voces e igualmente inicia con el acorde de 7 voces de Do menor en Forte. Así mismo ocurre con su concierto para piano número 3, iniciando al igual que Mozart con la triada de la tonalidad en notas largas y en Forte. Uno de los ejemplos más alusivos sería también la 5ta sinfonía que empieza en Doble Forte.

### **Do sostenido mayor**

Bach presenta el Do sostenido mayor como una tonalidad gozosa y movida al ser un poco más alejada de la afinación base, sonaría más fuerte, con lo cual resultaría poco adecuada para tocar el preludio anterior, pero si para su tercer preludio de semicorcheas con intervalos repetidos constantemente y un contraste de escalas rápidas. Esta es una tonalidad considerada rara, pues ni Mozart ni Beethoven escribieron en ella.

### **Do sostenido menor**

Esta es una tonalidad taciturna, doliente, desconsolada y desgarradora, que requiere un acercamiento íntimo y cuidado. El prelude No.4 de Bach con una melodía muy cantábil en el clave bien temperado sugiere una ejecución lenta de la música. Algunos ejemplos para entender la atmosfera de esta tonalidad son, Beethoven con su sonata Quasi una Fantasia No.14 “Claro de Luna”, su cuarteto de cuerdas n.14 Op.131, Tchaikovsky Nocturno C#m Op.19 No.4, Chopin Nocturno Opus posth y su estudio No.10 Op.25 y Scriabin estudio Op.2 No.1.

### **Re mayor**

Cuando Bach expuso re mayor, la sentó como una tonalidad de carácter alegre, glorioso, su prelude va en semicorcheas haciendo escalas e intervalos en notas consonantes y acompañadas de notas cortas en el bajo que hacen saltos permanentemente. Handel lo representa de una forma superlativa con su Hallelujah, del oratorio Messiah. Mozart escribió en este mismo carácter su Divertimento K.136 o sus sonatas para piano No.9 K311 Allegro con spirito y No.18 K576. También tenemos el ejemplo de Beethoven con su sonata No.7 Presto.

### **Re menor**

Esta tonalidad es lo opuesto a su tonalidad paralela, triste, trágica y a veces con sentimiento de coraje. Su prelude consta de un bajo obstinado que acompaña las semicorcheas en tresillo que sugieren una velocidad reducida y constante. La partita No.2 BWV 1004 es un gran ejemplo. También Mozart muestra Re menor en su Fantasía K397, o una muestra aún más representativa, su gran obra el Réquiem.

### **Mi bemol mayor**

Este tono en cambio fue un tono muy usado porque era el brillante y con más fuerza por excelencia, eran las notas que podían tocar los instrumentos de viento sin usar ninguna llave como los cornos. Grandes ejemplos son los conciertos con gran vitalidad para piano No.9 y No.22 de Mozart. Beethoven escribió su sonata No.4 Op.7 llamada Grand Sonate o

Sonata Grande porque tiene mucho ímpetu y carácter pujante; También su ilustre concierto No.5 llamado “Emperador”. Después Chopin por ejemplo compuso sus célebres Grande Valse Brillante Op.18 y/o su también Grande Polonesa Brillante, ambas en esa tonalidad.

#### **Mi bemol menor**

Una tonalidad bastante extraña, pues aparte de Bach muy pocos lo usaron, ni Beethoven ni Mozart escribieron nada en tal tono. Bach en su preludio No.8 escrito en 3/2 a ritmo de blancas sugiere un ritmo alargado, lento y cauteloso, es todo lo contrario en su carácter a su tonalidad paralela de mi bemol mayor, que es grande brillante y alegre, este tono guarda cierta melancolía, sentimiento de desespero y desolación. Un ejemplo evidente es la elegía No.1 Op.3 de Sergei Rachmaninoff y el estudio No.6 Op.10. de Frederick Chopin.

#### **Mi Mayor**

Esta tonalidad es un poco más cuerda que mi bemol mayor, en ese sentido es igualmente alegre pero ya no tan despampanante, algo desenfadado y en cambio menos brillante. Bach la presenta en su preludio No.9 en un compás de 12/8 con ritmo armónico variante en tiempo de blanca. Beethoven presenta su versión de esta tonalidad en una de sus últimas sonatas No.30 Op.109 vivace pero en piano dulce.

#### **Mi Menor**

Esta tonalidad es antónima de su paralela siendo completamente triste, lamentosa y desesperada a momentos, el preludio No. 10 de Bach suele interpretarse en un tempo muy apacible y sosegado. Por supuesto el preludio de Chopin No.4 no es diferente, y es de hecho una de las piezas más tristes y afligidas dentro del repertorio clásico romántico. También es ejemplo su concierto No. 1 Op.11. Tenemos de Johannes Brahms la sinfonía No. 4 Op.98 y Mendhelson concierto para violín Op.64.

#### **Fa Mayor**

Aquí se encuentra una sensación de tranquilidad, y contentamiento. Bach presenta desde sus inicios en su invención No.8 una composición de carácter un poco más tranquilo, aunque no completamente ya que sería similar a Do mayor. Su preludio No.11 del segundo

libro del clave bien temperado presenta un prelude tranquilo, templado y sereno. Igual Chopin con su prelude No.23 Op.28 en 4/4 Moderato piano delicatissimo y pedal una corda. Un gran ejemplo es la sonata No.12 de Mozart donde la obra empieza en un arpeggio de la tonalidad acompañada de bajo Alberti y en piano, para contrastar con la siguiente sección en su tonalidad relativa re menor y en Forte, otro carácter o su concierto para piano No.19 K459. Igualmente encontramos de Beethoven su sinfonía No.6 “Pastoral” con esa gran placidez, pero nunca tergiversando su carácter a tal punto de llegar a Do mayor. Otro ejemplo un poco más reciente en el tiempo es el cuarteto 3 de Shostakovich.

### **Fa menor**

Esta tonalidad es bastante distintiva, puesto que en ella reinan aires de profunda melancolía, lamento fúnebre, gemido de miseria, y pensamientos de desolación. Bach en su prelude No.12 del primer libro, emplea el uso de una textura densa a 4 voces, empleando el uso de casi todas las figuras de notación musical, desde redonda hasta fusa, y empleando el uso de voces internas en un movimiento lento. De Franz Schubert tenemos su sublime fantasía para piano a 4 manos D.940. De Mendelssohn su sonata para violín Op.4 que inicia con un adagio ad libitum recitativo, introducción del violín que precede la del piano solo también a atraviesa armonías disminuidas e intervalos del tema ascendentes que constantemente descienden en escala hasta la sensible.

### **Sol Mayor**

Bach escribió un minuet BWV 114 que describe, junto a sus preludios y fugas No´s.15, muy bien el carácter de sol mayor, que es vivo gozoso, es un tono cuyas características están fundamentadas con emoción entusiasta y radiante. Beethoven ejemplifica esto con su sonata No.25 Op.79 Presto alla tedesca<sup>9</sup>. Mozart muestra el carácter de esta tonalidad a través de su conocida Serenata para cuerdas No.13 K525. Chopin acorde a las emociones de este carácter compuso su prelude No.3 Op.18 vivace.

---

<sup>9</sup>Alla Tedesca: A la alemana

### **Sol menor**

Esta tonalidad se destinó para las atmosferas más melancólicas y trágicas. Bach presenta claramente en su prelude No.16 del segundo libro a ritmo de saltillo este sentimiento fatalista. Chopin conmemora esto en su prelude No.22 Op.28 de hecho llamado "Impaciencia". Un gran ejemplo de este carácter de ansiedad y angustia está implícito en las sinfonías No's.25 y 40 de Mozart. Un poco más melancólica es la sonata de Beethoven No.19 Op.49 o su Fantasía Op.77. Grandes ejemplos son de Purcell Lamento de Dido de la Opera Dido y Aeneas y los admiradísimos Adagio de Albinoni y la Balada No.1 de Chopin.

### **La mayor**

Esta tonalidad es similar a mi mayor solo que con mucha más claridad. Cualquiera de los dos preludios y fugas, No's.19 del tomo 1 o 2 del clave bien temperado es ejemplo de ello. De la misma forma Chopin evoco este carácter en su prelude No.7 Op.28, de tan solo 1 minuto de duración aproximadamente, pero suficiente para ser evidencia de ello. Un ejemplo lo encontramos en Beethoven con su sonata No.28 Op.101. Tal cual, Mozart hace su aporte también visiblemente en su sonata No.11 K.331.

### **La menor**

Esta tonalidad es emotiva, culta y de cierto carácter presente. Bach evidencia esto en sus 2 preludios y fugas No's.20. Chopin presenta en su valse B.150 posth una mezcla de tales atributos. Mozart nos ilustra este ejemplo con su sonata No.8 K310 allegro maestoso y en Beethoven podemos apreciarlo en su quinteto de cuerdas No.15 Op.132. Grieg establece así mismo estas emociones en su concierto para piano Op.16, Schubert en su sonata No.14 D784 y Brahms en su doble concierto Op.102.

### **Si bemol Mayor**

Si bemol Mayor se puede denotar como un amor alegre, buena conciencia, esperanza y añoranza de un mejor mundo. El Preludio del primer libro del clave bien temperado es una serie de arpeggios en fusas acompañados de un bajo en corcheas que insinúan un movimiento rápido y alegre, e inicia sobre una armonía de hecho propia de los éxitos de

música popular de mayor escucha en el mundo I-VI-IV-V. Tenemos como referente de Mozart La Missa Brevis K275 No.14, y su quinteto de cuerdas K.174 que empieza con un allegro Moderato y Beethoven con su Sonata No. 11 Allegro con Brío, pero de carácter muy alegre. Schubert tiene su sinfonía No.5 D.485 y la sonata para piano D.960.

#### **Si bemol y Si, menores**

Las tonalidades de si bemol y si menor fueron muy raramente usadas debido a su complejidad, los uso Bach y luego Brahms y Chopin, nadie en el medio. Bach en su preludio No.22 del tomo 1, muestra desde el inicio una textura gruesa de hasta 7 voces en ciertos acordes. Si menor por ejemplo fue una tonalidad usada por los compositores para escribir las obras hacia el final de su vida, obras de una alta meditación, madurez y profundidad. Chopin escribió su última sonata Op.58 en si menor, Liszt escribió su única e icónica sonata S. 178 al final de su vida también en esta tonalidad, la gran misa de Bach BWV 232 está en si menor, dos de las partes más importantes del réquiem de guerra de Brahms están igualmente en este tono. Si bemol menor tampoco se usó mucho, Bach fue el primero en usar la intimidad como clave emocional principal del carácter de esta tonalidad, es decir, en un pensamiento muy interiorizado, especial, íntimo y personal. Gran ejemplo es la Sinfonía patética No.6 de Tchaikovsky con aquel particular inicio en Adagio

#### **Re bemol mayor**

Fue la única tonalidad en la que Bach no escribió nada, a pesar de que sí escribió en Do sostenido mayor, no poseen el mismo carácter. Chopin por su parte si dejó legado de este tono, escribió su preludio No.15 Op.28 llamado posteriormente “Gotas de lluvia”, también su nocturno No.2 Op.27, el primero Sostenuto con espressione e semplice y el segundo lento sostenuto. También S. Rachmaninoff escribió el segundo movimiento del concierto para piano No.3 en esta tonalidad y junto con los otros ejemplos, se denota una gentileza y placidez sosiegas.

#### **4 APARTADO CUARTO**

##### Determinación del contexto histórico

Este apartado está destinado para determinar y establecer todas las características que envuelven el entorno del compositor y su obra. Es de vital importancia estipular el año en el que el compositor vivió y trabajó y en la medida de lo posible la fecha en la que fue compuesta la obra. De igual manera conviene plantear el lugar, desde la ciudad hasta el país, y acto seguido, determinar si hubo hechos históricos que pudiesen influir en lo que el compositor escribió. También situaciones emocionales, así como los compositores escribían por guerras como Chopin con sus polonesas, sus trabajos también eran dedicatorias como Beethoven en la mitad de su periodo compositivo, sin completa madurez, pero suficiente experiencia le escribió una sonata (No.26 Op.81<sup>a</sup>) al archiduque Rodolfo de Austria llamada los “Adioses”, con sus 3 movimientos llamados, La Despedida, La Ausencia y El Regreso respectivamente, cuando este se retiró de Viena durante la ocupación francesa; para amigos como por ejemplo Franz Liszt quien dedicó su única sonata (Sonata en Si menor S.178) a Robert Schumann cuando por su locura fue internado en un asilo psiquiátrico, para amores como el primer estudio de Chopin No.1 Op.25 o la conocida Sonata Quasi una Fantasia No.14 “Claro de Luna”, estos dos últimos trabajos para enamoradas de ellos, despedidas, homenajes y un sinnúmero de otros promotores actos. Si fue por requerimientos de trabajo como Bach con sus incontables composiciones para reyes, Mozart para las cortes, por requerimientos académicos como estudios de técnica, etc.

#### **5 APARTADO QUINTO**

##### Análisis Forma y Estructura

Es importante saber cómo están organizadas las ideas musicales de los compositores en sus obras. A nivel general, las obras comparten en su constitución los elementos como:

- Tema
- Frase
- Periodo
- Sección
- Unidad

Generalmente los nombres mismos de las obras sugieren la estructura o forma en la que se ha consolidado la composición, como es el ejemplo de las Sonatas.

A continuación, los elementos en detalle.

\* Tema o Sujeto

Las composiciones musicales se construyen sobre ideas a las que se le llaman temas o sujetos. Constituyen las melodías principales y a menudo se identifican por ello. Así es fácil traer a la memoria el rondo a la Turca de Mozart, la serenata de Schubert o la quinta sinfonía de Beethoven.

\* Frase

Similar a la gramática de los lenguajes, una idea musical está constituida en una frase. En la música de los siglos XVIII y XIX se conforman por grupos de 4 compases o múltiples de cuatro. Dependiendo de si inician o terminan, esto estará determinado por la sensación de reposo final o transitorio y según eso tendrá una cadencia y semicadencia. El grupo que precede la semicadencia se denomina grupo suspensivo y el que acompaña a la cadencia final se denomina conclusivo.

\* Periodo

Un periodo está conformado por varias frases unidas entre sí, que conforman un discurso, un antecedente y un consecuente que concluye una parte.

\* Sección

Así como el periodo está conformado por frases, la sección está conformada por varios periodos, y estas a su vez conforman varias una obra. Las secciones en música están señaladas generalmente por medio de letras en mayúscula como A, B, C y también con nombres puntuales como Introducción, Exposición, Coda. Etc.

