

HISTORIA

**LA DANZA DE LA MOZA DONOSA DE ALBERTO
GINASTERA: UN ANÁLISIS PARA ALUMNADO DE
NIVEL SUPERIOR**

THE DANCE DE LA MOZA DONOSA OF ALBERTO GINASTERA:
AN ANALYSIS OF HIGHER LEVEL STUDENTS

Marta Vela

RESUMEN

El presente trabajo pretende ofrecer herramientas al alumnado de nivel superior acerca de determinados parámetros analíticos, la forma, fundamentalmente, que inciden en dos moldes estilísticos fundamentales, forjados, a lo largo del tiempo, en el género de la música instrumental, la forma tripartita, procedente, a su vez, de la binaria, y la forma cíclica. Una vez agotados estos modelos, tras el largo período clásico-romántico, los compositores comenzaron a mezclar estas estructuras con otros métodos de organización, como la sección áurea, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX, donde tuvo lugar una gran corriente neoclásica. De este modo, la *Danza de la moza donosa*, perteneciente a la *suite de las Danzas argentinas Op. 2*, de Alberto Ginastera, se presenta como un ejemplo paradigmático de la fusión entre los moldes reseñados –forma tripartita, cíclica y áurea–, en el que autor supo aunar las formas tradicionales de la música académica europea junto al folclore argentino, en suma, dos de las características preeminentes de la música neoclásica, la recuperación de elementos del pasado y la inclusión de la música popular, cuyo estudio puede ayudar al alumnado a la comprensión de la obra musical a través de la forma.

PALABRAS CLAVE

Análisis, Forma musical, Neoclasicismo, Forma sonata, Ritornello, Sección áurea

ABSTRACT

The present work intends to offer tools to higher level students about certain analytical parameters, the form, fundamentally, that affect two fundamental stylistic molds, forged, over time, in the genre of instrumental music, the tripartite form, coming, in turn, from the binary, and the cyclic form. Once these models were exhausted, after the long classical-romantic period, composers began to mix these structures with other methods of organization, such as the golden section, especially in the first half of the 20th century, where a great neoclassical current took place. In this way, the *Danza de la moza donosa*, belonging to the suite of *Danzas argentinas Op. 2*, by Alberto Ginastera, is presented as a paradigmatic example of the fusion between the outlined molds –tripartite, cyclical and golden form–, in the author knew how to combine the traditional forms of European academic music with Argentine folklore, in short, two of the preeminent characteristics of neoclassical music, the recovery of elements from the past and the inclusion of popular music, whose study can help the students to the understanding of the musical work through the form.

KEYWORDS

Analysis, Musical form, Neoclasicism, Sonata form, Ritornello, Golden section

INTRODUCCIÓN

La música, en tanto que lenguaje artístico de contenido altamente simbólico, se aleja del significado «cotidiano» (Gómez Redondo, 1994: 30) del habla tras una condición enigmática reseñada por Adorno: «todas las artes son enigmas [...] El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez o ocultan [...] La música, más que las otras artes, es prototipo de esto, toda ella enigma y evidencia a la vez» (1971:161-162). Por este motivo, la forma de la música posee una importancia capital, no sólo como herramienta compositiva, sino, también, como elemento básico de comprensión y recepción para el oyente –y, por ende, también para el intérprete–: «hay aquí, aparentemente, un interés no subjetivo, sino objetivo; dicho de otro modo, nos encontramos en frente de ese goce que el individuo siente en contemplar la forma que reviste la expresión de sus propios sentimientos» (Riemann, 1914: 99), como han reconocido diversos estudiosos desde el punto de partida de Riemann (1914:99), uno de los primeros teóricos del análisis musical: «según Hugo Riemann, la forma es la unidad en la diversidad (...) Resulta relativamente sencillo analizar una composición a partir del texto; más difícil es sentir la forma, y aún más difícil es penetrar la psicología de una obra».

Sin embargo, aunque la forma musical resulte imprescindible en el ámbito analítico, también se puede hablar de un nivel individual, psicológico, íntimo; emocional, si se quiere, como en cualquier rama artística: «sólo entonces pasamos del contenido de la música, encanto sonoro, variaciones de entonación de intensidad y de movimiento, al elemento formal propiamente dicho que no podríamos, por lo demás, representarnos sin el contenido que le justifica» (Riemann, 1914:99). En el complejo mundo de la música contemporánea, incluso, que ha reinterpretado el concepto de estructura a partir de estrategias como la sección áurea o las distribuciones aleatorias, la forma cobra un papel fundamental en la organización de los sonidos.

Antes de la destrucción del sistema tonal, propiciada por las vanguardias europeas de entreguerras, la forma musical de Occidente, tal cual se conoce desde el surgimiento del género puramente instrumental, puede entenderse desde una amplia variedad resumida, básica-

mente, en dos únicos esquemas, el tripartito y el cíclico, maridados de manera magistral en la *Danza de la moza donosa* de Alberto Ginastera.

LA FORMA MUSICAL COMO ESTRUCTURA

La música –«al parecer, la más irreal de las artes» (Furtwängler, 2011:64)– necesita de la intervención de la forma para existir, necesita, entonces, un «acto generador» (Kühn, 2007:17), en la definición de Kühn. Así lo entendieron los compositores en los albores del siglo XVII, cuando el género instrumental se abría camino, separado de la música vocal, una vez el texto dejó de ser soporte obligatorio de la estructura musical, dado su lenguaje «exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una estructura y una sintaxis propias» (Fubini, 2005:58). Fue entonces cuando surgieron las primeras formas instrumentales, la fuga, el *capriccio*, el *ricercare*, la *canzona*, etc., todas ellas de carácter contrapuntístico, paradójicamente, a imitación de la música cantada del siglo XVI, mientras que el género vocal se nutría de la monodia sobre un acompañamiento de acordes, unión perfecta entre lo vertical y lo horizontal, las dos dimensiones de la música¹.

