

GUÍA ANALÍTICA DE FORMAS MUSICALES PARA
ESTUDIANTES

Francisco Llácer Pla

REAL MUSICAL. MADRID 1982



ANÁLISIS DE LA FORMA MUSICAL

Amando Blanquer Ponsoda

ED. PILES. VALENCIA 1989



MANUAL DE FORMAS MUSICALES

Dionisio de Pedro

REAL MUSICAL. MADRID 1993

En el panorama -no precisamente boyante- de la bibliografía musical en lengua española, y en el apartado concreto consagrado al estudio de las formas musicales, deben incluirse un número restringido de aportaciones debidas a autores de nuestro país, entre los que cabe mencionar los libros de Francisco Llácer Pla, Amando Blanquer Ponsoda y Dionisio de Pedro, publicados todos ellos a lo largo de los últimos 14 años.

Se trata, en general, de realizaciones de carácter muy académico (talante que se hace extensivo a las menudas referencias a la música de nuestro siglo incluidas en las mismas), e interés limitado, al acogerse a supuestos conceptuales y metodológicos considerablemente periclitados, exentos del necesario rigor y de la correspondiente -y ciertamente inaplazable- actualización. Es una lástima porque, en nuestra opinión, y a pesar de sus encomiables propósitos, estas obras se mantienen a una distancia sideral con res-

pecto a los materiales de carácter formativo y de investigación que se publican cada año en los principales centros musicales del mundo, y no llegan a suponer un avance real con respecto a manuales ya clásicos como el *Curso de Formas Musicales* de Zamacois (o incluso, en ciertos aspectos, el *Tratado de la Forma Musical* de Bas¹), y ello, a pesar de sus importantes -y en cierta medida naturales- limitaciones, atendiendo a la fecha de su primera publicación (Labor, 1960). Realización, la de Zamacois, que si bien detenta actualmente un interés pedagógico muy mercedado, y a pesar de su notable desfase histórico y científico, se mantiene hoy por hoy como una de las aportaciones de autor español más significativas sobre el tema que nos ocupa, no pudiéndole ser hurtados los méritos de una exposición ordenada y sistemática, así como su claridad y coherencia interna, y un loable esfuerzo de documentación (lo que explicaría su condición, en cierto sentido y en su contexto, de autoridad emblemática)².

Libros todos ellos, en cualquier caso, que no están al nivel mínimo exigible en la

actualidad, y cuya base conceptual, aparato terminológico y enfoque pedagógico devienen en buena medida obsoletos ante la profundidad, rigor y amplitud de miras de que hacen gala los grandes estudiosos de la materia, en tantos trabajos publicados en los últimos años, algunos de los cuales -para más inri- han sido ya traducidos al español (como sucede con los libros de Rosen, Kuhn, o Jan LaRue), y sobre los que volveremos al final de estas líneas³. Y ello es tanto más grave cuando resulta hoy todavía posible conseguir en tiendas de lance y de segunda mano una obra capital como es el tratado de Riemann, *Composición Musical. Teoría de las Formas Musicales* (Labor, 1929; 2ª edición en 1943), obra de auténtica referencia y que no ha perdido ni un ápice de su valor (destaca, al respecto, su consideración de los elementos más pequeños de la forma), en una magnífica traducción al español de Robert Gerhard (¿para cuándo una reedición?).

Los libros objeto de la presente recensión comparten un formato y características generales muy similares, destacando en un lugar destacado la concepción misma del

1. No, ciertamente, en lo que respecta a la fuga, cuya discusión se reduce a una anodina -y escasamente pertinente- nota a pie de página. (Ricordi Americana, 1969).

2. La obra -que ha sido objeto de una poco saludable canonización- incluye un gran número de notas a pie de página -como sucedía ya en el tercer volumen del *Tratado de Armonía* del mismo autor, y en prevención de lecturas todavía más alicortas y reduccionistas- que deberían leer con suma atención todos aquellos pedagogos que siguen empeñados en seguir utilizando dicho texto como manual básico para la enseñanza de la materia.

