

# INTERPRETAR CONOCIENDO LA ARMONÍA

## CONCLUSIONES FINALES

### **1. Justificación**

Las asignaturas de Armonía, Análisis, Estilos y Formas, Composición, etc. se integran dentro del currículo de las Enseñanzas Profesionales tal como recoge el Decreto 241/2007 del 4 de Septiembre y se desarrolla en la Orden de 25 de Octubre de 2007 de la Comunidad Andaluza. En la legislación vigente en los Conservatorios Andaluces se indica que los alumnos deben interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo para conseguir una interpretación artística de calidad. Por lo tanto las asignaturas “teóricas” deberían tener un carácter práctico aplicable más tarde a la interpretación instrumental.

Pero ¿hasta que punto esto ocurre así? ¿Realmente se aplica la transversalidad y la interdisciplinariedad? Desde nuestra experiencia como profesores de instrumento, no demasiado. Los alumnos ven estas asignaturas propias de la especialidad de Composición como verdaderas “losas” o asignaturas muchas veces sin sentido. No consiguen encontrar el nexo común que les aportan los contenidos de las asignaturas teóricas para su práctica instrumental. Cuantas veces habremos escuchado a nuestros alumnos de trompa o fagot la frase: “pero si yo no quiero aprender a componer, quiero aprender a tocar mi instrumento” “es que la Armonía es muy difícil” “el Análisis es aburrido” y un largo etc. En algo estamos fallando si no conseguimos que los alumnos vean la importancia de todos estos conocimientos para poder interpretar cualquier partitura de forma autónoma.

Y seguramente estemos fallando a dos bandas, tanto por el lado de los profesores de Armonía, Análisis, etc. por no mostrar las aplicaciones que todos esos conocimientos pueden tener para la interpretación musical, centrándose muchas veces solamente en aspectos teóricos; y por parte de los profesores de instrumento por no darles importancia a estas materias y mostrárselas como un mero “trámite” que ni nosotros mismos aplicamos a nuestra práctica musical.

De esta problemática existente en los Conservatorios actuales surge nuestro interés en crear una pequeña guía didáctica para relacionar los conocimientos propios del Análisis y la Armonía con la interpretación instrumental.

### **2. Introducción**

La asignatura de Armonía, también llamada Armonía Clásica hace referencia al período Clásico de la Historia de la Música que se desarrolla entre la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, teniendo en Haydn, Mozart y Beethoven (en su primera época) a los compositores más importantes. Los alumnos aprenden los diferentes tipos de acordes que se utilizaban en esta época y que se han mantenido hasta nuestros días, las funciones tonales de cada grado, las inversiones, modulaciones, reglas referentes a la resolución de notas disonantes, marchas progresivas y un largo etc. El período Romántico no supone una ruptura con el anterior Clásico, sino que se puede considerar una evolución que lleva a la música a

ser mucho más compleja, pero respetando y ampliando todo el entramado armónico que se comienza a gestar a finales del Barroco, antes de abandonar el contrapunto. En este grupo de trabajo nos hemos centrado en el repertorio Clásico y Romántico para trompa y fagot, si bien algunas obras pertenecen ya al siglo XX solapadas con otros estilos, como las obras de Saint-Saëns o Poulenc. Sin embargo siguen escritas en un estilo puramente Romántico.

En la asignatura de Análisis o Estilos y Formas se realizan análisis formales y armónicos de un determinado repertorio, que parte desde el Renacimiento y llega al Romanticismo. Se echa de menos que los alumnos de instrumento lleven a cabo análisis de obras de su propio repertorio, que se esté trabajando en la clase de instrumento. Las obras Clásicas son perfectamente analizables por parte de alumnos de 4º o 5º de Enseñanzas Profesionales, por lo menos en un plano armónico (acordes, tonalidades, cadencias, etc.) y en un plano formal a gran escala. Aunque es cierto que la complejidad del estilo Romántico las hace más difíciles de trabajar incluso para los propios profesores, de ahí que necesitemos la ayuda de compañeros de la especialidad de Composición. Pero de eso se trata, de que todos los miembros del equipo educativo se coordinen para conseguir una mejor formación del alumno y en definitiva una mayor autonomía del mismo.

Por lo tanto, del repertorio que hemos seleccionado en este grupo de trabajo dividiremos entre los estilos Clásico y Romántico, destacando que elementos pueden ayudarnos a comprender mejor la partitura y realizar una interpretación basada en la información que podemos extraer del propio código de escritura musical.

