

Análisis Musical

CLAVES PARA ENTENDER E INTERPRETAR LA MÚSICA

Estudio del análisis morfosintáctico de la música por

MARGARITA LORENZO DE REIZÁBAL
ARANTZA LORENZO DE REIZÁBAL

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

c/ Provenza, 287
Tels. (34) 932 155 334 - 934 877 456 Fax (34) 934 872 080
08037 BARCELONA (Spain)
www.boileau-music.com boileau@boileau-music.com

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| PRESENTACIÓN | 6 |
| PRÓLOGO | 9 |
| CAPÍTULO I. EL ANÁLISIS DE LA MELODÍA | 11 |
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| 1. PARÁMETROS ANALÍTICOS DE LA MELODÍA | 14 |
| 1.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA | 14 |
| 1.2 PERFIL MELÓDICO | 16 |
| 1.3 ESTRUCTURA MELÓDICA | 20 |
| 1.4 NOTAS REALES Y NOTAS DE ADORNO | 25 |
| 1.5 MELODÍA CON TEXTO | 28 |
| 2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS: DINÁMICA, AGÓGICA, TEMPO Y CARÁCTER | 29 |
| 3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS MELODÍAS | 30 |
| 4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS MELÓDICO | 33 |
| 5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA DE LA SORPRESA. TEMA Y VARIACIONES. (J. HAYDN) | 36 |
| 6. EJERCICIOS PROPUESTOS | 40 |
| 7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS | 42 |
| CAPÍTULO II. EL ANÁLISIS DEL RITMO Y LA MÉTRICA | 45 |
| INTRODUCCIÓN | 47 |
| 1. PARÁMETROS ANALÍTICOS DEL RITMO Y LA MÉTRICA | 50 |
| 1.1 COMPÁS Y PULSO RÍTMICO | 50 |
| 1.2 INCISOS Y MOTIVOS | 51 |
| 1.3 ESTRUCTURA RÍTMICO-MÉTRICA | 54 |
| 1.3.A) CONCATENACIÓN DE INCISOS | 54 |
| 1.3.B) ISORRITMOS E ISOPERÍODOS | 55 |
| 1.3.C) HEMIOLIA | 56 |
| 1.3.D) SUPRACOMPASES | 57 |
| 1.3.E) COMBINACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS: | 58 |
| 1) HOMORRITMIA Y POLIRRITMIA | 58 |
| 2) ISOMETRÍA, POLIMETRÍA Y RITMO LIBRE | 59 |
| 2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS | 61 |
| 2.1 COMPÁS ESCRITO Y COMPÁS REAL | 62 |
| 2.2 CAMBIOS DE ACENTUACIÓN Y CARÁCTER | 62 |
| 2.3 CRESCENDOS Y DIMINUTIVOS RÍTMICOS | 64 |
| 2.4 EL RITMO Y LA ELECCIÓN DEL TEMPO | 66 |
| 3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS | 67 |
| 4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS RÍTMICO-MÉTRICO | 67 |
| 5. EJEMPLO ANALÍTICO: CHORAL DE B. BACH | 71 |
| 6. EJERCICIOS PROPUESTOS | 75 |
| 7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS | 78 |
| CAPÍTULO III. EL ANÁLISIS ARMÓNICO | 81 |
| INTRODUCCIÓN | 83 |
| 1. PARÁMETROS ANALÍTICOS ARMÓNICOS | 84 |
| 1.1 TIPOS DE ACORDES | 84 |
| 1.1.1 ACORDES POR TERCERAS | 85 |
| 1.1.2 ACORDES POR SEGUNDAS Y CUARTAS | 92 |
| 1.2 LAS CADENCIAS | 95 |
| 1.3 LAS MODULACIONES | 99 |
| 1.4 LAS PROGRESIONES | 105 |
| 1.5 LAS NOTAS DE ADORNO | 106 |
| 1.6 EL RITMO ARMÓNICO | 108 |
| 2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS | 110 |
| 2.1 RITMO ARMÓNICO E INTERPRETACIÓN | 110 |
| 2.2 ARMONÍA Y DIRECCIONALIDAD | 116 |
| 3. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS | 123 |
| 4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS ARMÓNICO | 124 |

| | |
|--|-----|
| 5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA Nº 1, INTRODUCCIÓN (L. VAN BEETHOVEN) | 127 |
| 6. EJERCICIOS PROPUESTOS | 130 |
| 7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS | 138 |

CAPÍTULO IV. EL ANÁLISIS FRASEOLÓGICO. 139

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 141 |
| 1. PARÁMETROS ANALÍTICOS FRASEOLÓGICOS | 144 |
| 1.1 ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE | 145 |
| 1.2 TIPOS DE FRASES | 146 |
| 1.2.A) LA FRASE BINARIA | 151 |
| 1.2.B) LA FRASE TERNARIA | 152 |
| 1.3 PROCESO TONAL Y CADENCIAL EN LAS FRASES | 154 |
| 1.3.A) FRASES CONCLUSIVAS | 154 |
| 1.3.B) FRASES SUSPENSIVAS | 157 |
| 1.4 OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES: INTRODUCCIÓN, CODA, SOLDADURA, DISEÑO. | 157 |
| 2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS | 159 |
| 2.1 PUNTOS CULMINANTES | 159 |
| 2.2 EL FRASEO | 161 |
| 3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS FRASES | 161 |
| 4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS FRASEOLÓGICO | 163 |
| 5. EJEMPLO ANALÍTICO: SONATA PARA PIANO DE W. A. MOZART. | 166 |
| 6. EJERCICIOS PROPUESTOS | 169 |
| 7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS | 171 |