\* Unidad

Sin importar la complejidad o extensión de la obra, esta debería contar con uno o varios elementos reiterativos a través del discurso que le dan un sentido de unidad a la misma, puede tratarse de un elemento de orden melódico, rítmico o ambos al mismo tiempo.

### Estructuras Binarias

Las obras que se componen de dos secciones se les adjudica que son de *forma binaria* (A y B). Un ejemplo son las danzas de las Suites barrocas, o las Sonatas de Scarlatti.

Normalmente en las estructuras binarias se repiten las secciones, de la siguiente forma (A, A; B, B). y la forma correcta de escribirlo es A:B:. donde los dos puntos indican la repetición.

Las estructuras binarias se dividen en tres (3) tipos

Simétricas, asimétricas y compuestas.

La estructura binaria simétrica es la que tiene A y B con la misma cantidad de compases, la binaria asimétrica, la sección B es de mayor longitud y en la binaria compuesta, la sección B termina con elementos tomados de la primera sección y se denota de la siguiente manera: A: B+A: Un ejemplo de binaria compuesta es la primera parte de todo minuetto.

### Forma Ternaria

Por otro lado, la forma ternaria se compone de 3 secciones independientes, en donde la primera y la última son iguales o casi iguales, y la segunda tiene un carácter de contraste. Se representa ABA.

Si tuviéramos que mencionar diferencias entre la forma binaria y ternaria podríamos decir que en la binaria se guarda una unidad estilística, melódica y rítmica, en ambas secciones que se repiten, y siendo la segunda como el complemento lógico de la anterior, a diferencia de la ternaria donde se unen tres partes independientes entre sí. También es posible afirmar que, en la binaria, la primera sección empieza en la Tónica y termina en la dominante, y viceversa para la segunda sección. En la forma ternaria, cada una de las tres secciones tiene su ciclo armónico propio.

### Secciones Funcionales

Dentro de las estructuras musicales encontramos:

- Introducción: La parte que sirve para dar inicio a la obra como un prefacio.
- Exposición: La sección en donde se exponen los temas principales de la obra.
- Recapitulación: La sección donde se repite el material temático y puede haber variación armónica.

- Coda: Es el comienzo del fin de la obra, y/o una sección principal destacada.
- Episodio: La sección secundaria que sirve de puente para dos temas o secciones principales de la obra.
- Transición: Las secciones donde se modula a otra tonalidad, que igualmente contiene elementos del tema.

Cabe resaltar que una sección no se iguala a un movimiento de una obra, los movimientos se pueden dividir en secciones. Así una Obra podría estar compuesta por 4 movimientos en donde el primero tiene forma sonata con varias secciones, el segundo una marcha fúnebre de forma binaria, es decir dos secciones, el tercero un minuet o un scherzo de forma ternaria y el cuarto podría ser un rondo o tema con variaciones.

Formas o Estructuras preestablecidas.

Las formas más comunes y usadas son:

Balada, Ballet, Barcarola, Capricho, Cantata, Concierto, Chacona, Coral, Fuga, Fantasía, Himno, Intermezzo, Lied, Minuet, Madrigal, Misa, Motete, Nocturno, Obertura, Opera, Oratorio, Pasacalle, Poema S. Preludio, Rapsodia, Réquiem, Rondo, Sonata, Sinfonía, Suite, Toccata, Variaciones y Zarzuela.

Formas:

Canto llano, Canto gregoriano, Antífona, Himno, Valse, Conductus, Clamores, Coral, Secuencia, Tropo, Estampie, Órganum, Saltarello, Monodia, Canzona, Canon, Virelay, Pasillo, Lauda, Frotola, Chanson, Motete, Canción, Dúo, Aria, Ensalada, Branle, Balada, Cántico, Gallarda, Madrigal, Pavana, Courante, Quodlibet, Toccata, Misa, Ópera, Alemanda, Cantata, Concerto grosso, Aria da Capo, Ricercare, Fuga, Musette, Tarantela, Gavota, Giga, Chacona, Minueto, Preludio coral, Preludio, Zarabanda, Suite, Invención, Bourrée, Barcarola, Obertura, Concierto para teclado, Concierto, Sinfonía, Oratorio, Divertimento, Marcha, Fantasía, Alborada, Ballet, Cántico, Étude o Estudio, Impromptu, Intermezzo, Lied, Mazurca, Nocturno, Polonesa, Cuarteto, Réquiem, Rondó o Rondeau, Ciclo de canciones, Scherzo, Serenata, Sonata, Bagatela, Poema sinfónico, Rapsodia, Bolero, Momento musical y Polka.

La Balada

La balada parte de una canción simple, para bailar, de la época de los trovadores y caracterizada por tener un estribillo. En Inglaterra se llegó a instaurar como canción popular. Algunos ejemplos son la polifonía vocal de Guillermo de Machaut. Para Alemania este género fue de gran importancia en el romanticismo, y se le adecuó a poemas populares y fantasiosos con acompañamiento instrumental. Schuman y Schubert compusieron lieder bajo este género. A nivel instrumental se destacan de forma libre y carácter muy dramático las baladas de Frederick Chopin Op.23, 38, 47, 52, consideradas las más relevantes, seguidas se encuentran las de Brahms Op.10 y de Grieg y Fauré, Balada para piano y orquesta Op.19.

## **6 APARTADO SEXTO**

### Análisis armónico

La progresión armónica, es decir la combinación de acordes y grados funcionales de la tonalidad en las obras es crucial para determinar el ritmo armónico y así tener un panorama más claro a la hora de interpretar las obras. Bajo el concepto de consonancia y disonancia, entramos en la naturaleza de los estados de tensión e inestabilidad y de reposo y relajación, la cual, mediante la correcta técnica y conocimiento, brinda la posibilidad de convertir el discurso musical en algo orgánico.

## **7 APARTADO SEPTIMO**

### Gráficos Tempo y Dinámica

En este punto, se sugiere desarrollar dos gráficos los cuales servirán de panorama que ofrece una vista simple pero total de la obra, los cuales buscan, sirvan de guía para definir un acercamiento puntual en términos técnicos de velocidad e intensidad. Se recomienda acceder a una partitura con la numeración de compases.

Las gráficas están basadas en 3 variables, una en común la cual es el número de compases y las otras dos que serán el tempo y la dinámica. Independientemente del número de compases, la tabla está diseñada para que haya puntos cada 30 compases y así darle unanimidad, esto debido a que hay obras que pueden no cambiar el tempo en 50 compases, para abruptamente hacerlo hacia el final, la gráfica debe mostrar esa quietud también.

La grafica se construye a partir de la introducción de datos en la tabla, entonces para tal efecto se procederá a asignar valores a las diferentes posibilidades de las mencionadas variables.

**Dados los términos de tempo, su correspondencia es:**

**Larghissimo = 10**

**Grave = 30**

**Largo = 50**

**Lento = 50**

**Larghetto = 60**

**Adagio = 70**

**Andante = 90**

**Moderatto = 100**

**Allegretto = 115**

**Allegro = 120**

**Vivo = 140**

**Vivace = 150**

**Presto = 180**

**Prestissimo = 200**

**Vivacissimo = 230**

**Y los términos de dinámica**

**Pianíssimo = 10**

**Pianissimo = 20**

**Piano = 30**

**Sotto voce = 40**

**Mezza voce = 50**

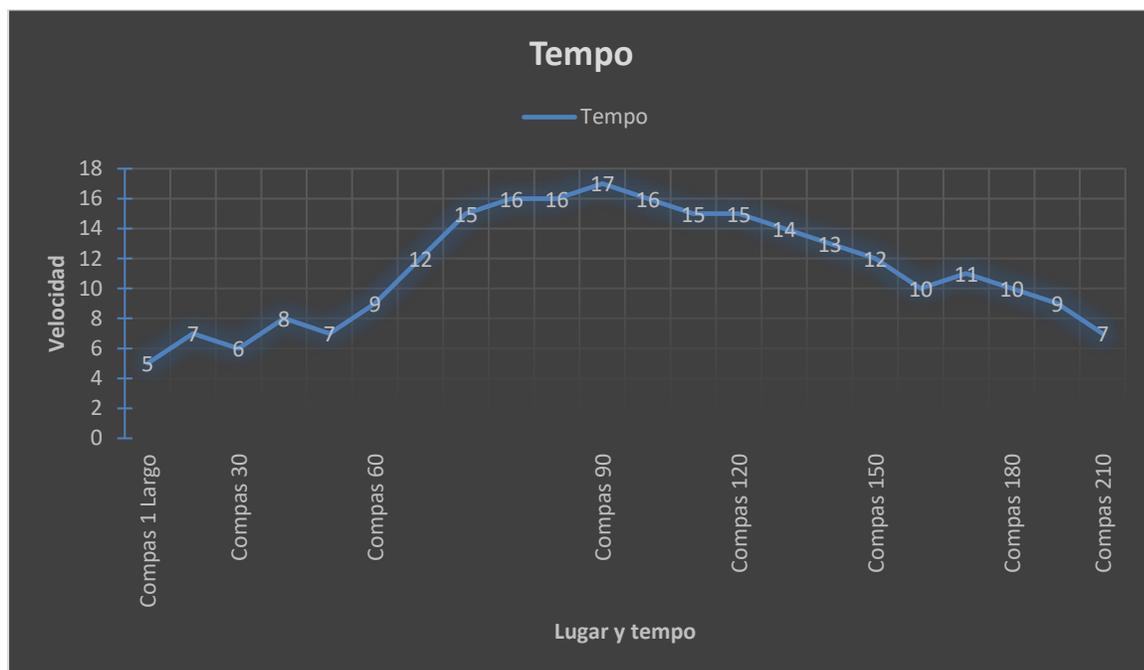
**Mezzo forte = 60**

**Forte = 70**

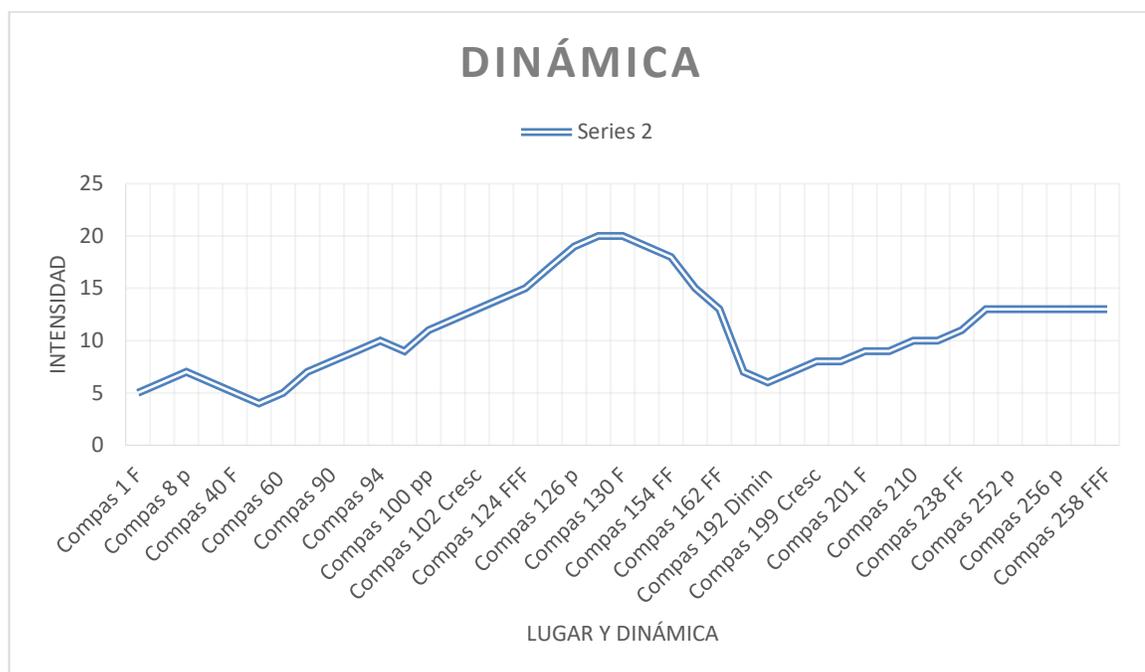
**Fortissimo = 80**

**Tutta Forza = 90**

**Figura 8**  
**Grafica Tempo**



**Nota:** Gráfica de tempo, que postula velocidad vs ubicación en los compases en la obra. Valores aleatorios de ejemplo. Elaboración propia.

**Figura 9****Grafica Dinámica**

**Nota: Gráfica de dinámica, que postula intensidad sonora vs ubicación en los compases en la obra. Valores aleatorios de ejemplo. Elaboración propia.**

**Obra modelo: Análisis de la Balada op.23 n.1****Sobre la Balada op.23 n.1 de Frederick Chopin**

El Polaco Frederick Chopin fue uno de los grandes románticos del piano, contemporáneo de Franz Liszt con quien vivió una relación llena de admiración, amistad y respeto mutuo (Guzmán, 2010). Vivió y en la época para piano dorada de los conciertos solistas cada vez más populares dadas las intervenciones de su virtuoso colega y amigo, aunque a él mismo no le gustase la idea de tocar en público. No sólo maestro en el piano sino también compositor, Chopin dejó un gran legado de obras, muchas de ellas, clave para la enseñanza y aprendizaje del instrumento, pues sus dos opus conformados por una serie de 12 estudios cada uno, hacen parte hoy día de exámenes de audición para ingreso a prestigiosas universidades, como requisito en los concursos de más alto nivel alrededor de todo el mundo. Chopin basó su obra bajo grandes influencias, compuso sus

preludios en su retiro a Mallorca acompañado de George Sand<sup>10</sup>, inspirado en el clave bien temperado de Johan Sebastian Bach, compuso un set de 24 preludios en todas las tonalidades con la diferencia de que estos no van seguidos de una fuga, y están organizados por quintas. Frederick amplió el gusto universal por el piano, tomando el nuevo género que había implementado el irlandés John <sup>11</sup>Field, “el nocturno<sup>12</sup>”, elevándolo a su máxima expresión, es por eso que de las melodías del piano más conocidas hoy en día, son sus nocturnos.

Así mismo, otras obras como sus baladas <sup>13</sup>y polonesas <sup>14</sup>han sido material de implementación en cintas cinematográficas como la polonesa “heroica” en un sin número de producciones o precisamente la balada n1 en series animadas orientales y en la película “el pianista”.

