

FORMAS EN LA MÚSICA

-- Camilo Rojas --

En este artículo quiero explicar diversas formas musicales de una manera sucinta y –espero– lo suficientemente clara para lectores amantes de la música que no tengan mayor formación musical. En realidad, este artículo es una simplificación puesto que no voy a considerar ciertos elementos que también determinan la forma en el discurso musical. Lo hago así a propósito para hacer más asequible el concepto de forma a todos aquellos que disfrutan escuchando música, y para evitar que sea demasiado técnico y sólo apropiado para iniciados. La terminología de la música es frecuentemente complicada; hay términos que quieren decir varias cosas distintas, cuyo significado ha cambiado con el paso del tiempo. Para no ir más lejos, tenemos el caso concreto de lo que denominamos *música clásica*. Estrictamente hablando, *música clásica* se refiere a la música compuesta en el período clásico, aproximadamente desde 1775 hasta 1825, con Haydn, Mozart y Beethoven como sus compositores más prominentes: Haydn nació en 1732 y Beethoven murió en 1827. Igualmente hablamos de la música del romanticismo o de la música del barroco, pero sin embargo denominamos música clásica indiscriminadamente a toda música de cualquier período. Posteriormente se acuñó el término *música culta* para diferenciar la música clásica –en su sentido general–, de la música popular. Otro ejemplo es *sonata*, un término que significa varias cosas distintas simultáneamente. Hablaré de esto más adelante.

Es un lugar común decir que la música es un lenguaje, y siendo así, tiene que ser organizada de tal manera que su contenido sea comprensible para el espectador. Una de las cosas más importantes para comprender y aumentar el disfrute de la música, y que nos ayuda a ser oyentes más conscientes, es ser capaz de reconocer la estructura que gobierna una composición. ¿Qué es, por el contrario, ser un oyente no consciente? Un oyente no consciente es el que sintoniza la radio en su emisora favorita, el que pone un disco compacto, o el que *stream* música del internet y que al mismo tiempo sigue haciendo sus quehaceres cotidianos sin prestar atención a la música, la que no pasa de ser *música de fondo*, otro ruido cotidiano. Para decirlo sencillamente, el oyente consciente es aquel que se sienta –tal vez cierre los ojos–, y sigue detenidamente el tejido musical. Copland nos explica que la estructura en música no es diferente de la estructura en

cualquier otra obra de arte: estructura “es simplemente la coherente organización del material del artista” (Copland, 1957), y Arnold Schoenberg opina que

“La principal función de la forma es mejorar nuestro entendimiento. Es la organización de una pieza lo que le ayuda al oyente a mantener la idea en mente, seguir su desarrollo, su crecimiento, su elaboración, su destino” (citado en Machlis, 1963).

Vale decir, la organización de una pieza ayuda a entender y disfrutar la música en todos sus atributos, y para lograrlo necesitamos convertirnos en este oyente consciente capaz de discernir los elementos organizativos de la música.

Las formas empleadas en la música para organizar su contenido se han desarrollado paulatinamente a través de la historia de la música, y se han convertido en moldes predeterminados, que los compositores siguen para organizar sus pensamientos musicales. Sin embargo, son los mismos compositores los que rompen con estas normas o moldes –estructuras– de acuerdo a sus necesidades musicales y personales. Quiero aclarar que *forma* es sólo uno de cinco factores empleados para organizar la música; éstos son: ritmo, melodía, armonía, color, y forma. En este artículo voy a concentrarme en la forma.

La vida y la naturaleza están llenas de dualidades contrastantes que la hacen más interesante y que de alguna manera determinan ciclos: alegría–tristeza, reír–llorar, noche–día, rápido–lento, blanco–negro, etc. La música no es excepción, y su microestructura, es decir una estructura hecha con elementos de menor escala tales como motivo, melodía, tema, entre otros, está basada en contrastes que entendemos como *repetición* y *diferencia*. La *repetición* de un motivo o de un tema es la reafirmación de un acontecimiento musical conducente a que recordemos tal tema con cierto grado de precisión (Machlis, 1963). La *diferencia*, como su nombre lo indica, introduce cambios al tema inicial para diferenciarlo; es esta diferencia la que empieza a introducir contrastes en la música. Recordar el tema nos permite empezar a identificar y reconocer el cambio subsecuente de la melodía original, queriendo decir que ya comenzamos a entender un principio básico de organización en la música.

