

TEMA 5

LA TEXTURA: TIPOS. LA TEXTURA EN LA INSTRUMENTACIÓN DE CANCIONES Y EN OBRAS MUSICALES. LA FORMA. ANÁLISIS FORMAL DE CANCIONES. PRINCIPALES FORMAS MUSICALES.

1. LA TEXTURA.

1.1. Tipos.

1.1.1. Monofónica.

1.1.2. Homofónica.

1.1.3. Polifónica.

1.2. La Textura en la historia de la música occidental.

2. LA TEXTURA EN LA INSTRUMENTACIÓN DE CANCIONES Y EN OBRAS MUSICALES.

3. LA FORMA. PRINCIPALES FORMAS MUSICALES.

3.1. Concepto de forma.

3.2. Principios formales.

3.3. Elementos del análisis formal.

3.4. Partes de la obra musical.

3.5. Formas musicales simples

3.5.1. Binaria.

3.5.2. Ternaria

3.5.3. Rondó.

3.5.4. Formas con disposición libre de secciones: ritornello y variaciones.

3.5.5. Formas basadas en la imitación: canon y fuga.

3.6. Formas musicales compuestas.

3.6.1 Suite:

3.6.2 La obertura:

3.6.3 La sonata, la sinfonía y el concierto

3.6.4 Música Programática y Fantasía:

3.6.5 La Ópera y el Oratorio:

3.6.6 La misa:

3.6.7 Formas del siglo XX

4. ANÁLISIS FORMAL DE CANCIONES.

5. BIBLIOGRAFÍA.

1. LA TEXTURA.

El término textura puede definirse como la manera de entretejer las voces o las distintas partes o líneas dentro de una composición.

En música, la distribución y disposición de las voces o de los instrumentos forman un entramado que, con la influencia de los timbres, de los elementos armónicos, del ritmo, de los elementos contrapuntísticos,... da lugar a lo que llamamos textura.

1.1. Tipos de textura.

A la hora de establecer una clasificación de los distintos tipos de textura es muy importante observar las interrelaciones y la comparación en y entre los componentes de la textura.

Sin embargo aunque podamos establecer una clasificación, hay que tener en cuenta que normalmente en la práctica musical no aparecerán como tales, sino mezcladas entre ellas o con algunos componentes que modificados.

Uno de los mayores problemas que han surgido al clasificar los tipos de textura es el desacuerdo en cuanto a los términos empleados por los distintos autores para referirse a un tipo de textura. Sin embargo, existen una serie de términos ampliamente utilizados con un significado establecido, que pueden ser comúnmente aceptados. Así, podemos distinguir los siguientes tipos de textura:

- Textura monofónica: Está conformada por una sola línea melódica. Esta es la textura del Canto Gregoriano por ejemplo.
- Homofónica: aunque su significado literal es voces interdependientes, se concibe realmente como una textura en la que destaca una melodía y hay un acompañamiento generalmente conformado por acordes (es decir no por voces relacionadas interdependientes, sino subordinadas, manifestándose una concepción principalmente vertical).
- Polifónica: literalmente significa "a varias voces", por tanto son aquellas texturas en las que se combinan dos o más líneas melódicas. Estas líneas pueden tener una considerable interdependencia lineal, a menudo imitativa.
- Contrapuntística: destaca la horizontalidad e independencia de las voces. Aunque existe una interrelación entre ellas todas mantienen una autonomía, de modo que en una obra vocal esta independencia provoca que el texto no coincida a la vez en todas las voces.
- Homorítmica: En esta textura tienen lugar relaciones verticales, con sonidos que coinciden a la vez con la misma duración, y coincidiendo también el texto. No obstante

no nos referimos a una textura acordal, ya que esos sonidos no han sido tratados como una entidad con significado y función tal y como ocurriría en los acordes. Este es un término confuso, ya que hay autores que utilizan palabras como homofonía para referirse a este concepto, o incluso lo han utilizado con otros significados.

