

CONCEPTOS GENERALES

Básicamente, cuando en música hablamos de "**forma musical**" o simplemente de "**forma**", estamos haciendo referencia a un tipo determinado de obra musical. En este sentido, una **Sonata** sería una forma y una **Sinfonía** otra diferente, por poner algunos ejemplos.

De alguna manera, al hacer referencia a la forma, hacemos referencia a la estructura musical de una obra, aunque no se deben confundir estos dos conceptos: **forma** y **estructura**. La forma es algo más que una simple estructura musical: es el vehículo idóneo que elige el compositor para transmitir todo aquello que quiere expresar.

Hay que decir que, al hablar de las formas musicales, también vamos a hacer referencia a aquellos términos que están íntimamente relacionados con una determinada forma. Por ejemplo, cuando hablemos de la ópera, también se definirán términos como recitativo o arioso, que son, de alguna manera, como pequeñas formas o estructuras dentro de la gran forma que es la ópera.

Aunque clasificar las formas no es tarea fácil, en una división básica podríamos hablar de:

- Formas simples: son breves o constan de un solo movimiento (nocturno, rondó)
- Formas complejas: son extensas y constan de varios movimientos (sinfonía, sonatas, concierto, suite, oratorio, ópera, etc.)
- Formas instrumentales: sólo intervienen en ellas instrumentos musicales
- Formas vocales: intervienen en ellas la voz humana
- Formas mixtas: que son o han sido tanto vocales como instrumentales
- Formas libres: si no tienen una estructura definida

Resulta obvio que en numerosos casos una obra puede pertenecer a más de uno de esos grupos: un **aria** es, al mismo tiempo, una forma **simple** y **vocal**, como también puede ser una forma vocal como instrumental (por eso la designamos como una forma **mixta**).

Como simple enumeración no exhaustiva, y para tener una idea aproximada de la cantidad de formas musicales y términos análogos existentes, presentamos el siguiente cuadro. De todas ellas, desarrollaremos posteriormente las más importantes.

Instrumentales	Vocales	Mixtas
allemande	aria de bravura	aria
arabesco/arabesca	arietta	balada
badinerie	ariosso	canon
bagatela	canción	elegía
ballet	cantata	habanera
barcarola	canto gregoriano	intermezzo
batalla	cavatina	romanza/romance
berceuse	concertante	serenata
bourrée	coral	
capricho	duo	
cassazione	lied	
chacona	madrigal	
concierto	misa	
courante	motete	
cuarteto	opera	
diferencias	opereta	
divertimento	oratorio	
estudio	pasión	
fantasía	salmo	
fuga	recitativo	

gallarda	requiem	
giga	villancico	
impromptu	zarzuela	
invención		
marcha		
mazurca		
minué		
misterio		
momento musical		
musette		
nocturno		
obertura		
partita		
pasacalle		
pavana		
poema		
poema sinfónico		
polca		
preludio		
rapsodia		
ricercare		
rondó		
scherzo		
sinfonía		
sinfonía concertante		
sinfonietta		
sonata		
sonatina		
suite		
tiento		
tocata		
trío		
vals		
variación		
zarabanda		

EL GÉNERO

Al hablar de forma musical, no podemos dejar de lado un concepto más amplio, dentro del cual caben los **estilos** y las **formas**: nos referimos al **género**. El género de una obra musical hace referencia al espíritu de esa obra y así, podemos encontrarnos, entre otros:

música religiosa y música profana
música culta y música popular
música programática
música descriptiva
música dramática
música pura

Para exponer las diversas formas musicales, que iremos ampliando progresivamente, nos ceñiremos al orden alfabético de los nombres de esas formas, sin tener en cuenta el orden cronológico de aparición o cualquier otra consideración.

LAS FORMAS MUSICALES INSTRUMENTALES

Dentro de las formas musicales, las hay eminentemente instrumentales (estructuras musicales que históricamente se concibieron con una finalidad instrumental) y otras que son propias de la música vocal. Por lo que respecta a las formas instrumentales, vamos a dedicar un espacio a las siguientes:

Arabesco/Arabesca	<input type="checkbox"/>	Nocturno
Badinerie	<input type="checkbox"/>	Obertura
Bagatela	<input type="checkbox"/>	Partita
Ballet	<input type="checkbox"/>	Pasacalle
Batalla	<input type="checkbox"/>	Pavana
Barcarola	<input type="checkbox"/>	Poema
Berceuse	<input type="checkbox"/>	Poema sinfónico
Bourrée	<input type="checkbox"/>	Polca
Capricho	<input type="checkbox"/>	Polonesa
Chacona	<input type="checkbox"/>	Preludio
Concierto	<input type="checkbox"/>	Rapsodia
Diferencias	<input type="checkbox"/>	Ricercare
Divertimento	<input type="checkbox"/>	Rondó
Estudio	<input type="checkbox"/>	Scherzo
Fantasía	<input type="checkbox"/>	Sinfonía
Fuga	<input type="checkbox"/>	Sonata
Gallarda	<input type="checkbox"/>	Suite
Impromptu	<input type="checkbox"/>	Tiento
Invención	<input type="checkbox"/>	Tocata
Marcha	<input type="checkbox"/>	Vals
Mazurca	<input type="checkbox"/>	Variación
Minué		
Misterio		
Momento musical		
Musette		

LAS FORMAS MUSICALES VOCALES

Dentro de las formas musicales vocales (estructuras musicales que son creadas para ser interpretadas mediante la voz humana, ya sea como solista o en algún tipo de agrupación), pasamos a comentar las siguientes:

Canción
Cantata
Canto gregoriano
Coral
Lied
Madrigal
Misa
Motete
Opera
Pasión
Oratorio
Requiem
Villancico
Zarzuela

LAS FORMAS MUSICALES MIXTAS

Denominamos mixtas a aquellas formas musicales que pueden presentarse tanto en su forma instrumental como en su forma vocal. Por poner un ejemplo: la **Balada** es una forma musical que en su origen era eminentemente vocal, y sólo durante el romanticismo se va convirtiendo en una forma instrumental, principalmente a partir de las obras de **Chopin**.

A continuación vamos a citar aquellas formas mixtas más importantes:

Aria
Balada
Canon
Elegía
Habanera
Intermezzo
Romanza/Romance
Serenata

EL ARABESCO

Arabesco o arabesca, es un término utilizado por **Schumann** en una pieza pianística de forma libre: *Arabesque op.18*. Se trata aquí de una forma de estilo decorativo, tanto melódica como armónicamente. Célebres son los *Deux arabesques* compuestos por **Debussy**

LA BADINERIE

Badinerie o badinage, términos de origen francés, significan literalmente *broma, chanza, jolgorio*. Estos nombres fueron dados en el S.XVIII a un movimiento rápido de la **Suite**. Compositores como **Telemann** y **J.S.Bach** (*Suite para orquesta nº2 en sí menor*), hicieron obras con este nombre.

LA BARCAROLA

Se trata de una pieza compuesta en compás de 6/8, y cuya característica más obvia es la que representa su música: simular y evocar las canciones y los movimientos de los gondoleros venecianos.

Dentro de las obras más famosas destacamos la *Barcarola op.60* de **F.Chopin** y la barcarola que encontramos en el acto III de *Los cuentos de Hoffmann* de **J.Offenbach**.

LA BAGATELA

El término bagatela corresponde a una pieza de dimensiones breves y carácter ligero. Aparece por primera vez en las obras de **Couperin**. La forma musical utilizada es la de **Lied** ternario (es decir, forma A-B-A), con una Coda final.

Los ejemplos más frecuentes de bagatelas han sido escritos para piano. Hay que destacar las 7 Bagatelas op.33, 11 Bagatelas op.119 y 6 Bagatelas op.126 de **Beethoven**. Como ejemplo contemporáneo de bagatela citaremos las 6 Bagatelas op.9 de **Webern** para cuarteto de cuerda.

EL BALLE

Los primeros ballets que se conocen hacen referencia a un tipo de espectáculo, representado principalmente en las cortes italianas durante el **renacimiento**, donde la música, la danza, la pintura y la poesía se unían en un todo. Este gusto por el ballet se arraigó también en Francia, principalmente con el **Ballet cómico de la Reina**.

El ballet de corte francés tuvo su momento culminante con el reinado de *Luís XIV*. El primer ballet presentado a su corte fue *Circé et les nymphes*. Dos compositores destacan en esta época como creadores de ballets: **Lully** y su *El triunfo del amor*; y **Rameau**, que, con su obra *Las indias galantes*, supuso una gran evolución dentro del mundo del ballet.

En el romanticismo se produce una gran revolución, ya no solo en la técnica musical, sino en la típicamente balletística. Es en esta época donde se crea el repertorio de los más grandes ballets. Una

característica de esta época es la importancia que se da a los libretos de los ballets y a los decorados de la escenografía. El compositor se plegó a las necesidades de dicho libreto y a las exigencias del coreógrafo. De esta época destacaremos los siguientes ballets:

Adam: Giselle

Delibes: Coppélia, Silvia

Tchaicovsky: La Bella durmiente, Cascanueces, El lago de los cisnes.

Ya en el S.XX nos encontramos con el mayor mecenas de la historia del ballet: **Diaghilev**, que con la creación de sus *Ballets rusos*, supone un periodo de creación inmenso. Los más grandes bailarines, coreógrafos y compositores de la época colaboran con él. En esta época, el ballet es un espectáculo completo, donde todas las expresiones artísticas están presentes.

Los ballets *ideados* por Diaghilev son tanto composiciones nuevas como adaptaciones de obras musicales que inicialmente no habían sido pensadas como ballets. De los ballets compuestos expresamente se pueden destacar los siguientes:

Satie: Parade

Ravel: Ma mère l'oye, Dafnis y Cloe, El niño y los sortilegios, Bolero, La Valse

Falla: El amor brujo, El sombrero de tres picos

Stravinsky: El pájaro de fuego, Petrouchka, La consagración de la primavera, Apolo Musageta

Milhaud: Salada

Poulenc: Les biches

De los ballets compuestos a partir de la adaptación de otra obra destacaremos los siguientes:

Chopin: Las sílfides (a partir de diferentes obras para piano)

Weber: El espectro de la rosa (de la misma obra)

Borodin: Danzas polovtsianas (de la misma obra)

Rimsky-Korsakov: Sherezade (de la misma obra)

Después de Diaghilev, diferentes formaciones de ballet han incorporado a su repertorio grandes obras de los mejores compositores de la historia de la música. Con la utilización de nuevos procedimientos de composición, el ballet ha perdido su uso, ya que no es un vehículo demasiado adecuado para la expresión artística de nuestros tiempos. En todo caso, se siguen componiendo obras para el mundo de la danza, pero ésta con un carácter totalmente contemporáneo.

LA BATALLA

La batalla, término de origen italiano (*battaglia*), designaba entre los siglos XVI y XVIII a piezas que describían una batalla. Las batallas podían ser vocales, como por ejemplo, *La guerre* de **Janenquin**, o instrumentales, como *The Battell* de **Byrd**.

Estas composiciones contenían con frecuencia imitaciones de armas de fuego y diversos efectos de guerra. Un ejemplo famoso de batalla es la obra de **Beethoven** denominada *La victoria de Wellington* *op.91*.

