



CADENCIAS.

Evolución, análisis y elaboración

Por Francisco Javier López

Durante el barroco y el preclasicismo, la ornamentación de las cadencias, cuando la música estaba escrita para instrumentos de viento, fueron por regla general cortas y poco elaboradas, incluyendo solo algunas figuras melódicas y omitiendo en la mayoría de los casos la modulación.

La ornamentación empleada en las cadencias se correspondía con los tipos de ornamentación del estilo en que fueran compuestas las obras (estilo francés o italiano por lo general), siendo más habitual la del tipo francés, también llamada esencial (adorno simple), expresado en figuras estereotipadas con signos e indicaciones convencionales. En el caso de las cadencias "importantes", en cuanto a situación, donde fue casi obligada la utilización del trino con apoyatura y resolución, y en aquellas cadencias especialmente importantes se incluían ornamentos más largos y elaborados para así realzar y aumentar la tensión del conjunto, retrasando el trino y el acorde final. Todo esto no sería sino el anticipo de la cadencia clásica, elevada a su mayor plenitud.

En este breve recorrer por las cadencias, pasemos ahora a conocer las situaciones más comunes y la manera de resolverlas.

La semicadencia final

En el barroco pleno y barroco tardío, los movimientos de las formas cuya esencia era más instrumental –sin perjuicio de aquellas piezas claramente definidas en estilo de danza– se solían terminar con una semicadencia ornamentada. Eran habituales algunas florituras y especialmente apropiada, la evolución del séptimo grado al sexto (en la melodía), suspendida sobre el VI en el bajo [VI⁷ --- IV⁶] delante del acorde final de dominante. Estas cadencias fueron indicadas en ocasiones, escribiendo (al final) **Adagio**. En cualquier caso, el movimiento de la música se detenía abruptamente

Do M

Escada de VI⁷ --- IV⁶ --- V

..... Allegro Adagio

sobre el acorde de séptima sobre el VI (VI⁷) durante el tiempo que el solista desarrollaba los ornamentos sobre dicho acorde. El solista creaba una improvisación sobre la armonía de VI⁷ y concluía con un trino que resolvía el acorde de IV⁶. Como cuarto grado de la escala, esta nota estaba a medio paso del modo mayor y llegar al sonido principal del acorde de dominante.

Cuando la música estaba en modo mayor, la sucesión armónica era

VI⁷-----IV^{6#}-----V

mientras que en modo menor adoptaba la secuencia

VI⁷-----IV⁶-----V[#]

dándose la circunstancia que en el acorde de VI⁷, cuando el conjunto lo permitía, se preparaba la séptima desde el acorde anterior, bien en el acompañamiento o en la melodía.

La semicadencia como anticipo a una nueva sección

En las sonatas, las anteriores ornamentaciones citadas fueron empleadas en ciertas ocasiones como conexión entre una sección y la siguiente. El solista sostenía ligeramente la nota final de la última frase de la sección inicial para que a través de algunas notas (más bien pocas) de adorno realizadas con el espíritu y el estilo de la pieza, enlazar naturalmente

Sol M

19 J.S. Bach: Sonata en sol mayor. Serenata italiana.

sobre la frase y sección siguiente. Esta ornamentación fue en determinados casos escrita por los propios compositores con notación medida aunque es posible que pudieran interpretarse de forma libre y casi improvisada al estilo de los preludios y fantasías escritos. (cfr. L'art de préluder... de J. Hotetterre, los caprichos de Quantz y las fantasías de Ch. Delusse).

La semicadencia al final del primer ritornelo



Era poco frecuente la cadencia amplia, pero cuando se producía, la orquesta o el bajo continuo detenía el movimiento, y se realizaba sobre el acorde de tónica. Respecto a la forma ritornelo, obsérvese que fue la forma característica del primero y último movimiento del Concierto (italiano) de finales del barroco y comienzos del clasicismo, en donde se producía una alternancia de tutti-solista.

