

AMY MARCY BEACH (1867-1944)

ANÁLISIS DEL ROMANCE OP 23 REALIZADO POR ISIDRO TEJEDOR MARBÁN PARA EL GRUPO DE TRABAJO “DESCUBRIENDO LA MÚSICA CLÁSICA: ESCUCHANDO DESDE DENTRO” (MODALIDAD B)

CENTRO EDUCATIVO: CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO.

COORDINADOR: CARLOS BLANCO RUIZ

Amy Beach (1867-1944) compuso este Romance op 23 para violín y piano en 1893 cuando tenía 26 años. Estamos claramente ante una obra basada en el estilo del Romanticismo tardío por parte de una de las primeras compositoras clásicas en la historia de los Estados Unidos de América.

La pieza está estructurada siguiendo uno de los esquemas más utilizados en la Historia de la Música: la forma lied ternario (ver musicograma). La primera parte (A) comprende los compases 1 a la caída del 29. La segunda parte (B) desde el compás 29 hasta la caída del compás 79 y la tercera parte (A') desde el compás 79 hasta que comienza la Coda en el compás 105. Lo más delicioso de esta pieza está en el detalle que articula dicha forma.

El organicismo de esta pieza es muy evidente, podemos escuchar y apreciar cómo va creciendo y se va desarrollando desde su idea germinal hasta su conclusión. ¡Veámoslo!

PRIMERA PARTE (A): compases 1-29

La obra comienza con un tempo Andante espressivo en la tonalidad de LA (si escribo mayúsculas es tonalidad mayor). El piano solo enuncia con un matiz pp y en un registro grave una primera idea introductoria (a0 del musicograma) en LA que contiene la célula principal (o fragmento fraseológico) de la obra (delimitada en color rojo en la partitura escaneada como x); consta de dos motivos: uno ascendente (mi-fa#-sol# en corcheas y si negra con puntillo) y otro descendente (la-corchea-la-negra y sol#-negra). Esta célula va a ser el elemento más importante a partir del cual se va desarrollando la obra y que vamos a escuchar en una elaboración sofisticada. De hecho, en el compás 2 aparece una octava más alta en imitación y con una primera transformación: se inicia con un mi# en lugar de mi, la nota si ya no tiene puntillo con lo cual el segundo motivo comienza con dos corcheas en lugar de una, se amplía el descenso melódico y cambia el acompañamiento. Esta breve descripción de la primera transformación de la célula inicial va a ser recurrente a lo largo de este artículo dadas las múltiples y sutiles transformaciones de dicha célula a lo largo de la obra.

En esta idea introductoria a0 también podemos apreciar aspectos típicos del lenguaje armónico del Romanticismo. En concreto me voy a fijar en esas armonías “desdibujadas” con notas extrañas que dan lugar a equívocos o múltiples interpretaciones. Por ejemplo: el

comienzo es una línea melódica que dibuja un acorde de dominante (mi-sol#-si). Esto no es ninguna novedad, pero también podemos entender todo el compás como una armonía de tónica (como sucederá, por ejemplo, en los compases 5 y 13 donde tenemos el mismo diseño melódico) con las notas extrañas (indicadas mediante una + en la partitura) de fa#-sol# (notas de paso) y si (apoyatura). Con el puntillo de la nota si, suena un do#-mi en la mano izquierda creando una “sonoridad” de III7; he escrito sonoridad entre comillas porque lo que realmente subyace es acorde de I6. Pero ya tenemos, de entrada, varias ambigüedades. En el compás 2 (primer y segundo tiempos) lo que subyace es una armonía de VII6 pero desdibujada con un la negra apoyatura (mano izquierda del piano) que da la impresión de un II7 antes de resolver melódicamente en la nota sol#. La melodía de la mano derecha desdibuja aún más el VII6 antes mencionado con las notas extrañas de mi# (por cierto, con esta nota también suena la ambigüedad de un acorde disminuido, mi#-sol#-si-re) y fa#. Pero también puede interpretarse que el acorde principal de este compás 2, primer y segundo tiempos, no es un VII6 sino el acorde disminuido de mi#-sol#-si-re (el sonido *la* negra como apoyatura y fa# como paso) que es lo que va a suceder, por ejemplo, en los compases 6 y 14. Dentro de las ambigüedades mencionadas yo me decanto por esta última interpretación. Este tipo de sonoridades cromáticas van a estar presentes y tenemos que estar atentos a las mismas.