FORMA ESTRÓFICA

En los textos de análisis de la música se acostumbra usar [A, B, C], en letras mayúsculas, para designar las grandes secciones de una obra musical de gran escala (un movimiento de una sinfonía, por ejemplo). Por el contrario, se emplean [a, b, c], en minúsculas, para designar lo que he denominado la microestructura de una obra, los elementos pequeños que configuran cada una de las secciones mayores de una composición. Teniendo esto en cuenta, la forma más básica de la música puede ser indicada con una [A], para identificar un solo evento musical que constituye la composición en su totalidad, pero bajo el microscopio observamos estructuras más pequeñas que componen esta [A]; entonces, este evento musical lo indicamos [a – a – a], tres [a] consecutivas que nos informan que hay una repetición exacta del evento musical (tres en mi ejemplo). Para romper esta repetición, que se podría volver tediosa, se introducen elementos que diferencian cada una de las [a] de esta secuencia. El cambio más evidente sucede en el texto, pero también se pueden distinguir cambios sutiles en la música. Estos cambios los representamos [a – a¹ – a²] etc., donde [a¹] es diferente de [a]. Cuando una pieza musical se adhiere a esta estructura, una gran [A] construida con repeticiones de pequeñas [a], decimos que es *estrófica*. Las canciones populares son un buen ejemplo de esta práctica, donde con una misma melodía se cantan textos diferentes, es decir, versos diferentes; sin embargo, no toda canción en el género popular sigue esta norma. La música popular desarrolló otras formas de repetición y contraste para crear variedad y definir sus propias formas. Esta forma estrófica también la podemos escuchar en *lieder* o canciones artísticas.

A continuación hay dos enlaces a vídeos en youtube que ejemplifican esta forma estrófica. Uno es un ejemplo de una canción popular, el villancico *El tamborilero* (ejemplo 1), y el otro un *lied*, *Gute Nacht* (ejemplo 2), del ciclo *Winterreise* de Franz Schubert. Indico con su tiempo (por ejemplo 1:22 – un minuto y veintidós segundos) los lugares donde suceden los cambios a los que debe prestarse más atención para entender la estructura de la canción.

Ejemplo 1. *El tamborilero*

Este es un villancico originalmente en español, del cual existen muchas versiones. La que incluyo aquí es una versión en inglés. Escuchen cuidadosamente y noten que en cada marca de tiempo escuchamos la misma melodía, pero con un texto diferente.

https://youtu.be/2wW_wi013ik

a	a	a
	.55	1:43

Ejemplo 2. Gute Nacht (*Buenas noches*, del ciclo *Witerreise*). Schubert.

Las marcas de tiempo indican el comienzo de una nueva estrofa en el momento en que la cantante entona un verso nuevo. La repetición exacta comienza unos segundos antes con una intervención del piano. Nótese que marco la última estrofa [a^1], dado que hay un cambio armónico y melódico, además del cambio en el texto, que es necesario indicar.

<https://youtu.be/HtkfV5hiLPI>

a	a	a	a^1
	1:45	3:08	4:35

FORMA BINARIA

Esta es una de las formas básicas de la música. Cualquier composición que tenga dos secciones diferentes tiene una forma binaria. Generalmente la representamos [A | B]. Esta es una forma muy común en el siglo XVII y XVIII: “La forma binaria es muy poco usada hoy en día, pero jugó un papel preponderante en la música escrita de 1650 a 1750” (Copland, 1957), y tiene varias características específicas que la ayudan a definir. Antes mencioné la dualidad contrastante de la música y en el ejemplo 2 indiqué el lugar donde sucede este pequeño cambio [$a^1 - 4:35$]. En la forma binaria los cambios son más marcados y tienen un elemento contrastante, y a pesar de que la segunda sección pudiera parecer una repetición de la primera, es en realidad una continuación y ambas secciones siguen un principio de pregunta y respuesta: [A] y [B] respectivamente. Esto además quiere decir que a pesar de ser dos secciones diferentes, son complementarias: la *respuesta* [B] complementa la *pregunta* [A] haciendo de todo el movimiento una unidad satisfactoria para el oyente, un viaje desde el comienzo de [A] hasta el final de [B]: una salida y una llegada. De esta manera decimos que la pieza musical está balanceada. Por lo general la forma binaria la encontramos en las danzas que hacen parte de las suites del período barroco, pero no es exclusiva de este período. Brevemente, *suite* es una sucesión de danzas. Las más

populares son Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne, Sicilienne. No voy a examinar ni la suite ni las danzas que la conforman.

