

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nomnick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*

Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



# **INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

# El compositor romántico y la elección de nuevos acordes para las cadencias finales

Luis Yuste Martínez  
Profesor de Fundamentos de Composición en el CPM  
“Jose Manuel Izquierdo” de Catarroja (Valencia)

**Resumen.** Este artículo muestra los enlaces armónicos finales que practican los compositores románticos, como alternativa a los dos heredados de la tradición tonal, que configuran las cadencias auténtica y plagal. Estos nuevos encadenamientos proporcionan sonoridades que renuevan las cadencias finales y delinean un lenguaje armónico más plural y sugerente, al mismo tiempo que permiten expresar mejor las emociones del músico. El recorrido que proponemos por la música del siglo XIX (de Mendelssohn a Fauré) invita a hacer conexiones con la de Bach, Scarlatti o Mozart y también con la de Debussy, Ravel, Scriabin o Schoenberg.

**Palabras clave.** Cadencia, acorde, enlace, encadenamiento, final cerrado, final abierto, siglo XIX, piano, modificación, sustitución, eliminación.

**Abstract.** This article shows the final harmonic links practiced by romantic composers as an alternative to the two inherited tonal tradition which configure the authentic and plagal cadences. These new chains provide sonorities that renew the final cadences and delineate a more plural and suggestive harmonic language at the same time that allow musicians to better express emotions. The route that we propose through the music of the 19th century (from Mendelssohn to Fauré) invites to make connections with Bach, Scarlatti or Mozart music as well as Debussy, Ravel, Scriabin or Schoenberg music.

**Keywords.** Cadence, chord, link, chain, closed ending, open ending, 19th century, piano, modification, replacement, elimination.

---

Pero el hecho de que las cadencias fueran cada vez más complejas, que en lugar de emplear los acordes de subdominante, dominante y tónica se escogieran cada vez más sus sustitutos y que estos, a su vez, también sufrieran variaciones, condujo a la ruptura de la tonalidad.

(Anton Webern, 1932)<sup>1</sup>

---

\* Fecha de recepción: 5-2-2020 / Fecha de aceptación: 3-3-2020.

<sup>1</sup> WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*, Ed. Nortésur, Barcelona, 2009, pp. 90-91.

## Introducción

El compositor romántico recoge la herencia cadencial final de los periodos barroco y clásico: terminar una obra con una cadencia auténtica o con una plagal, normalmente ambas perfectas<sup>2</sup>. No obstante, sin renunciar a estas fórmulas, las dos cadencias finales tradicionales no perderán su hegemonía en la época romántica, ni se deja de buscar nuevas combinaciones acórdicas para el punto final. En esta búsqueda, la cadencia plagal, hasta ahora menos empleada que la auténtica perfecta, se vertebrará en nuevas mixturas derivadas del solemne encadenamiento IV – I, que darán lugar a diversas propuestas sintácticas que el compositor plasmará en sus partituras. Sin embargo, la diversidad acórdica a la que nos queremos referir no se limita al uso de las distintas variantes de la cadencia plagal, sino que se extiende a otras fórmulas que repasaremos agrupándolas en tres apartados, que harán más clara su exposición. Estudiaremos las alternativas de elección del compositor romántico bajo el prisma de la *modificación*, la *sustitución* y la *eliminación*. Esta visión tridimensional nos permitirá conectar los conceptos de final cerrado y final abierto, y obtener con este último uno de los primeros elementos de ruptura en la actividad gravitatoria tonal.

Antes de comenzar, debemos aclarar que las cadencias a las que nos referimos son las denominadas por algunos teóricos *cadencias simples*, esto es, las formadas por dos acordes. Dos acordes que, como puntuación final, se hacen más subjetivos en la escritura romántica, resumen aspectos que se han desarrollado a lo largo del discurso musical, confirman el *pathos* de la pieza, resuelven tensiones acumuladas, etc., por lo que es fundamental saber que, aunque en este artículo focalicemos nuestra atención en la conclusión de las obras, la cadencia terminal no se puede desvincular del contenido que la precede, pues es consecuencia de éste. Debemos, por tanto, considerar la obra en su conjunto y no quedarnos tan sólo con las apreciaciones realizadas sobre la sección final o el enlace final. Todos las obras que vamos a mostrar están sacadas de la literatura pianística, porque el piano es el instrumento más importante de la época que nos ocupa (alrededor suyo surgieron los llamados *pianistas-compositores*, que son también grandes intérpretes y pedagogos del instrumento) y es en la música para piano donde encontramos los mejores ejemplos de experimentación cadencial final, de ahí que sea el punto de referencia de nuestro recorrido.

### 1. Por modificación

En nuestra clasificación, modificar supone el primer estadio de novedad, podríamos decir, el menos invasivo: mantener el enlace tradicional, pero alterando algún elemento en uno de los dos acordes que lo forman o en los dos.

#### 1.1. Invertir el acorde de dominante en la cadencia auténtica perfecta

Con esta premisa, una primera tentativa es emplear una inversión en el acorde de dominante de la cadencia auténtica perfecta y convertirla en imperfecta, a

---

<sup>2</sup> En nuestro vocabulario, empleamos los términos cadencia auténtica perfecta y cadencia plagal perfecta aplicándoles los mismos parámetros de conclusividad: acordes en estado fundamental, el de tónica en posición de octava y en tiempo fuerte del compás.

pesar de lo cual, la sensación de cierre no desaparece, porque el acorde de tónica se mantiene en estado fundamental. Así nos lo demuestra Chopin en su *Polonesa Op. 40 n° 2* en Do menor (1839), que vemos en el ejemplo 1. La teoría musical se hará eco de esta característica y acuñará la denominación “cadencia imperfecta conclusiva”<sup>3</sup>.



