

Este trabajo es un apunte de cátedra de las materias **Lenguaje Musical II y III** de la Facultad de Artes de la UNLP. Se trata de un PDF generado desde una presentación de *Genially* en la web. Es posible acceder a los textos y ejemplos musicales, pero no a los elementos interactivos y los archivos de audio. Para ello, acceder a la presentación original en *Genially* desde este link:

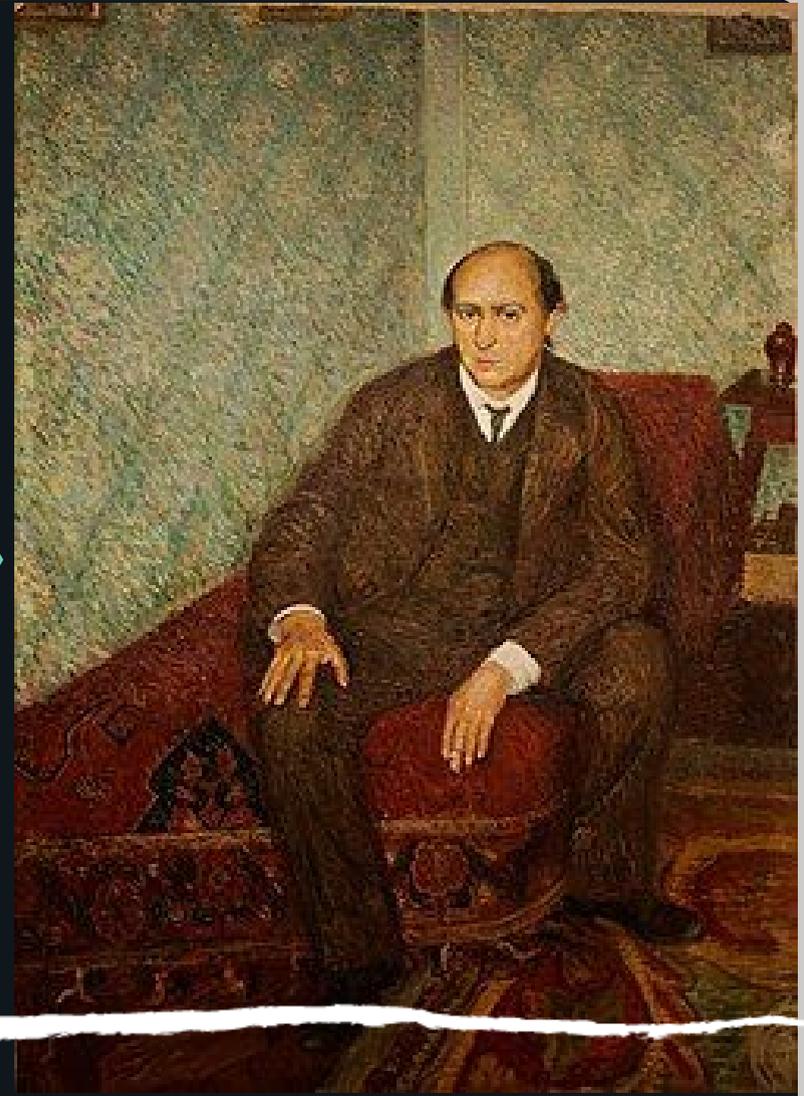
<https://view.genial.ly/6226962db64b58001383f43d/presentation-nociones-basicas-motivo-idea-musical-tipos-formales>

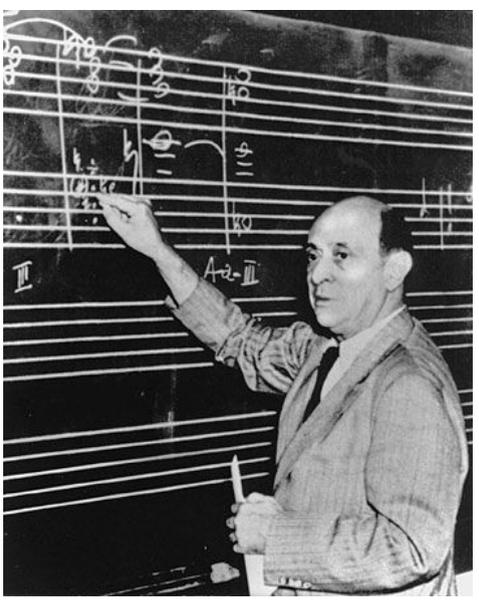
Alejandro Martínez

Nociones básicas de forma: motivo, idea musical, tipos formales

APUNTE BASADO EN LA TEORÍA DE ARNOLD SCHOENBERG

EMPEZAR





01 · Motivo

02 · Idea básica (*Grundgestalt*)

03 · Función formal/Tipo formal

04 · El período

04-1 · período paralelo

04-1 · período contrastante

05 · La oración

05-1 · La presentación: *repetición exacta*

05-2 · La presentación: *repetición complementaria*

05-3 · La presentación: *repetición secuencial*

05-4 · La continuación: *continuación con fragmentación*

05-5 · La continuación: *continuación reiterativa*

05-6 · La continuación tipo *Forstspinnung*

05-7 · La oración tipo AABA o AABC

05-8 · La oración tipo ERVC

06 · Temas híbridos

06-1 · antecedente + continuación

06-2 · antecedente + frase cadencial

06-3 · idea básica compuesta (antecedente “débil”) + continuación

06-4 · idea básica compuesta (antecedente “débil”) + consecuente

06-5 · idea básica compuesta (antecedente “débil”) + frase cadencial

ÍNDICE

(hacer clic en cada punto
para ver el contenido)

· **Bibliografía**

MOTIVO



Comencemos por exponer y definir uno de los términos más usados y a la vez más ambiguos del análisis musical: *motivo*.

El término motivo tiene una larga tradición en la teoría musical. Arnold Schoenberg, en sus textos, se refiere a éste en varias oportunidades:

El motivo es la parte más pequeña de una pieza o sección de una pieza que, a pesar del cambio y la variación, es reconocible como presente en todo momento. [1]

El motivo es una unidad que contiene uno o más rasgos de intervalo o ritmo (...) Las variaciones de un motivo producen nuevas formas motivicas, que son el material para continuaciones, contrastes, nuevos segmentos, nuevos temas o incluso nuevas secciones dentro de una pieza. [2]

El motivo generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza. Los elementos que configuran un motivo son intervalos y ritmos, combinados para producir una forma o contorno memorable que suele implicar una armonía inherente. [3]



MOTIVO



Un motivo es una configuración corta, pero memorable, de notas, intervalos y ritmos (aunque también podrían agregarse otras dimensiones: armonía, timbre, carácter, etc.). A pesar de su brevedad, el motivo puede desagregarse en cierto número de sub-elementos mínimos rítmicos e interválicos que Schoenberg denomina “rasgos motivicos” (*motival features*).

- Para comprender mejor esta concepción, veamos un ejemplo tomado del texto “Modelos para estudiantes de composición” de Schoenberg. Se trata de un período modulante (comienza en Mi menor y concluye en Sol Mayor). Agregué un análisis armónico debajo de la partitura:

MOTIVO



Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in G major and common time. The treble clef contains chords and melodic lines, while the bass clef contains a bass line with grace notes.

Mi m: I IIm V I IV⁶ IV (VII⁷) III V⁶ V⁷ I I(o) IV⁶ II↓⁶ II(o)



Musical score for the second system, measures 4-7. Measure 4 is marked with a '4' above the staff. The score continues with chords and melodic lines in the treble clef and a bass line in the bass clef.

