

**ANÁLISIS MUSICAL, DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL TRIO PARA PIANO,
FLAUTA Y CHELO “TROIS AQUARELLES” DE GAUBERT**

ALAN JEFFERSON PUENTES TORRES



**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
FACULTAD DE HUMANIDADES CIENCIAS SOCIALES Y CIENCIAS POLITICAS**

**MÚSICA
ZIPAQUIRÁ**

2017

**ANÁLISIS MUSICAL, DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL TRIO PARA PIANO,
FLAUTA Y CHELO “TROIS AQUARELLES” DE GAUBERT**

ALAN JEFFERSON PUENTES TORRES

CODIGO: 891208212

**Trabajo de Grado Como Requisito Parcial de los Requerimientos de Grado Para Optar al
título de Maestro en Música**

DIRECTOR

JOSE ORLANDO BETANCOURT

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

FACULTAD DE HUMANIDADES CIENCIAS SOCIALES Y CIENCIAS POLITICAS

MÚSICA

ZIPAQUIRÁ

2017

AGRADECIMIENTOS

1. CONTENIDO

| | | |
|-----|---|--------------------------------------|
| 1. | CONTENIDO | 4 |
| 2. | INTRODUCCION | 6 |
| 3. | JUSTIFICACIÓN | 6 |
| 4. | PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 8 |
| 5. | OBJETIVOS | 9 |
| | 5.1 OBJETIVO GENERAL | 9 |
| | 5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 9 |
| 6. | METODOLOGÍA | 9 |
| 7. | MARCO TEÓRICO..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| | 7.1 LA MÚSICA DE CÁMARA..... | 11 |
| | 7.2 EL PIANO EL LA MÚSICA DE CAMARA..... | 14 |
| | 7.3_EL TRÍO CON PIANO..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| | 7.4 CORRIENTES MUSICALES DEL SIGLO XX: El Impresionismo | 17 |
| | 7.5 PHILIPPE GAUBERT | ¡Error! Marcador no definido. |
| | 7.6 TRIO TROIS AQUARELLES | 18 |
| | 7.7 TIPOS DE ANÁLISIS MUSICAL..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| 8. | ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA..... | 20 |
| | 8.1 ANÁLISIS FORMAL..... | 21 |
| | 8.2 ANÁLISIS MELÓDICO | 22 |
| | 8.3_DESCRIPCION RÍTMICA | 25 |
| | 8.4_ANÁLISIS ARMÓNICO | 30 |
| 9. | RESULTADOS DEL ANÁLISIS..... | 36 |
| 10. | CONCLUSIONES | 37 |
| 11. | CONSIDERACIONES | 38 |
| 12. | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 39 |

LISTA DE ILUSTRACIONES

| | |
|--|----|
| <i>Ilustración 1. Metodología del trabajo. Fuente propia.....</i> | 10 |
| <i>Ilustración 2. Análisis de la forma de la obra. Fuente propia.</i> | 21 |
| <i>Ilustración 3 Exposición primera parte tema A. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 23 |
| <i>Ilustración 4 Presentación Tema Puente 1. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 24 |
| <i>Ilustración 5 Presentación tema 1 parte B. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 24 |
| <i>Ilustración 6 Segundo tema parte B presentado en el chelo Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 25 |
| <i>Ilustración 7 Segundo tema parte B unísono Chelo y Flauta. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 25 |
| <i>Ilustración 8 Tema inicial parte A Estructura amalgama rítmico. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 26 |
| <i>Ilustración 9 Tresillo de negra contra quintillos. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 27 |
| <i>Ilustración 10 Presentación tema de puente. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 27 |
| <i>Ilustración 11 Arpegios parte B. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 28 |
| <i>Ilustración 12 Segundo tema Arpeggios parte B. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 28 |
| <i>Ilustración 13 Semicorcheas de seis contra cuatro. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 29 |
| <i>Ilustración 14 Arpeggios del segundo Puente Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 29 |
| <i>Ilustración 15 Exposición primera parte tema A Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 31 |
| <i>Ilustración 16 Parte final exposición tema A Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 32 |
| <i>Ilustración 17 Parte final segunda frase parte A. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 33 |
| <i>Ilustración 18 Final de la tercera frase e inicio de la cuarta frase en la parte A. Partitura tomada de IMSLP.</i> | 34 |
| <i>Ilustración 19 Final parte A. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 35 |
| <i>Ilustración 20 Sección modulante puente. Partitura tomada de IMSLP.....</i> | 35 |

2. Introducción

Philippe Gaubert (Cahors, 5 de julio de 1879; París, 8 de julio de 1941) fue uno de los compositores más representativos del repertorio para la flauta travesa, como característica encontramos su predilección por obras para dúo de flauta y piano. Una de sus obras más conocidas, *Trois Aquarelles*, es exigente para su interpretación, debido al uso del compositor de complejas estructuras rítmicas que expresan un ambiente similar al impresionista. Este trabajo pretende realizar un análisis completo de su primer movimiento.

El análisis se aborda desde una perspectiva general a través del estudio del contexto, buscando una visión unificadora de la obra, sin dejar de lado el análisis de los elementos musicales individuales. El principal propósito de esta propuesta analítica es contribuir al entendimiento y conocimiento del primer movimiento de la obra, además de servir como referente para el análisis y comprensión de tríos del mismo periodo musical u otros formatos de música de cámara, e impulsarla en la academia, en nuestras universidades.

Para analizar los elementos individuales se proponen cinco categorías; los motivos melódicos o líneas melódicas, la estructura formal, el pensamiento armónico del compositor, el componente rítmico como aspecto trascendental dentro del lenguaje de la obra y algunos elementos interpretativos generales.

3. Justificación.

En la vida universitaria propia, fue una grata y constructiva experiencia la oportunidad de participar como pianista dentro de ensambles de música de cámara, estas actividades desarrollaron un gusto especial por el género y en especial por el formato de trio con piano.

En la música de cámara es de importancia saber cómo resolver las dificultades musicales; La comprensión rítmica grupal, la afinación, el manejo de la textura sonora, el balance en determinadas partes de la pieza, la unidad en la intensidad musical, son estas algunas de las tareas de los músicos que deciden interpretarla.

El formato de trio para piano, como pequeño ensamble ofrece grandes posibilidades expresivas, ha experimentado diversidad de cambios desde la edad media. Encontramos variedad en las texturas (es decir la forma en la que se combinan los materiales rítmicos armónicos y melódicos a lo largo de la pieza), permitiendo así grandes contrastes, se han usado variados instrumentos; metales, cuerdas y maderas con muchas combinaciones. Este formato ha pasado por la creatividad de los grandes compositores de todas las épocas, Mozart, Beethoven, Brahms y muchos otros, trascendiendo en las nuevas tendencias compositivas del siglo XX y XXI, un ejemplo lo encontramos en el jazz. Por ello este formato en la música de cámara ofrece grandes posibilidades de conocimiento y práctica musical para los estudiantes universitarios. El trio para piano debe ser una práctica importante para la difusión de música de cámara en las actividades académicas dentro del currículo de las universidades.