Esta breve descripción es para ilustrar algo que va a ser un continuo en esta obra en particular y en sintaxis armónico, melódico y rítmica de la época Romántica en general. Terminó este breve excursus: en el tercer tiempo del compás dos escuchamos inicialmente un la-fa#-si que, obviamente, no conforman ningún acorde: la nota si negra es una apoyatura del la corchea del cuarto tiempo; pero cuando uno esperaría un fa-la-do# en primera inversión (VI6, que es a donde apunta el acorde anterior disminuido de mi#-sol#-si-re), no aparece la nota do# sino re, es decir, lo que suena es un IV en segunda inversión y con la nota si apoyatura antes mencionada. La autora juega continuamente con estas y otras muchas ambigüedades a lo largo de la obra.

Estos detalles de superficie sonora, a veces tediosos de explicar y de seguir su razonamiento por la minuciosidad de los mismos, son fundamentales para la gramática y la sintaxis melódica, rítmica y armónica del Romanticismo. Como oyentes también percibimos estas intrincadas ambigüedades, aunque no estemos haciéndolas explícitas continuamente.

Tras una cadencia perfecta en LA, en el compás 5 comienza la idea a1 sobre una nota pedal. Por fin escuchamos el violín junto con el acompañamiento sincopado del piano. El violín enuncia la célula x con las notas iniciales pero una octava alta: el primer motivo está igual pero el segundo motivo cambia el ritmo, en lugar de la-corchea, la y sol negras (de los compases 1 y 2), escribe la-corchea, la-negra con puntillo, sol-corchea y sol-negra (compases 5-6). Lo que resulta es una prolongación temporal del segundo motivo.

Como sería muy prolijo describir todas las transformaciones de nuestra célula x las he señalado en la propia partitura en color rojo para que se puedan ver y apreciar directamente las transformaciones. No obstante, me detendré en alguna más dependiendo de su importancia o del propósito analítico en cuestión.

La idea a1.1 en la que estamos está organizada siguiendo el modelo sintáctico de la frase musical. Entiendo frase musical según la terminología de A. Schönberg (1874-1951, es decir, contemporáneo de A. Beach pero 7 años más joven) en su libro “Fundamentos de la

composición musical”. En este caso consta de una primera semifrase (2+2) y una segunda semifrase de 4 compases con lo que a1 abarcaría desde el compás 5 hasta el compás 12 finalizando en una semicadencia. La primera semifrase contiene dos fragmentos fraseológicos: la célula x de los compases 5 y 6 con la transformación ya mencionada con respecto a los compases 1 y 2 y su “repetición” en los compases 7-8 (todo ello en el violín). Se trata nuevamente de una repetición transformada: se inicia desde la nota fa (no desde mi como en el compás 5) con lo cual está transportada y se amplían algunos intervalos melódicos. El ritmo de esta célula x es el mismo con respecto a los compases 5 y 6. El acompañamiento de esta primera semifrase también es muy uniforme: ver nota pedal la y ritmo sincopado del piano.

La segunda semifrase (compases 9 al 12) comienza con la célula x en el violín nuevamente transformada (ver partitura) cuya continuación nos lleva a una semicadencia en el compás 12. El ritmo armónico se incrementa notablemente con respecto a la primera semifrase (nota pedal). El piano va cambiando de rol: en el compás 9 acompaña pero a partir del compás 10, además de acompañar, va doblando la línea melódica incluso con desviaciones (ver compás 12).

La idea a1.2 también se articula como una frase (2+2+4) en dos semifrases pero transformada con respecto a a1.1. la primera semifrase también consta de dos fragmentos fraseológicos (compases 13-16) El primer fragmento fraseológico de los compases 13-14, interpretado por el violín, está compuesto por la célula x de los compases 5-6 pero una octava más alta. El acompañamiento del piano también está modificado con respecto a a1.1 pero mantiene el elemento pedal y el ritmo sincopado. Además de doblar la melodía del violín en octava baja el piano adquiere un nuevo rol al introducir una breve contra melodía en los compases 13-14 (voz aguda de la mano derecha).