### **3. Elementos a tener en cuenta extraídos de un Análisis para la interpretación.**

#### **3.1 Repertorio Clásico.**

##### Aspectos formales, de estructura y temáticos

La música del Clasicismo se caracteriza por la búsqueda de la proporción, el equilibrio y la sencillez. Generalmente las frases están articuladas en ocho compases, divididas a su vez en semi-frases de cuatro compases. Sin duda, la forma más repetida en todo el Clasicismo es la Forma Sonata. No confundir la Forma Sonata con una “Sonata” propiamente dicha. Una Sonata es una composición instrumental pensada para un instrumento solista y otro acompañante generalmente un bajo continuo, aunque en caso de instrumentos polifónicos esta puede ser para un solo instrumento.

La Forma Sonata es una estructura tripartita que se suele dividir en las siguientes partes:

- *Parte A o Exposición:* Aquí se exponen los temas o melodías principales generalmente llamados Tema A y Tema B. Puede ir precedida de una introducción y cerrada por una Coda o Puente hacia el desarrollo para desembocar en una gran cadencia final.

- *Parte B o Desarrollo*: esta suele ser la sección más compleja donde el compositor busca la modulación a tonos lejanos utilizando el material de los temas A y B o bien exponiendo nuevo material temático que no ha aparecido en la Exposición.
- *Parte A' o Re – Exposición*: De nuevo se presentaría el material temático de los Temas A y B (no siempre tienen por qué aparecer ambos) incluso también repitiendo la introducción. Generalmente hay ligeras variaciones de lo expuesto en el inicio de ahí que no se pueda hablar siempre de una estructura A-B-A sino A-B-A'.

En nuestro grupo de trabajo hemos seleccionado conciertos Clásicos de compositores como L. Kozeluch, J. Vanhal o W.A Mozart que se incluyen en la mayoría de programaciones de nuestros instrumentos para las Enseñanzas Profesionales de Música.

Generalmente el primer movimiento de casi todos los conciertos Clásicos (Allegro) tiene Forma Sonata. Esta forma puede tener ligeras variaciones. Por ejemplo en el Concierto para Fagot y Orquesta de L. Kozeluch observamos que el compositor realiza una Introducción, exponiendo rápidamente los Temas A y B realizando más tarde dos Desarrollos divididos entre sí. El Concierto de Vanhal para fagot o el de Mozart para trompa, son mucho más claros formalmente, mostrando una Forma Sonata casi de libro.

El segundo movimiento casi siempre va a ser un lento, ya sea Adagio, Andante ma Adagio, Largo, etc. Su estructura puede ser una Forma Sonata, pero no se puede hablar de una norma general, puesto que analizando diferentes segundos movimientos de Concierto Clásico podemos encontrar mayor variedad de estructuras.

El tercer movimiento suele ser un Rondó, con la consiguiente forma Rondó. Esta consiste en un tema principal que se repite a lo largo del movimiento, al que podríamos llamar Estribillo y nuevo material que se presenta después de cada repetición, al que podríamos llamar Estrofa.

*¿Qué elementos relacionados con la estructura de la música podríamos utilizar para nuestra interpretación?*

En primer lugar, hablando de los Temas A o B, suele ocurrir lo siguiente. El Tema A de cualquier Forma Sonata tiende a tener un carácter enérgico, vivo, alegre. Aparece en modo mayor, preponderante en la música del Clasicismo. Debemos localizar los temas al tocar un Concierto Clásico y analizar que nos sugiere cada uno de ellos. Si observamos que el tema A tiene ese carácter vivaz, debemos actuar en consecuencia. ¿De qué forma? Todas nuestras articulaciones (en el picado) tendrán que ser concretas, duras, verticales o como queramos llamarlas, para que estén en consecuencia con el carácter que queremos conseguir. El color del sonido deberá ser brillante, buscando más la región de un sonido claro o timbrado. En definitiva nuestra actitud debe poder evocar ese carácter alegre, desenfadado y jovial que suele acompañar los Temas A.