CAPÍTULO V. EL ANÁLISIS DE TEXTURAS 173

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 175 |
| 1. TIPOS DE TEXTURAS | 175 |
| 1.1 LA TEXTURA MELÓDICA | 175 |
| 1.2 LA TEXTURA RÍTMICO-MÉTRICA | 183 |
| 1.3 LA TEXTURA ARMÓNICA | 190 |
| 1.4 LA TEXTURA TIMBRICA | 205 |
| 2. ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS | 213 |
| 3. PROTOCOLO DE ANÁLISIS TEXTURAL | 213 |
| 4. EJEMPLO ANALÍTICO: PIEZA EN ESTILO ANTICHO (1963) H. M. GORÉCKI | 216 |
| 5. EJERCICIOS PROPUESTOS | 219 |
| 6. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS | 225 |

CAPÍTULO VI. EL ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES 227

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 229 |
| 1. LAS ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES | 229 |
| 1.1 FORMA BINARIA SIMPLE | 230 |
| 1.2 FORMA TERNARIA SIMPLE | 233 |
| 2. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y SUS FUNCIONES | 237 |
| 2.1 LA EXPOSICIÓN TEMÁTICA | 237 |
| 2.2 EL DESARROLLO | 238 |
| 2.3 LA INTRODUCCIÓN | 240 |
| 2.4 LA CODA | 242 |
| 2.5 EL PUENTE, EL NEXO O SOLDADURA | 245 |
| 2.6 LA RECAPITULACIÓN O REEXPOSICIÓN | 249 |
| 3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS | 249 |
| 4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS FORMALES SIMPLES | 251 |
| 5. EJEMPLO ANALÍTICO: CANCIÓN DEL VIGILANTE DE LA NOCHE (E. GRIEG) | 254 |
| 6. EJERCICIOS PROPUESTOS | 257 |
| 7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS | 263 |

APÉNDICE

| | |
|--|-----|
| EJERCICIOS PARA LA PRÁCTICA DEL ANÁLISIS GENERAL MORFOSINTÁCTICO | 265 |
|--|-----|

| | |
|-----------------------------|-----|
| Biografía | 283 |
| Bibliografía | 285 |
| Glosario | 287 |
| Índice de autores | 293 |

PRESENTACIÓN

en este libro no hemos tratado el estudio de las grandes formas musicales, cuya comprensión, a nuestro juicio, necesita, previamente, de una valoración minuciosa de los elementos morfosintácticos y las funciones que éstos realizan. Por ello, la valoración de los elementos morfosintácticos, así como la determinación de sus funciones dentro del discurso musical, constituyen el núcleo de este libro.

Así, hemos creído oportuno organizar el libro desglosando el estudio de estos parámetros elementales en capítulos independientes pero que no son, en modo alguno, compartimentos estancos; más bien al contrario, lo que se busca es la comprensión de los acontecimientos musicales de una manera sinérgica. De tal modo, a medida que se avanza en el estudio de los diversos elementos musicales, se va introduciendo al lector en la observación de las relaciones que se establecen entre ellos.

Los tres primeros capítulos se refieren, fundamentalmente, a aspectos relacionados con la morfología musical. Los tres últimos desarrollan, sin embargo, aspectos relativos a la sintaxis musical, comenzando por las unidades sintácticas más breves (fraseología) hasta llegar al estudio de las estructuras formales simples (binarias y ternarias).

Hemos diseñado un capítulo para el análisis fraseológico, separado del análisis estructural, porque la experiencia nos ha demostrado que el lector interesado puede abarcar y comprender mejor las microestructuras como un todo. El estudio de las estructuras formales más amplias supondrá, únicamente, una extrapolación de las funciones que se establecen dentro de una frase a una dimensión superior, más amplia.

Después de abordar el estudio de las cuestiones morfológicas y sintácticas básicas, nos centramos en el estudio de las texturas porque nos parece un aspecto del análisis absolutamente necesario para la comprensión del diseño compositivo general de una obra, así como para llegar a imaginar, siquiera someramente, la complejidad de los procesos de superposición, yuxtaposición y contraposición de elementos que tiene lugar en el seno de la música y que hacen de una pieza una

El análisis constituye, sin duda, una piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente, a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todas esas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, al ser abordada desde sus diferentes perspectivas, son las que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella.

En este libro hemos querido enfocar el análisis musical partiendo del nivel más fundamental, que es aquel que estudia los parámetros básicos morfológicos y sintácticos que caracterizan el discurso musical.

Nuestra larga experiencia pedagógica en esta área nos ha demostrado que abordar el estudio de los parámetros elementales de la música de manera independiente facilita la comprensión de la función de cada uno de ellos, más, si cabe, al ser analizados dentro de contextos formales reducidos. Esta es la razón por la cual

obra única, con característica y personalidad propias. Se trata, en definitiva, de analizar el tejido musical que será, más tarde, sometido al molde de la forma.

Al final de este libro nos asomamos al análisis formal a través del estudio de la estructuras binarias y ternarias simples, como prólogo o introducción al análisis de formas musicales más complejas.

Hemos puesto especial énfasis, a lo largo de todos los capítulos, en establecer relaciones claras entre los resultados o datos obtenidos del análisis y su aplicación a la interpretación musical. Esto nos parece fundamental, porque el análisis per se puede constituir, sin duda, un ejercicio intelectual muy saludable, pero poco útil para el intérprete (se trate de un profesional o un amateur) si no es capaz de traducir en términos musicales interpretativos los datos que obtiene de la realización de ese análisis. No hacerlo así constituiría, únicamente, una mera descripción del modo en que está compuesta la obra.

Nosotras proponemos dar un paso más e intentar traducir en aspectos cualitativos cuestiones puramente cuantitativas. Creemos que el razonamiento interpretativo (todo lo que se pueda razonar en una interpretación, que, por otro lado, no es poco) debe basarse en el análisis. Conseguir que el lector sea capaz de extraer ideas interpretativas fundamentadas y aplicarlas, enriquece el espectro de posibilidades creativas, genera en él juicios críticos, y le facilita la autonomía necesaria para pensar e interpretar la música, sabiendo en cada momento lo que quiere y por qué lo hace.