LA BERCEUSE

La traducción literal del término berceuse es **nana**, **canción de cuna**. Corresponde a una composición instrumental, generalmente para piano, escrita en compás de 2/4 o 6/8, con una melodía afectuosa y un acompañamiento cuyo ritmo imita el mecer de la cuna.

La Berceuse en re bemol op.57 de **Chopin** fijó las características principales de esta forma musical: utilización con frecuencia de un compás compuesto y uso de armonías sencillas.

LA BOURRÉE

Es una danza de origen **francés**, de movimiento vivo y en compás de 4/4. Fue muy popular en los siglos XVII y XVIII. Sus dos características más importantes son:

1. Comienza con una negra en anacrusa.
2. Posee un ritmo sincopado a base de negra+blanca.

Durante el Barroco, la bourrée ha formado parte de la **Suite** como una danza opcional, normalmente después de la **Zarabanda**. La forma es la misma que la de la **Gavota**, con la cual se confunde muy a menudo.

EL CAPRICO

El capricho es un término utilizado para una variedad de composiciones cuya característica más sobresaliente es la **libertad** en la forma y en el modo. Antiguamente era una pieza que se acercaba a la **fantasía** y al **ricercare**. En la actualidad su forma se acerca más a la del **rondó**, con un carácter marcadamente brillante.

Se puede decir que el capricho es una forma predominantemente instrumental, aunque existan algunos ejemplos vocales. En la evolución del capricho, podemos contemplar diferentes fases y diferentes ejemplos de aplicación de esta forma musical:

- a. En un principio, el capricho aparece como una pieza para teclado con una estructura fugada. Buenos ejemplos son los Caprichos de **Frescobaldi**.
- b. El capricho llegó en el Barroco a formar parte también de la **Suite**, normalmente con una estructura parecida a la tocata y el preludio.
- c. A partir del Romanticismo, el capricho se transforma prácticamente en una **Fantasía**, de forma libre, donde el virtuosismo y la imprevisibilidad son rasgos a destacar. Ejemplos claros son los Caprichos de **Brahms**, que consisten en breves piezas para piano. También lo son los Caprichos para violín de **Paganini**, donde el virtuosismo reina en toda la obra.
- d. Al final del Romanticismo surgen ejemplos de Caprichos escritos para orquesta. Dos de los ejemplos más famosos son el Capricho español de **Rimski-Korsakov** y el Capricho italiano de **Tchaicovsky**. Como curiosidad diremos que **Richard Strauss** compuso una ópera en 1932 denominada "Capriccio".

En la terminología musical existe una indicación al instrumentista que le da instrucciones para que ejecute la obra con una velocidad y estilo libre y variable: "A capriccio", es decir, a gusto del intérprete. Esta indicación resume el espíritu y la forma del Capricho.

LA CASSAZIONE

La cassazione es una variedad de la serenata instrumental en más tiempos, que en el S.XVIII se ejecutaba de noche y al aire libre. Compositores como **Haydn** y **Mozart** utilizaron este término en composiciones que se asemejaban al **divertimento** y a la **serenata**.

LA CHACONA

La Chacona es una forma instrumental de movimiento lento y en compás de 3/4, en forma generalmente de **variaciones**, aunque existen diversos ejemplos en los que se utiliza la forma **rondó**; está escrita sobre un **basso ostinato**.

Es una danza y forma de variación del periodo **barroco**. Su origen deriva de **América Latina** como danza cantada, y fue muy popular en **España** e **Italia** durante el S.XVII. Como dato hay que reseñar que el término chacona aparece en Lope de Vega, Cervantes y Quevedo.

Las chaconas son frecuentes en las óperas de **Lully** y otros compositores franceses de la época, así como en la música alemana para teclado del Barroco. En este periodo, la chacona forma parte como un elemento más de la Suite, o simplemente es una pieza independiente. Hay que reseñar que, en esta época, no existen prácticamente diferencias entre la **Chacona** y el **Pasacalle**.

Como ejemplos citaremos: la célebre Chacona con que concluye la 2ª Partita para violín solo de **J.S.Bach** (BWV 1004); y la Chacona en Sol menor para 4 instrumentos de cuerda de **Purcell**.

EL CONCIERTO

Esta forma tiene su fundamento en la circunstancia de que diversos instrumentos (o agrupaciones de ellos), alternan su papel preponderante durante el transcurso de la obra, destacando unos u otros en determinados momentos y complementándose todos juntos en otros.

Básicamente podemos distinguir entre tres clases conciertos:

El **concierto da chiesa** (eminentemente vocal) perteneciente al género religioso (de hecho, da chiesa significa "de hecho iglesia"). Un acompañamiento instrumental dada respaldo a la voz. Su origen se puede fecha en la segunda mitad del siglo XVI. Su estructura se puede asimilar a la de la cantata.

El **concierto grosso**, en el que dos grupos instrumentales (uno más pequeño llamado concertino y otro mucho mayor llamado ripieno o grosso, que es El conjunto orquestal, mantienen una especie de "enfrentamiento musical" en la que cada grupo parece intentar destacar en diversos momentos. Los conciertos de Brahms de Hamburgo (Juan Sebastián vacas) son una de las mejores muestras después que estilo.

El **concierto de solista**. En él, un solista se en enfrenta a toda la orquesta. En esta aceptación del concierto, la parte solista suele hacer gala de un gran virtuosismo instrumental. Esto está así sobre todo a partir de los compositores del romanticismo, en que la forma concierto crece y se hace más sofisticada. El concierto solista asiduo cultivado por todos los grandes compositores y casi todos los instrumentos tienen escritos algún concierto para ese instrumento y orquesta.

En cuanto a la estructura de estas dos últimas clases de concierto, la toman de la **sonata**: El concierto grosso, de la sonata preclásica y el concierto para solista, de la sonata clásica con sus tres movimientos.

LAS DIFERENCIAS

El término diferencias hace mención a una serie de obras muy populares y apreciadas en el renacimiento, principalmente en **España**, y cuya forma musical equivale prácticamente a la de las **Variaciones**.

EL DIVERTIMENTO

El divertimento es una forma instrumental muy famosa hacia la mitad del **S.XVIII**, después del ocaso de la Suite. Particularmente, fue muy usada por **Haydn**, **Mozart** y otros compositores austriacos de la época.

El término divertimento se aplicaba generalmente a ciertas piezas para teclado y frecuentemente para conjuntos instrumentales solistas. El divertimento solía dividirse en una cantidad de movimientos que oscilaban entre cinco y nueve.

Tanto el **Divertimento**, como la **Serenata** y la **Cassazione** constituyen casi una forma de transición entre la Suite y la Sinfonía. **Mozart** compuso 12 Serenatas, 2 Cassazioni y 17 Divertimenti. Algunos compositores del S.XX, entre ellos **Bartók** y **Berkeley** han utilizado el término divertimento en composiciones sencillas para cuerda u orquesta de cámara.

EL ESTUDIO

El estudio es una pieza instrumental pensada con fines pedagógicos para practicar y perfeccionar ciertas dificultades técnicas de interpretación de un determinado instrumento.

Antes de 1800 se usaba una variedad de términos para estas piezas, pero a comienzos del S.XIX empezó a surgir un material de enseñanza pensado para amateur y futuros profesionales. Ejemplos de estudios de esta época son los Gradus ad Parnassum de Clementi, los Studien op.70 de Moscheles y algunas colecciones de Czerny.

El estudio de concierto, pensado tanto para la enseñanza privada como para su interpretación en público, empieza a observarse en obras como Etude en 12 exercises y los Etudes d'exécution transcendente, ambas de Liszt.

Los diversos compositores que escribieron estudios utilizaron frecuentemente la forma Lied, y reunieron estos estudios en colecciones, normalmente en número de 12. Célebres son los Estudios op.10 y op.25 de Chopin, compuesto cada opus de 12 estudios, del que destacaríamos por su popularidad el op.10 nº12 denominado Estudio revolucionario.

También los compositores contemporáneos han escrito estudios. Como meros ejemplos citaremos los estudios compuestos por Debussy, Rachmaninoff, Stravinsky o Ligeti. Aunque el piano haya sido el instrumento más utilizado en la composición de los estudios, existen multitud de obras para otros instrumentos, incluidos la orquesta: Quatre études pour orchestre de Stravinsky.

LA FANTASIA

Por definición, la fantasía es una pieza instrumental en la que la **improvisación** y la **imaginación** del compositor se antepone a estilos y formas convencionales.

En los S.XVI y XVII, se llamaba **Fantasía** a piezas instrumentales donde un tema se desarrollaba en estilo imitativo y contrapuntístico. La fantasía combinaba entonces elementos de la **Tocata** y del **Ricercare**; el ejemplo más conocido de **J.S.Bach** es la **Fantasía Cromática y Fuga**, donde la fantasía, de estilo libre contrastaba con la fuga, formalmente más compleja y estructurada.

Para los románticos, la fantasía proporcionaba los medios para una expansión formal sin las restricciones de la forma sonata. **Beethoven**, en sus 2 sonatas para piano op.27 "quasi una fantasía" prepara el camino a las fantasías para piano de **Schubert**(Wanderer-Phantasie op.15), **Chopin**(Fantasía en fa menor op.49) y **Schumann**(Fantasía en Do Mayor op.17).

Aunque la Fantasía tenga un carácter eminentemente improvisatorio, no quiere decir esto que carezca de estructura formal. Es más, contempla los principios básicos de cualquier forma musical y en muchos momentos coincide con planteamientos que podemos ver en la **Sonata**: utilización de temas, tanto principales como secundarios, reexposición de dichos temas, delimitación de periodos distintos y contrastantes entre sí, equilibrio en la duración de las distintas secciones.

El término fantasía lo utilizó **Liszt** y otros compositores aplicado a piezas **virtuosistas** basadas en temas procedentes de una ópera u otra obra. La primera forma es la llamada **Fantasía de Ópera**; un ejemplo es

la "Fantasía sobre La Favorita" de Gaetano Donizetti. La segunda forma es la llamada **Paráfrasis**, que consiste en la reelaboración de un material preexistente, por lo general como vehículo para el **virtuosismo expresivo**.

Los compositores contemporáneos del S.XX utilizaron el término Fantasía para designar piezas instrumentales ampliadas (como por ejemplo el op.47 de Schoenberg) y variaciones libres (como la "Fantasía sobre un tema de Corelli" de Michael Tippett).

LA FUGA

Si bien para los compositores actuales esta forma no es de un interés especial, lo cierto es que la fuga es una de las formas más importantes dentro de las estructuras musicales.

Se basa fundamentalmente en el desarrollo de un único tema utilizando los más variados recursos del contrapunto.

Nacida a mediados del siglo XVII, parece tener su origen en el antiguo **ricercare** y también en el **canon**. La diferencia con el canon es que en éste, un tema es imitado de manera casi idéntica en las otras voces. Aunque las fugas instrumentales son mucho más frecuentes, las fugas vocales también han tenido su importancia. Muy cultivada por los músicos del barroco, en el clasicismo va evolucionando hasta llegar a perder toda su preponderancia dentro del panorama de la composición en el romanticismo.

La estructura básica de esta forma es como sigue:

exposición: aparece el tema en las diversas voces.

desarrollo: el tema aparece en diversos tonos (modulaciones) acompañado de diversos recursos contrapuntísticos. Una nota pedal anuncia la vuelta al tono inicial.

stretto o estrecho: pequeños fragmentos del tema se suceden y van entrando en las diversas voces de una manera similar a como ocurriría en el canon.