V I VI↑(o) IIm II² V(o) II⁶ V(o) I⁶ **CAP**

SC

Am (IV)

=

Sol M: II⁶ IV V⁷ (IV) I⁶ II⁶ V⁴⁻³ I

MOTIVO



Schoenberg analiza la voz superior de este período en términos de varios rasgos motivicos mínimos (a, b, c y d) y sus variantes (a1, a2, b2, etc.):

24

IV. PERIODS based on Models of foregoing Sentences

228 Period No. 1 (on same Model as Ex. 227)

Antecedent (1-4)

Contrast in 3-4

IV

④ *Caesura*

Consequent (5-8)

V

(I7)

III

MOTIVO



Si bien Schoenberg no indica los motivos, estos cuatro rasgos de *en* claramente en la voz superior el motivo que llamo “m”:

Antecedente

Consecuente

musical notation for the first system. It is divided into two parts: 'Antecedente' and 'Consecuente'. The 'Antecedente' part contains two phrases: 'motivo m' and 'forma derivada de m'. The 'Consecuente' part contains several phrases. Annotations include: 'a' (blue triangle), 'b' (orange triangle), 'c' (purple triangle), 'd' (red triangle), '(a?)' (blue dashed triangle), 'b¹' (orange triangle), 'b²' (orange triangle), 'b³' (orange triangle), 'b⁴' (orange triangle), 'a¹' (blue triangle), and '(b?)' (orange dashed triangle). A red box labeled 'SC' is present in the 'Consecuente' section.

Grundgestalt (idea básica)

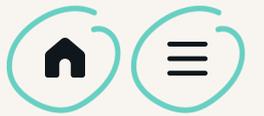
idea contrastante

rasgo interválico

rasgo rítmico

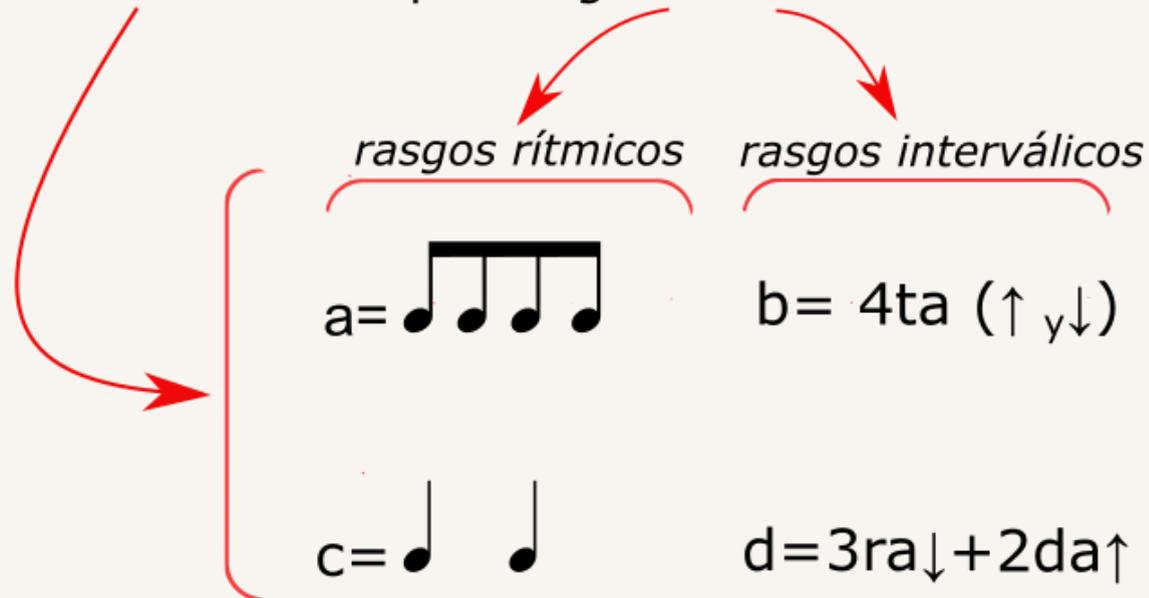
musical notation for the second system, starting at measure 5. It continues the analysis with annotations: 'c¹' (purple triangle), 'a²' (blue triangle), 'c²' (purple triangle), 'b⁵' (orange triangle), 'b⁶' (orange triangle), 'b⁷' (orange triangle), and '(a?)' (blue dashed triangle). A red box labeled 'CAP' is present at the end of the system.

MOTIVO



Se observa que la frase antecedente del período está constituida por una idea básica que exhibe el motivo **m** seguido de una forma derivada de éste. De los cuatro rasgos motivicos que constituyen este motivo, *a* y *c* son rítmicos (indicados con \wedge), mientras que *b* y *d* son interválicos (indicados con \sqcap):

motivo m formado por *rasgos motivicos* $a+b+c+d$



MOTIVO



Schoenberg señala la presencia de nuevas presentaciones de estos rasgos motivicos a lo largo del ejemplo (a1, a2, b2, b3, etc.). En algunos casos hay variantes (b2, b3, b4, c1 donde se invierte la dirección del intervalo original), mientras que los rasgos rítmicos (a y c) no son variados puesto que siempre aparecen con los mismos valores (4 corcheas y dos negras, respectivamente).

(Los rasgos indicados con líneas punteadas y letras con signo de interrogación no han sido señalados por Schoenberg. Los agrego porque expresan otras manifestaciones de los rasgos motivicos, tal vez menos salientes y por eso no consideradas en su análisis original.)

El análisis anterior nos conduce a otra definición de motivo de Schoenberg como un *“complejo de rasgos interconectados con respecto a intervalos, ritmo carácter, tensión dinámica, ubicación métrica, etc.”*[4]

MOTIVO

Repetición y variación



En la concepción de Schoenberg es importante la idea que sostiene que para que cierta configuración musical mínima sea calificada de motivo es necesaria su *repetición* (y también su *variación*): un motivo necesita ser enunciado varias veces (no necesariamente de forma contigua, ni a través de repeticiones literales) para tornarse memorable y reconocible, para ser un elemento de coherencia, continuidad y desarrollo en una pieza musical. [5]

Sea un motivo simple o complejo, conste de pocos o muchos elementos, la impresión final de la pieza no está determinada por su forma primaria. Todo depende de su tratamiento y desarrollo. [6]

El motivo necesita del agente motor del trabajo compositivo para crear nuevo contenido musical. La coherencia se basa en la repetición del motivo, sostiene Schoenberg; pero, “*la mera repetición a menudo origina ‘monotonía’*”. Por eso es necesaria la variación, una forma de repetición en la cual “*algunos rasgos [del motivo] son modificados mientras otros son preservados*”: [7]

MOTIVO

Repetición y variación



*(l)a repetición en la música, especialmente cuando se vincula con la variación, muestra que pueden surgir **cosas diferentes** a partir de **una sola cosa**, a través de su desarrollo, a través de las vicisitudes musicales que experimenta, a través de la generación de nuevas figuras (...) [8]*

Las variaciones de un motivo producen nuevas formas motívicas, que constituyen el material para continuaciones, contrastes, nuevos fragmentos, nuevos temas, o incluso nuevas secciones dentro de una pieza. No todos los rasgos tienen que ser conservados en una variación; pero algunos deben estar siempre presentes a fin de garantizar la coherencia. Algunas veces, rasgos derivados remotamente de un motivo podrían independizarse y entonces ser utilizados como un nuevo motivo. [9]

Schoenberg sostiene la idea de *variación progresiva* o *desarrollante* como fundamento del trabajo motívico. Este tipo de variación implica un proceso continuo de derivación y transformación por el cual un motivo a no sólo genera variantes de sí mismo (a1, a2, etc.) sino nuevas formas motívicas (b, c, d, etc.). En *Fundamentos de la Composición Musical* proporciona un ejemplo de este proceso a partir de un motivo básico inicial:

MOTIVO

Repetición y variación



(rasgo rítmico)

2da↑+2da↑

(rasgo interválico)



Motivo Variaciones

transposición ornamentación

cambio rítmico transposición

transposición

MOTIVO



Repetición y variación

En la imagen anterior Schoenberg muestra cómo el motivo **a** puede ser sujeto a operaciones de variación (transposición, ornamentación, variaciones rítmicas) originando **a1**, **a2**, **a3**, **a4** y **a5** que conservan ciertos rasgos rítmico/melódicos y modifican otros. A estas operaciones debemos añadir la adición de notas que generan **b** y **c** como nuevas formas motívicadas. Esta última también genera sus propias variantes (**c1**, **c2**).