Cada capítulo está estructurado de manera similar para facilitar un esquema de lectura y trabajo con el que el lector se pueda familiarizar rápidamente. En la Introducción de cada capítulo planteamos generalidades referidas al tema en cuestión y algunas observaciones previas, así como el o los conceptos básicos. Después, se revisan aquellas cuestiones que van a ser objeto de análisis -Parámetros Analíticos-, pasando posteriormente a desarrollar un Protocolo de análisis, esto es, un guión básico que está narrado paso por paso, conduciendo al lector de la mano a través del análisis. Para ilustrar estos protocolos, planteamos siempre un Ejemplo analítico resuelto, así como un

Cuadro Resumen de todo lo visto en el capítulo. Concluimos cada tema con la propuesta de una serie de Ejercicios escogidos de entre los que nosotras mismas hemos realizado en el aula y han resultado más jugosos, con el fin de que sirvan de material de trabajo práctico. Así mismo, hemos incluido una serie de Actividades Complementarias como son: audiciones y propuestas para componer, improvisar, reflexionar, debatir o comentar.

Este libro ha sido concebido en la confianza de resultar útil no sólo a los estudiantes de los Conservatorios que cursan la asignatura de Análisis Musical sino también a todo aquél que se acerque a la música con curiosidad e interés por desvelar algunos de los muchos secretos que este arte encierra.

No pretendíamos que el texto fuese un tratado al uso de aquellos que disertan sobre obras concretas o sobre formas musicales difíciles de abarcar intelectualmente y que necesitan un nivel de conocimientos extenso en todos los órdenes, sino transmitir algunas de las claves fundamentales para entender e interpretar la música; en definitiva, para disfrutar de ella.

En cualquier caso, tiene el lector en sus manos el fruto de una profunda reflexión realizada a lo largo de casi 25 años de práctica musical y docente, y, sobre todo, un libro escrito con mucha ilusión y hecho en la creencia de que el análisis, realizado con rigor, puede ayudar a abrir caminos y a despertar, en todos aquellos que así lo deseen, la magia de la música.

Las autoras

PRÓLOGO

Las emociones que nos transmite la Música son, como todas las emociones humanas, imposibles de analizar. Los vocablos amor, odio, ira, miedo, alegría, tristeza, éxtasis, etc. no son sino un débil intento de comunicar estados de ánimo profundos que siente cualquier ser humano.

Pero si las emociones musicales se resisten al análisis, sin embargo, los ingredientes que provocan esas emociones se encuentran en las partituras de las grandes obras maestras, y esos ingredientes sí se pueden determinar, definir, comparar y desmenuzar; analizar, en una palabra.

Esto es lo que hacen Margarita y Arantza de una forma exhaustiva y total, usando sus extensísimos conocimientos de casi cuatro siglos de literatura musical, estableciendo comparaciones entre músicos de distintos compositores y llegando al fondo de las distintas disciplinas.

Pero quizás, lo que más llama la atención en este libro es el apasionado entusiasmo que se percibe —como una ‘música de fondo’— a lo largo de sus páginas.

Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal han hecho un trabajo realmente importante.

Joaquín Achúcarro

Capítulo I

EL ANÁLISIS DE LA MELODÍA

*“Una melodía es sacar un sonido de paseo”
(Paul Klee)*

INTRODUCCIÓN

1. PARÁMETROS ANALÍTICOS DE LA MELODÍA
 - 1.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA
 - 1.2 PERFIL MELÓDICO
 - 1.3 ESTRUCTURA MELÓDICA
 - 1.4 NOTAS REALES Y NOTAS DE ADORNIO
 - 1.5 MELODÍA CON TEXTO
2. ASPECTOS INTERPRETATIVOS: DINÁMICA, ACÚSTICA, TEMPO Y CARÁCTER
3. ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS DE LAS MELODÍAS
4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS MELÓDICO
5. EJEMPLO ANALÍTICO: SINFONÍA DE LA SORPRESA. TEMA Y VARIACIONES. (JOSEPH HAYDN)
6. EJERCICIOS PROPUESTOS
7. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Conocer los parámetros melódicos básicos que intervienen en la construcción de una melodía.
- Reconocer la función de los distintos elementos morfosintácticos en el discurso melódico.
- Aprender la importancia de la melodía como eje vertebrador del discurso musical.
- Analizar melodías de diferentes épocas para comprender la evolución en la construcción de melodías experimentada a lo largo de la Historia.
- Tomar conciencia de la importancia del análisis para la interpretación.

INTRODUCCIÓN

El análisis melódico implica el estudio de la dimensión horizontal de la música. El estudio de una melodía debe abarcar tres aspectos básicos:

- 1- La relación existente entre la sucesión de los sonidos que la conforman, así como la organización y distribución de los mismos dentro de la melodía.
- 2- La ordenación del ritmo y duración de cada uno de sus sonidos.
- 3- El sustento armónico sobre el que está construida generalmente.

Alrededor de estos tres aspectos gira el análisis melódico, si bien los apartados referidos al estudio rítmico-métrico y al armónico serán tratados de forma independiente en los capítulos siguientes. De momento nos centraremos en el primero de los aspectos, esto es, el estudio de las relaciones que se establecen en la sucesión de sonidos que constituyen una melodía.

Algunos autores definen la melodía como una sucesión de notas en un orden musicalmente expresivo. Para la mayoría de las personas la melodía es el corazón de la Música. Todo aquello que implique una sucesión perceptible de sonidos puede considerarse una melodía: desde una canción infantil a un tema de canto eclesiástico, desde una danza popular a una fuga de Bach o el último éxito musical de la semana. Sin embargo, por lo general, pensamos en la melodía en términos de *cantabilidad*, en la capacidad de un tema musical de grabarse rápida y claramente en la memoria.

Matizando un poco más esta definición podríamos decir que:

La melodía es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se han de poder expresar a través de ella ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical.

Para construir una melodía es necesario mover los sonidos a diferentes alturas a través del tiempo. De este modo los sonidos de una melodía se ven animados por el ritmo que preside su ordenación. El ritmo es tan definitivo a la hora de identificar una melodía que, así como la sola línea de sucesión no es identificable, bastan unos intervalos sujetos al ritmo para que reconozcamos y recordemos toda la melodía.