El segundo fragmento fraseológico (compases 15-16) comienza igual que en los compases 7-8 (nuevamente en octava alta) pero en un efecto sorpresa cambia el final y nos lleva a la dominante de do# continuando en la segunda semifrase (compases 17 con anacrusa al 20). El violín continúa con un nuevo diseño y es el piano el encargado de interpretarnos una variante de la célula x; todo sobre un pedal de dominante de do#. Fijémonos detenidamente cómo en este momento los dos instrumentos están en el mismo plano sonoro: los dos cantan (el piano, además acompaña) y ambos cantos se funden en un animato que nos conduce hacia el sostenido del compás 21. Muy interesante también el primer ascenso hacia el registro agudo del violín de los varios que se van a suceder a lo largo de la composición.

Las ideas a1.1 y a1.2 se pueden articular en un periodo (siguiendo la terminología de Schoenberg) de 8+8 cuyo antecedente sería tipo frase (es decir a1.1) y cuyo consecuente también sería tipo frase (=a1.2). Se trataría de un periodo modulante: antecedente en LA y consecuente que modula de LA hacia do# (región mediante menor de LA, en terminología de Schoenberg).

En el compás 21 (con anacrusa del piano) comienza a2. El violín vuelve a pasar al primer plano de nuestra atención. El piano continúa con el omnipresente ritmo sincopado en el acompañamiento inicia un nuevo diseño en blancas que sigue su propio camino melódico. Tras un comienzo en sostenuto un poco a poco disminuyendo va cerrando esta idea.

Tonalmente hablando venimos de la dominante de do# que resuelve en el acorde de DO# (tercera de picardía) para llevarnos a MI (región dominante mayor del tono principal, LA). En

este caso tenemos un periodo de 8 compases (del 21 con anacrusa a la caída del 29). Tanto el antecedente como el consecuente utilizan motivos de la célula x (en el violín). El pasaje finaliza con poco ritardando y una cadencia perfecta (con una preciosa trecena de dominante y que ya había sonado en el compás 24 ambas precedidas por una dominante secundaria muy curiosa: la#-do-mi-sol sonando como tercera disminuida la#-do no como sexta aumentada do-la#) en MI (compases 28-29) que funciona como dominante de prolongación (en terminología Schenkeriana) y cierra la parte A de esta forma Lied ternario.

SEGUNDA PARTE (B): compases 29-78

La parte B de este Romance de A. Beach tiene una función contrastante pues en ella se producen las modulaciones más importantes de la obra y aparecen ideas nuevas. No obstante, nuestra célula x sigue presente.

Cuando escucho esta parte B tengo la sensación de que la música progresa como en tres etapas o en tres olas que voy a denominar secciones.

La primera sección consta de las ideas b1 y b2. La sensación que me produce es de tensión, inestabilidad, como de transición hacia un punto de reposo. A nivel musical esta sensación se incrementa por un deambular modulante que no se detiene, si acaso momentáneamente, para llevarnos a un objetivo que de momento desconocemos.

La idea b1 (compases 29-32) arranca en el tono de MIM para llevarnos a lam formando un periodo de 2+2 y conteniendo motivos de la célula x en la mano izquierda del piano (compases 29-30) y luego en la mano derecha (compás 31). Por cierto, considero que hay una errata en la mano izquierda del piano en el compás 29: la nota re tiene que ser re# por varias razones. En primer lugar, porque estamos en la tonalidad de MI y, en segundo lugar, porque este diseño (célula x) del compás 29 (mano izquierda del piano) se repite en el compás 31 (pero en la mano derecha). En el compás 31 sí que aparece el re#. ¡Por lo tanto, la errata del compás 29 es obvia! También se puede observar en las grabaciones de la obra que los pianistas, con mucho acierto, interpretan re# en dicho compás.

La idea b2 comienza en el compás 33 y termina en la caída del 37; modula a FA cuya cadencia perfecta se articula con claridad del compás 36 al 37. Esta modulación se realiza de manera muy curiosa: en el compás 33 tenemos un acorde disminuido (sol#-si-re-fa) que hay que interpretar de manera enarmónica (si-re-fa-lab), es decir, lo que en el tono de lam es un VII con séptima disminuida en el tono de FA se convierte en una VII con séptima disminuida del V. Pero es una enarmonía sobreentendida, es decir, que no está escrita. Esto se prolonga en el compás 34 pero añadiendo unas deliciosas notas extrañas como el la# y el reb que produce una nueva alteración en dicho acorde. En el compás 35 tenemos una sexta y cuarta cadencial ricamente ornamentada para resolver en V7 en el compás 36 y tónica de FA en el compás 37. ¡Bella modulación!