Las razones de selección del trio de Gaubert entre los demás tríos se debe a su interesante propuesta a nivel armónico y rítmico, rica en diálogos melódicos entre los instrumentos, elementos que la hacen una pieza particular. Se hace entonces necesario entender sus generalidades y particularidades.

Las conclusiones que surgen como resultado de este análisis musical se enfocarán en la comprensión ritmo-armónico-melódica, la estructura formal de la pieza, complementado con los conceptos de estilo, género y época del compositor pueden ser una guía para estudiantes que se interesen en el trio con piano o en grupos de música de cámara.

Dentro de la dinámica laboral es una actividad representativa para los pianistas graduados acompañar a instrumentistas sinfónicos, la experiencia interpretativa en el formato de trio o conjuntos de música de cámara preparan al estudiante para la realización de esta importante labor.

Es necesario desarrollar esta clase de trabajo analítico en instancias de formación, que prepare al estudiante en este ámbito musical de una manera más apropiada, desarrollando las habilidades y experiencias que solo brinda la práctica de esta música.

También se pretende impulsar el gusto por el formato de trio, que por sus pocos integrantes es de fácil desarrollo dentro de los programas de música de la región.

4. Planteamiento del problema.

La escasa práctica de música de cámara en el currículo universitario de la UDEC y el desconocimiento de repertorio de tríos con piano, incentiva a la realización de propuestas analíticas que impulsen el interés en este formato y lo integren a la vida musical universitaria de una forma más decidida, su comprensión profunda es entonces una necesidad. El trio “Trois Aquarelles” de Gaubert es un referente de la música de cámara del siglo XX y su análisis una ayuda útil en la práctica instrumental.

De esta manera, surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo elaborar un análisis teórico del primer movimiento de la obra “Trois Aquarelles”, con el fin de adquirir comprensión de los elementos técnicos- compositivos y musicales?

5. Objetivos

5.1 Objetivo General.

Elaborar un análisis musical del primer movimiento de la obra “Trois Aquarelles”, con el fin de adquirir comprensión y entendimiento pleno de sus características musicales y contexto histórico.

5.2 Objetivos Especificos.

- Investigar sobre la música de cámara y el trio con piano.
- Indagar sobre el contexto social e histórico de la obra y su estilo.
- Realizar una búsqueda sobre los tipos de análisis musical.
- Identificar los aspectos compositivos del primer movimiento analizando en detalle las características melódicas, formales, rítmicas y armónicas.

6. Metodología.

Es un trabajo interpretativo de carácter cualitativo, el cual fue abordado para su estudio en tres partes (Ilustración 1):

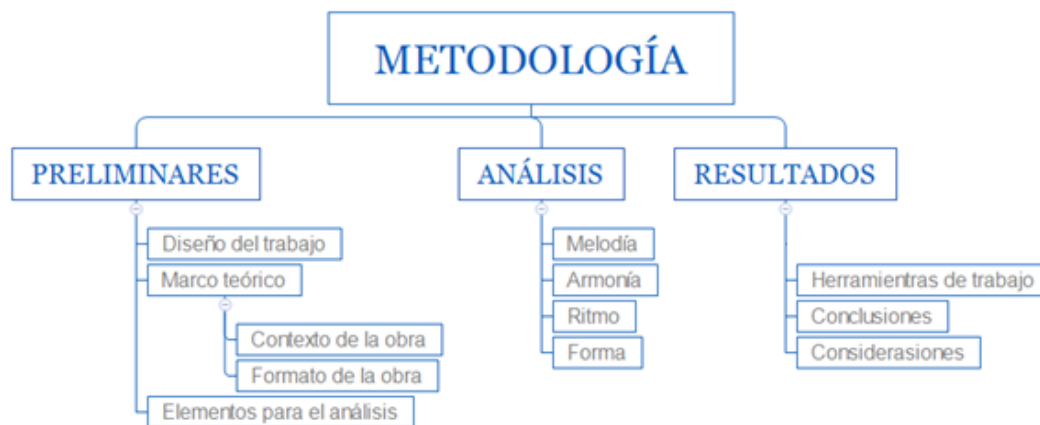


Ilustración 1. Metodología del trabajo. Fuente propia

La primera, es una parte introductoria que contiene las razones, objetivos y el diseño del trabajo, complementado con el marco teórico que da sustento a través de conceptos sobre el contexto de la obra y el formato de trio en especial como uno de los principales dentro del mundo de la música de cámara, así como también características e influencias musicales sobre el autor.

Una segunda parte dedicada al análisis, que se desarrolla principalmente en el enfoque determinista de los elementos componentes de la obra, melodía, armonía ritmo y forma, y de su importancia dentro de la estructura de la obra, elementos componentes de un todo.

En la tercera parte muestra las conclusiones, acompañadas de las consideraciones pertinentes después del logro de un análisis profundo de la obra.

7. Marco Teorico

A continuación, se presentan algunos aspectos básicos relacionados con la obra “Trois Aquarelles”: El significado y relevancia de la música de cámara, el piano como instrumento integrante de pequeñas orquestas y en especial el trio con piano, una mirada a las tendencias

musicales de la época, a la vida del compositor francés Phillip Gaubert, y algunos conceptos acerca del análisis musical.

7.1 La música de cámara.

En su libro “El piano” Jeremy Siepmann (2003) afirma: “La definición de música de cámara siempre ha estado caracterizada por la vaguedad. Técnicamente abarca toda la música instrumental de conjunto interpretada por un máximo de nueve personas” (Siepmann 2003 p. 153) Siepmann destaca el protagonismo del piano en la música de cámara desde la época del barroco, teniendo como referencia la forma sonata y el uso de teclados y clavecín, hasta la actualidad. Sin duda un género de la música con especiales connotaciones. Originalmente surgida para los públicos selectos de las altas cortes del siglo XVII, donde solo la alta burguesía podía disfrutar de ella, estos orígenes atribuyen a la música de cámara la característica de ser perteneciente a escenarios donde la audiencia fuera limitada y con reales intereses y aficiones en disfrutar estos conciertos.