En contraposición el Tema B tiene un carácter diferente. Suele ser más *dolce*, melodioso, amable, etc. A veces podrá modular al modo menor con lo que sería todavía más dramático y expresivo. De ahí la necesidad de cambiar de nuevo nuestra forma de articular, más suave, no tan vertical, de manera que acompañemos ese carácter más benévolo. Incluso la propia escritura el Tema B suele ser más *legato* que su predecesor. También debemos prestar atención al color del sonido, y la dinámica que aunque no indique gran cosa en la partitura siempre será más suave que en un Tema A. Solo realizando un sencillo análisis de la Exposición podemos extraer información de los temas y sin que haya nada escrito en la partitura, diferenciar ambos cambiando el uso de la articulación, la dinámica, el color del sonido, el vibrato y nuestra actitud expresiva. No hay que olvidar que las indicaciones de dinámica, articulación, etc. muchas veces no se utilizaban en el repertorio clásico y es el intérprete quien a través del análisis de la partitura puede modificar estos elementos expresivos según se extraiga de la observación de la música.

Otro capítulo aparte son las secciones de transición entre temas o entre secciones más grandes. Entre los Temas A y B suele existir un *Puente o Transición*, que puede ser modulante o no, depende de la tonalidad en la que se vaya a exponer el segundo tema. Pero también entre la Exposición y el Desarrollo suelen existir Codas a modo de cierre o Puentes Modulantes al igual que en el cierre del Desarrollo para buscar la Re – Exposición. Estos “Puentes” no son otra cosa que “búsquedas” de nuevo material temático. No son secciones estables, ni armónicamente ni melódicamente, parece que siempre quisieran ir hacia delante. Hay que tenerlas definidas para intentar expresar esa búsqueda de algo nuevo, ese “desasosiego” donde muchas veces el tempo puede incluso modificarse ligeramente. Podría decirse que pueden interpretarse con algo de inquietud, hasta llegar al final del puente.

El segundo movimiento del Concierto Clásico suele ser el más expresivo, con un carácter *legato*, dulce, melancólico, dramático en ocasiones, aunque como hemos dicho predominan los modos mayores, buscando el modo menor para destacar los puntos más trágicos del movimiento. En el caso del tercer tiempo, un Rondó suele ser animado, cuasi bailable y también nuestras articulaciones, dinámicas, etc. deben estar en consonancia con ese espíritu, destacando siempre la repetición del estribillo y más aún si en alguna de ellas hay ligeras variaciones con respecto al original.

También debemos tener en cuenta como aspecto formal, la separación de las frases. Si bien es cierto que hay que visualizar la obra como una unidad, dividida en grandes secciones, cada una de las frases debe ser entendida como lo que es, una parte relevante del texto. Al igual que al leer un texto escrito, tendríamos cuidado de utilizar bien los signos de puntuación para darle sentido expresivo, así deberíamos hacer con las frases musicales. No debemos introducir comas o puntos (respiraciones en nuestro caso como instrumentos de viento) donde corramos peligro de entrecortar una frase musical. Si sabemos cómo se distribuyen, seremos capaces de darle sentido a cada una de ellas buscando que la expresión nunca seccione una frase donde realmente no ha terminado aún. Es algo visual, sabiendo donde empieza y acaba una frase, podemos pensar que mientras estemos tocando la misma, debemos mantener la tensión, la expresión y relajarnos cuando se acerque el cierre, además de saber donde están los puntos culminantes de la frase, del tema, de la sección y finalmente del movimiento completo.

Aspectos armónicos: secuencias tonales, marchas progresivas, tonalidades, ritmo armónico, cadencias

Entre el final del Barroco y el inicio del Clasicismo se produce una verdadera revolución en la escritura musical. Se va perdiendo el uso del bajo continuo y el contrapunto en favor de una textura más vertical, marcada por el uso de acordes con diversas funciones tonales, predominando siempre el principio de resolución de la *Dominante sobre la Tónica*.

Se establece la secuencia tonal de I – IV – V – I como la más repetida de todas, que podrá tener variaciones utilizando diversos acordes puente (ya sean II, IV y VI con función subdominante o III como tónica) pero siempre buscando estas funciones tonales recurrentes de tónica, subdominante, dominante, tónica.

Si en el aspecto formal hablábamos de la importancia de la *frase musical*, debemos señalar que si analizamos armónicamente cada una de ellas veremos que suponen una secuencia tonal completa. Es más, si observamos los cierres de cada una de las grandes secciones (Exposición, Desarrollo y Re – Exposición) también observaremos que están cerradas por grandes cadencias. Por lo tanto el aspecto formal y el armónico están relacionados. Por ejemplo, una frase la cerrará una pequeña cadencia y casi siempre un acorde de tónica; una semi-frase cerrará con una semicadencia y así sucesivamente.