Kühn ha reflexionado sobre la influencia de la forma no sólo desde la perspectiva de la estructuración del discurso musical, sino, también, de la evolución de ésta a través del tiempo, en una dimensión diacrónica que puede observarse de manera «histórica» (Harnoncourt, 2006), en cuanto a la unión de todos los elementos conformantes de la obra, fenómeno definido por Ansermet como «relaciones internas» (Ansermet, 200:40) –«ramificaciones», dice Kuhn (2007)–, o «asociaciones», según Mantel (2010:183-183), en una suerte de gran «mosaico» (Solti en Matheopoulos, 2004:36; Thielemann, 2013:75), la obra musical:

Sólo el modelado consciente transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles, crea relaciones entre partes o hace que se enfrenten ásperamente; en distintos momentos y, de diferentes maneras, ese

¹Incluso, existe una tercera, la profundidad –la armonía–, referenciada en Bonet (2008).

modelado apunta a una *relación* y a una *coherencia* tanto de los detalles musicales como del conjunto. Porque el tipo de conformación depende de la noción que se tenga de la forma: en las diversas transformaciones de un compositor, la forma musical representa modos *históricos de pensamiento*. Ambos hechos son igual de importantes: la propia *idea formal*, que se revela tanto en las ramificaciones internas como en la manufactura exterior de una obra, y la *transformación histórica* de esa idea (Kühn, 2007:17).

Otros autores, Schönberg (1990), en particular, comparan el poder estructurador de la forma musical con los mecanismos vitales de un ser vivo, constantes, pero no exactamente repetidos. De hecho, en los últimos años del siglo XIX, Lussy (1945) había comparado el compás binario con la respiración de un ser humano consciente, y, en cuanto al ternario, con la respiración durante el sueño:

Utilizada en un sentido estético, la palabra forma quiere decir que una pieza está «organizada», es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un «organismo» vivo. 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. Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la «lógica» y la «coherencia». La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en un «parentesco o relación». Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función. Es más, uno sólo puede entender lo que puede guardar en la mente. Las limitaciones mentales del hombre le impiden aferrarse a cualquier cosa demasiado extensa. Así la subdivisión apropiada facilita la comprensión y determina la «forma» (Schoenberg, 1990:11-12).

En la opinión de Swarowsky, es el parámetro de la forma quien tiene el mayor poder arquitectónico sobre el resto de los elementos; así, el conjunto del discurso musical se somete a la forma como garantía de coherencia: «el total de una obra no se representa solamente por su discurso puramente musical, por su temática, su desarrollo y su conexión, sino en el mismo modo, también, por la instrumentación, la dinámica, el fraseo, etcétera, por tanto, en la obra hay que concebirlo *todo* como *interpretación*

de la forma» (Swarowsky, 1989:31). Por su parte, Furtwängler ha achacado la aparición de fenómenos ajenos a la propia construcción de la música –como la música programática– a la falta de forma musical, mientras que Zama-cois ha resumido la misma situación en pocas palabras: «no es suficiente la *inspiración* de las ideas musicales; es necesaria también la *inspiración* en la manera de tratarlas» (2002:2):

Cuando se ha perdido el sentido de la forma real y de su origen en la improvisación, se buscan sucedáneos, remedios y soportes para salvar el edificio que se tambalea. Durante un tiempo pareció que el programa literario ofrecía este soporte. Más adelante, los músicos evitaron la música abstracta y empezaron a escribir sólo para el teatro. Se aferraron al drama y finalmente se limitaron a la representaciones coreográficas. Cuanto más incapaces se veían de crear de acuerdo con las leyes de la música y de pensar en las formas nacidas desde dentro, mayor se volvió su necesidad de cambios introducidos desde fuera (Furtwängler, 2011:56).

De este modo, la forma se revela como un elemento fundamental en la organización del discurso, cuyos moldes estilísticos, ampliamente estudiados durante el siglo XX tras la senda de Riemann (Tovey, 1944; Davie, 1966; Gauldin, 2009), aglutinan determinados esquemas que se explicarán a continuación.

FORMAS TRIPARTITAS, FORMAS CÍCLICAS, FORMAS ÁUREAS

A fin de cuentas, estos moldes no son tan diversos como cabría esperarse, pese al paso del tiempo y, por ende, a la evolución de los «modos históricos de pensamiento» aludidos anteriormente. Pueden resumirse, de hecho, en patrones binarios y ternarios, al igual que el ritmo, incluidos sus respectivos múltiplos, de los que puede surgir, a su vez, una inmensa variedad. Kühn (2007) refiere «repetición» contra «diversidad», de sus correspondientes combinaciones; «contraste» y «ausencia de relación», en cuanto a la proporción de los cuatro parámetros en el discurso; Rosen distingue entre «formas cerradas y abiertas» (Rosen, 1987; 351) y, por otro lado, refiere la condición «dramática» (Rosen, 2010) de los temas de «oposición interior» propios del período clásico, gobernado desde la forma sonata, dado que «una abrumadora proporción de las formas

musicales está compuesta estructuralmente por tres partes», en la expresión de Schönberg (1990:143).

Podríamos considerar entonces dos formas distintas: el modelo cíclico («abierto») y el tripartito («cerrado») –procedente éste, a su vez, de los esquemas binarios de la música instrumental del siglo XVII, como la *sonata da camera* y, después, la *suite* o la *partita*–, esquemas que, en cualquier caso, conservan un origen común, en función, efectivamente, de la combinación en los aspectos de «repetición» y «articulación» de sus respectivos bloques conformantes. Antes del predominio de la forma sonata, que articula, aproximadamente, desde 1770, sinfonía, sonata y cuarteto, el llamado «acontecimiento de la reexposición» (Hill, 2010) sólo estaba presente en el *aria da capo*– la primera forma tripartita de la historia, de carácter vocal, trasladada, después, a la música instrumental– y en los movimientos externos (rápidos) del *concerto* tardobarroco, también llamado estilo *ritornello* (Kühn, 2003), cuya arquitectura consistía en la alternancia entre dos bloques enfrentados a todos los niveles, formal, textural, armónico e instrumental: lo repetido, el *ritornello (tutti)*, y lo contrastante, el episodio (*solo*). En el *concerto*, el *ritornello* se repetía en tonalidades vecinas a la principal, sobre todo, en la dominante, la subdominante o el relativo menor y, asimismo, podía aparecer completo o extractado, según la costumbre de la ópera del siglo XVII, donde se usaba a la manera de un interludio instrumental entre los fragmentos cantados. Por su parte, el episodio, no sólo servía de esparcimiento virtuoso para el solista, en contraste con el *tutti*, sino que, además, ofrecía una sección armónicamente más inestable, tendente a la secuencia e instrumentalmente más despejada en cuanto al volumen del conjunto. Otro tanto ocurrió con la fuga –cuya textura contrapuntística procede de la música vocal del siglo XVI–, donde se aprecia la alternancia entre la entrada del tema, expuesto en varias tonalidades una vez agotada la principal, y el episodio (o divertimento), una sección contrastante, compuesta por elementos secuenciados, que alivia la concentración polifónica del bloque anterior, a la par que propicia la modulación para la siguiente aparición del tema².