3. Para no remontarnos a los grandes clásicos de la materia todavía inéditos en nuestro país -Ratz, Schenker, Reti, Tovey, Leichtentritt, Meyer, Epstein, Dahlhaus, de la Motte, Pike, Keller, Nattiez, y un larguísimo etc.-, y que constituyen el núcleo básico y necesario del que debe partir todo estudio serio y moderno de las cuestiones que aquí nos interesan.

organismo musical, y la consideración muy esquemática que se desprende de la presentación y comentario de las diversas formas –y muy particularmente de la sonata– como si de entidades *cerradas* se tratara, a modo de *modelos* apriorísticos y autónomos con respecto a las propias necesidades del material y su correspondiente caracterización. Concepción que no dudáramos en calificar de *formalista* y que se traduce comúnmente en una práctica metodológica antes atenta a la tipificación y clasificación de los diferentes *modelos* formales, con atención preferente a la descripción y acotación *topográfica* de los distintos eventos discursivos (olvidando que, en sus manifestaciones más elevadas, el todo es consecuencia directa y función de las partes, partiendo de sus elementos más pequeños, y éstas a su vez están inextricablemente subordinadas al sentido orgánico y unitario de la forma), que a la comprensión del funcionamiento y *lógica* interna de la obra (como organismo singular en el que convergen múltiples líneas de fuerza), comprendida en su especificidad, y con atención expresa a los procesos de tensión/distensión generados, y a las consecuencias de los mismos en el acto mismo de la interpretación musical; cuando constitu-

ye justamente éste, al proceder a cerrar el círculo completo del proceso artístico, y junto a la comprensión más amplia posible de los distintos substratos *significativos* que encierra la obra, la razón última del estudio emprendido.

Caracteriza igualmente a dichas realizaciones una compartida voluntad enciclopédica, en la que el empeño de querer abarcar la más amplia diversidad de formas y géneros, términos y conceptos, si bien resulta obviamente respetable, no parece justificar el carácter por lo general muy somero y reduccionista de su tratamiento (al admitir y reclamar aquéllos un abordaje más idóneo desde disciplinas paralelas y complementarias como son la historia de la música y la estética, campos en los que existen felizmente algunas obras de referencia en nuestro idioma, desde la serie histórica editada por Turner, hasta las monografías más recientes publicadas por Akal)⁴, y no consigue suplir la necesidad de consultar obras de referencia de calidad reconocida (como los diccionarios Grove, disponible actualmente en rústica en una interesantísima oferta, o el no menos espléndido *Harvard Dictionary of Music* de Apel). Si lo que se desea es un breviarío o compendio, práctico y conciso, que incluya la cantidad máxima de información posible,

puede entonces recurrirse al *Atlas de Música* (vol. I) de Michels, publicado en Alianza Editorial, que cumple con gran corrección y dignidad dicho cometido. Análogamente, la inclusión de apartados específicos dedicados a las nuevas grafías surgidas a lo largo del S. XX, y a todos aquellos signos de uso más corriente en la práctica contemporánea, no exime tampoco de la consulta de obras del tipo de *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, de Stone (Norton, 1980).

Ninguno de los libros reseñados incluye, en cambio, alusión alguna a los *tópicos estilísticos* (como tampoco se incide en cuestiones como la retórica y el simbolismo, igualmente necesarias para asentar una lectura no superficial del texto musical), cuando su cabal conocimiento sería de gran utilidad al alumno, a fin de que éste pudiera situar adecuadamente en su contexto histórico y expresivo y diese así todo su valor y justa dimensión a las obras contempladas, ampliando la comprensión de las mismas, tanto en lo referente a su estudio como en el momento posterior de su ejecución; aspectos que ha desarrollado en forma magnífica Ratner en dos volúmenes de valor inapreciable y obligado conocimiento (*Classic Music.*

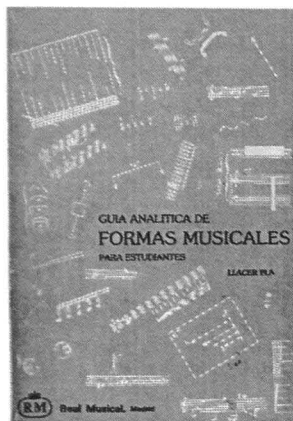
Expression, Form and Style and Romantic Music. Sound and Syntax; ambos en Schirmer Books, 1980 y 1992)⁵. Por lo que se refiere a las múltiples cuestiones de orden rítmico y métrico, su estudio no llega a estar ni tan sólo ligeramente esbozado, a pesar de la responsabilidad última de dichos factores en el desarrollo del discurso⁶. Se impone una última precisión: aunque no sería correcto soslayar la necesaria coordinación de todos los vectores que confluyen en la obra musical, si nos parece útil y aconsejable distinguir metodológicamente entre el *análisis* comprendido en su acepción más amplia –armónico, contrapuntístico, etc., con atención a las distintas corrientes y escuelas, y cuya evolución ilustran a la perfección Bent y Drabkin– y el estudio de la forma en la música y de todos aquellos factores y disposiciones particulares que confieren un orden y sentido al discurso, y que han sido objeto tradicionalmente de la asignatura de *formas musicales*; distinción que queda a menudo confusa en los libros examinados.

