

ARTÍCULO

Hacia la construcción de una teorización pedagógica para la enseñanza de las estructuras de frases:

evaluación de la conceptualización teórica de la enseñanza de las estructuras de frases en libros de texto originados en la disciplina estadounidense

Towards the construction of a pedagogical theorization for the teaching of phrase structures: Evaluation of the theoretical conceptualization of the teaching of phrase structures in textbooks originated in the American discipline

Por **Enrique Patricio Sandoval-Cisternas**
Universidad de La Serena

RESUMEN

En los últimos años se han presentado iniciativas tanto en Chile como en España para el mejoramiento del entendimiento y enseñanza de la teoría y el análisis musical. Entre estas iniciativas se encuentran desde jornadas de reflexión en torno a la disciplina, hasta la formación de una asociación y congreso específico de esta área de la música con representantes de distintos países hispanohablantes. En este reavivado interés por mejorar la producción académica y el proceso enseñanza-aprendizaje del área de la teoría y el análisis musical, se puede apreciar un enfoque disciplinar tendiente a abordar elementos desarrollados por la experiencia estadounidense en el ámbito específico del entendimiento y la enseñanza de las estructuras de frases y las formas musicales tonales. Aunque la disciplina estadounidense se enfoca en un repertorio de música clásica europea, esta presenta un núcleo de conocimientos coherente y metodológicamente pedagógico para la enseñanza de estos contenidos, lo que podría ayudar al desarrollo de nuevas teorizaciones que incluyan modelos encontrados en la música clásica, folclórica y popular

latinoamericana. Este trabajo intenta entregar una perspectiva general de la teorización estadounidense referente a las estructuras de frases evaluando seis (6) textos utilizados de forma consistente en universidades y conservatorios de este país, y enfocándose en los siguientes contenidos específicos: cadencias, el motivo, la frase y semifrase, la sentencia, el período, el período de tres frases, y el grupo de frases. Se espera que este trabajo promueva la creación de teorizaciones que ayuden tanto al análisis y al entendimiento del flujo musical, así como al proceso creativo de la música en sus diferentes géneros y estilos.

PALABRAS CLAVE

Teoría musical, análisis musical, cadencias, estructuras de frases, sentencia.

ABSTRACT

In recent years, initiatives have been presented both Chile and Spain to improve the understanding and teaching of music theory and analysis. These initiatives go from sessions of academic reflection, to the creation of a music theory association and a symposium that gathered representatives from different Spanish-speaking countries. In this revived interest in improving the academic production and the teaching-learning process of musical theory and analysis, we can see a disciplinary approach tending to address elements developed by the American experience in the understanding and teaching of tonal phrase structures and musical forms. Although the American discipline focuses on a repertoire of European classical music, it presents a core of coherent and methodologically pedagogical knowledge for the teaching of these elements, which could help the development of new theories that might include models found in classical, folk, and popular Latin American music. This paper attempts to provide a general perspective of the American theorization on tonal phrase structures by evaluating six (6) textbooks consistently used in universities and conservatories in this country, focusing on the following elements: Cadences, motive, phrase and semi-phrase, the sentence, the period, the three-sentence period, and the group of phrases. It is expected that this work may promote the creation of theories that help both musical analysis and the understanding of the musical process, as well as the creative process of music in its different genres and styles.

KEYWORDS

Music theory, musical analysis, cadences, phrase structures, sentence.

INTRODUCCIÓN: CONTEXTO E IMPORTANCIA DE LA TEORIZACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS DE FRASES

La práctica de la enseñanza de la teoría y el análisis musical se ha construido históricamente sobre la división de la disciplina misma en áreas específicas, agrupando los fundamentos teórico-prácticos tales como el solfeo y la lectura musical en cursos de formación diferentes a los de la armonía, el análisis, y el contrapunto. Este diseño curricular y práctica presente en la experiencia chilena es también común en la experiencia española¹. En este contexto, los cursos prácticos que enseñan la lectura musical y el solfeo son catalogados con diferentes nombres según la institución educativa, entre los cuales encontramos *Lenguaje Musical; Lectura y Auditivo; Lectura, Música y Rítmica Corporal*, entre otros, siendo un factor común a todos ellos el ser cursos diferentes a aquellos catalogados como *Análisis Musical y Armonía*. Sin embargo, es posible que existan experiencias puntuales donde los elementos característicos de cada una de estas tres áreas coexistan como contenidos de un mismo curso; excepciones que simplemente confirman la generalidad de la división de la disciplina en áreas específicas. Al mismo tiempo, la disciplina de la teoría y el análisis musical no ha sido considerada como un área independiente, sino más bien como una práctica pedagógica y de formación asignada a profesionales de la música de distintas especialidades, tales como a compositores, intérpretes, musicólogos, o profesores de educación musical. De este modo, la disciplina de la teoría y el análisis musical no ha logrado hasta ahora una independencia disciplinar, y al menos en la experiencia chilena, esta tampoco ha sido atendida como una línea disciplinar específica de la musicología.

En la experiencia chilena, la división de la disciplina en áreas específicas no necesariamente implica una situación problemática en sí misma, sino más bien representa una forma particular de abordar la enseñanza y el aprendizaje de la “teoría musical” entendida aquí como un término que globaliza las áreas de la práctica auditiva y lectora, el estudio de la armonía, y el análisis musical. Sin embargo, la práctica general de no atender a esta disciplina como un área académica específica e independiente, y no sólo como una práctica pedagógica —lo cual también es— ha causado que el estado de la disciplina en el país presente algunas necesidades que deben ser atendidas. Ellas han sido identificadas no sólo en Chile (Sandoval-Cisternas, 2018), sino también en España (García-Gallardo, 2021), y podrían representar una problemática presente a nivel general en los países hispanohablantes, ya que estos comparten una misma tradición académico-musical y pedagógica ligada a las publicaciones en el lenguaje español. Entre estas situaciones se encuentran: a) los textos de estudio en uso a nivel universitario no representan los últimos avances de la disciplina relacionados al análisis musical; b) los términos comúnmente utilizados en el análisis musical generalmente no representan o describen los elementos en su contexto, o de acuerdo a su comportamiento; c) los participantes de la disciplina en Chile no comparten la misma terminología referente a las formas y estructuras musicales, lo cual va en desmedro de la cooperación académica a nivel nacional, de la labor de los profesores para recibir conocimientos distintos a los de su unidad académica, y la preparación de los estudiantes de música a un nivel que los capacite para realizar cursos de estudios superiores que abarquen experiencias fuera de su universidad.