2 El concierto italiano de la primera mitad del siglo XVIII, en autores como Vivaldi o los hermanos Marcello (todos ellos venecianos), poseía cinco ritornelli, con sus respectivos episodios intercalados; Johann Sebastian Bach,

No obstante, la propia forma del *concerto* incluía en sí misma una estructura tripartita, el ABA de la sección de *ritornello*, donde puede apreciarse, de nuevo, una frágil distinción, entre lo tripartito y lo cíclico:

El *antecedente* se caracteriza por su precisión motivica (...) El *fortspinnung* está menos perfilado que el comienzo. Enlaza, motivicamente, de modo más o menos inmediato, con el antecedente (...) proporciona impulso hacia adelante. Pero tal cosa ocurre sin el menor esfuerzo, más por asociación de elementos que porque se pretenda un objetivo. Por lo general, las secuencias coadyudan a esta impulsión (...) El *epílogo* está constituido por una cadencia más o menos ampliada y adornada. Una vez más se alimenta motivicamente de lo aparecido con anterioridad (Kühn, 2007: 56-57).

La muy calculada estructura de la sonata, tripartita, perfectamente equilibrada y contrastada a todos los niveles formales posibles –definida como «sofocante» (Rosen, 1986:123) y «extrema» (Kühn, 2007: 164-165)– fue la culpable, a todas luces, de su tremendo éxito, a falta, sin embargo, de los elementos que habían propiciado el triunfo entre el público de otras formas musicales del pasado, en el caso del *aria da capo* (con el lucimiento, hasta el límite, del cantante), o el del *concerto* (con la alternancia entre solo y *tutti*, y, de nuevo, remeitiendo al virtuosismo del intérprete).

Podríamos calificar la ventaja de las formas de sonata sobre las formas musicales anteriores como una claridad dramatizada: las formas de sonata se inician con una oposición claramente definida (la *definición* es la esencia de la forma) que se intensifica para resolverse después simétricamente. Debido a la claridad de esa definición y de la simetría, la forma individual era fácil de captar en las ejecuciones públicas; debido a las técnicas de intensificación y dramatización, fue capaz

un admirador del esquema italiano, cuyas obras había copiado en numerosas ocasiones, llegó a incluir hasta siete ritornelli en función de la extensión de la forma, al mezclar la forma *concerto* con la del *aria da capo* y su recapitulación literal, como puede apreciarse en algunos de los conciertos para teclado –muy claro, por ejemplo, en el caso del Concierto BWV 1054– y, también, muy especialmente, en el Concierto italiano BWV 971.

de mantener el interés de un auditorio grande. Como su expresión residía en gran medida en la estructura misma, no necesitaba el refuerzo de los adornos o el contraste del solo y *tutti*: podía ser dramática sin ser el acompañamiento de las palabras y sin el virtuosismo instrumental o vocal (Rosen, 1987:26).

Por otro lado, aparte de los ya mencionados *aria da capo* y *concerto*, las formas barrocas que contienen elementos repetidos de manera literal, la configuración de la sonata tuvo influencias de la forma rondó, de nuevo, una estructura alternante con estribillos y coplas que, sin embargo –resulta paradójico–, fue absorbida por la forma sonata en el último tercio del siglo XVIII, en el híbrido llamado rondó-sonata, buena muestra de la estrecha relación entre lo tripartito y lo cíclico, es decir, entre «repetición» y «diversidad».

La tercera parte [de la sonata] es a veces una repetición exacta (recapitulación) de la primera, pero otras es una repetición más o menos modificada. La segunda parte se organiza como un contraste. Esta forma puede derivarse del antiguo «rondó», en el que se insertaban interludios entre las repeticiones de un estribillo. La repetición satisface el deseo de escuchar de nuevo lo que agradó al principio y simultáneamente añade comprensión, un contraste. Sin embargo, es útil para evitar la posibilidad de la monotonía (Schoenberg, 1990:143).

Por este motivo, desde la segunda mitad del siglo XVIII el equilibrio formal, tonal, temático y motivico de la forma sonata –y su éxito entre el público, que anhelaba una música comprensible, agradable y, en cierto sentido, pegadiza, susceptible de ser recordada con facilidad, frente a las complejidades barrocas– se convirtió en el vehículo de expresión preferido para los compositores clasicistas, que elevaron su rango artístico hasta niveles que ninguna otra forma barroca, ni siquiera el *concerto*, había alcanzado en el pasado, de ahí su proporción «abrumadora» sobre el resto de las formas y su manifiesta influencia en el período romántico y en la primera mitad del siglo XX.

De hecho, otras formas barrocas, en origen, de estructura bipartita, como el *minuet* y el tema con variaciones –ambas bajo el influjo binario de la *suite*, en la primera mitad del siglo

XVIII–, adoptaron, durante el período clásico, un esquema tripartito, a varios niveles formales simultáneos, nuevamente, por la manifiesta influencia de la sonata sobre todas las formas de su tiempo.