Llama la atención la ausencia de un director en este tipo de ensamble, acerca de esto tomemos en cuenta la afirmación que hace Juan de Mariena (2014) “Al no contar casi nunca con un director, uno de los instrumentistas debe realizar las indicaciones necesarias para los comienzos y los finales coordinados a los demás músicos y llevar el tempo o marcar alguna entrada de un instrumento” (Mariena, 2014, Parr. 2). Podemos comparar esta característica en diversos formatos de música de cámara, y en diferentes géneros incluidos grupos de música colombiana, salsa o Jazz. Suele haber un músico dentro del grupo que ejerce una especie de coordinación marcada por su liderazgo dentro del conjunto, como también se ve por ejemplo en la cuerda de los violines y el concertino en la música de gran orquesta.

“Si bien la música de cámara tiene sus orígenes en el siglo XVII, no es hasta el clasicismo donde se consolida como género de verdadera relevancia” (Aula senior Universidad de Murcia: Al encuentro con la música p.1), gracias a los aportes de compositores como Haydn (1732-1809) y Mozart (1756 - 1791) entre muchos. El primer gran ejemplo de lo que hasta hoy se identifica como música de cámara apareció en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del XVII. En esta época se escribía una gran cantidad de música para grupos de cuatro a siete violas, conformando lo que se denomina viola consort o conjunto de violas. Esta música se caracterizaba por ser de carácter íntimo e intensamente emotiva. Una forma para la cual se ha escrito música de viola es *In nomine*, basada en una vieja melodía de canto llano que se hizo famosa por utilizar las palabras "In nomine Domini" de una misa del compositor John Taverner de principios del siglo XVI. Finalmente, esta forma de música estuvo vigente durante el siglo XVII (De Alva 2007 Parr 7).

La música de cámara ha tenido presencia en todos los periodos musicales europeos y en muchas manifestaciones culturales de otros países incluidos los de Latinoamérica donde los ensambles de salsa, tango, bossa entre otros ritmos se conforman de un numero de músicos comparable a los ensambles europeos de música de cámara.

También podemos afirmar que la música de cámara tiende a ser de un carácter mucho más íntimo que la escrita para interpretarse en salas de conciertos.

Según Castro (2003) Entre las combinaciones más frecuentes se encuentran:

- Trío (violín, viola y violoncelo)
- Trío de piano (piano, violín y violoncelo)
- Cuarteto de cuerda (2 violines, viola y violoncelo)

- Quinteto con piano (piano y cuarteto de cuerda)
- Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda
- Tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septeto y octetos en diferentes combinaciones de cuerda, viento y piano.

(Castro 2003. P. 71)

A continuación, y a manera de resumen se relacionan las características y compositores relevantes de la música de cámara en Europa, desde la época del barroco hasta el siglo XX, para luego dar un lugar especial al trio con piano.

| ÉPOCA | COMPOSITORES REPRESENTATIVOS | CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DE CÁMARA DE LA ÉPOCA |
|--|---|---|
| Edad media y el Renacimiento (1450-1600) | William Byrd Francoise Couperin | “Ggeneralmente compuesta para pequeños conjuntos instrumentales y vocales, la mayoría de las composiciones son piezas vocales polifónicas a tres, cuatro y cinco voces” parr 2. |
| Barroco (1600-1750) | Arcangelo Corelli François Couperin Georg Friedrich Händel Johann Sebastian Bach | “Cobraron importancia dos géneros instrumentales: la sonata de iglesia, y la sonata de cámara.” Parr 5 “Los géneros principales de la música de cámara eran las sonatas en trío.” Parr 7 |

| | | |
|-----------------------------|---|--|
| Clasicismo (1750-1820) | Joseph Haydn Wolfgang Amadeus Mozart | Con la música de “Haydn consolidó el cuarteto de cuerdas como el conjunto de música de cámara por excelencia.” parr 10 “La forma en cuatro movimientos de sus cuartetos fue la predominante durante la era del clasicismo” Parr 11. |
| Romanticismo (1820-1900) | Franz Schubert Johannes Brahms Ludwig van Beethoven | “Durante este periodo se continuo cultivando la forma del trío para piano, violín y chelo establecida Haydn y Beethoven” parr 12 “...consolidándose también la sonata para instrumento melódico acompañado por piano.” Parr 12 |
| Siglo XX | Claude Debussy Maurice Ravel Béla Bartók Anton von Webern Dmitri Shostakóvich | En este periodo las agrupaciones de cámara son objeto de exploraciones en la mezcla de instrumentos diferentes dentro del formato, “incluyendo instrumentos como el arpa, guitarra, instrumentos de viento o percusión,” Parr 15 dando paso a la aparición de la nueva música. |

Tabla 1. Cuadro comparativo sobre la evolución de la música de cámara. *Tomado de ecured, música para todos*

7.2 El Piano e la Musica de Cámara.

El dúo con piano podría ser en principio el predecesor del trio con piano, con abundante repertorio y obras de relevancia en el repertorio europeo.

“Mozart es autor de los primeros dúos importantes para piano y otro instrumento... [] siendo las obras más importantes las dos últimas sonatas para cuatro manos en un piano, y la sonata en re mayor K. 448” (Siepman 2003 p 153). Posteriormente Beethoven hace composiciones brillantes del formato, con sus diez sonatas para violín, destacando la Kreutzer, y las cinco sonatas para Cello.

A lo largo del siglo XVIII y XIX encontramos muchos ejemplos de obras en formato de dúo, los casos más llamativos son los de Chopin, Mendelsohn, Schumann, Saint-Saens, Grieg, Rachmaninov Faure, Ravel, Debussy, Shostakovich, Britten, Bartok, entre otros (Siepman 2003 p 153).

Desde los siglos XVII y XVIII, los compositores más representativos han experimentado diversas combinaciones de instrumentos, impulsando las formaciones de diferentes grupos de música de cámara, creando nuevas combinaciones de diferentes instrumentos, logrando colores, timbres y texturas nuevas, experimentando con el piano en muchas de estas agrupaciones.

7.3 El Trío con Piano.

La siguiente afirmación nos muestra un gusto especial por el trio con piano “De la Mitad del siglo XVIII en adelante, a excepción de la sonata para Violin, el Trio para Piano ha dado muestras de ser la obra predilecta en el ámbito de la música de cámara” (Siepman 2003 p 157), hubo gran producción para este formato; Haydn tiene cuarenta y cinco, Mozart seis y Beethoven once solo para nombrar algunas cifras.

La música compuesta para este formato, en principio concebida para ser de fácil acceso al oyente, encuentra en Mozart una excepción al crear música cuyas características exigen más atención de parte del oyente y del interprete, ejemplos de esto son sus tríos k. 502 y k. 542.

Beethoven con sus tríos también lleva implícito este sello de exigencia y profundidad en el contenido de sus composiciones (Siepman 2003 p 158).