### Capítulo 3

#### Método de análisis Ejemplificado

El siguiente método de análisis está conformado en su núcleo fundamental por un total de 7 componentes, los cuales posterior a una tabla preliminar, se encuentran organizados por apartados, enumerados en secuencia numérica de menor a mayor, no siendo de mayor importancia uno sobre otro, pero clasificando un orden elemental de acceso práctico. Todos los apartados están sujetos a relacionarse entre sí, pero a su vez se entienden como independientes tanto categóricamente como en su disposición.

---

<sup>10</sup> George Sand: De familia aristócrata, fue una escritora francesa, compañera sentimental de Frederick Chopin.

<sup>11</sup> John Field: Compositor y pianista irlandés, conocido por haber dado origen al género “nocturno”.

<sup>12</sup> Nocturno: Pieza de música vocal o instrumental, cuyo en foque es muy lirico bajo un acompañamiento arpegiado.

<sup>13</sup> Balada: Forma del canto cortesano de la edad media, posteriormente empleada para música para piano.

<sup>14</sup> Polonesa: Danza polaca de movimiento moderado en compás de 3/4.

**Tabla 2**

<b>Tabla Preliminar</b>	
Obra, No. & opus. y/o	Balada No.1
Clasificación	Op. 23
Compositor, año & nacionalidad	Frederick Chopin, 1810-1849
Periodo / estilo	Romanticismo
Duración aproximada	9.5~10 minutos
Tonalidad	Sol menor
Instrumento original	Piano
Instrumento actual	Piano
Edición de partitura	Paderewski
Particularidades	Dedicada al Barón Stockhausen

**Nota:** Tabla preliminar aplicada del método de análisis. Elaboración propia.

## 1- APARTADO PRIMERO

### Planteamiento literario

**1- Determinar la naturaleza de la obra, es decir, si esta es una toccata, sonata, un minuet, etc. No es lo mismo interpretar un impromptu que es una pequeña pieza con carácter improvisatorio que una marcha fúnebre.**

#### La Balada

La balada parte de una canción simple, para bailar, de la época de los trovadores y caracterizada por tener un estribillo. En Inglaterra se llegó a instaurar como canción popular. Algunos ejemplos son la polifonía vocal de Guillermo de Machaut. Para Alemania este género fue de gran importancia en el romanticismo, y se le adeco a poemas populares y fantasiosos con acompañamiento instrumental. Schuman y Schubert compusieron lieder bajo este género. A nivel instrumental se destacan de forma libre y carácter muy dramático las baladas de Frederick Chopin Op.23, 38, 47, 52, consideradas las más relevantes, seguidas se encuentran las de Brahms Op.10 y de Grieg y Fauré, Balada para piano y orquesta Op.19.

## **2- Determinación del instrumento original para el cual fue compuesta la obra.**

Piano, la época de composición de la obra sugería ya una avanzada técnica de lutería que, junto con el desarrollo industrial y comercial, permitía a los ciudadanos de aquella Europa adquirir el instrumento. Este era el instrumento predominante de la época y que usó Chopin, y sus pares como Liszt, durante la mayor parte de su vida

## **3- Determinar las indicaciones escritas ya dentro de su desarrollo.**

**Con el fin de facilitar dicha tarea, se presenta un glosario de términos musicales, de los cuales se espera haya la información suficiente, sin embargo, a falta de alguno u otro, conviene investigarlo por cuenta propia.**

### **Balada No.1 Op.23 Edición Paderewski**

Indicaciones principales de Tempo

- Largo, Compas 1

Literalmente amplio, indicación de movimiento muy lento y pausado.

- Moderato, Compás 8

A tempo pausado, pero sin exageraciones, similar al andante.

- Meno Mosso, Compás 68

Mosso: Movido, moviéndose; utilizado precedido de piu o meno, para indicar más rápido o más lento respectivamente

- Presto con Fuoco, Compás 208

Presto: Indicación de movimiento rápido, con Fuoco (con fuego) sugiere todavía más intenso.

Términos de acentuación & de movimiento

- Pesante, Compás 1

Con Peso, fuerte

- Agitato, Compás 40

Del Vocablo Italiano, indica ejecución de movimiento vivo y caluroso, pero no demasiado rápido.

- Calando, Compás 63

La emisión del sonido se retarda y su volumen disminuye.

- Smorzando, Compás 64

Muriendo, extinguiendo o atenuando; por lo general interpretado como una disminución en la dinámica y muy a menudo también en el “tempo”.

-Scherzando, Compás 138

Juguetonamente, jugando.

## **2 APARTADO SEGUNDO**

### **Compositor**

**Frederick Chopin 1 marzo de 1810- 17 de octubre de 1849**

**Nacionalidad POLACO.**

Compositor y virtuoso pianista, considerado uno de los máximos exponentes del romanticismo musical. Su técnica sin precedentes, refinamiento estilístico, y trabajo compositivo le han equiparado históricamente con los grandes músicos como Mozart, Beethoven, Brahms, y sus pares más cercanos Franz Liszt. Nació en una aldea llamada Zelazowa Wola, a 60km de Varsovia en una casa campestre. Hijo de Nicolas Chopin fue un profesor Frances que daba clases del idioma y literatura a los hijos de la aristocracia polaca. Su madre por otra parte Tekla Justyna Krzyzanowska tocaba el piano y se desenvolvía como maestra del instrumento. Su primera maestra de piano aparte de posiblemente su madre fue Ludwika, con quien aprendió los primeros vestigios del dominio del teclado, a lo que al resaltar sus cualidades fenomenales, de 6 años fue puesto bajo la batuta del maestro Wojciech Zywny, un célebre compositor polaco y profesor de origen checo, dominaba el arte del piano, violín y además era amante de la obra de Johan Sebastian Bach, realizando estudios profundos en armonía y contrapunto, fue de gran repercusión positiva en la formación artística Chopin, este que a su vez le dedicó una de sus más prolíficas obras, su famosa polonesa en LA bemol Op. 53. Frederick compuso su primera obra a los 7 años de edad, la Polonesa en Sol menor para piano, dio su primer concierto a los 8 años en el palacio de la familia Radziwill de Varsovia, época para la cual ya presentaba maestría en el dominio del piano, se le consideraba ya un niño prodigio, y este hecho propulso su vida artística de temprana edad como

interprete, al abrir las puertas de los salones aristocráticos de la ciudad. Se enumeran familias de la época, Czartoryski, Grabowski, Sapieha, Mokronowski, Czerwertynski, entre muchas otras.

En contraste a esta brillante etapa, Chopin mostro desde muy niño una salud frágil pues de manera recurrente presentó enfermedades, sufriendo de inflamaciones de los ganglios y teniéndose que someter a procedimientos como extracciones de sangre, llamadas sangrías, que tienen como fin reducir el número de glóbulos rojos por ejemplo, hoy por hoy considerada una técnica de la pseudociencia. En 1822 comenzó estudios con el director de la Escuela Superior de Música de Varsovia, el silesiano Józef Ksawery Elsner, donde tuvo la oportunidad de recibir lecciones de órgano perfeccionando su teoría musical el bajo continuo, composición, y de piano también con un renombrado pianista bohemio Vilem Wurfel, gran concertista y afamado profesor del instrumento. En el siguiente año Chopin también recibió en el Liceo de Varsovia clases de literatura clásica, canto y dibujo. En 1824 tuvo la oportunidad de vacacionar en Szafarnia Dobrzyn, tierra polaca donde Chopin tuvo contacto directo con la música folclórica de su patria. El 27 de Julio de 1826 Frederic se gradúa de sus estudios en el Liceo con grado cum laude. En 1828 Chopin tiene su primer contacto con Hummel, viaja a Berlin y se empapa de la vida musical en Prusia, lo que generó su interés por la música de canto y Opera. Recorrió Praga, Dresde y Breslavia, luego regreso a Varsovia donde conocería a Konstanze, una joven estudiante de canto de la cual se enamoró. A ella le dedicó el Vals Op.70 no.3 y por quien se inspiró para el segundo movimiento Larghetto de su concierto para piano y orquesta n.2 en Fa menor, hecho que confiesa en cartas a su gran amigo Woyciechowski, activista político, agricultor y patrón del arte. En otoño de 1831 Chopin se traslada a Paris, donde tuvo importantes encuentros, uno de ellos con el Compositor y pianista Kalkbrenner, quien después de escucharle se ofreció a darle clases, pero Chopin renunciaría a esta oferta, pues dentro de sus objetivos no estaba llegar a ser un símil de Kalkbrenner. A este punto ya Chopin se codeaba con músicos como Mendhelsson, Ferdinand Hiller, y Franz Liszt, siendo este último el que se convertiría en su gran amigo de admiración y respeto mutuo. Para 1832 ya Chopin se ganaba la vida dando clases privadas de piano, a distinguidos familiares de la aristocracia de la época. Gracias a ello, a sus circulo de colegas y a sus publicaciones su prestigio se empezó a extender por toda Europa, de ese periodo datan Obras importantes como las Variaciones brillantes Op.12, Valses Op 18, Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante Op.22, Scherzo N.1, Mazurcas Op. 24 y Polonesas Op. 26. Se le comparaba al igual que a Liszt, con Paganini. De todos sus amoríos fugaces, gracias a un particular encuentro

entre amigos incluidos Franz Liszt, el compositor polaco conoce a George Sand, una novelista y periodista francesa, considerada una de las más populares de Europa y notable representante del romanticismo, quien sería su pareja y con quien convivió junto a los primogénitos de la misma, fragmento de su vida que sería definitivo para la consecución de su set de estudios de técnica Op.25. Para el invierno de 1838, Chopin afectado de salud se retiró con George Sand a Mallorca, donde pese a su quebrantado estado, pudo culminar su famoso y elogiado set de preludios inspirados en la obra El Clave bien temperado de Johan Sebastian Bach, 24 piezas compuestas en todas las tonalidades y definiendo un carácter propio y singular. De vuelta en Paris, Chopin se consolida con sus más grandes obras, incluidos sonatas Op.35, impromptus Op.36, nocturnos Op.37, baladas, Op.38, Scherzo Op.39, Polonesas Op.40, Mazurcas Op.41, Valses Op.42, Balada Op.52, Polonesa Op.53, Scherzo Op.54. Así recibe los más grandes elogios de todas las naciones que a las que su prestigio se había expandido. Por el año 1845, la salud de Frederic comenzaba su descenso, escribió numerosas cartas a sus queridos amigos, el pintor Delacroix y a Mickiewicz. Chopin, que dio contados conciertos en toda su vida, da su última presentación en 1848. Frederick Chopin Falleció a las 2 am del 17 de octubre de 1849 a la edad de 39 años de Tuberculosis.

### **3 APARTADO TERCERO**

#### **Determinación de la tonalidad**

##### **Sol menor**

Esta tonalidad se destinó para las atmosferas más melancólicas y trágicas. Bach presenta claramente en su prelude No.16 del segundo libro a ritmo de saltillo este sentimiento fatalista. Chopin conmemora esto en su prelude No.22 Op.28 de hecho llamado "Impaciencia". Un gran ejemplo de este carácter de ansiedad y angustia está implícito en las sinfonías No's.25 y 40 de Mozart. Un poco más melancólica es la sonata de Beethoven No.19 Op.49 o su Fantasía Op.77. Grandes ejemplos son de Purcell Lamento de Dido de la Opera Dido y Aeneas y los admiradísimos Adagio de Albinoni y la Balada No.1 de Chopin.

### **Balada No.1 Op.23**

#### **Tonalidad Sol menor.**

Tal y como indica el método parece ser que Chopin en su balada, ha querido plasmar una narrativa y lírica que van de la mano con la melancolía y la tragedia, pasando de lo frágil a lo dramático. Quién sabe si podría llegar a ser una obra programática, pero si es una invitación que parte de los motivos y armonías expuestas en la parte de sol menor, en congruencia con las indicaciones de tempo y dinámica. Para el tiempo en que Chopin escribía su obra durante su estadía en Viena, habría un estallido de revolución polaca fallido en contra del imperio ruso, exiliando así a miles de compatriotas, hecho que podría sugerir el afecto evocado en la composición.

## **4 APARTADO CUARTO**

### **Determinación del contexto histórico**

Durante el siglo 19, Europa fue cuna de eventos históricos, una alta actividad política, intelectual y artística se desenvolvía en aquel entonces, el romanticismo aflorando, Johann Wolfgang van Goethe, Victor Hugo, Gustavo Adolfo Bécquer, Edgar Allan Poe pilares de la literatura, que inspiraron a músicos como Franz Schubert con *Der Elrköing* o a Mendelssohn con sus canciones sin palabras, en un intento de trasladar el texto a lo audible musical. Delacroix (quien a propósito inmortaliza en una de tantas veces, a Chopin en un retrato), Théodore Géricault, Delaroche los pinceles del mundo y de igual forma los hijos del mundo de la música no se quedaban en la penumbra, Mendelssohn, Thalberg, Henselt, Liszt y Chopin. La época de estos personajes se vio favorecida a raíz de hechos importantes como la liberación económica, capitalismo industrial, crecimiento del nacionalismo, el surgimiento de la burguesía como clase social y la revolución industrial. Todo ello creó un afecto de manera especial al mundo de la época puesto que se instauraron círculos sociales, donde la expresión artística predominaba, el afán de progresismo tecnificó la producción en masa y con menos costos, permitiéndole a los ciudadanos de aquel entonces acceder a los instrumentos musicales con nuevas y perfeccionadas técnicas de lutería, el piano por ejemplo, ya estaba a un nivel perfectamente equiparable al piano de la actualidad como evolución del piano forte clásico. La balada No.1 de Frederick Chopin podría decirse que estuvo inspirada en todo este armatoste histórico brillante, sin embargo los orígenes de la composición datan de 1831, año de la llegada del compositor a la capital francesa y cabe

resaltar que este comportamiento nómada de muchos polacos fue el resultado de la Batalla de Varsovia, la guerra ruso-polaca que se dio a finales de 1830. Dada tal situación podría ser coincidencia o consecuencia que tanta melancolía de su obra tenga que ver con el sentimiento de exilio de su propia nación, pues además se especula que la obra de Chopin se inspiró en gran parte en Konrad Wallenrod, un texto de su compatriota Mickiewicz que habla sobre los desdenes de las luchas sangrientas el destierro de la patria. En todo caso la fecha de publicación del trabajo data de 1835, varios años adelante, y además posee una dedicatoria al embajador de Hannover en Francia Nathaniel Von Stockhausen, hecho que deja entrever en qué tipo de círculos se codeaba el compositor polaco.