Seguidamente, intentaremos ampliar las anteriores consideraciones con un rápido examen de algunas de las cuestiones que la lectura de dichos libros nos ha suscitado.

4. Resulta así mismo útil en este terreno la consulta del libro de R.L. Crocker, *A History of Musical Style* (Dover, 1986).

5. Cf. igualmente al respecto: L.B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology* (University of Pennsylvania Press, 1989).

6. Sigue siendo referencia obligada al respecto el exhaustivo trabajo de Cooper y Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (The University of Chicago Press, 1963).



Centrándonos ya en el primero de ellos, la *Guía analítica de Formas Musicales para estudiantes* de **Francisco Llácer Pla** (Real Musical, Madrid, 1982), y en lo relativo al tratamiento otorgado a los constituyentes más pequeños del organismo musical, éste es muy parco y limitado. Pero más grave nos parece todavía la ausencia de toda referencia al carácter simétrico o asimétrico de la frase, así como a los distintos mecanismos generadores de irregularidad y que contribuyen decisivamente al crecimiento de la misma, procesos en los que juegan un papel determinante los distintos tipos de cadencias y, muy particularmente, las cadencias suspensivas (la forma entendida como la resultante del “arte de diferir la conclusión”). Discrepamos asimismo de las supuestas ventajas pedagógicas que puedan derivarse de circunscribir el estudio de la fuga a la denominada “fuga de escuela”, renunciando así a ilustrar la pluriforme

inventiva acreditada por J.S. Bach y otros compositores en el cultivo de la misma; y ello cuando autores como Mann (*The Study of Fugue*, 1965, reed. en Dover) o Bullivant (en su brillante monografía *Fugue*, Hutchinson & Co Ltd., 1971) han puesto meridianamente de manifiesto que la fuga -dando origen a una caleidoscópica variedad de tipologías formales- debe ser entendida antes como una particular disposición de la textura que no como la sumisión a un diseño formal preestablecido (atención, a su vez, al rigor de los análisis armónicos, no siempre atentos al peso específico de las distintas funciones, como en el c. 4 de la *Fuga a dos voces* de Bach -pág. 53- y la pretendida atribución de la tonalidad de Fa# Mayor: ¡jojo, se trata de la *dominante* de sí!)⁷.

Llama la atención el poco espacio -en términos relativos- que el autor dedica a la forma sonata, así como el cariz de algunas de sus observaciones. Así, por ejemplo, no existe ninguna razón por la que el segundo grupo temático tenga que limitarse a 3 elementos (¿por qué no 2 ó 7, si ésta es la dotación o articulación interna que le confiere el compositor?); rigidez que cabía ya imputar al tratado de Zamacois (no se entra, por otra parte, en la valoración de las razones que gobiernan la articulación interna del 2º grupo, especialmente en aquellos casos en los que éste incluye una zona central mar-

cada por la actividad y desestabilización tonal, antes de dar paso al grupo conclusivo). En efecto: no es tan importante saber *dónde*, sino comprender *cómo*, *por qué*, y *con qué* efectos y consecuencias. O lo que es lo mismo: considerar la música como *proceso* y no como algo prefijado apriorísticamente de acuerdo con un molde pre-determinado (baste con recordar en este punto el título, plural y de por sí ya suficientemente indicativo, del libro de Rosen: *Formas de sonata*). Aproximación en la que juega un papel determinante la contraposición temática, en lugar de atenderse prioritariamente a la disposición tonal, en la que el segundo grupo en la dominante vendría a ejercer funciones de auténtica *disonancia estructural*. Asimismo, y en nuestra opinión, el término *fantasia* debería reservarse sólo para determinadas texturas (muy disgregadas y activas armónicamente, y cercanas al carácter de una improvisación) que pueden o no aparecer en las secciones de desarrollo, junto a otras técnicas características y acontecimientos específicos tales como *fragmentación temática*, *contracción motivica*, *falsa reprise*, *retransición*, etc. (pág. 118). Sorprende, al tratar la así denominada “Sonata Moderna”, la ausencia de mención alguna a la importancia y significación del *monotematismo*, que deviene capital para la comprensión de la práctica compositiva de los compositores clásicos, en