La expresividad de una melodía depende de la constitución interválica y de la configuración rítmica de ésta.

Si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de melodía va asociada a la emoción intelectual. Intensidad, timbre y silencios o reposos son los elementos que enriquecen una línea melódica.

I. PARAMETROS ANALÍTICOS DE LA MELODÍA

En este apartado abordaremos, desde el punto de vista de la organización sonora, los elementos morfológicos y morfosintácticos de la melodía a través de los cuales se puede obtener información objetiva sobre el modo en que está construida.

I.1 ORGANIZACIÓN ESCALÍSTICA

Generalmente, las melodías están organizadas en torno a algún sistema escalístico. Según el modo de organización y jerarquización de los sonidos se pueden distinguir dos tipos básicos de melodía: melodía tonal y melodía atonal.

a) MELODÍA TONAL

En ella todos los sonidos están organizados en torno a una nota básica o centro tonal.

En la música anterior al siglo XX todas las melodías tienden a centrarse en la tónica, en torno a la cual giran y se agrupan las demás notas de la escala. La música parte de esta nota básica, fluye a partir de ella y regresa periódicamente hacia ella.

El reconocimiento de una melodía tonal se basa en los siguientes aspectos:

1) Establecimiento de relaciones tonales:

- Observación del predominio de grados tonales (principalmente I y V) a lo largo de la melodía
- Presencia de relaciones sensible-tónica (VII-I) directas o indirectas
- Aparición de relaciones cadenciales explicitadas o sugeridas

2) Reconocimiento del tipo de escala tonal utilizada:

- Diatónica mayor o menor
- Escala modal
- Pentáfona
- Otras

3) Reconocimiento de posibles modificaciones:

- Diatónicas
- Cromáticas
- Enarmónicas

Ejemplo 1

Cuarteto de cámara Op. 80

F. Mendelssohn (1809-1847)

Allegro molto

violin I

Fa menor *p* *cresc.* *f*

Acorde de dominante de Do

En esta melodía de Mendelssohn de su cuarteto para cuerda op. 80, podemos observar el predominio de los grados tonales I y V (fa y do) a lo largo de ella, como pilares básicos de su construcción. Las relaciones sensible-tónica también están presentes entre los compases 3-4 y 5-6 (resolución diferida).

El tipo de escala utilizada corresponde a la escala diatónica menor sobre el centro tonal Fa (Fa menor) y existe una modulación al final del fragmento, desplazando el centro tonal a Do (debido a la sensible artificial incluida -si becuadro- y a que ese compás presenta un acorde desdoblado de dominante, de la tonalidad de do). Se trata, por tanto, de una melodía tonal en Fa menor con una modulación diatónica a su dominante.

Ejemplo I.2

Miniatura *J. M. Mourat (1979)*

Comme une danse

mf

En este ejemplo observamos que la melodía gira en torno al centro tonal Re combinado con el quinto grado de la escala (La). No obstante, no se aprecian relaciones sensible-tónica ya que no se trata de una escala diatónica sino de una escala modal en la que el proceso cadencial existente entre el compás 7 y 8 involucra a un séptimo grado natural.

Se trata de una melodía modal basada en la escala dórica con centro tonal en Re.

b) MELODÍA ATONAL

En su organización sonora no existe un centro tonal definido. Los sonidos de la melodía no se organizan alrededor de un centro básico; no presentan atracción por una nota en particular. Todos los sonidos tienen el mismo peso específico. Las notas de reposo son coyunturales y el devenir de la línea melódica se rige por otras características estructurales como son: la cantidad interválica, tensiones-relajaciones, relaciones numéricas, organizaciones escalísticas creadas exnovo para esa melodía (escalas sintéticas), series de sonidos, etc. Se huye de todas aquellas relaciones sonoras que puedan recordar una jerarquía basada en procesos cadenciales característicos de la música tonal.

La melodía atonal es característica de la música del siglo XX en adelante.

En el siguiente ejemplo no se puede determinar un centro tonal único ya que no existe una polaridad sobre una nota determinada, debido al predominio de cromatismos. Se trata, por tanto, de una melodía atonal.

Ejemplo I.3

La Pasión según San Lucas *K. Penderecki (1933)*

mf

1.2 PERFIL MELÓDICO

Debemos analizar los siguientes aspectos:

a) ÁMBITO DE TESITURA

Es la gama de sonidos empleada en la construcción de una melodía. Se debe medir la distancia entre el sonido más grave y el más agudo de la melodía.

b) ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA

Debemos hacer un recuento de los intervalos que aparecen en la melodía fijándonos, sobre todo, en aquellos que por sus características resulten especialmente interesantes al análisis. Esta clasificación interválica nos aporta los primeros datos básicos del análisis melódico.

1) Predominio de intervalos conjuntos o disjuntos:

Este estudio nos permite junto con el análisis de la figuración y ámbito de tesitura, conocer si la melodía es vocal o instrumental.

Una *melodía vocal* presentará intervalos generalmente conjuntos, sin grandes saltos, así como una figuración homogénea y un ámbito de tesitura acorde a las posibilidades de los registros de un determinado tipo de voz.

Una *melodía instrumental*, por el contrario, presentará saltos interválicos más ambiciosos, figuración más libre y mayor ámbito.

Según la composición interválica de una melodía se pueden definir varios tipos de perfiles melódicos:

- **PERFIL ONDULADO:** cuando la melodía presenta predominio de intervalos conjuntos.

Ejemplo I.4

Salmo XXIV "Machet die Tore weit"

S. Knüpfer (1633-1676)



- **PERFIL QUEBRADO:** en la melodía hay predominio de intervalos disjuntos. La utilización de este tipo de perfiles se prodiga en las melodías del siglo XIX y, sobre todo, del siglo XX.

Ejemplo I.5

Sinfonía n^o 4

A. Bruckner (1824-1896)

Allegro moderato

flauta
pp *cresc.* *espr.* *decresc.* *ppp* etc.