El ejemplo 3, de Handel, ilustra claramente la forma binaria. Es muy común que cada una de las dos secciones se repitan, y lo representamos [AA | BB]. En el ejemplo 4, una sonata de Scarlatti, escuchamos esta repetición con bastante claridad. (*Sonata*, como dije antes, es un término que se presta a confusión. Lo discutiré más adelante).

Ejemplo 3. Gavotte y Tambourine (de la ópera *Alcina*). Handel.

<https://youtu.be/tNxBIMXovdo>

A	B
:13	1:18

Ejemplo 4. Sonata en re menor. Domenico Scarlatti.

Como observé antes, en este ejemplo se repiten las dos secciones. Indico aquí los lugares donde se suceden las repeticiones. El símbolo [:::] representa la repetición

A	:::	B	::
	.47 / 1:32		2:05

La marca [.47] indica la repetición de [A]; la marca [1:32] indica el comienzo de [B], y la marca [2:05] indica la repetición de [B].

<https://youtu.be/PzzKSiUS-X0>

FORMA TERNARIA

Otra forma básica en la música es la forma ternaria, la cual evolucionó a partir de la forma binaria. Si la forma binaria implica dos secciones, se entiende que la forma ternaria tiene tres secciones. En algún momento los compositores sintieron la necesidad de “redondear” su obra, crear un sentido de viaje de ida y vuelta, y para lograr tal efecto decidieron repetir la primera

sección. Contrario a la forma binaria, esta forma es favorecida por los compositores del período clásico. En términos muy simples, en la forma ternaria se presenta una idea musical [A], seguida por una idea contrastante [B], y se repite la idea inicial [A]. Pueden ver que son dos secciones diferentes, representadas [A] y [B] (forma binaria), pero la repetición de la primera la convierte en una forma ternaria: [A | B | A]. Muy frecuentemente la repetición de [A] no es exacta. Hay ciertas diferencias y modificaciones, lo cual indicamos así: [A | B | A¹]. Esta es la estructura de un minuett tal cual lo escuchamos en el período clásico.

MINUETT Y TRIO

Durante el período barroco el minuett fue otra danza y como tal se ajustaba a una forma binaria, [A – B], en la cual las dos secciones frecuentemente se repetían y la segunda sección contrastaba con la primera. El contraste entre [A] y [B] se fue haciendo más pronunciado hasta que [B] se convirtió en el *trio* de lo que un poco más tarde se llamaría *Minuett y trio*. Antes mencioné que el minuett del período clásico sigue una forma ternaria, que la sección inicial, [A], se repite, y que esta repetición precisamente lo define como una forma ternaria: [A | B | A]. La sección [B] es la sección diferente y contrastante; es la que pasó a denominarse *trio*. Esto nos explica por qué el movimiento en su totalidad se llame *Minuett y trio*.

Es importante aclarar que este ‘trio’ del que estoy hablando se refiere a la forma musical y no al número de ejecutantes. Si queremos hablar de una obra para tres instrumentos la llamamos también trío, pero especificamos los instrumentos. Por ejemplo hablamos de un trío para violín, cello y piano, o de un trío para dos oboes y fagot. Advértase que puede suceder que un trío (violín, cello y piano, por ejemplo) puede tocar una obra que incluye un *Minuett y trio*. Quiere decir que ‘trio’ se refiere a una sección de un movimiento, y trío al número de ejecutantes en una obra.

En un concierto sinfónico se puede leer en el programa que uno de los movimientos es un *Minuett*. En otras ocasiones se lee *Minuett y trio*. Los dos son correctos y quieren decir lo mismo; no son decisiones arbitrarias del que escribió las notas al programa, sino que el compositor llamó así al movimiento. Cuando el entendido lee *Minuett* sabe –y lo espera– que hay un *trio* que lo sucede, aunque no esté especificado en las notas del programa. Con muy pocas excepciones, el *Minuett y trio* es el tercer movimiento de una sinfonía. Vale la pena mencionar que el *minuett* cambió de carácter y se convirtió en *scherzo*, pero el *trio* continuó con su

característico contraste. Haydn empezó esta transformación que finalmente se convirtió en el *scherzo* beethoveniano. (Copland, 1957).

Ejemplo 5. Minuett (Cuarteto de cuerdas Op. 17 No.5). Haydn.