la que desempeña un papel verdaderamente neurálgico. No se incluye tampoco referencia alguna a las exposiciones con sección central de expansión, tan relevantes en Haydn (Fillion) ni a aquéllas de articulación claramente tri-temática (Brahms).

Cabe señalar, asimismo, la naturaleza problemática de algunos análisis. Como ilustración de ello bastará con referirnos a los de la *Sonata en Do Mayor* de Scarlatti (pp. 93-6) o el Rondó de la *Sonata en Do Mayor* de Mozart (pp. 67-71). No entendemos -en el primer caso- por qué motivos el autor considera un “desarrollo en tono Dominante” lo que no es sino el característico elemento conclusivo del segundo grupo, y como tal, corroborando finalmente el establecimiento del V grado. Carácter de “desarrollo” que sí puede atribuirse al pasaje precedente, una clara elaboración de los cc. 5-8 que prepara la afirmación de la dominante. Obsérvese, por otra parte, la incongruencia que supone la distinta consideración sintáctica de la figura cadencial ubicada en el c.13, que en la exposición es considerada como inicio del período, y que en la reexposición se considera correctamente como figura conclusiva (el “Período cadencial” ubicado en el c. 21 no empieza efectivamente hasta el compás siguiente). Por lo que se refiere a la página mozartiana, constituye un magnífico ejemplo de rondó-sonata, de

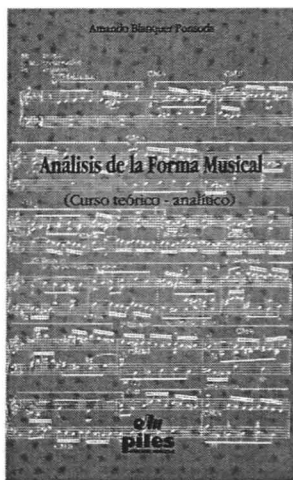
7. Puede consultarse también al respecto: Soler, *Fuga. Técnica e Historia* (Antoni Bosch, 1989).

dimensiones muy sucintas y tratamiento elíptico, y del que no se destaca en ningún momento su naturaleza típica mente monotemática (tanto el "puente modulante" que prepara el retorno del Estribillo como el "Puente" incluido en la copla correspondiente al desarrollo y que introduce una falsa reprise del Tema A en el tono de la menor no constituyen en realidad sino sendas retransiciones). Sorprende nuevamente, en el rudimentario análisis de la bella canción de Schubert, *Vor meiner Wiege, D. 927* (pp. 100-8), la atribución del carácter de "Coda Cadencial" al que constituye claramente -en la sección reexpositiva final- el semiperíodo conclusivo de la frase principal; frase que en la primera sección -y en sus dos repeticiones- había dado paso a sendos finales suspensivos sobre el V grado, en menor y mayor, respectivamente (el término coda no debería emplearse a la ligera, siendo necesario establecer cuidadosamente su auténtico significado y funciones).

Como ha sido ya avanzado anteriormente, no vemos tampoco cuál pueda ser la utilidad pedagógica de introducir una serie de definiciones -que no pasan de aproximadas- de ciertos términos que, por su misma generalidad, se inscriben de pleno derecho en el ámbito de otras materias colindantes, y muy en particular, de la historia de la música (se bordea el despropósito cuando se pretende definir la "Música Contemporánea"). Difícilmente resultará adecua-