Este tipo de fuga escolástica se rige por unos esquemas y patrones de composición muy rígidos, por lo que desde el punto de vista práctico el compositor utiliza una forma mucho más libre y así, si analizamos las grandes fugas de J. S. Bach, por ejemplo, no sería fácil observar la estructura que más arriba hemos expuesto.

LA GALLARDA

La gallarda es una danza cortesana de origen italiano, de movimiento rápido y en compás ternario, famosa en los siglos XVI y XVII. Es una danza parecida al *Saltarello* y a la *Romanesca*. En la **Suite** era la segunda pieza, siguiendo a la **Pavana**, de la cual tomaba el tema, transformándolo rítmicamente.

Aunque se originó en el norte de Italia, los ejemplos más antiguos que se conservan están en París. La mayoría de las gallardas del S.XVI ofrecen un estilo sencillo y homofónico con la melodía en la voz superior. La gallarda perduró durante el S.XVII, pero se convirtió en una danza de carácter más bien lento

EL IMPROMPTU

El término *impromptu*, palabra **francesa** de raíz latina y de origen relativamente moderno, designa una pequeña obra instrumental, preferentemente **pianística**, de un solo movimiento fruto de la **inspiración** libre del compositor.

Es una pieza compuesta generalmente en forma de **Lied** desarrollado o con carácter de **Estudio**. La estructura ternaria **A-B-A** es la más utilizada.

Los ejemplos más tempranos son los de **Schubert** (Impromptus op.90 y 142), y entre los posteriores cabe destacar los de **Chopin** (Impromptus op.29, 36, 51 y 66), **Schumann** (Impromptus op.5) y **Fauré** (5 impromptus).

LA INVENCIÓN

Se denomina invención a un tipo de composición instrumental de forma libre. La invención tiene su raíz en las **improvisaciones** que efectuaban principalmente los organistas dentro de la liturgia religiosa.

J.S.Bach puso el nombre de invención a una colección de breves composiciones a dos voces: las *15 Invenciones a 2 voces*. También compuso 15 invenciones a 3 voces, pero en este caso utilizó el término de *Sinfonías*. El estilo es totalmente **contrapuntístico**, donde las voces se van imitando unas a otras, utilizando todos los mecanismos que ofrece el contrapunto.

LA MARCHA

La marcha es una composición instrumental destinada a marcar el paso reglamentario de la tropa o de un cortejo en ciertas solemnidades. Es por tanto su origen principalmente **militar**. Concretamente, la música para marcha es una ornamentación de un ritmo de tambor repetido y regular.

Las marchas militares más antiguas que se conservan son las de **Lully** para las bandas de **Luís XIV**. A partir de la Revolución Francesa, Cherubini, Hummel, Beethoven y otros compositores escribieron marchas para regimientos y ejércitos concretos. En la actualidad, la mayor parte de las marchas fueron escritas entre 1.880 y 1.914.

La denominada marcha "cult", es decir, la que no tiene esencialmente función militar, fue introducida a través de las óperas y ballets de Lully; son frecuentes las marchas procesionales en las óperas de Haendel, Mozart, Verdi y Wagner. Dentro de las marchas escritas para teclado, hay que destacar las compuestas por **Schubert**, **Schumann** y **Chopin**.

Existen diferentes tipos de marchas. A parte de las marchas militares, existen ejemplos de marchas **fúnebres**, **triumfales**, **nupciales**, etc. A continuación citamos varios ejemplos de los diferentes tipos de marchas:

- **Marcha fúnebre**: destacamos la marcha que hay en la Sonata para piano nº12.op.26 y en la 3ª Sinfonía, ambas de Beethoven; también hay que destacar la célebre marcha de la 1ª Sonata para piano de Chopin.
- **Marcha nupcial**: conocida es la Marcha Nupcial del "Sueño de una noche de Verano" de Mendelssohn.
- **Marcha triunfal**: el ejemplo más conocido pertenece a la ópera "Aida" de Verdi.

Como resumen diremos que la marcha es una pieza de compás binario, con forma de **minué** y que puede ir independiente o formar parte de una Sonata, Sinfonía, Ópera u otras formas.

LA MAZURCA

La mazurca es una danza típica **polaca**. Se divide en 3 tipos regionales que son: masur, obertas y kujawiak. Está escrita en compás de 3/4, con destacados acentos en el segundo y tercer tiempo. Su movimiento es algo más lento que el del **vals**, al que se asemeja.

La mazurca estaba interpretada normalmente por cuatro, ocho u doce parejas, y se solía acompañar con un cierto tipo de gaita. En los S.XVIII y XIX se puso muy de moda en gran parte de las principales capitales europeas, gracias a su difusión en obras de concierto.

Es una danza de carácter viril, gallardo y animado. Su estructura formal es prácticamente igual a la del **minué**. El maestro indiscutible de la mazurca de concierto fue **Chopin**, que escribió 31 mazurcas (op.6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63 y 68).

EL MINUÉ

Es una danza de origen francés, de movimiento moderado y en compás de 3/4. Fue muy conocida en la corte de **Luís XIV**, y se convirtió en la danza más popular entre la aristocracia europea hasta finales del S.XVIII.

En el S.XVII, **Lully** introduce el minué en la música instrumental, y **Bach** lo incorpora a la **Suite**. Se puede hablar aquí de un minué binario, de estructura similar a la Zarabanda, pero sin tanta ornamentación. El minué de la suite puede tener la siguiente estructura:

1. Minué I sin Minué II.
2. Minué II con Minué II (Doble) sin Da capo.
3. Minué con Trío (Minué II) y Da capo al minué I.

El minué fue la única danza que continuó existiendo en el periodo clásico. En esta época, las oberturas de la ópera italiana solían acabar con un minué. Aunque la estructura barroca persiste, es decir, la conformada por **Minué-Trío-Minué**, la estructura interna se convierte en ternaria.

La **sonata**, forma musical preferente de este periodo clásico, acoge al minué, instaurándolo como *tercer tiempo*. El minué, originariamente de movimiento moderado, fue, con el transcurso del tiempo, estilizando su carácter. Se acentuó la aceleración de su tiempo, llegando a generar otra forma musical muy similar a él: el **Scherzo**.

Haydn fue el primer compositor que sustituyó en sus cuartetos de cuerda movimientos llamados *scherzo* por minués. Sin embargo, **Beethoven** prefirió la utilización de scherzos en lugar de minués.

Con Beethoven, desaparece la utilización del minué en la sonata. El interés de los compositores posteriores respecto del minué fue casi nulo. Algunos compositores contemporáneos como **Francaix**, **Bartók**, **Schoenberg** y **Ravel** compusieron minués, pero desligados del carácter de danza cortesana.

EL MISTERIO

Con el término misterio se designa una serie de obras en las que el autor se inspira en temas religiosos íntimamente conectados: misterio y celebración de la eucaristía, misterios gozosos del rosario, procesiones de semana santa, el camino del calvario de Jesús, la resurrección de Cristo, etc.

Están compuestos de diferentes obras: unas propias de la tradición de la **misa** católica, como el *ofertorio*, la *elevación* o la *secuencia*; otras arraigadas en la tradición procesional como las *saetas*; otras de estilo monofónico o polifónico como el *magnificat*.

Existen ejemplos tanto instrumentales (principalmente organísticos), como vocales (con solistas, coro o pueblo y acompañamiento de órgano o una pequeña formación orquestal).

EL MOMENTO MUSICAL

El momento musical fue un término utilizado por **Schubert** en una serie de 6 piezas para piano de carácter lírico: *Momentos musicales op.94*. La forma del momento musical es similar a la de los *intermedios*, *hoja de álbum*, y demás términos aplicados a obras con una estructura bastante libre, y donde el carácter expresivo y lírico predomina. En todo caso, su estructura interna imita generalmente la forma **lied**.

Compositores posteriores a **Schubert** compusieron momentos musicales, entre ellos **Paderewski** y **Rachmaninov**.

LA MUSETTE

La musette es una danza pastoril en compás de 3/4, cuyo estilo sugiere el sonido de la *musette* (cornamusa) o de la gaita. La característica más importante de esta danza es la utilización del bajo en forma de **pedal**.

Las musettes surgieron en ballets franceses del S.XVIII y como piezas para instrumentos de tecla. Frecuentemente, la musette va ligada a la **Gavota**, y por tanto, pertenece al mundo de la **Suite**. Es en este caso cuando la musette sustituye al trío de la Gavota, obteniendo la siguiente forma: *Gavota-Musette-Gavota*. El compás de la musette se convierte aquí en binario, para integrarse en la forma Gavota.

EL NOCTURNO

El nocturno es un término utilizado principalmente por **John Field** y **Frédéric Chopin** en obras generalmente pianísticas, de carácter tranquilo y meditativo. Es de expresión patético-romántica y movimiento pausado que se acelera en la parte central de la obra.

Generalmente, adopta la forma **Lied**, o sea, el tipo ternario **A-B-A** tan frecuente e importante en el mundo de la Forma Musical, y estructura habitual dentro de las pequeñas formas románticas como el nocturno. Caso a destacar es el del compositor y pianista irlandés **John Field**, verdadero padre del nocturno. Durante la mayor parte de su vida, Field fue célebre por la sensibilidad que ponía en sus interpretaciones, especialmente su toque expresivo, sus frases cantantes y su extrema delicadeza, en fuerte contraste con el virtuosismo a la moda.

Tal estilo interpretativo se reforzó con la publicación de sus **17 Nocturnos**, cada uno de ellos una pieza autosuficiente en la que se expresan los sentimientos de tristeza y consuelo; semejante a **canciones** en la manera y la textura, estos nocturnos se anticiparon en una veintena de años a los de **Chopin** (Nocturnos op.9, 15, 27, 37, 48, 55, 62 y 72), e influyeron en **Liszt** y **Mendelssohn**.

Aunque el piano sea el instrumento más utilizado en estas composiciones, también existen ejemplos de **nocturnos orquestales**; cabe destacar la música incidental de **Mendelssohn** para "El sueño de una noche de verano" y los "Tres nocturnos" de **Debussy**.

LA OBERTURA

La obertura es una forma de composición de origen francés y cuya traducción literal significa **apertura**. Consiste en una pieza, generalmente para orquesta, destinada a su ejecución en conciertos como obra independiente, o bien a preceder y preparar a una ópera, oratorio, ballet, o alguna otra obra de carácter teatral.

En el S.XVII coexisten dos tipos de obertura:

Obertura francesa: Su máximo exponente es **Lully**, y está construida por la unión de tres movimientos, a saber, *Lento-Vivo-Lento*.

Obertura italiana: Su máximo exponente es **A. Scarlatti**, y está construida por la unión de tres movimientos, a saber, *Vivo-Lento-Vivo*.

Posteriormente, compositores como **Rameau** y **Gluck** introdujeron modificaciones en la Obertura, sobre todo en el número de movimientos. En Alemania se aplicó el término obertura a una **suite orquestal** que comenzaba con una obertura. Famosas son las suites orquestales compuestas por **Bach**.

La **obertura de concierto** era una pieza independiente construida bajo la forma **sonata**, y frecuentemente ocupaba el primer movimiento de una *Sinfonía*.