Ejemplo 1. Chopin: *Polonesa Op. 40 n° 2*

### 1.2. Invertir los dos acordes en la cadencia plagal

La posibilidad de tener los dos acordes del encadenamiento final invertidos la encontramos, como no podía ser de otra manera, entre los atrevimientos armónicos de la producción musical de la última etapa creativa de Liszt, en concreto en la pieza *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* A300, S188 (1880), perteneciente a su música religiosa para piano. El compositor húngaro cumple con el tópico de utilizar una cadencia plagal en el contexto de este tipo de música, pero su fervor místico no puede ilustrar mejor los ámbitos celestiales alcanzados al final de la obra, que con la sección conclusiva en Fa sostenido mayor: acordes arpegiados en el registro agudo del teclado y la mencionada cadencia, en la que evita que los acordes estén en estado fundamental (ejemplo 2). En este caso, la denominación técnica empleada es la de “cadencia plagal imperfecta”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*, Ed. Fayard-Lemoine, Paris, 2001, pp. 114-115 y 562.

<sup>4</sup> Por ejemplo, en CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música – II volumen* (traducción al castellano de César Aymat), Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1964, p. 22.

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from Liszt's *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi*. Each system shows a grand staff with treble and bass clefs. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features piano-pianissimo (*pp*) and decrescendo (*dim.*) markings. The third system includes pianissimo (*ppp*) and decrescendo (*perdendo*) markings, concluding with a cadence marked  $IV_4$  and  $I_6$ .

Ejemplo 2. Liszt: *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* A300, S188

### 1.3. Emplear en el modo mayor la cadencia plagal con el IV perfecto menor

Más de medio siglo antes, en 1826, un joven Mendelssohn nos revela una segunda tentativa en los procesos de modificación, que será muy recurrente en la literatura musical romántica. En la conclusión de su *Sonata para piano* Op. 6 nº 1, utiliza una cadencia plagal en la tonalidad de Mi mayor, pero en ella el acorde de subdominante es perfecto menor, es decir, el compositor alemán ha cromatizado descendentemente su tercera, sonoridad que lo remite al mundo de Mi menor y que por tanto aporta un acorde extraño a Mi mayor (ejemplo 3). Estas mezclas entre modos con éste y otros acordes, como veremos más adelante, enriquecen la escritura cadencial final y, en general, el lenguaje musical romántico, proporcionándole además una delicadeza a la armonía, que se acrecentará en la música de los compositores de fin de siglo, como Grieg, Fauré, Debussy o Albéniz, entre otros. Así, por ejemplo, en dos piezas del músico español pertenecientes a la *Suite Española* nº 1, Op. 47 (ca. 1889), *Aragón-Fantasia* y *Castilla-Seguidillas*, encontramos la cadencia final que estamos tratando.

The image shows a musical score for Mendelssohn's Sonata for piano Op. 6 n° 1 (IV). It consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction with a tremolo in the right hand and chords in the left hand. The second system shows the main section starting with a piano (pp) dynamic and including a 'Una corda' instruction. The piece concludes with a final cadence marked 'Tutte le corde' and 'pp', with Roman numerals IV7 and I indicated below the bass line.

Ejemplo 3. Mendelssohn: *Sonata para piano* Op. 6 n° 1 (IV)

#### 1.4. Añadir notas a los acordes de la cadencia auténtica perfecta

Por otra parte, los compositores románticos descubren que las notas extrañas que se añaden a los acordes terminales suponen otro valioso recurso, para modificar las cadencias tradicionales. Estas alteraciones de la estructura triádica, que a nuestros oídos ya no suenan tan revolucionarias, proporcionaron en su momento sonoridades muy sugestivas, que adelantaron el empleo recurrente que hizo de ellas la música de los primeros años del siglo XX. La musicología nos propone como mínimo dos términos adecuados para este proceso de integración: *acordes por cristalización* y *acordes por consolidación de notas extrañas*. Los ejemplos que mostramos de este proceso se producen en la cadencia auténtica perfecta y afectan tanto al primer acorde como al segundo.

##### 1.4.1. Añadir notas al acorde de tónica

Cuando la nota extraña aparece en el segundo acorde, el de tónica, le proporciona un matiz de inestabilidad que compromete la sensación de reposo inherente al acorde, al mismo tiempo que hace que la puntuación final muestre un primer germen de final abierto. Esta impresión traduce la conclusión del *Preludio* Op. 28 n° 23 de Chopin (1835-39), emblemático por su unicidad. Tras una cadencia tradicional (V<sub>7</sub> – I) en Fa mayor, el compositor añade un mi bemol al acorde tríada final de tónica, creando una estructura de acorde perfecto mayor con séptima menor. No debemos cometer el error de considerar este acorde como una séptima de dominante, ya que la séptima se integra como nota constitutiva del acorde de tónica, tratándose, por lo tanto, de un acorde de tónica con su séptima natural, perteneciente a la serie de armónicos de la nota fa (ejemplo 4)<sup>5</sup>. La teoría identificará estas formaciones como *acordes naturales o de la resonancia*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> No debemos confundir este enlace con el que da lugar a la denominada por algunos teóricos *cadencia evitada*. En este caso, sí que consideraremos el segundo acorde como una séptima de