## **5 APARTADO QUINTO**

### **Análisis Forma y Estructura**

#### **Forma: Balada**

##### La Balada

La balada parte de una canción simple, para bailar, de la época de los trovadores y caracterizada por tener un estribillo. En Inglaterra se llegó a instaurar como canción popular. Algunos ejemplos son la polifonía vocal de Guillermo de Machaut. Para Alemania este género fue de gran importancia en el romanticismo, y se le adecuó a poemas populares y fantasiosos con acompañamiento instrumental. Schuman y Schubert compusieron lieder bajo este género. A nivel instrumental se destacan de forma libre y carácter muy dramático las baladas de Frederick Chopin Op.23, 38, 47, 52, consideradas las más relevantes, seguidas se encuentran las de Brahms Op.10 y de Grieg y Fauré, Balada para piano y orquesta Op.19.

En la Balada no.1 de Chopin, como su nombre lo indica, es forma balada, y es un género único que combina elementos del lied, rondo, sonata y variaciones que estructuralmente sugiere numerosos planteamientos que a nivel armónico y de fraseo desvelan ocultas complejidades métricas y fraseos traslapados (RINK, 1944). Aunque a diferencia de algunos trabajos pequeños de su propia autoría de estructuras fijas y claras como su preludio No. 4 en mi menor con una estructura binaria A, A', el presente trabajo de su opus 23 por las características de su forma, posee una estructura inusual.

A continuación, se presenta análisis Schenkeriano por el mismo Schenker:

**Figura 10**

**Nota: Ilustración de análisis Schenkeriano en su estado intermedio por parte del mismo Schenker de la balada n.1 de Frederick Chopin.**

**(JOHN RINK, 1994. Pág. 103)**

El presente análisis representa el análisis Schenkeriano en su estado intermedio, es decir MITTELGRUND. Los números superiores en decenas y progresivos son los compases. Los demás números con el símbolo (^) encima quieren decir los grados de la tonalidad. En números Romanos por supuesto, se indica la armonía, y en la parte inferior 3 secciones principales. Básicamente se puede apreciar que en los dos extremos se trata de una escala descendente desde el quinto grado, separadas por un punto medio armonizado en el sexto grado de la tonalidad. Es característica de estos modelos teóricos especiales, presentar su propia delimitación, un claro ejemplo de ello es el análisis de Eero Tarasti que plantea un delimitado por isotopos, que dan lugar a 4 momentos de la obra llamados secciones y subdivididos a su vez, en subsecciones, etc. El presente es para un referente teórico y perspectiva adicional, más no constituye una condición “sinequanon”, para el método Taraste de análisis que se propone puesto que dicho análisis requiere una profundidad técnica y teórica de considerable nivel, lo que puede desalentar el ánimo de la práctica que se quiere promover. Por tanto, entonces queda a escogencia del actor principal.

## Análisis estructural comparativo con la forma sonata

Al ser la Forma Balada de naturaleza casi que libre y sobre todo en la obra de Frederick Chopin, a continuación, se realiza un emparejamiento con la forma sonata, a fin de tratar de encajar un poco la dilatación de todas las genialidades musicales consignadas en dicha obra. Introducción, Exposición, Desarrollo, Recapitulación, Coda.  
Introducción: Compases 1-7

Figura 11

**Nota: Primer sistema de la Balada No.1 de Frederick Chopin, tomado de la partitura**

La introducción de la obra se identifica a plenitud, puesto que el modelo melódico armónico planteado, junto con la métrica, compás y comportamiento temático, es algo autónomo y especial, que ciertamente prepara el inicio de la obra, pero es completamente independiente de ello. Comienza con la armadura de la tonalidad de Sol menor, la principal sin embargo el arpeggio es el de la Sexta napolitana LA Bemol. Tiene la marcación Largo y pesante los primeros 7 compases que preparan la entrada de la tónica y el material para la exposición.

**Exposición: Compases 8-93**

Compases 8-36 Moderato, se da inicio al tema principal en Sol menor, de tipo cantábile florido que alterna entre tónica y II subdominante con una melodía de dos notas grado conjunto

descendentes, para contrastar con un arpeggio ascendente y que luego resuelve en grado conjunto sobre V dominante hacia I Grado Sol menor.

Compases 36-67

Resembla el movimiento melódico de la introducción 3er compas con un contraste dinámico en piano y acompañamiento símil de vals a través de acordes con apoyaturas que resuelven, episodio que repite con nueva dinámica Forte compas 40 y refuerzo de octavas en los bajos para llevar a una transición a partir del compás 44. Aquí el material melódico toma un carácter dramático de arpeggios ascendentes con acentuación a sincopada siempre piú moso que llega hasta el compás 48 para comenzar su descenso de complejo requerimiento técnico alternando notas dobles en la mano derecha con saltos, y en la mano izquierda apoyaturas disonantes que al llegar al compás 56 se tornan nuevamente en arpeggios sobre la tonalidad axial de Sol menor de representación virtuosa cuya resolución busca finalmente la modulación a MI bemol mayor con la cual se presenta el segundo tema importante de la obra.

Completamente contrastante Meno mosso y sotto voce, el tema lirico se desvela con pasividad rítmica acompañamiento de arpeggios en negra y melodía de notas blancas, negras y ciertos saltos melódicos transitorios que llegan al compás 82. Aquí ocurre una evocación del tema I trasportado y con disminución, ya no solo son corcheas sino que también incluye tresillo con acompañamiento de armonía I-V pero nota pedal MI Bemol.

### **Desarrollo: Compases 94-165**

Una vez terminada esa sección regresa directamente el tema 1 sin transición alguna, esta vez trasportado a la tonalidad de LA menor que se abre camino de la mano de una nota pedal en el V grado MI natural, que luego se convierte en un ascenso progresivo que cromáticamente y en dinámica cada vez más pronunciada a razón de conducir por primera vez a un doble Forte e inicio de réplica del segundo tema en LA mayor de manera pomposa, por medio de acordes llenos de 3 y 4 notas en la melodía y notas dobles y triples en el acompañamiento, siempre con bajos en octavas. Toda esta sección lleva al compás 122 donde empieza un juego de octavas ascendentes en la melodía que buscan llegar a un punto cumbre dramático triple Forte esta vez que desciende a una dominante SI bemol que se mantiene para de manera virtuosa empezar una subida de notas

intercaladas en alturas, hasta finalmente llegar a MI bemol mayor en el compás 138. Es aquí donde se presenta el tercer y último tema a manera de vals y scherzando, cuyo acompañamiento utiliza el mismo motivo de la mano izquierda de la sección del compás 36. Toda esta sección se desarrolla a través de medios estilísticos técnicos virtuosos con escalas rápidas, arpeggios, cromatismos que desembocan en el compás 166.

### **Recapitulación: Compases 166-207**

Siguiendo el atípico comportamiento de forma, se presentan los temas en orden inverso. Se presenta el segundo tema en MI bemol mayor con un acompañamiento mucho más fluido pero dinámica más conservadora frente a la anterior presentación de dicho tema, y de transición similar a los compases 81-94 con la disminución del primer tema. Finalmente en los compases 194-208, el regreso del tema I meno mosso en la tonalidad original SOL menor se establece, a diferencia de que esta vez agrega tensión sobreponiéndolo con una nota pedal en el 5to grado RE hasta el compás 206 donde indica *apassionato* y el *piú forte possibile*, un descenso de sextas en corcheas que continúan a intervalos armónicos más cortos terceras y segundas en tresillo y quintillo que comprimen la necesidad de resolver de nuevo a la tónica y dando inicio a la coda. La coda a compás partido e indicación *presto con fuoco*, (con fuego), es una intrincada red de acordes, saltos con notas disonantes que abarcan distancias considerables, y que integran una culminación virtuosa y mixtura de los elementos expuestos a lo largo de toda la obra.

## 6 APARTADO SEXTO

### Análisis armónico

Figura 12

**BALLADE**

FR. CHOPIN  
Op. 23

**Nota:** Primeros dos sistemas de la Balada no.1 de Frederick Chopin, tomado de la partitura.

### Tonalidad Sol Menor

Compases 1 a 10: Introducción a la obra, Métrica C, tempo Largo, quizá con un sentido narrativo, inicia con acorde Napolitano DO - MI bemol – LA bemol, en arpeggio ascendente en corcheas al unísono manos juntas subiendo 3 octavas y utilizando SI bemol como nota de paso entre las notas cordales del acorde LA bemol y DO, que en el compás 3 llegan a su punto más alto y culminan en un FA # sostenido, sensible que anuncia la tonalidad principal. Se evidencian dos ligaduras de fraseo que separan a su vez dos frases ubicadas entre silencios de corchea. La segunda frase inicia en el cuarto compás a destiempo y hace bordados superior e inferior por grado conjunto SOL arriba y MI # sostenido por debajo, dando relevancia nuevamente a la sensible, la cual luego realiza un salto de 3ra menor ascendente hacia una apoyatura LA – SOL y continua con un tresillo MI bemol que repite en el siguiente primer tiempo fuerte del siguiente compás no. 5, a figura de

saltillo que baja a un RE y nuevamente realiza un salto de tercera menor que inicia un tresillo FA natural- MI bemol- RE donde cierra la ligadura de fraseo y termina en un silencio de negra. Compas 6 a 7 continúan el silencio previo con un silencio de blanca, que precede a la siguiente y por primera vez armonía cordal, con un 4to grado DO menor en primera inversión con melodía en el IV grado DO negra con puntillo que hace un salto consonante descendente de 4ta a SOL corchea para hacer otro salto esta vez de tercera menor ascendente a SI bemol en el 7mo compás donde la armonía conforma un VI grado con 7ma. En el compás 8, Se mantiene el SI bemol en la melodía y entra el bajo después de un silencio de blanca con puntillo en RE negra, lo que sugiere una resolución del anterior MI bemol, estableciendo un cadencial 6/4 para luego a través de la melodía presentar la dominante RE7 empezando la melodía en DO, arpegio RE-FA- y SI bemol como apoyatura de - LA y finalmente SOL tónica. Es en este compás donde se presenta el tema principal, donde la métrica cambia a 6/4 y tempo moderato. La melodía siempre está acompañada a destiempo por acordes armónicos de 3 notas, a veces 4, la cual se fundamenta en dos blancas con puntillo que descienden por grado conjunto RE-DO, para luego repetir el arpegio de dominante.

## **7 APARTADO SEPTIMO**

### **Gráficos Tempo y Dinámica**

**En este punto, se sugiere desarrollar dos gráficos los cuales servirán de panorama que ofrece una vista simple pero total de la obra, los cuales buscan, sirvan de guía para definir un acercamiento puntual en términos técnicos de velocidad e intensidad. Se recomienda acceder a una partitura con la numeración de compases.**

**Las gráficas están basadas en 3 variables, una en común la cual es el número de compases y las otras dos que serán el tempo y la dinámica. Independientemente del número de compases, la tabla está diseñada para que haya puntos al menos cada 30 compases y así darle unanimidad, esto debido a que hay obras que pueden no cambiar el tempo en 50 compases, para abruptamente hacerlo hacia el final, la gráfica debe mostrar esa quietud también.**

La grafica se construye a partir de la introducción de datos en la tabla, entonces para tal efecto se procederá a asignar valores a las diferentes posibilidades de las mencionadas variables.

Dados los términos de tempo, su correspondencia es:

**Larghissimo = 10**

**Grave = 30**

**Largo = 40**

**Lento = 50**

**Larghetto = 60**

**Adagio = 70**

**Andante = 90**

**Moderatto = 100**

**Allegretto = 115**

**Allegro = 120**

**Vivo = 140**

**Vivace = 150**

**Presto = 180**

**Prestissimo = 200**

**Vivacissimo = 230**

Y los términos de dinámica

**Pianíssimo = 10**

**Pianissimo = 20**

**Piano = 30**

**Sotto voce = 40**

**Mezza voce = 50**

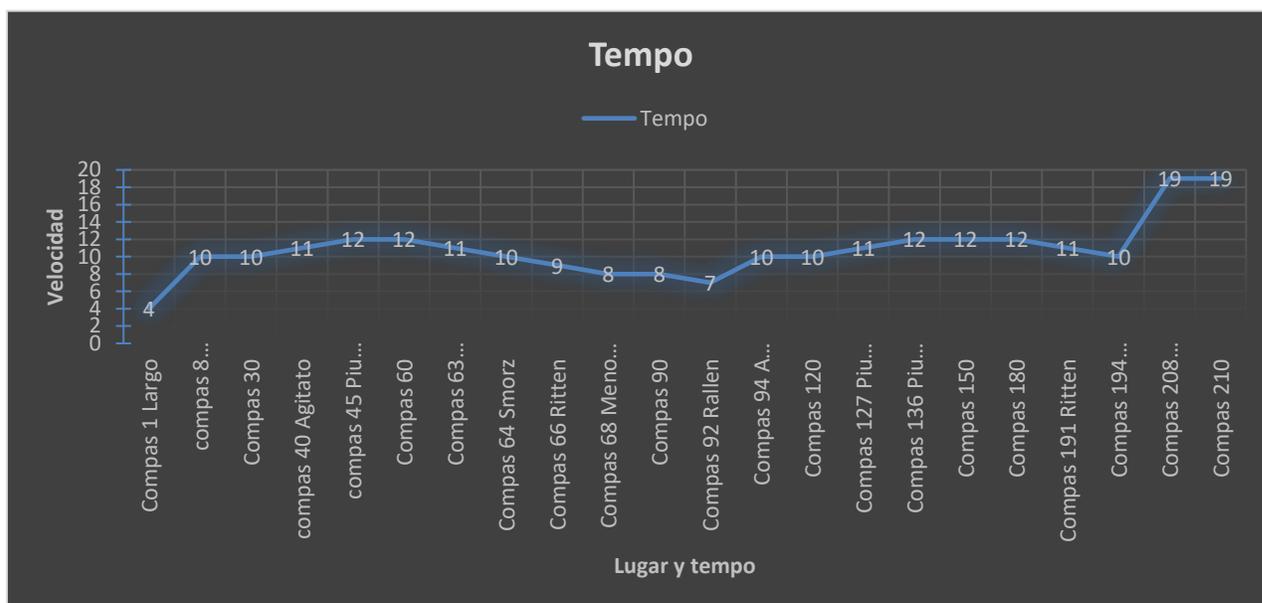
**Mezzo forte = 60**

**Forte = 70**

**Fortissimo = 80**

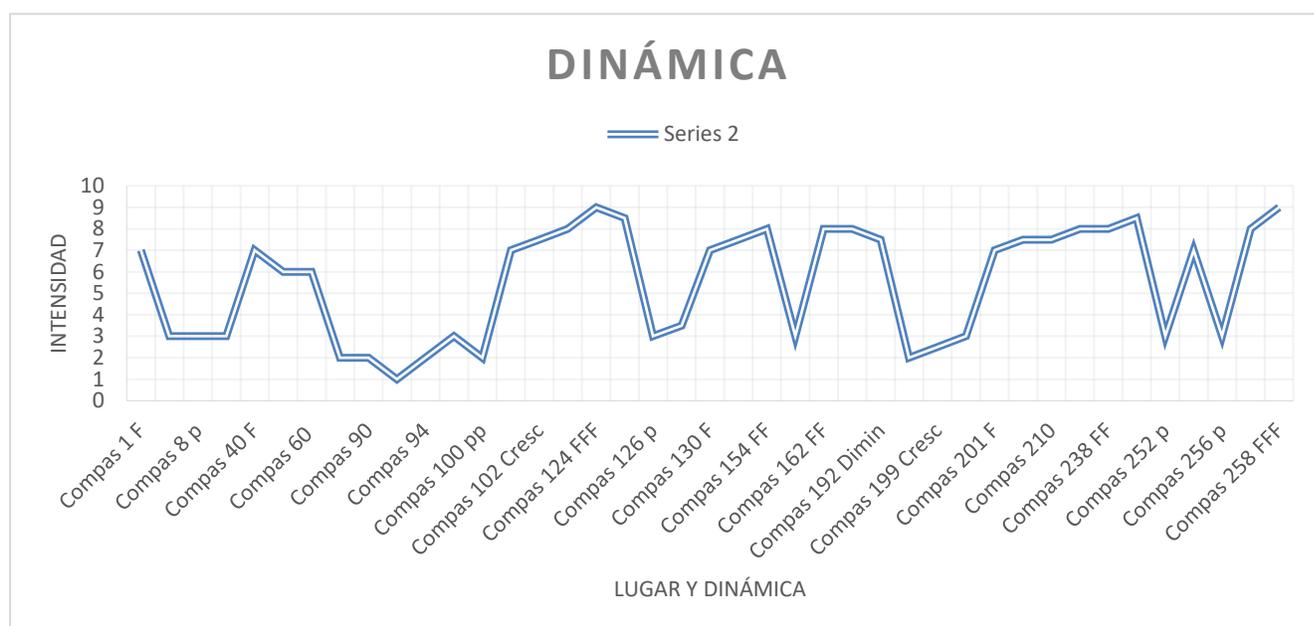
**Tutta Forza = 90**

**Figura 13**  
**Grafica Tempo**



**Nota: Gráfica ya aplicada de tempo, que postula velocidad vs ubicación en los compases en la obra. Valores aplicados reales. Elaboración propia.**

**Figura 14 Grafica Dinámica**



**Nota: Gráfica ya aplicada de dinámica, que postula intensidad vs ubicación en los compases en la obra. Valores aplicados reales. Elaboración propia.**

### Referencias bibliográficas

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Argentina. Ricordi Americana S.A.E.C.
- Bent, I. (1980). "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, vol. I, p. 340. (“Análisis”, *El nuevo diccionario Grove de música y músicos*. Londres. Traducción propia)
- Carrasquilla Bernal, E. (2009). *Guía de análisis para una interpretación musical, “fantasía para guitarra opus 19” en la mayor de Luigi Legnani (Tesis de pregrado)*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Colombia.
- Cruz, H. (2009). *Análisis de la balada 1 op. 23 Frederic Chopin (Tesis de pregrado)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Goldáraz, J. (2004) *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid. Alianza editorial S.A
- Guzmán, A. (2011). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*.
- Manco, J. (2015) *Elementos de análisis musical macroformal: Un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos. (Tesis de grado para magister en Música con énfasis en teoría)*. Universidad EAFIT.
- Martínez Guzmán, F. (2010). Liszt y Chopin: dos románticos entre la rivalidad y la admiración. *Humanitas (07172168)*, 15(60), 834-838.
- López Peña, J. (2015) *Análisis y contextualización de la sonata para piano no 2, op. 36 del compositor Serguéi Rajmáninov (Monografía para magister en Pedagogía del Piano)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pietro Hernández, J. D. (2015) *Contextualización y análisis de la sonata para piano de Charles Tomlinson Griffes (Monografía para magister en Pedagogía del Piano)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Redondo, R. J. P. (2010). *Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad. Revista Española de Sociología*, (13), 145–148. Tomado de:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=50937371&lang=es&site=ehost-live>

- Rink J. (1994). Chopin's Ballades and the dialectic: Analysis in Historical Perspective. *Musical Analysis*, 13(1), 99–115. Tomado de: <http://www.jstor.org/stable/854282> (Baladas de Chopin y la dialéctica. Análisis en una perspectiva histórica. Traducción propia)
- Schubart, C. (1806). *Indeen zu einer aesthetik der tonkunst*. Wien, Austria. Bey J. V. Degen Ruchdrucker und buchhandler. (Ideas para una estética del arte tonal, Viena, Austria. Bey J.V. Degen, Imprenta y vendedora de libros. Traducción por Vaclav Pacl)
- Thai R. L. (2017). *Chopin's Ballade No.1 in G Minor: Aspects of Form and Narrative*. <https://static1.squarespace.com/static/5fe1696b2768df1fe574063a/t/5fe261ad4d81314b61d6723c/1608671665584/Chopin+Ballades+-+Aspects+of+Form+and+Narrative.pdf>. (Balada No.1 de Chopin en Sol menor. Aspectos de la forma y narrativa. Traducción propia)

## Anexos

### Figura 15. Diseño de encuesta

1

Fecha \_\_\_\_\_

Encuesta como herramienta de trabajo de campo para trabajo de grado

(Tiempo estimado 3 mins)

Edad	Semestre	Instrumento
------	----------	-------------

1. ¿Cuál es su opinión acerca del análisis musical?

---



---

2. ¿Analiza Ud. la música dentro de su repertorio? (la que interpreta) SI \_\_\_\_ NO \_\_\_\_  
Si su respuesta fue "No", por favor indique brevemente la o las razones y pase a la pregunta 1.1 (al final)

---



---

3. ¿De qué metodología se vale Ud. para tal efecto?

Puede seleccionar una o varias respuestas

- a) Métodos de análisis puntuales
- b) Consulta con mi maestro de instrumento
- c) Consulta con los maestros de teoría del conservatorio
- d) Análisis según mis propios conocimientos adquiridos
- e) Investigo

4. ¿Conoce algún/nos de los siguientes teóricos?

Puede seleccionar una o varias respuestas

- a) Christoph Koch
- b) Anton Reicha
- c) Julio Bas
- d) Heinrich Schenker
- e) No, ninguno

Si su respuesta fue positiva, podría comentar brevemente sobre el/los autores escogidos, y/o añadir algún otro en caso tal.

---



---



---

5. Organice los siguientes elementos de lo micro a lo macro siendo 1 lo más pequeño y 8 lo más grande.

Figuración rítmica	Motivo	Estructura	Frase	Cadena de frase	Período	Célula rítmica	Forma

6. Actualmente, los métodos de análisis pueden llegar a ser un tanto complejos para su implementación. ¿Le interesaría una guía que sirva de modelo para analizar la música de forma práctica? SI \_\_\_\_ NO \_\_\_\_

Nota: Diseño de encuesta del método de análisis. Elaboración propia.

Figura 16. Reverso del diseño de encuesta.

2

1.1 ¿Cree Ud. que el contexto histórico, es decir, la época, las circunstancias, acontecimientos, situaciones y hechos que rodearon a los compositores, influyeron en sus obras? SI \_\_\_\_ NO

Si su respuesta fue "No", explique brevemente

---

---

1.2 ¿Piensa que conocer a fondo los elementos como la forma, armonía y/o el estilo de las obras, le ayudarían en su interpretación? SI \_\_\_\_ NO \_\_\_\_

Si su respuesta fue "No", explique brevemente

---

---

Si alguna de sus respuestas en las anteriores dos preguntas fue sí, regrese a la pregunta 6.

## Ejemplos de encuesta aplicada

Figura 17. Muestra aleatoria 1

1

Fecha \_\_\_\_\_

Encuesta como herramienta de trabajo de campo para trabajo de grado  
(Tiempo estimado 3 mins)

Edad 23	Semestre IV	Instrumento Violín
------------	----------------	-----------------------

1. ¿Cuál es su opinión acerca del análisis musical?  
Es una forma muy importante para que el instrumentista comprenda lo que se toca y pueda también tener una memoria de la pieza u obra.

2. ¿Analiza Ud. la música dentro de su repertorio? (la que interpreta) SI \_\_\_\_ NO X  
Si su respuesta fue "No", por favor indique brevemente la o las razones y pase a la pregunta 1.1 (al final)  
~~Porque~~ No lo hago de una manera armonica analizo su forma para memorizarla solamente.

3. ¿De qué metodología se vale Ud. para tal efecto?

Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Métodos de análisis puntuales  
 b) Consulta con mi maestro de instrumento  
c) Consulta con los maestros de teoría del conservatorio  
 d) Analizo según mis propios conocimientos adquiridos  
e) Investigo

4. ¿Conoce algún/nos de los siguientes teóricos?

Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Christoph Koch  
b) Anton Reicha  
c) Julio Bas  
d) Heinrich Schenker  
 e) No, ninguno

Si su respuesta fue positiva, podría comentar brevemente sobre el/los autores escogidos, y/o añadir algún otro en caso tal.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5. Organice los siguientes elementos de lo micro a lo macro siendo 1 lo más pequeño y 8 lo más grande.

Figuración rítmica	Motivo	Estructura	Frase	Cadena de frase	Periodo	Célula rítmica	Forma
1	5	6	4	3	8	2	7

6. Actualmente, los métodos de análisis pueden llegar a ser un tanto complejos para su implementación. ¿Le interesaría una guía que sirva de modelo para analizar la música de forma práctica? SI X NO \_\_\_\_\_

Figura 18. Reverso de muestra aleatoria 1

2

1.1 ¿Cree Ud. que el contexto histórico, es decir, la época, las circunstancias, acontecimientos, situaciones y hechos que rodearon a los compositores, influyeron en sus obras? SI  NO

Si su respuesta fue "No", explique brevemente

---

---

1.2 ¿Piensa que conocer a fondo los elementos como la forma, armonía y/o el estilo de las obras, le ayudarían en su interpretación? SI  NO

Si su respuesta fue "No", explique brevemente

---

---

Si alguna de sus respuestas en las anteriores dos preguntas fue sí, regrese a la pregunta 6.

Figura 19. Muestra aleatoria 2

1

Fecha 4 abril 2019  
 Encuesta como herramienta de trabajo de campo para trabajo de grado  
 (Tiempo estimado 3 mins)

Edad	Semestre	Instrumento
23	VI	Saxofón

1. ¿Cuál es su opinión acerca del análisis musical?  
Considero que es un  
Recurso para la interpretación musical de una determinada obra.

2. ¿Analiza Ud. la música dentro de su repertorio? (la que interpreta) SI  NO   
 Si su respuesta fue "No", por favor indique brevemente la o las razones y pase a la pregunta 1.1 (al final)

---

3. ¿De qué metodología se vale Ud. para tal efecto?

Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Métodos de análisis puntuales  
 b) Consulto con mi maestro de instrumento  
 c) Consulto con los maestros de teoría del conservatorio  
 d) Análisis según mis propios conocimientos adquiridos  
 e) Investigo

4. ¿Conoce algún/nos de los siguientes teóricos?

Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Christoph Koch  
 b) Anton Reicha  
 c) Julio Bas  
 d) Heinrich Schenker  
 e) No, ninguno

Si su respuesta fue positiva, podría comentar brevemente sobre el/los autores escogidos, y/o añadir algún otro en caso tal.

---



---



---

5. Organice los siguientes elementos de lo micro a lo macro siendo 1 lo más pequeño y 8 lo más grande.

Figuración rítmica	Motivo	Estructura	Frase	Cadena de frase	Periodo	Célula rítmica	Forma
1	3	8	4	5	6	2	7

6. Actualmente, los métodos de análisis pueden llegar a ser un tanto complejos para su implementación. ¿Le interesaría una guía que sirva de modelo para analizar la música de forma práctica? SI  NO

Figura 20. Muestra aleatoria 3

1

Fecha 4 de Abril  
 Encuesta como herramienta de trabajo de campo para trabajo de grado  
 (Tiempo estimado 3 mins)

Edad	Semestre	Instrumento
23	IV Pro	Percusión

1. ¿Cuál es su opinión acerca del análisis musical?  
Lo encuentro necesario para así tener un mejor panorama de lo que se va a interpretar

2. ¿Analiza Ud. la música dentro de su repertorio? (la que interpreta) SI  NO   
 Si su respuesta fue "No", por favor indique brevemente la o las razones y pase a la pregunta 1.1 (al final)  
Lo analizo para lograr tener un mayor entendimiento de la pieza basandome en frases, motivos, modulaciones y demás

3. ¿De qué metodología se vale Ud. para tal efecto?  
 Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Métodos de análisis puntuales  
 b) Consulto con mi maestro de instrumento  
 c) Consulto con los maestros de teoría del conservatorio  
 d) Análizo según mis propios conocimientos adquiridos  
 e) Investigo

4. ¿Conoce algún/nos de los siguientes teóricos?  
 Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Christoph Koch  
 b) Anton Reicha  
 c) Julio Bas  
 d) Heinrich Schenker  
 e) No, ninguno

Si su respuesta fue positiva, podría comentar brevemente sobre el/los autores escogidos, y/o añadir algún otro en caso tal.

---



---



---

5. Organice los siguientes elementos de lo micro a lo macro siendo 1 lo más pequeño y 8 lo más grande.

Figuración rítmica	Motivo	Estructura	Frase	Cadena de frase	Periodo	Célula rítmica	Forma
1	3	6	4	5	7	2	8

6. Actualmente, los métodos de análisis pueden llegar a ser un tanto complejos para su implementación. ¿Le interesaría una guía que sirva de modelo para analizar la música de forma práctica? SI  NO

Figura 21. Muestra aleatoria 4

1

Fecha 04/04/2019

**Encuesta como herramienta de trabajo de campo para trabajo de grado**  
(Tiempo estimado 3 mins)

Edad	Semestre	Instrumento
27	6	Clarinete

1. ¿Cuál es su opinión acerca del análisis musical?  
*Es lo más fundamental al momento de abordar alguna obra, para entender la función del porqué se escribió de esa manera*

2. ¿Analiza Ud. la música dentro de su repertorio? (la que interpreta) SI  NO   
Si su respuesta fue "No", por favor indique brevemente la o las razones y pase a la pregunta 1.1 (al final)

---

3. ¿De qué metodología se vale Ud. para tal efecto?

Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Métodos de análisis puntuales  
b) Consulta con mi maestro de instrumento  
c) Consulta con los maestros de teoría del conservatorio  
d) Análisis según mis propios conocimientos adquiridos  
e) Investigo

4. ¿Conoce algún/nos de los siguientes teóricos?

Puede seleccionar una o varias respuestas

a) Christoph Koch  
b) Anton Reicha  
c) Julio Bas  
d) Heinrich Schenker  
e) No, ninguno

Si su respuesta fue positiva, podría comentar brevemente sobre el/los autores escogidos, y/o añadir algún otro en caso tal.

---

5. Organice los siguientes elementos de lo micro a lo macro siendo 1 lo más pequeño y 8 lo más grande.

Figuración rítmica	Motivo	Estructura	Frase	Cadena de frase	Periodo	Célula rítmica	Forma
1	3	7	4	5	6	2	8

6. Actualmente, los métodos de análisis pueden llegar a ser un tanto complejos para su implementación. ¿Le interesaría una guía que sirva de modelo para analizar la música de forma práctica? SI  NO

## Glosario de términos musicales

- Al., alemán; Fr., francés; Hin., hindi; Ing., inglés; It., italiano; y Lat., latín.
- A CAPELLA.- (It.) A voces solas, sin acompañamiento instrumental.
- ACCELERANDO.- (It.) Apresurando el movimiento, cada vez más rápido.
- ACENTO.- Pequeña sobrecarga de la intensidad de una nota o un acorde en relación a las demás. Suele tener un sentido expresivo.
- ACORDE.- Emisión simultánea de tres o más sonidos. Inciden en el acorde las leyes de la consonancia y la disonancia que rigen los mecanismos de la Armonía.
- AD LIBITUM .- (Lat). Libremente, a voluntad, sin rigidez en el tempo.
- ADAGIO.- (It.) Una de las indicaciones de movimiento más antiguas. Muy lento...
- ADICIONAL, LÍNEA.- Pequeño trazo horizontal colocado encima o debajo del pentagrama. Sirve para escribir las notas que por ser muy agudas o muy graves sobrepasan la pauta musical o pentagrama.
- AGITATO – del Vocablo Italiano, indica ejecución con movimiento vivo y caluroso, pero no demasiado rápido
- ALEATORIA, MÚSICA.- Música escrita pensando en que en su interpretación intervenga el azar. Generalmente se escribe con una grafía propia, distinta de la tradicional. Es un estilo que se ha desarrollado después de la segunda Guerra Mundial.
- ALLA MARCIA.- (It.) Al estilo de la marcha.
- ALLA BREVE.- (It.) Dos golpes por compás.
- ALLEGRETTO.- (It.) Diminutivo de Allegro. Moderadamente vivo.
- ALLEGRO.- (It.) Indicación de movimiento: rápido. Originariamente indicaba también carácter: alegre, festivo.
- ALLEMANDE.- (Fr.) Danza de origen alemán en compás de dos o de cuatro tiempos. Suele ser la primera pieza de la suite.
- ALTERACIÓN.- Modificación de la altura de una nota. Signo que indica el cambio.
- ALTO.- El registro más grave de la voz femenina o infantil. Generalmente se denomina contralto.
- ANACRUZA.- Palabra derivada del griego con que se denomina la nota o notas débiles que preceden al primer acento o tiempo fuerte de la melodía.
- ANDANTE.- (It.) Indicación de movimiento: tranquilo, sin precipitación.
- ANDANTINO.- (It.) Indicación de movimiento. Diminutivo de andante.
- ANTÍFONA.- Canto en el que intervienen dos coros alternadamente.
- APOYATURA.- Adorno melódica que apoya una parte fuerte de la melodía.
- ARABESCO.- Fragmento corto muy adornado. En coreografía, una de las posiciones de la danza académica.
- ARIA.- (It.) Composición estructurada para una sola voz (o instrumento), con acompañamiento instrumental. Generalmente figura en las óperas y oratorios.
- ARMADURA.- Sostenidos o bemoles colocados en el pentagrama inmediatamente después de la clave. Indican la tonalidad en que está escrito el fragmento.
- ARMONÍA.- Ciencia de la formación y encadenamiento de los acordes que rige una teoría. En ella tienen un papel fundamental el sentido de consonancia (acordes perfectos) y el de disonancia (acordes que exigen una resolución y crean un dinamismo).
- ARMÓNICOS.- Conjunto de sonidos suplementarios originados por la resonancia de un sonido fundamental. También se denomina armónico un efecto particular que se consigue en los instrumentos de cuerda.
- ARPEGGIO.- Ejecución sucesiva de las notas de un acorde, desglosado a la manera de un arpa.
- ASSAI.- (It.) Término italiano que puede acompañar a una indicación de movimiento y significa "muy".
- ATONALIDAD.- Suspensión de la tonalidad, ausencia de la referencia a una nota fija (tónica). Ver Dodecafonismo.
- AUMENTACIÓN.- Ampliación del valor de un fragmento tomado como antecedente. Es uno de los artificios del contrapunto.
- AUMENTADO, INTERVALO.- Intervalo medio tono más alto que el mayor o justo, es decir, que el intervalo tipo.
- BAGATELA.- (It.) Fragmento corto de música ligera, a menudo para piano.
- BAJO.- La voz masculina más grave y el miembro más grave de una familia de instrumentos.
- BAJO CIFRADO.- Escritura abreviada, por medio de cifras, de los acordes a partir del bajo. Forma parte de la enseñanza académica de la Armonía y estuvo particularmente en boga durante los siglos XVII y XVIII.

**BALADA.**- Composición basada en un asunto popular de carácter dramático. Puede presentarse como canción narrativa o como pieza puramente instrumental.

**BALLET.**- Espectáculo coreográfico creado en la corte francesa durante el siglo XVI. Posteriormente se convirtió en un género eminentemente teatral.

**BANDA.**- Agrupación de instrumentos de viento (madera y metal) y de percusión. Por su intensidad sonora resulta especialmente indicada para las ejecuciones al aire libre.

**BARCAROLA.**- Composición corta, típica de los gondoleros venecianos, de carácter sentimental y movimiento moderado.

**BARÍTONO.**- Registro medio de la voz masculina, situado entre el tenor y el bajo.

**BECUADRO.**- Signo que destruye cualquier alteración anterior (sostenido, bemol).

**BEL CANTO.**- (It.) Literalmente, canto bello. Estilo de canto empleado sobre todo en las óperas italianas

**BEMOL.**- Alteración que rebaja medio tono la nota ante la cual se encuentra.

**BERCEUSE.**- (Fr.) Canción de cuna con ritmo de balanceo.

**BINARIA, FORMA.**- Forma musical simple en dos partes.

**BLANCA.**- Figura de nota musical cuyo valor equivale a la mitad de una redonda.

**BLUES.**- (Ing.) Música popular de los negros americanos que se ha desarrollado en los Estados Unidos durante los siglos XIX y XX.

**BOLERO.**- Danza española. Suele ir acompañada de guitarra.

**BOURRÉE (Fr.)** Antigua danza francesa en compás de dos tiempos y movimiento animado.

**CADENCIA.**- Ciertas combinaciones de acordes que dividen las frases de la música entre sí y producen el efecto de la puntuación en la escritura.

**CADENZA.**- (It.) Pasaje de brillante virtuosismo solista que se introduce durante la interpretación de una obra, generalmente hacia el final, para mostrar la habilidad técnica del ejecutante.

**CALANDO** – La emisión del sonido se retarda y su volumen disminuye

**CALDERÓN.**- Pequeño semicírculo con un punto en el centro que se coloca encima o debajo de una nota, acorde o pausa, para indicar que su duración puede prolongarse a voluntad.

**CÁMARA, MÚSICA DE:** La destinada a una pequeña sala de conciertos, generalmente compuesta para un grupo reducido de instrumentos solistas.

**CANCIÓN.**- Poema o fragmento de prosa al que se ha puesto música.

**CANON.**- Composición para varias voces (o instrumentos), en la cual las diferentes voces (o instrumentos) interpretan la misma melodía, pero la empiezan una después de otra, a intervalos determinados.

**CANTABILE.**- (It.) Literalmente, cantable. En sentido figurado, con expresión. Indicación del carácter melódico de determinado fragmento.

**CANTATA.**- (It.) Composición para una o más voces con acompañamiento instrumental. Se compone de varios tiempos (recitativos, arias o coros) y puede ser dramática, religiosa, etc.

**CANTILENA.**- Obra vocal de estructura muy sencilla y carácter lírico.

**CANTO.**- Emisión de sonidos musicales por medio de la voz.

**CANTUS FIRMUS.**- (Lat.) Melodía fija, en valores regulares, en torno a la cual se entretajan varias líneas melódicas.

**CAROL.**- (Ing.) Villancico inglés a varias voces.

**CAVATINA.**- Pequeña composición en un solo tiempo que en las óperas italianas servía para presentar el personaje que la cantaba.

**CHACONA.**- Variaciones sobre un diseño melódico en la parte grave que se repite incesantemente aunque cada vez con un ropaje distinto. Deriva de una antigua danza de tempo moderado. Es sinónimo de pasacalle.

**CLAVE.**- Signo que se coloca al principio de la pauta musical y da nombre y situación de registro a las notas según el lugar que ocupa en las líneas del pentagrama. Existen tres claves: la de Sol (tesitura aguda), la de Do (tesitura media) y la de Fa (tesitura grave).

**CLUSTER.**- (Ing). Literalmente, racimo o ramo. Este término se emplea en música contemporánea para designar grupos de notas que llenan cromáticamente un determinado ámbito.

**CODA.**- (It.) Literalmente, cola. Parte añadida al final de una composición para confirmar su conclusión.

**COMPÁS.**- Medida que se toma como unidad para dividir una obra musical en fragmentos de igual duración. En la partitura, cada una de estas partes se separa de la siguiente con una barra vertical denominada línea divisoria.

- CON BRIO.- (It.) Con fuerza.
- CONCERTANTE, SINFONÍA.- Composición para uno o varios instrumentos solistas inspirada en el concierto grosso.
- CONCERTINO.- (It.) Violinista encargado de ejecutar los solos y fragmentos sobresalientes escritos para violín en una orquesta. El violín concertino es, además, el alter ego del director. Ver Concerto Grosso.
- CONCERTO GROSSO.- (It.) Concierto antiguo, generalmente en cuatro o cinco movimientos, basado en la oposición entre la orquesta y un grupo escogido de solistas que se denomina concertino.
- CONCIERTO.- Composición en la que un instrumento solista, tratado con virtuosismo, se opone al conjunto de la orquesta.
- CONCRETA, MÚSICA.- La construida a partir de sonidos, elegidos al azar que, a continuación, son modificados y arreglados con aparatos eléctricos, por lo cual sólo existe en forma de grabación.
- CONSONANCIA.- Combinación de dos o más sonidos emitidos simultáneamente que produce una sensación de equilibrio o reposo.
- CONTRALTO.- (It.) La más grave de las voces de mujer.
- CONTRAPUNTO.- Técnica de la composición musical que consiste en superponer líneas melódicas. En su origen fue vocal y, por tanto, íntimamente ligado a la naturaleza de la voz.
- CONTRASUJETO.- Contramotivo, línea acompañante del tema o sujeto de una fuga.
- CORAL.- Como adjetivo, relativo al coro. En sentido histórico, himno protestante creado por Lutero para ser cantado por el pueblo. Transcripción para órgano de este himno. CORCHEA.- Figura de nota cuya duración equivale a un octavo de redonda.
- CORO.- Conjunto de cantores. Composición destinada a dicho conjunto.
- COURANTE.- (Fr.) Danza aristocrática en compás de tres tiempos. Fue una de las piezas principales de la suite.
- CRESCENDO.- (It) Aumentando gradualmente la intensidad del sonido
- CROMÁTICA, ESCALA.- Escala en la que, entre los siete grados de la escala diatónica, se intercalan los cinco semitonos obtenidos empleando alteraciones accidentales. Estos semitonos se llaman cromáticos
- CUARTETO.- Grupo formado por cuatro voces o instrumentos. Composición escrita para esos grupos.
- CUARTO DE TONO.- Intervalo que resulta de la mitad de medio tono. Solo es posible en instrumentos de afinación libre, como el violín o la voz. Es de uso poco frecuente en la música occidental y muy propia de la oriental.
- CZARDA.- Danza húngara popular. Consta de una parte lenta y otra rápida.
- DA CAPO.- (It) Expresión que indica que determinado fragmento debe repetirse desde el principio.
- DESCRIPTIVA, MÚSICA.- La que intenta imitar los sonidos de la naturaleza con medios estrictamente musicales.
- DIAPASÓN.- Aparato que se emplea para afinar los instrumentos y la entonación de la voz. Emite un sonido cuya frecuencia, aceptada internacionalmente es de 440 vibraciones por segundo.
- DIATÓNICA, ESCALA.- La formada por siete notas (se considera que la octava es la misma que la primera). Ver MAYOR ESCALA; MENOR ESCALA DIATÓNICO.- Sistema tonal que pone en juego únicamente las siete notas de la escala. Sistema de escala compuesto de dos tetracordios.
- DIGITACIÓN.- Utilización de los dedos al tocar un instrumento. Indicación colocada encima de una nota para precisar con que dedo hay que tocarla.
- DIMINUYENDO.- (It). Disminuyendo gradualmente la intensidad de un sonido.
- DINÁMICA.- Gradaciones de intensidad del sonido. Tiene gran importancia como elemento de matiz en el carácter de una frase musical.
- DISMINUCIÓN.- Reducción del valor de un fragmento tomado como antecedente. Es un procedimiento contrapuntístico.
- DISONANCIA.- Combinación de sonidos simultáneos no consonantes, es decir, que su resonancia no satisface el oído.
- DIVERTIMIENTO.- (It). Composición instrumental de carácter ligero y fácil, similar a la suite. En la figura es sinónimo de episodio.
- DOBLE BEMOL.- Signo que indica el descenso de dos semitonos en la nota a la que precede.
- DOBLE SOSTENIDO.- Signo que indica el aumento de dos semitonos en la nota a la que precede.
- DODECAFONISMO.- Sistema de composición basada en la división de la escala de doce semitonos iguales. En lo que respecta a la melodía, armonía y contrapunto, rechaza las bases admitidas por el sistema tonal tradicional y las sustituye por nuevas convenciones.
- DOMINANTE.- Quinto grado de la escala diatónica. Es la nota más importante después de la Tónica.
- DRAMA LÍRICO.- Opera de gran envergadura en la que la voz fusiona con la masa orquestal.
- DÚO.- Conjunto de dos voces o de dos instrumentos. Composición escrita para este conjunto.