- Acordal: es una textura conformada por acordes, con sus voces homorrítmicamente relacionadas. En este caso sí existe una concepción de acorde.
- Heterorrítmica: aquella en la que las voces tienen diferencias rítmicas muy localizadas.
- Heterofónica: En esta textura se combinan varias partes pero no están sujetas a reglas preestablecidas. En este tipo de textura todas las partes se mueven en la misma dirección tocando diferentes versiones de la misma melodía, es decir aunque la dirección es idéntica, hay variaciones en el contenido interválico.
- Doblamiento: es una textura de varias líneas que se mueven en la misma dirección, con el mismo contenido interválico y ritmo. Es decir la misma melodía pero transportada.
- Espejo: es similar a la anterior con la diferencia de que las voces siguen movimientos contrarios.

1.2. La textura en la historia de la música occidental.

Edad Media: La concepción textural medieval era horizontal. Tras la monofonía representada principalmente por el gregoriano, comienza a desarrollarse cierta combinación de voces, surgiendo la polifonía. A finales del siglo IX en el tratado “musica enchiriadis” vemos los primeros ejemplos de Organum en el que una voz principal es doblada por otra a intervalo de 4 o 5, llamada esta voz organal. Pero es a partir del siglo XII cuando comienza la verdadera polifonía por la individualización rítmica de las voces, que se observa claramente en el motete del siglo XIII, llegando a una gran complejidad en el siglo XIV en obras como las de Machaut.

Renacimiento: Le confieren más importancia a las relaciones melódicas entre las voces, utilizando técnicas como la imitación, y alcanzando una gran complejidad con el uso de técnicas como los cánones dobles o el contrapunto invertible. Es en esta época cuando se comienza a forjar la tradición contrapuntística y comienzan a parecer los primeros tratados importantes.

Barroco: en la primera etapa del Barroco, se aleja de la polifonía contrapuntística y se desarrolla la Monodía. En esta etapa se le da importancia a la declamación cantada del texto, imponiéndose así la homofonía, que dominará hasta que a finales del XVII progresivamente se vuelve al contrapunto y la polifonía, llevándose a la perfección un estilo de textura ricamente trabajada donde los elementos contrapuntísticos se encontraban enlazados de un modo ideal, el contrapunto dirigido por la armonía, y la armonía animada por el contrapunto.

Durante el período siguiente, como la riqueza de textura había sido llevada al más alto desarrollo de que entonces se era capaz, los compositores se desviaron hacia la dirección opuesta y exploraron las posibilidades de una única línea melódica sobre un simple fondo de acordes, presentada en frases nítidamente equilibradas, ceñidas por cadencias simétricas.

Con una música que sobre todo estaba destinada a seducir y entretener, el contrapunto y sus recursos musicales se dejaron de lado.

A finales del siglo XVIII se restableció la textura como valor positivo del arte musical, textura que encontramos en las obras del gran estilo clásico, la época de Haydn, Mozart y el joven Beethoven. La concepción es vertical y horizontal se entretreían en perfecto equilibrio, pero con una diferencia: Bach y Händel máximos representantes del Barroco, fueron contrapuntistas que utilizaron la armonía para unir el flujo de las voces; Haydn y Mozart fueron armonistas que utilizaron el contrapunto para animar el movimiento de los acordes.

Durante toda la época romántica, la textura acentuó la armonía y el color (exploraciones tímbricas) lo que impulsó un sonido orquestal cada vez más rico y texturas superelaboradas.

Durante el siglo XX al apartarse de la exuberancia emocional de la era postromántica, los compositores se volvieron también contra la suntuosa textura que constituyó su última manifestación. De esa manera, el siglo XX presenció un gran resurgimiento del contrapunto. Los compositores pasaron de una opulenta masa tonal a una línea pura, de la armonía sensual y del color a una melodía vigorosa y a la transparencia de textura aunque el interés en el contrapunto no excluyó la exploración activa de nuevos recursos armónicos.

El restablecimiento de los valores contrapuntísticos de la música del siglo XX, ha vuelto a revelar a los compositores la fuerza expresiva de la melodía y los valores constructivos de la línea y ha restablecido el equilibrio alterado por el énfasis que el siglo XIX puso en los elementos verticales a expensas de los horizontales.

2. LA TEXTURA EN LA INSTRUMENTACIÓN DE CANCIONES Y EN OBRAS MUSICALES.

Al escribir para la orquesta, el compositor organiza el discurso musical, mezclando y contrastando los diferentes timbres, contrayendo y dilatando los medios instrumentales de acuerdo con su finalidad dinámica y asignando temas a aquellos instrumentos capaces de presentarlos de la manera más eficaz. Atiende a que la melodía se destaque con claridad del fondo sonoro sin que las líneas del acompañamiento dejen de ser interesantes en sí mismas. Distribuye el material melódico, armónico y rítmico entre los diversos grupos instrumentales de manera que pueda obtener el debido equilibrio de sonido y coherencia de textura.