da y operativa una definición de la música atonal -denominación ya de por sí problemática- que no acote estilísticamente dicha técnica (o fase) compositiva, y que no atienda a la correspondiente encrucijada histórica y estética que preside su eclosión: si en general ello resulta siempre necesario, lo es más todavía cuando nos referimos a la presente categoría (ello se aplica igualmente al dodecafonismo y sucesivas técnicas y movimientos estéticos). No comprendemos la razón por la que, al tratar de la composición serial, se recurre a ejemplos propios del autor, en lugar de -como ha sido práctica común en el resto de la obra- citar algunas realizaciones significativas de los grandes maestros; máxime, cuando no parece que el tratamiento de la textura, rítmica y demás vectores discursivos parezca el más idiomático con respecto a las técnicas mentadas: de hecho, parecen reflejar más bien el dodecafonismo más académico y neoclásico de los trabajos didácticos de Jelinek, por ejemplo (ello es todavía más patente con respecto al ejemplo de melodía atonal de la pág. 139); la reflexión sobre los principios que gobiernan la escritura "atonal" se reduce, por otra parte, al denominado sistema de la "neutralización horizontal y vertical de los sonidos": ¿por qué no se incluye ninguna referencia -ni tan siquiera en la bibliografía- a la obra fundamental de Perle, *Serial Composition and Atonality* (University of California Press, 1991)? En

este mismo apartado, y por lo que se refiere al conocimiento y estudio de los distintos lenguajes desarrollados a lo largo del presente siglo, constituye una magnífica introducción el manual de Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (Norton, 1989).



Con el manual *Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico)* de Amado Blanquer Ponsoda (Piles, Valencia, 1989), estamos nuevamente ante un texto en el que es patente la intención enciclopédica, y en el que las observaciones de carácter técnico se solapan con cuestiones históricas y de cariz muy diverso, siendo relegadas las formas más importantes y fundamentales -la fuga, la sonata, el lied, etc.- a un tratamiento telegráfico, superficial y fuertemente esquemático. Si bien se presta mayor atención a los elementos más pequeños de la forma, del inciso al período y la frase, tanto simétrica como asimétrica (sin profun-

dizar mínimamente en los mecanismos que generan dicha condición), sorprende la consideración del motivo y su aplicación de modo excluyente a la fuga (sin que términos como *Sujeto* y *Contrasujeto* sean mencionados en ningún momento), así como la posterior definición y clasificación de los temas (pág. 35), conducente, por su linealidad, a fácil confusión.

Destaca, sorprendentemente, el capítulo dedicado a la armonía, muy pobre y descontextualizado, al no entrar apenas en la discusión de las *funciones estructurales* de la misma, y en la asignación de peso específico y responsabilidades a los distintos procesos cadenciales en el establecimiento de las correspondientes articulaciones discursivas. Una vez más se concede un relieve injustificado a la "fuga de escuela" (¿cuáles ventajas pedagógicas puede arrogarse dicho espécimen, que no puedan ser superadas con creces por el estudio directo y detenido de las grandes realizaciones de la literatura musical?), en lugar de profundizar en los mecanismos básicos que rigen el desarrollo de los máximos exponentes de dicha categoría formal, y que confieren a cada "fuga libre" su propio e intransferible plan formal (por cierto: sería del todo necesario precisar qué se entiende por "libre", cuando, en sus manifestaciones más elevadas, todo el material derivará esencialmente del sujeto inicial, contituyendo por ello la fuga uno de los casos más interesantes de economía construc-

tiva). Por otra parte, y en el ejemplo propuesto por el autor (*Fuga en re menor del CBT I*), no se sugiere ninguna apreciación global de la estructura generada, más allá del recorrido descriptivo de los distintos eventos y materiales, como tampoco ninguna aproximación a los procesos de tensión/distensión y el sentido y dirección últimos de todo el discurso, que parece participar de la disposición binaria propia del tipo *suite* (I-V/V-I), con el establecimiento simétrico de sendas cadencias perfectas en los cc. 20-1 y 42-3 (seguida esta última de una breve extensión cadencial con presentación simultánea de la cabeza del Sujeto en su forma original y por movimiento contrario en contrapunto invertible a cuatro partes), y con introducción de la característica inversión del sujeto en la segunda parte de la misma.

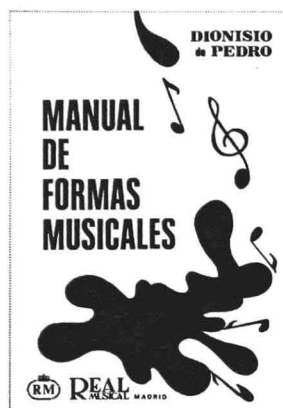
Nuevamente, la discusión de la forma de sonata -que ha vertebrado, en sus múltiples modalidades, una parte muy importante de la literatura musical- aparece como muy primaria y superficial en las páginas que nos ocupan. Echamos a faltar una enumeración y caracterización de las distintas técnicas que habitualmente concurren en la sección de desarrollo. No se indica tampoco con propiedad la función y ubicación formal del gran fugato -a modo de colosal desarrollo codal- que cierra la *Sinfonía "Júpiter"*, verdadera apoteosis del contrapunto invertible a 5 partes.