¹ Para una mejor referencia de la división de esta área en Chile y España, ver los programas de estudio de: Real Conservatorio de Música de Madrid (2023a; 2023b, 2023c); Universidad de Chile (2023a, 2023b); Pontificia Universidad Católica de Chile (2023); Universidad de Concepción (2023); Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2023); Universidad Adventista de Chile (2023).

Sin embargo, en los últimos dos años se han presentado iniciativas tanto en Chile como en España para el mejoramiento de la práctica de la enseñanza de la teoría y el análisis musical en estos países. Entre estas iniciativas se encuentran la realización de dos jornadas en torno al análisis musical realizadas por la Universidad Adventista de Chile durante el año 2022, las cuales han tenido como expositores y comentaristas a representantes de España y Estados Unidos, así como de diferentes universidades chilenas tales como la Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Talca, Universidad de Concepción, Universidad de la Serena, y la Universidad Alberto Hurtado, mostrando con ello un renovado interés académico en esta área a nivel nacional (Sandoval-Cisternas y Gaete Briones, 2022a, 2022b). Por otro lado, la experiencia y problemática española ha comenzado a cambiar desde la creación en este país de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATMUS) en junio del año 2020 (García-Gallardo, 2021). Esta asociación está promoviendo un diálogo académico internacional entre los países hispanohablantes, aunque su foco principal es mejorar la situación académica de la disciplina en España. SATMUS ya ha realizado su primer congreso internacional entre el 20 y el 22 de abril de 2023, donde se presentaron ponencias de experiencias españolas, chilenas y de otros países latinoamericanos, entre otras (Asociación de teoría musical SATMUS, 2023).

En este reavivado interés por mejorar la producción académica y el proceso enseñanza-aprendizaje del área de la teoría y el análisis musical en países hispanohablantes, se puede apreciar un enfoque disciplinar tendiente a abordar elementos desarrollados o promovidos por la experiencia estadounidense en el ámbito específico del entendimiento y la enseñanza de las estructuras de frases y las formas musicales tonales, poniendo gran atención a 1) las estructuras de frases y su relación con las cadencias; 2) la teorización de las estructuras de frases y formas propuesta por William Caplin en sus libros *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1988) y *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* (2013); 3) la nueva teoría de la forma sonata propuesta por Hepokoski y Darcy en su libro *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (2006); 4) el análisis neorriemano desarrollado por David Lewin a finales de la década de los ochenta a partir de las teorías de Hugo Riemann². Lo anterior se puede apreciar claramente en las ponencias realizadas durante el *I Congreso Internacional SATMUS: Una aproximación pedagógica e interdisciplinar al análisis y a la teoría musical*, el cual fue organizado por la Sociedad de Teoría y Análisis (SATMUS), España, y patrocinado por la Universidad Autónoma de Madrid y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En este primer congreso de esta sociedad, se dedicó una mesa de trabajo completa a ponencias relacionadas a teorizaciones promovidas en la experiencia estadounidense y, como se mencionó anteriormente, enfocada en las estructuras de frases y las formas musicales³.

2 Este análisis fue originalmente desarrollado por David Lewin a finales de la década de los ochenta a partir de las teorías de Hugo Riemann sobre la derivación de los acordes. A este sistema analítico también se le conoce como *transformaciones LPR*. Para un mayor entendimiento de la teoría neorriemanniana, su origen, y las transformaciones LPR, se puede consultar Mason (2013).

3 Ver programa del I Congreso Internacional SATMUS, sesión 2, mesa temática: Las nuevas teorías de las formas en la enseñanza del análisis. Ponencias: Cristóbal L. García Gallardo. *¿Por qué deberíamos usar las teorías de Caplin y Hepokoski / Darcy en nuestras aulas?*; Enrique Igoa. *Pedagogía actualizada de la sonata*; 3) Ángel Campos Mendoza. *La metodología de W. E. Caplin aplicada a la música del Romanticismo y de Albéniz*; 4) Diego Pereira López. *Aplicación didáctica en el aula de la pequeña forma musical* (Asociación de teoría musical SATMUS, 2023).

Una de las razones por las cuales la teorización estadounidense referente al entendimiento y enseñanza de las estructuras de frases y las formas musicales tonales está cobrando importancia en países hispanohablantes, se debe a que la teorización estadounidense relacionada a estos contenidos presenta un núcleo de conocimientos coherente y compartido en general por la literatura académica del área de la teoría y el análisis musical publicada en este país, como se puede apreciar en los textos de estudio utilizados a nivel de conservatorio y universitario de las editoriales especializadas en esta área disciplinar, tales como McGraw-Hill Education, W.W. Norton & Company, Oxford University Press, y Cengage. Este “conocimiento” o teorización general compartida es el producto de un desarrollo de la disciplina como un área independiente de estudio desde la década de 1980s mediante el establecimiento de muchas asociaciones regionales de teoría y análisis musical⁴, un gran número de publicaciones ya sea como artículos o libros, así como la creación de una asociación nacional con representación internacional fundada entre 1977 y 1978, la Society of Music Theory⁵.

La teorización estadounidense referente al entendimiento y enseñanza de las estructuras de frases y las formas musicales tonales está primariamente basada en un modelo de música clásica europea, entendido aquí como aquella música representada por los grandes maestros del barroco, clasicismo y romanticismo tales como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, y Schumann, entre otros, y no enfocándose directamente en la música folclórica o popular, ni menos en aquella de raíz latinoamericana; sin embargo, es importante mencionar que algunos textos han comenzado a incluir ejemplos de música popular y folclórica (Holm-Hudson, 2017). Aunque en los últimos años este modelo educativo referente al tipo de repertorio utilizado ha comenzado a ser cuestionado por pertenecer original y mayoritariamente a una cultura “blanca europea” (Ewell, 2021), la teorización propuesta por la disciplina estadounidense muestra una gran coherencia disciplinar, por lo que podría ser utilizada como fundamentación para desarrollar modelos analíticos y pedagógicos que se enfoquen no sólo en el repertorio de la música clásica tonal en general, sino a su vez en el repertorio latinoamericano folclórico y popular, los cuales son mayoritariamente tonales. Dado que estas teorías están basadas en modelos tradicionales de la práctica musical del barroco, clasicismo, y romanticismo, estas pueden aplicarse a muchos elementos de las músicas tradicionales latinoamericanas y específicamente chilenas, ya que como comenta Carlos Vega (1956) en su libro *El origen de las danzas folklóricas*, muchas de las músicas latinoamericanas son modificaciones de música tradicional europea, especialmente danzas, que llegaron al continente americano desde los primeros años de la colonia —coincidiendo así con los períodos anteriormente mencionados—, las cuales fueron modificadas y enriquecidas tanto con elementos musicales de los pueblos originarios de América y África, como con influencias criollas propiamente tal.