La **obertura teatral**, es decir, aquella que va asociada a otra obra de grandes dimensiones, puede ser de las 3 formas siguientes:

1. Igual que la obertura de concierto, es decir, forma sonata.
2. Una variedad de la forma sonata, pero con estructura binaria.
3. Una especie de fantasía en la que se exponen los temas que a continuación, y de una forma más desarrollada, vamos a escuchar a lo largo de la obra.

Es esta tercera forma de obertura teatral la que ha sido aplicada con más predilección dentro de las composiciones operísticas.

LA PARTITA

El término partita equivale, prácticamente, al de la **Suite**. Compositores como **Kuhnau** y **J.S.Bach** utilizaron este término en una serie de danzas que, formalmente y en cuestión de estilo, correspondían a la estructura de la citada suite.

Para las características de la partita, nos remitiremos a la **Suite**. Ejemplos famosos de partitas son: las 6 *partitas para violín solo* y las 6 *partitas para clave*, ambas de **J.S.Bach**

EL PASACALLE

El pasacalle es una antigua danza de origen español, famosa en el S.XVII, de movimiento lento y en compás de 3/4. El pasacalle y la **Chacona** son tan parecidos que a menudo se confunden. Ambas piezas están formadas por un periodo, en movimiento grave. Dicho periodo sirve de tema a una serie de **variaciones**, generalmente sobre un **basso ostinato**, siempre en el mismo tono.

El ejemplo maestro de pasacalle en el Barroco es el célebre *Pasacalle en Do menor para órgano* de **J.S.Bach**. En el periodo clásico y romántico se compusieron pocos pasacalles. Como muestra más brillante citaremos el final de la 4ª *Sinfonía* de **Brahms**.

Los compositores contemporáneos han utilizado el término pasacalle para designar un conjunto de **variaciones** sobre un *bajo ostinato* que toma con frecuencia como modelo el pasacalle para órgano de Bach anteriormente citado.

LA PAVANA

Es una danza antigua de origen italiano, de movimiento lento y en compás binario. Hacia finales del S.XVI se introdujo el uso de interpretar, después de la pavana, la música de una o más danzas, de carácter opuesto a ésta primera. En Italia, a estas danzas que seguían se les conocía con el nombre de **Saltarello**. El emparejamiento más frecuente era el de la pavana con la **Gallarda**, ya que esta última poseía un carácter opuesto a la primera. Ambas danzas pasaron a constituir lo que sería la **Suite**, siendo posteriormente sustituidas por la *Zarabanda* y la *Giga*, respectivamente.

EL POEMA

Término utilizado por el compositor ruso **Scriabin** en una serie de obras tales como: *Poemas op.32*, *Sinfonía nº3 "Poema divino"*, y *Poema del éxtasis*. Todas ellas reflejo de la influencia que la filosofía ejerció en la vida de este compositor.

EL POEMA SINFÓNICO

El poema sinfónico es un tipo de composición orquestal de forma libre, donde se desarrolla un tema poético, dramático, descriptivo, programático, etc. Se puede considerar a las oberturas de concierto de **Berlioz** y **Mendelssohn** como los antecedentes directos de los poemas sinfónicos de **Liszt**. El primer poema sinfónico que compuso Liszt fue *Ce qu'on entend sur la montagne*, basado en un poema de *Victor Hugo*. Después compondría una gran cantidad de ellos, entre los que podemos destacar: *Les préludes*, *Tasso*, *Héroïde funèbre*, *Mazeppa* y *Hamlet*, entre otros.

El nacionalismo romántico hizo acopio del poema sinfónico para desarrollar sus ideas nacionalistas. Floreció profusamente en Bohemia y en Rusia. Ejemplos los contemplamos en obras como *Mi patria* de **Smetana** y *Kamarinskaya* de **Glinka**.

Dos compositores destacados en la composición de poemas sinfónicos son **Berlioz** y **R. Strauss**. Del primero podemos destacar: *Harold en Italia* y *Romeo y Julieta*. Del segundo, *Till Eulenspiegel*, *Don Juan*, *Vida de héroe* y *Muerte y Transfiguración*.

Hay que aclarar que, aunque el poema sinfónico esté *programado* para describir ciertas situaciones poéticas y dramáticas, esto no quiere decir que su estructura sea totalmente libre. Hay innumerables ejemplos de poemas sinfónicos compuestos bajo la forma **rondó**, y muchos de ellos bajo el nombre de **sinfonía**. En todo caso, el compositor estructura la forma del poema sinfónico de la mejor manera para expresar su contenido sentimental.

LA POLCA

Es una danza moderna de origen bohemio muy popular en el S.XIX. Escrita en compás de 2/4, su forma deriva directamente del **Minué**. Posee por tanto una *introducción* que prepara la entrada del tema y una *coda* que sirve de conclusión a toda la pieza.

La familia **Strauss** compuso profusamente polcas. También lo hicieron otros compositores, como **Smetana**. Un ejemplo de polca contemporánea es la *Circus Polka* de **Stravinsky**.

LA POLONESA

Es una danza **polaca** de movimiento moderado y en compás de 3/4. En su origen era una marcha solemne que daba principio y fin a una fiesta realizada en casa de una familia patricia; las parejas, tomadas de las manos y guiadas por el dueño de la casa, atravesaban las salas, las galerías y los jardines, haciendo los más extravagantes movimientos.

Las melodías de la polonesa suelen ser de una estructura simple, a base de frases breves. Posee un ritmo muy característico en el que se combinan corcheas y semicorcheas.

Durante el S.XVIII se produjo la estilización de la polonesa. Es en esta época donde la polonesa se entronca dentro de la **Suite**, tomando la forma de *Zarabanda* o de *Rondó*. Las polonesas de **Bach** ofrecen los rasgos característicos del compás ternario, las frases sin anacrusas y un ritmo característico con la acentuación en el segundo tiempo.

Ejemplos famosos de polonesas barrocas son los que contemplamos en las siguientes obras de **Bach**: *Suite francesa n°1* y *Suite orquestal n°2*. Compositores como **Telemann**, **Mozart**, **Beethoven**, **Schubert** y **Weber** escribieron polonesas.

Pero es **Chopin**, por evidentes razones, quien fijó el modelo maestro de la polonesa. Célebres son sus *14 polonesas op.26, 40, 44, 53 y 71*. Existen notables ejemplos en obras de **Schumann**, **Liszt**, **Musorgsky**, **Tchaicovsky** y **Glinka**.

EL PRELUDIO

El preludio era en su inicio una pieza instrumental que precedía a una obra más extensa o a un grupo de piezas. En su origen, los preludios consistían en las **improvisaciones** que realizaban los instrumentistas para comprobar la afinación de sus instrumentos y las que realizaban los organistas para establecer la altura y el modo de la música que iba a cantarse durante la liturgia.

Los preludios más antiguos que se conservan proceden del S.XV. A partir del S.XVII se compusieron preludios improvisados sin relación con ninguna obra. Pero es en el S.XVIII cuando el preludio se une a otra forma musical de gran importancia: la **fuga**. Surge así la forma **Preludio y fuga**, esencialmente alemana, y que alcanzó su punto cumbre principalmente en las obras para órgano de **Bach**, y en su monumental obra para clave **El Clave bien temperado**. El preludio, unido así a la fuga, podía servir de preparación a ésta, o simplemente ser una pieza totalmente contrastante.

En el clasicismo, el preludio perdió protagonismo, hasta que fue recuperado en el romanticismo por medio de obras como los *6 Preludios y Fugas op.35* de **Mendelssohn**, el *Preludio y Fuga sobre BACH* de **Liszt** y los *2 Preludios y Fugas para órgano* de **Brahms**.

Pese a los ejemplos anteriormente citados, es en el romanticismo donde se fundamenta la forma de preludios **independientes**, principalmente para piano, y encuadrados en una colección de éstos. Famosos son los *24 Preludios op.28* de **Chopin**. Ejemplos más modernos los obtenemos de compositores como **Rachmaninov** (op.3, 23 y 32) y **Debussy** (24 Preludios).

LA RAPSODIA

El término rapsodia tiene su origen en la poesía épica de **Grecia**, sobre todo en los poemas de Homero. Estas poesías eran cantadas por los **rapsodas** acompañados de instrumentos de cuerda.

Este término fué utilizado musicalmente por primera vez por Thomásek en sus "Seis piezas para piano", obra compuesta en 1.803. Es este un primer ejemplo de Rapsodia , así como también algunas fantasías libres sobre algún héroe o personaje épico tituladas con el nombre de Rapsodias.

Se puede decir que la rapsodia es una pieza integrada por varias partes, sin demasiada relación entre sí, con enlaces libres, y cuya principal finalidad es la de ofrecer un efecto de **brillantez**. Puede estar compuesta en dos partes, una lenta y dramática, y una segunda rápida.

Estas diferentes partes suelen utilizar, en cuanto a su estructura, formas musicales cercanas a la **Fantasia** y el **Capricho**.

Entre las composiciones más célebres podemos destacar las 19 rapsodias húngaras de **Liszt**, las rapsodias de **Brahms**, **Dvorak**, **Enescu** y **Bartók**, tanto para piano como para plantillas orquestales.

EL RICERCARE

El ricercare es la forma musical precursora de la **Fuga** más importante. Literalmente significa **buscar**, por lo que hace del ricercare una forma libre, sin normas fijas, donde se desarrollan imitativamente los temas a diferentes intervalos.

Como forma de transición a la fuga, posee un desarrollo variado y ornamentación rica. Aunque el término ricercare se afianzó como tal, existen muchas obras en las que se le designa como *Fantasia*, *Canzone* o *Capricho*. Coincide con ellas en el estilo **contrapuntístico**, imitando el motete polifónico, con elaboradas imitaciones motívicas.

El ricercare es una forma instrumental, preferentemente para teclado. Los primeros ejemplos los vemos en el S.XIV, concretamente en las obras de **Cavazoni**. Muchas colecciones de la época hacen referencia a la posibilidad de adaptar estos *ricercari* a la voz, al órgano y a otros instrumentos.

Compositores como **Willaert**, **Gabrieli**, **Pachelbel**, y finalmente **Frescobaldi**, fueron maestros de esta forma musical. Pero fue **Bach** quien le dio aires nuevos, sobre todo en dos piezas de fuga de la *Ofrenda musical*.

EL RONDÓ

El rondó tiene su precedente en el *rondeau* francés, y tomó cuerpo a partir de las obras de compositores como **Lully**, **Couperin** y **Rameau**. Posteriormente, **Purcell** y **Bach** adoptaron las formas francesas, estableciendo firmemente la forma rondó.

En esta época, el rondó es una composición de carácter ligero, de movimiento más bien rápido, y muy utilizada en la construcción de la **Suite**. Formalmente, consta de un **estribillo** que se alterna con diferentes **coplas** o estrofas. La parte principal del rondó es el estribillo, que se reexpone varias veces, siempre en el mismo tono. Las coplas son diferentes entre sí, y suelen ser relativamente independientes del estribillo.

Por lo dicho anteriormente, y con independencia del número de coplas que se utilicen, el rondó podría tener la siguiente forma:



A partir del clasicismo, el rondó pasa a ser parte integrante de una forma mayor: **sonata**, **sinfonía**, **concierto**, **serenata** y otras formas. Podemos encontrar rondós en la música compuesta por **Haydn**, tanto en sus sinfonías, como en sus cuartetos. Compositores como **Mozart**, y sobre todo **Beethoven** lo incorporaron principalmente a sus **sonatas**.