De este modo, el concepto de variación schoenbergueano plantea una cadena continua de derivación y diversificación motívica en la que cada etapa proviene de las anteriores e implica las siguientes (en el sentido de que **b** se genera a partir de **a** y, a su vez, anticipa **c** y las siguientes formas motívicadas).

Todos los aspectos, ritmo, interválica, armonía y contorno melódico son materia para alteraciones diversas. Con frecuencia se aplican simultáneamente diversos métodos de variación a varios aspectos distintos (...) [10]

RESUMEN

- *Un motivo es una configuración breve de notas y valores rítmicos (aproximadamente entre 2 y 7 notas)*
- Su presencia frecuente a lo largo de una sección o pieza contribuye a la coherencia e inteligibilidad de la música.
- Un motivo debe ser *memorable*, es decir, debe permitir ser aprehendido perceptualmente por los oyentes. Para esto necesita,
 - * diferenciarse lo suficiente de su entorno para ser percibido como un todo.
 - * tener la pregnancia suficiente para atraer la atención de los oyentes. [11]
- Un motivo se compone de *rasgos motivicos*, elementos mínimos interválicos y rítmicos integrados.
- Todos los rasgos que componen un motivo son susceptibles de ser variados.
- En una obra integrada, según Schoenberg, todos los motivos, aún los más disímiles y contrastantes, derivan de la idea básica original (Grundgestalt). Por ello -sostiene Schoenberg-, *todo contraste es una variación*.



IDEA BÁSICA (GRUNDGESTALT)



El motivo es la mínima unidad generadora de coherencia y continuidad, pero para Schoenberg la más pequeña unidad formal es la **Grundgestalt** (forma o configuración básica). En términos de la organización musical, una Grundgestalt es, por lo general, una configuración que posee habitualmente una extensión de dos compases [12], se presenta al comienzo de una obra o sección y está constituida por “*una rme conexión de uno o más motivos y sus repeticiones más o menos variadas*”. [13] Schoenberg la define como

(la) más pequeña unidad estructural (...), una suerte de molécula musical consistente en un número de eventos musicales integrados; que posee un cierto sentido completo, así como adaptable para combinarse con otras unidades similares. [14]

William Caplin, por su parte utiliza el término *idea básica* (que es el que usaremos nosotros) como equivalente de Grundgestalt y la define en términos parecidos:

“(...) la idea básica es lo suficientemente pequeña para agruparse con otras ideas en frases y temas; pero es lo suficientemente grande para ser descompuesta (fragmentada) con el fin de desarrollar los motivos que contiene. [15]

IDEA BÁSICA (GRUNDGESTALT)



¿Por qué hablamos de 'ideas musicales'? El supuesto de este uso del término idea es que el discurso musical posee una lógica, una organización que permite a los oyentes seguir el transcurso de una pieza musical y comprenderla. Esta lógica musical -cuyo material primordial son las ideas musicales- se funda en los mismos principios de organización discursiva que rigen el pensamiento humano. Las ideas musicales (conformadas por notas, ritmos y armonías) requieren un tratamiento comparable a un discurso lingüístico (ya sea éste una narración, un poema o la exposición de una tesis filosófica): presentación precisa de las ideas, diferenciación entre ideas principales y secundarias, confrontación con otras ideas, elaboraciones, transiciones, digresiones, etc. :

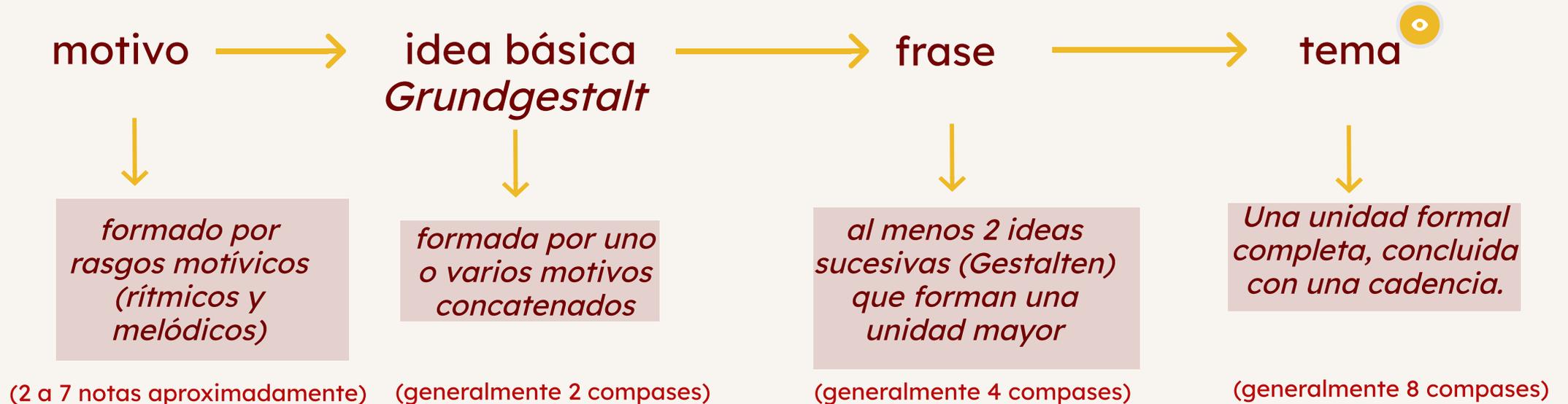
Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro. [16]

La idea básica o Grundgestalt es, de este modo, el elemento formal mínimo inicial, "el primer pensamiento creativo" -según Schoenberg- que expone el material melódico-motívico principal, la referencia para plantear posteriormente relaciones de variación, contraste o desarrollo.

IDEA BÁSICA (GRUNDGESTALT)



En conclusión, los elementos que organizan la forma musical comienzan con el **motivo** (de unas 2 a 7 notas aproximadamente), la unidad más pequeña, compuesto de rasgos característicos (ritmos, intervalos, contornos melódicos, etc.); la combinación de motivos constituye luego la **idea básica** o **Grundgestalt** (generalmente con una extensión de 2 compases, también llamada "inciso" o "semifrase"). El siguiente nivel es el de la frase (de unos 4 compases) que requiere usualmente el uso de otras ideas musicales (otras Gestalten [incisos o semifrases]) que expresan relaciones de repetición, contraste o elaboración con la idea básica. Finalmente una unidad formal completa es el **tema** (por lo general, en sus dos formas arquetípicas: período y oración, de 8 compases).



FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



La teoría formal de Schoenberg [17] se apoya significativamente en una serie de oposiciones: la distinción entre dos estructuras temáticas básicas, la **oración** (*Satz*) y el **período** (*Periode*), así como en dos tipos de organización formal, caracterizables como **ajustado** o **firme** (*fest*), y **lábil** o **suelto** (*locker*). Las ideas formales de Schoenberg fueron posteriormente retomadas por su discípulo Erwin Ratz, [18] quién profundiza el concepto de “función formal” en varios de sus textos teóricos.

El trabajo de William Caplin [19] sobre la música instrumental del Clasicismo se inscribe en esta tradición, pero define con mayor precisión las características del período y la oración, las diferencias concretas entre unidades formales firmes y lábiles y en su propuesta de nuevos tipos formales (que Caplin denomina “formas híbridas”) que amalgaman características de la oración y el período.

Este trabajo se basa en los aportes y la interpretación de Caplin.

FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



El concepto central de un enfoque formal-funcional (en la tradición de Schoenberg-Ratz-Caplin) es el de “función formal”, que expresa la temporalidad de un pasaje musical. Caplin lo define como “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de una obra musical”.^[20] Tanto la organización musical como la cuestión temporal están involucradas en la definición, puesto que “función formal” apunta a la capacidad que posee un pasaje musical de expresar su propia ubicación temporal en el discurso musical. Esto es resultado de la acción de varios atributos musicales (la estructura de agrupamiento, la armonía, factores rítmico/melódicos o texturales, la presencia de diferentes cadencias), así como de la relación de ese pasaje con pasajes musicales previos y posteriores.^[21]

FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



Caplin plantea una triple distinción en términos de las cualidades temporales que maneja todo pasaje musical: dentro del discurso musical del que forma parte, un pasaje musical puede expresar una función formal de **inicio**, de **estar-en-el medio** o de **conclusión**; o, también -en ciertos casos-, de expresar dos funciones que enmarcan a las anteriores: **antes-del-comienzo** y **después-del final**. Estas cinco distinciones temporales se evidencian perceptualmente en varios niveles jerárquicos. Un pasaje musical puede, por ejemplo, expresar una función de inicio dentro de un pasaje más extenso que, a su vez, expresa una función de conclusión en el discurso musical en un nivel jerárquico mayor (por ejemplo, cuando se afirma “aquí comienza el final” de una sección).

De este modo, función formal y ubicación temporal son aspectos interdependientes.

La funcionalidad formal nos permite entonces discernir “por dónde vamos” en el devenir temporal de una obra musical en varias escalas temporales.

FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



La vinculación estrecha entre temporalidad y función formal distingue a esta última del concepto de **tipo formal**, concebido como una determinada combinación de funciones formales de nivel inferior,^[22] independiente del aspecto temporal.

Schoenberg plantea su teoría formal con la oposición entre dos tipos formales temáticos básicos (o simplemente “temas”): el **período** y la **oración**. Más recientemente, Caplin propondrá diferentes **formas híbridas**, construidas a partir de la interacción entre elementos del período y la oración.

Estos tipos formales constituyen “temas simples”, con una extensión típica de 8 compases. ^[23] Caplin también propone “temas compuestos” constituidos usualmente por algunos tipos de temas simples (especialmente la oración y algunas formas híbridas) como componentes formales internos (intra-temáticos). Los temas compuestos tienen una extensión típica de 16 compases.

FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



La distinción tipo formal/función formal es fundamental en la propuesta de Caplin. Un período, una oración, un rondó o una sonata son términos que se refieren a tipos formales (en distintos niveles jerárquicos). Ninguno de ellos implica una relación con la temporalidad musical. Solo cuando un tipo formal (un período u oración, por ejemplo) se encuentra en un contexto discursivo temporal específico adquiere una determinada función formal (como tema principal [expresando la experiencia de comienzo], como tema subordinado [expresando un tema formal], así como -en otros géneros musicales-, una estrofa, estribillo, etc.).



FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



La oposición estable (firme)/lábil (suelto)

La otra gran oposición de la teoría formal de Schoenberg y sus continuadores es la que distingue dos modos de organización formal. El primero de ellos, el modo ajustado o firme [24] se caracteriza por una organización formal que favorece una expresión formal eficiente (uso de tipos formales convencionales, estabilidad armónica y tonal, estructura de agrupamiento simétrica, cohesión melódica/motívica, etc.) Este tipo de organización es típicamente utilizado en temas principales en la forma sonata o en unidades temáticas de iniciación de otros tipos temáticos. Por su parte, una organización lábil o suelta expresa lo contrario: estructuras temáticas no convencionales, inestabilidad armónico/tonal, organización de agrupamiento no simétrica y con expansiones, diversidad melódico/motívica, etc.

FUNCIÓN FORMAL/TIPO FORMAL



El punto importante resaltado por Schoenberg y Caplin es que la organización formal de las introducciones, transiciones, temas subordinados, desarrollos y codas (unidades más heterogéneas, variables y cuyas características son difíciles de tipificar formalmente) se componen de los mismos componentes formales que los que definen un tema principal, sólo que sometidos a distintas estrategias compositivas de “aflojamiento” formal. Por ello, recomienda Caplin, es más fructífero analizar y caracterizar las funciones formales y los procedimientos utilizados en estos pasajes que buscar una asignación estricta a un tipo formal específico

Esta oposición, por supuesto, es principalmente aplicable al repertorio estudiado por Schoenberg y Caplin, centrado en la música instrumental de período clásico. Sin embargo, la esencia de esta oposición se conserva en muchos repertorios posteriores, incluso de la música popular.[25]

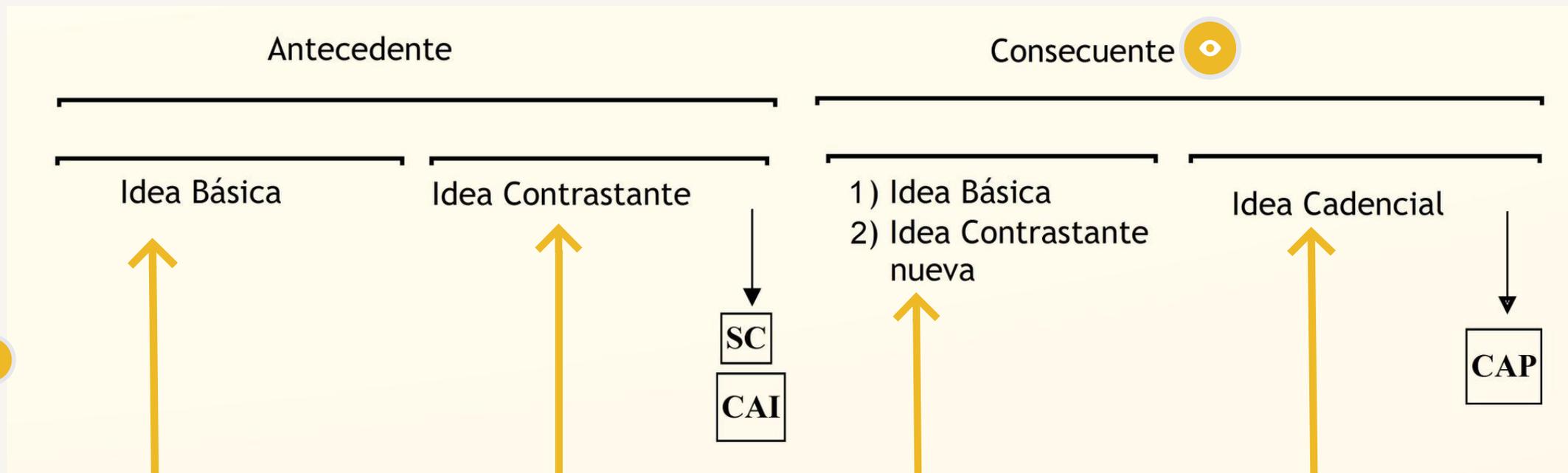
TIPOS FORMALES: EL PERÍODO



El período constituye el tipo formal más conocido. El principio formal detrás de la idea de período es el de una unidad formal de inicio (el antecedente) que presenta un cierre cadencial débil, no conclusivo, que se repite y concluye con un cierre más fuerte, satisfactorio y conclusivo (el consecuente). Para Schoenberg es esencial en la definición funcional del período la experiencia temporal del *retorno de la idea básica* que expresa el comienzo del consecuente. De ello deriva que ambas unidades se integren en una totalidad mayor que las contiene. Tanto el antecedente como el consecuente se componen de funciones formales de nivel inferior: la idea básica, la idea contrastante y la idea cadencial.