En Chile, la producción académica relacionada al entendimiento y enseñanza de las estructuras y formas musicales ha sido escasa, y desde la década de 1980s la disciplina se ha concentrado en la producción de textos primariamente enfocados al estudio y la enseñanza de la lectoescritura musical, incluyendo solfeo y rítmica, así como en la enseñanza de la armonía

4 Para una mayor referencia de las asociaciones de teoría y análisis musical regionales en Estados Unidos, ver <https://societymusictheory.org/resources/regional-societies>

5 Para una mayor referencia de la Society of Music Theory, ver <https://societymusictheory.org>

(Moreno, 2023). En este contexto, es importante mencionar el aporte de Carlos Poblete Varas (1981) con su libro *Estructuras y formas de la música tonal*. Aunque este libro es en sí mismo un hito en la producción académica chilena relacionada a las estructuras y formas musicales, este es una excepción, el cual no tuvo ediciones posteriores a su primera edición de 1981 —ya más de cuarenta años—, y su fundamentación teórica se basa en trabajos realizados antes de la década de 1980s. De este modo, este libro no incluye los avances de la disciplina realizados durante la década misma de 1980s y posterior, ni tampoco los actuales avances de la disciplina a nivel internacional. Desde este hito, no se ha publicado en Chile otro texto enfocado en las estructuras y formas musicales, ya sea tonales o post-tonales.

En la actualidad, el gobierno chileno ha promovido a través sus directrices para la enseñanza de la música en nivel primario y secundario un currículum nacional que pone a un mismo nivel de importancia al estudio de la música clásica, popular, y folclórica (Ministerio de Educación, 2022). En este contexto, la finalidad del currículum es desarrollar competencias musicales más que simplemente conocimientos; es decir, crear y practicar, y no solamente apreciar y valorar, lo cual también es requerido. Esta realidad afecta especialmente a las instituciones que imparten la carrera de pedagogía en música en el país, debido a que deben incluir en sus programas de estudios contenidos que sean tanto práctico-musicales como pedagógicos y técnicos, los cuales deben ayudar a desarrollar en los alumnos competencias analíticas, prácticas, y de creación. Adicionalmente, los alumnos en formación pedagógica musical universitaria deben desarrollar la capacidad de “enseñar” estas habilidades a alumnos tanto de nivel primario y secundario, según corresponda. Este desafío implica entonces el entendimiento de las estructuras y formas de la música tonal —y bien podríamos agregar atonal— clásica, folclórica, y popular, desde un enfoque globalizador que atienda no sólo a los modelos, sino también a sus variaciones. Este entendimiento y enseñanza de contenidos debiera potenciar tanto la formación de los pedagogos de la música, intérpretes, compositores y musicólogos, como ser a su vez lo suficientemente metodológico para ser aplicado en la enseñanza musical primaria y secundaria, según el nivel musical que corresponda. De este modo, con la intención de promover la fundamentación de futuras teorizaciones por parte de académicos chilenos de esta área de la disciplina musical tendientes a suplir las necesidades de nuestro propio sistema educacional, y otras, este trabajo plantea una revisión de la teorización de las estructuras de frases presente en la experiencia estadounidense, la cual refleja una coherencia teórica y metodológica que podría ayudar a la creación de una propuesta académica chilena a corto o mediano plazo, que incluya contenidos que ayuden al entendimiento de la música clásica tonal, popular, y folclórica. Las estructuras de frases evaluadas en este trabajo corresponden a modelos que aparecen abundante y sistemáticamente en la literatura musical tonal, y por lo tanto pueden entenderse como modelos generales que sirven de fundamentación para entender las variaciones de estos. Se espera que una teorización de estas estructuras no sólo ayude al análisis y entendimiento musical, sino también a proceso creativo de la música en sus diferentes géneros y estilos.

METODOLOGÍA

Este trabajo es una revisión teórica narrativa que analiza y discute el contenido de libros de textos provenientes de la disciplina estadounidense referentes a las estructuras de frases. Los textos revisados fueron escogidos por su tendencia a integrar tanto el aprendizaje de

la lectoescritura musical y rítmica, como la armonía y el análisis musical, lo que representa una tendencia actual de la literatura disciplinar estadounidense, en oposición a la literatura proveniente de países de habla hispana, la cual tiende a dividir la disciplina en tres áreas: Lectoescritura musical y rítmica; armonía; análisis (Sandoval-Cisternas, 2018). De estos textos, se evalúa solamente la teorización referente a las estructuras de frases tonales presente en seis (6) libros guías (textbooks) utilizados de forma consistente y con alta circulación en universidades y conservatorios estadounidenses, los cuales han sido publicados por editoriales de reconocida trayectoria en el área de la teoría y la educación musical de este país; los contenidos específicos a evaluar son las cadencias, el motivo, la frase y semifrase, la sentencia, el período, el período de tres-frases, y el grupo de frases; después de evaluar las similitudes y diferencias presentes en los libros guías, se procede a entregar de forma teórica y a través de ejemplos musicales la fundamentación teórico-pedagógica de la disciplina referente a las estructuras de frases, tal cual es presentada en estos libros de estudio; se analizan y reflexionan las implicancias de la teorización estadounidense, así como de su posible aplicación en la creación de una teorización proveniente de académicos chilenos.

ESTRUCTURAS DE FRASES: CONTEXTO Y DEFINICIONES GENERALES

Desde comienzos de este siglo, la experiencia estadounidense muestra una tendencia a organizar el currículum del área de la teoría musical promoviendo textos de estudio que integran tanto el aprendizaje de la lectura musical y rítmica, como la armonía y el análisis musical (Átemus, R, 2023); lo anterior, a través de la utilización de un solo texto que integra dichos contenidos, o dos o más textos que se alinean en la enseñanza de estos. Este estudio evalúa textos que siguen este modelo educativo, con la excepción de uno de ellos que se enfoca primariamente en la enseñanza de la armonía, pero que se alinea a muchas definiciones generales sobre las estructuras de frases presentes en el resto de los libros evaluados: La quinta edición de *Harmony & voice leading*, de los autores E. Aldwell, C. Schachter, y A. Cadwallader (2019). Las otras publicaciones evaluadas son: Tercera edición de *The musician's guide to theory and analysis* de J. P. Clendinning y E. W. Marvin (2016); *Concise introduction to tonal harmony* de L. P. Burstein y J. N. Straus (2016); *Music theory remixed: A blended approach for the practicing musician* de K. Holm-Hudson (2017); la octava edición de *Tonal harmony: With an introduction to post-tonal music* de S. Kostka, D. Payne, y B. Almén (2018); la tercera edición de *Harmony in context* de Miguel Roig-Francolí (2020). Estos textos coinciden directa o indirectamente en los siguientes conceptos y elementos de las estructuras de frases tonales: 1) La importancia de la armonía en la creación y presentación de las estructuras de frases, representada por la configuración de una cadencia; 2) la definición general de los tipos de cadencias, organizadas en un concepto que llamaremos "nivel de conclusividad"; 3) la diferenciación entre frase y sentencia; 4) la definición de la sentencia como una proporción; 4) la definición del período como una organización de dos frases donde la segunda frase debe presentar un mayor nivel de conclusividad que la primera; 5) la clasificación de los tipos de períodos es dada por el material temático de las frases que los componen; 6) catalogar a las frases que se agrupan musicalmente, pero que no siguen el patrón de menor-mayor conclusividad, como grupo de frases y no como períodos.