La instrumentación, por tanto, está íntimamente asociada a la concepción musical. Como ha observado Walter Pistón, "el verdadero arte de la instrumentación es inseparable del arte creador de componer música".

Todo estos aspectos son los que hemos de tener en cuenta desde el punto de vista de la textura cuando hagamos una instrumentación para la escuela, tanto de una canción, como de una obra instrumental:

- a. La mezcla de los diferentes timbres debe ser equilibrada.
- b. Los temas melódicos debemos asignarlos a aquellos instrumentos que sean más adecuados.
- c. La melodía no puede quedar apagada por la instrumentación.
- d. Los acompañamientos deben gozar de cierta riqueza en sí mismos.
- e. Ritmo, melodía y armonía deben estar lo más equilibrados posible,

- f. Las frases más importantes deben diferenciarse claramente de las frases menos importantes.

3. LA FORMA. PRINCIPALES FORMAS MUSICALES.

La organización del material sonoro en una obra musical define su forma.

Ésta, que ha ido cambiando a lo largo de la historia en función de los gustos, la estética, los avances que se producían en los instrumentos, etc., es la manera de desarrollar el concepto de una composición conduciendo sus características temáticas, rítmicas y armónicas al fin musical propuesto.

En relación con el concepto de forma está el de géneros musicales, con el que nos referimos a la clasificación de las obras musicales en grupos que guardan entre sí ciertas relaciones de analogía.

Puede hablarse de géneros para referirnos a estilos de diferentes épocas (clásico, romántico), a la técnica compositiva empleada (tonal, modal, serial) pero lo más común es clasificar las obras según para quien están escritas en estos tres géneros: vocal, instrumental y vocal - instrumental.

Entendemos que al vocal pertenecen las obras que han sido creadas para ser cantadas, como el coral, el motete, la canción o el madrigal.

Al instrumental, aquellas que han de ser ejecutadas con instrumentos, como fuga, concierto, obertura, poema sinfónico, etc.

Por último, al vocal - instrumental, aquellas en que intervienen las dos partes, vocal e instrumental, como la cantata o el oratorio. (En cada uno de estos géneros se han ido desarrollando las diversas formas musicales).

Llamamos Forma musical a la coordinación de los diferentes elementos que constituyen una obra musical creando un todo con una determinada estructura. La forma musical, dependiente de los estilos musicales y de los gustos estéticos de cada época, es un concepto en constante evolución.

3.1. Concepto de forma.

La forma musical, sea el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de una composición o de una serie de composiciones, presupone el acto generador de estructuras, de dar forma. Sólo el modelado consciente transforma una sucesión de notas en una manifestación artística inteligible: la relación de los elementos que la componen es la que le da coherencia.

El concepto de forma es difícil de definir porque incluye una serie de parámetros de la obra musical como cuestiones sobre el ritmo, melodía, armonía, textura, etc. , que forman parte del lenguaje del compositor en un determinado momento histórico: son sus elementos primarios.

Hay que pensar la música como un arte cuya materia prima es el sonido, y cuya finalidad es la de establecer una forma musical, necesariamente ha de ser provisional, dado que este concepto se funda en un ideal estético que está siempre en evolución.

La forma es precisamente la justificación definitiva de la obra musical porque es la que la hace comprensible. Tiene que ver especialmente con el reconocimiento: sólo reconociendo algo oído con anterioridad es posible percibir una pieza como algo más que una serie vaga de sonidos inconexos. Una obra musical es, en definitiva, un conjunto de elementos que hay que organizar. Para que una obra musical pueda comprenderse ha de tener equilibrio y unidad.

El conocimiento de las leyes y principios que rigen la manera de ordenar las ideas es el fin principal del estudio analítico de las formas musicales.

3.2. Principios formales.

Para el compositor es importante que el oyente, por principio y de manera intuitiva relacione los diversos momentos de la obra y siga expectante una cierta dirección: expectación y recuerdo actúan conjuntamente.