Cuando se habla del Rondó-Sonata debería advertirse de la práctica común de evitar el Estribillo al comienzo de la reexposición, reservando así su postrera recurrencia para la conclusión, lo que sin duda viene dictado por el sentido de economía y se erige, de hecho, en un caso particular más del "Ars Combinatoria". Convendría asimismo aclarar -por su importancia, y proponiendo distintos ejemplos- la disposición de "doble exposición" propia del concierto clásico.

Algunas afirmaciones merecerían, eventualmente, cierta concreción. Así es, por ejemplo, cuando se habla de la "variación de alturas", y se remite dicha tipología a Berlioz y a la música electrónica (pág. 93). ¿Por qué motivo se ilustra el concepto de atonalidad con ejemplos de series y citas extraídas de obras de naturaleza serial (pág. 118)? ¿Cómo es posible considerar atonal el *Op. 46* de Reger, cuando es obvio que el efecto expresivo de dicha pieza deriva directamente del carácter centrífugo de su armonía con respecto a un sistema centralizado de jerarquías tonales (pág. 118)? Apuntar, finalmente, algunos lapsus puntuales, como la atribución de 8 sinfonías a Prokofiev (pág. 97).

La bibliografía, por su parte, adolece de importantes lagunas y su organización interna es cuando menos curiosa. ¿Cómo es posible que no se cite a Riemann? Libros asimismo tan fundamentales

como la monografía de Perle antes citada o los *Fundamentos de la Composición Musical* de Schönberg no son tampoco incluidos en la misma.



El enfoque no varía sustancialmente en la tercera de las obras consideradas, el *Manual de Formas Musicales (curso analítico)* de Dionisio de Pedro (Real Musical, Madrid, 1993), que constituye una nueva ocasión perdida de actualizar conceptos y enfoques metodológicos que puedan contribuir a elevar el listón intelectual y la atención precaria que ha venido dispensándose tradicionalmente a la materia de Formas Musicales en nuestro sistema educativo. Pudiendo haber incorporado términos y concepciones de aceptación universal, se insiste en algunos de los postulados que hemos reconocido igualmente en las obras anteriores.

Se ilustran algunas causas de irregularidad en la periodización, pero no se introduce ninguna mención a conceptos

claves tales como los de extensión cadencial o *estancamiento* (Furtwängler), y mucho menos se efectúa ninguna valoración sobre los efectos que para la marcha del flujo discursivo pueda tener dicho rompimiento del marco simétrico. ¿Qué utilidad puede reconocerse a la exposición dedicada a la *fuga* (pág. 73), que vuelve a centrarse de modo exclusivo en la "fuga de escuela", y que -parcamente tratada, y con su insistencia en enfoques y supuestos muy rutinarios y académicos- no procura la base conceptual mínima que permita hacer justicia -por ejemplo- a las fugas de Bach? Todo ello sin mencionar tan siquiera aspectos tales como la introducción de mutaciones (sic.). En los ejemplos propuestos llama la atención la ausencia de cualquier referencia a la condición de *fuga triple* de la *Fuga núm. 4 en do # menor del CBT I* (se habla, en cambio, de "Tema conductor", cuando en realidad se procede a establecer una serie de progresiones descendentes por terceras, con el concurso de los tres temas que dan cuerpo a la pieza)⁸, así como el hecho de no distinguir las entradas de Sujeto de las de Respuesta -que constituyen dos variantes del tema de la fuga- en los sucesivos *stretti* (por aumentación y por movimiento contrario) de la *Fuga núm. 2 en do menor del CBT II* (c. 14 y ss.).