Entonces **¿para qué podemos utilizar el conocimiento de los acordes en una partitura?** Las secuencias tonales se relacionan directamente con el fraseo musical. En una frase que tenga la siguiente secuencia tonal I – II – IV – V – I la dirección de nuestro fraseo deberá ir buscando dar mayor intensidad y tensión conforme se acerque la dominante, que será siempre el acorde con más tensión, para relajar el fraseo al llegar a la tónica final. Los acordes con función de Dominante ( I 6/4, V y VII) tienen más notas tendenciales que el resto, porque suelen contar con la sensible (que ha de resolver a tónica) y la séptima (que debe bajar) , para cualquier oído un acorde con función Dominante que no resuelva, generará en el oyente una sensación de extraña de tensión no resuelta.

Por tanto, conocer la armonía de la música que estamos tocando, nos hará realizar un fraseo acorde a esta, que tendrá un sentido muy lógico para cualquier oído, aunque sea inexperto. Los compositores del Clasicismo escogen a conciencia donde situar los diversos acordes para que la tensión expresiva tenga sentido. Además sin necesidad de que nadie nos diga como tenemos que frasear o sin necesidad de que haya indicaciones de dinámica o carácter podremos extraer una idea de fraseo de la partitura a través de su análisis.

En relación también a la sucesión de secuencias tonales, podemos hacer alusión a las *marchas progresivas*, o progresiones. Son mucho más frecuentes en el período Barroco, debido al diseño del bajo continuo. Pero no desaparecen en el período Clásico. Cuando localicemos alguna debemos tener en cuenta dos premisas. Una es el sentido de la marcha, ascendente o descendente. Si es ascendente la tensión debería ir en aumento, pudiendo utilizar para ello la dinámica y poco a poco los cambios de articulación para no abusar de la intensidad del sonido, y al contrario en

las marchas descendentes. La segunda premisa es localizar exactamente cual es el modelo de la progresión y sus sucesivas repeticiones, para darle un sentido melódico a cada una de ellas, destacando el inicio de cada una de las repeticiones.

También es importante conocer las **Tonalidades** en las que estamos tocando. Las modulaciones en el período clásico no son muy complejas y suelen partir del tono principal (generalmente en modo mayor) para moverse hacia el tono de la dominante (seguimos viendo su importancia) o a los relativos menores del tono principal y la dominante. Esto no es una regla de oro, cada obra puede tener sus peculiaridades y por ello necesitará un análisis específico.

El modo mayor se asocia rápidamente a la alegría, al color, a lo vivo, risueño y un largo etcétera que dependerá de la sensibilidad de cada persona. Ya desde el Barroco el uso de modo menor suponía un aumento de la expresividad y el dramatismo y así seguirá ocurriendo en el Clasicismo. Tan solo sabiendo en qué modo estamos podemos cambiar nuestra forma de expresar con el instrumento y es necesario saberlo, para no caer en contradicciones.

Es común en el Clasicismo que el compositor dentro de una frase repita la misma idea melódica en ambos modos, para generar un contraste. Modificando la dinámica, la forma de articular (principalmente en la dureza del picado o la duración de las notas) el uso de más o menos vibrato, el color del sonido y la intensidad expresiva podemos contrastar ambos modos. El modo mayor se suele relacionar a mayor sonoridad, que suele buscar colores más brillantes o claros, picados más incisivos y sonidos más cortos, además de una actitud más afable. El modo menor sería lo contrario, siempre analizando bien la melodía y las indicaciones en la partitura.

La escritura musical del Clasicismo no coincide exactamente con la moderna. No era común escribir en la partitura las indicaciones de intensidad, ni demasiadas articulaciones. Incluso algunos signos significaban cosas diferentes, por ejemplo, una raya sobre un sonido que hoy identificaríamos como *tenuto* (mantener la nota en toda su duración) en el clasicismo significaba todo lo contrario, señalando que esas notas debían sonar separadas. Hoy en día disponemos de ediciones consideradas **Urtext**, es decir, que intentan ser lo más fieles posibles al manuscrito original de la partitura. Pero no olvidemos que aun así han pasado por el puño y letra de un editor que sigue interpretando la partitura original y se ha adaptado al lenguaje moderno, aunque respetando en la medida de lo posible el lenguaje original. Pero, que en la partitura de la época no se escribieran estas indicaciones, no quiere decir que no se realizaran. Se tenían en cuenta diversos elementos, como por ejemplo los ya citados con respecto a la armonía, tal como describen tratados de interpretación de la época como los de *Quantz* o *C. P. E. Bach*.

