

1. Elementos a tener en cuenta extraídos de un Análisis para la interpretación.

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 importante 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 resolver) , 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.

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 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.

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 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 a destacar dentro del aspecto armónico 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 – frase. 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 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 resolutive 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.

3.3 Textura

Al hablar de la “textura” nos referimos la relación vertical de las voces. 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 a la vez, 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. Consideremos 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.