En el clasicismo, la sonata para violín y piano era la más apreciada combinación instrumental por parte de la mayoría de los compositores de la época; inicialmente era música escrita melódicamente a dos voces con acompañamiento armónico de los bajos del piano; posteriormente se comenzó a explorar en posibilidades instrumentales adicionales como se puede apreciar en los más famosos tríos de Haydn y Mozart. Ya en tiempos de Beethoven el Piano se ha desarrollado técnicamente, en sus características mecánicas, mayor registro y capacidad expresiva y sonora, lo que permite más posibilidades musicales y el chelo (instrumento común en los tríos) comienza a tener mayor independencia, abordando partes melódicas con libertades de exploración armónica, tímbrica y formal que no había tenido precedentes. El romanticismo es un periodo que encuentra en el trío con piano un gran formato para compositores como Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann y sobre todo Brahms. (Siepman p.p. 152 153).

Por ser la combinación más empleada, sufre variaciones. Así en Haydn es frecuente que en sus tríos el violín se sustituyera por flauta, un ejemplo de estos son los célebres Tríos Londres. Beethoven también experimenta sustituyendo en uno de sus tríos el violín por el clarinete. Schumann escribe “Cuatro cuentos de hadas”, empleando clarinete, viola y piano, al igual que lo hiciera Mozart en su Trío de “Los Bolos”. Brahms escribe en esta línea su trío violín, trompa y piano op. 40 y el trío para clarinete, chelo y piano. El siglo XX también aporta al repertorio de trío con piano, destacando las composiciones del Húngaro Bela Bartok para violín, clarinete y piano (Vuillermoz 1952 p. 127)

Fueron importantes también en la contribución con obras dentro de este formato otros compositores como Schubert, Mendelssohn, Chopin.

En las nuevas músicas es muy destacable su presencia especial en el jazz donde artistas como Keith Jarrett, Herbie Hancock, Brad Mehldau entre otros, tienen varios álbumes en el formato de trío y al cual manifiestan su predilección.

7.4 Corrientes musicales del siglo XX: El Impresionismo.

Según Rewald (1972) el concepto de Impresionismo tiene su origen en el contexto de la pintura, cuando en 1872, Claude Monet pintó un cuadro en el que "reflejó la sensación causada por el ascenso del sol entre la niebla sobre el río". Este cuadro tiene por título Impresión, sol naciente; y de ahí proviene el nombre a este estilo. En cuanto al impresionismo musical, este se caracteriza por que sus melodías que se desdibujan y se fragmentan; en ella se pierde la cuadratura de las frases y no se aprecian con claridad las cadencias; la atmósfera sonora es imprecisa, como la línea en la pintura, y presenta cambios rítmicos constantes; se utilizan los modos griegos antiguos y escalas exóticas como la pentatónica o la de tonos enteros; el sonido surge de acordes independientes sin una tonalidad definida; son acordes borrosos, nebulosos, que crean un efecto de impresión; y la composición se organiza con formas libres (Rewald 1972 p. 87).

7.5 Philippe Gaubert.

Philippe Gaubert nació en Cahors el 5 de julio de 1879; fue uno de los exponentes principales de la escuela francesa de flauta, distinguido también por ser un director de orquesta y compositor. A una edad temprana Gaubert comenzó clases particulares con el gran pedagogo de flauta francés Paul Taffanel. Estudió composición con Raoul Pugno y se convirtió en un asistente de la Concerts du Conservatoire de París en 1904. Autor especializado en ballets, sinfonías y de tres sonatas para flauta. Compartió con Victor Galloisel Premio de Roma de composición musical en 1905. Toda la obra de Gaubert parece inscrita en la doble descendencia de Fauré y

de Debussy. Refinamiento, sutileza, encanto, equilibrio sonoro, clasicismo formal; esas virtudes casi tópicas de la escuela musical francesa asoman en toda su obra. Murió a los 62 años en julio de 1941 (Auza 2004 parr. 1 y 2)

Según Auza (2004), Gaubert fue un compositor que escribió alrededor de 80 obras, varias piezas para flauta que se han convertido en una parte importante del repertorio para este instrumento. A pesar de su importancia como director y solista y habiendo dejado un generoso legado de grabaciones como director de orquesta, Gaubert es más conocido en la posteridad debido a sus composiciones. (parr. 4).

7.6 Trio Trois Aquarelles.

La generación creadora del siglo XIX e inicios del siglo XX, es en la que se ubica al compositor del Trio Trois Aquarelles

Gaubert compuso la obra Trio “Trois Aquarelles” hacia el año 1915, año en el cual estaba al servicio del ejército francés. A continuación, presentamos una breve descripción de la obra en sus tres movimientos: “par un clair matin” (en una clara mañana) presenta en cascada los arpeggios de piano y las melodías sólidas de la flauta y cello, en un paseo por una ambigüedad deliciosamente caprichosa. Una suave melancolía es evidente en la segunda pieza "Soir d'automne" (noche de otoño), las texturas y los colores claros y distintos. La tercera pieza “Sérénade” tiene un reparto modal exótico, también caracterizado por una urgencia rítmica y evocaciones francesas de la música ibérica. (Evans P.p. 56-58).

Al ser una obra de carácter descriptivo, como se deduce de los títulos de los movimientos, podemos considerar en este aspecto una marcada influencia del impresionismo. El compositor pretende transportarnos con sonidos a la mañana, a la noche.

7.7 Tipos de análisis musical.

Como comenta María Nagore en su artículo «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica» (2004) el análisis no puede limitarse al estudio de una obra musical y sus elementos que se extraen siguiendo diferentes criterios de división y subdivisión, sin tener en cuenta ningún otro aspecto fuera de la obra o, más bien, de la partitura, que suele ser el objeto de análisis, al menos el análisis convencional, suele limitarse al análisis armónico y formal) (Nagore parr. 1 y 7).

Desde el punto de vista de Jan LaRue (2004) en su *Análisis del estilo musical* afirma que este tipo de análisis se refiere a “la detección de los rasgos característicos, no ya solamente de un período o una época, sino del modo de hacer del mismo individuo, *modus faciendi* que implica, por definición, su mundo subjetivo” (LaRue 2004 p 15). Para ello LaRue sigue un proceso en el que observa con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general (lo que denomina *grandes dimensiones*) a lo particular (las *pequeñas dimensiones*), sin olvidar los antecedentes (marco histórico) y la evaluación de los elementos observados y sus relaciones. Lo más importante de este punto de vista es que tiene en cuenta la obra como un todo cuyos elementos están interrelacionados (LaRue 2004 p 15).

Según Nagore (2004) para comprender una obra musical “se emplea el término *obra* con el sentido de creación musical, teniendo en cuenta la negación de esta categoría estética por la ideología de la Nueva Musicología”. (Nagore 2004 Parr. 9).