Ejemplo 4. Chopin: *Preludio* Op. 28 n.º 23

La experimentación de los músicos románticos en el terreno de las notas añadidas en el acorde de tónica no se detendrá aquí. En una pieza de las *25 Canciones y danzas populares noruegas* Op. 17 (1870), Grieg da un paso más y altera el enlace cadencial final, en este caso en Sol mayor, mediante el empleo de una disonancia más avanzada, la novena, siguiente sonido armónico de la serie. La novena aparece como apoyatura tanto en el acorde de dominante como en el de tónica. En este último, se mantiene durante cuatro compases y si hacemos caso a la indicación del pedal de estos últimos compases, la resolución de la disonancia en el compás final no la elimina en la sonoridad final, luego la intención del compositor es clara (ejemplo 5). Estos detalles armónicos nos muestran el atrevimiento de compositores como Chopin y Grieg, que nos adelantan agregaciones sonoras en el acorde final de tónica, que serán muy recurrentes en la música de principios del siglo XX, sobre todo en la corriente francesa (Chabrier, Lenormand, Debussy, Koechlin, Déodat de Séverac o Ravel, entre otros). La producción pianística de Debussy y Ravel ya nos ofrece una buena cantidad de ejemplos conocidos, de los que podemos entresacar el uso de la famosa *sixte ajoutée* en partituras como el *Hommage à Haydn* (1909), de Debussy; la séptima añadida en *Jeux d'eau* (1901), de Ravel; o la novena añadida en el primer movimiento de la *Sonatina* (1903-5), también de Ravel.

Ejemplo 5. Grieg: *Canciones y danzas populares noruegas* Op. 17 n.º 22

#### 1.4.2. Sustituir notas en el acorde de dominante

Cuando la nota extraña aparece en el primer acorde, el de dominante, se acrecienta la tensión que él mismo ya provoca en el proceso cadencial. En estos

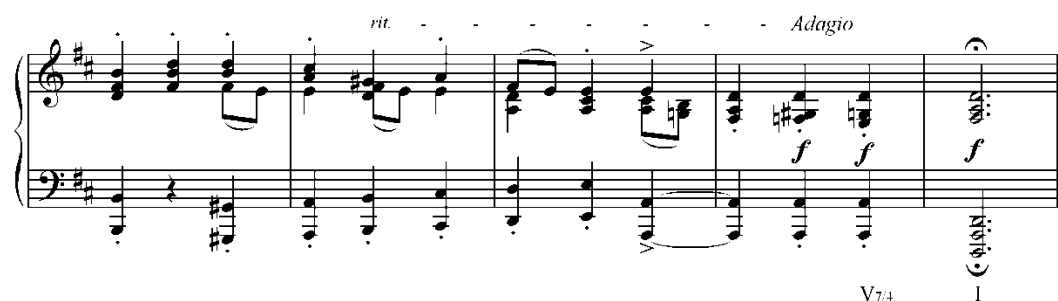
---

dominante ( $V_7 - V_7$ ). Encontramos un buen ejemplo en el encadenamiento que da paso a la coda sobre pedal de tónica del *Preludio n.º 1* del *Clave Bien Temperado I* de Bach (1722).

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1951, p. 46.



casos, la nota extraña no se añade al acorde sino que reemplaza a una de sus notas, como vamos a ver, por lo que preferimos denominarlas notas sustitutas en lugar de notas añadidas. El retardo 4-3 que se produce en el acorde de dominante, tan querido en la época barroca, transformado en apoyatura que los compositores liberarán de su resolución, es la primera manifestación que contemplamos de este fenómeno. El proceso de cristalización nos conduce a la sonoridad de un acorde de séptima de dominante, en el que la tercera (sensible) es sustituida por la cuarta. Esta estructura ya la presienten Scarlatti o Mozart cuando eliminan la sensible en el acorde tríada o cuatríada de dominante; en la música mozartiana, incluso en el enlace final<sup>7</sup>. Estas intuiciones aparecen confirmadas en los acordes finales de las partituras de Schumann o Liszt, que a su vez son modelos precursores de las formaciones sonoras que veremos más adelante, por ejemplo, en la exquisitez armónica de la música de Ravel. Mostramos a continuación la conclusión de la *Noveleta* Op. 21 n<sup>o</sup> 8 (1838) de Schumann y la del primero de los *Valses nobles et sentimentales* (1911) del músico francés (ejemplos 6a y 6b).



Ejemplo 6a. Schumann: *Noveleta* Op. 21 n<sup>o</sup> 8

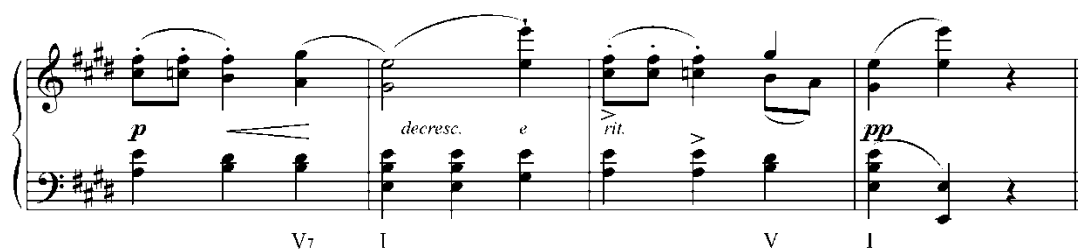


Ejemplo 6b. Ravel: *Valses nobles et sentimentales* (n<sup>o</sup> 1)

El mismo proceso de sustitución-cristalización se lleva a cabo con la sexta. Escrita originalmente como apoyatura o anticipación en el acorde de dominante, pierde el carácter ornamental para integrarse como nota constitutiva del acorde, desplazando a la quinta. De entre los músicos románticos, Chopin siente predilección por esta forma singular de proceder y habitualmente en sus acordes de dominante, tríadas o cuatríadas, la sexta aparece como nota constitutiva en lugar de la quinta. Este recurso quedará como una marca de estilo de la armonía romántica en general y de la armonía