Roig-Francolí (2020), académico español radicado en Estados Unidos y profesor de teoría y composición musical en el College Conservatory of Music de la Universidad de Cincinnati,

entrega una definición de lo que es una estructura de frase que representa la idea general de esta, tal como es definida en los textos evaluados por este trabajo:

Similar a la sintaxis del lenguaje, las ideas y declaraciones musicales son agrupadas en unidades de diferente extensión y función: en cuáles la melodía, el ritmo, y la armonía son factores que juegan un rol determinante, en cuáles las cadencias funcionan como elementos de puntuación⁶ (p. 279).

De esta definición, se entiende que las estructuras de frases incluyen la integración de cuatro elementos fundamentales para su creación y catalogación: melodía, ritmo, armonía, y meta armónica representada por una configuración cadencial. La extensión (o duración) y función de estas estructuras son elementos subsidiarios, ya que no necesariamente influyen en su formación, pero que sin embargo deben tenerse en consideración debido a que conllevan significación organizacional e interpretativa, influenciando en la construcción formal (forma musical general) de una obra musical, así como en su interpretación artística.

Las estructuras de frases no son formas musicales; sin embargo, estas son la materia prima organizacional de la forma musical. Para una mayor clarificación de esta división, es importante indicar que por formas musicales se entienden a aquellas organizaciones estructurales que son construidas por las estructuras de frases, y otras estructuras tales como puentes y secuencias, y que implican el ser estructuras globales más extensas, siendo en sí mismas límites estructurales generales. Las formas musicales más comunes son: Forma binaria y sus diferentes tipos; forma ternaria y sus diferentes tipos; forma rondó y sus diferentes tipos; forma sonata y sus diferentes tipos⁷; forma de variación y sus diferentes tipos; forma estrófica. Por otro lado, las estructuras de frases se pueden entender dentro de dos subdivisiones: Estructuras básicas/primarias, y estructuras organizacionales. Mientras que las estructuras básicas/primarias son el motivo, la frase, y la sentencia, las estructuras organizacionales son aquellas que se crean cuando las estructuras básicas se agrupan, formando organizaciones estructurales nuevas. Las organizaciones estructurales más comunes son el período y sus diferentes tipos, y el grupo de frases. Como se menciona en la definición de Roig-Francolí, la cual representa la concepción general de la disciplina estadounidense, así como es reflejada en la mayoría de los textos de estudio evaluados, las cadencias juegan un rol importantísimo en la definición de las estructuras de frases, inclusive cuando no todas las estructuras de frases necesariamente configuran una cadencia, como es el caso del motivo, el cual será descrito más adelante.

ESTRUCTURAS DE FRASES: ELEMENTOS, DEFINICIONES, Y APLICABILIDAD

Cadencias

Debido a que las cadencias juegan un papel clave en la creación y catalogación de las estructuras de frases, es importante destacar que los textos de estudio evaluados concuerdan en la

⁶ Original: *Similar to language syntax, musical thoughts and statements are grouped into units of varied length and function, in which melodic, rhythmic, and harmonic factors play a determining role, and in which cadences are an element of punctuation* (Roig-Francolí, 2020, p. 279)

⁷ Para un mayor entendimiento de la teorización actual sobre los tipos de forma sonata, ver Hepokoski, y Darcy (2006).

catalogación de seis tipos⁸ de cadencias: 1) cadencia auténtica perfecta (CAP); 2) cadencia auténtica imperfecta (CAI); 3) semicadencia (SC); 4) semicadencia frigia (SCF), o cadencia frigia (CF); 5) cadencia plagal (CP)⁹; 6) cadencia *rota/de engaño/evitada*¹⁰ (CR). Los textos de estudio evaluados también concuerdan en dos conceptos para la catalogación de las cadencias: primero, que para la catalogación de estas sólo se consideran las últimas dos estructuras armónicas (o armonías) que producen la cadencia, es decir, el acorde final y el acorde previo, en cualquier configuración (acorde, arpeggio, o adiciones/suspensiones). Segundo, la inclusión de la séptima en la dominante (V7), o en cualquier otro acorde, no es un factor determinante en la clasificación de una cadencia; en otras palabras, en esta concepción un acorde de dominante V es tan estructural en la cadencia como un acorde V7.

Los textos evaluados coinciden explícita o tácitamente en que las cadencias tonales se pueden clasificar en tres grupos, según sus funciones en el discurso musical: *conclusivas, abiertas/progresivas y extensiones*. Las cadencias conclusivas incluyen básicamente a aquellas cadencias que finalizan en la triada tónica, definiendo así el centro tonal principal de una obra. Las cadencias que tienen esta función son las cadencias auténtica perfecta y auténtica imperfecta. Las cadencias abiertas son aquellas que implican un cierre de la música a nivel micro, pero una progresión o continuidad en un sentido macro, ya que estas cadencias no ocurren en la tríada tónica. En términos generales, las cadencias que entran dentro de esta clasificación son la semicadencia y la semicadencia frigia, las cuales concluyen en el V grado o triada estructural de dominante, implicando así que la música debe aún progresar hacia la triada tónica, grado I. Las cadencias consideradas extensiones son aquellas que implican una prolongación de una función armónica, siendo generalmente esta la función tónica. Las cadencias que entran dentro de esta clasificación son las cadencias *rota/de engaño/evitada*, y la cadencia plagal. Por ejemplo, la cadencia *rota/de engaño/evitada* implica una sustitución de la triada tónica por otro acorde, generalmente el vi en la tonalidad mayor, o III en la tonalidad menor, produciéndose así un “engaño” o “evasión” armónica, ya que la triada que se espera es I o i. Del mismo modo, la cadencia plagal es generalmente configurada después de que la triada y función tónica es alcanzada, extendiendo la música y prolongando la función tónica. Adicionalmente, la clasificación de las cadencias en los textos evaluados incluye, explícita o tácitamente, lo que llamaremos “nivel de conclusividad”. Este concepto implica que los tipos de cadencias juegan un papel o función diferente en el discurso tonal, lo que afecta la clasificación de las estructuras de frases. En esta concepción, las cadencias que concluyen en la triada tónica poseen un mayor nivel de conclusividad, siendo la cadencia auténtica perfecta aquella con mayor nivel. Las cadencias anteriores son secundadas por la semicadencia y la semicadencia frigia (o cadencia frigia), las cuales poseen el mismo nivel de conclusividad; segundas después de las auténticas. Finalmente, se encuentran las cadencias