Ahora se produce una segunda rotación (transformada) de estas ideas b1 y b2.

En los compases 37-38 vuelve a la idea b1 (b1.2) pero ahora en FA. La célula x pasa por el piano y el violín, pero ahora en una imitación más cerrada (con respecto a la primera rotación de los compases 29 ss) a modo de estrecho.

En los compases 39-42 tenemos b2.2 con un nuevo objetivo tonal: FA#. Esta modulación es lejana y requiere una elaboración más sofisticada, aunque utilizando el mismo procedimiento de la enarmonía. En este caso la compositora escribe en el compás 39 re#-fa#-la-do. Viniendo como viene de una acorde triada de FA el movimiento es claramente cromático: de fa-la-do a fa#-la-do más el añadido de mib (=re#) como dominante secundaria del segundo grado de FA. Y ahora la propia compositora nos reescribe (seguimos en el compás 39) este acorde como si#-re#-fa#-la: nueva enarmonía (do-si#) que interpreta este acorde camaleón (como decía Schoenberg) como dominante secundaria del V grado de FA# resolviendo (¡con passione!) en su 6/4 cadencial en el compás 41 y en el V7 en el compás 42

Como ya he dicho esta primera “ola” no para de modular. La cadencia perfecta en FA# se enuncia en los compases 42-43.

La segunda sección de la parte B (compases 43-54) contiene la idea b3 a la que se suma la célula x (casi omnipresente). La sensación es de punto de llegada, de estabilidad, reposo... Un primer climax que comienza p en el violín (pp en el piano) para llegar a un molto espressivo en los compases 47 y siguientes. Observemos también el segundo ascenso hacia el registro agudo del violín. El piano, por su parte, también ha subido de registro: medio en la mano izquierda y agudo en la mano derecha. Al escucharlo uno no sabe si decantarse por la dulzura sonora del violín o el acompañamiento del piano que contiene la célula x para llegar a la conclusión de que es la conjunción de los dos elementos temáticos lo que produce ese primer climax maravilloso y un primer momento mágico dentro de la composición.

En este caso, b3 y la célula x se articulan mediante una frase de 2+2+4+4. La tonalidad es FA#.

La primera semifrase (compases 43-46) se articula claramente en 2+2 en los dos instrumentos; en el violín tenemos b3 (color naranja en la partitura) y en el piano (mano derecha en color rojo) la célula x; un interesante contramotivo (color amarillo en la partitura) realza todavía más este bello momento. En el compás 46 quiero resaltar otra ambigüedad preciosa: por un lado, la compositora juega con un VII7 del V (si#-re#-fa#-la#) en el tono de FA# y con un VII con séptima disminuida del V al resolver el la# en la natural. Pero si interpretamos el la# como una apoyatura del la=sol doble sostenido tenemos un acorde de supertónica elevada con séptima disminuida que produce nada más que color dado que resuelve en tónica en el compás 47. Este acorde de supertónica elevada es habitual en la gramática armónica Romántica dentro de un contexto cromático.

La segunda semifrase (compases 47-54) está extendida en 4+4 ya que los compases 47-50 nos conducen hacia un pedal de dominante de FA# que se prolonga en los compases 51-54. Deliciosa la oncenaria de dominante (VdelIV) del compás 48 como apoyatura. Otro detalle de color modal (mixtura modal) lo tenemos en el compás 52 con un sexto grado rebajado.

Cuando en el compás 54 el acorde de V7 de FA# va a resolver... ¡sorpresa!

La tercera sección de la parte B comprende las ideas b4 a b8 y comienza un nuevo movimiento direccional, inestable, de tensión... ¿hacia dónde?

De momento la idea b4 (compases 55-58) es completamente inestable ya que armónicamente descansa sobre un acorde disminuido de máxima indefinición: como un acorde camaleón puede continuar de múltiples formas. Este acorde es realizado de varias maneras. Por un lado, el piano va a realizar dos crescendos: uno (compás 55) desde un matiz de pp y el otro (compás

57) desde mf. Los dos se cierran con silencios en la parte del piano. Por otro lado, el violín arranca sobre una nota tenida (compás 55) para resolver en un agitato (compás 56). Este proceso se repite en los compases 57-58. Es muy interesante apreciar la soledad (por el silencio cómplice del piano) de estos agitados del violín.