<sup>7</sup> Como podemos apreciar, por ejemplo, en el segundo movimiento de la *Sonata para piano* KV 570 (1789).

chopiniana en particular, haciendo que algunos teóricos acuñen el término de la *Sexta de Chopin*. De entre los muchos pasajes que podemos elegir de su música, mostramos, en el ejemplo 7, el final de la *Mazurka* Op. 6 n° 3 (1830-32) en Mi mayor, en el que, como se aprecia, el compositor repite dos veces la sonoridad en el encadenamiento cadencial (V – I). A finales del siglo XIX, la música de compositores como Scriabin o Rachmaninov evidencia la asimilación de esta estructura armónica, convertida en sonoridad característica del lenguaje cadencial romántico. Así, las claras referencias chopinianas, que encontramos en los *24 Preludios* Op. 11 de Scriabin, se ven confirmadas en los *Preludios* n°s 6 y 9 en cuyos finales encontramos el acorde que nos ocupa. Veamos en el ejemplo 8, el final del *Preludio* n° 9 en Mi mayor (1895).



Ejemplo 7. Chopin: *Mazurka* Op. 6 n° 3



Ejemplo 8. Scriabin: *Preludio* Op. 11 n° 9

## 2. Por sustitución

Un segundo estadio de innovación supone cambiar uno de los dos acordes que forman el encadenamiento cadencial tradicional, el primero o el segundo, por otro. A este procedimiento lo denominamos *sustitución* y el músico elige en estos casos acordes cercanos, afines, o lo que es lo mismo, que mantienen alguna nota o notas comunes con el acorde sustituido<sup>8</sup>. En la mayoría de los casos, es el primer acorde el que es reemplazado y las sustituciones se producen de manera más notable en el marco de la cadencia plagal. No obstante, tanto en esta cadencia como en la auténtica perfecta, cuando se opta por sustituir el primer acorde del enlace, IV o V respectivamente, se conserva el acorde de

<sup>8</sup> Este aspecto aparecerá plasmado teóricamente a finales del siglo XIX, en los escritos de Hugo Riemann. El musicólogo alemán elaborará la teoría de las funciones tonales en 1891 (*Katechismus der Harmonielehre*), en la que recoge el principio de las sustituciones entre acordes. Véase a este respecto una explicación detallada en DE LA MOTTE, Diether: *Armonía*, Ed. Labor, Barcelona, 1989, pp. 92-104.

tónica como punto de reposo final, manteniéndose el final cerrado. Veamos algunas de las combinaciones utilizadas.

### 2.1. VII por V

En la cadencia auténtica perfecta, el acorde de dominante ( $V_7$ ) es sustituido por el de mediente (III) o por el de sensible (VII), sobre todo, cuatríada. Schumann nos muestra esta forma de proceder en la conclusión de la cuarta de sus *Noveletas* Op. 21 (1838), escrita en Re mayor (ejemplo 9). En este caso, el compositor explota *in extenso* el enlace  $VII_7 - I$ , tomando prestado además el acorde de séptima disminuida del tono paralelo (Re menor) y realizando un encadenamiento final con los acordes en estado fundamental.



Ejemplo 9. Schumann: *Noveleta* Op. 21 n.º 4

### 2.2. III por V

Por su parte, el acorde tríada de mediente (III) en estado fundamental, que hasta ahora tenía una rara presencia en el lenguaje armónico barroco y clásico, comienza a hacerse más visible en las obras románticas, sobre todo, a partir de la segunda mitad del s. XIX. A ello contribuye la progresiva incorporación al vocabulario armónico de acordes menos usuales (grados débiles en el sistema tonal), asociados a colores modales que también se emplearán en la escritura cadencial final. Este acorde contiene la sensible, pero su fuerza de atracción es mucho más débil que cuando aparece en los acordes de dominante (V) y de sensible (VII). No obstante, el grado de afinidad viene dado también por las dos notas en común que mantiene con la tríada de dominante. En cualquier caso, este nuevo tipo de encadenamiento final (III - I) enriquece la sintaxis armónica<sup>9</sup>. La *Mazurka* Op. 24 n.º 4 (1833) de Chopin, compuesta en Si bemol menor, aunque la sección conclusiva está en Si bemol mayor, nos proporciona un primer ejemplo (ejemplo 10). La cadencia final culmina el encadenamiento de tres acordes, cuyas fundamentales se mueven por terceras descendentes (fa-re-si bemol). El compositor enfatiza el enlace III - I al atacar el acorde de mediente repitiendo y acentuando en ese momento la nota que toca la mano