TIPOS FORMALES: EL PERÍODO



SC= Semicadencia
CAI= Cadencia auténtica imperfecta
CAP= Cadencia auténtica perfecta

El antecedente debe finalizar con una cadencia menos conclusiva que el consecuente.

TIPOS FORMALES: EL PERÍODO



Antecedente



Allegretto grazioso

I *p* I⁶ IV II II⁶ V--- 2 i⁶ VII I II⁶ V₄⁶—₃⁵

SC

Consecuente



I I⁶ VI II II⁶ V----- 2 I⁶ II⁶ V₄⁶—₃⁵ I

CAP

Mozart. Kv. 333 III (período paralelo)

TIPOS FORMALES: EL PERÍODO



Antecedente

idea básica

Musical notation for the first staff of the 'Antecedente' section. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. A bracket above the staff spans the first six measures, labeled 'idea básica'. Chords G, C, and Csus4C are indicated above the staff. The lyrics are: 'I met a gin soaked bar room queen in Mem - phis. She'.

idea contrastante

Musical notation for the second staff of the 'Antecedente' section. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. A bracket above the staff spans the first six measures, labeled 'idea contrastante'. Chords G, A7, D, Dsus4, and D are indicated above the staff. The lyrics are: 'tried to take me up stairs for a ride. She'. A box containing 'SC' is positioned below the staff.

Consecuente

idea básica

Musical notation for the third staff of the 'Consecuente' section. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. A bracket above the staff spans the first six measures, labeled 'idea básica'. Chords G, C, and Csus4 C are indicated above the staff. The lyrics are: 'had to heave me right a - cross her should er 'Cos I just'.

idea cadencial

Musical notation for the fourth staff of the 'Consecuente' section. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. A bracket above the staff spans the first six measures, labeled 'idea cadencial'. Chords G, D7, and G are indicated above the staff. The lyrics are: 'can't seem to drink you off my mind'. A box containing 'CAP' is positioned below the staff.

The Rolling Stones
Honky Tonky Women
(período paralelo)

TIPOS FORMALES: EL PERÍODO



Antecedente

Andante

idea básica *idea contrastante* *p*

Gesang

Es fällt ein Stern her - un - ter aus sei-ner funkeln-den Höh, das

Piano

ped. tutto legato *ped.* *ped.* *ped.* *ped. e simile* *p*

Gm: I (IV) I Vm⁶ IV⁶ II⁶ V (V²)

SC

Consecuente

idea contrastante 2 *idea cadencial* *poco ritard.*

6 ist der Stern der Lie - be, den ich dort fal - len seh.

poco ritard.

VI⁶ III = Dm: VI II(o)⁶↓ V⁶ IM

"6ta alemana"

CAP

Fanny Hensel (Mendelssohn.)
6 Lieder, Op.1, *Schwanenlied*
(período contrastante)



TIPOS FORMALES: EL PERÍODO



Introducción

Voz *Nicht schnell*

Piano *ben legato*

(Pedal de tónica)

I (V⁷) I (VII^o) (I) Ie IV II⁷ V⁷



texto

Clara Schumann, 'Sie liebten sich beide' Op.13, Nro. 2 [primera estrofa] (período contrastante)



Antecedente *Consecuente*

idea básica *idea contrastante* *idea contrastante (2)* *idea cadencial*

mf p

dim.

mf

lieb - ten sich Bei - de, doch kei - ner wollt' es dem Andern ge - stehn. Sie sa - hensich an so feind - lich, und woll - ten vor Lie - be ver - gehn.

(Pedal de tónica)

I (V⁷) I (VII^o) (I) Ie IV V⁷ (V) (IV) V² I⁶ II⁷ (I⁶) IV⁶ V I

SC ← CAP

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



La oración, como tipo formal, fue ignorada durante mucho tiempo en la literatura del análisis musical, centrada en el período y sus frases antecedente y consecuente como categorías principales de la organización temática. Caplin señala que:

Con demasiada frecuencia se utilizan los términos "antecedente" y "consecuente" para referirse a una variedad tan amplia de situaciones formales que los términos acaban aplicándose a toda primera frase seguida de una segunda frase, independientemente de su contenido y organización internos. [26]

A diferencia del período, con su organización interna más estable y con pocas variantes, la oración presenta una gran pluralidad de formas: todos sus componentes formales son susceptibles de manifestarse de maneras diferentes. Esta plasticidad hace que la oración sea un tipo formal utilizado en obras musicales de diferentes épocas y estilos, mucho más frecuentemente que el período.[27] Además, la oración presenta una función formal medial (la continuación, como veremos), ausente en el período, que permite un gran número de posibilidades de expresión.

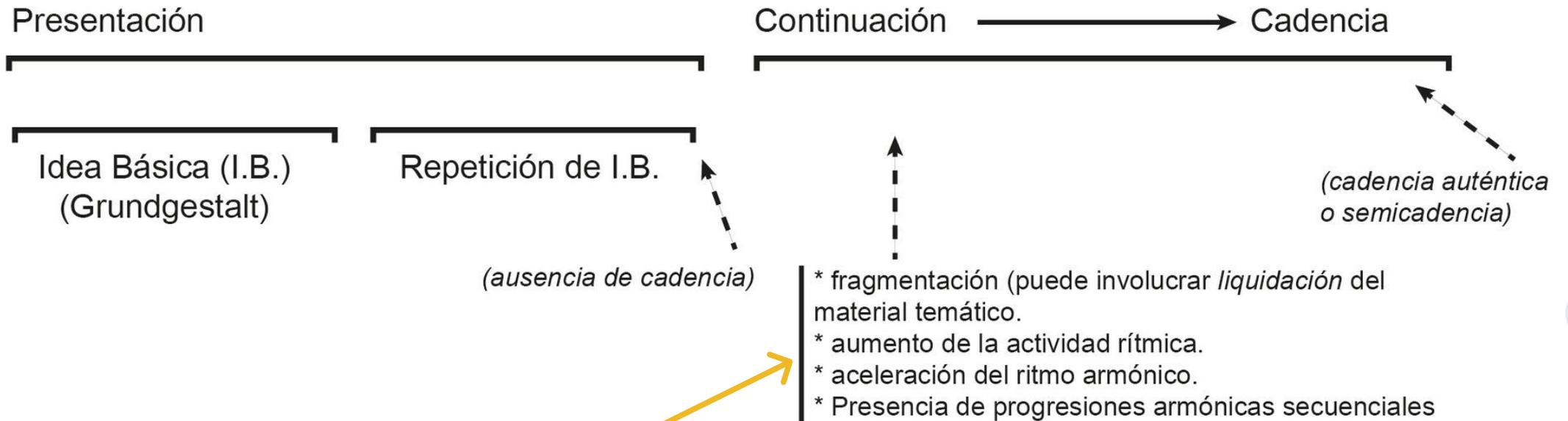
TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



La oración presenta dos frases que articulan las funciones formales de **presentación** y **continuación**, ésta última fusionada frecuentemente en un mismo agrupamiento con una función **cadencial**. Lo que caracteriza a la frase de presentación es la enunciación repetida de la idea básica sin un cierre cadencial. La dialéctica entre repetición y variación, - esencial en el pensamiento musical de Schoenberg-, se muestra en la oración del modo siguiente: la repetición que exhibe la presentación, sumada a la ausencia de un cierre genera expectativas de cambio y demanda la necesidad de un desarrollo. La frase de continuación presenta una desestabilización de ese contexto previo a través de la aparición de formas variadas o remotas del material motivico original, asociadas frecuentemente a progresiones armónicas secuenciales y a la fragmentación de la estructura de agrupamiento.