- **PERFIL HETEROGÉNEO o MIXTO:** la melodía presenta alternancia de movimientos conjuntos y disjuntos

Ejemplo I.6

Coppelia

L. Delibes (1836-1891)

Tempo di mazurka

- **PERFIL DISCONTÍNUO:** la melodía aparece fragmentada debido a la presencia de abundantes puntos de reposo.

Ejemplo I.7

Melodía germánica n^o 1

J. Stamitz (1717-1757)

Andante non adagio

2) Intervalo significativo o generador:

Cuando un determinado intervalo se repite a lo largo de la melodía y aparece en lugares estratégicos de la misma reiteradamente, como por ejemplo en comienzos de semifrases, períodos, secciones, coincidiendo con el punto culminante de la melodía o lugares especialmente expresivos ya sea por el texto al que acompañan (si lo hay) o por razones tímbricas, inflexiones, etc., se convierte en un auténtico *leit motiv* melódico, responsable en gran parte de la unidad estructural y expresividad de la melodía. Este intervalo, al que llamamos *generador* o *significativo*, suele aparecer ya en las primeras notas de la melodía.

En el siguiente ejemplo se presenta una melodía de Henze en la que el intervalo significativo o generador es la cuarta justa.

Ejemplo I.8

El Príncipe de Homburg

H. W. Henze (1926-?)

Príncipe:

Ins Nichts mit dir zu-rück, Herr Prinz - von Hom - burg, ins Nichts, ins Nichts! In dem Ge - fild' - der Schlacht seh'n wir uns wie - der.

Im Traum - - - er - ringt man Ruhm und Lie - be nicht! Ihr Herrn, der Mar - schall kennt den Schlacht - ent-wurf, nehmt Eu - ren Stif,

c) PUNTOS DE INFLEXIÓN Y PUNTO CULMINANTE

En todo análisis melódico el principal objetivo es encontrar sentido interpretativo al discurso o, lo que es lo mismo, encontrar la dirección de la melodía. Para ello, igual que con las palabras en el lenguaje hablado, hemos de fijarnos en aquél o aquellos sonidos en los que se concentra el mayor énfasis o interés de la melodía: el punto culminante.

El punto culminante melódico suele ser el sonido más agudo de la melodía y generalmente sólo es abordado en una única ocasión en el transcurso de la misma. El resto de los sonidos de la melodía se organizan en torno a este punto culminante marcando la dirección de llegada a él.

Existen otros factores que nos ayudan a reconocer el punto culminante en una melodía como son la coincidencia de una mayor tensión armónica y rítmica en el pasaje que presenta la nota más aguda del diseño melódico.

La localización del punto culminante suele ser un poco antes del final de la melodía, si bien hay casos en los que aparece al comienzo o final de la misma.

Ejemplo I.9

Rondó K. 511

W. A. Mozart (1756-1791)

Andante

Punto culminante

Ejemplo I.10

Impromptu Op. 51

F. Chopin (1810-1849)

Punto culminante

Ejemplo I.11

Cuarteto de cuerda Op.80

F. Mendelssohn (1809-1847)

Allegro molto

p *f*
Punto culminante

En el gráfico del perfil melódico también se pueden distinguir otros puntos de interés secundarios más discretos que el punto culminante. Son *puntos de inflexión* en los cuales se apoya la melodía hasta llegar al punto culminante hacia donde convergen todos los elementos expresivos del discurso, enfatizándolo y convirtiéndose así en el lugar de destino de todo el devenir melódico.

Estos puntos de inflexión se caracterizan por presentar saltos interváricos de interés, tales como saltos de séptima, octava u otros de mayor ámbito, así como intervalos aumentados y disminuídos, que aportan dinamismo y expresividad al perfil melódico.

Distinguir el punto culminante y los puntos de inflexión importantes en una melodía nos ayudará a interpretar coherentemente el discurso musical, dando sentido y dirección a los sonidos, de manera que, aún careciendo de significación semántica, les dotemos de jerarquía suficiente para construir una frase con unidad y sentido.

En el siguiente ejemplo se analizan los puntos de inflexión y el punto culminante de un fragmento melódico extraído del Octeto en Fa mayor de F. Schubert.

Ejemplo I.12

Octeto en Fa M

F. Schubert (1797-1828)

Andante

inflexión melódica ant.
inflexión melódica ant.
inflexión melódica 4ª Aum.
ap. dirección
- mayor interés rítmico-métrico
- modulación
- intervalo melódico activo
- línea interior cromática
intervalo 7ª asc. ant. 7ª desc. relajación
Punto culminante melódico - tensión -

1.3 ESTRUCTURA MELÓDICA

En este apartado intentamos averiguar la organización interna de la melodía, esto es, su estructura, a partir del estudio de los puntos de reposo y las repeticiones o variantes de los giros melódicos que pueden aparecer en ella. Tiene gran interés práctico en la interpretación porque aporta datos referentes a la dirección de la música.

a) PUNTOS DE REPOSO

Se pueden presentar bajo dos formas básicas:

- 1) **Silencios:** que parcelan la melodía en segmentos más pequeños y que no sólo están pensados para respirar sino para puntuar la oración musical del mismo modo que lo hacemos en el lenguaje escrito con los puntos, comas o puntos y comas.
- 2) **Cadencias:** habitualmente en forma de relación interválica de cuarta o quinta justa descansando en una figura de más larga duración o bien flexionando la melodía hasta reposar en la tónica o la dominante o sus respectivas terceras.

Es obvio que cuando analizamos una melodía desprovista de armonía no disponemos de datos suficientes para concretar el tipo de cadencia, ya que nos faltan los bajos de los acordes, pero en la mayoría de los casos se puede discernir claramente si se trata de una cadencia conclusiva o suspensiva (semicadencia), que en este estadio del análisis es lo que nos interesa.

b) REPETICIÓN DE GIROS MELÓDICOS

Proporcionan coherencia al discurso melódico y son pilares estructurales fácilmente reconocibles.