Hay que situar la obra en su contexto y complementarlo con una aproximación al pensamiento musical del compositor. La contextualización se debe realizar según Nagore (2004) teniendo en cuenta todos los pormenores del momento de la aparición de la obra:

Conocer el estilo del autor y las motivaciones que le llevaron a esa producción musical (placer personal, encargo profesional, etc.), la recepción de esa obra en su momento histórico (cómo fue acogida por el público, a qué tipo de audiencia estaba destinada) y sus características interpretativas (instrumentación, convenciones interpretativas, lenguaje de la época o la situación, etc.). Esto, que se ciñe a la obra concreta y a sus circunstancias inmediatas, no podría estudiarse de forma aislada (sincrónica), sino que debe insertarse en un contexto más amplio (estudio diacrónico), con lo que el análisis de una obra (que, como afirma Nagore, no debería reducirse a la partitura, es decir, a la creación musical notada) se vuelve una tarea inmensa con tal cantidad de aspectos interrelacionados que no resulta práctica y puede que ni siquiera factible (Nagore Parr 11, 12 y 13).

En consideración con lo anterior se plantean varios análisis de la obra, pero desde puntos de vista diferentes no excluyentes, con una línea lógica que una todos los elementos; el objetivo es que el estudio por separado de los elementos musicales, aporte claridad en lo histórico, formal, estilístico, armónico, interpretativo.

8. Análisis musical de la obra

Después de la contextualización pertinente podemos seguir adelante con el análisis detallado de la primera pieza del trio.

En las secciones siguientes se presentará el análisis detallado por elementos, se afronta el análisis en las categorías tradicionales de análisis: forma, melodía, armonía y ritmo con el objetivo de unificarlos en una idea general.

8.1 Análisis formal.

En esta obra la forma se determina con la aparición sistemática de los motivos melódicos. Gracias a esto podemos afirmar que la obra está compuesta de dos partes o secciones de 39 compases cada una, conectadas por medio de una sección más pequeña o puente que contiene identidad motivica propia y que se repite en sus dos apariciones con algunas pequeñas variaciones. Este puente cumple la función de conectar las tres partes de la obra;

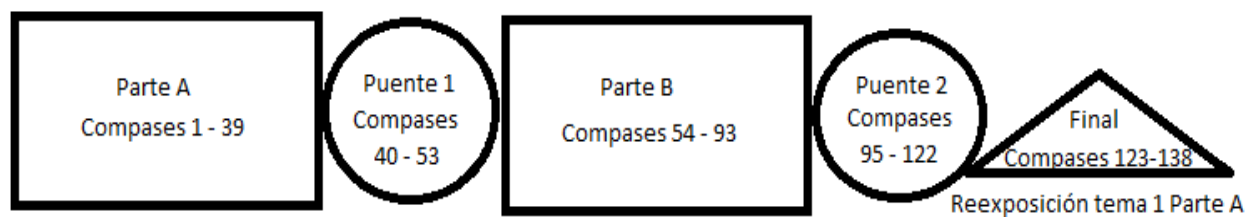


Ilustración 2. Análisis de la forma de la obra. Fuente propia.

La Parte A presenta un aire ágil y dinámico impulsado por el tempo, la polirritmia y los movimientos armónicos constantes; además esta parte se puede dividir en subregiones de acuerdo a las modulaciones y variaciones de los temas. El inicio de la obra presenta una introducción de un compás en piano sucedida por la presentación del tema A que aparece en unísono del chelo y la flauta (compases 1-8), en los compases siguientes se puede observar la aparición de una serie de secciones de transición (compases 9-14, 15-20, 21-27) y finaliza con la reaparición a manera de re exposición del tema inicial con una extensión adicional de algunos compases (34 -39) resolviendo a Gm, (final con suspenso) que da paso al puente (compases 40 - 53); el tema aparece en los compases 40 y 41 presentado en la flauta (Ilustración 2). Este tema de transición se caracteriza por un carácter pausado que sirve de contraste en la textura musical de la obra.

La parte B presenta un tema en carácter allegro (un peu plus vite), acompañado de arpeggios, con similitud melódica a la segunda subsección del puente, aquí también utiliza amalgamas rítmicas, en estas el número de agrupación de notas, ascendentes y descendentes cambian, con función de arpeggios. Como en la parte A, aquí también el tema melódico es el que se transforma en las tres sub-frases primero en la flauta (54-60) y luego en el cello (61-66). La última frase es un poco más extensa (67-74), transformándose y prolongándose unos compases más (75-79), pero esta vez con protagonismo del piano.

Una sub-sección con carácter de final, utiliza cambios en los elementos melódicos y rítmicos, modulaciones y dobles barras sub-divisible en frases así I: 80-84, II: 85-87, III 88-91, IV: 92-94).

A continuación reaparece el material de la sección de puente (95-122), pero con una diferencia significativa en los últimos compases dándole una nueva identidad motivica que retoma para el cierre del primer movimiento.

La sección conclusiva del movimiento, última parte de la obra es la re-exposición del tema del tema A, más una Coda final desde el compás 123, formando la frase de cierre (123-138).

8.2 Análisis melódico.

El desarrollo melódico se caracteriza por el manejo del motivo principal de cada sección, con el uso de aumentaciones y desplazamientos en el pulso.

En la parte A inician Cello y flauta presentando al unísono el tema inicial que en su extensión abarca 7 compases (compas 2 - 8) (Ilustración 3). Luego utiliza el inicio del tema (compases 2-4) en aumentación para construir la segunda frase (compases 9 - 13). Seguido en

secciones comprendidas entre compases 14 y 20, y 21 y 27 utilizando el mismo diseño melódico inicial, existe una re-exposición (compás 28 - 34), con una mini-coda en la finalización del mismo (compases 34 – 39).

The image displays a musical score for the first exposition of theme A, consisting of two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a piano (ff) dynamic marking, followed by a grand staff with a treble and bass staff. The second system also includes a grand staff with a treble and bass staff. Chords are indicated in red text below the staves: D, Dm, Bb, Gm7, and Db. The score features complex melodic lines with triplets and slurs, and a bass line with a steady eighth-note pattern.

Ilustración 3 Exposición primera parte tema A. Partitura tomada de IMSLP

El puente de transición muestra una sección cadenciosa y un motivo que tiene una duración de dos compases, primero presentado en la flauta, repetido en los siguientes dos compases (Ilustración 4).



Ilustración 4 Presentación Tema Puente 1. Partitura tomada de IMSLP

El inicio de la parte B muestra un motivo que inicia en el compás 54 con una longitud de 8 compases (compases 54 - 61), con notas prolongadas, seguidamente presenta el segundo elemento melódico compuesto por corcheas descendentes en el cello (compases 61 - 66) (Ilustración 5).