En este ejemplo podemos escuchar un cambio pronunciado en el trio, [B], que incluye cambios armónicos y de carácter. El ejemplo incluye el cuarteto completo. El Minuett empieza en [9:48] y termina en [12:30]

A	B	A
9:48	10:48	12:04

https://youtu.be/aSiG_Wz9gfw

Ejemplo 6. Scherzo (Sonata para piano Op. 14, No. 10). Beethoven.

Este *scherzo* es un ejemplo de la transformación que sufrió el minuett en manos de Beethoven. Obsérvese que Beethoven lo llamó *scherzo* (no minuett) y que no indicó *trio*, puesto que ahora es sobreentendido que hay un *trio* que sigue al *scherzo*. Si comparan el *Minuett* de Haydn con el *Scherzo* de Beethoven, notarán que el minuett de Haydn es serio y apto para la danza, mientras que el *scherzo* de Beethoven tiene un carácter que no se presta mucho para danzar. *Scherzo* quiere decir broma, juego, y tiene un carácter ligero y juguetón.

<https://youtu.be/H-CHJPtGWHE>

	<i>Trio</i>	
A	B	A
	:57	1:49

SONATA

El término *sonata* es quizás el término que se presta a más confusión en la terminología de la música clásica. *Sonata* viene de *suonare*, tocar un instrumento, música para sonar, diferente a *cantata*, la cual viene de *cantare*, música para cantar. En esencia una sonata es un ciclo de

movimientos o secciones para uno o varios instrumentos. Si la obra es para un solo instrumento la llamamos *sonata* (sonata para piano), y si es para dos instrumentos también la llamamos sonata pero especificamos los instrumentos: *sonata para cello y piano*. Si la sonata es para más de dos instrumentos la llamamos *trío*, *cuarteto*, *quinteto*, etc., dependiendo del número de instrumentos. Cuando la sonata es para un instrumento y orquesta la llamamos *concierto* (concierto para violín y orquesta), y si es para orquesta sola la llamamos *sinfonía* (Sinfonía número 5 en do menor). (Machlis, 1963).

En el período barroco la sonata adquiere el nombre específico de *Tríosonata*, (también escrito *Trio sonata*), o *Sonata a tre*. Los términos ‘trío’ y ‘a tre’ obviamente hacen referencia a ‘tres’, pero este ‘tres’ no se refiere específicamente a tres intérpretes,¹ sino a tres partes o voces en una composición. En una *Sonata a tre*, o *Tríosonata*, que es específica del barroco, las tres voces o partes a la que se refiere son: a) dos melodías –voces una y dos–, y b) un acompañamiento, llamado bajo continuo –voz tres. Para ejecutar estas tres voces se necesitan cuatro instrumentistas, pero no por ello es un cuarteto.² Las voces una y dos son tocadas por dos violines, dos flautas, dos oboes, o combinaciones de éstos, como por ejemplo violín y flauta. El bajo continuo está compuesto de un instrumento de teclado, como el clavicordio –el piano no existía en el período barroco–, y la viola da gamba. Algunas veces se emplearon el cello o el fagot para remplazar la viola da gamba, y más adelante, en épocas posteriores al barroco, el bajo continuo era conformado por un piano y un cello; como dije antes, el fagot también fue empleado como parte del bajo continuo.

En el *Trio Sonata para oboe, flauta dulce y bajo continuo in Fa mayor* de Georg Philipp Telemann, ejemplo 7 (incluyo sólo el tercer movimiento), las voces una y dos (también las llamamos ‘partes’), son tocadas por la flauta dulce y el oboe, y el bajo continuo, la tercera voz, lo tocan dos instrumentos: un clavicémbalo y un fagot.

¹ Recuérdese que el *trío*, del *Minuett y trio*, tampoco hace referencia al número de músicos.

² El cuarteto de cuerdas tiene cuatro instrumentos –cuatro voces– y se necesitan por supuesto cuatro músicos. El *trío sonata* tiene tres voces pero se necesitan cuatro músicos.

una del barroco, como la del ejemplo anterior, y mostrar uno de los innumerables medios con los que se puede crear una sonata.

Ejemplo 8. Sonata para piano, *Claro de luna*, tercer movimiento, *Presto agitato*, de Beethoven. La diferencia más marcada en comparación con el trio sonata del ejemplo anterior está en el carácter trágico del contenido emocional del movimiento, un carácter imbuido del estilo romántico que se avecina.