Los recursos generadores de forma pueden resumirse en:

- a. REPETICIÓN: se retoman ideas y partes: son iguales.
- b. VARIACIÓN: se modifican ideas y partes: son similares.
- c. DIVERSIDAD: las ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin ser muy contrastantes: son diferentes
- d. CONTRASTE: ideas y partes se enfrentan entre sí: son opuestas.
- e. CARENCIA DE RELACIÓN: ideas y partes no tienen nada en común: son ajenas.

La preeminencia de uno u otro de estos recursos, depende del gusto personal de cada compositor, aunque no podemos olvidar que el tipo de conformación que da a una obra depende de su concepto de forma, es decir, de un modo de pensamiento históricamente condicionado.

3.3. Elementos del análisis formal.

La forma musical se construye sobre unos elementos o materiales concretos que son principalmente tres:

- a. Motivo, inciso o célula motívica: diseño melódico o rítmico que tiene relevancia suficiente como para ser reconocido por sí mismo y que mediante su elaboración o transformación origina ideas musicales de mayor entidad.
- b. Frase o tema: elemento que se articula mediante la combinación de motivos y que tiene un sentido musical completo por la inclusión de una pregunta -respuesta.
- c. Periodo: sección de grandes dimensiones enmarcada por una determinada tonalidad que junto a unidades similares da forma a la obra musical.

3.4. Partes de la obra musical.

Las secciones en las que normalmente se articula una obra musical son las siguientes:

- A. Introducción: que reclama la atención del oyente y anticipa algunas características de la obra (tempo, tonalidad, carácter).
- B. Exposición: donde se presentan el / los temas principales.
- C. Desarrollo: donde se reelabora el material de la exposición.
- D. Puente o transición: corto periodo de enlace entre secciones.
- E. Reexposición: supone la reaparición del material de la exposición, a menudo resumiendo lo acontecido en el transcurso de la obra.
- F. Coda: rúbrica musical con la que se pone punto final a la obra.

3.5. Formas musicales simples

La clasificación más elemental que puede hacerse de las formas musicales es atendiendo al nº de secciones de que están formadas: hablamos de formas simples cuando nos referimos a obras con

un solo movimiento y de formas compuestas para referirnos a obras de mayor extensión, compuestas por dos o más movimientos.

Las principales formas musicales simples son:

3.5.1. La forma binaria.

Consta de dos secciones o partes diferentes que suelen repetirse: A A B B. Esta estructura aparece en muchas danzas históricas y tradicionales de distintos países. Diversas danzas que nacieron en el XVI con origen popular pero que luego pasaron al ámbito cortesano, como la allemanda, giga, zarabanda, pavana, gallarda, courante, bourre,...

En estas danzas es frecuente que la 1ª sección parta del tono principal y se dirija a un tono vecino (dominante para las escritas en modo mayor y el relativo para las escritas en menor) y que la 2ª sea una paráfrasis de la 1ª, en la que se desarrollan sus elementos temáticos partiendo del tono alcanzado (V o relativo) hasta volver al principal.

3.5.2. La forma ternaria.

Consta de dos secciones diferentes, una de las cuales se repite: ABA.

Los ingleses suelen decir que una forma ternaria es una especie de "sandwich musical".

En muchas obras instrumentales con forma ternaria, la 1ª sección (A) suele tocarse dos veces al comienzo para que los oyentes puedan recordarla con más facilidad e identificarla cuando vuelva a aparecer.

Al escribir la partitura de una pieza con forma ternaria, generalmente no se vuelve a copiar A, sino que se escribe D.C. (Da Capo).

3.5.3. El rondó.

Consta de tres o más secciones diferentes una de las cuales se repite a modo de estribillo:

A BACA.

Al escuchar un rondó hay que identificar todas las repeticiones del estribillo (que aparece al menos tres veces) ya que constituyen las "señales musicales" que permiten seguir y entender la música.

Es muy probable que el origen de los rondós se remonte a las canciones de corro de la Edad Media, en las que lo más frecuente era que un solista cantara las distintas estrofas mientras los integrantes del corro permanecían en su lugar, y que todos entonaron el estribillo al tiempo que giraban.

En los siglos posteriores, muchos compositores han elegido esta forma para escribir sus obras, manteniendo la estructura básica e introduciendo modificaciones a veces: AABACA o AABACADA

3.5.4. Formas con disposición libre de secciones.

- El Ritornello.