8 Los textos evaluados utilizan los siguientes nombres en el idioma original: Perfect authentic cadence, PAC; imperfect authentic cadence, IAC; half cadence, HC o semicadence SC (Aldwell, et. al., 2019); Phrygian half cadence PHC (Kostka, et. al., 2018; Holm-Hudson, 2017) o Phrygian cadence (Aldwell, et. al. 2019; Roig-Francolí, 2020; Clendinning y Marvin, 2016; Burstein y Straus, 2016); deceptive cadence DC; plagal cadence PC.

9 Es importante destacar que, en la experiencia chilena, y en general aquella proveniente de países de habla hispana, no se comparte una terminología completamente estandarizada para la catalogación de elementos musicales tales como las cadencias, estructuras de frases, y algunos tipos de formas musicales. Para un mayor entendimiento de esta problemática, así como la terminología comúnmente utilizada en Chile para clasificar las cadencias, ver Sandoval-Cisternas (2018) y García-Gallardo (2021).

10 Los diferentes términos para referirse a esta cadencia en Chile —*rota/de engaño/evitada*— están comentados en Sandoval-Cisternas (2018).

plagal y *rota/de engaño/evitada*. La figura 1 nos muestra la clasificación de las cadencias organizadas tanto por su función, como por su nivel de conclusividad.

Cadencia Auténtica Perfecta	———	Conclusiva	———	Nivel de conclusividad	+++
Cadencia Auténtica Imperfecta	———	Conclusiva	———	Nivel de conclusividad	++
Semicadencia	———	Abierta/progresiva	———	Nivel de conclusividad	+
Semicadencia Frigia	———	Abierta/progresiva	———	Nivel de conclusividad	+
Cadencia Rota/ de engaño/evitada	———	Extensión	———	Nivel de conclusividad	-
Cadencia Plagal	———	Extensión	———	Nivel de conclusividad	-

Figura 1: Nivel de conclusividad de las cadencias

Según los textos evaluados, para que exista una cadencia auténtica perfecta (CAP), deben cumplirse las siguientes condiciones: 1) Movimiento V-I o V7-I, ambos acordes en estado fundamental; es decir, las notas del bajo deben ser las notas fundamentales de cada acorde, produciendo un movimiento de los grados $\hat{5}-\hat{1}$ en el bajo¹¹; 2) I mayor o menor presenta la nota tónica $\hat{1}$ en la voz superior y el bajo. La figura 2 muestra la configuración de una CAP.



Figura 2: Ejemplo de cadencia auténtica perfecta (CAP). Bach, El clavecín bien temperado, libro II, preludio 10, cc.103-108 (Kostka et. al., 2018, p. 146)

Para que exista una cadencia auténtica imperfecta (CAI), esta debe presentar un movimiento V-I o V7-I, pero en estado o disposición diferente a la de la CAP, presentándose en las siguientes condiciones: 1) Movimiento V-I o V7-I, ambos acordes en estado fundamental, pero el acorde I o i presenta $\hat{5}$ ó $\hat{3}$ en la voz superior; 2) movimiento V o V7 en cualquier inversión hacia I o i: V^6 , V_4^6 , V_5^6 , V_3^4 , V_2^4 ; 3) ambos o uno de los acordes se encuentra en inversión. La figura 3 muestra la configuración de una CAI.

¹¹ Para un mayor entendimiento de la utilización de números con acento circunflejo para referirse a los grados de la escala, cuando estos son notas individuales, ver Sandoval-Cisternas (2021).

Figura 3: Ejemplo de cadencia auténtica imperfecta (CAI). Mozart, *Sonata para Piano en sib mayor* K.333, mov. I, cc. 1-4 (Holm-Hudson, 2017, p. 170).

La semicadencia (SC) implica un cierre melódico y armónico que termina en el V grado dominante, y puede ser alcanzado a través de diferentes progresiones armónicas tales como I-V; ii-V; IV-V; V/V-V; V7/V-V, incluyendo sus respectivas inversiones, así como a través de los acordes con sexta aumentada A^{+6} , F^{+6} , I^{+6} , y el acorde napolitano N^6 . Para que exista una semicadencia, deben presentarse las siguientes condiciones: 1) la cadencia se produce en el V grado dominante, pero no ha existido una modulación a esta; 2) V grado se encuentra en estado fundamental, aunque puede ocasionalmente estar en inversión; 3) la voz superior del V grado puede ser fundamental, tercera, o quinta; 4) el acorde que precede al V puede tener una función de tónica o predominante, incluyendo cualquiera de sus posibilidades¹². La figura 4 muestra la configuración de una SC.

Figura 4: Ejemplo de semicadencia (SC). Haydn, *Sonata para Piano no. 44*, Hob. XVI, mov. II, cc.1-6 (Kostka et. al., 2018, p. 148)

Los textos evaluados señalan que, directa o indirectamente, la semicadencia frigia (SCF), al igual que la semicadencia, implica un cierre melódico y armónico que termina en el V grado, pero que en este caso debe ser alcanzado específicamente a través de un movimiento de semitono descendente en el bajo desde un iv grado menor en primera inversión (iv^6) hacia un quinto grado en estado fundamental (V), produciendo así un movimiento de los grados $\hat{6}^b-\hat{5}$ en el bajo. La mayoría de las veces, la voz superior asciende en movimiento contrario $\hat{4}-\hat{5}$, como se muestra en la figura 5.

¹² Para un mayor entendimiento de lo que es la función predominante y los acordes que le representan, ver Sandoval-Cisternas (2021).