<https://youtu.be/352qLWqKN-U>

ALLEGRO DE SONATA

Con este término nos referimos específicamente a la forma del primer movimiento de una sonata. Recuerden que una sinfonía es una sonata para orquesta. Esta forma es un punto culminante en el desarrollo de la música, dada su riqueza, versatilidad y principios organizativos. Copland dice: “La vitalidad de la forma es asombrosa”. Y en otro lugar: “La lógica de la forma tal como se practicaba en los primeros días, más su maleabilidad en manos de compositores posteriores, da cuenta, sin duda, de su continua atracción sobre la imaginación de los creadores musicales de los últimos 150 años”.

El Allegro de sonata no es, o no fue, una forma exclusiva del período clásico; todavía lo encontramos en el romanticismo y en períodos posteriores.

El primer movimiento de una sinfonía, o un concierto, o una sonata, tiene la forma de un *Allegro de sonata*. Esta forma se adhiere a la ya familiar estructura ternaria [A | B | A], y como mencioné antes, estas letras en mayúscula designan las grandes secciones del movimiento. Las tres secciones que componen el primer movimiento de una sinfonía son: *exposición*, donde se presentan los temas; *desarrollo*, donde se elaboran, se hacen cambios a los temas, donde se “juega” con los temas, y *recapitulación* o *re-exposición*, donde se presentan nuevamente los temas originales.

A		B		A
exposición		desarrollo		re-exposición

Por lo general la exposición consiste de dos temas, algunas veces tres, los cuales presentan algún contraste; en el desarrollo se juega con los temas y con los motivos que construyen los temas; en la re-exposición se presentan nuevamente los temas originales. Para entender lo que realmente sucede en el *desarrollo*, habría que explicar cambios armónicos, definir lo que es un motivo, explicar las transformaciones a las que se les somete, etc., lo que no es mi intención en este artículo. Es muy común que en la recapitulación los temas no se presenten exactamente iguales. Podríamos comparar el *desarrollo* en un *Allegro de sonata* con el *trío* en un *Minuett y trio*. Ambos corresponden a la segunda sección [B]; es en esta sección donde los cambios toman lugar, y son estos cambios los que hacen la diferencia con la primera sección [A]. Sin embargo [B] en la sinfonía es un desarrollo, una evolución de los temas presentados en [A], mientras que [B], en el trio, es por definición un contraste con [A].

Es en el desarrollo donde los compositores muestran su maestría y su genio musical; esta es una sección compleja y rica en variaciones y modificaciones de los temas presentados en la exposición:

“No hay reglas que gobiernen la sección del desarrollo. El compositor es enteramente libre en cuanto al desarrollo, al material temático para desarrollar [...]”. (Copland, 1957).

“En todo caso, el desarrollo provee la mejor oportunidad a un compositor para desplegar su dominio real de los recursos musicales”. (Spaeth, 1933).

Generalmente la exposición se repite, aunque en muchos casos esta repetición queda a discreción del director de orquesta. También es una práctica común incluir una *introducción* al comienzo del movimiento y una *coda*⁴ al final.

⁴ *Coda* significa literalmente ‘cola’.

Quiero ilustrar el *Allegro de sonata*, (ejemplo 9), con el primer movimiento (recuerden que allegro de sonata es prácticamente exclusivo del primer movimiento) de la muy popular Sinfonía inconclusa de Schubert. El ejemplo incluye una introducción, repetición de la exposición, y una coda al final de la re-exposición.

Ejemplo 9. *Sinfonía inconclusa*. Primer movimiento. Schubert.

	A		:	B		A	
Introducción	a	b	:				coda
	.31	1:27	3:35		10:22		13:36
			7:05				

La repetición es 3:35; el desarrollo empieza en 7:05.

<https://youtu.be/DoxMPWw-TI0>

Habiendo discutido el *Allegro de sonata*, espero que haya quedado claro a los lectores que cuando en un concierto esté incluida una sonata de Bach o Handel, por ejemplo, no esperen escuchar la forma que acabamos de discutir. Recuerden que en el período barroco *sonata* (suonare) era un término usado para diferenciarlo de *cantata* (cantare), y no se refería a la forma ternaria que caracteriza al *Allegro de sonata* del período clásico.

TEMA Y VARIACIONES

Como su nombre lo indica, esta forma consiste de un solo tema y una serie de modificaciones o variaciones al tema. El tema, que puede ser original o tomado de otro compositor, es sencillo y se presta para ser expuesto en dos o tres partes. Esta forma no es exclusiva de un período determinado, y tiene antecedentes en el *basso ostinato*, la *passacaglia* y la *chaconne*.