Un aspecto importante de la música clásica es el **ritmo armónico**. Se denomina ritmo armónico a la sucesión de acordes por compás. Por regla general a cada compás pertenece un acorde, que puede ser diferente al compás anterior o repetido. Pero en ocasiones este ritmo aumenta y en un solo compás vemos tres o cuatro acordes. Esto se relaciona a su vez con el compás, que en los conciertos clásicos suele ser binario en el primer y segundo movimiento y ternario en el tercero. Muchas veces el primer movimiento de un Concierto está escrito en 4/4 pero

realmente se puede interpretar y casi se presta a pensarse en un 2/2. Pero cuando el ritmo armónico aumenta es necesario cambiar la forma de pensar el compás. Por ejemplo estos cambios podemos hacerlos al acercarse una cadencia, donde el ritmo armónico aumenta y por ende es en esos compases donde para dar más energía y movimiento podemos cambiar la forma de pensar el compás de 2 a 4. Lo mismo ocurriría en los compases ternarios. Se pueden pensar en un solo tiempo, pero al aumentar el ritmo armónico debemos pasar a tres partes.

Por último hablaremos de las **Cadencias**. Las más comunes en este período son:

- *Cadencia Perfecta*: V – I que en los cierres de frases largas o secciones se ampliará a I – IV – I 6/4 – V – I.
- *Cadencia Imperfecta*: V – I 6
- *Cadencia Rota*: V – VI
- *Cadencia Plagal*: IV – I (Principalmente en la música con carácter religioso)
- *Semicadencias* ya sea al IV o al V grado.

La resolución de las Cadencias tiene su importancia en el plano de la interpretación musical. No es lo mismo una Cadencia Perfecta que una Imperfecta y por tanto no podrían interpretarse igual.

La más resolutive de las Cadencias es la **perfecta**, que simboliza la tensión de una dominante que resuelve sobre una tónica, por tanto tensión – relajación. Cuando la cadencia es más larga debemos buscar el acorde con más tensión en la tónica invertida o Cuarta y Sexta cadencial. Esto es así debido a que este acorde no es más que una dominante con dos apoyaturas que al resolver sobre la dominante propiamente dicha descansa sobre ella para terminar resolviendo a la tónica. Por tanto partiríamos del I subiendo la tensión hacia el IV y el más importante el I invertido resolviendo en el V y relajándose en el I de nuevo.

El caso de la cadencia **imperfecta** es diferente. El efecto sonoro de resolver una dominante sobre una tónica invertida no es tan conclusivo como en una tónica en estado fundamental. De ahí que esta sea una cadencia no conclusiva y no cierre secciones, sino semi – frases. El intérprete debe hacer creer que el V grado va a resolver de forma normal, para luego sorprender con una sonoridad que invita a la continuidad. Esto se puede conseguir dándole más color al acorde de tónica en primera inversión o incluso algo más de sonoridad, sin romper un fraseo lógico.

La cadencia **rota** es quizás la más llamativa. No solo no es resolutive, sino que genera todavía más tensión. También será importante dotar al acorde de VI grado de mayor sonoridad y brillantez que al de dominante. Tiene una sonoridad especial, y los compositores no la escribían porque sí, querían dotar a la frase de un elemento de sorpresa que como tal tenemos que interpretar, como algo que se sale de la norma.

Por último, el caso de las **semicadencias**, al no ser resolutivas no podemos rebajar la tensión, por eso al llegar a una semicadencia no podemos bajar la dinámica dando a entender que estamos resolviendo, sino que debemos mantener la intensidad hasta el final de la frase o semi – frase.