Andante dolente ♩ = 88

p *mf*

d: V⁷ VI iv iv⁶ V (HC)

Figura 5: Ejemplo de semicadencia frigia (SCF). Schumann, *Volksliedchen*, *Album para la Juventud*, op. 68, cc. 1-4 (Kostka et. al., 2018, p. 148)

La cadencia plagal (CP) es un movimiento IV-I en estado fundamental, en tonalidad mayor o menor, que produce a su vez un movimiento $\hat{4}-\hat{1}$ en el bajo; como se puede apreciar en las figuras 6 y 7, esta cadencia se configura generalmente después de una CAP.

PAC plagal cadence

Til it cov - er all the earth. A - men.

G: I⁶ IV I⁶ vi V⁸/₄ - ⁷/₃ I IV I

Figura 6: Ejemplo de cadencia plagal (CP) sucediendo a una auténtica perfecta. *Himnario de la Iglesia de Irlanda*, himno 82 (Burstein y Straus, 2016, p. 243)

dim.

V⁷ I

PAC

rit. 55

p

IV I

PC

Figura 7: Ejemplo de cadencia plagal (CP) sucediendo a una auténtica perfecta. Brahms, *Romance*, op. 118, no. 5, cc. 53-57 (Roig-Francoli, 2020, p. 269)

La cadencia rota/de engaño/evadida se configura cuando en la progresión V-I o V-i la triada tónica es evadida y reemplazada, comúnmente por otro acorde con función tónica, extendiendo así la música por medio de la demora de la llegada de la triada tónica originalmente esperada. Los acordes habitualmente usados como reemplazantes de la triada tónica son el sexto y el tercer grado, mayor o menor (vi, VI, iii, III). La figura 8 nos muestra una de las posibilidades de cómo se configura esta cadencia.

Figura 8: Ejemplo de cadencia rota/de engaño/evadida. Haydn, *Sonata para Piano no. 4 re mayor*, Hob. XVI, mov. II, cc. 1-4 (Kostka et. al., 2018, p. 147)

Motivo

La estructura básica de la música tonal es el motivo, el cual es definido básicamente como la idea musical más pequeña que se puede identificar, reconocible como tal debido a su reutilización o repetición a través del discurso musical, ya sea de forma original o variada según las diferentes técnicas compositivas tales como la inversión y transposición, y que raramente termina en una cadencia (Kostka et al., 2018, p.150; Clendinning y Marvin, 2016, p. 363; Roig-Francolí, 2020, 279)¹³. La figura 9 nos muestra cómo Beethoven utiliza un motivo de cuatro notas para construir el tema principal del primer movimiento de su sinfonía no. 5.

Figura 9: Ejemplo de la utilización de un motivo, y sus posibles variaciones. Beethoven, *Sinfonía no. 5*, mov. I, cc. 6-21, trans. de F. Liszt (Holm-Hudson, 2017, p. 269).

¹³ En el idioma original, Kostka et. al (2018) señalan: "A motive is the smallest identifiable musical idea. A motive can consist of a pitch pattern, a rhythmic pattern, or both" (p.150). Clendinning y Marvin (2016) señalan: "A motive, the smallest recognizable musical idea, is characterized by its pitches, contour, and/or rhythm; it rarely contains a cadence" (p. 363). Roig-Francolí (2020) señala: "A motive is a short, recurring musical figure consisting of a characteristic rhythmic or pitch pattern, identifiable throughout a composition or a musical section" (p. 279).

Frase y semifrase

La primera *estructura de frase* fundamental es la frase y su división, la semifrase, las cuales están generalmente construidas en base a uno o más motivos, cómo se aprecia en la figura 10. La definición de estas es compartida explícita o tácitamente por los textos evaluados, y su definición general es representada en la declaración de los autores Kostka et al. (2018), los cuales señalan:

Una frase es una idea musical relativamente independiente que termina en una cadencia. Una semifrase es una porción distintiva de una frase, pero no es una frase ya que o no termina en una cadencia o parece muy pequeña como para ser relativamente independiente. Esencialmente, mientras que una semifrase es un evento melódico, una frase es un evento armónico (p. 150)¹⁴.

De la declaración anterior, se puede entender que Kostka et al. (2018) conceptualiza a una frase como un evento esencialmente armónico, el cual incluye un aspecto melódico. En el ejemplo de la figura 10 se puede apreciar cómo, mientras las semifrases son eventos melódicos complementarios y cortos en sí mismo donde sólo la segunda de éstas (el final de la frase) termina en una cadencia, la frase es una idea melódica completa que termina en la configuración de una cadencia; es decir, una frase está encuadra o enmarcada mediante una cadencia.



Figura 10: Ejemplo de frase y semifrase. Beethoven, *Sinfonía no. 6, op. 68, mov. I, cc. 1-4* (Kostka et al., 2018, p. 147)

Sentencia

La segunda *estructura de frase* fundamental es la sentencia, cuya definición es compartida explícita o tácitamente por los textos evaluados. La definición general del concepto se resume en la declaración del autor Roig-Francolí (2020) en su libro *Harmony in context*, en el cual señala:

Una sentencia es una frase que comienza con un segmento melódico que es inmediatamente reexpuesto, transportado o no transportado. Esto es seguido por un pasaje el doble de largo que el segmento original, el cual conduce a una cadencia (p. 282)¹⁵.

14 El original, lee como sigue: "A phrase is a relatively independent musical idea terminated by a cadence. A sub-phrase is a distinct portion of a phrase, but it is not a phrase either because it is not terminated by a cadence or because it seems too short to be relatively independent. Essentially, a subphrase is a melodic event, whereas a phrase is a harmonic event (Kostka et al., 2018, p. 150).

15 El original lee como sigue: "A sentence is a phrase that opens with a melodic segment (m. 1 in Example 2.1) that is immediately restated, transposed or untransposed (m. 2 in Example 2.1, a literal repetition of m. 1). This is usually followed by a passage twice the length of the original segment (mm. 3-4 in our case), which leads to a cadence" (Roig-Francolí, 2020, p. 282).