Con la inclusión del rondó como último tiempo de las sonatas, sufre una evolución en su configuración, hasta formar una nueva forma que se denomina **rondó sonata**. Se trata de una modificación de la estructura interna del rondó, y también de la significación del estribillo y de la primera copla. Aunque sigue existiendo el mecanismo de alternancia entre estribillo y las diferentes coplas, se establece en el rondó sonata una estructura que nos recuerda a la vista en la sonata.

El rondó ha sido y es, a lo largo de la historia de la música, una de las formas musicales más importantes.

EL SCHERZO

Literalmente, significa **broma**, diversión, y fue utilizado este término en la música italiana de principios del S.XVII, y cuyo ejemplo más famoso de esta época son los *Scherzi musicali* de **Monteverdi**. El scherzo antiguo no era necesariamente en compás de 3/4, ni poseía la estructura del minué barroco. **Bach** utilizó el término scherzo en algunas obras para teclado, como por ejemplo, en la *Partita nº3 en La menor para clave*; aquí contemplamos una pieza breve e independiente, y escrita en compás de 2/4.

Pero es **Beethoven** el que fija el modelo formal del scherzo, al acelerar y dar vigor a la estructura del minué barroco. Es por tanto el carácter y el movimiento el que distingue una forma de otra, ya que su forma interna es la misma:



El scherzo sustituye al minué como tercer tiempo de las sonatas, sinfonías y diversas obras de cámara. Aunque la forma sea la misma, Beethoven hace evolucionar al scherzo, proponiendo alternativas a la reexposición del primer scherzo. Incluso, la forma anteriormente citada se alterna con el uso de otras formas: el scherzo en forma de **rondó** y el scherzo en forma **sonata**.

En el romanticismo, y de manos de compositores como **Chopin**, el scherzo se convierte en una pieza independiente, sin relación con la sonata. Famosos son los *4 Scherzos op.20, 31, 39 y 54* de **Chopin** y el *Scherzo op.4* de **Brahms**.

LA SINFONÍA

Se suele decir que la sinfonía es una "sonata escrita para orquesta". Es una composición de grandes proporciones que tiende a utilizar prácticamente todas las posibilidades de la orquesta.

Su planteamiento suele ser similar al de la **sonata**, aunque en vez de los tres movimientos que normalmente tiene ésta, la sinfonía suele tener cuatro: un movimiento inicial más o menos rápido (allegro) seguido de un segundo movimiento más lento (adagio o andante). El tercer movimiento suele ser algo más rápido de nuevo (generalmente un minuetto) y el cuarto movimiento es mucho más rápido (presto o vivo). El hecho de que la orquesta puede generar multitud de timbres, da lugar a que cada uno de los movimientos resulte más largo, ya que los desarrollos pueden ser más extensos. Esto dio lugar a finales del siglo XIX a composiciones mastodónticas que necesitaban orquestas sinfónicas de grandes proporciones.

Es frecuente añadirle algún apelativo o nombre a la sinfonía, delimitando algún lugar, o algún carácter definido. Un apelativo usado en ciertas ocasiones es el de **Sinfonía concertante**. Este término define a una sinfonía donde existen ciertos solistas; es decir, es una sinfonía que se comporta casi como un **concierto**, ya que posee dichos solistas que interpretan sus cadencias facultativas. El término lo utilizó **Mozart** en su obra *Sinfonía concertante para violín y viola en Mi bemol mayor KV364(320d)*.

Un término ligado a la sinfonía y copia de ella es la **Sinfonietta**, que como su nombre indica, es una sinfonía de formato menor, con menos pretensiones estructurales y de desarrollo. Dicho término se cree que fue utilizado por primera vez por **Rimski-Korsakov** en su obra *Symphoniette sur des thèmes russes op.31*. Después de él, otros compositores han utilizado este término, entre ellos **Prokofiev**, **Sibelius**, **Britten** y **Janacek**.

LA SONATA

En cuanto que la cantata es una composición para ser "cantada", la sonata lo es para ser "sonada" o tocada. Es, pues, una forma instrumental.

Está compuesta para pocos ejecutante, normalmente uno o dos, salvo excepciones. Conviene matizar que, por lo general, la sonata para un solo instrumento suele ser para piano, dada su capacidad de polifonía.

Esta forma musical, una de las más importantes, procede de alguna manera de la suite. Poco a poco las danzas que componen la suite van perdiendo su personalidad en favor de la propia sonata: las danzas primigenias pierden su nombre y así, la Allemande se convierte en allegro, la Zarabanda en adagio y la Giga en presto.

Fue durante el periodo clásico cuando, con Haydn, Mozart y Beethoven, la sonata adquirió toda su personalidad, siendo la estructura base de la **sinfonía** y también del **concierto**.

Se puede hablar de varios tipos de sonata, en atención a su evolución histórica:

- preclásica (S.XVII). Se trata de la sonata monotemática.
- clásica (S.XVIII). Aparece el segundo tema. Estructura consolidada. Con Beethoven se empiezan a desarrollar mucho más los dos temas.
- cíclica (una célula temática genera toda la composición, utilizando muchos recursos estilísticos)
- schoenbergiana (utiliza la serie, que luego desarrolla con los pertinentes recursos contrapuntísticos)

Cuando hablamos de la sonata nos estamos refiriendo a una forma musical compuesta normalmente de cuatro tiempos, cada uno de ellos compuesto bajo una forma determinada. Es decir, estamos hablando de formas dentro de una forma. A continuación vamos a exponer las características de cada uno de los tiempos que integran la sonata (partiendo del modelo de sonata clásica de cuatro tiempos):

Primer tiempo	Segundo tiempo	Tercer tiempo	Cuarto tiempo
Utiliza la forma tiempo tipo sonata , y es la más característica de la sonata. Suele ser un movimiento allegro.	Puede utilizar la forma lied , rondó , rondó-sonata o tiempo tipo sonata . Suele ser un movimiento adagio.	Suele utilizar la forma minué o scherzo . Suele ser un movimiento allegretto.	Utiliza normalmente la forma rondó . Suele ser un movimiento allegro.

Hay que hacer aquí una aclaración totalmente necesaria sobre dos términos que pueden traer a confusión: la **forma sonata** y la forma **tiempo tipo sonata**. El primer término hace referencia a la totalidad de la obra sonata, es decir, a los cuatro tiempos. El segundo término hace referencia a la forma que se utiliza principalmente en el primer tiempo de la sonata, y que por ser el más representativo, recibe dicho nombre. La estructura esencial de la forma **tiempo tipo sonata** es la siguiente:

1. Exposición de los temas

- a) Tema 1, en el tono principal
- b) Puente (modulación a la dominante)
- c) Tema 2, en el tono de la dominante
- d) Cadencia

2. Desarrollo.

Los temas 1 y 2 son tratados de diversas formas para volver al tono principal.

3. Reexposición.

- a) Tema 1, en el tono principal
- b) Puente no modulante
- c) Tema 2, también en el tono principal
- d) Cadencia, que termina igualmente en el tono principal.

Por último, vamos a hacer referencia a aquellos términos que están íntimamente relacionados con el mundo de la sonata, y que en la mayoría de casos, conforman nombres de diferentes piezas:

Sonatina

Hace referencia a una sonata de pequeñas dimensiones y de ejecución más fácil. Tuvo su momento culmen durante el final del clasicismo y volvió a resurgir en el S.XX con obras de Ravel, Busoni y otros.

Trío

Es una sonata compuesta para ser ejecutada por tres intérpretes. Las formaciones más comunes son: trío de cuerda y trío con piano (dos instrumentos de cuerda más piano).

Cuarteto

Es una sonata compuesta para ser ejecutada por cuatro intérpretes. Las formaciones más comunes son: cuarteto de cuerda y cuarteto con piano (tres instrumentos de cuerda más piano).

LA SUITE

La suite está compuesta por una serie de danzas o movimientos de danza.

De alguna manera es de las primeras formas compuestas, ya que parece obvio que en los primeros intentos históricos por alcanzar estructuras musicales más complejas que las existentes hasta entonces (hablamos de la Edad Media), la manera más sencilla de conseguirlo era encadenando diversas danzas.

Durante el siglo XVII adquiere una gran importancia y tanto en Italia como en Francia, Alemania e Inglaterra se cultiva enormemente. Posteriormente en Francia, con Couperin también alcanza gran esplendor.

La suite está estructurada en la sucesión de movimientos rápidos y lentos. Aunque el número de piezas de que puede estar compuesta es variable, existen cuatro que son básicas y fundamentales: la **allemande**, la **courante**, la **zarabanda** y la **giga**. Otras piezas que completarán la suite son: la bourré, el minué, la musette, el capricho, etc.

De las piezas complementarias de la suite, las analizaremos independientemente de ésta. De las cuatro piezas fundamentales, vamos a detallarlas a continuación:

Allemande:

Literalmente, alemana. Es la pieza que se coloca en primer lugar siempre que no haya un preludio inicial. Su tiempo es moderado y está en compás de 2/4. Posee una forma binaria y su característica más importante es el inicio en anacrusa.

Courante:

Literalmente, que corre. Esta pieza de movimiento rápido está en compás ternario y es totalmente contrastante con la Allemande. Suele iniciar en anacrusa y su forma es binaria, similar a la Allemande.

Zarabanda:

De movimiento lento y escrita en compás de 3/4, su origen se centra en España durante el S.XVI, pasando a Italia a principios del S.XVII gracias al repertorio de obras para guitarra española. Posee una forma binaria, y en sus melodías son frecuentes los trinos, grupetos, mordentes y todo tipo de adornos habituales en el barroco.

Giga:

De origen inglés, movimiento vivo y compás de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8. A finales del S.XVII existían dos tipos de giga: la giga francesa, de movimiento rápido, compás de 3/8 o 6/8, con frases irregulares y estilo imitativo; y la giga italiana, más rápida, en compás de 12/8, con frases regulares y estilo homofónico.

EL TIENTO

Es una pieza escrita para órgano, propia de la música española del siglo XVI.

Es una forma relativamente libre que combina elementos diversos: imitación, diatonismo y cromatismo, ritmos diversos, elementos de improvisación, etc.

Entre otros maestros, le dedicaron su atención Antonio de Cabezón, Correa de Arauxo y Juan Bautista Cabanilles.

LA TOCATA

La tocata es una forma musical libre de carácter variable y pensada para ser ejecutada por un instrumento de teclado. Nació en Italia, hacia el final del S.XVI. Los primeros autores de tocatas fueron **A.Gabrieli** y **C.Merulo**.

Se confunde de tal modo con el **Preludio** que, no solamente se empleaban ambos indistintamente como introducción a la **Fuga**, sino que también una misma composición ha recibido las dos denominaciones.

La tocata varía desde las breves como la *Tocatta di I.Tono* de **Frescobaldi**, hasta la monumental tocata que precede a la *Fuga en Fa mayor para órgano* de **J.S.Bach**.

Puede constar de varios tiempos de carácter diverso, ya sea de movimiento vivo y llena de virtuosismo, como de movimiento lento y expresión suave y apasionada. Por ejemplo, la *Tocata II* de **A.Scarlatti** posee cuatro tiempos. Las escritas para clave por Bach poseen varios movimientos y todas terminan con una Fuga. Compuesta así la Tocata, su forma se confunde con la **Suite** y la **Sonata**.