- 1) **Imitaciones:** Son repeticiones de un breve diseño melódico tomado como modelo. Las repeticiones pueden aparecer en cualquier lugar de la melodía y pueden estar transportadas a diferentes alturas respecto del modelo.

Existen varios tipos de imitación:

- *Por movimiento directo:* cuando todos los intervalos de la imitación se corresponden íntegramente en cuanto a cantidad y dirección con el fragmento original.
- *Por movimiento contrario:* cuando los intervalos se encuentran sistemáticamente en dirección opuesta a los del modelo. Los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y viceversa, pero manteniendo la amplitud.
- *Por movimiento retrógrado o cancrizante (del cangrejo):* cuando se imitan los intervalos del modelo en sentido inverso. Es una lectura de atrás hacia delante del modelo, manteniendo intactos los intervalos y su dirección.

- *Por movimiento retrógrado contrario*: cuando la lectura del modelo original se hace de atrás hacia delante y con los intervallos cambiados de dirección.
- *Por aumentación o ampliación*: las duraciones se presentan proporcionalmente aumentadas respecto del modelo.
- *Por disminución*: las duraciones del modelo se presentan proporcionalmente más pequeñas.
- *Imitación libre*: mantiene algunas de las características del modelo pero no de manera uniforme, variando algunos aspectos del diseño original y combinando diversas técnicas imitativas.

Ejemplo I.13

Sujeto de Fuga de J.S. Bach (1685-1750)

MODELO

Mov. Directo

Mov. Contrario

Mov. Retrógrado

Mov. Retrógrado Contrario

Mov. Directo y Aumentación

Mov. Directo y Disminución

Cuando el modelo se repite a diferentes alturas y en dirección ascendente, descendente o sin dirección fija, pero siempre consecutivamente, se forma una estructura melódica denominada *progresión* o *secuencia*.

Las *secuencias* proporcionan dirección a la melodía, sobre todo si son unidireccionales.

APÉNDICE

Ejercicios para la práctica del análisis general morfosintáctico

Ejercicio Ap, 1

Pieza para piano

P. Perkowski (1901-1990)

Comodo

Ejercicio Ap. 2

Sonata "Claro de luna" (Scherzo)

L. van Beethoven (1770-1827)

*Allegretto
a prima voce senza ripetizione*

BIOGRAFÍA

MARGARITA LORENZO DE REIZÁBAL es titulada superior en las especialidades de Lenguaje musical y Teoría de la Música, Piano, Pedagogía Musical, Composición y Orquestación y tiene en su haber los Premios Extraordinarios de Fin de Carrera en Piano, Solfeo, Historia de la Música, Estética Musical, Composición y Orquestación.

Ha sido pianista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao durante 16 años y ha actuado como solista con diversas orquestas españolas. Así mismo, es requerida habitualmente como pianista oficial de cursos internacionales y correpetidora en festivales de ópera.

En 1987 obtiene por oposición la cátedra de armonía-composición del Conservatorio Municipal de Música de Leioa (Vizcaya) donde desarrolla su actividad pedagógica.

Se forma como directora de orquesta en Inglaterra con los maestros G. Hurst, D. Ham, R. Saglimbeni y R. Houligham. En 1993 es nombrada directora titular de la Orquesta de Leioa al frente de la cual lleva a cabo una intensa actividad concertística. Tiene editados varios discos compactos con repertorio sinfónico y sinfónico-coral, entre los que cabe destacar el *Requiem* de Mozart, la *Misa en Do M* de Beethoven y diversos estrenos mundiales de obras de autores contemporáneos.

Ha impartido cursos de análisis para el profesorado de la Comunidad Autónoma Vasca y dirigido cursos de verano en materia de Educación Musical, Piano, Música de Cámara y Análisis promovidos por la Universidad del País Vasco así como por instituciones públicas y privadas de diversas comunidades autónomas.

También, en el ámbito educativo, cabe destacar su participación directa en la puesta en marcha del bachillerato musical en Leioa, siendo éste pionero en todo el Estado.

Es Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad del País Vasco.

ARANTZA LORENZO DE REIZÁBAL es titulada Superior en las especialidades de Lenguaje Musical y Teoría de la Música, Piano, Pedagogía Musical, Composición y Orquestación, habiendo obtenido en estas dos últimas especialidades sendos Premios Extraordinarios Fin de Carrera Superior. Así mismo es titulada en Flauta Travesera.

Desde hace más de veinte años viene desarrollando una intensa actividad profesional, simultaneando la práctica concertística con la docencia en el ámbito público y privado, tanto de Conservatorio como Universitario.

En la vertiente profesional práctica, es destacable su colaboración durante 15 temporadas con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, en calidad de instrumentista de tecla (celesta y órgano) y pianista.

Su experiencia como docente abarca un amplio espectro de especialidades musicales, impartiendo clases de Lenguaje Musical, Armonía, Análisis Musical, Repetición y Transposición, Piano y Flauta Travesera además de haber trabajado, durante tres años, en un proyecto pionero de estimulación musical infantil para niños de dos y tres años. También ha dirigido e impartido cursos de educación musical promovidos por la Universidad del País Vasco y la Universidad de Deusto.

En la actualidad desarrolla su actividad pedagógica en el Conservatorio Superior de Música de Navarra "Pablo Sarasate", en el Conservatorio Municipal de Leioa y en la Universidad de Deusto, en el Instituto Interdisciplinar de Estudios de Ocio.

Además, es Licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad del País Vasco.