En este sentido, una sentencia es un tipo de frase que sigue una proporción, reconociéndose principalmente por su material melódico y la cadencia presente al final de esta. La sentencia implica la presentación de una idea musical que los textos evaluados generalmente identifican como *idea básica*, la cual puede ser desde un motivo de dos o tres notas hasta una idea musical de varios compases, el cual es seguido por su repetición inmediata, ya sea de forma exacta, variada, o transportada; en este último caso, configurada en otros acordes o utilizando material motivico de la idea básica original. Esta presentación es seguida por una *continuación* que generalmente utiliza variaciones de los motivos de las ideas básicas expuestos en la *presentación*; la *continuación* siempre termina en una cadencia, ya que es el final de la sentencia. La duración de la continuación es proporcional a la suma de la idea básica original y su repetición; es decir, si la presentación implica 1+1 compases, la continuación implicará 2 compases; si la presentación implica 2+2 compases, la continuación implicará 4 compases, y así sucesivamente. Sin embargo, la proporción no es, o debe ser, exacta. En general, los textos identifican a la estructura de sentencia como un modelo de organización estándar de 4, 8, ó 16 compases, mencionado extensiones del modelo de diferentes medidas, tales como 10, 12, 13 y 14 compases. Aunque no todos los autores coinciden en mencionar estas tres modelos de duración, estos se enfocan y coinciden en la proporción *idea principal + repetición/variación + continuación y cadencia*, lo que se traduce en términos rítmicos como una organización *corto/corto/largo+cadencia*. Mientras Kostka et al. (2018, pp. 160-164) mencionan el modelo de 4 compases, dando como ejemplos de extensiones del modelo a sentencias de 10, 12, y 14 compases, Aldwell et al. (2019, p. 168, 178) mencionan un modelo de 8 compases. Clendinning y Marvin (2016, p. 367) mencionan modelos de 4 y 8 compases, así como una extensión del modelo de 10 compases; Burstein y Straus (2016, pp. 469-476) mencionan a los modelos de 4, 8, y 16 compases, así como extensiones del modelo a sentencias de 10 y 13 compases; Holm-Hudson (2017) se refiere a la sentencia como a cualquier estructura que sigue la proporción corto-corto-largo, pero no menciona ni da ejemplos específicos de la duración de una sentencia, señalando que la estructura de sentencia es “dos repeticiones cortas de una idea seguida por una más larga y elaborada, que es usualmente el doble de larga” (272)¹⁶; Roig-Francolí (2020, p. 282) también se refiere a la sentencia como una proporción, pero menciona como ejemplos a sentencias de 4 y 8 compases. Los ejemplos presentes en las figuras 11-14 representan a sentencias de 4, 8, y 16 compases, tal cual aparecen en los textos evaluados como modelos generales de la sentencia.

¹⁶ El original lee como sigue: “Musical material is often organized in sentence structure—two shorter iterations of an idea followed by a longer, more elaborated statement that is usually twice as long” (Holm-Hudson, 2017, p. 272)

Allegro

p *sf*

V (HC) V⁷ I (PAC)

Figura 11: Ejemplo de dos sentencias de 4 compases. Beethoven, *Sonata para Piano no. 1, op. 49, mov. II, cc. 1-8* (Kostka et. al., 2018, p. 163)

p *f*

F: I⁵₃ — IV⁶₄ — I⁵₃ — IV⁶₄ — V⁷ — I (V ped) — V⁷ — I⁵₃ — I⁵₃

T: ————— D —————

Figura 12: Ejemplo de sentencia de 8 compases. Beethoven, *Sonatina en fa mayor, mov. II, cc. m. 1-8* (Clendinning y Marvin, 2016, p. 366)

Allegro

p *sf* *ff* *p*

i (V³) i⁶ ii⁶ V

stepwise bass connects i and V

Figura 13: Ejemplo de sentencia de 8 compases. Beethoven, *Sonata para Piano Sonata, no.1, op. 2, mov. I, cc.1-8* (Aldwell et al., 2019, p. 168)

Figura 14: Ejemplo de sentencia de 16 compases. Mozart, *Sonata para Piano en la menor*, K. 310, mov. III cc. 203-218 (Burstein y Straus, 2016, p. 474)

PERÍODO: DEFINICIÓN Y TIPOS

Los textos evaluados coinciden en que, en la música tonal, las frases tienden a ser agrupadas en pares, siguiendo un patrón armónico cadencial donde la segunda frase tiene un mayor nivel de conclusividad que la primera dado por el tipo de cadencia, creando lo que conocemos como relación antecedente-consecuente, una declaración musical convincente y completa. Esta organización se denomina período, los cuales pueden ser contruidos en base a frases, sentencias, o una combinación de ambas. Los textos coinciden en que el modelo básico de un período es creado a través de 2 frases; sin embargo, se mencionan variaciones al modelo, indicando como ejemplos al período de tres-frases donde el antecedente o consecuente se repite en un orden aab, abb (Kotska et. al., 2018, p. 157; Holm-Hudson, 2017, p. 278; Roig-Francolí, 2020, p. 287), u otras posibilidades tales como aab, abb, aba, abc (Clendinning y Marvin, 2016, p. 374). Los textos anteriores coinciden que para que se produzca un período de tres-frases, la cadencia de la tercera frase debe ser una cadencia auténtica perfecta o imperfecta, y siempre más conclusiva que las dos anteriores.

Los textos evaluados coinciden también en la catalogación de los períodos según su material temático, mencionado dos modelos básicos: el período paralelo y el período contrastante. Algunos de estos autores mencionan un tercer tipo de período en base al material temático, denominado similar (Holm-Hudson, 2017, p. 276), o secuencial (Burstein y Straus, 2016, p. 485). Es importante destacar que, de los textos evaluados, *Harmony & voice leading* (Aldwell et. al., 2019) no menciona una clasificación terminológica del período, sino sólo una definición general, señalando que este es una estructura creada al organizar dos frases en una relación antecedente consecuente, y dando como ejemplo a un período en el cual la primera frase es menos conclusiva (V) que la segunda (I)¹⁷.

Como se menciona anteriormente, la clasificación de los períodos se basa en la relación temática (relación melódica) de las frases que lo componen, y pueden contruirse utilizando frases, sentencias, o una combinación de ambas. En este sentido, el período paralelo es mencionado como aquel que presenta el mismo material temático al comienzo de ambas frases, y que sigue el patrón cadencial menos conclusivo-más conclusivo, tal como se representa en la figura 15, período contruido en base a frases; y la figura 16, período contruido en base a sentencias.