A modo de conclusión, al hablar de aumentar la tensión expresiva, que muchas veces estará relacionada con la intensidad del sonido, no podemos extraer que *debemos tocar los acordes de tónica piano y los acordes de dominante fuertes*. Debe ser algo orgánico y con sentido, buscando aumentar poco a poco la intensidad para llegar a los acordes con más tensión y rebajar después para dar la sensación de calma, pero nunca golpear la dominante o tocar muy suave la tónica. El fraseo musical debe ser progresivo sin tener unos picos demasiado abruptos, pero en el caso del repertorio clásico, nuestro fraseo siempre debería coincidir con los procesos armónicos que estén sucediendo en cada momento.

#### Textura: melodía acompañada, importancia de la relación vertical de voces

Al hablar de la **textura** nos referimos la relación vertical de las voces, las similitudes o las diferencias en las diversas voces existentes. Durante el Barroco la textura predominante había sido la *contrapuntística*, mientras que en el Clasicismo esta se abandona en favor de la *melodía acompañada* con un bajo que realiza una serie de acordes ya sean en arpeggio, desplegados en una sucesión de sonidos, atacados simultáneamente, etc. y una voz principal que realiza el desarrollo melódico.

Pero la textura de melodía acompañada no es la única existente, podríamos hablar de más formas de relacionarse las voces como por ejemplo monodia, polifonía, textura contrapuntística, heterofonía, etc. Para el tema que estamos tratando que no es otro que la interpretación de la partitura, la textura nos puede dar pistas acerca del carácter expresivo del momento, de la forma en la que tenemos que articular, de la intensidad necesaria para destacar nuestra melodía o no, etc.

Pese a que el repertorio que estamos analizando para nuestro instrumentos forma parte del repertorio como “solista” hay una premisa que debemos tener clara: *no siempre el instrumento solista lleva la melodía*. Esta puede ser compartida por el resto de voces y además debemos saberlo con un rápido vistazo a la parte general de la partitura. Las obras que hemos incluido en el análisis del repertorio Clásico son Conciertos para instrumento solista y orquesta. Ojalá y siempre pudiéramos tocar con una orquesta detrás, pero esto es una quimera. Prácticamente siempre tocaremos este repertorio con piano, y esto genera una problemática. Las partituras de orquesta que se tocan con piano son reducciones para que el instrumento pueda imitar las diferentes voces de la orquesta. Aun así no está de más conocer realmente con qué instrumentos estamos tocando en cada momento, para que el piano sepa a quien debe imitar y para nosotros buscar la sonoridad original de la obra.

En definitiva para el intérprete del instrumento monódico es necesario conocer la parte de piano o de orquesta. Consideramos una buena costumbre para nuestros alumnos trabajar la música a interpretar con la partitura de piano delante y así poder hablar sobre lo que ocurre por debajo de nuestra línea melódica.

Lo que debemos buscar en la textura son los cambios que se producen a gran escala. Por ejemplo, en la exposición de un tema A de un concierto clásico, según la información que hemos dado anteriormente deberíamos buscar un carácter enérgico y vivaz. Pero claro, este carácter debe ir en consonancia a lo escrito en el acompañamiento. Quizá nuestro tema A no tenga ligaduras y se preste a tocar con articulaciones verticales y sonidos cortos, pero ¿y si el piano tiene un acompañamiento que es legato continuamente? En ese caso deberíamos adaptar nuestro discurso expresivo al resto de voces para que tenga una sonoridad lógica.

Puede ocurrir lo mismo en sentido contrario. Cuando vemos una melodía dulce, con muchas ligaduras, esas melodías preciosas que invitan al solista a recrearse en su interpretación tomándose incluso la libertad de cambiar el tempo. Pero claro, ahora observamos el acompañamiento y resulta ser un diseño rítmico que no invita precisamente a la libertad de tempo, sino que pese a ser un tema dulce debe ser estrictamente rítmico.

Debemos conocer bien lo que suena mientras tocamos. Cualquier cambio de textura debe ser observado y considerado como una novedad que podemos aplicar a nuestra interpretación. No podemos caer en la repetición o en una interpretación que solamente se ciña a la partitura del instrumento solista. Las obras, son un conjunto musical que no se puede entender de forma individual sino de forma global. Además de facilitar la interpretación, el conocimiento de la partitura de piano nos ayuda a tener mayor seguridad a la hora de tocar. Controlamos todos los aspectos de la partitura y nos facilita otras labores como la precisión rítmica con el otro instrumento, la conjunción sonora, el volumen de los planos sonoros entre ambas voces y en definitiva la relación musical con el otro intérprete.