GLOSARIO

- Accelerando armónico:** Aumento del ritmo armónico, esto es, aumento de la frecuencia de los cambios de acorde.
- Acorde cuatríada:** Acorde de cuatro sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde de quinta aumentada:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera mayor y otro de quinta aumentada a partir de una nota dada llamada fundamental.
- Acorde de quinta disminuida:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera menor y otro de quinta disminuida a partir de una nota dada o fundamental.
- Acorde desdoblado:** presentación en forma de arpeggio de las notas constitutivas de un acorde.
- Acorde disonante:** En el ámbito tonal, aquel que contiene intervalos disonantes (segundas, séptimas, aumentados, disminuidos).
- Acorde invertido:** Acorde que no presenta su fundamental en la voz más grave sino cualquiera de las restantes notas que lo constituyen.
- Acorde perfecto mayor:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera mayor y uno de quinta justa a partir de una nota dada llamada fundamental.
- Acorde perfecto menor:** Acorde de tres sonidos formado por un intervalo de tercera menor y otro de quinta justa a partir de una nota dada llamada fundamental.
- Acorde quintíada:** Acorde de cinco sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde sextíada:** Acorde de seis sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde tríada:** Acorde de tres sonidos formado por la superposición de intervalos de tercera.
- Acorde:** Agrupación de tres o más sonidos simultáneos.
- Acordes por cuartas:** Acordes formados por la superposición de intervalos de cuarta.
- Acordes por segundas:** Acordes formados por la superposición de intervalos de segunda.
- Agógica:** Hace referencia a aspectos relacionados con la velocidad de la música.
- Ámbito de tesitura:** Distancia intervalica entre el sonido más grave y el más agudo.
- Anticipación:** Nota de adorno situada en parte o fracción débil del compás que anticipa la nota posterior.
- Apoyatura:** Nota de adorno situada en parte o fracción fuerte del compás y que resuelve mediante un movimiento de segunda en fracción o parte débil.
- Armonía errante:** Enlaces de acordes que originan una armonía sin centro tonal definido en el contexto de una armonía general definida tonalmente.
- Armonía:** Disciplina que estudia la simultaneidad de los sonidos y los sucesos musicales que acontecen como resultado de su combinación horizontal y vertical.
- Arsis:** Tiempo débil, previo al tiempo fuerte de un compás.
- Articulación:** Modo de ataque de cada nota.
- Borde dura o flores:** Nota de adorno situada en parte o fracción débil, y a distancia de segunda, entre dos notas del mismo nombre pertenecientes al mismo acorde o a diferentes.
- Cadencia conclusiva:** Enlace de varios acordes que provocan sensación de finalización o conclusión de una idea musical.
- Cadencia suspensiva:** Cadencia que no provoca sensación de conclusión y necesita de una continuación.

INDICE DE AUTORES

(Por ejemplos y páginas)

- Alberti**, Domenico (1710-1740) IV.5: 144
Albinoni, Tomaso (1671-1750) II.14: 53
Arriaga, Juan Crisóstomo (1806-1826) V.35: 199
Bach, Johann Sebastian (1685-1750) I.13: 21; I.21: 26; I.23: 26; I.25: 27; I.30: 31; I.42: 42; II.12: 52; III.6: 88; III.22: 97; III.24: 98; III.69: 134; IV.13: 149; IV.14: 150; IV.37: 169; IV.41: 170; VI.6: 233; VI.10: 236; VI.12: 238; VI.36: 261; Ap.8: 275
Bach, Johann Christian (1735-1782) III.44: 107
Bach, C. P. Emmanuel (1714-1788) V.5: 177; VI.23: 246
Bartók, Béla (1881-1945) I.18: 23; II.22: 56; II.39: 63; II.44: 71; II.53: 76; II.5: 49; II.29: 59; II.32: 60; II.57: 77; III.7: 89; IV.33: 160; V.25: 191; V.37: 201; V.38: 203; V.39: 204; V.53: 221; V.56: 223
Bastien, Pierre (1953) II.54: 76
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) I.16: 22; I.17: 23; I.22: 26; II.1: 48; II.7: 49; II.10: 52; II.11: 52; II.21: 56; II.36: 62; II.42: 65; II.58: 78; III.8: 89; III.9: 90; III.22: 97; III.27: 100; III.29: 101; III.32: 102; III.33: 102; III.40: 106; III.41: 106; III.43: 107; III.46: 108; III.49: 109; III.61: 118; III.63: 127; III.72: 137; IV.1: 142; IV.2: 142; IV.10: 147; IV.17: 150; IV.23: 155; IV.29: 157; IV.34: 160; V.6: 178; V.11: 181; V.28: 193; VI.17: 242; VI.18: 242; VI.21: 244; VI.22: 245; VI.26: 247; VI.27: 248; VI.37: 262; Ap.2: 265
Bellini, Vincenzo (1801-1835) V.8: 179
Berg, Alban (1885-1935) V.26: 192
Berlioz, Hector (1803-1869) I.43: 42
Bizet, Georges (1838-1875) II.43: 65; IV.31: 158
Brahms, Johannes (1833-1897) II.19: 55; II.5: 76; III.1: 83; III.45: 107; IV.16: 150; V.34: 198; VI.28: 249; VI.31: 258
Breuer, Paul (1973/4) V.42: 206
Bruckner, Anton (1824-1896) I.5: 1
Charpentier, Marc Antoine (1634-1704) V.14: 183
Chopin, Frédéric (1810-1849) I.10: 18; I.41: 41; II.52: 76; III.60: 116; III.68: 134; IV.30: 158; IV.42: 170
Clementi, Muzio (1752-1832) IV.4: 143
Copland, Aaron (1900-1990) V.17: 185; V.19: 186
Corelli, Arcangelo (1653-1713) IV.24: 155; V.13: 182; VI.5: 232
Couperin, François (1668-1733) VI.33: 259
Cowell, Henry (1887-1965) V.57: 223
Creston, Paul (1906-1985) I.56: 77
Croft, William (1678-1727) VI.1: 230
D'Indy, Vincent (1851-1931) V.59: 225
Delibes, Léo (1836-1891) I.6: 17; IV.22: 153
Diabelli, Anton (1781-1858) I.14: 22; I.15: 22; III.25: 99; III.28: 100
Donizetti, Gaetano (1797-1848) V.43: 207; VI.16: 241
Dufay, Guillaume (1400?-1474) V.9: 180
Dvorák, Antonin (1841-1904) II.40: 64; IV.15: 150
Fauré, Gabriel (1845-1924) III.34: 103; V.47: 212; V.54: 222; Ap.10: 279
Gastoldi, Giacomo (1556?-1622) V.50: 219