ECO.- Reflexión del sonido por un cuerpo sólido. Recibe también este nombre el fragmento musical en el que se imitan los efectos del eco.

ELECTRÓNICA, MUSICAL.- La constituida por sonidos producidos y tratados por procedimientos electroacústicos, a diferencia de la música concreta que, en teoría, consiste en el tratamiento y grabación de sonidos ya existentes.

ENARMONÍA.- Relación entre dos notas separadas por un intervalo de, aproximadamente, una novena parte de tono y que; en un instrumento de teclado temperado, se confunden. Por ejemplo, en el piano, una misma tecla emite el do sostenido (do elevado medio tono) y el re bemol (re rebajado medio tono), enarmónicos el uno con relación al otro.

ENTONAR.- Producir un sonido musical determinado, cantar afinadamente.

EPISODIO.- Tema secundario que enlaza dos ideas musicales y sirve de conducción. A veces, como en la forma sonata, recibe el nombre de puente. También se denomina divertimento, en especial en la fuga.

ESCALA.- Sucesión de los sonidos de un modo o de una tonalidad. Ver, MAYOR ESCALA

ESCOCESA.- Danza de origen escocés de la que se hallan vestigios en Francia durante el siglo XVIII.

ESTRIBILLO.- Pequeña frase que se repite regularmente en ciertas obras populares.

ESTUDIO.- Composición destinada a desarrollar o mostrar la técnica de un instrumento.

EXPOSICIÓN.- En la forma sonata, parte de un movimiento durante la cual son presentados los temas principales. En la fuga presentación del sujeto por todas las voces, de forma sucesiva.

FALSETE.- Voz formada a partir de la laringe al cantar fuera del registro normal. También se llama voz de la cabeza para distinguirla de la voz de pecho o normal. Es más aguda que la voz de pecho.

FANDANGO.- Baile y canto español, de movimiento y carácter alegres, escrito en compás de tres tiempos.

FANFARRIA.- Orquesta formada por instrumentos de metal. Fragmento interpretado por este tipo de orquesta.

FLAMENCO.- Tipo de canción y danza españolas. La expresión designa también la música de acompañamiento con la guitarra.

FORMA.- Concepción o plan de un fragmento musical.

FRASE MUSICAL.- Ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones.

FROTTOLA.- (It.) Canción polifónica italiana de los siglos XV y XVI, anterior al madrigal.

FUGA.- Composición contrapuntística, basada en el principio de imitación, en la que los temas parecen huir o más exactamente, perseguirse. Su estructura básica es la siguiente: exposición o entrada sucesiva de las diversas partes; desarrollo, basado en la interpretación del tema y del contra sujeto, elemento que lo acompaña en cada una de sus apariciones (el desarrollo es aligerado por episodios contruidos a partir de elementos del tema), y, finalmente stretto o conclusión en la que reaparecen los principales elementos de la exposición.

FUSA.- Figura equivalente a media semicorchea o a 1/32 de redonda. Es una de las figuras de valor más corto.

GALLARDA.- Antigua danza francesa de ritmo ternario y movimiento vivo.

GAVOTA.- Danza francesa de movimiento moderado en compás de dos tiempos.

GEBRAUCHSMUSIK.- (Al.) Literalmente, música para ser empleada. Música escrita por ciertos compositores de principios del siglo XX, basada en el lenguaje popular, con el fin de que pudiera ser comprendida por un máximo de personas.

GIGA.- Danza inglesa de movimiento vivo y carácter popular. Es una de las principales piezas de la suite clásica.

GIOCOSO.- (It.) Juguetón, alegre.

GLISSANDO.- (It.) Literalmente, resbalando. En los instrumentos de arco es el efecto resultante de deslizar el dedo sobre la cuerda. En los de teclado o en el arpa, del de recorrer ligeramente las teclas o las cuerdas.

GRAVE.- Registro bajo. Movimiento lento y solemne.

GRAZIOSO.- (It.) Literalmente con gracia.

GREGORIANO, CANTO.- Forma de canto litúrgico propio de la iglesia Católica Romana, cuyas melodías monódicas fueron recogidas y ordenadas por el papa Gregorio I en el siglo VI.

HABANERA.- Canción y danza de compás binario típica de las islas de Cuba.

HEXACORDIO.- Serie ascendente o descendente de seis notas en la que se basaba el sistema musical empleado hasta el siglo XVII.

HIMNO.- Cántico, oda o poema de invocación que se canta en la iglesia. Canto patriótico.

Homófono.- Adjetivo que designa la música ejecutada al unísono o a la octava, por oposición a la música polifónica. También se aplica a la música en la que domina la melodía.

- HORNPIPE.-** (Ing.) Antigua danza popular inglesa.
- Imitación.-** Artificio polifónico en el que una voz reproduce una frase o motivo expuesto previamente por otra.
- IMPROMPTU.-** Del latín Impromptu: de pronto, sin preparación. Pequeña pieza con cierto carácter de improvisación.
- IN NOMINE.-** (Lat.) Literalmente, en nombre de. Composición contrapuntística inglesa de los siglos XVI y XVII.
- INSTRUMENTACIÓN.-** Estudio de la técnica y de las propiedades expresivas de los instrumentos, preliminar a la orquestación.
- INTERMEDIO.-** Del italiano intemezzo. Pequeña pieza instrumental, de corte libre, destinada a llenar el tiempo entre dos actos de una obra.
- INTERVALO.-** Distancia entre dos sonidos en función de su altura.
- INTRODUCCIÓN.-** Fragmento musical corto y, en general, lento destinado a situar o introducir un primer movimiento de sonata, cuarteto o sinfonía.
- INVENCIÓN.-** Nombre dado durante los siglos XVII y XVIII a pequeñas piezas contrapuntísticas a dos y tres voces cuyo interés consistía en desarrollar una corta célula inicial netamente caracterizada en su ritmo y contorno melódico.
- JAZZ.-** Tipo de música afro-americana que se origina en el sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX a partir de los espirituales negros.
- JOTA.-** Canto y baile español típico de Aragón y Navarra. Se escribe en compás de tres tiempos.
- JUGLAR.-** Músico ambulante de la edad media.
- KAPELLMEISTER.-** (Al.) Literalmente, maestro de capilla. En Austria y Alemania, músico al servicio de la iglesia o de la capilla de un príncipe.
- KOECHEL, -** Numeración de las obras de Mozart realizada en el siglo XIX por Ludwig von KOECHEL. Estas obras se designan con la letra K seguida de un número y, en alemán, con las letras KV seguidas del mismo número. KV significa Koechel Verzeichnis (Catálogo de Koechel).
- LAENDLER.-** (Al.) Antigua danza popular del sur de Alemania. De compás ternario, se considera un antecedente del Vals.
- LARGHETTO.-** (It.) Diminutivo de largo. Tiempo menos lento que éste.
- LARGO.-** (It.) Literalmente, amplio. Indicación de movimiento muy lento y pausado.
- LEGATO.-** (It.) Literalmente, ligado. Término que indica la unión de los sonidos. Opuesto a staccato, destacado.
- LEITMOTIV.-** (Al.) Literalmente, motivo conductor. Fórmula melódica o armónica destinada a caracterizar un personaje o una situación.
- LENTO.-** (It.) Indicación de movimiento que se sitúa entre el largo y el adagio. Muy despacio.
- LIBRETO.-** Texto de una ópera. Parte literaria a la que pone música el compositor.
- LIED.-** (pl. Lieder) (Al.) Canción, canto. Este término se asocia a la canción alemana del siglo XIX.
- LIGADURA.-** Línea curva que une dos o más notas indicando que deben ser ejecutadas como una sola nota continua.
- MADRIGAL.-** Composición polifónica (de dos a seis voces) con acompañamiento o sin él. Es de carácter severo y majestuoso. Se cultivó en Europa desde el siglo XIV al XVII.
- Maestoso.-** (It.) Indicación de tiempo y carácter majestuoso.
- MARCHA.-** Música militar destinada a regular el paso. Cualquier otra música de este estilo. Las marchas en general, son a cuatro tiempos y poseen un ritmo muy marcado.
- MASCARADA.-** Entretenimiento dramático, propio de los siglos XVI y XVII, que poseía partes cantadas con acompañamiento instrumental.
- MASQUE.-** En Inglaterra, mascarada.
- MATIZ.-** Todo lo referente a la expresión de la música. Ésta emplea muchos más medios expresivos que el lenguaje oral. Los principales son: el legato o ligadura de expresión, el staccato o destacado simple (muy articulado) y el sforzato o acento súbito.
- MAYOR, ESCALA.-** Modelo dado por la sucesión de las notas do, re, mi, fa, sol, la, si, do (estas notas coinciden con las teclas blancas del piano). A partir de éste modelo y conservando las mismas distancias -con las consiguientes alteraciones- puede reproducirse desde cualquier nota.
- MAZURCA.-** Danza polaca en compás de tres tiempos y movimiento moderado.
- MEDIANTE.-** Tercer grado de la escala diatónica.
- MEISTERSINGER.-** (Al.) Maestros cantores. Artesanos y comerciantes alemanes que, entre el siglo XIII y XVI, se dedicaron a la composición poética y musical fundando sociedades en las que se establecían reglas muy estrictas.

- MELISMA.- Reunión de varias notas cantadas en una sola sílaba, en oposición al canto silábico o nota por sílaba, como el recitativo.
- MELODÍA.- Emisión de sonidos sucesivos que forman motivos, períodos y frases. También se llama melodía al canto producido por una sola voz (monodia). Menor, escala.- Modelo dado por la sucesión de las notas do, re, mi bemol, fa, sol, la bemol, si bemol, do.
- MOSSO – Movido, Moviéndose, utilizado precedido de piú o meno, para indicar más rápido o más lento.
- METRÓNOMO.- Aparato provisto de un péndulo y una escala graduada que sirve para medir la velocidad del tiempo.
- MEZZO FORTE.- (It.). Indicación de intensidad: medio fuerte.
- MEZZO SOPRANO.- (It.) Voz femenina intermedia, situada entre las de soprano y contralto.
- MICRO-INTERVALO.- Intervalo menor que el semitono.
- MINNESINGER.- (Al.) Cantantes de la aristocracia alemana que, reunidos en sociedades, gozaron de gran popularidad en los siglos XII y XIII. Son los precursores de los Meistersinger.
- MINUÉ.- Danza de origen francés escrita en compás de tres tiempos. Tras una larga evolución formando parte de la suite, pasó a la sonata y a la sinfonía, donde ocupó el lugar que más tarde correspondería al scherzo.
- MISA.- Composición musical sobre la parte invariable de la misa, llamada ordinario de la misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus con Benedictus y Agnus Dei. Puede ser puramente vocal, por lo regular de estilo polifónico, o vocal con acompañamiento de órgano, armonio u orquesta.
- MODERATO.- (It.) A tempo pausado pero sin exageración. Similar al andante.
- MODO.- Manera de ordenar los sonidos en el interior de una escala. Ver Mayor escala; Menor escala. Durante la Edad Media se emplearon ocho modos, que en el siglo XVI llegaron a doce. Posteriormente se limitaron a los modos mayor y menor de la escala diatónica.
- MODULACIÓN.- Cambio de tono a lo largo de un fragmento.
- MONODIA.- Canto de una sola voz. Por extensión, composición formada por una parte principal y otras que le sirven de acompañamiento.
- MONOTEMÁTICA, composición.- Obra en la que se desarrolla un solo tema.
- MORDENTE.- Adorno melódico que consiste en dos, tres o cuatro notas rápidas que giran en torno a una que es la principal.
- MORENDO.- (It.) Perdiéndose, extinguiéndose, declinando la sonoridad.  
Disminución gradual del matiz y del movimiento.
- MOTETE.- Composición religiosa, generalmente de corta duración, con texto latino de los Salmos.
- MOTIVO.- El menor elemento analizable de una frase o tema. Generalmente consta de tres o más notas.
- MOVIMIENTO.- Grado de velocidad que se imprime en la ejecución de una obra. Se indica con palabras como adagio, lento, allegro, etc. Este término también designa cada una de las partes completas de una sonata, sinfonía, concierto, etc.
- NATURAL, NOTA O TONO.- Sin sostenido ni bemol.
- NEGRA.- Figura de nota cuyo valor equivale a la cuarta parte de la redonda.
- NEUMA.- Signo de notación empleado a principios de la Edad Media. Indicaba de manera aproximada, el movimiento ascendente o descendente, un adorno o una particularidad de la ejecución.
- NOCTURNO.- Pieza romántica, de carácter soñador, en un solo movimiento.
- NON TROPPO.- (It.) No demasiado.
- NONETO.- Conjunto de nueve voces o instrumentos. Obra escrita para este conjunto.
- NOTA.- Figura representativa de la altura del sonido que se escribe dentro o fuera de la pauta.
- NOTACIÓN.- Escritura de los diferentes signos gráficos de la música. A lo largo de la Historia han existido diferentes sistemas de notación: notación gregoriana medieval, notación en pauta de cinco líneas y, actualmente, notación con diferentes grafías que responden a la utilización de nuevos instrumentos (música concreta y electrónica).
- OBERTURA.- Pieza que sirve de introducción a una ópera o a otro tipo de composición musical.
- OCTAVA.- Intervalo formado por dos notas, la más aguda de las cuales tiene doble frecuencia que la más grave.
- OCTETO.- Conjunto instrumental o vocal integrado por ocho ejecutantes. Obra escrita para este conjunto. Op. Abreviación de la palabra latina opus (obra) con la que se designa, acompañada de un número de orden, la obra de un compositor. Un opus puede constar de varias obras, en cuyo caso cada una de ellas recibe un segundo número. Ejemplo: Op. 1 No. 1.
- Ópera.- (It.) Literalmente, obra. Esta denominación se ha adoptado universalmente para designar, de una manera general, toda obra escénica completamente musicada, en que interviene el canto con palabras. Existen distintas categorías de ópera: gran ópera, ópera cómica, ópera bufa, drama lírico, etc.