Forma en las que una misma sección se repite dos o más veces a lo largo de la obra, sufriendo algún tipo de modificación cada vez que aparece. El ritornello significa *pequeño retomo* y suele responder al esquema: A B A' C A" D A'''.

En una pieza con esta estructura, la música comienza con el ritornello, que es el tema principal que *retoma* o vuelve a escucharse varias veces a lo largo de la misma. Es algo similar a un

estribillo, pero se diferencia de éste en que las reapariciones se toca variado, reducido, etc., con lo cual la repetición no es exacta. Entre las distintas apariciones de los ritornelli hay secciones contrastantes llamadas *episodios*, tocadas por el solista o por un grupo reducido de la orquesta.

El ritornello ha sido utilizado especialmente en los movimientos rápidos del concertó baarroco.

- Variaciones.

Introducir nuevas ideas no es la única solución para lograr un contraste. También es posible evitar que una pieza en la que se utiliza un único tema resulte monótona, introduciendo variaciones cada vez que éste se repite. La variación es uno de los recursos compositivos más antiguos, y se hizo muy popular en el siglo XVI.

El *tema con variaciones* es la forma más importante basada en el recurso de la variación.

En una pieza con esta estructura, el tema puede ser una melodía propia o ajena. Es importante al escuchar una obra de este tipo, memorizar el tema, porque si no es así, las variaciones posteriores no tendrán sentido alguno.

Los recursos que pueden utilizarse para variar un tema son ilimitados: decorarlo agregando ornamentos, modificar el ritmo, la melodía, la armonía, el compás, tonalidad, tempo, tocar la melodía en registro grave, cambiar la instrumentación,...

3.5.5. Formas musicales basadas en la imitación.

La mayoría de las formas se basan en la repetición de ideas musicales, bien sean exactas (binaria, ternaria, rondó), similares (ritornello) o con variaciones (tema con variaciones), pero también existen otras posibilidades para construir una pieza musical repitiendo, y son aquellas en las que una melodía es imitada por distintas voces. Las dos formas principales que utilizan este recurso son el canon y la fuga.

- Canon.

Es una forma en la que una única melodía es imitada de forma estricta. Puede tener dos, tres o más entradas, y lo fundamental es que cada una de ellas debe producirse a intervalos de tiempo iguales.

Para finalizar un canon pueden emplearse varios procedimientos:

- terminar todos a la vez.
- repetir la última frase hasta que todos lleguen al final.
- terminar sucesivamente cuando cada voz haya interpretado la melodía un n° determinado de veces.

- Fuga.

La fuga es un tipo de obra en la que generalmente se distinguen tres partes:

- Exposición: en la que una de las voces presenta un tema que inmediatamente es repetido por la segunda voz mientras la primera hace un contrapunto o contratema. Si interviene una tercera voz, ésta expone nuevamente el tema inicial mientras la segunda voz lleva el contratema y la primera hace un diseño libre. La sección termina cuando todas las voces se han incorporado sucesivamente presentando el tema.

- Desarrollo: sección en la que el tema se modifica, se amplía o disminuye en distintos episodios en los que el compositor da rienda suelta a la imaginación.

- Conclusión: en la que suele utilizarse un recurso llamado *estredo*, porque el tema aparece en rápidas sucesiones en las distintas voces superponiéndose.

3.6 FORMAS COMPUESTAS

Orígenes: son grandes obras formadas por movimientos, que son en sí mismos obras que concluyen, pero que están relacionados unos con otros. La tonalidad suele ser la forma más común de relacionarlos, y también el uso de material similar.

Este principio lo observamos claramente por primera vez en la sonata de iglesia barroca, formada por movimientos contrastantes, y la sonata de cámara también conocida como suite, formada por danzas contrastantes en velocidad y compás. Las otras dos grandes formas barrocas son las dos oberturas, la francesa con dos partes y la italiana con 3 movimientos, rápido-lento-rápido, cuya estructura se utilizara también en el concierto.

3.6.1 Suite:

El vocablo francés suite (que significa serie) es el generalizado para referirse a un conjunto de piezas instrumentales independiente entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas formando un todo. La suite fue una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII, especialmente entre los clavecinistas. Recibió también las denominaciones de *Ordre* (francesa), *Partita* (alemana) y *sonata* (italiana). Después de J.S Bach, esta composición y su vocablo desaparecieron excepto el de sonata que subsistió, aunque con otro significado. En el siglo XIX volvió a utilizarse la palabra suite aunque se refería a otro tipo de composiciones. De ahí que se distinga entre suite antigua y moderna.