Por lo que hace a las postrimerías del siglo XVIII, sonata era toda serie organizada de movimientos, y las proporciones de la música se modificaban según se tratara del movimiento inicial el movimiento central o el final. Todavía se empleaban las antiguas formas, como la fuga y el tema con variaciones, aunque muy transformadas; otras, como el concierto, la obertura, el aria y el rondó contienen, enterrados en su seno, vestigios de las antiguas formas; están también las danzas, sobre todo, minués, *ländler* y polonesas. Todo lo demás es sonata, es decir, música normal y corriente (Rosen, 1986:63).

De esta manera, las partes externas de la forma sonata, conocidas como exposición y recapitulación, estaban, a su vez, estructuradas en otro «aba» interno –como el *minuet*–, partiendo del área de la tónica inicial hasta la llegada a la de la dominante –o relativo mayor, en caso de tónica menor–, con un período de transición e inestabilidad armónica entre ambas: «...los tres acontecimientos aparecen resaltados por interrupciones de la textura (...) en la que el Primer Grupo, la Transición, el Segundo Grupo y el tema conclusivo constituyen, sin excepción, unas secciones nítidamente identificables» (Rosen, 1987:113). Frente a la rígida estructura de las partes externas, el sección central, el *desarrollo*, pretendía sorprender al oyente con la manipulación del material temático inicial y el recorrido por diversas tonalidades, distintas a la principal, conduciendo el discurso hacia un punto culminante –desde un punto de vista armónico, textural y temático, y, en el caso de la sinfonía, instrumental–, a partir del cual se regresaba a la recapitulación y, por ende, a la recuperación de la tonalidad inicial.

Por lo tanto, es imposible encontrar dos desarrollos iguales, aunque sí podemos hablar, como siempre, de *moldes*, en cuanto a la forma: «*un développement central peut donc se diviser en trois sections tonales: (1.) l'accentuation par une suite de modulations de la dissonance structurelle née de la modulation principale de l'exposition, (2.) l'articulation sur le point d'éloignement maximum puis, (3.) le retour au ton principal*» (Bartoli, 2001: 145-

146). Este «punto de máximo alejamiento» (desde la tonalidad principal, se sobrentiende), enunciado por Bartoli, venía marcado, en el período clásico, por la cadencia sobre el sexto grado en la tonalidad mayor, o bien, sobre la misma dominante, en caso de tono menor u otros tonos vecinos –por ejemplo, el quinto menor– y daba paso a la «retransición» (Rosen, 2005), una sección de enlace con la recapitulación donde tanto la tensión tonal como la temática se relajaban hasta la entrada del tono principal.

Con la muerte de Beethoven, en 1827 –y la de Schubert, al año siguiente– la forma sonata quedó casi congelada para la posteridad, y sus esquemas, aparentemente, dejaron de evolucionar desde 1830, durante la «primera oleada romántica» (Einstein, 2007), hasta que, poco después, adoptó la forma cíclica, como en la *Sonata en Si menor* de Liszt (1852), cuya estructura refiere los cuatro movimientos tradicionales concatenados, sin pausas intermedias, organizados en un único movimiento tripartito desde un típico esquema de exposición, desarrollo y recapitulación, pero elaborado, íntegramente, a partir de cinco temas, con un material temático común de tres únicas células motívicadas.

The formal structure (four movements –*allegro*, *adagio*, *scherzo*, and *finale*– compressed into a single movement with exposition, development, and recapitulation) and the technique of thematic transformation that holds it together were worked out with equal elegance some years before by Schumann in the *Fantasy for Piano and Orchestra* (Rosen, 1998: 480).

De este modo, la *Sonata en Si menor* se convirtió en un símbolo de la independencia artística del Romanticismo, no sólo frente al Clasicismo, sino, también, a su forma principal, la sonata, y, de nuevo, se observa la delgada línea entre lo cíclico y lo tripartito, y la evolución conjunta de ambos esquemas a través del tiempo.

Y, un paso más allá, en los albores del siglo XX, tras casi un siglo que poco ahbía aportado a las anteriores estructuras cíclicas y tripartitas, huyendo de las formas tradicionales y del academicismo que las envolvía –renegando, en suma, de la música burguesa–, algunos compositores rompieron los moldes establecidos,

valiéndose de uno de los sistemas de estructuración artísticos más antiguos, a saber, la proporción áurea –sustentada por la serie de Fibonacci, el matemático del siglo XIII–, que, de hecho, se adivinaba, de manera implícita, en autores como Schubert, Beethoven o Haydn, en esquemas, sobre todo, ternarios, en forma de sonata (Autor, 2016). Paradójicamente, la recuperación de la sección áurea tuvo lugar justo antes (en el caso de Debussy) o, incluso, durante (en el caso de los músicos de entreguerras) el advenimiento de la corriente neoclásica que afectó a Europa desde 1920, en que se recuperaron las formas tradicionales, la sonata, la sinfonía, la fuga o el cuarteto.

Tal vez, todas las estructuras formales heredadas a través del estilo, con sus respectivas proporciones, que habían permanecido implícitas en la música antes del siglo XX se hicieron conscientes a partir de la sección áurea, que las dotó de una perspectiva científica, sistemática, si se quiere, que los propios compositores buscaban como contraste a la imaginaria romántica, como escribió Debussy a su editor Durand en 1902: «You'll see, on page 8 of *Jardins sous la pluie*, that there are a bar missing, my mistake, besides, as it's not in the manuscript. However, it's necessary, as regards number, the divine number, as Plato and Mlle Liane de Pougy would say, each admirably for different reasons» (Howat, 1989:6).

«Seguimos a la naturaleza en composición» escribió Bartók, y fue de hecho dirigido por los fenómenos naturales al descubrimiento de esas regularidades. Constantemente aumentaba su colección de plantas, insectos y especímenes minerales. Llamaba al girasol su planta favorita, y era extremadamente feliz cuando encontraba pinas de abeto colocadas en su mesa de trabajo. Según Bartók, «también la música folclórica es un fenómeno de la naturaleza. Sus formaciones se han desarrollado espontáneamente al igual que otros organismos naturales vivos: flores, animales, etc.» (Lendvai, 2003:39).