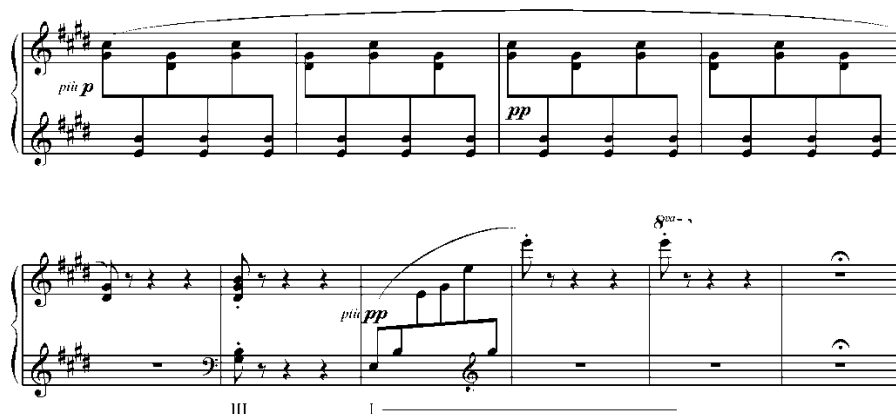
<sup>9</sup> Con él se privilegia el movimiento de las fundamentales por tercera descendente, uno de los enlaces con los que los compositores de esta época comienzan a renovar los encadenamientos armónicos, que hasta este momento estaban basados en el conocido ciclo de quintas (con series como I - VI - II - V - I). El movimiento armónico por terceras ascendentes o descendentes, aspecto que, técnicamente, se denomina *armonía de medianas*, se convierte pronto en una marca de la armonía romántica. La musicología considera a Beethoven y Schubert pioneros en el uso de estos enlaces; tras ellos, Rossini, Berlioz, Liszt, Wagner o Mussorgsky son algunos de los principales propagadores.

derecha (fa, nota pedal). Estas sonoridades por terceras sintetizan en el nivel del detalle la sintaxis tonal que se desarrolla a nivel global en la pieza, entre las tonalidades de Si bemol menor, Re bemol mayor y Fa menor. Hablaríamos, en este caso, de una cadencia-resumen, un ejemplo muy claro de la vinculación entre la cadencia final y el contenido musical que la precede.

Ejemplo 10. Chopin: *Mazurka* Op. 24 n° 4

Son varios los casos que confirman la frecuencia de uso del enlace III – I en la literatura pianística lisztiana. De entre ellos, mostramos la segunda pieza del ciclo *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), titulada *Ave Maria* y escrita en Si bemol mayor (ejemplo 11). En el pasaje final, queda patente la incorporación de armonías menos usuales, influenciadas por la escritura modal (acordes de submediante y mediate que flanquean al de tónica). La sensación de que este enlace final es menos contundente que el de la cadencia auténtica perfecta tradicional, e incluso más vago e indefinido, la percibimos también al escucharlo en la *Serenade for the Doll*, tercera pieza del *Children's Corner* (1906-8) de Debussy, escrita en Mi mayor (ejemplo 12).

Ejemplo 11. Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 n° 2



Ejemplo 12. Debussy: *Serenade for the Doll* (*Children's Corner*)

### 2.3. II por IV

En el contexto de la cadencia plagal, los compositores despliegan una mayor variedad de combinaciones de sustitución y el acorde de subdominante (IV) es reemplazado por el de supertónica tríada y cuatríada (II), por el de sexta napolitana (-II<sub>6</sub>), por el de submediante (VI) o por el de sensible cuatríada (VII<sub>+4/3</sub>), entre otros. En todas las combinaciones, los acordes mantienen, como mínimo, una nota en común con el de subdominante. Tal y como ocurre en la sustitución del acorde de dominante por el de mediate, el empleo de estos acordes hace aflorar armonías menos comunes en la escritura tonal, muchas de las cuales agregan giros de la música modal. Uno de los acordes que más se emplea para reemplazar al IV es el de supertónica (II). En este caso, la afinidad entre los acordes tríadas viene marcada por las dos notas que tienen en común y si, como ocurre en alguna ocasión, se emplea el II cuatríada todavía más, porque son tres las notas comunes<sup>10</sup>. En la obra que cierra el segundo cuaderno de *Années de pèlerinage – Italie* A55, S161 (1838-61), *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, Liszt dispone para concluir un enlace II – I en Re mayor, como final de una sucesión por tercetas de acordes tríadas en estado fundamental y en valor amplio (VI – IV – II – I). Las claras implicaciones modales de este encadenamiento, con el que se evita el movimiento tradicional del bajo por quinta o cuarta justas, se ven confirmadas en la escritura del acorde final en quinta *à vide*, sonoridad arcaizante que recuerda a los acordes finales de la música medieval (ejemplo 13).



Ejemplo 13. Liszt: *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata* (*Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161)

<sup>10</sup> Como ocurre en la conclusión de las *Variations sérieuses* Op. 54 (1841) de Mendelssohn.

## 2.4. II<sub>6/5</sub> por IV

Cuando se utiliza el acorde de séptima del II en el modo mayor, habitualmente, los compositores prefieren la sonoridad del acorde tomado del homónimo menor (detalle que acrecienta el interés armónico del encadenamiento) y la disposición en primera inversión (estado que permite mantener en el bajo el mismo giro melódico que se realiza con la cadencia plagal tradicional)<sup>11</sup>. En la obra para piano de uno de los grandes pianistas de su época y representante de la escuela rusa, Anton Rubinstein, encontramos un ejemplo de este enlace en la *Melodía* n° 1 en Fa mayor de sus *Dos Melodías* Op. 3 de 1852 (ejemplo 14). Esta variante de la cadencia plagal arraigó en la escritura armónica cadencial romántica de la segunda mitad del s. XIX. La prueba de ello la tenemos en la música de los compositores postrománticos que la cultivan en su repertorio, desde Brahms (*Balada* Op. 10 n° 4 de 1854), hasta Moszkowski (*Estudio* Op. 72, n° 13 de 1903). Por su parte, los compositores de música de cine, tan propensos en ocasiones a la pomposidad de las sonoridades plagales, también han contribuido a la difusión de esta cadencia «minorizada».