Suite Antigua

La suite antigua está formada principalmente por danzas. Las piezas básicas de la suite son :

1. Allemanda (compás cuaternario o binario, tempo Allegro),
2. Courante (ritmo ternario en ocasiones utilizan el 6/8, siendo cada parte el equivalente a un $\frac{3}{4}$),
3. Zarabanda (se le atribuye origen español que se remonta al siglo XII. Compás ternario simple movimiento pausado con melodía cargada a veces de adornos).
4. Giga (movimiento muy vivo, compás ternario simple por lo general 3/8).

Otras danzas pueden introducirse en la suite: son el Loure (ternario), Bourré (binario), Rigodón (binario), Gavota (binario), Pavana (binario o cuaternario), Gallarda (ternario), Minué

(ternario), Passepied (ternario), Siciliana (binario o cuaternario compuesto), Chacona y Pasacalle (ternario), Hornpipe (ternario).

La forma principal de las danzas básicas era la binaria. Existen otras piezas que tenía en su forma propia y la conservaron dentro de la suite como por ejemplo el preludio, el pasacalle, rondó y la chacona. Las demás piezas denominada intermedios adoptaron también la forma binaria. Todas estas piezas, al decaer la suite, abandonaron el tipo binario por el ternario cuando se introdujeron por ejemplo en la sonata.

Suite Moderna

La suite moderna está formada por una serie de piezas que forman un todo, aunque no consiste exclusivamente en danzas sino también en piezas instrumentales de todo tipo. Normalmente un elemento común atraviesa toda la obra:

- utilizando un tema cíclico, como en el carnaval de Schumann, o en los cuadros de una exposición de Mussorgsky,
- o bien tomando la música originalmente compuesta para su utilización con una obra teatral (sueño de una noche de verano de Mendelssohn, o Peer Gynt de Grieg).

3.6.2 La obertura:

Como primera pieza de una obra dramática, tiene su origen en el madrigal cantado que en el siglo XVII se utilizó como introducción de obra dramática. Esta pieza se haría instrumental y adquirió personalidad con Lully, (1632-1687), creador de la forma de obertura denominada francesa, y con Scarlatti, quien dio vida a la obertura italiana que fue también denominada como sinfonía.

Tanto la obertura francesa como la italiana están formadas por tres movimientos enlazados, el último de los cuales representaba la reexposición del primero.

- Obertura francesa: lento-allegro- lento
- Obertura italiana: allegro- lento allegro

Después de numerosas transformaciones (Rameau, Gluck, etc.) podemos decir que la obertura teatral presenta tres variedades principales:

- a) Forma de obertura de concierto. Suele adoptar la forma sonata. Están destinadas al concierto y sin vinculación a obras teatrales. Aparecen en el Romanticismo. Ejemplo:

"La gruta del Fingal" de Mendelssohn. En esta misma época surgen oberturas que presentan una sucesión de melodías conocidas de una ópera.

- b) Obertura perteneciente a una obra teatral. Tiene forma sonata en la que el desarrollo se reduce a unos pocos compases que sirven de enlace entre exposición y reexposición.
- c) Forma libre. Especie de fantasía sobre los temas que luego se desarrollarán en la ópera, ballet, etc.

3.6.3 La sonata, la sinfonía y el concierto

Forma Sonata: Con este término nos referimos a una estructura determinada, que se desarrolla a partir del clasicismo y que va a ser utilizada en algunos movimientos de la sinfonía, sonata clásica, concierto a partir del clasicismo, música de cámara, obertura operística principalmente. La forma sonata consiste en la tensión generada entre tres secciones desde el punto de vista de tema musical utilizado, y sobre todo desde el punto de vista armónico. Así la forma sonata consta de Exposición, con dos temas A y B, en la tonalidad de I y V respectivamente, una segunda sección llamada Desarrollo en la que se desarrolla el material temático y se modula sin establecer una tonalidad clara, y finalmente reexposición en la que se vuelve a la exposición aunque ambos temas estarán en la I. A todo esto se le puede añadir una Coda.