Re M

Vivaldi II Gudeano



Cadencia amplia sobre el acorde de la dominante

Este tipo de cadencia se realizaba durante el barroco y el barroco tardío sobre el acorde de la dominante, que precede al acorde de tónica final. Por tanto se sitúa casi al final del movimiento y, es el tipo de cadencia que perduraría hasta el mismo



La cadencia Clásica

Las ornamentaciones de cadencias importantes en la música clásica fueron mayoritariamente de dos tipos:

- 1) La cadencia sobre cuarta y sexta 6_4 o Gran cadencia.
- 2) La cadencia sobre diversas uniones o cierres de sección, con florituras y medias cadencias, derivadas mayormente de aquellas utilizadas durante el barroco y el preclasicismo. No obstante las cadencias clásicas fueron frecuentemente más virtuosísticas y alargadas que sus antecesoras pero mucho menos que sus descendientes las románticas.



En las cadencias clásicas, el signo usual (calderón) se colocaba encima del primer acorde (dominante), manteniéndose activo el bajo mientras que el solista desplegaba toda su inventiva melódica.

Sobre el acorde final se realizaban asimismo determinados embellecimientos para una figura melódica específica. Ello se puede observar en los ornamentos de Adagios en obras de Quantz y Tromlitz.



De manera ocasional, al final de un movimiento, se hacía una cadencia amplia. En el movimiento lento, la ornamentación se basaba sobre el acorde de cuarta y sexta hasta el trino sobre el segundo grado de la escala (armonía de dominante)

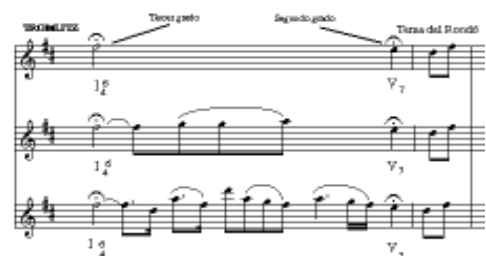
$$[IV_4^6 \text{ -----} V] \text{-----} I$$

La M



melodía: I.....II.....I
 armonía: IV_4^6V.....I

La semicadencia antes del acorde final $I_4^6 \text{ -----} V^7$ era muy utilizada para enlazar -sin detenerse- con otro movimiento.





Un tipo de preludio clásico sin acompañamiento fue similar en forma, estilo y contenido a la cadencia clásica. Así como la cadencia, este preludio fue unas veces improvisado y otras escrito tan libremente como si se tratara realmente de algo espontáneo y sobre la marcha. Su estructura melódica era similar a la empleada en las cadencias y los compositores aconsejaron en muchos casos para ejecutar sus cadencias un estilo improvisado a modo de preludio. Por tanto la mediana entre cadencia clásica y preludio no estuvo claramente definida.

El preludio improvisado fue similar en longitud aunque a veces más corto, comenzaba y concluía sobre el acorde de tónica. No se debe olvidar que al comienzo de las cadencias clásicas, éstas se desarrollaban sobre el acorde de cuarta y sexta y, posiblemente fueron concebidas como suspensión (retardo) del sexto al quinto grado o del cuarto al tercero sobre el acorde de la dominante.

El trino cadencial final en el segundo grado fue usado frecuentemente en preludios, sin embargo no era obligado. El acorde final de los preludios fue a veces prolongado con más figuración, lo que no era posible en las cadencias donde el acompañamiento comenzaba inmediatamente después del trino.

Los preludios improvisados fueron más numerosos que las cadencias escritas (impresas o manuscritas). La mayoría de los tratados de la época incluyen como mínimo unos pocos preludios, de los cuales algunos fueron publicados en colecciones de piezas que, fueron empleados evidentemente por los instrumentistas para el calentamiento y entrenamiento. Con los preludios improvisados, el intérprete clásico aprendía los giros melódicos, las figuraciones melódicas, su combinación y en general el arte de la improvisación, tocados por supuesto al estilo cadencia.

La improvisación

Para improvisar una cadencia clásica o improvisar en jazz moderno se requiere del instrumentista cierto nivel de conocimiento del estilo de cada uno.

El intérprete no puede sencillamente decidir un día que va a interpretar sus propias cadencias de los conciertos que más le gustan e inmediatamente ejecutarlas dentro del estilo apropiado.

El primer paso para aprender a improvisar cualquier tipo de música, sea jazz o algún otro, lo constituye oír tantas improvisaciones como sea posible, en vivo o en grabaciones. Una vez escuchadas reiteradamente tratar de tocarlas de memoria y todo seguido.