- OPERETA.- Ópera ligera, con pasajes hablados.
- ORATORIO.- Composición musical religiosa basada en algún texto bíblico. En la Edad Media era escenificada (Misterio), pero posteriormente se suprimió la parte teatral y quedó reducida a la narración del texto cantado con acompañamiento instrumental. Es de carácter severo y amplias dimensiones.
- ORFEÓN.- Sociedad de cantantes en coro, sin instrumentos acompañantes.
- Organum.- (Lat.) Primera forma de polifonía en la que las diferentes partes evolucionan en intervalos paralelos de octavas, quintas y cuartas.
- ORNAMENTACIÓN.- Florilegio melódico o notas de adorno. Embellecen la melodía y constituyen su misma esencia.
- ORQUESTA DE CÁMARA.- Orquesta de dimensiones reducidas, generalmente formada por instrumentos de cuerda.
- ORQUESTA SINFÓNICA O FILARMÓNICA.- Formación instrumental de unos cien músicos que reúne todas las familias de instrumentos agrupados de tal manera que crean un equilibrio sonoro.
- ORQUESTACIÓN.- Arte de escribir para orquesta con conocimiento de todos los recursos que ofrecen los diferentes instrumentos.
- OSTINATO.- (It.) Literalmente, obstinado. Fórmula melódica repetida persistentemente.
- PANCROMATISMO.- Uso sistemático del total de los doce sonidos de la escala cromática.
- PARTITA.- (It.) Término que en el siglo XVIII significaba suite instrumental.
- PARTITURA.- Hoja o conjunto de hojas donde se escribe música. Todas las partes de la composición se representan en pautas superpuestas, cuyo contenido debe sonar simultáneamente.
- PASACALLE.- Variaciones sobre un ostinato. Ver Chacona.
- PASAPIÉ.- Antigua danza bretona que se convirtió en una especie de minué.
- PASIÓN.- Drama musical basado en la historia de la muerte de Cristo que se canta en las iglesias durante la Semana Santa.
- PASTORAL.- Obra instrumental de inspiración campestre.
- PAUSA.- Silencio. Signo con que se indica el valor del silencio, que se corresponde con el de las figuras sonoras.
- PAUTA.- Líneas y espacios sobre los que se escribe la música.
- PAVANA.- Danza lenta, de origen antiguo, que solía servir de introducción a otra rápida.
- PEDAL.- Nota fija, prolongada durante una larga sucesión de acordes o fragmento musical.
- PENTAFONÍA.- Sistema musical que sólo juega con cinco sonidos de la escala.
- PENTAGRAMA.- Pauta musical donde se escriben las notas para indicar su altura. Consta de cinco líneas horizontales.
- PERÍODO.- Parte importante de una frase musical que cumple una función semejante a la de la oración de la sintaxis gramatical.
- PIANISSIMO.- (It.) Muy suavemente.
- PIANO.- (It.) Suave.
- PIZZICATO.- (It.) Indicación técnica que señala que en un instrumento de arco, las cuerdas deben ser pulsadas con los dedos, es decir, sin arco.
- POEMA SINFÓNICO.- Composición en la que se desarrolla musicalmente y sin auxilio de la palabra un argumento. Es propio del Romanticismo.
- POLCA.- Danza de origen bohemio de compás binario.
- POLIARMONÍA.- Contrapunto de acordes considerados en su resultante vertical.
- POLIFONÍA.- Pluralidad de voces. Nombre que se da a la música contrapuntística en general, en la cual se mezclan a un tiempo varias melodías.
- POLIRRITMIA.- Utilización simultánea de varios ritmos diferentes.
- POLITONALIDAD.- Uso simultáneo de dos o más tonalidades.
- POLONESA.- Danza nacional polaca de origen probablemente aristocrático y estilo brillante y efectista.
- PORTAMENTO.- (It.) Paso gradual de una nota a otra.
- POSTLUDIO.- Fragmento final. Opuesto a preludio.
- PRELUDIO.- Composición introductoria a otra más importante.
- PRESTISSIMO.- (it.) Muy rápido.
- PRESTO.- (It.) Indicación de movimiento: rápido.

**PUNTO.-** En la notación musical: colocado encima de una nota indica que debe ser separada; colocado detrás, que aumenta la mitad de su duración.

**QUATUOR.-** (Fr.) Cuarteto. Agrupación de cuatro ejecutantes.

**QUINTA.-** Intervalo formado por las notas extremas de cinco notas consecutivas. Ejemplo: do - Sol (do, re, mi, fa, sol.).

**QUINTETO.-** Grupo de cinco ejecutantes. Composición escrita para este grupo.

**QUODLIBET.-** (Lat.) Literalmente, lo que queráis. Composición de carácter humorístico que incorporaba canciones populares.

**RAGA.-** (Hin.) Una de las numerosas selecciones de notas en las que se basa la música india.

**RALLENTANDO.-** (It.) Disminuyendo gradualmente el movimiento, cada vez más despacio.

**RAPSODIA.-** Pieza musical de forma libre compuesta con fragmentos de melodías populares, danzas, canciones, etc.

**RECITATIVO.-** En ópera, declamación que se sitúa entre la voz hablada y el canto.

**REDONDA.-** Figura de nota musical que representa la unidad de tiempo en la notación tradicional. Equivale a dos blancas, cuatro negras u ocho corcheas. Su duración es igual a un compás de cuatro tiempos.

**REGISTRO.-** Porción en que teóricamente se divide la extensión sonora de los instrumentos o de la voz humana. Normalmente se hace su división en grave, medio y agudo.

**Repentización.-** Primera lectura instrumental.

**REQUIEM.-** (Lat.) Composición musical cantada con el texto de la misa de difuntos o parte de él.

**RETARDO.-** Nota extraña a la constitución de un acorde que procede de un acorde anterior.

**RICERCARE.-** (It.) Literalmente, buscar. Antigua composición contrapuntística antecesora de la fuga.

**RITARDANDO.-** (It.) Cada vez más despacio. Sinónimo de rullentando.

**RITMO.-** Principio de orden y simetría en que se presenta la sucesión de sonidos fuertes y débiles. En sentido lato, es la resultante de la división simétrica de un todo en varias partes.

**ROMANZA.-** Pequeño poema musical sobre asunto libre, para una voz con acompañamiento.

**RONDO.-** Forma musical basada en la repetición de un tema principal o estribillo que alterna con otros secundarios. Suele ser instrumental, de estilo libre y movimiento vivo.

**RUBATO.-** (It.) Literalmente robado. Manera particular de interpretación que consiste en modificar ligeramente el valor de las notas.

**RUIDO.-** Sonido no musical que físicamente se caracteriza por una vibración no periódica. En el siglo XX se ha empezado a utilizar en determinado tipo de composiciones musicales.

**SAETA.-** Copla que se canta en Andalucía al paso de las procesiones de Semana Santa.

**SARDANA.-** Danza popular catalana que se baila en corro.

**SCHERZANDO –** Juguetonamente, jugando.

**SCHERZO.-** (It.) Literalmente, broma o juego. Composición de movimiento vivo y compás subdividido en tres tiempos deriva del antiguo minué y es de carácter alegre y gracioso.

**SEGUNDA.-** Intervalo formado por dos notas consecutivas.

**SEMICORCHEA.-** Figura equivalente a la mitad de una corchea o a 1/16 de una redonda.

**SEMIFUSA.-** Figura equivalente a la mitad de una fusa o a 1/64 de una redonda. Prácticamente es la figura de valor más breve que existe.

**SEMITONO.-** Intervalo que equivale a la doceava parte de la octava.

**SENSIBLE.-** Séptimo grado de la escala diatónica.

**SEPTETO O SEPTIMINO.-** Conjunto de siete voces o instrumentos. Composición escrita para este conjunto.

**SÉPTIMA.-** Intervalo formado por las notas extremas de siete notas consecutivas. Ejemplo: re - do. (Re, mi, fa, sol, la, si, do).

**SERENATA.-** Composición vocal o instrumental, o de ambos elementos a la vez, dedicada a obsequiar a alguna persona.

**SERIAL, MÚSICA.-** Método de composición que consiste en establecer un plan o serie que rige todos los aspectos de la música. (Tono, ritmo, etc.).

**SEXTA.-** Intervalo formado por las notas extremas de seis notas correlativas. Ejemplo: mi - do (mí, fa, sol, la, si, do.).

**SEXTETO.-** Conjunto instrumental o vocal integrado por seis ejecutantes. Obra escrita para este conjunto.

**SFORZATO.-** (It.) Acento súbito e intenso en una nota o acorde.

**SILENCIO.-** Figura que indica una pausa.  
**SMORZANDO** – Muriendo, extinguiendo o atenuando; por lo general interpretado como una disminución en la dinámica y muy a menudo también en el “tempo”.

**SÍNCOPA.-** Desplazamiento de la acentuación sobre un tiempo o nota que no suele ir acentuado.

**SINFONÍA.-** Adaptación de la sonata a la orquesta reproduciendo su mismo esquema y número de movimientos.

**SINGSPIEL.-** (Al.) Literalmente, pieza cantada. Ópera cómica alemana que contiene partes habladas.

**SOLO.-** (It.) Se llama así, en contraposición a tutti, a una composición concertante en la que el instrumento solista -generalmente el violín- se destaca de la masa de los instrumentos de cuerda.

**SONATA.-** Composición para uno o dos instrumentos. También se llama sonata a una de las composiciones más importantes de la música de cámara que contiene, por lo general, cuatro movimientos: allegro, adagio, minué o scherzo y allegro (a menudo en forma de rondó).

**SONATA, FORMA.-** Expresión que designa el primer tiempo de una sonata o de una sinfonía (allegro inicial). Consta de una exposición del primer tema en el tono principal y del segundo tema en otra tonalidad, de un desarrollo de ambos temas, y de su re exposición en la tonalidad inicial. Una coda de cierta importancia concluye el movimiento.

**SOPRANO.-** (It.) Voz aguda de mujer o de niño.

**SOSTENIDO.-** Alteración que aumenta medio tono la nota ante la cual se encuentra.

**SOTTO VOCE.-** (It.) En voz baja, reteniendo la voz.

**STACCATO.-** (It.) Literalmente, destacado. Término de expresión y matiz. Se indica con un punto encima de la nota y significa que esta debe ejecutarse de manera separada.

**SUBDOMINANTE.-** Cuarto grado de la escala diatónica.

**SUITE.-** (Fr.) Reunión de diversas piezas independientes entre sí. Fue una de las principales formas musicales de los siglos XVII y XVIII, a la cual los clavecinistas le dedicaron particular atención. Las piezas básicas sobre las que está construida, y que en cierto modo prefiguran los cuatro movimientos de la sonata, son las formas de danza llamadas allemande, courante, zarabanda y giga.

**SUPERDOMINANTE.-** Sexto grado de la escala diatónica.

**SUPERTÓNICA.-** Segundo grado de la escala diatónica.

**TABLATURA.-** Sistema de notación en que se indica la colocación correcta de los dedos sobre el instrumento.

**TALA.-** (Hin.) Ciclo rítmico de la música india.

**TARANTELLA.-** (It.) Danza italiana. Fragmento instrumental inspirado en ella.

**TEDESCA.-** Alemana

**TEMA.-** Elemento básico de una composición o de parte de ella, con sentido completo y personalidad relevante. Motivo conductor en determinados géneros de composición.

**TEMPERADO, Sistema.-** Sistema que divide la octava en doce partes absolutamente iguales, tal como se da en el teclado del piano. Esta equivalencia permite transponer cualquier esquema a cualquier distancia y reproducir una melodía desde cualquier nota, cosa que no sucede con otros sistemas de afinación.

**TEMPO.-** (It.) Movimiento o velocidad a la que se ejecuta una obra.

**TENOR.-** Voz aguda de hombre.

**TERCERA.-** Intervalo que abarca tres notas consecutivas. Ejemplo: do - mi (do, re, mi).

**TERNARIA, FORMA.-** Forma musical en tres partes, la última de las cuales es la repetición de la primera.

**TESITURA.-** Extensión o ámbito de una voz o instrumento.

**TETRACORDO.-** Sucesión de cuatro notas consecutivas. Ejemplo: do - re - mi - fa.

**TIMBRE.-** Sonido característico de cada uno de los instrumentos musicales.

**TOCCATA.-** (It.) Pieza instrumental libre, generalmente para un solo ejecutante e instrumento de teclado. Contiene pasajes de gran virtuosidad.

**TÓNICA.-** La nota más importante de una tonalidad, que actúa de perpetuo punto de referencia dentro de la misma. La primera nota de la escala, que es la que da nombre a la tonalidad.

**TONO.-** Unidad de división de la escala diatónica. Equivale a una segunda mayor.

**TRÉMULO.-** Repetición rapidísima de una misma nota que obtiene un efecto semejante al de la vibración.

**TRESILLO.-** Grupo de tres notas del mismo valor que deben ser ejecutadas en el mismo tiempo que dos notas de la misma figura.

TRINO.- Adorno consistente en la alternancia rápida de dos notas consecutivas. Muy empleado en la escritura para clavecín del siglo XVIII.

TRÍO.- Conjunto formado por tres voces o tres instrumentos. Composición para este conjunto.

TRITONO.- Intervalo de tres tonos. Equivale a media octava.

TROVADOR.- Poeta y músico medieval.

TUTTI.- (It.) Término que en el antiguo concierto indicaba la entrada de todos los instrumentos después del solo concertante. Ejecución simultánea de todos los instrumentos de la orquesta.

UNÍSONO.- Incidencia de dos o varias voces o instrumentos en una misma nota.

VALS.- Danza alemana de movimiento bastante vivo escrita en compás de tres tiempos.

VARIACIÓN.- Composición formada por un número indeterminado de piezas breves construidas sobre un mismo tema que sufre modificaciones.

VIBRACIÓN.- Vaivén regular y uniforme, más o menos rápido, que un cuerpo sonoro imprime al aire cuando produce el sonido.

ZARABANDA.- Danza de origen español en compás de tres tiempos con movimiento pausado y noble. Es una de las partes esenciales de la suite.

ZARZUELA.- Nombre que se da en España a la representación escénica en la que alterna la declamación con el canto.