Además de las anteriormente citadas, destacaremos las siguientes tocatas: *Tocata op.7* de **Schumann**, el 3º tiempo de *Pour le piano* de **Debussy** y la *Tocata op.11* de **Prokofiev**.

EL VALS

El vals ha sido el baile de salón más famoso del S.XIX. En sus orígenes se le relaciona con la Deutsche (danza alemana) y el Ländler de finales del S.XVIII. A principios del S.XIX obtuvo mucha popularidad, a pesar de las objeciones que hacían los moralistas e incluso los médicos (por la velocidad con la que los bailarines giraban). Se trata de una danza en compás de 3/4 y de un carácter variable.

Uno de los primeros virtuosos del piano que compuso valsos fue **Hummel**. También **Beethoven**, en sus Variaciones Diabelli, escribía sencillas melodías en tiempo de vals. Pero es **Schubert** el compositor que por primera vez escribió música específica con el apelativo de Vals.

El rondó para piano "Aufforderung zum Tanze" de **Weber** fue como un modelo de lo que debía ser la estructura formal del vals:

1. Una introducción lenta, generalmente Adagio.
2. Seguidamente, una breve entrada en tiempo de vals.
3. Comienza el cuerpo del vals con una serie de partes, cada una de ellas diferentes entre sí y en tonalidades distintas.
4. Acaba con una coda final, haciendo referencia al material escuchado a lo largo de la obra.

Esta forma fue establecida a principios del S.XIX por **Lanner** y **Johann Strauss I**. Con los hijos de éste último, Johann y Josef, el vals alcanzó su culminación como forma de danza, composición musical e indiosincracia de una sociedad y época. Hubo compositores menores, como Lehár, Offenbach y Suppé, que incluyeron valsos en sus operetas. Posteriormente, el vals se afianzó en el ballet y en la ópera: ejemplos como "Eugene Onegin" de **Tchaicovsky**, "La bohème" de **Puccini**, y "El caballero de la Rosa" de **R.Strauss**.

Entre los valsos más originales podemos citar los de **Chopin** (Vals op.64 nº1 "Vals del minuto") y **Brahms**. Famosos son los "Valses Mefisto" de **Liszt** y el "Valse triste" de **Sibelius**. Pero el momento culmen de evolución del vals lo podemos resumir en dos obras de **Ravel**: "Valses nobles et sentimentales" y "La Valse".

LA VARIACIÓN

Lo que en un principio era un recurso musical sencillo e intuitivo (utilizar un tema con transformaciones sucesivas, ya fueran de tipo melódico, rítmico u otro) llega a ser en ocasiones una forma musical con características propias.

La variación, como recurso, es muy antigua. De hecho es un procedimiento casi evidente: un tema que se ha cantado o tocado con un instrumento, se vuelve a tocar de nuevo y, para hacerlo más ameno, se introduce algún cambio.

Como forma, parece ser que ya en el siglo XVI los vihuelistas y tañedores de laúd ejecutaban frecuentemente los aires de danza con inclusión de variaciones. En España, aparte de los laudistas, los organistas también hacían uso de esta forma, dándoles el nombre de "diferencias"

También los maestros del siglo XVII (Bach - "Variaciones Goldberg") y los del XVIII utilizan esta forma. En el siglo XVIII, en el periodo clásico, aparece la "variación sobre un tema" que a principios del XIX se utilizará mucho por los compositores. Posteriormente, incluido durante el siglo XX, esta forma siempre ha gozado de la atención de los creadores.

Como hemos apuntado, la estructura de esta forma se reduce a la exposición de un tema durante un determinado número de veces, pero con diversas alteraciones en cada una de ellas, ya sea de tipo melódico, rítmico, armónico, etc. haciendo que, en algunos casos incluso, el tema llegue a ser difícilmente reconocible.

LA CANCIÓN

Como definición podemos decir que se trata de una pieza musical breve compuesta para una o más voces, con o sin acompañamiento instrumental, pudiendo tener carácter religioso o profano.

De las pocas canciones que se conservan de la antigua Grecia y Roma, en su mayoría pertenecen a la época helenística. De la cultura hebrea, conservamos ejemplos de canciones en los *salmos*. Las primeras canciones que se conservan con *notación* datan del S.IX y reciben una gran influencia del canto gregoriano. Algunas canciones latinas de carácter no litúrgico se conservan en manuscritos de los siglos X y XI, así como las compuestas por los *goliardos* del S.XII.

En los S.XII y XIII surgen los *trovadores* en Francia y los *minnesang* en Alemania. Se trata en ambos casos de poetas que componen música para sus propias poesías, dentro de un carácter monofónico, cortesano y profano. En este tiempo se utilizan formas como la **balada**, el **rondeau** y el **virelai**.

A partir del S.XV, la canción monofónica va perdiendo interés, aunque la esencia de esta canción permanezca en obras de los polifonistas franceses y holandeses del S.XVI y por medio de formas como la **chanson**, la **frottola** y el **madrigal**. Ya en el S.XVII, la canción pasa a formar parte de formas más amplias como la **cantata** y la **serenata**, tomando entonces como modelo el **aria**.

De la canción de concierto que surge en el S.XVIII y que es sinónimo del término alemán **lied**, será tratado precisamente en el apartado de la forma **lied**.

Dentro de las diferentes formas de canción, y sobre todo ligadas al carácter popular de las mismas, se pueden encontrar las siguientes:

- **Canción estrófica**: También llamada *romance*. Se trata de la repetición continua de una frase musical con diferentes textos.
- **Canción con estribillo**: Está compuesta por *coplas* con una única música y diferentes letras, y por *estribillos* con una única letra. De esta forma surgirá la forma **rondó**.
- **Villancico**: Ver en el apartado de la forma **villancico**.
- **Canción polifónica**: Su máximo exponente es la escuela francoflamenca del S.XVI. Nace de la fusión de la canción monódica popular y del motete contrapuntístico. Está destinada a ser cantada *a capella* y el número de voces puede variar. Frecuentemente utiliza las formas de **rondó**, **virelai** y **balada**.

LA CANTATA

Aparece a principios del siglo XVII, siendo Caccini y Peri (Florencia) de los primeros conocidos en tratar en esta forma musical.

La cantata pertenece al ámbito vocal aunque también tiene que una importante sección instrumental. Como en otras formas musicales, se puede distinguir entre dos tipos: uno de carácter profano y otro de tipo religioso.

Aunque inicialmente tiene una estructura muy sencilla, posteriormente se va ampliando, pasando de ser una forma simple a una compuesta, ya que reúne varias formas simples (aria, recitativo, el dúo, trío, coro, etc., según las épocas).

Inicialmente se escribía para una voz acompañada de algunos instrumentos, pero fue evolucionando hasta llegar a utilizar grandes coros y un importante número de instrumentos.

Maestro son de la cantata profana fueron, entre otros, Clerambault y Rameau (Francia) . Telemann y Bach (Alemania) se dedicaron tanto al género profano como al religioso.

EL CANTO GREGORIANO

El canto gregoriano es usado por la Iglesia Católica en su culto. Se dice gregoriano en honor a **San Gregorio Magno**, que, en el S.VI, recopiló una serie de cantos litúrgicos de siglos pasados en un libro llamado **Antifonario**. Estos cantos tienen su origen en cantos judíos, griegos y romanos; son anónimos, pasando por tradición oral de unos a otros.

Las características principales del canto gregoriano son las de un canto monódico, modal y de ritmo libre. Del canto gregoriano heredaron las posteriores formas musicales todos los mecanismos compositivos y estructurales, ampliándolas y haciéndolas evolucionar.

Por ultimo, basta citar las formas básicas del canto gregoriano:

- El salmo
- La secuencia
- El responso
- La antífona
- El himno

LA CORAL

En sentido estricto y propio, se llaman corales a las melodías religiosas populares sobre texto en alemán o latín, usadas preferentemente en la liturgia de la iglesia protestante de raíz *luterana*. Son formas análogas a los corales, las **Laudas** en Italia y los **Cánticos** en la Francia meridional.

Los textos y la música de los primeros corales eran adaptaciones de himnos, antífonas y canciones profanas, anteriores a la **Reforma**. La gran cantidad de himnos publicados en vida de **Lutero** y después de muerto éste, contribuyeron a la consolidación del coral como pieza central del oficio religioso, además de incentivar la composición de nuevos corales.

Las melodías suelen ser sólidas y austeras, sin ninguna ornamentación. Los corales del S.XVI se cantaban al *unísono*. Posteriormente, se armonizaron de forma sencilla para las cuatro voces humanas, siendo la voz superior de la mujer (soprano) la que portaba la melodía. El desarrollo de este estilo coral alcanzó su punto culminante en las armonizaciones de **J.S.Bach**.

La forma del coral es muy simple, y los periodos musicales de que está compuesto están acoplados a la rítmica del texto, para que pueda entenderse con facilidad. El término coral ha sido utilizado tanto para el canto al unísono como polifónico. Se pueden reconocer las siguientes formas académicas de coral:

Coral en estilo severo	Coral figurado	Coral canónico	Coral fugado

El término coral ha sido asociado a otras formas musicales, como la cantata coral, el prelude coral y la fantasía coral.

EL LIED

El lied es una forma vocal monofónica (o sea, a una sola voz) con un acompañamiento instrumental (generalmente piano) y que se basa en un texto.

Tiene su origen en una forma musical llamada **kunstslied** que aparece hacia el siglo XVII, con influencias del aria italiana. Schubert y Schumann son grandes maestros del lied.

Aunque no se puede hablar de una estructura totalmente definida respecto a esta forma, se pueden generalizar algo si consideramos que el texto en el que se basa el lied suele ser un poema, lo que nos lleva a una estructura por estrofas, muchas veces con estribillo. Cada uno de ellos lleva su acompañamiento musical que se repite en cada una de las estrofas y estribillos siguientes. En otros casos, no se recurre al estribillo, e incluso puede darse el caso en que el acompañamiento musical va variando en las sucesivas estrofas y estribillos.

EL MADRIGAL

El término madrigal, que significa *rebaño*, en su origen era un canto poético utilizado en Italia en el S.XIV. Los primeros madrigales eran muy sencillos, con estrofas de dos o tres versos y un *ritornello* final de uno o dos versos. Casi todos los madrigales conservados son a dos voces, donde la voz superior estaba bastante ornamentada, mientras que la voz inferior era más sencilla. Este tipo de madrigal fué desapareciendo a mitad del S.XV.

En el S.XVI, el término madrigal se aplicaba a la musicalización de los poemas profanos, frecuentemente de *Petrarca*, y compuestos a 3 y 4 voces. Venecia fue el centro de producción de madrigales, donde el compositor **Willaert** fue foco de imitación.

A partir de este momento, se produjeron notables cambios en el madrigal. De las cuatro voces originarias se pasó a seis, sobre todo por medio de **Palestrina**, **Orlando di Lasso** y **A.Gabrieli**. Posteriormente se produce una evolución hacia el estilo concertado de la mano de **Monteverdi**.