Con la idea b5 (compases 59-63) ya podemos ver el color del camaleón anterior que nos lleva a fa# (no muy lejos). Pero es curioso que la mixtura modal levemente apuntada en el compás 52 ahora es efectiva. Fijémonos también en la direccionalidad tan marcada de la línea del bajo que rompe y se detiene en el compás 63. Esta direccionalidad también está realzada mediante el acelerando del compás 59 en ambos instrumentos y el sostenuto del compás 62. Fijémonos también, en este último compás, en el matiz ff del violín y en el registro alto (produciendo la nota más aguda escuchada hasta el momento), tercer ascenso sonoro.

En el compás 63, en el piano, se inicia un nuevo diseño, b6, que va a alternar en el violín con la célula x. Se inicia un nuevo movimiento tonal hacia la dominante de lam que nos lleva hasta la caída del compás 71. En el compás 67 volvemos a encontrarnos con un VII con séptima del V con tercera disminuida en lugar de su inversión de sexta aumentada. Este acorde es desplegado melódicamente en el violín (compases 68-69) pasando de la cuerda de Re a la cuerda de Sol (donde añade un *espressivo* en el compás 69). Es curioso cómo el piano intensifica estos compases mencionados sin hacer “nada”, es decir, a través del silencio. Es el silencio más largo de toda la obra por parte del piano. Este silencio ha sido preparado por otros dos más breves en los compases 64 y 66.

La idea b7 (compases 71 a la caída del 75) inicia el pedal de dominante de lam. Aquí tenemos varias sonoridades interesantes: el enlace de los acordes MI-DO-MI con el consiguiente cromatismo y el acorde del compás 74 con su característica ambigüedad (ver partitura).

La idea b8 (compases 75-78) continúa el pedal de dominante, pero ahora con un movimiento transicional mucho más marcado, ¿hacia dónde?

Tercera parte (A'): compases 79-106

El compás 79 es uno de los puntos de articulación más importantes de la obra pues se produce el principio de doble retorno que estructura, por simetría, muchas obras musicales en general y clásicas en particular: tras un ritardando previo, tenemos un *a tempo*, en *pp* y escuchamos la idea a1 en el violín (*dolciss.*) en el registro inicial y en el tono principal de LA.

La primera semifrase de a1.1 se articula en 2+2 (compases 79-82) con el tema principal en el violín (conteniendo la célula x) en el mismo registro y con la misma dinámica (*pp*) de su primera intervención en el compás 5 y siguientes, pero cambia el acompañamiento del piano con respecto a los compases 5-8. Ya no hay síncopas sino un colchón de corcheas repetidas con una articulación de ligado-picado (*portato*: mezcla entre *staccato* y *legato*), además de un registro mucho más agudo creando una atmósfera más etérea. De hecho, en los compases 79 al 81 (primer y segundo tiempos) el instrumento más grave es el violín.

La segunda semifrase (compases 83 a la caída del 87) cambia con respecto a los compases 9-12: aunque el inicio es similar la continuación (compás 85 siguientes) varía. El piano mantiene

el acompañamiento de corcheas repetidas en portato mientras que el violín asciende imparable hasta el registro agudo.

La idea a1.3 (compases 87-107) inicia el segundo clímax (cuarto ascenso al registro agudo) de la obra que arranca en mf y legato (compás 87) y a través de un crescendo (c. 88), con *passione* (c. 91), *accelerando* (c.93) nos conduce a un ff y sostenuto (compases 96 y siguientes) y cerrará la idea con un ritardando (c.103) y una cadencia perfecta en LA (c. 104-105) junto con un disminuyendo del violín sobre la tónica La (c. 105-106). Esta idea a1.3 es la más extendida de la obra: 2+2+6+8. Se trata de una frase muy asimétrica.