Ilustración 5 Presentación tema 1 parte B. Partitura tomada de IMSLP

Seguidamente aparece un nuevo motivo contrastante en la parte B, presentado en el chelo (Ilustración 6), en contraposición al primero, este motivo está compuesto de notas más cortas en dirección descendente.

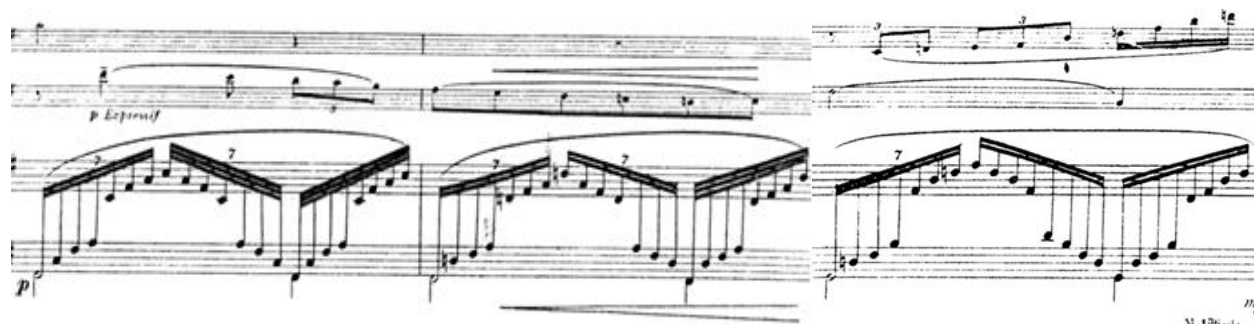


Ilustración 6 Segundo tema parte B presentado en el chelo Partitura tomada de IMSLP

En la Ilustración 7 vemos el motivo contrastante presentado en el chelo y la flauta al unísono.

Ilustración 7 Segundo tema parte B unísono Chelo y Flauta. Partitura tomada de IMSLP

8.3 Descripción rítmica.

La interpretación apropiada de este trio es particularmente desafiante debido a la superposición rítmica de figuras agrupadas: las semicorcheas de a cuatro, tresillos de corchea, quintillos en semicorcheas, quintillos contra tresillo, así como también los grupos de semicorcheas agrupadas de a 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16 y 17 que encontraremos en la parte –B de la pieza.

En la parte A, que abarca los compases 1 a 39, el piano posee una amalgama rítmica de 4 contra 5 en figuras de semicorcheas, combinación irregular que da una sensación de motor rítmico, brindando consistencia y unidad a la obra. Esta textura rítmica del piano es utilizada por el compositor a lo largo del primer movimiento, además, con otros ritmos como los grupos de dos corcheas, tresillos de corchea y semicorcheas en el Chelo y la Flauta. (Ilustración 8).

Ilustración 8 Tema inicial parte A Estructura amalgama rítmico. Partitura tomada de IMSLP

La sección comprendida en los compases 15 – 27 (Ilustración 9) usa otras combinaciones con el uso del tresillo de negra, tresillo de corchea y agrupaciones de 5 semicorcheas, expresando diversidad rítmica.



Ilustración 9 Tresillo de negra contra quintillos. Partitura tomada de IMSLP

En la ilustración 10 se puede observar el cambio en la intención musical de esta parte de la composición, el carácter cambia sin la presencia de las amalgamas rítmicas de la parte A, aquí el piano tiene participación melódica, con la segunda parte del tema presente en la mano derecha.



Ilustración 10 Presentación tema de puente. Partitura tomada de IMSLP

En el inicio de la parte B se presentan en el piano arpeggios de 7 notas ascendentes y 7 descendentes en los dos primeros pulsos, y en el tercero un arpeggio ascendente en la misma armonía compuesto de fusas, agrupación de 8 notas (Ilustración 11).

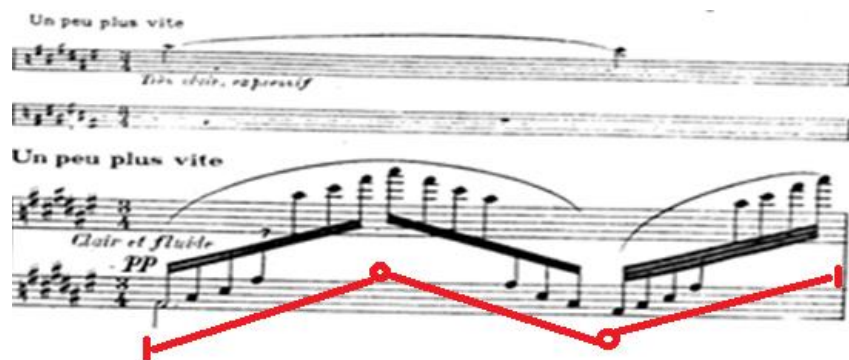


Ilustración 11 Arpeggios parte B. Partitura tomada de IMSLP

El recurso rítmico de los arpeggios es usado como elemento enriquecedor del segundo motivo de la parte B, es más complejo rítmicamente al superponer otras estructuras rítmicas como tresillos y semicorcheas. (Ilustración 12):

Ilustración 12 Segundo tema Arpeggios parte B. Partitura tomada de IMSLP

Otro elemento rítmico diferente que encontramos en esta sección es la aparición de semicorcheas agrupadas de a 6 notas contra semicorcheas agrupadas de a 4 notas en el piano (Ilustración 13):

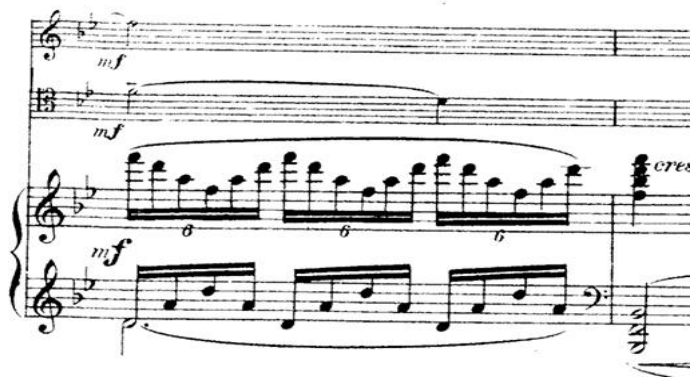


Ilustración 13 Semicorcheas de seis contra cuatro. Partitura tomada de IMSLP

El puente permite la transición a la frase final, con la particularidad del uso de arpeggios ascendentes combinados con semicorcheas agrupadas de 4 y 5 notas, de forma intercalada, para terminar con un arpeggio en fusas de forma descendente como se aprecia en la Ilustración 14, correspondiente a los compases 114 - 115 pertenecientes a la segunda parte del puente, en esta parte utiliza arpeggios compuestos por agrupamientos de siete notas ascendentes y siete descendentes (14), alternándolos con agrupamientos de 8 ascendentes y 8 descendentes (16).