No parecen tampoco muy acertados los análisis concretos de las obras elegi-

8. En el c. 82 se ha deslizado una errata: el fa# corchea del último tiempo es un sol#.

das para ilustrar la forma sonata. Así, por ejemplo, en el primer movimiento de la *Sinfonía núm. 4* de Brahms, lo que se califica como tema B1 (c. 45) no es más que una extensión del final abierto de A (unida, por tanto, al mismo, del que constituye una notable expansión, sin apenas solución de continuidad, conducente a la semicadencia del c. 53), a la que sigue el así llamado por diversos analistas "tema bisagra" (c. 53 y ss.); no será hasta el c. 57 cuando hará su entrada B1, en el tono inusual de si menor. Resulta apasionante seguir de cerca la evolución del 2º grupo, que avanza sin desmayo hasta el establecimiento final del tono homónimo de Si Mayor en el c. 91; página extraordinaria que ilustra, de modo admirable, el superior sentido de continuidad expositiva característico de la música de Brahms⁹.

Por lo que se refiere a la discusión de la *Sonata para piano "Waldstein"* de Beethoven, cabe plantear también numerosas objeciones. La ubicación excepcional, en la exposición, del 2º grupo en el tono de Mi Mayor no merece ningún comentario adicional. A su vez, el denominado período de *transición* -en el seno del 2º grupo- no es tal, sino que corresponde a la hipertrofia del proceso cadencial de

B2 (prolongando inicialmente la función del IV grado), para alcanzar de modo inmediato la dominante, con inclusión de las típicas figuraciones en valores rápidos características de la *escritura brillante*. La discusión del desarrollo -que presta escasa atención a la transformación motivica- no tiene en cuenta en ningún momento la distribución y evolución del *ritmo armónico* -uno de los ejes centrales de su hilo argumental-, y no nos acerca en absoluto al seguimiento y comprensión de los distintos vectores que convergen en el mismo, generando el correspondiente proceso climático. Un concepto clave como el de *retransición* no aparece tampoco apuntado. Disentimos, por otra parte, de ciertas apreciaciones armónicas, como las relativas al paso por las tonalidades de Do \flat y Sol \flat mayor, que reflejan una flagrante desatención -usando la conocida expresión de Schönberg- a las *funciones estructurales* de la armonía. Por otra parte, algunas de las cuestiones básicas que formula la presente pieza y le confieren toda su grandeza no serán ni tan sólo consideradas, certificando con ello las limitaciones de un método mayormente descriptivo, que no profundiza en los auténticos resortes que rigen el crecimiento formal. No se apunta,

en efecto, ninguna observación tendente a comprender el origen de las irregularidades tonales que afectan a B1 y que motivan sus continuas transformaciones en la reexposición y en la coda, ni a las estrategias que pueden estar en la base de la constitución de un importante desarrollo codal.

Y si es de agradecer la generosa inclusión de ejemplos pertenecientes a autores, períodos y estilos compositivos muy diversos y, en algún caso, inscritos en la más inmediata contemporaneidad, algunas definiciones adolecen de la necesidad de una mayor precisión. Es el caso, y valga como muestra un botón, de la caracterización de la *Bagatela*: de las piezas de Beethoven adscritas a dicha denominación, ¿cuántas responden al enunciado del autor: "composición corta y de carácter ágil" (pág. 68)?

No carece de interés la inclusión del análisis del *Quinteto de viento* de Schönberg, aunque no estamos seguros de que en dicha obra "el orden preestablecido en la serie substituya a las relaciones de tensión-distensión propias del sistema tonal" (pág. 124).

¿Por qué no se incluye bibliografía? Así, y para poner sólo unos pocos ejemplos, ¿cómo es posible que no se

citen monografías -ciertamente modélicas en su género- como las de Bent y Drabkin (*Analysis*, "The New Grove Handbooks in Music", Macmillan Press, 1988), Dunsby y Whittall (*Music Analysis in Theory and Practice*, Faber Music, 1988), Epstein (*Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, MIT Press, 1979) o Cook (*A Guide to Musical Analysis*, George Braziller, 1987), o manuales tan claros, ecuanimes y didácticos como los de Kohs (*Musical Forms. Studies in Analysis and Synthesis*, Houghton Mifflin, 1976), Green (*Form in Tonal Music*, Holt, Rinehart and Winston, 1979), o -con un enfoque más amplio- Cooper (*Perspectives in Music Theory. An Historical-Analytical Approach*, Harper & Row, 1981), o -en otro sentido- Berry (*Structural Functions in Music*, Dover, 1987), por citar únicamente algunos trabajos sin duda básicos y de estudio y consulta obligados¹⁰.