La primera semifrase (c. 87-90) contiene la célula x en la mano derecha del piano, articulada en valores breves y diseño en tresillos (ver color rojo en la partitura). Armónicamente tenemos un pedal de tónica como al inicio (c. 5 y siguientes). Pero es que en el diseño aparentemente anodino del violín con estas notas largas trinadas escuchamos también nuestra querida célula x (con una nota de paso cromática, mi#, a gran escala pero que también había sonado como variante) en una aumentación rítmica muy grande (redondas en los compases 87-90 y valores normales en el compás 91). Por lo tanto, entre los compases 87-91 estamos escuchando la célula x en dos niveles superpuestos: el nivel del piano en valores normales y el nivel del violín en valores muy grandes. La maestría técnica de A. Beach en la elaboración (desarrollo) de esta célula x es notable como ya he mostrado.

La segunda semifrase (compases 91-106) está muy extendida por varias razones: en primer lugar, para articular el clímax antes mencionado; en segundo lugar, en el compás 91 (con *passione*) se inicia una progresión armónica hacia el acorde de dominante en el compás 96, pero resulta que cuando resuelve este acorde lo hace mediante una cadencia rota (c. 97) lo que inicia un segundo momento en esta semifrase hacia la cadencia final de los compases 104-105. También es muy notable cómo articula A. Beach la manera de llegar al clímax sonoro de la obra: la nota re blanca del violín en el compás 96 es el sonido más agudo de la composición, con un matiz ff al que llegamos mediante un *accelerando* que se inicia en el compás 93 y es realizado mediante un sostenuto en dicho compás y el ritmo sincopado (que ya escuchamos en el violín desde el compás 95). Como he mencionado antes, este punto de máxima tensión en la obra no resuelve dada la cadencia rota de los compases 96-97. ¡Apreciemos este bello momento!

Nueva errata en el compás 96: en el tercer tiempo, en el pulgar de la mano derecha del piano es un fa# (no mi#) fruto de un movimiento de paso en octavas que arranca desde el primer tiempo de este compás 96 (mi-mi#-fa#). Esta errata es clara dado también el octavado que desenvuelve la mano derecha del piano.

El final de a1.3 es también notable: después de la expansión lírica que acabo de mencionar, todo este proceso se intensifica, ¡todavía más!, en el violín al cerrar esta amplia idea sobre la cuerda de SOL (sul G, en la partitura) y un *riten. molto* en ambos instrumentos. Escuchemos con atención este momento de intensa expresión para cerrar la parte A´.

CODA: compases 105-119

Las ideas c1 y c2 articulan esta coda afinada en el tono principal de LA.

La idea c1 (compases 105 a la caída del 113) se articula como un periodo de 4+4 continuando el diseño de tresillos que había iniciado en el c. 87. Como en a0 el peso recae en el piano (ahora con breves apuntes del violín). El antecedente (c. 105-108) utiliza la célula x en los graves de la mano izquierda pasar luego (c. 107) a la mano derecha. Interesante en el compás 108 el rebajamiento de la nota grave (sib en el piano) que produce un $V\ 4/3$ con el color de la sexta aumentada (sib-sol#). El consecuente comienza en el c.109 pero ahora con la célula x en la mano derecha del piano. El violín repite el mismo diseño del antecedente, pero ahora dos veces. Se cierra con una cadencia perfecta de los compases 112 al 113 con una trecena de dominante. Un último enunciado de la célula x aparece transformado en la mano derecha del piano también por aumentación en los compases 111 a la caída del compás 113 pero la llegada a la tónica la es directa, la compositora ha omitido la apoyatura que la precedía, por primera vez nuestra célula descansa en paz tras los muchos avatares sufridos.

La idea c2 (compases 113-119) cierra la obra con lejanos ecos motivicos de la célula x. Una sensación de paz nos inunda mezclada, quizás, con una cierta añoranza. Desde el compás 113 la diatonía en LA es completa y va unida a un sempre poco a poco ritén al fine, una dinámica desde pp a ppp y en los compases 118-119 un morendo más disminuyendo que terminan esta ensoñadora obra. Las progresiones de acordes parecen no conducir a ninguna parte con un final plagal (compases 116-117) y un registro agudo (¡el quinto y último ascenso sonoro!) como de estar en calma y en paz en “otro mundo” (segundo momento mágico).

¡Chapeau Mrs. Beach!

BIBLIOGRAFÍA

Agawu, Kofi: *La música como discurso, aventuras semióticas en la música romántica, Eterna Cadencia*, 2012.

Caplin, William E.: *Analyzing Classical form, An approach for the classroom*, Oxford University Press, 2013.

Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Edit. Labor, 1992

Schoenberg, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, 1989.