Ilustración 14 Arpeggios del segundo Puente Partitura tomada de IMSLP

8.4 Análisis Armónico.

La intención armónica entre la flauta y el cello obedece a un concepto contrapuntístico donde las partes se turnan la aparición de los motivos y a veces asumen el rol de melodías contrastantes y en ocasiones en unísono. La función acompañante del piano generalmente expresada en arpeggios sirve de soporte armónico.

El título de la obra sugiere un acercamiento al impresionismo, su intención es la descripción de imágenes, en el caso del primer movimiento, se pretende describir una clara mañana (Par un Clair Matin).

Esta obra presenta algunos elementos armónicos de relevancia, serán mencionados de manera general, ya que se presentan recurrentemente a lo largo de toda la obra, utilizando conceptos de modulación por mediante cromática que se pueden entender a través de la teoría de los ejes de Bartok (Lendvai 1971).

Se encuentran regiones tonales: La primera presente (compases 1-39) en las áreas pertenecientes a las tonalidades de D en su forma mayor y menor. El puente (compases 40-53, y 95-122) cuya entidad armónica es un pasaje que se dirige hacia F# mayor. La tercera parte (compases 54-94) a su vez cambiante en las regiones de las tonalidades de F#, Eb y F.

También son presentes las extensiones de 9 y 13 en la estructura de los acordes utilizados en diversas partes de la obra, por esta razón escogemos como ejemplos concretos el compás 2 que se encuentra en la ilustración 15, la presencia de la 13 en el acorde de D como nota inicial de la melodía (la nota B es la 13^a del acorde de D) y la novena como nota de paso en el compás 9 de la ilustración 16.

Podemos apreciar en la Ilustración 10 la utilización de acordes de tonalidades paralelas de D, en este caso algunos acordes pertenecientes a Dm, como lo son Bbm y Gm presentados en la tonalidad paralela de D mayor. Seguidamente se encuentra un acorde de Db; este uso es explicable a través del concepto de mediantes cromáticas o también sub-mediantes cromáticas, la explicación teórica de este concepto es: El acorde creado a partir del tercer grado de cualquier tonalidad (en este caso la mediantes de la relativa menor de D, es decir el acorde de Bm) desciende medio tono a un acorde mayor que funcionara transitoriamente como tónica. Este recurso va a ser recurrentemente utilizado en la obra y también se puede relacionar con los llamados ejes paralelos o ejes de Bartók. También el uso de las tónicas paralelas, es decir la presentación de un acorde en cualidad mayor y la utilización de los acordes de reemplazo en su paralela menor.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (D major). The first staff contains a melody with a forte dynamic marking. The second staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. Below the piano part, the chords D and Dm are labeled in red. The second system also consists of two staves with the same key signature. The first staff contains a melody with a forte dynamic marking. The second staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. Below the piano part, the chords Bb, Gm7, and Db are labeled in red.

Ilustración 15 Exposición primera parte tema A Partitura tomada de IMSLP

En la siguiente imagen se puede apreciar el uso del acorde de Dm como préstamo modal de la tonalidad paralela mayor, en los compases 6 y 7, Ab es sustituto tritonal de la tónica, y el Sib se puede ubicar dentro de la tonalidad de Dm, al final de la imagen se ve el uso de una cadencia perfecta de A7 a D para establecer la tonalidad de D mayor, donde se ve un rasgo tonal de la armonía (Ilustración 16).

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 6 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 9. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines. Below the first system, the following chords are labeled: Em, Gm, F6, F2, Dm, Ab, Bb 4/3, and A 4/3. Below the second system, the chord D is labeled. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Ilustración 16 Parte final exposición tema A Partitura tomada de IMSLP

La siguiente imagen ilustra cómo, el compositor llega a la tonalidad de Eb valiéndose de una compleja sucesión de acordes. Podemos ver que el acorde pivote (acorde común) utilizado es el C7: dentro de D es el reemplazo de dominante según método de los ejes de Bartók explicable de la siguiente manera:

B es reemplazo de tónica (tónica paralela o relativa menor), cuya dominante es F#, aquí emplea el sustituto tritonal que es C que a su vez es sub-mediante o relativa menor de Eb en su modo menor, un préstamo modal. Sin embargo, esta llegada a Eb no muestra una afirmación tonal importante, ya que no presenta un eje de subdominante y dominante y es una sección breve de 7 compases (ver partitura anexa compases 14 - 20).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes chords: D, Bb 4/3, Gm 6/5, C#dim, C7, Ebmag6, F#dis, and Gm 6. The second system includes chords: Eb 2, An 6/5, E 6, G#m 6/4, C#m, Abm 6/4, and Eb... The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature.

Ilustración 17 Parte final segunda frase parte A. Partitura tomada de IMSLP

En el siguiente ejemplo correspondiente a los compases siguientes 18 - 20, el compositor utiliza un acorde pivote entre la tonalidad de Ebm (paralela de Eb) como lo es Cb enarmónico de B, que a su vez es dominante de E, acorde presentado en el compás 19, este último es dominante

de A (dominante secundaria) utilizada para conectar con un acorde más cercano como lo es la A, a su vez dominante de D para llegar a la tonalidad de A (Ilustración 18).

Ilustración 18 Final de la tercera frase e inicio de la cuarta frase en la parte A. Partitura tomada de IMSLP.

Esta última sección de la parte A terminara en una cadencia hacia Gm, acorde pivote entre D y F tonalidad que será utilizada en la sección del puente como paso hacia F# que será la tonalidad en la parte B. En sus últimos dos compases presenta la dominante A7, le sigue un acorde de Bbm que es reemplazo de sub-dominante de la tonalidad (Gm es reemplazado por Bbm) en su modo menor, aplicando el préstamo modal y la modulación por eje de sub-dominante para quedar finalmente en otra sub-dominante, este acorde de Gm, es el pivote entre D y F. (Ilustración 19)

A musical score for piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the vocal part is in the upper staves. The score is divided into three measures. The first measure has a chord of A6. The second measure has a chord of Bbm. The third measure has a chord of Gm7 + 13b. The tempo marking 'Rit' is present above the piano part in the third measure.

Ilustración 19 Final parte A. Partitura tomada de IMSLP

En el puente es posible observar el uso del sustituto tritonal de F en un B7 (tónica que se vuelve dominante secundaria) como acorde pivote entre F y F#, tonalidad en la que se asegurara el resto de la pieza en su parte B. La llegada a esta tonalidad se da a través de su acorde de subdominante, sin cadencia completa (Ilustración 20).