Por tanto, la proporción áurea –que podemos observar en obras tan variopintas como el *Partenón* de Atenas, la *Gioconda* de Da Vinci, las *Meninas* de Velázquez... o el diseño mismo de las tarjetas de crédito (Corbalán, 2010)– fue uno de los recursos estructurales más utilizados del siglo XX, dado que los compositores la utilizaron, al igual que en las artes figurativas,

para delimitar la organización interna de la obra, o bien, para establecer un punto culminante justo en la intersección de dos segmentos determinados.

De esta forma, en una época en la que la vanguardia se mimetizaba con lo tradicional, incluso, con lo popular, la proporción áurea se utilizó para enfatizar la estructura de las formas tradicionales, de hecho, todas las formas del pasado, tanto las tripartitas como las cíclicas, fueron recuperadas por los compositores neoclásicos hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial.

NEOCLASICISMO

Circa 1920, el Neoclasicismo ocupó toda la música europea, a excepción del pequeño grupo de compositores dodecafónicos de Viena, completamente minoritario hasta después de 1945, que también contribuyó, a su manera, a esta tendencia, dado que cultivó con esmero todas las formas tradicionales de la música alemana, particularmente, las contrapuntísticas, el canon y la fuga. Como en el caso de otras denominaciones artísticas –«impresionismo», por ejemplo–, «neoclásico» surgió como un término peyorativo desde el primer momento, porque hacía alusión a la imitación manifiesta del período clasicista que, paulatinamente, se extendió a todos los estilos instrumentales, particularmente, Barroco y Romanticismo.

A movement of style in the works of certain 20th-century composers, who, particularly during the period between the two world wars, revived the balanced forms and clearly perceptible thematic processes of earlier styles to replace what were, to them, the increasingly exaggerated gestures and formlessness of late Romanticism. The history and evolution of the term in all its aspects have been traced by Messing. Since a neo-classicist is more likely to employ some kind of extended tonality, modality or even atonality than to reproduce the hierarchically structured tonal system of true (Viennese) Classicism, the prefix «neo-» often carries the implication of parody, or distortion, of truly Classical traits (Whittal, 2001).

Durante los primeros años de posguerra, los compositores de la época optaron por alejarse de la tonalidad, pero de manera muy moderada, recuperando las formas tradicionales como la fuga, la *suite*, la sinfonía y la sonata.

De este modo, la corriente neoclasicista propugnaba, para desesperación de Schönberg (2007), que un mismo compositor podía escribir, frente a las costumbres del pasado, en cualquiera de los estilos anteriores, y, aunque algunos compositores optaron por la imitación fiel de algunos de estos estilos, otros prefirieron la recreación modernista de los mismos.

Stravinsky fue uno de los precursores de este particular «multi-estilo» de la vanguardia de entreguerras, y así lo defendió en su particular manifiesto, *Poética musical* (Stravinski, 2006), una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard, entre 1939 y 1940, poco antes de su adhesión del método dodecafónico, en la década de los cincuenta, tras la muerte de Schönberg en 1951. En Stravinsky podemos observar este fenómeno, sobre todo, en la rica tradición rusa del *ballet*, donde pueden encontrarse innumerables ejemplos, *Apollon musagète* (1928), inspirado en Lully y en el barroco francés; *Pulcinella* (1920), basado en el preclasicista Pergolesi, o en la evocación de la sonoridad romántica, *El beso del hada* (1928) y *Mavra* (1922), ambos inspirados en el lenguaje musical de Tchaikovsky.

La corriente neoclasicista, a pesar de su manifiesta heterogeneidad, permaneció unida en el concepto de recreación de los estilos del pasado, a través de una generación de compositores de muy diversa índole e, incluso, de puntos geográficos muy alejados entre sí, Italia, Francia, Reino Unido, Alemania, Rusia, Centroeuropa y etc.

A grandes rasgos, el panorama más allá de las fronteras ofrecía una gama de matices amplia pero, en principio, nada que contradijese al concepto general de “Neoclasicismo”: Milhaud y Honegger, Ibert y Poulenc, Tippett y Britten, Malipiero y Casella, Beck y Sutermeister, Martinu y Prokofiev, todos ellos estaban adscritos a él en mayor o en menor medida, ocasional o sistemáticamente, y lo habían readaptado, transformado o reelaborado (Dibelius, 2005:20).

Y, como no podía ser de otra manera, el Neoclasicismo cruzó el océano y llegó a América, donde había una gran cantidad de círculos de música culta, con un curioso intercambio, a saber, mientras la música popular americana conquistaba Europa, dejando huella, incluso, sobre la música europea de la época –por

ejemplo, en *Histoire d'un soldat*, de Stravinsky, observamos un tango y un *ragtime*—, los compositores americanos absorbían, a su vez, las tendencias de la música académica del viejo continente.

LA DANZA DE LA MOZA DONOSA DE GINASTERA: COMPENDIO DE FORMA

Concebida como una breve *suite* de danzas folclóricas, Alberto Ginastera compuso las *Danzas argentinas* en 1937, justo un año antes de su graduación como compositor en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, *Danza del viejo boyero (animato e allegro)*, *Danza de la moza donosa (dolcemente espressivo)* y *Danza del gaucho matrero (furiosamente ritmico e energico)*.

Perteneciente a la que el propio compositor definió como la primera de sus etapas creativas, el «nacionalismo objetivo» (Lezcano, Bianucci y Rodríguez, 2010:116), entre 1934 y 1947 —en comparación con el «nacionalismo subjetivo» de la década siguiente (1947-1957)— las *Danzas argentinas*, marcadas por la influencia de compositores como Alberto Williams (1862-1952), en particular, *En la sierra Op. 32* (ca. 1903), desprenden un fuerte contraste estilístico, con la utilización de elementos propios del folclore argentino, por un lado, y, por el otro, con la asimilación de buena parte de la corriente neoclásica europea, sobre todo, en los parámetros formal, temático y armónico:

Considerado unánimemente como uno de los compositores latinoamericanos más destacados del siglo XX, Ginastera fue una de las figuras hegemónicas del nacionalismo musical argentino. Sus célebres tres danzas argentinas para piano, compuestas en 1937, gozaron de inmensa popularidad desde el momento mismo de su estreno y actualmente forman parte indiscutible del canon de la música académica argentina (Plesch, 2002:25).