La experiencia de la continuación es, generalmente, la de una *aceleración e intensificación* con respecto a la presentación.[28] La oración adquiere un cierre frecuentemente por medio de la técnica de *liquidación* del material temático, finalizando en una cadencia. Un rasgo típico de la mayoría de las oraciones es la proporción 1+1+2 entre las dos ideas básicas y la continuación/cadencia.

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Estos son los rasgos típicos de la frase de continuación. No necesariamente tienen que estar presentes todos, pero cada uno contribuye a la sensación de aceleración, intensificación e impulso hacia adelante, características típicas de una continuación.

(**Fragmentación** se refiere a la reducción temporal de los agrupamientos con respecto a la idea básica.)

(Sobre **liquidación** Schoenberg afirma: *El propósito de la “liquidación” es contrarrestar la tendencia hacia una extensión ilimitada. La liquidación consiste en la eliminación gradual de hechos característicos, hasta dejar sólo aquellos que no demandan una continuación. A menudo sólo quedan hechos residuales, que tienen poco en común con el motivo básico.* [29])

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



La frase de presentación

Como hemos visto, el aspecto esencial de la presentación (que la distingue del antecedente del período) es la repetición de la idea básica, aun permitiendo cierto grado de variación melódica/armónica/rítmica. Las formas más frecuentes en que puede manifestarse la repetición son las siguientes:

repetición exacta: la segunda idea básica repite el contenido melódico/temático de la idea inicial, usualmente con la misma armonía. En ciertas ocasiones la repetición se realiza transportando la melodía sobre otro grado del acorde de tónica o se producen algunos ligeros cambios armónicos.

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

Allegro moderato

idea básica *idea básica*

tr *tr* *tr* *tr*

I
(pedal de tónica)

Continuación

(Cadencia)

frag. *frag.*

5

tr *tr* *tr* *tr*

f

IV

V $\frac{4}{3}$

I
CAI

Mozart, Sonata Kv. 330, I (repetición exacta)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

idea básica $\frac{1}{2}$

Es - ta no-che ten-go ga-nas de ol-vi-dar - la Sin em-bar-go que an-sias lo-cas de bus-car - la

I V⁷ I V⁷

Continuación

frag. *frag.*

Ya no me im-por-ta el qué di - rán, ni de las co-sas que ha-bla - rán, to-tal la gen-te siem-pre ha-bla.

I VII VI V

SC

Charlo/Cadícamo, *Rondando tu esquina*. (repetición exacta)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

idea básica idea básica

Em F#m7(b5) Em Em Em/G F#m7(b5)/A

(pedal de tónica) I (II⁷) I I⁶ II⁶

Continuación

(Cadencia)

frag. frag.

5 F#m7(b5)/A Em Em/B B7sus4 B7 Em

II⁶ I V₄⁶ I

Nino Rota, *El Padrino* -
"Brucia la terra"
(repetición exacta con
variación en el final de la 2da
idea básica)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

idea básica *idea básica*

Continuación

frag. *frag.*

Am Bm7b5 E7b9 Am Bm7b5 E7b9 Am Dm7 G7 Cmaj7 Em7(b5) A7b9 Dm7 G7 C6

I II⁷ V⁷ I II⁷ V⁷ I IV = II⁷ V⁷ I I⁷ = II⁷ VII⁷ III⁷

Do M Re m

frag.

Fmaj7 Bm7b5 E7b9 Am Bm7b5 E7b9

VI⁷ II⁷ V⁷ I (II⁷ V⁷)

SC

(en este ejemplo la idea básica ocupa 4 compases. Por ello las proporciones se duplican [se trata de una oración de 16 cc])

Luis Bonfá, *Black Orpheus*
(repetición exacta con
variación en el final de la 2da
idea básica)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



repetición complementaria: La relación entre ambas ideas básicas es del tipo “pregunta-respuesta” debido a la armonía utilizada. Los patrones armónicos más usados son:

<i>idea básica</i>	<i>repetición</i>
I	V
I→V	V→I
I→II	V→I
I→II	II→V→I

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación *Continuación*

idea básica *idea básica* *frag.* *frag.*

Allegro

p *fp* *fp* *f*

p *f*

I $V\frac{3}{4}$ $V\frac{6}{5}$ I IV I^6 (V)

(Continuación repetida)

p *fp* *fp*

I IV^6 $V\frac{6}{4}$ I

Mozart, *Sonata Kv 283, I*
(repetición complementaria)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

idea básica *idea básica*

GMaj7 Bm7(b5) E7 Am7 D7

Si lo ver - de tu - vie - ra o - tro nom - bre De - be - rí - a lla - mar - se ro -

(es una presentación complementaria porque la idea básica progresa del I al II y la idea contrastante retorna al I desde el V)

Continuación (media)

frag. *frag.*

GMaj7 Bm7(b5) E7 Am7 D7

cí - o Si pu - die - ra cre - cer des - de el a - gua al lau - rel Vol - ve - rí - a la in - fan - cia del

Cuchi Leguizamón, *Zamba del laurel*
(repetición complementaria)

Continuación (final)

GMaj7 Bm7(b5) E7 Am7 D7 GMaj7

rí - o. Si pu - die - ra cre - cer des - de el a - gua al lau - rel Vol - ve - rí - a la in - fan - cia del rí - o.

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



repetición secuencial: la segunda idea básica se transporta a otro grado junto a la armonía. Es un procedimiento muy utilizado en música popular.

Presentación

idea básica (secuencia) *idea básica*

Em7 A7 DM7 Dm7 G7 CM7

D: II⁷ V⁷ I⁷ C

Continuación

9 Cm7 F7 BbM7 EbM7 Em7 A7 BbM7 Em7 A7

II⁷ V⁷ I⁷ IV⁷ II⁷ V⁷ VI⁷ II⁷ V⁷ Bb D SC

Miles Davis, *Tune-up*
(repetición secuencial)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

(secuencia)

idea básica

idea básica

Dm A7 Dm (F7/E \flat) B \flat /D F7/C B \flat (B \flat 7/A \flat)

I V⁷ I V² I⁶ V⁴₃ I Ie²

B \flat

Continuación

A7 Dm E7 A E7 A7

frag. frag. frag.

5

V⁷ I IIe⁷ V I IIe⁷ V⁷

SC

A. Ferreira, *Chorando baixinho* (choro)
(repetición secuencial)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



La frase de continuación y cadencia

La continuación inicia un proceso de desestabilización después de la doble enunciación de la idea básica y antes del inicio de la porción cadencial de la oración (ésta última se *fusiona* frecuentemente en el mismo agrupamiento que la continuación).