A musical score for piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the vocal part is in the upper staves. The score is divided into several measures. The chords are labeled as follows: F, E6, Emag2, F#4/3, Bb4/3, F#4/3, Bb/3, and F#mag. The tempo marking 'Un peu retenu a Tempo' is present above the piano part. The dynamic marking 'pp' is present below the piano part in the first measure. The dynamic marking 'p' is present below the piano part in the second measure. The dynamic marking 'Espressif' is present below the piano part in the third measure.

Ilustración 20 Sección modulante puente. Partitura tomada de IMSLP

En la segunda parte del puente utiliza nuevamente el sustituto tri-tonal de tónica, B como acorde propicio para regresar a la tonalidad de F que a su vez es dominante de Bb, tonalidad transitoria que abarcara la sección del puente ubicada en los compases 80 – 84.

9. Resultados del análisis

| | |
|---------|---|
| Forma | <p>Parte A presenta un aire ágil y dinámico impulsado por el tempo, la polirritmia y los movimientos armónicos constantes.</p> <p>Parte B tema en carácter allegro (un peu plus vite), acompañado de arpegios y diversas amalgamas rítmicas.</p> <p>Puente Caracterizado por el carácter pausado que sirve de contraste en la textura musical de la obra.</p> <p>Parte Final es una reaparición del tema inicial con ajustes hacia el final de la presentación del mismo con orientación hacia la cadencia del final de la pieza.</p> |
| Melodía | <p>El desarrollo melódico se caracteriza por el manejo del motivo principal de cada sección, con el uso de aumentaciones y desplazamientos en el pulso, de esta manera se puede determinar que el uso de los materiales melódicos es determinante para la forma; se presentan Tres motivos melódicos predominantes y recurrentes.</p> |

| | |
|---------|---|
| Ritmo | La obra presenta superposición rítmica de figuras agrupadas: las semicorcheas de a cuatro, tresillos de corchea, quintillos en semicorcheas, quintillos contra tresillo, así como también los grupos de 26 semicorcheas agrupadas de a 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16 y 17. |
| Armonía | <p>La intención armónica entre la flauta y el cello obedece a un concepto contrapuntístico donde las partes se turnan la aparición de los motivos y a veces asumen el rol de melodías contrastantes y en ocasiones en unísono. La función acompañante del piano generalmente expresada en arpeggios sirve de soporte armónico.</p> <p>Esta obra presenta algunos elementos armónicos de relevancia, serán mencionados de manera general, ya que se presentan recurrentemente a lo largo de toda la obra, utilizando conceptos de modulación por mediante cromática que se pueden entender a través de la teoría de los ejes de Bartok (Lendvai 1971).</p> |

10. Conclusiones

El análisis de los elementos musicales que componen esta obra, aumenta la probabilidad de lograr una interpretación más adecuada, así como también la efectividad en el estudio de la misma a nivel individual y de conjunto.

Podemos concluir que el contenido melódico de la obra determina la forma y estructura de la misma a través del uso del contrapunto con herramientas como la aumentación melódica y el desplazamiento en los pulsos o tempos del compás.

Se hace evidente el nivel de dificultad musical en la ejecución clara y precisa de la melodía debido al uso de la polirritmia en la pieza.

En cuanto a su concepción musical son notorias las diferencias de textura dentro de las tres secciones o partes, lo cual también marca una necesaria orientación hacia la diferenciación del carácter, tempo e intención.

El elemento rítmico de la obra es parte primordial en la concepción de la misma, le brinda unidad y sensación de continuo movimiento.

Se puede ver la influencia de la estética impresionista, refleja en consecuencia un manejo más libre de la forma, y el desarrollo de la composición está determinado por regiones armónicas diferentes para cada sección.

Esta obra presenta un desafío técnico - musical de relevancia debido a las características rítmicas y musicales que implican el dominio pertinente de la técnica de cada instrumento y a la comprensión de las superposiciones rítmicas especialmente.

Después del análisis de esta obra, salta a la vista la importancia de la realización continua de análisis que nos lleven a la comprensión profunda y completa de las mismas, para su posible y posterior interpretación.

11. Consideraciones

La búsqueda de sonoridades de los instrumentos debe ser parte de la idea de interpretación y para esto es clave una investigación pertinente en relación al estilo del compositor, su época e influencias estéticas musicales; Así como también la comprensión como producto de un análisis musical enfocado en los elementos formales, armónicos, melódicos y rítmicos como punto base

hacia una unificación en la comprensión de la obra para cualquier agrupación que se interese por obras de este tipo.

Algunos pasajes requieren especial atención: En la parte A se debe lograr la fluidez y claridad de las superposiciones rítmicas, en las secciones de puente se debe lograr la coherencia entre los diálogos melódicos del piano y los dos instrumentos.

Los arpeggios presentes en el piano durante casi todo el primer movimiento constituyen el motor de la obra, su interpretación debe brindar un sentido de estabilidad rítmica, de color y sonido característicos del estilo particular de la obra.

12. Referencias bibliográficas

Auza, M. (2004). ¿Quién fue Philippe Gaubert? Buenos Aires: *flautistico. La comunidad de flautistas*. Recuperado de <http://flautistico.com/articulos/flautistas-que-hicieron-historia/philippe-gaubert-bio>

Castro, M. (2003). *Música para todos. Una introducción al estudio de la música*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Erno Lendvai, Bela Bartok Análisis de su Música libro recuperado en

<https://es.scribd.com/doc/307581740/Lendvai-Bartok-Un-analisis-de-su-musica-pdf>

Fundación Juan March (1990). *Ciclo Mozart: Trios y Cuartetos con Piano*. Madrid: Mostoies.

Joyce, J. (2002). *Música de Cámara*. (Alípio Correia de Franca, trad). Illuminuras Ltda. (Obra original publicada en 1998). Recuperado en

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=R9590YWgctIC&oi=fnd&pg=PA9&dq=m%C3%BAstica+de+c%C3%A1mara+Joyce,+2002&ots=3_REuGoClX&sig=NhQUANgPCFIcf7SJmwrt

ZdMzJE4#v=onepage&q=m%C3%BAstica%20de%20c%C3%A1mara%20Joyce%2C%202002
&f=false

LaRue, J. (2004). *Análisis del Estilo Musical Editorial*. S.A. IDEA BOOKS

Nagore, M. (2004) El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur, 1*.

Juan de Mairena (2014). Recuperado en

<https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/04/23/musica-de-camara-y-sinfonica/>

Rewald, J. (1972). *Historia del Impresionismo*. Seix Barral.

Salas, V. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Editorial Visión Net.

Siepmann, J. (2003). *El piano*. Ediciones Robinbook.

Vuillermoz, E. (1952). *Historia de la Música*. Buenos Aires: Librería Hachette.

_Cuadro comparativo sobre la evolución de la música de cámara. Tomado de

https://www.ecured.cu/Música_de_cámara