Desde un esquema evidentemente tripartito, la *Danza de la moza donosa* se revela como el movimiento interno de la obra, cual obra de tres tiempos, *concerto*, *sonata*, *sinfonía*, etc., y ha sido considerada, generalmente, a la luz de la idea decimonónica de la música de salón, a saber, lírica, melancólica y sencilla, ubicada dentro de la rica tradición del pianismo europeo del siglo XIX. Asimismo, la posición de

esta danza como segundo movimiento posibilita la interpretación del contraste desde una perspectiva de género, dado que la *moza* se constituye como obra *femenina*, en la mejor tradición clásico-romántica del contraste, frente al *viejo* y al *gaucho*, los dos movimientos externos, de carácter rítmico y viril, en suma, *masculinos* (Plesch, 2002:29). De hecho, esta organización formal podría adherirse a la expresión de Neuhaus en cuanto al movimiento interno de la *Sonata Op. 27/2* de Beethoven —apócrifamente llamada *claro de luna*—, por tanto, la *Danza de la moza donosa* también podría considerarse «una flor entre dos abismos» (Neuhaus, 1987).

En el apartado formal, la *Danza de la moza donosa* presenta una enorme versatilidad estructural, que resulta una síntesis de forma tripartita, cíclica y áurea, recogiendo en sí toda la tradición instrumental anterior, paradójicamente, desde la idea estética del folclore argentino, dado que, en realidad, la corriente nacionalista procedía también de Europa. Como resulta evidente, la obra contiene tres secciones, ABA', donde se aprecia una forma (aparentemente) simétrica, con dos partes externas, de similar extensión, y una central, un poco más larga, contrastante con las otras en tonalidad, textura y dinámica, pero dentro de las áreas armónicas esperadas, tónica menor, relativo mayor y regreso al punto de partida:

Tabla 1. Estructura de la obra

Sección A	Sección B	Sección A'
cc. 1-24	cc. 25-60	cc. 59-81
La menor	Círculo de quintas	La menor

Se observa una calculada dimensión de contraste a todos los niveles constructivos de la obra, con una gran concentración de parámetros en disposición de oposición, casi tan «sofocante» y «extrema» como la de las obras del período clásico. Si bien la forma de la frase, en todas las secciones, se corresponde con el llamado tipo «*periode*» (Kühn, 2003) —es decir, una estructura simétrica, de cuatro compases, compuesta por dos semifrases de dos, en relación de antecedente y consecuente, un período de «repetición» (Motte, 2010)—, el autor dosifica a la perfección el mismo material temático,

caracterizando los dos perfiles melódicos de cada una de las secciones, acéfalo para las externas, anacrúsico para la interna. De igual forma, las partes externas contienen una introducción de tres compases cada una, de nuevo, en forma simétrica, que, sumados a los dos compases de cierre, en el *molto lento*, suponen, asimismo, una estructura de ocho compases. En cuanto al acompañamiento, surgido de un ritmo «lombardo» (Quantz, 2015) (sucesión del patrón corchea-negra), se aprecian dos esquemas ligeramente diferentes, en función de la sección, aunque unidos por la condición danzable de la obra, el primero, determinado por una sucesión de la cadencia perfecta, más estático armónicamente hablando, en la tonalidad de La menor, compases 1-24 y 59-81; el segundo, en forma de arpeggios desplegados, más dinámico, propiciado por el tránsito de la armonía a través del círculo de quintas, entre los compases compases 25-58, la sección central.

Otro tanto puede decirse de la exquisita combinación entre consonancia y disonancia, en el marco de la tonalidad tradición, en especial, en las partes externas, pero acentuada en la central, según las directrices neoclásicas, con tensiones armónicas de todo tipo, séptimas de especie, novenas, oncenas y treceñas, sonoridades que culmina en la armonización de la melodía octavada, entre compases 45-52, en una suerte de acordes *racimo*, casi a la *Messiaen*, cuya manifiesta disonancia, empero, aparece atenuada por la fuerza acústica de la combinación interválica de la mano izquierda, en cuartas, quintas y octavas, pertenecientes a

la serie de armónicos naturales.

En cuanto a las áreas tonales, se observa un esquema tradicional de sonata, con las partes externas en la tonalidad principal –a la que se agrega una breve flexión sobre el relativo mayor, Do mayor, en la sección inicial–, mientras que la parte central contiene, cual desarrollo, una sección de inestabilidad armónica, *quasi fortspinnung*, con bloques secuenciados por intervalos de quinta y/o cuarta.

A continuación, se ofrece la estructura del desarrollo, de igual manera, en forma tripartita, de dimensiones ligeramente menguantes:

Tabla 2. Estructura de la sección central

a	a'	retransición
cc. 25-40	cc. 41-52	cc. 53-60
Do mayor	Do mayor La mayor Do mayor	La menor (pedal de V)

De este modo, la sección central cumple las directrices marcadas por Bartoli en cuanto a la forma sonata: «*l'accentuation par une suite de modulations de la dissonance structurelle née de la modulation principale de l'exposition*», desde la anacrusa del compás 25 hasta el 40, en efecto, con una modulación sobre Do mayor, el relativo mayor de la tonalidad principal, es decir, La menor, que aparece, por primera vez, en los compases 12-16; «*l'articulation sur le*

Figura 1. *Danza de la moza donosa*, cc. 1-11.



Figura 2. Danza de la moza donosa, cc. 51-61.