### 3.2 Repertorio Romántico

#### Aspectos formales, de estructura y temáticos

El período Romántico comprende un amplio espectro de tiempo entre 1820 y la primera década del siglo XX. Aunque durante toda la primera mitad del siglo XX podemos seguir encontrando repertorio escrito en un estilo puramente romántico, pero coincidiendo con otros estilos como el Neo – Clasicismo, Impresionismo, Nacionalismo etc. La música Romántica supone una evolución de la música del Clasicismo, a través de una mayor complejidad en todos los aspectos musicales.

La forma Sonata sigue siendo la predominante en la música Romántica, pero sobre todo en la música sinfónica para orquesta. En el repertorio para instrumentos solista va a aparecer mucho más repertorio original con piano, ya no se trata de reducciones orquestales sino de composiciones pensadas para un instrumento y piano, que ya no es un mero acompañante.

Es cierto que el repertorio romántico para trompa y fagot disminuye en el Romanticismo, en lo que se refiere a conciertos con orquesta. Pero si aparecen muchas obras en forma de Nocturno, Elegías, Tema con variaciones, Rondós, Sonatinas, y por supuesto Sonatas. Se amplía por tanto el repertorio camerístico, aunque el repertorio con orquesta siga escribiéndose para estos instrumentos.

La *estructura* romántico no es tan equilibrada como la clásica. A la hora de analizar secciones y frases observaremos diferencias con respecto al estilo clásico. Podremos encontrar frases de ocho compases divididas a su vez en semi – frases de cuatro compases, pero la longitud de las frases se alargará muchas veces a dieciséis compases con semi – frases de ocho, incluso otros diseños de frase menos cuadrículados teniendo libertad para alargar o acortar las frases.

La *forma sonata* sigue presente con su sentido bitemático en su exposición, pero no será tan fácil diferenciar ambos temas. No siempre se repetirá la premisa de tema A enérgico y tema B “dolce”. Tendremos que analizar a conciencia cada uno de los temas para determinar según toda la información de la partitura cual es el carácter que debemos reproducir. En el Romanticismo tendremos más información acerca del fraseo a realizar. Los compositores añaden más información a la partitura, no solo a nivel de dinámicas y articulación sino que indican muchas veces el carácter que quieren conseguir: expresivo, dulce, agitato, legato, scherzando, etc.

Debemos estar muy atentos a las indicaciones de la partitura, puesto que se deja menos libertad al intérprete y se intenta que la partitura sea un reflejo más fiel de los deseos del compositor. Son comunes los cambios súbitos de dinámicas, de color, de articulación y en definitiva podríamos decir que la música romántica requiere de un uso más evidente de todos los recursos expresivos de nuestro instrumento.

Al no romper con las formas clásicas, la información que hemos señalado podríamos utilizarla para interpretar el repertorio romántico. Pero si hay un elemento diferenciador es el uso de la *frase musical*. Las frases románticas son más intensas y buscan una mayor continuidad. Al interpretarlas hay que ser conscientes de esta premisa, tenerlas delimitadas y buscar sin descanso los puntos más importantes de la misma sin que decaiga la tensión expresiva.

Aspectos armónicos: secuencias tonales, marchas progresivas, tonalidades, ritmo armónico, cadencias

El principio de *resolución de la dominante sobre tónica* sigue vigente durante el período Romántico. Por tanto las secuencias tonales seguirán siendo importantes para el fraseo musical como indicábamos en el repertorio Clásico. La diferencia entre ambos períodos es la complejidad y el uso de acordes más elaborados durante el Romanticismo.

Sigue apareciendo la secuencia tonal T – S – D – T. Pero ahora se amplian los acordes que pueden realizar la función de dominante. Son más comunes las dominantes secundarias, pertenecientes a otras tonalidades. Estas dominantes secundarias suelen realizar una tonalización, es decir resolver sobre el acorde que sería su tónica. Pero es un elemento a destacar en la interpretación como algo novedoso con más color, con más energía, no pueden pasar desapercibidas. También con función de dominante se utilizan los acordes de sexta aumentada con mayor frecuencia y acordes de dominante con novena. En definitiva debemos buscar siempre las dominantes en nuestro fraseo, pero aún más especialmente si estas contienen intervalos interesantes o que rompen de forma clara la sonoridad de la tonalidad en la que estamos tocando.