Ejemplo 14. Rubinstein: *Melodía* Op. 3 n° 1

## 2.5. II<sub>6</sub> por IV

Todavía en la órbita del enlace II – I, se plantea un caso singular, cuando el acorde empleado es el de sexta napolitana (-II<sub>6</sub>). Como las notas comunes con el IV siguen existiendo (dos, si se utiliza en el modo menor y una, en el modo mayor), hay una sonoridad muy cercana entre los acordes, pero la nota napolitana tiñe el enlace con un color particular, que le proporciona un halo de melancolía. Técnicamente, el encadenamiento se realiza conectando directamente el acorde de sexta napolitana y el de tónica, evitando la conducción armónica habitual<sup>12</sup>. Este enlace novedoso, que la teoría denomina

<sup>11</sup> Hay teóricos que nombran esta cadencia como cadencia plagal con sexta añadida. Es cierto que el acorde del II con séptima tiene una doble consideración analítica, lo podemos interpretar como un acorde cuatríada de supertónica (II) en primera inversión, que es como nosotros lo clasificamos (como una séptima diatónica), o como un acorde tríada de subdominante (IV) con una sexta añadida. Rameau ya se debatía en esta disyuntiva (la teoría del Doble empleo).

<sup>12</sup> Esto es, el paso intermedio por el acorde de dominante antes de desembocar en el de tónica (*Cadencia napolitana completa o indirecta*).

*cadencia napolitana directa*, añade una sonoridad frigia con el giro de semitono descendente, que se produce entre la nota napolitana y la tónica. Una muestra de esta nueva forma de proceder la vemos en la *Rapsodia húngara* A132, S244 n° 15, *Rákóczi-Marsch* (1846-53) de Liszt. El enlace final (-II<sub>6</sub> – I), en La mayor, está repetido dos veces (ejemplo 15).



Ejemplo 15. Liszt: *Rapsodia húngara* A132, S244 n° 15, *Rákóczi-Marsch*

## 2.6. VI por IV

Tras tratar las distintas combinaciones producidas con el II, ampliamos el espectro de acordes que sustituyen al IV en la cadencia plagal con el enlace conclusivo VI – I, a partir de las mismas consideraciones de afinidad entre los acordes (dos notas comunes) y de aproximación al lenguaje modal (empleo de enlaces atípicos en la armonía tonal). De este tipo de encadenamiento, elegimos un ejemplo del corpus pianístico lisztiano encontrado en *Sposalizio*, la pieza que inaugura el cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161 (1838-61), cuyo final está concebido en la tonalidad de Mi mayor, con el acorde triada de submediante en segunda inversión y el encadenamiento (VI<sub>6/4</sub> – I) repetido tres veces (ejemplo 16). Observemos cómo la sección conclusiva (últimos catorce compases) de esta obra posee una escritura pianística que evoca de forma profética el pasaje final de la *Arabesca* n° 1 (ca. 1890) de Claude Debussy, obra escrita, por cierto, en la misma tonalidad y en la que el maestro francés emplea las mismas armonías para confeccionar la cadencia final, VI<sub>6</sub> – I, con ambos acordes arpegiados sobre pedal de tónica (ejemplo 17).

Musical score for Liszt's *Sposalizio*. The score is in E major (three sharps) and 3/4 time. It shows a cadence consisting of a VI<sub>6/4</sub> chord (C#m) and a final I chord (E). The VI<sub>6/4</sub> chord is repeated three times. The score includes dynamic markings such as *pp* and *mp*, and tempo markings of *Andante* and *Adagio*. The bass line features a descending semitone between the notes of the VI<sub>6/4</sub> and I chords.

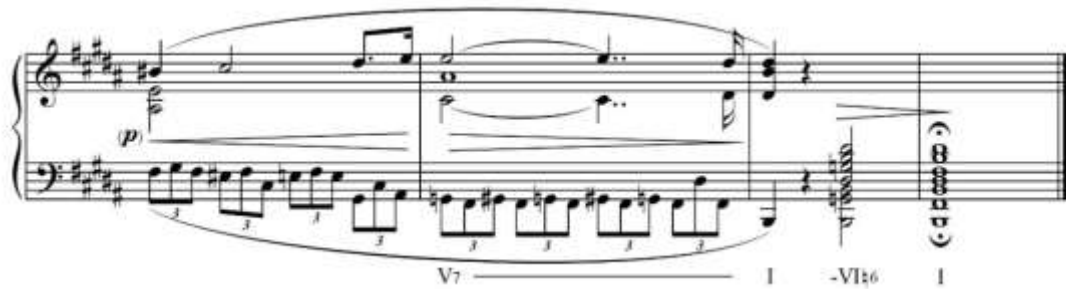
Ejemplo 16. Liszt: *Sposalizio* (*Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161)

Ejemplo 17. Debussy: *Arabesca* n° 1

### 2.7. VI<sub>aum.</sub> por IV

Avanzando en nuestro estudio, debemos tener en cuenta que Chopin, siempre a la vanguardia de la experimentación cadencial, es uno de los primeros compositores en plantear un enlace armónico, que será uno de los más característicos del imaginario romántico. Se trata de un encadenamiento en el que el acorde de subdominante es sustituido por el de submediante (VI) pero con la fundamental cromatizada descendientemente, de manera que se transforma en un acorde de quinta aumentada que, aun así, conserva una nota en común con el acorde de subdominante. La conclusión del bellísimo tercer movimiento, *Largo*, de su *Sonata para piano* n° 3, Op. 58 (1844), escrita en la tonalidad de Si mayor (ejemplo 18), es la prueba de esta innovadora variante de cadencia plagal, en la que el acorde del VI alterado (sol becuadro-si-re sostenido) está dispuesto en primera inversión (-VI<sub>6</sub> - I). Prestemos atención a la sonoridad especial de esta nueva figura cadencial, porque Franz Liszt, que convertirá la tríada aumentada en uno de sus acordes predilectos, recurrirá a ella en varias ocasiones. Uno de los ejemplos emblemáticos es la conclusión del *Sonetto de Petrarca* n° 104 (*Pace non trovo*), quinta pieza del cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année - Italie* A55, S161 (1838-61). El maestro húngaro irá más lejos en el tratamiento de este acorde simétrico y, como veremos más adelante, lo utilizará como punto final en una de las composiciones de su última etapa creativa, *La lugubre gondola* I, de 1882. No cabe duda de que la incorporación de este acorde al lenguaje armónico, como entidad independiente, supone un enriquecimiento de la gama de sonoridades cadenciales ofrecidas por los compositores románticos.