The musical score consists of two systems of staves. The first system, labeled "retransición", shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. It includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, and *dim.*, and a tempo marking *Rit.*. The second system, labeled "recapitulación", continues the melodic and bass lines, featuring dynamic markings *pp* and a tempo marking *a Tempo*.

point d'éloignement maximum puis», desde el cambio de textura, en la anacrusa del compás 41, con los acordes *racimo*, que conducen el discurso desde La mayor –tono homónimo de la principal, cc. 45-48–, hasta la culminación de la obra, desde el regulador del compás 48 (reforzada la anacrusa con tres corcheas, en lugar del patrón de dos unidades) hasta el final del área de clímax, en el compás 51; finalmente, «*le retour au ton principal*», la retransición, desde el *diminuendo* de la anacrusa del compás 53, un período de transición entre la sección central y la recapitulación, donde se prepara el regreso a la tonalidad principal, a partir de un pedal de dominante, conectado con el *a tempo*, en el compás 59.

De este modo, se observa una típica estructura tripartita, con todos los elementos propios de la forma sonata, más allá del esquema ternario y, sobre todo, un cuidadoso afán por el contraste de los elementos conformantes del discurso a todos los niveles.

Sin embargo, a través de un análisis más exhaustivo podremos encontrar, dentro de la misma forma sonata, otro modelo tripartito interno, procedente de la forma cíclica, a saber, un *ritornello*, incrustado en la primera sección de la obra, con sus tres secciones prescriptivas. La organización formal de este inesperado *ritornello* viene remarcada, de nuevo, por un contraste textural que parte de un esquema dual: *vordersatz* (textura homofónica), *fortspinnung* (textura contrapuntística) y epílogo (textura homofónica), como observamos en el siguiente diagrama:

Tabla 3. Estructura de la primera sección

<i>vordersatz</i>	<i>fortspinnung</i>	epílogo
cc. 4-11	cc. 12-19	cc. 20-24
melodía acompañada	contrapunto a dos voces	melodía acompañada

Así pues, «el *antecedente* se caracteriza por su precisión motívica» (compases 4-11 –tras una breve introducción de otros tres, con un patrón de acompañamiento muy definido, protagonizado por el mencionado ritmo «lombardo»–, con dos diseños melódicos, frente a la regularidad del acompañamiento, gobernados por lo irregular, la entrada acéfala y la síncopa, sobre una arquitectura armónica elaborada por la alternancia de tónica-dominante; «el *fortspinnung* está menos perfilado que el comienzo (...) proporciona impulso hacia adelante (...) las secuencias coadyudan a esta impulsión» (compases 12-19), con dos bloques secuenciados a nivel rítmico, melódico y armónico, el primero, en Do mayor, el segundo, en La menor, ya en el enlace con la tercera parte de la estructura, incluso, aparece el típico motivo de cuartas sucesivas, sol-do, mi la; «el *epílogo* está constituido por una cadencia más o menos ampliada y adornada. Una vez más, se alimenta motívicamente de lo aparecido con anterioridad» (compases 20-24), con el regreso a La menor, en un cierre inequívoco, marcado, incluso, por una alteración del *tempo*..., con el *ritardando* y su posterior reanudación, conectada ya, directamente, con la segunda sección de la obra:

Figura 3. Danza de la moza donosa, cc.1-24.

Contra la idea de recapitulación literal de la forma sonata, el *ritornello* no se reproduce en la tercera sección de la obra, presentado solamente un esquema binario a través de dos frases (cc. 62-78) y su correspondiente introducción, procedente del comienzo, compases 59-61. Sin embargo, frente a las simétricas formas del período clásico-romántico –el estático patrón de acompañamiento, la forma de la frase, tipo *periode*–, pronto se descubre que la asimetría es una característica que gobierna

la estructura de la obra a través de la sección áurea: si multiplicamos el total de compases, 81, por el número *dorado*, 0.618, el resultado no nos remite a la mitad justa de la obra, sino un poco más adelante, justamente, al compás 50 ($81 \times 0.618 = 50,058$), donde se encuentra la caída en Do mayor, en el área de clímax de la obra, y su límite de registro grave, tras el regulador y el *fortissimo* del compás precedente –G.S., *golden section* (Howat, 1989; Lendvai, 2002)–.

Figura 4. Danza de la moza donosa, cc. 47-51.

Figura 5. *Danza de la moza donosa*, cc. 80-81.



Se observan, además, otros elementos tradicionales, más allá de la forma, transformados por la estética modernista propia del período de entreguerras, que no busca romper la tonalidad, sino *enriquecerla* por medio de elementos modales y/o cromáticos, como la sexta añadida, *dórica*, esto es, modal, que aparece desde el compás 5, coincidiendo con el acorde de dominante; de hecho, ya en la primera mitad del siglo XVIII, Rameau (1744) había hablado de las «*sixtes ajoutées*» (añadidas), otorgándoles, eso sí, una función de subdominante, sin tensión armónica alguna. Es esta misma sexta *dórica* la que propicia la cadencia *picarda* que encontramos al final de la obra, en los compases 80-81, con un largo pedal de la nota fundamental de la tonalidad principal, mantenida con el pedal, a la que se suma la quinta justa, durante el ascenso, y, posteriormente, la tercera mayor, do sostenido, la sexta *dórica*, el fa sostenido, y un fa natural, disonante con el resto, destinado a proporcionar un color novedoso en un proceso tan tradicional como la manida tercera de *picardía*.

De esta manera podemos apreciar una muestra de recursos tradicionales reelaborados según un enfoque modernista –enriquecida, colorista, cromática–, justo uno de los axiomas estéticos principales de la época neoclásica.

CONCLUSIONES

Las estructuras cíclicas y tripartitas resumen toda la historia de la forma en la música desde el surgimiento del género instrumental, en torno a comienzos del siglo XVII, cuando el texto abandonó su hasta entonces imprescindible papel de soporte para la música, ante el progresivo auge de aquella que no era cantada.

Posteriormente, la forma tripartita, procedente de los esquemas binarios del último período barroco, se adueñó de todas las estructuras del período clásico, en alternancia con las formas cíclicas, *rondeau* y *concerto*, cuya influencia

sobre la forma sonata había sido sumamente importante, a causa de sus aportaciones en el equilibrio del material repetido y el contrastante. De este modo, la sonata se adueñó de todas las formas –*rondeau*, *minuet*, tiempo lento, tema y variaciones– en el último tercio del siglo XVIII, imponiendo, no sólo su estructura tripartita, sino, también, sus combinaciones fijas en cuanto a las áreas tonales elegidas.