- Gorécki**, Henryk-Mikolaj (1933) III.17: 94; V.48: 216
Greene, Maurice (1696-1755) I.22: 26
Grieg, Edvard (1843-1907) II.54: 113; VI.29: 254
Halffter, Rodolfo (1900-1987) II.31: 60; V.20: 187
Händel, Georg Friedrich (1685-1759) I.20: 25; I.26: 26; I.28: 29; I.40: 41; I.45: 43; II.16:54; II.41: 65; III.5: 87; IV.21: 152; VI.: 231; VI.30: 257
Haydn, Joseph (1732-1809) I.34: 36; I.35: 38; I.37:40; II.13: 53; II.14: 53; II.15: 53; III.39: 105; III.59: 115; III.71: 135; IV.9: 147; IV.18: 151; IV.19: 151; IV.26: 156; IV.40: 169; V.52: 220; VI.8: 235; VI.13: 239; VI.14: 240; VI.20: 243; VI.34: 260; Ap.4: 267
Henze, Hans Werner (1926) I.8: 18
Hiller, Johann Adam (1728-1804) IV.7: 146
Hindemith, Paul (1895-1963) I.27: 28
Holzbauer, Ignaz (1711-1783) II.12: 52
Honneger, Arthur (1892-1955) IV.6: 144
Kabalevski, Dmitri (1904-1987) II.55: 77
Knüpfer, Sebastián (1633-1676) I.4: 16
Krenek, Ernst (1900-1991) I.39: 41
Liszt, Franz (1811-1886) I.31: 32
Lutoslawski, Witold (1913) III.11: 92; III.16: 94
Machaut, Guillaume de (1300?-1377) V.22: 189; V.24: 191
Mahler, Gustav (1860-1911) I.32: 32; VI.15: 240
Massenet, Jules (1842-1912) V.40: 204
Mourat, Jean Maurice I.2: 15
Mendelssohn, Felix (1809-1847) I.1: 14; I.11: 19; III.4: 36
Messiaen, Olivier (1908-1992) II.33: 61; II.34: 61
Meyerbeer, Giacomo (1791-1864) V.7: 178
Monteverdi, Claudio (1567-1643) V.49: 219
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) I.9: 18; I.19: 24; I.23: 26; I.26: 27; I.36: 40; I.44: 42; I.46:43; II.9: 51; II.24: 57; II.26: 58; II.27: 58; III.2: 84; III.20: 96; III.22: 97; III.37: 104; III.50: 111; III.66: 132; IV.12: 149; IV.32: 159; IV.35: 162; IV.36: 166; IV.44: 171; V.45: 208; VI.9: 235; VI.11: 237; VI.25: 247; Ap.7: 270
Mussorgski, Modest (1839-1881) II.4: 49
Nieviadowska, Barbara (1938) V.16: 184
Palestrina, G. Pierluigi (1526-1594) I.29: 31; V.10: 180; V.41: 205
Penderecki, Krzysztof (1933) I.3: 15; V.33: 197
Perkowski, Piotr (1901-1990) V.29: 194; Ap.1: 265
Persichetti, Vincent (1915-1987) II.30: 59
Pfitzner, Hans (1869-1949) III.62: 122
Poplawski, Marcellí (1882-1948) VI.24: 246
Prokofiev, Sergei (1891-1953) VI.32: 259
Purcell, Henry (1659-1695) VI.4: 232
Schickhardt, Johann Ch. (1632-1762) III.58: 115
Schoenberg, Arnold (1874-1951) I.33:32
Schubert, Franz (1797-1828) I.12: 19; I.38: 41; II.6: 49; II.50: 75; III.30: 101; III.31: 101; III.48: 109; III.52: 112; III.53: 112; III.56: 114; III.64: 131; III.67: 133; IV.2: 142; IV.3: 143; IV.11: 148; IV.38: 169; V.23: 190; VI.35: 261; Ap.5: 268
Schumann, Robert (1810-1856) III.10: 90; III.21: 97; III.22: 97; III.23: 98; III.47: 108; III.51: 111; III.57: 114;

III.65: 131; III.70: 135; IV.20: 152; IV.25: 156; IV.28: 157; V.46: 211; V.51: 219; VI.7: 234; Ap.6: 269
Shostakovich, Dmitri (1906-1975) II.8: 49
Sibelius, Jean (1865-1957) IV.6: 144
Smetana, Bedrich (1824-1884) II.2: 48
Souster, Timothy Andrew J. (1943) V.32:196
Stamitz, Johann (1717-1757) I.7: 17
Stockhausen, Carlheinz (1928) III.16: 94
Strauss II, Johann (1825-1899) II.36: 62
Strauss, Richard (1864-1949) II.28: 59; III.35: 103
Stravinsky, Igor (1881-1971) II.18: 55; II.20: 56; II.38: 63; III.3: 86; Ap.9: 277
Tchaikowsky, Piotr Illich (1840-1893) IV.39: 169
Telemann, Georg Philipp (1681-1767) V.21: 188
Tomasi, Henri (1901-1971) VI.19: 243
Turina, Joaquín (1882-1949) V.18: 185
Viotti, Giovanni Battista (1755-1824) IV.8: 146
Vivaldi, Antonio (1678-1741) I.24: 27; V.44: 207
Wagner, Richard (1813-1883) II.3: 48; III.12: 92; III.38: 105; III.42: 107; IV.43: 170; V.27: 193
Wagner-Regény, Rudolf (1903-1969) V.12: 182
Warlock, Peter (1894-1930) II.37: 63
Weber, Carl Maria von (1786-1826) III.36: 104; Ap.3: 266
Webern, Anton von (1883-1945) V.30: 194; V.31: 195; V.5: 222; V.58: 224; V.60: 225
Widor, Charles (1844-1937) V.36: 201

Samplers