Ejemplo 18. Chopin: *Sonata para piano n° 3*, Op. 58 (III)

## 2.8. VII<sub>+4/3</sub> por IV

Pasemos ahora a una cadencia cuando menos curiosa, que aún elementos de la cadencia auténtica y de la plagal. Se trata de la denominada Cadencia de Bach o Cadencia de Korsakov, según los teóricos, que se convierte en una de las fórmulas alternativas empleadas en la época romántica<sup>13</sup>. Adscrita sobre todo al modo mayor, la realización técnica consiste en hacer uso del acorde de séptima de sensible del modo menor paralelo (acorde de séptima disminuida), en su segunda inversión, enlazado con la tónica (VII<sub>+4/3</sub> – I). La presencia del tritono de atracción le asegura la tensión de la dominante, pero el movimiento de cuarta justa descendente hacia la tónica que realiza el bajo imprime al encadenamiento un afirmativo sentido plagal. Este elemento poderoso hace que se la considere como una variante colorista de la cadencia plagal, aspecto que queda claramente reflejado en el final que nos propone Schumann para su difícil *Toccata* Op. 7 de 1832 (ejemplo 19). La escritura del pasaje, en Do mayor, evidencia de forma magistral el origen contrapuntístico de esta cadencia.



Ejemplo 19. Schumann: *Toccata* Op. 7

## 2.9. VII<sub>subtónica</sub> por IV

Basta con cambiar la nota si, del penúltimo acorde del ejemplo anterior, por un si bemol, para adentrarnos en sonoridades cadenciales de la corriente neomoderna francesa. Efectivamente, con esa nueva nota se obtiene la *cadencia faureana*,

<sup>13</sup> Bach ya la emplea, por ejemplo, en la *Giga* de la *Partita* n° 6 en Mi menor BWV 830 (1731). Recordando la escritura bachiana, Beethoven en 1822 ofrece a los oídos atentos esta sonoridad plagal en la conclusión del primer movimiento de su última sonata para piano, la *Opus 111*. En la obra para piano de Rimsky-Korsakov, la encontramos, por ejemplo, en la *Romance*, segunda pieza de los *3 Morceaux* Op. 15 (1875-76), y aparece descrita en su tratado de armonía en el apartado «Formas especiales de cadencias plagales». Véase RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947, p. 62.

firma del maestro francés que extiende el color plagal a los albores del siglo XX. Fauré emplea para ello un acorde de séptima natural sobre el VII, pero considerado como subtónica y dispuesto en segunda inversión. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el *Preludio* Op. 103 n° 5 en Re menor (1909-10), en el que se aprecia la conjugación del giro plagal en el bajo y en la voz superior, el movimiento de subtónica hacia la tónica (do-re) que le procura el color modal (ejemplo 20).



Ejemplo 20. Fauré: *Preludio* Op. 103 n° 5

### 3. Por eliminación

En nuestro tercer apartado nos encontramos las propuestas más extremas, en las que el compositor elimina definitivamente la cadencia como binomio armónico de cierre, aspecto que conlleva lógicamente la eliminación del acorde de tónica como punto de reposo final. Hablamos por tanto de la desaparición de la cadencialidad tonal y de una consecución efectiva del final abierto.

#### 3.1. Terminar con un acorde de VI<sub>6</sub>

Si ya podemos vislumbrar un final abierto en el *Preludio* Op. 28 n° 23 de Chopin y en las conclusiones que nos aporta Schumann en algunas de sus piezas para piano, cuando termina en semicadencia o cadencia rota, en las *Escenas de niños* Op. 15 n° 4 y n° 12 respectivamente (1838), el maestro indiscutible en este ataque a la cadencia final y, por extensión, a la tonalidad es Franz Liszt; nadie se atreve a ir tan lejos como él en este tipo de formas de concluir. Aun así, no podemos dejar de citar el final de la *Mazurka* Op. 17 n° 4 (1833), escrita en La menor, en la que Chopin nos ofrece un ejemplo pionero de conclusión con el acorde tríada de submediante (VI) en primera inversión.

#### 3.2. Terminar con un acorde de VII<sub>7</sub>

En ese mismo año Liszt escribe *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154 (1833-34), una obra de juventud en la que la modernidad de su escritura (el discurso está dispuesto como una improvisación en la que no existen prácticamente indicaciones de compás) se extiende también a la conclusión, escrita en la tonalidad de Sol mayor. Sorprende que el compositor emplee como acorde final el de séptima disminuida (tomado de sol menor) en estado fundamental. Estamos ante un efecto de semicadencia, que provoca una interrupción en el discurso que comenzaba a elevarse en esta sección final, indicada *Andante religioso* (ejemplo 21)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Esta partitura, más elaborada, se convertirá en la cuarta pieza (*Pensée des morts*) del ciclo homónimo posterior *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), pero resulta