Las *marchas progresivas* siguen apareciendo con normalidad, ahora buscando cambios armónicos a tonalidades más lejanas, pero siguiendo con la premisa de buscar más tensión si son ascendentes y viceversa. También el uso de las *tonalidades* corresponde a la búsqueda de una determinada sonoridad. Ya no predomina el uso de tonalidades mayores, ahora en una sola obra podremos encontrar modulaciones a tonos lejanos que en un principio no tengan nada que ver, pero que consiguen una sonoridad que gusta al compositor. El modo mayor se seguirá relacionando con mayor viveza, brillantez, alegría, etc y el modo menor se volverá mucho más dramático, trágico y expresivo.

El *ritmo armónico* también sufre cambios durante el Romanticismo. Aunque predomine el uso de un acorde por compás, es más común que este aumente con frecuencia no solo al acercarse a las cadencias. Debemos tener en cuenta este ritmo para la intensidad expresiva, y para la intensidad del sonido. Si aumenta este ritmo armónico debemos destacarlo, cambiando la forma de pensar el compás y articulando de forma más evidente cada cambio de acorde.

En cuanto a las *cadencias* se siguen utilizando las mismas que en el período clásico, pero como hemos dicho serán más acordes los que puedan realizar las diversas funciones tonales correspondientes a cada una de las cadencias. Todo lo expuesto con el estilo clásico nos servirá para interpretarlas correctamente.

### Textura

El aspecto de la relación vertical de las voces va a tener que tenerse muy en cuenta a lo hora de interpretar el repertorio romántico. Si bien se sigue utilizando la melodía acompañada con frecuencia, debemos recordar que ahora el repertorio suele ser original para instrumento solista y piano. Ello le da mayor protagonismo a la parte de piano, siendo en muchas ocasiones el instrumento melódico a predominar.

Se vuelve mucho más importante si cabe, conocer bien la parte del piano al tocar este repertorio. Nos ayudará a relacionarnos mejor con él, sabiendo cuando somos protagonistas, cuando no, como debemos coincidir con él rítmicamente, como se enlazan los temas entre ambos instrumentos, etc.

El acompañamiento no se ciñe ahora a una sucesión de acordes. Las voces tienen mayor independencia y mayor movimiento, otra razón más para tener en cuenta su parte y conseguir una correcta sincronización.

## **4. Conclusiones**

Es una tarea ardua plasmar por escrito todos aquellos elementos de un análisis: forma, armónico, temático, etc. que pueden ayudarnos a la interpretación. Es mucho más sencillo realizarlo con ejemplos prácticos y hablados dentro de la clase. Pero nuestra intención era poner por escrito muchos de los elementos que trabajamos con nuestros alumnos, intentando dotarles de una mayor autonomía a la hora de enfrentarse a una partitura.

En definitiva, hay aspectos básicos que nos pueden ayudar a la interpretación no solo de los estilos Clásico y Romántico, podríamos decir de cualquiera. Pero para nuestros alumnos el repertorio Clásico se vuelve ideal, porque no es excesivamente difícil echar un vistazo a la partitura de piano e ir sacando conclusiones diversas sobre la interpretación. En el resto de estilos se necesitaría ayuda del profesor de instrumento o incluso como nosotros mismos, recurrir a compañeros de la especialidad de Composición.

Esta forma de trabajar el análisis nos parece muy importante, tanto para el proceso de enseñanza-aprendizaje de los alumnos, como para adquirir conocimientos que más adelante podrán transmitir a su vez a nuevos alumnos o utilizarlos de forma autónoma cuando se conviertan en profesionales. Nos entristece ver que no siempre es así y que a muchos alumnos les hablas acerca de la importancia del análisis para tocar y parece que les hablemos de algo que no va con ellos. Y lo peor es cuando los propios compañeros no se plantean ninguna cuestión al interpretar una partitura y se ciñen a lo escrito, a lo que han escuchado en una grabación o a lo que les dijo en su día su profesor sobre como tenía que tocar sin intentar darle una visión razonada y lógica a su interpretación.

Esperamos que esta situación vaya cambiando y realmente en todos los Conservatorios se apliquen los criterios de interdisciplinariedad e interrelación de la asignaturas, para que la formación de los músicos sea integral y no se limite a tocar un instrumento, obviando todos los conocimientos que pueden enriquecerlos como músicos y como personas.