Y durante un tiempo, casi todas las formas importantes se empezaron a parecer a las sonatas: el rondó se convirtió en rondó-sonata, con un desarrollo en toda regla y recapitulación. El movimiento lento absorbió todas las «formas sonata», al principio, con desarrollos rudimentarios que después se hicieron completos. Los minués y *scherzi*, tras la primera barra doble, adquirieron también desarrollos prolongados, incluso, después, marcaron sus mitades iniciales, que a la sazón se habían convertido en exposiciones, con una clara sección en la dominante, que, al final, se repetía en la tónica. Por último, los tríos de los *scherzi*, que siempre habían sido más sencillos y menos desarrollados, fueron asumiendo, paulatinamente, algunas de las características más complejas de la sonata, de modo que, a partir de entonces, hubo una sonata enmarcada por otra (Rosen, 1986:60).

De este modo, desde la idea ternaria de la forma sonata, con el paso del tiempo se crearon otras estructuras tripartitas a diversos niveles discursivos (Rosen, 1987), dirigidos siempre desde la idea de oposición (2010:366), típicamente clasicista, que se adueñó de todos los parámetros de la música. Fue la sonata quien estuvo sometida a la dicotomía que hemos presentado desde el principio, con su forma ternaria, convertida, en ocasiones, en forma cíclica, a menudo, con todos los movimientos encadenados y procedentes del mismo material temático, como había ideado Beethoven a comienzos del siglo XIX.

De hecho, en el ámbito de la música académica, la forma sonata, por su enorme prestigio y su *abrumadora* preeminencia en el género instrumental, fue considerada como medida de un verdadero compositor, como el logro máximo de la música instrumental, antes de la destrucción de la forma tradicional a partir de 1945.

En el caso de algunos compositores, esta forma proporciona un revestimiento *decente* de respetabilidad, algo que, de otra manera, podría aparecer como una frívola condescendiente social con los gustos de los ejecutantes y virtuosos. El mismo Debussy, que al principio, igual que Schumann, había sido un enemigo implacable de esa forma, fue ganado al final de su vida por el tipo de perspectiva clasicista que implica hoy en día la forma sonata (Rosen, 1987:366).

En este sentido, otro tanto se podría decir de Ginastera, quien ni siquiera había acabado de estudiar en el momento en el que compuso las *Danzas argentinas Op. 2*, situación de la que se infiere un ansia de respetabilidad, perfectamente comprensible en un joven primerizo que poseía, pese a su juventud, un profundo conocimiento de las formas académicas europeas, por un lado, y, por el otro, del folclore argentino y sus predecesores en el género, en suma, todos los ingredientes necesarios en la música neoclásica. De hecho, la *Danza de la moza donosa*, tiempo central de la obra, se revela como la síntesis perfecta de los moldes formales tradicionales, las formas tripartita y cíclica, la sonata y el *ritornello*, y como colofón, la sección áurea, típico recurso de la música del período del entreguerras.

Ginastera, por tanto, se erige como gran condecorador de las formas europeas y, llevando a cabo un asombroso sincretismo de las mismas, escondidas tras el trasunto del folclore argentino y el hábil uso de recursos modernistas, como las notas extrañas, sobre todo, la bordadura y la apoyatura, que, sin embargo, no impiden una concepción, como se ha visto, completamente tonal de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona: Idea Música.
- Bartoli, J. P. (2001). *L'harmonie classique et romantique*. Paris: Minerve.
- Bonet, N. (2008). *Principios fundamentales de la armonía*. Barcelona: DINSIC Publicaciones musicales.
- Brendel, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Corbalán, F. (2010). *La proporción áurea, el lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona: RBA.
- Davie, C. (1966). *Musical Structure and Design*. New York: Dover.
- Dibelius, U. (2005). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Einstein, A. (2007). *La música en el período romántico*. Madrid, Alianza, 2007.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Furtwängler, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Hill, J. (2010). *La música barroca*. Madrid: Akal.
- Howat, R. (1989). *Debussy in proportion: a musical analysis*. New York: Cambridge University Press.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal.
- Gómez Redondo, F. (1994). *El lenguaje literario*. Madrid: Edaf.
- Kühn, C. (2003). *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.

- (2007). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su música*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Lezcano, E.; Bianucci, P.; Rodríguez, P. «Ginastera nacionalista», *Arte e investigación*, (2010) pp. 116-122.
- Lussy, M. (1874). *Traité de l'expression musicale*. Paris, Heugel et Cie.
- (1945). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Matheopoulos, H. (2004). *Maestro*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Motte, Diether de la. (1998). *Armonía*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- (2010). *La melodía*. Roma: Ubaldini Editore.
- Neuhaus, H. (1987). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.
- Plesch, M. (2002). "De mozas donosas y gauchos maternos", *HUELLAS... Búsquedas en Artes y Diseño*, n.º 2, pp. 24-31.
- Quantz, J. J. (2015). *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*. Madrid: Dai-rea.
- Rameau, J. B. (1744). *Traité de les accords, et leur succession, selon le système de la basse fondamentale*. Lyon: J. M. Bruyset.
- Riemann, H. (1914). *Elementos de estética musical*. Madrid, Daniel Jorro editor.
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza.
- (1987). *Formas de sonata*. Barcelona: Labor.
- (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Rosen, C. (2010). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schoenberg, A. (1990). *Fundamentos de la composición musical*. Barcelona: Labor.
- (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor.
- (2007). *El estilo y la idea*. Alcorcón: Mundimúsica.
- Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.
- Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal.
- Tovey, D. F. (1944). *The Forms of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Autor. (2016). "La sección áurea en la música anterior a 1900". Logroño: *Unir Revista*.
- Whittal, A. (2001). "Neo-classicism", *Grove Music Online*. London: Oxford University Press.
- Zamacois, J. (2002). *Curso de formas musicales*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.