Ejemplo 21. Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154

Sin embargo, Liszt va más lejos en el empleo del acorde de séptima disminuida para concluir una obra. Si en el ejemplo precedente relacionamos el sorprendente final con el empleo de la semicadencia, a continuación, mostramos otro ejemplo, en el que el acorde está desvinculado de cualquier relación sintáctico-tonal. Se trata del empleo del acorde por su sonoridad intrínseca y su efecto de incertidumbre. Son varios los casos de estas características que podemos encontrar en la literatura pianística lisztiana, pero nos quedaremos con el más conocido, el de la emblemática *Bagatela sin tonalidad* A338, S216a de 1885, una de las últimas obras compuestas por el maestro húngaro. En ella, la breve sección conclusiva, escrita en compás de 4/4, está confeccionada con una serie cromática de acordes (primero de quinta disminuida y luego de séptima disminuida), que nos conduce al final en el que el compositor, sin ningún enlace armónico-cadencial, suspende el discurso de forma abrupta sobre un acorde de séptima disminuida repetido dos veces (ejemplo 22).



Ejemplo 22. Liszt: *Bagatela sin tonalidad* A338, S216a

curioso comprobar cómo el compositor no conserva el mismo final. En su lugar, nos ofrece, en la misma tonalidad de Sol mayor, una conclusión más sombría, pero menos atrevida, de color plagal (IV<sub>6</sub> – I), con el acorde de subdominante tomado también del modo menor y el de tónica representado tan sólo con la nota fundamental octavada, todo ello en el registro más profundo del teclado, conformado al nuevo título.

### 3.3. Terminar con un acorde de 5ª aumentada

Sabido es que Liszt sentía una verdadera predilección por las estructuras simétricas del sistema tonal: el acorde de séptima disminuida que acabamos de tratar y el de quinta aumentada. A la posibilidad de emplear la tríada aumentada como primer acorde de los dos que forman parte del enlace final, que hemos apuntado más arriba en la música de Chopin (ejemplo 18), se suma ahora, de la mano del músico húngaro, la de que el punto final de una pieza se conciba con ese acorde. La encontramos en otra de las piezas de su última etapa creativa, *La lugubre gondola* A319a, S200/1, compuesta en 1882. Liszt no emplea ninguna fórmula cadencial de cierre, el discurso musical se desvanece con la sonoridad de un acorde de quinta aumentada (la bemol-do-mi) en el registro grave del teclado, proporcionándonos un maravilloso ejemplo de final abierto (ejemplo 23). Esta propuesta realmente original se adelanta en varias décadas al final de la segunda de las *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19 (1911) de Schoenberg, que mostramos en el ejemplo 24. El conjunto sonoro final está formado por dos acordes aumentados superpuestos, separados por una tercera menor, que proyectan verticalmente el intervalo de tercera mayor y resumen su omnipresencia en la breve pieza.

(dim.)

*p*

*pp*

*ppp*

(8<sup>va</sup>)

5ª aum.

Ejemplo 23. Liszt: *La lugubre gondola* A319a, S200/1

gut im Takt

*pp*

*pp*

*poco rit.*

Ejemplo 24. Schoenberg: *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19 nº 2

## Epílogo

Terminamos aquí nuestro repaso a algunos de los diferentes tipos de conclusiones cadenciales que encontramos en la escritura romántica. Los ejemplos vistos ponen de manifiesto la constante búsqueda de nuevas combinaciones acórdicas para la formulación cadencial final, llevada a cabo por los compositores a lo largo del siglo XIX. Como ya se apuntó al principio del presente artículo, esta heterodoxia no supone el abandono de las formas finales tradicionales establecidas durante varios siglos, pero hemos comprobado cómo se van abriendo paso otras sonoridades, que ofrecen perspectivas diferentes y variadas. Es la riqueza y la pluralidad que toda manifestación artística necesita para evolucionar, y esta evolución lleva a la escritura musical del final cerrado al final abierto, recurso que junto con otros, como la libre conducción de las voces (sobre todo de las disonancias), la desfuncionalización de la armonía, la escritura neomoderna, el ultracromatismo o el empleo de la tonalidad evolutiva hacen que el sistema tonal sufra una gradual erosión, que lo aboca a las especulaciones supratonales de principios del siglo XX.

## Bibliografía

- ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*, Ed. Fayard-Lemoine, Paris, 2001.
- ALAIN, Olivier: *L'Harmonie*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1969.
- CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1951.
- CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música – II volumen* (traducción al castellano de César Aymat), Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1964.
- DE TRANCHEFORT, François-René (Dir.): *Guía de la música de piano y de clavecín*, Ed. Taurus Humanidades, Madrid, 1990.
- DE LA MOTTE, Diether: *Armonía*, Ed. Labor, Barcelona, 1989.
- EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*, Ed. Alianza Música, Madrid, 1994.
- GARCÍA LABORDA, Jose María: *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Ed. Alpuerto Madrid, 1996.
- GOUBAULT, Christian: *Vocabulaire de la Musique romantique*, Ed. Minerve, Montrouge, 1997.
- GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Ed. Delatour France, Sampzon, 2006.
- LENORMAND, René: *Étude sur l'harmonie moderne*, Ed. Max Eschig, Paris, 1971.
- PISTON, Walter: *Armonía*, Ed. SpanPress Universitaria, Cooper City, 1998.
- PLANTINGA, León: *La música romántica*, Ed. Akal, Madrid, 1992.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947.
- ROSEN, Charles: *La génération romantique*, Ed. Gallimard, Paris, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El piano: notas y vivencias*, Ed. Alianza, Madrid, 2007.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1974.
- WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*, Ed. Nortesur, Barcelona, 2009.