Cuando hablamos de forma sonata nos referimos a una estructura, una abstracción que se ocupa principalmente del esquema de tonalidades y de los elementos melódico - temáticos de la construcción del primer movimiento de una sonata.

Un movimiento con forma sonata se divide en tres secciones: exposición, desarrollo y reexposición, con el siguiente esquema básico:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
Tema I - tema II	Elaboraciones	Tema I - Tema II
(ton.) (dom.)	motívicas	(ton.) (ton.)
	(Temas I y II)	

Puede haber una introducción para comenzar y una coda para terminar, pero éstas no afectan al esquema básico. Cada sonata tiene sus propias leyes formales, pero por lo general en toda la sonata clásica se repite la primera sección.

Sonata: Obra instrumental, normalmente para solista (principalmente el piano) que consta por lo general de 3 movimientos. 1- Allegro, que corresponde a Forma de Sonata. 2- Minueto o Scherzo 3- Presto: forma sonata o Rondo. Aunque aparece desde el barroco sobre todo con Scarlatti, alcanza su forma clásica con Haydn y Mozart. Esta misma forma suele ser utilizada en la música de cámara. En ocasiones podemos encontrar sonatas de 4 movi, incluso se dan casos de 2 y 1 movi, por ejemplo en obras tempranas de Beethoven.

Sinfonía: forma instrumental de 4 mov. Se desarrolla a partir de la Obertura operística en el Preclasicismo con la escuela de Mannheim y de Austria, y se convierte en una de las formas orquestales más importantes del clasicismo y romanticismo. El primer movimiento suele ser una forma sonata, el segundo una forma ternaria, el tercero un minueto, y el cuarto un rondo o una forma sonata.

Concierto: forma instrumental, en 3 mov, rápido lento y rápido, en el que un solista alterna con toda la orquesta. Aparece desde el barroco, aunque en el clasicismo será cuando adquiera mayor importancia el solista, y cuando se aplique el principio de la forma sonata en el primer movimiento.

3.6.4 Música Programática y Fantasía:

A finales del XVIII fueron cultivadas obras en varios movimientos pero con una forma interna mucho más libre, como la fantasía para teclado, formada por secciones muy contrastantes. La fantasía junto con la obertura fueron las precursoras de las formas programáticas del XIX, en la que un contenido extramusical es expresado en la música: estas formas son la sinfonía programática, en la que la forma de la sinfonía aun se mantiene, y el poema sinfónico en la que el contenido extramusical organiza la forma. A esta forma pertenecen algunas oberturas de Mendelssohn.

3.6.5 La Ópera y el Oratorio:

Son formas vocales, en ellas a un argumento se le pone música. Ambas pueden ser profanas o religiosas, por ejemplo los oratorios Edipo rey de Strauss o Julio César de Haendel serían profanos, mientras que el Mesías sería religioso. La diferencia entre ópera y oratorio estriba en que la ópera se representa y el oratorio no, de modo que no tendrá partes como la danza. La cantata puede ser considerada como una forma menor de oratorio. Las partes de la que constan suelen ser: Obertura (a finales del XVIII y durante el XIX suelen utilizar la forma sonata), Aria, Recitativo, Partes de coro, Interludios instrumentales, y piezas de conjunto. La ópera puede incluir además danza o ballets.

3.6.6 La misa:

es la otra gran forma vocal. Varía según la festividad. Suele tener 5 partes. En la Edad Media se hacían en estilo de Cantus firmus, es decir cada movimiento construido sobre una melodía base gregoriana. En el siglo XV se utilizaría un mismo cantus firmus para toda la obra en la llamada misa cíclica. La misa de parodia (muy utilizada en el siglo XVI) consistía en tomar un material de un motete o chanson y elaborarlo. En el barroco cada movimiento es tratado como una obra independiente (de modo similar a un oratorio aunque sin recitativos)

3.6.7 Formas del siglo XX:

En el siglo XX encontramos una gran variedad, desde los que han seguido las formas tradicionales, a los que las han rechazado, llegando a sustituir temas o motivos por acontecimientos sonoros, entre los que se incluyen el ruido. Otros compositores han utilizado para organizar las formas el serialismo y el serialismo integral, o incluso relaciones numéricas de las que se obtienen la estructura, y otros han concebido la forma como contrastes entre acontecimientos sonoros.