Libros, por lo tanto y para terminar, que sentimos no poder recomendar, y cuya publicación carece a nuestro entender de sentido, cuando el estudiante -pero también el músico profesional y el intérprete- dispone en la actualidad y en su idioma de obras del calibre y riqueza de *El Estilo Clásico. Haydn, Mozart, Beethoven* (Alianza Editorial,

9. Cf. al respecto el interesante y detallado estudio de Dunsby, *Structural ambiguity in Brahms* (UMI Research Press, 1981).

10. Por no referirnos a la existencia de manuales muy sencillos, de pretensiones mucho más modestas, pero sin duda útiles, y -en su nivel- muy saludables y esclarecedores del estilo -pongamos por caso- del estupendo librito de Thorpe Davie, *Musical Structure and Design*, (Dover, 1966), o los de Stein, *Form and performance* (Limelight, 1989), Hopkins, *Understanding Music* (Dent, 1993), Grosvenor Cooper, *Learning to listen* (The University of Chicago Press, 1957), o Erickson, *La Estructura de la Música* (Vergara, 1959; existe una traducción castellana, agotada desde hace ya bastantes años).

1986: la traducción, no exenta de sobresaltos, dista mucho de ser óptima) y *Formas de Sonata* (Labor, 1987) de Rosen (de manera especial el primero de ellos: estamos ante uno de los grandes libros sobre música, cuya sensibilidad y capacidad de penetración sobre la obra musical -desde la doble e inseparable vertiente del teórico y el intérprete cualificado- iluminan nuestra percepción de la música, trascendiendo con mucho la época y las obras concretas estudiadas en el mismo), el *Análisis del Estilo Musical* de LaRue (obra que lleva el siguiente subtítulo:

"Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal", Labor, 1989¹¹), el *Tratado de la Forma Musical* de Kuhn (Labor, 1992; la sola enumeración de los enunciados de algunos de sus capítulos resulta ya suficientemente ilustrativa respecto de la aproximación no convencional y siempre reveladora a los problemas de la forma, contemplados en su contexto histórico: *Conformación y coherencia, Movimiento, Equilibrio, Lógica, La herencia de lo vocal, Afecto y drama, El acontecimiento de la reexposición, La*

idea de lo cíclico, Condicionantes y libertad)¹², o Toch (*La Melodía*, Labor, 1989), texto fundamental del que siempre pueden desprenderse algunas ideas muy sugerentes, fácilmente extrapolables al estudio y reconocimiento de las grandes disposiciones formales¹³.

Sin olvidar los libros igualmente esenciales de Schönberg, *Fundamentos de la composición musical* (Labor, 1994), justo complemento de su *Armonía* y demás obras teóricas traducidas igualmente al español, y Swarowsky, *Dirección de orquesta. Defensa de la obra* (Real Musical),

volumen que constituye una auténtica joya, y cuya importancia nos parece capital para el conocimiento de primera mano de la tradición del clasicismo vienés y el sinfonismo romántico (de Beethoven y Schubert a Bruckner y Mahler, pero también atento al curso histórico posterior, de Schönberg a Stravinsky), todo ello en el marco de una concepción humanista de la música, entendida aquí como parte integral y necesaria de la experiencia cultural. ■■■■■

BENET CASABLANCAS

11. Libro destacable por su esfuerzo de sistematización de la función desempeñada por los distintos vectores en el seno de la obra musical; incluye un esclarecedor cuadro sinóptico relativo a los "Componentes básicos para las hipótesis analíticas". Merece ser asimismo mencionado en este punto el libro de Rowell, *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (Gedisa, Barcelona, 1985), del que cabe destacar, por su particular pertinencia con respecto al talante abierto que debe presidir el tratamiento de algunas de las cuestiones contempladas, los capítulos "Meditaciones sobre un minué" -con sus cuarenta y ocho preguntas relativas a los modos de aproximación, apreciación y estudio de la obra musical- y "Valores".

12. El mismo autor ha publicado recientemente otro libro de sumo interés y enfoque nuevamente original: *Analyse lernen* ("Aprender a analizar", Bärenreiter, 1993).

13. Que el autor recoge y amplía a los demás vectores del discurso en su interesante libro *The Shaping Forces in Music* (Dover, 1977).