El esquema para representar un tema y variaciones es muy similar al de la forma estrófica. Las dos diferencias básicas son: 1. Las proporciones de la obra, de gran escala para el tema y variaciones; y 2. El medio. Una es vocal y la otra es instrumental:

A A¹ A² A³ A⁴

Esta es otra simplificación muy esquemática de lo que habría que tomar en consideración para explicar todas las minucias que la forma *tema y variaciones* conlleva.

Ejemplo 10. *Variaciones sobre un tema de Haydn.* Brahms.

En este ejemplo Brahms no usó un tema propio sino que escribió sus variaciones para orquesta basado en un coral, *San Antonio*, de Haydn. Es por esta razón que también se conocen como *Las variaciones de San Antonio*. El ejemplo incluye la obra en su totalidad, pero sólo indico las primeras cuatro variaciones. Si observan detenidamente el enlace en youtube podrán ver que las variaciones están indicadas en la parte superior izquierda de la pantalla.

<https://youtu.be/oMJVCdhJZPk>

Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var.4
A	A ¹	A ²	A ³	A ⁴

RONDÓ

El *rondó* es una forma en la que el tema principal se repite alternadamente con otros temas subordinados. En su forma más simple lo representamos [A | B | A | C | A]. Hay otras formas de rondó que son más sofisticadas y que se ajustan a formas binarias o ternarias, por ejemplo. El rondó es una pieza instrumental de carácter vivaz y frecuentemente jocoso. Puesto que el tema se escucha repetidamente, debe ser sencillo y que llame la atención.

Ejemplo 11. Sonata *Patética* Op. 13 - III. Rondó. Allegro. Beethoven.

A		B		A		C		A		D		A
tema	.23		1:18		1:40		2:32		2:44		3:34	

<https://youtu.be/Ifj8dwuAzAQ>

Para recapitular, imagínense que asisten a un concierto de la Orquesta Sinfónica de Boston. El programa es el siguiente:

Obertura de *Las bodas de Fígaro*

W.A. Mozart

Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 35

P. I. Tchaikovsky

Allegro moderato

Canzonetta: Andante

Finale: Allegro vivacissimo

Sinfonía Número 4 en Si bemol mayor, Op. 60

L. v. Beethoven

Adagio - Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace - Trio. Un poco meno allegro.

Allegro ma non troppo

Observen lo siguiente:

- La *obertura* es la sección que da comienzo a una ópera, y donde se insinúan motivos y temas que se van a escuchar más adelante en el transcurso de la ópera. Durante el barroco existían dos formas fundamentales de oberturas: la *obertura francesa* que consistía de dos secciones (lento / rápido), y la *obertura italiana* que consistía de tres secciones (rápido / lento / rápido). En el barroco la obertura también se empleaba para iniciar obras instrumentales.
- La *canzonetta*, cancioncilla, del concierto para violín, se refiere al carácter simple del movimiento, y *Andante* se refiere al *tempo* (lento, moderado). Los conciertos siguen la estructura rápido / lento / rápido.
- El primer movimiento de la sinfonía está dividido en dos partes (*Adagio – Allegro vivace*), se acostumbra mucho tener una introducción al comienzo del movimiento. En este caso, el *Adagio* es la introducción.

- En la misma sinfonía, el tercer movimiento es un *Allegro vivace – Trio*. Recuerden que por lo general el tercer movimiento de una sinfonía es un *Minuett y trio*. Recuerden también que Beethoven desarrolló el minuett y lo transformó en un *scherzo*, y aunque aquí no lo designa así, tiene la misma función. Observen que en este caso el compositor especificó que hay un trio, adhiriéndose a la estructura formal de un *Minuett y trio*.
- El primer movimiento del concierto y el de la sinfonía se ajustan al *Allegro de sonata*. En el caso de la sinfonía el adagio no se incluye como componente determinante del *Allegro de sonata* puesto que, como dije, es la introducción al movimiento propiamente dicho.

Bibliografía

- Copland, Aaron. (1957). *What to Listen for in Music*: McGraw-Hill Book. New York.
- Fontaine, Paul. (1967). *Basic Formal Structure in Music*: Appleton-Century-Crofts. New York.
- Green, Douglass M. (1965). *Form in Tonal Music. An introduction to Analysis*: Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Spaeth, Sigmund. (1933). *The Art of Enjoying Music*: McGraw-Hill Book. New York.
- Machlis, Joseph. (1963). *The Enjoyment of Music*: W.W Norton and Company. New York.