4. ANÁLISIS FORMAL DE CANCIONES.

El "estilo" de una obra, se relaciona con la época en la que se ha escrito cualquier composición y está determinado por la combinación y utilización que el autor ha hecho de los elementos esenciales del lenguaje musical: el ritmo, la melodía y la armonía:

- * El ritmo, básicamente será binario o ternario (por ejemplo, las marchas se desarrollan en ritmo binario mientras que los valeses, son claros ejemplos de ritmo ternario).
- * La melodía, podrá moverse por grados conjuntos o disjuntos, con intervalos más o menos fáciles de entonar, y con un ámbito más o menos reducido, articulando los motivos y frases que van a dar lugar a la forma.
- * Finalmente la configuración armónica (sus acordes, cadencias, modulaciones, etc.) completará el diseño del discurso musical.

Desde el punto de vista pedagógico, es importante que cada canción que vaya destinada a nuestros alumnos sea objeto de un análisis en profundidad que nos permita decidir con respecto a su aplicación o no en el aula.

Básicamente, este análisis deberá contemplar los siguientes aspectos:

1. Definición de la partitura: veremos si se trata de una obra vocal o instrumental, forma, número de compases, tipo de ritmo, compás, textura, etc.
2. Tonalidad: si la obra es instrumental, tendremos en cuenta su tonalidad, ya que demasiadas alteraciones pueden hacer inviable su aplicación escolar, a menos que realicemos un transporte que elimine dichas alteraciones. Si es una obra vocal, nos importará más el ámbito que el número de sus alteraciones, y su adecuación a la edad del alumnado.
3. Texto: debe ser adecuado a los intereses de los alumnos a los que va destinada la obra.
4. Ritmo y melodía: no debemos proponer canciones cuyo ritmo o melodía sobrepasen las posibilidades de los alumnos/as. Una figuración rítmica clara, intervalos sencillos y naturales, y una estructura de fraseo definida son claves para la correcta ejecución vocal, expresión corporal, etc.

Es fundamental hacer una buena selección de la música que se ofrezca al alumno, teniendo en cuenta las características formales que mejor se adapten a la sensibilidad del niño en cada etapa de su desarrollo a sus posibilidades de comprensión y a su capacidad de placer estético.

Debemos partir de la premisa de que ninguna de las formas le está vedada al niño. Este puede asimilar piezas con diferentes esquemas formales siempre que sean de estructura sencilla y simple, donde el ritmo y la melodía sean los gérmenes del discurso musical.

BIBLIOGRAFÍA.

1. BAS, G. *Tratado de la forma musical*. Ed. Ricordi. Buenos Aires, 1977 (8ª ed.).
2. BLANQUER PONSODA, A. *Análisis de la Forma Musical.(Curso teórico-analítico)*. Ed. Piles. Valencia, 1989.
3. CROKER, R. *A history of musicalstyle*. Ed. Dover. New York, 1986.
4. CHAILLEY, J. *Teoría completa de la música*. Ed. Alphonse Leduc. Pan's, 1995.
5. DUNSBY, J. and WHITTALL, A. *Music analysis in theory and practice*. Ed. Faber Music. London-Boston, 1988.
6. ERIKSON, R. *La estructura de la música*. Ed. Vergara. Barcelona, 1959.
7. HODEIR, A. *Cómo conocerlas formas de la música*. Ed. Edaf. Madrid, 1988.
8. KÜHN, C. *Tratado de la forma musical*. Ed. Span Press Universitaria. Cooper City, 1998.
9. LARUE, J. *Análisis del estilo musical*. Ed. Labor. Barcelona, 1992.
10. HACER PLA, F. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Ed. Real Musical. Madrid, 1982.
11. MARTÍNEZ GÓMEZ, B. *Lógica y estructura del discurso musical: Forma, textura, género y estilo*. Ed. Real Musical. Madrid, 1992.
12. RIEMANN, H. *Composición musical. Teoría de las formas musicales*. Ed. Labor. Barcelona, 1943 (2ª ed.).
13. ROLDAN SAMIÑÁN, R. *Formas musicales*. Ed. Copistería Pavón. Málaga, 1991.
14. ZAMACOIS, J. *Curso de Formas Musicales*. Ed. Labor. Barcelona, 1979 (4ª ed.).