La expresión de una funcionalidad *medial* (que comunica una experiencia de *estar-en-el-medio*, entre el inicio y la conclusión) se manifiesta por medio de varios recursos compositivos:

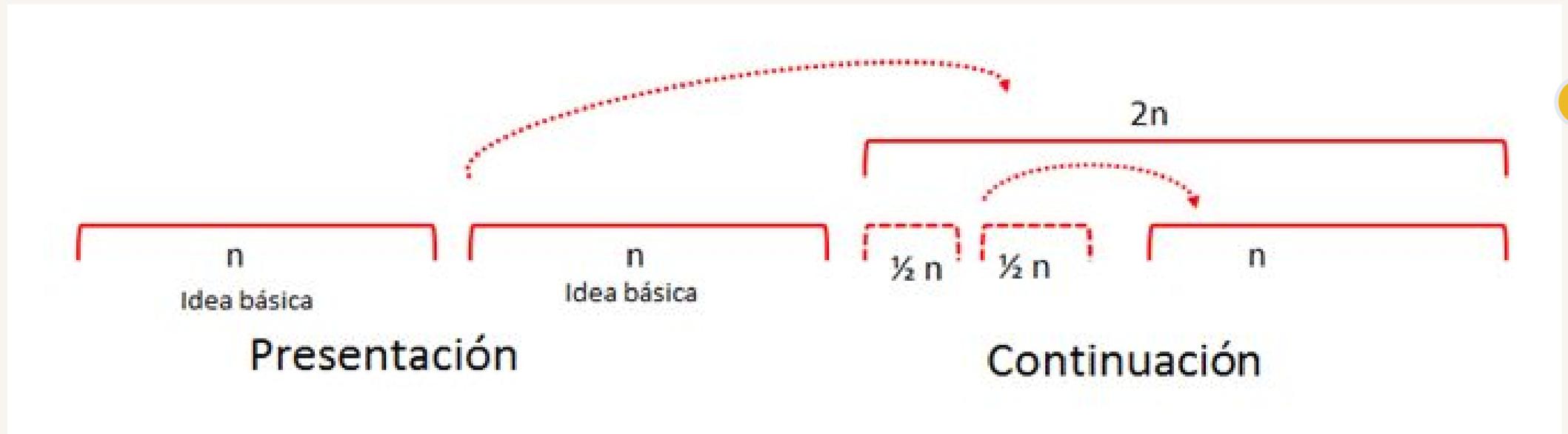
- aumento de la actividad rítmica.
- fragmentación (es decir, la reducción de la extensión temporal de los agrupamientos).
- uso de progresiones armónicas secuenciales.
- aceleración del ritmo armónico.

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Los modos más típicos en que se organiza musicalmente la frase de continuación son los siguientes:

Continuación con fragmentación (usualmente planteando una organización del tipo “mini-oración con las proporciones):



TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

Allegro

idea básica *idea básica*

p

3

3

I V₅

Continuación

(Cadencia)

frag. *frag.* *idea cadencial*

5

sf *sf* *ff* *p*

3 3

I VII⁰₆ I⁶ II⁶ V

SC

Beethoven, Sonata op. 2 Nro. 1, I.
(continuación con fragmentación)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



(presentación secuencial/complementaria)

Presentación

idea básica *idea básica*

Em Am D7 G

Per - do-na a mi-go mí - o si te di-go que ga - nas de es-cri - bir - te no he - te - ni-do. No

I IV VI⁷ III

Continuación

frag. *frag.* *idea cadencial*

5 Am D7 G G/F C/E Am F#7 Bsus4 B7

sé si es el en-cie-rro, no sé si es la co-mi-da, o el tiem-po que ya-lle-vo en es-ta vi - da

IV VI⁷ III VI⁶ IV IIe⁷ Vsus V⁷

SC

(análisis
motívico)



Novarro, *Carta de un león a otro*
[con algunas diferencias rítmicas]
(continuación con fragmentación)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Continuación con tercera idea básica (“continuación reiterativa”). La continuación comienza con una nueva enunciación de la idea básica que se “disuelve” o se integra al proceso de elaboración motivica.

Presentación

idea básica *idea básica*

Andante

p

Red. Red. * Red. Red. * Red. Red. * Red. Red. *

I VII♯ III V♯ I VII♯ III V♯

Continuación

3ra idea básica que se "disuelve" en la continuación

5 *tr*

Red. Red. * Red. Red. * Red. Red. * Red. *

I VII♯ III IINap⁶ V₄^{7/3} I

F. Chopin, Nocturno op. 55, nro. 1.
(continuación reiterativa)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Continuación tipo *Fortspinnung*. En esta variante de continuación, el material melódico es sometido a un tratamiento secuencial (comparable al proceso de *Fortspinnung* barroco), muchas veces planteando un movimiento rítmico ininterrumpido hasta la cadencia de cierre.

Presentación

idea básica idea básica

I II⁶ V I 6 I⁶ IV V I (VI) V⁶ V⁷

G

Continuación/*Fortspinnung*

6

VI⁶

IV⁶ IV VII I⁶ I IV II⁶ V I(M)

Bm:

J.S. Bach, Suite Inglesa Nro 5,
Sarabande.
(Continuación tipo *Fortspinnung*)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

idea básica *idea básica*

Em7 F#7 Bm Bm7(b5) E7 Am

Em: IV⁷ V⁷ I II⁷ V⁷ I
Am

Continuación (Fortspinnung)

5 Am7(b5) D7 Gmaj7 Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em

II^{dism7} V⁷ I⁷ G III⁷ IV II⁷ V⁷ I

Astor Piazzolla, *Calambre*
(Continuación tipo Fortspinnung)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Continuación tipo BA' que sucede a una presentación AA: En este caso se pierde la fragmentación en la estructura de agrupamiento, una de las características típicas de la continuación: aquí la presentación y la continuación se equilibran estableciendo 4 agrupamientos de igual extensión. En estas oraciones, de estructura más balanceada (que recuerda al período), el contenido motivico de los agrupamientos suele presentar una disposición A-A-B-A(') (o A-A-B-C), pero otras posibilidades, incluso las que presentan material motivico nuevo en la continuación, son también frecuentes. El inicio de la continuación debe presentar un contraste o al menos cierta diferencia motivica con las ideas básicas de la presentación. A veces, la porción final (A' o C) presenta la progresión cadencial que cierra la oración. En este caso, la organización formal se asemeja a la forma [ERVC](#) (aunque ésta usualmente suele tener una extensión de 16 compases).

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

idea básica **A** idea básica **A**

F#m7 Fdim7 Em7 A13 F#m7 Fdim7 Em7 A13

III⁷ ↓III^o II⁷ V⁷ III⁷ ↓III^o II⁷ V⁷

Continuación

B **A'**

F#m7(b5) B7 Em11 G#m7(b5) C#7(b9) A7

II⁷ V⁷ I⁷ II⁷ V⁷ V⁷

Em F#m

Astor Piazzolla, *Decarísimo*
(con algunas diferencias)
(Continuación tipo BA')

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Presentación

Chord symbols: G, F#_{mi}7^{b5} B7, E_{mi}, B_{mi}

Roman numeral figures: I, II⁷, V⁷, I, III, Em

Lyrics: An - teo-jos ne-gros de ca - rey au - ri-cu-la-res en la sien no mees-

Continuación

Chord symbols: C, B7, E_{mi}7, A7, C/D, (C/D)

Roman numeral figures: IV, IIIe⁷, VI⁷, IIe⁷, V¹³sus⁴

Lyrics: cu - cha, no me ve y yo pue-doob-ser var tran-qui - lo (la)

C. García, *Cinema Verité*
(Continuación tipo BC)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



Organización tipo ERVC: Una organización formal típica utilizada en el rock y en mucha música popular es otra manifestación de la oración. El musicólogo Walter Everett, en sus textos sobre la música de los Beatles y el rock en general se refiere al esquema SRDC (*Statement-Restatement-Departure-Conclusion*) traducido aquí como **ERVC** [Exposición-Repetición (o Respuesta)-Variación-Conclusión] que consta de dos frases iniciales, usualmente de 4 compases, equiparables a una Presentación (con la segunda frase como repetición exacta de la primera), seguidas por una tercera frase de diferenciación o variación y una cuarta frase conclusiva:

En la organización ERVC la continuación se caracteriza, no por los rasgos habituales (fragmentación, aumento de la actividad rítmica, etc.), sino por un énfasis armónico en la subdominante y una diferenciación motivica.



TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



E **R**

When I call you up, your line's engaged I have had e-nough,

(repetición de la primera frase)

V

so act your age We have lost the time that was

Énfasis en la subdominante (la frase empieza acentuando el IV)

C

so hard to find, and I will lose my mind if you won't see me

D **A**

you won't see me

The Beatles, *You won't see me*
(Oración tipo ERVC)

TIPOS FORMALES: LA ORACIÓN



E **R**

E_b D_b A_b C_m B_b/D E_b

Tu tiem - po es un vi - drio tu o_a - mor un fa - quir mi cuer - po u-na a -

(repetición exacta de la primera frase)

V

D_b A_b C_m B_b/D B_bm/D_b E_b/D_b

gu - ja tu men - te un ta - piz si las san - gui

C

A_b/C B_b/D A_b/C B_b F/A B_b E_b

jue - las no pue - den he - rir - te no ex - sis - te u-na es -

Énfasis en la subdominante
(la frase comienza con II6→V2→I6 del IV)

D_b A_b C_m B_b/D E_b

cue - la que en - se - ñe a vi - vir

C. García, *Desarma y sangra*
(Oración tipo ERVC)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



La organización formal interna de algunos temas no se deja describir adecuadamente con los dos tipos formales del período y la oración. Cierta número de ellos se estructura combinando algunas características de ambos. Caplin denomina “temas híbridos” a estos tipos formales. Los más importantes son los siguientes:

- antecedente + continuación
- antecedente + frase cadencial
- idea básica compuesta (antecedente "débil") + continuación
- idea básica compuesta (antecedente débil) + consecuente
- idea básica compuesta (antecedente "débil") + frase cadencial [*esta variante no es contemplada por Caplin, pero aparece en ejemplos de música popular*]

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



Antecedente

Allegro

idea básica

idea contrastante

(pedal de tónica) I (V⁷) I I V⁶ (VI) V **SC**

Continuación

frag.

frag.

frag.

frag.

frag.

V(o)₃⁴ I⁶ II(o)₃⁶ V₄⁶ I **CAP**

Beethoven, *Sonata op. 13-III*
(antecedente+continuación)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



Antecedente

idea básica *idea contrastante*

Allegretto

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello

f *f*

I V⁷ I IV⁶ IV

Frase cadencial

p *p* [*p*] *p* *p*

V I⁶ II⁶ V⁷ I

SC CAP

Haydn, *Cuarteto en Sol Mayor, op. 64/4, III, comienzo.*
(antecedente+frase cadencial)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



Idea básica compuesta (Antecedente "débil")

idea básica idea contrastante

F D7 G7 C7 F

I VIe⁷ IIe⁷ V⁷ I

(no hay cadencia)

Continuación

F C G7 C7

V IIe⁷ V

(3ra idea básica que se "disuelve" en la continuación)

SC

Pixinguinha, *Proezas de Solón*,
comienzo de la primera sección.
(antecedente "débil"+continuación)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



Idea básica compuesta (Antecedente "débil")

idea básica *idea contrastante*

f

I VIe II (II)
(no hay cadencia)

Consecuente

idea básica *idea cadencial*

II V⁴ I V⁷ I

Haydn, *Sinfonía Hob. I: 87, III, comienzo.*
(antecedente "débil"+consecuente)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



Idea básica compuesta (Antecedente "débil")

idea básica idea contrastante

I V₃ I⁶ I IV₄ I I^{#7}/₄ $\frac{8}{3}$

(no hay cadencia)

Consecuente

idea básica idea cadencial

I V₃ I⁶ I IIe₃ (6) V⁷ SC

C. Di Sarli, *Bahía Blanca*, comienzo de la primera sección. (con algunas diferencias)
(antecedente "débil"+consecuente)

(El consecuente finaliza en SC porque esta forma híbrida funciona como antecedente de un *Período Compuesto*)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



Idea básica compuesta (Antecedente "débil")

Musical score for 'Idea básica compuesta' in A major. The score is divided into two sections: 'idea básica' (measures 1-3) and 'idea contrastante' (measures 4-5). The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes a treble clef with a 3/4 time signature, a piano accompaniment with treble and bass clefs, and Roman numeral chord symbols below the piano part.

Chord symbols: I, V₃⁴, I⁶, I, IV₄⁶, I, I^{#7}₄ — ⁸/₃

(no hay cadencia)

Frase cadencial

Musical score for 'Frase cadencial' in A major. The score consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes a treble clef with a 3/4 time signature, a piano accompaniment with treble and bass clefs, and Roman numeral chord symbols below the piano part.

Chord symbols: IV, I, sustIle, V⁷, I

CAP

C. Di Sarli, *Bahía Blanca*, final de la primera sección. (con algunas diferencias)
(antecedente "débil"+frase cadencial)

TIPOS FORMALES: FORMAS HÍBRIDAS



(esta idea contrastante es diferente a la del antecedente. Al presentarse sobre una armonía que acentúa el VI grado, es más inestable, anticipando la frase cadencial que le sigue)

Idea básica compuesta (Antecedente "débil") *Frase Cadencial*

idea básica idea contrastante *Frase Cadencial*

F D7 Gm A7 Dm Bb E7

F D7 Gm7 C7 F

la actividad rítmica ininterrumpida de la frase cadencial la asocia con una continuación. Podría caracterizarse como *frase cadencial/continuación*)

Pixinguinha, *Proezas de Solón*, final de la primera sección.
(antecedente "débil"+frase cadencial)





Auerbach, Brent (2021): *Musical Motives: A Theory and Method for Analyzing Shape in Music*. New York, Oxford University Press.

Caplin, William Earl (1994): “Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types” *Beethoven Forum* 3 (1994): 151–65.

----- (1998): *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York, Oxford University Press.

Epstein, David (1979): *Beyond Orpheus*. Cambridge, Mass., Mit Press.

Ratz, Erwin (1951 [1973]). *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3rd ed. Vienna: Universal Edition.

Rufer, Josef (1954): *Composition with twelve notes related only to one another* (traducido por Humprey Searle). London, Rockliff.

Schoenberg, Arnold (1943): *Models for Beginners in Composition: Syllabus, Music Examples, and Glossary*. (Leonard Stein, ed.). Los Angeles: Belmont.

----- (1975): *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein ed., Leo Black, trad.). London and Boston: Faber & Faber.

----- (1979 [1911]): *Tratado de Armonía* (traducción de Ramón Barce), Madrid, Real Musical.

----- (1989[1967]): *Fundamentos de la Composición Musical* (traducción de Alicia Santos), Madrid, Real Musical.

----- (1994): *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (Charlotte Cross y Severine Neff, traductoras y editoras). Lincoln, University of Nebraska Press.

----- (2006): *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. (Patricia Carpenter y Severine Neff traductoras y editoras). Bloomington, Indiana University Press.