Es muy difícil establecer la forma del madrigal, sobre todo por la dependencia de éste sobre el texto. Frecuentemente, el madrigal presenta la misma forma del **motete**. Se podría decir que son prácticamente la misma forma, sólo diferenciándose en el carácter religioso de los textos del motete y del carácter profano de los textos madrigalescos. Esta forma común significa que cada frase del texto posee un desarrollo unas veces *polifónico* y otras *homofónico*.

La forma del madrigal es muy variable según las diferentes épocas y según los textos utilizados. Pero si hay que destacar un rasgo que le caracteriza es la frecuente repetición del último verso, confiriéndole un final formalmente más coherente.

En España se utilizaron formas musicales muy afines al Madrigal, a saber, como la *Villanesca*, el *Romance*, el *Soneto*, la *Ensalada*, entre otras.

LA MISA

La misa es la principal composición de la liturgia de la Iglesia Católica. Se halla integrada por una sucesión de diferentes piezas, que se dividen en dos categorías: el **Propio** y el **Ordinario**. El Propio, o partes variables, se llaman así por cuanto puede variar de acuerdo a la festividad o solemnidad litúrgica del día en que se celebra la Misa. El Ordinario, o partes fijas, se llaman así por su presencia en casi todas las Misas, con excepción de la de Difuntos y durante la Semana Santa.

El Propio y el Ordinario están compuestos de los siguientes cantos:

PROPIO	ORDINARIO
Introito	Kyrie
Gradual	Gloria
Secuencia y Alleluya	Credo
Ofertorio	Sanctus-Benedictus
Comunión	Agnus Dei

Las primeras misas surgen de la tradición del **canto gregoriano**. Posteriormente, en los S.XIII y XIV, la composición de misas utiliza el estilo **polifónico**, bien para coro solo, o coro con solistas, con acompañamiento de órgano u orquesta. Como tema principal se usaba una melodía gregoriana o un canto popular que hacía las veces de **cantus firmus**: es lo que se llamaba **estilo Palestrina**, en los que las diferentes partes de la misa estaban compuestas a modo de **motetes**.

Posteriormente, dichas diferentes partes adoptan estructuras ternarias tipo **lied**. Esto se pone de manifiesto a partir del barroco tardío con **Bach**, y después en el clasicismo con **Haydn** y **Mozart**, pasando a lo largo de los siglos por compositores tan representativos como **Beethoven** y **Schubert**.

Con la reforma de la liturgia católica actual, ya no es obligado cantar las cinco piezas del Ordinario; solo tres de ellas se mantienen, a saber, el Kyrie, el Sanctus-Benedictus y el Agnus Dei.

EL MOTETE

El motete es una de las formas musicales más importantes de la **música polifónica** desde el S.XIII hasta el XVIII, aunque posteriormente se siguieran componiendo pero en menor medida y de una forma independiente.

En los siglos XIII y XIV, el motete constaba de una serie de variaciones polifónicas sobre un Canto dado o **Cantus Firmus**. Este cantus firmus era una melodía ya existente, de origen generalmente litúrgico, y sobre el que se basaba la composición polifónica. Sobre este cantus firmus, de línea melódica amplia y severa, se contraponía una nueva melodía con otro texto, más amplia y variada, que se conocía con el nombre de **tropo**.

Por tanto, se denominaba motete a la voz que hacía un contrapunto sobre el rígido esquema del cantus firmus, a modo de *discanto* o *diafonía*. El cantus firmus poseía un texto corto, mientras el discanto contenía un texto con más palabras. El texto utilizado estaba escrito en latín sobre un salmo o pasaje de las Sagradas Escrituras.

Posteriormente, el motete se convirtió en una obra vocal polifónica *a capella*, con un carácter dramático e imitativo. Es evidente la evolución manifiesta que se produjo en el motete, desde las primeras obras de **Perotín**, pasando por **Palestrina**, **Orlando di Lasso** y **T.L de Victoria**, hasta llegar a los compositores románticos.

LA ÓPERA

En opinión de algunos, ésta es la máxima expresión artística, ya que reúne en una sola obra diversas artes: literatura, música, dramaturgia, y algunas de las partes plásticas (la pintura especialmente y en algunos casos la escultura). Tal es la envergadura artística de esta forma.

Realmente se puede considerar esto así, ya que en realidad la ópera es un drama o tragedia teatrales en la que todo se desarrolla musicalmente. Así pues, salvo en casos muy concretos, todos los papeles son cantados.

Aunque se pueden detectar algunos casos incipientes en el siglo XVI, no es hasta **Monteverdi** cuando esta forma adquiere ya una personalidad que desembocaría en la gran ópera posterior en Francia, Alemania y sobre todo en el período romántico.

En el siglo XVIII aparece la llamada **ópera bufa** de carácter cómico. A ésta hay que reconocerle el mérito de servir de revulsivo y renovación de la **ópera seria**. Gluck, en Francia, fue uno de los renovadores de la ópera seria y el impulsor en París de esta forma lírico-teatral, convirtiendo a esta ciudad en el punto de referencia operístico durante algún tiempo.

Ya en el romanticismo aparecen los grandes maestros. **Verdi**, **Puccini**, etc. y posteriormente **Wagner** y **Debussy**, entre otros maestros, dieron un gran impulso a esta forma en los siglos XIX y principios del XX. Aunque la estructura puede ser cambiante según las épocas y los autores, se puede decir que es una forma compuesta, dividida en actos, y estos a su vez en escenas, en las que, después de una *introducción*, se suceden *recitativos*, *arias*, *dúos* y *tercetos* e incluso *cuartetos* vocales, terminando con un número final en el que intervienen todos los personajes al mismo tiempo. Otra estructura más libre (posterior a la anterior) no diferencia tanto unos números de otros, desarrollándose todo de un mundo más escénico, a la manera teatral, siendo en todo caso la música, en los momentos en que discurre a solas, la que puede separar unas escenas de otras.

A continuación vamos a dar unas pequeñas definiciones de los términos relacionados con la ópera que señalan diferentes partes o secciones de dicha ópera:

- **Recitativo**: Se trata de la declamación musical del texto por parte de un cantante. Tiene carácter narrativo, y es acompañada por un instrumento (frecuentemente por el *clave*) o por la orquesta.
- **Aria**: Recibe los apelativos de *Gran aria*, *Aria de Bravura* o *Aria Da Capo*. En el aria, el cantante muestra sus poderes expresivos, líricos y musicales. Puede tener una estructura binaria o ternaria.
- **Arietta**: Es un aria de forma simple y pequeñas dimensiones.
- **Arioso**: Se trata aquí de una frase corta, de carácter lírico, que se interpreta a continuación del recitativo.
- **Cavatina**: Es el aria de salida, es decir, lo primero que interpreta el cantante nada más salir a escena. Su melodía es sencilla.
- **Romanza**: El cantante, a solo, interpreta un canto de amor, con melodías sugerentes y espectaculares. Es una de las partes más importantes de la ópera.
- **Duo**, **Terceto**, **Cuarteto**, etc: Se trata de un aria donde participan dos, tres, cuatro o más solistas.
- **Concertante**: Suele presentarse al final de una escena, y está interpretada por varios solistas, acompañados normalmente de *coro* y de orquesta.

Otros términos, pero de carácter instrumental, relacionados con la forma de la ópera son los siguientes:

- **Preludio:** Tiene la función de introducción de la ópera, y normalmente se presenta como una *sinfonía* o una *obertura*.
- **Interludio:** Se trata de un pasaje orquestal que separa dos escenas. Posee menos dimensiones que el preludio, aunque su forma es idéntica.
- **Postludio:** También se puede llamar *epílogo*. Es un fragmento orquestal que se interpreta al final de la obra, a modo de resumen de la ópera.

Una forma surgida de la ópera es la llamada **opereta**. Este término se utilizó, durante los S.XVII y XVIII, en una serie de obras escénicas más breves y sencillas que la ópera. Ya en los S.XIX y XX se convirtió en un género más *ligero*, con diálogos hablados y danzas. Este paso deriva de la evolución de la *opera cómica* francesa.

Operetas famosas las podemos encontrar en compositores como **Offenbach** (Orfeo en los infiernos, La bella Helena), **Johann Strauss** (Indigo und die vierzig Räuber, Die Fledermaus) y **Lehár** (Die lustige Witwe).

EL ORATORIO

El oratorio se puede asimilar a la cantata aunque con mayores proporciones dando, además, a la orquesta una mayor importancia. Es una forma perteneciente al género religioso.

Es una forma compuesta, con elementos similares a los que componen la cantata: Arias, recitativos, dúos, tríos, coros, etcétera, sin olvidar largos fragmentos instrumentales a cargo de la orquesta en determinadas ocasiones. Un buen ejemplo lo tendríamos en "El Mesías" de Haendel.

LA PASIÓN

La pasión es una forma similar al **motete** y al **oratorio**, y cuya finalidad principal es la narración de la pasión de Cristo según relatan los evangelios. En su elaboración se utilizan prácticamente los mismos elementos que en el oratorio y la cantata. Ya en la Edad Media era costumbre repartir entre los diferentes cantores las voces de Jesucristo, Poncio Pilatos, Judas y demás personajes.

Desde el S.XIII se hizo habitual repartir el recitado a los cantantes. Ya en el S.XV se introdujo la práctica *polifónica*, constituyendo la llamada **pasión responsorial**. Este tipo de pasión, llamada también *pasión coral*, fue propagada por Italia durante el S.XVI. En contraposición a ésta, surge la **pasión musicada**, también llamada *de motete*, donde el texto evangélico se integraba totalmente en el juego polifónico.

La pasión tuvo su desarrollo más amplio en la Alemania luterana del S.XVII y XVIII, utilizándose los dos tipos de pasión anteriormente citados, aunque el papel del narrador era dedicado a la recitación tradicional. A mitad del S.XVII se introducen *sinfonías*, *madrigales* e *himnos*.

En el S.XVIII contemplamos como la forma pasión basada en el oratorio es la que prima, ya que es la que mejor se adapta a las exigencias luteranas. Esta forma tiene su punto álgido con la figura de **J.S.Bach** y dos obras principales: *La pasión según san Juan* y *La pasión según san Mateo*. En las pasiones de Bach encontramos el recitativo (que interpreta al personaje del evangelista), el arioso, el aria, el coro y los corales armonizados, todos entrelazados en un orden racional.

La función de la Pasión musical es su interpretación dentro de las iglesias. Esta función desaparece en los siglos XIX y XX, pasando a tener una función concertística.

EL REQUIEM

Básicamente, el requiem es una misa fúnebre. La orquesta adquiere aquí, en contraposición a la Misa, un importante papel.

Mozart primero, en el clasicismo y otros compositores durante el romanticismo (Schumann, Liszt, Fauré, entre otros) compusieron importantes obras en esta forma, que ya había sido utilizada anteriormente por compositores como Orlando de Lassus o Tomás Luís de Victoria.

Por lo que respecta a su estructura, difiere en algunos aspectos de la misa, ya que consta de dos partes menos (Gloria y Credo) quedando con esta estructura básica : Introito, Kyrie (con el Dies Irae), Ofertorio y Comunión.

EL VILLANCICO

En un principio, el término villancico no hacía referencia a una **canción** entonada para celebrar la navidad, sino que representaba una pieza campesina, religiosa o profana que cantaban los **villanos**. Cuando la letra de los villancicos no era litúrgica solía denominarse *Tono a lo humano*, y si era de carácter religioso se decía *Tono a lo divino*.