Para el estudiante de música antigua el caso es diferente por no disponer de ningún documento fonográfico de improvisaciones hechas por intérpretes del siglo XVIII. Sólo puede contar con la interpretación de los solistas actuales que, en el mejor de los casos se han basado en la documentación impresa y en manuscritos de la época.

Se podría comenzar por repetir el procedimiento explicado arriba, leyendo las cadencias de los documentos originales o copiados, grabándose siempre que fuera posible para luego poder oírlas con tranquilidad tantas veces como para poder modificar con la práctica, la calidad y variedad de las mismas. No es aconsejable comenzar por las cadencias clásicas pues son mucho más elaboradas y encierran una dificultad acumulada sobre las cadencias barrocas.

Al análisis le seguirá la interpretación y su escucha. La forma, armonía, figuraciones melódicas y rítmicas, características todas ellas de la cadencia clásica, **deben ser estudiadas separadamente** y con todo detalle. En la improvisación tradicional del jazz, la armonía básica estructura normalmente los recursos empleados sin que por ello varíe significativamente la improvisación de la melodía. En las cadencias clásicas, sólo el comienzo y el final de la improvisación están formalmente establecidos. El cuerpo de la cadencia nace sin acompañamiento y se desarrolla a placer por el intérprete siempre dentro del estilo "clásico" de cadencia. Tras el análisis podría llegarse a memorizar y transportar a otros tonos. Aquí el estudiante debe aprender de memoria un buen número de cadencias auténticas y almacenar estos elementos y estructuras en "bibliotecas" personales, para poder utilizarlos más adelante. El incluir esta práctica entre los estudios de rutina diarios y los ejercicios, puede ser una práctica muy formativa. Si se analiza, memoriza y transporta una cadencia semanalmente durante un año, se creará un rico vocabulario de auténticas figuras de cadencias con lo que se asegura un buen conocimiento de la



cadencia (estructura) para dibujar y construir las propias.

La cadencia en los instrumentos de viento

J.J. Quantz en su tratado, describe el papel de la cadencia "...El objeto de la cadencia es sorprender al oyente..." Algunas cadencias clásicas poseen una gran exhuberancia de figuras -que no tienen nada de sorpresivo- y la clara intención de destacar un afecto determinado. Sin embargo es muy difícil para una persona de hoy, distinguir las pasiones del siglo XVIII, aunque podamos acertar en el "humor" (sentido) o "afecto" predominante en la pieza. Además de sorprender a la audiencia e intensificar la pasión de la pieza, la cadencia clásica puede añadir diseños creados previamente, elementos de estilo y rasgos de habilidad para tocar pasajes rápidos y ejecutar intervalos amplios.

La cadencia clásica se sitúa normalmente en el tutti orquestal final del movimiento del concierto, justo antes del tema o sección de cierre. Esta ornamentación comienza sobre el acorde "cadencial" de cuarta y sexta I_4^6 y retrasa la entrada sobre el

acorde de séptima de dominante al que le sigue el acorde de tónica. Este tipo de cadencia es normal en los primeros y segundos movimientos y en aquellos terceros que no tengan la forma Rondó [I₄⁶ -----V₇ -----I]



Justo antes de la cadencia, la orquesta elabora un climax para preparar la entrada del solista, entonces suspende repentinamente la actividad en el acorde de cuarta y sexta y espera el final de la cadencia. Sobre el acorde de I_4^6 orquestal, el solista elige algunas notas de la tríada de tónica, comenzando por la nota que marca la cadencia (suele llevar un calde-

rón). Aunque en los conciertos clásicos esta nota estuvo indicada como primero, segundo o tercer grado de la escala, la forma más genuinamente clásica es la que comienza con el primer grado de la escala

De acuerdo con el tratado de flauta de Lorenzoni *Saggio per Ben Son Are il Flauto Traverso* (Modena, 1779), el solista mantiene la nota de apertura, creciendo y decreciendo suavemente la intensidad de este sonido. El *crescendo-decrescendo*, como efecto, fue muy popular durante el siglo y corresponde al adorno **messia di voce**, creado por los cantantes. Es la primera nota de la cadencia donde se capta la atención del oyente.

Para destacar el final de la cadencia y poner en aviso a los demás músicos, el solista toca un trino sobre el segundo grado de la escala que, es implícitamente una nota del acorde de séptima de dominante. Esta nota trinada es la indicación de aviso que junto al *crescendo*, prepara la entrada del acompañamiento y la porción final del movimiento.