El villancico es una forma musical y poética originaria de España. Algunas de sus melodías pudieron formar parte de *misterios* y representaciones teatrales medievales, entre las cuales la principal era el ciclo de la Navidad. Cuando se prohibieron estas representaciones en los templos, estos villancicos quedaron como piezas sueltas dedicadas a la Navidad. Pronto se entroncaría el villancico en la corte, convirtiéndose en los S.XV y XVI, junto con el **romance**, en la composición más interpretada.

Formalmente, se pueden distinguir dos estructuras o modelos. Una primera donde se va alternando un estribillo a diferentes coplas; una segunda donde se utilizan tres partes, a saber, Tonada, Responsión y Copla.

El **Cancionero de Palacio** es la primera gran colección de villancicos que se conserva. En él podemos contemplar obras de **Juan del Encina**, **Francisco Millán** y **Juan de Anchieta**, entre otros. Algunas piezas son de tratamiento *polifónico* y contrapuntístico, mientras otras son fundamentalmente *homofónicas*.

En el S.XVI aparecen villancicos a una voz con acompañamiento de **vihuela**, sobre todo en obras de **Luís de Milán**, **Miguel de Fuenllana** y **Alonso Mudarra**. En el S.XVII el villancico de carácter religioso se hace más popular, mientras que el profano es desplazado por el *Romance*. A partir del S.XVIII, el villancico sufre una gran influencia de la cantata italiana, adquiriendo un carácter dramático y teatral. Desde entonces hasta nuestros días, el término villancico ha estado ligado al de la Navidad.

LA ZARZUELA

Esta forma, típicamente española y con origen probable en la ópera bufa, no es sino una adaptación de la ópera a la particular idiosincrasia del carácter español.

A diferencia de la ópera, los fragmentos hablados tienen su importancia, y el tema de la obra suele ser de carácter menos dramático, con un tratamiento más bien cómico. Esto, sin embargo, no debe llevarnos a engaño y así, las voces necesarias para los papeles solistas necesitan ser sólidas y con capacidad para responder a partituras nada fáciles. Además, la complejidad escénica muchas veces nos hace dudar que la zarzuela sea una estructura más ligera que la ópera, pues tanto los coros como las puestas en escena llegan a ser en ocasiones, espectaculares.

En la primera mitad del siglo XX es cuando esta forma adquiere en España mayor importancia, con muy buenos compositores e importantes creaciones tanto en número como en calidad.

EL ARIA

El aria es una pieza escrita generalmente para una voz con acompañamiento de uno o varios instrumentos, sobre texto no narrativo, pero lleno de expresividad y sentimientos. Posee una forma muy variable, y puede ser una pieza independiente o ser integrante de una ópera, un oratorio, una cantata, etc. Como pieza independiente y meramente instrumental, el aria se encuadra en el mundo de la **Suite**. Es en este caso una pieza de carácter cantábil, de movimiento lento, de compás binario o ternario, y con profusa ornamentación. Su forma musical es la misma que la de la **Alemande**. Ejemplos los podemos ver en la 3ª *Obertura* y en la 4ª *Suite francesa* de J.S.Bach.

Hablando del aria como forma vocal, hay que decir que tiene por naturaleza una función lírica, musical y expresiva que la separa del **Recitativo**. Frecuentemente, la música supera en amplitud y estilo a la palabra.

En el S.XIV, el término aria se aplicó a composiciones poéticas simples y ligeras, como por ejemplo el *aria napoletana*. Posteriormente, el aria ocupó un papel fundamental en las óperas, cantatas y oratorios. En el S.XVII, las arias estaban compuestas en su mayoría en compás ternario, y poseían un acompañamiento de **continuo** con *ritornellos* instrumentales entre los versos. La forma musical utilizada podía ser binaria o ternaria.

A principios del S.XVIII, el acompañamiento de continuo va desapareciendo. En esta época se ponen de moda las arias de grandes dimensiones, como el **aria da capo**. Las óperas del S.XIX reducen el número de arias e incrementan su longitud.

La ópera italiana influyó determinantemente en los demás géneros operísticos contemporáneos. Compositores como **Verdi** o **Puccini** son hitos dentro de esta forma compositiva. Pero la influencia de **Wagner** ha sido tal, que en el S.XX se dejaron atrás las antiguas tradiciones. Compositores como **Stravinsky** recordaron en alguna obra al aria del S.XVIII (como por ejemplo en *The Rake's Progress*), pero con un estilo actual que se alejaba de la esencia antigua. Las arias actuales están entronizadas en el teatro musical y se someten a la función de éste.

LA BALADA

La balada, que antiguamente se llamaba **Canzone a ballo**, ya que se combinaba con la danza, en la actualidad es un canto de carácter narrativo, que se desarrolla de manera mixta de *recitativo* y de *arioso*. La transición entre las dos formas permite conferir un distinto relieve a las diversas frases del texto. Como forma artística no popular, se cultivó en Alemania en el S.XIX por medio de obras para voz y piano sobre poemas narrativos. Uno de los primeros compositores de baladas fue **J.R.Zumsteeg**, que sirvió de modelo a compositores como **Schubert**, **Schumann** y **Wolf**.

Además de la balada vocal, existe la balada instrumental, nombre este de balada utilizado por primera vez por **Chopin** para nombrar una pieza **pianística** de estilo narrativo. En tiempos posteriores, esta acepción fue aplicada a piezas de música programática escrita para orquesta. Citaremos como ejemplo de baladas pianísticas las 4 que compuso Chopin: op.23, 38, 47 y 52.

EL CANON

El canon es una forma de composición de carácter **polifónico**, en el que una voz interpreta una melodía, y es seguida, a distancia de ciertos compases, por sucesivas voces que interpretan esa misma melodía, pudiendo estar dicha melodía escrita a un intervalo diferente, e incluso transformada.

A la primera voz se le llamó *proposta* o **antecedente**, y a las voces que le seguían *risposta* o **consecuente**. Esta forma de imitación aportó un gran beneficio al estudio del *contrapunto*, y, consecuentemente, al desarrollo de las distintas formas musicales.

Aparecieron cánones por primera vez en Alemania, Francia e Inglaterra allá por el S.XIII. En el S.XIV floreció el canon por medio de las obras de **Machaut**. Los compositores flamencos del S.XV ofrecieron cánones de gran complejidad. Es en el S.XVII, y posteriormente con la obra de **Bach**, donde el canon desarrolla todo su poder creativo.

Ya en la era sinfónica y en el romanticismo, el canon pierde su papel y pasa a segundo lugar. Sin embargo, es a principios del S.XX, con el neoclasicismo y el serialismo, donde recobra importancia y uso. Existen varias formas de cánones, según se catalogue interválicamente (canon a la 2ª, a la 3ª, etc) o por las transformaciones que sufren las distintas voces (canon natural, retrógrado o cancrizante, de espejo o movimiento contrario, por aumentación, por disminución, etc).

Grandes compositores, como **Bach**, **Haydn**, **Mozart** o **Beethoven**, han escrito cánones.

LA ELEGÍA

La elegía es una pieza vocal o instrumental en la que se expresa el **lamento** por la muerte de una persona. El ejemplo más antiguo es el **Planctus** medieval, y de los posteriores cabe destacar la **déploration** y la **nenia** entre los vocales, y el **tombeau**, el **dump** y la **apothéose** entre los instrumentales. Gran parte de los **lamentos** barrocos son elegíacos en el tono, aunque no usen el término elegía.

También algunas obras contemporáneas han sido escritas en modo de elegía, pero sin denominarlas como tal.

LA HABANERA

La habanera es una danza originaria de La Habana, capital de Cuba, de movimiento moderado y en compás de 2/4. Se hizo muy popular a principios del S.XIX, y fue utilizada frecuentemente por compositores franceses y españoles.

El ejemplo más famoso y evidente de habanera es la que escribió el compositor francés **Bizet** para su ópera *Carmen*. Otros ejemplos no menos conocidos son el preludio para piano *La Puerta del vino* de **Debussy**, y la colección para voz y piano *Canciones negras* del compositor catalán **Montsalvatge**.

EL INTERMEZZO

El intermezzo es un término utilizado en el S.XVIII para una serie de piezas de carácter cómico que eran interpretadas entre los actos o las escenas de una **ópera**. Los *intermezzi* (intermezzo en plural) eran utilizados a la manera de los **intermedios** renacentistas.

A medida que iba evolucionando, el intermezzo, sin perder su carácter cómico, fué adquiriendo una trama propia, sobre todo en las *óperas serias* venecianas. A partir de 1.720, el intermezzo comenzó su edad de oro, principalmente por mérito de un compositor: **Pergolesi** y su obra *La selva padrona*. Posteriormente, los intermezzi fueron sustituidos por *ballets* como principales diversiones del entreacto en la ópera seria.

Ya en el S.XIX, el término intermezzo empezó a utilizarse en obras instrumentales, principalmente para piano solo. Compositores como **Schumann** y **Brahms** compusieron obras con este término para piano; todas ellas caracterizadas por un lirismo muy patente.

ROMANZA/ROMANCE

En el S.XV se denominaba **romance** en España y **romanza** en Italia a un tipo de obra compuesta en forma de **balada** de carácter lírico. El romance español era de carácter narrativo y muy cercano al **villancico**. Era interpretado en la corte bien por coros bien por un intérprete con laúd. Con el tiempo apareció el romance con estribillo, siendo casi imposible diferenciarlo del villancico.

A partir del S.XVIII, los términos *romance* y *romanze* se usaron en Francia y Alemania para referirse a un tipo de obra de carácter sentimental y romántico. Dicho romance engarzaba perfectamente en el carácter de la *opéra comique* y en las representaciones de salón. **NOTA:** Respecto de la romanza aplicada al mundo de la ópera, la desarrollaremos dentro de la forma **Opera**.

El romance vocal sufrió la imitación por parte del mundo instrumental, generándose una romanza instrumental, conservando, eso sí, el espíritu lírico del primero. Primeros y famosos ejemplos de romanza instrumental son: el que observamos en el *Concierto para piano K466* de **Mozart** y los *2 Romanzen para violín y orquesta op.40 y 50* de **Beethoven**.

Ya en el S.XIX se empleó el término de romanza a una serie de pequeñas composiciones instrumentales, sencillas de forma y poéticas de carácter. Un ejemplo claro son las *Drei Romanzen op.28* de Schumann. Redundando en este tipo de composiciones, el compositor alemán **Mendelssohn** crea un término análogo: **Romanzas sin palabras**. Se trata aquí de composiciones sencillas, donde se quiere narrar y expresar sin palabras aquellos sentimientos e ideas imperantes en el Romanticismo. La forma característica es la de **lied** o la de **preludio**.

No se puede definir claramente la forma de la romanza, pero los ejemplos que se conservan contemplan el uso tanto de la forma lied, el rondó o el tipo sonata.

LA SERENATA

Es una forma compuesta y con una estructura similar a la suite, con varias piezas que componen la obra. Aunque también guarda analogías con la sinfonía, no pretende alcanzar la magnitud de esta, ni por su envergadura ni por sus necesidades orquestales.

Esta forma musical que cayó en desuso en el siglo XIX, después de su gran importancia en el XVIII, volvió a ser bastante utilizada en los principios del siglo XX, por compositores de la talla de Stravinsky o Milhaud, entre otros.