En su forma más simple el trino final está preparado por la nota superior o tercer grado de la escala. El trino se extiende más allá del valor de la nota, tenga calderón o no. Antonio Lorenzoni dice que el trino se comienza muy suavemente, aumentando su intensidad hacia el final.

El acompañamiento entra con el acorde de séptima de dominante, completando así el movimiento armónico [I₄⁶ ---V₇]. Esta práctica fue tan común que los compositores raramente la anotaron en la partitura. Hoy día sin embargo, esta práctica es aún desconocida por muchos músicos a lo que contribuye la enorme difusión de ediciones modernas que introducen extrañas anotaciones que no hacen sino confundir al intérprete.

El acorde en cuestión podría estar desglosado entre las cuerdas, el clave o por ambos. El trino final concluye con dos notas de resolución como en los números 4 y 5 del ejemplo anterior. Estas notas de resolución se añadían incluso cuando no estaban escritas (ejemplos 1, 2, 3) y se ligaban a la nota principal como era preceptivo en este tipo de adorno. La última nota de este proceso es la principal de la escala. La tónica.

La elaboración de la cadencia

Para empezar, cada parte diferenciada se debe practicar por separado y luego realizar varias versiones de la misma. Estas partes son:



- 1) El comienzo. I_4^6 en donde se puede ejecutar el *messia di voce*
- 2) Elaborar una pequeña figuración sobre el acorde de VII (cuatro notas).
- 3) Sobre el acorde de tónica, construir diversas figuraciones (diseños). Pueden ser grupos de 8 notas o más.
- 4) Ejecución del trino sobre la dominante V, un tanto más largo de lo habitual (no medido) para avisar la conclusión de la cadencia. Todo lo anterior puede hacerse también transportando los ejercicios a otros tonos.

Fa M



Do M



La variedad

Se pueden utilizar diversos recursos, tales como: Apoyaturas (en todas sus variedades), notas repetidas, floreos, notas de paso, saltos dentro del acorde, retardos, anticipaciones, ritmos diversos, articulaciones, variaciones de tempo, etc.

Todos estos recursos que, muy bien podrían denominarse adornos esenciales mínimos, se pueden considerar células o sílabas musicales susceptibles de integrarse en estructuras superiores. También pueden seguir los fundamentos de la composición, con sus reglas y procedimientos, imitaciones, progresiones y efectos de eco.

El uso de clichés a modo de patrones melódicos queda perfectamente justificado, ya sean escalas diatónicas, por tercetas o la sucesión de grupetos. En Quantz (tratado de Flauta) puede leerse una vez más, sobre el uso que debía darse a estos recursos y procedimientos creativos.

Estructura melódica

Cada pasaje de las cadencias consiste en:

- 1) Un patrón simple, de figuras simples o compuestas
- 2) Una o más, diferentes figuraciones simples o

compuestas, repetidas o no.

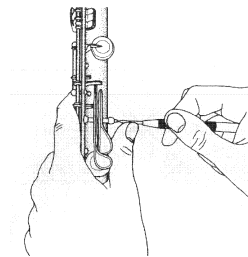
- 3) Un motivo o sugerencia de motivo.

También pueden utilizarse motivos del concierto aunque no es preceptivo. El carácter debe intensificarse el del movimiento y por tanto no salirse del espíritu del mismo.

Durante el siglo XX se han escrito cadencias excesivamente largas, confundiendo las cadencias clásicas con las románticas. En general deben abarcar unas pocas respiraciones (Quantz lo indica en su tratado). El trino final puede ser ornamentado de diversas maneras tanto en su preparación como en su resolución.

La elaboración de cadencias es un ejercicio de creación muy formativo para el flautista y en general para el instrumentista, porque desarrolla, junto a la capacidad de improvisar, la necesaria reflexión y autocrítica -todo ello muy estimulante- para acrecentar el deseo de conocer más allá de lo escrito sobre la partitura y adentrarse al menos, en el umbral del verdadero espíritu de la música. #

CONTRERAS



Taller de reparación de
instrumentos musicales
(gama madera)

C/. Polvoranca
(esquina a C/. Retablo)
28921 ALCORCON
(MADRID)



91. 611 58 36