¹⁷ Ver *Harmony & voice leading* (Aldwell et. Al., 2019, pp.189-190)

Das Meer er-glänz-te weit hin-aus im letz-ten A-bend-schei-ne, wir
 sa-sen am ein-sa-men Fi-scher-haus, wir sa-sen stumm und al-lei-ne.

pp molto legato

C V (HC)

V7 I (PAC)

Figura 15: Período paralelo creado por dos frases. Schubert, *Am Meer*, cc. 3-6 (Kostka et. al., 2018, p. 155)

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

F: I $\frac{3}{4}$ IV $\frac{6}{4}$ I $\frac{3}{4}$ IV $\frac{6}{4}$ V7 I (V ped) V7 $\frac{6}{4}$ HC
 T D

I $\frac{3}{4}$ IV $\frac{6}{4}$ I $\frac{3}{4}$ IV $\frac{6}{4}$ V7 I ii $\frac{6}{4}$ V7 I PAC
 T PD D T

Figura 16: Período paralelo creado por 2 sentencias. Beethoven, *Sonatina en fa mayor*, mov. II, cc. 1-16 (Clendinning y Marvin, 2016, p. 370-371)

Por otro lado, el período contrastante presenta diferente material temático en las frases que lo constituyen, es decir, es diferente; es importante aclarar que al ser diferente no significa que no utilice la misma "materia prima" como un motivo o las mismas notas de un acorde, sino que melódicamente poseen una configuración distinta, tal como se representa en la figura 17.

Figura 17: Período contrastante. Beethoven, *Sonata Patética*, mov. III 3, cc. 1-8 (Clendinning y Marvin, 2016, p. 370)

El siguiente período, llamado similar por Holm-Hudson (2017), o secuencial por Burstein y Straus (2016), se refiere a cuando la segunda frase presenta el mismo material temático que la primera frase, pero transportado, manteniendo así una relación de secuencia armónica, usualmente en el V grado.

Figura 18: Período Secuencial/similar. Beethoven, *Sonata para Piano en la mayor*, op. 2, no. 2, mov. III, cc. 1-8 (Burstein y Straus, 2016, p 486)

The image shows a piano score for 'Mexican Hat Dance' in 6/8 time, key of D major. The score is divided into two systems. The first system contains four measures: the first two are labeled 'ANTECEDENT' and the last two are labeled 'HC'. The second system contains four measures: the first two are labeled 'CONSEQUENT' and the last two are labeled 'PAC'. The 'CONSEQUENT' section is noted as '(similar, but modified)' and the 'PAC' section is noted as '(sequence of mm. 3-4)'. Chord symbols 'V' and 'V7' are placed below the first and third measures of the second system, and 'I' is placed below the fourth measure. A measure number '5' is written above the first measure of the second system.

Figura 19: Período Secuencial/similar. Música tradicional mexicana, *Mexican Hat Dance*, (Holm-Hudson, 2017, p. 276)

GRUPO DE FRASES

Los textos evaluados mencionan a otra excepción de la organización del período, donde las frases no siguen el patrón cadencial menos conclusivo-más conclusivo, o débil-fuerte. Estas estructuras organizacionales son denominadas como *grupo de frases* (Kotska et. al., 2018, p. 160; Clendinning y Marvin, 2016, p. 375; Burstein y J. N. Straus, 2016, p. 487; Holm-Hudson, 2017, p. 280; Roig-Francolí, 2020, p. 289), y pueden ser construidas por dos o más frases que presentan una organización cadencial diferente a la del período; entre estas posibilidades están: cadencia fuerte-débil, fuerte-fuerte, o débil-débil, en un grupo de dos frases; o cadencia fuerte-fuerte-débil, fuerte-débil-débil en un grupo de tres frases; también cuando todas las cadencias son las mismas, no importando el número de frases. La figura 20 nos muestra un par de frases que no crean un período (paralelo) debido a que no siguen el patrón cadencial menos conclusivo-más conclusivo, sino que ambas cadencias tienen el mismo nivel de conclusividad, aunque en diferente centro tonal, siendo la primera en sol mayor, y la segunda en re mayor. De este modo —según los textos evaluados— esta estructura es un grupo de frases, y no constituye un período ya que no sigue el patrón cadencial de un período.

The image shows a piano score for 'Soldatenmarsch' in 2/4 time, key of D major. The score consists of eight measures. The first four measures are grouped under the label 'PAC in G' and the last four measures are grouped under the label 'PAC in D'. A 'G:' is written below the first measure.

Figura 20: Ejemplo de grupo de frases. Schumann, *Soldatenmarsch*, cc.1-8 (Burstein y Straus 2016, p 487)

ANÁLISIS Y CONCLUSIÓN

Los textos evaluados presentan una alta estandarización de conceptos y terminología referente a las estructuras de frases descritas en este trabajo, y aunque algunos de ellos difieren en algunas definiciones terminológicas, todos presentan una metodología que define a los elementos en su contexto. Sin embargo, y aunque la propuesta de los textos evaluados es suficientemente coherente para ser seguida como un modelo pedagógico de enseñanza, esta carece de una evaluación general que diferencie e incluya modelos generales presentes en la música folclórica y popular. La coherencia metodológica presente en los textos evaluados se basa en la descripción de modelos de la música clásica, y específicamente en aquellos originados en el clasicismo musical del siglo XVIII.

Otra situación importante de destacar es la rigidez terminológica utilizada para clasificar a la semicadencia frigia, refiriéndose exclusivamente a un movimiento cadencial desde un iv grado menor en primera inversión (iv^6) hacia un quinto grado en estado fundamental (V), produciendo así un movimiento de los grados $\hat{6}^b-\hat{5}$ en el bajo. Esta rigidez terminológica no considera el desarrollo de los acordes y función predominante, de la cual proviene la configuración de una cadencia frigia, donde el movimiento característico de los grados $\hat{6}^b-\hat{5}$ en el bajo puede ser realizado por otros acordes. Otros acordes que presentan este movimiento característico son los acordes con sexta aumenta italiano It^{+6} , alemán Al^{+6} , y francés Fr^{+6} , entre otras posibilidades¹⁸. Del mismo modo, los textos no consideran la inclusión de otras posibles configuraciones cadenciales diferentes a estos modelos, o aquellas que puedan estar presentes en géneros folclóricos y populares. Si bien es cierto, y por su carácter de música tonal, muchos géneros de la música popular y folclórica debieran presentar modelos similares a aquellos encontrados en la música clásica, los textos no presentan una teorización que indique con certeza cuales de estos modelos son seguidos en el contexto popular y folclórico, por lo que se necesitan estudios posteriores para corroborar esta posible realidad. El incluir otros acordes y movimientos cadenciales en la clasificación de las cadencias y estructuras de frases podría ampliar el alcance de una futura teorización chilena de las estructuras de frases. Sin embargo, la teorización presente en la experiencia estadounidense, debido a su coherencia terminológica que tiende a considerar a los elementos en su contexto, podría servir como elemento base para una futura teorización que compare perspectivas analítico-pedagógicas, y que defina los modelos tonales de las estructuras de frases por períodos (ejemplo: Barroco, clasicismo, romanticismo), o géneros (música clásica, popular, folclórica latinoamericana, folclórica chilena), mencionando sus posibles variaciones. En este contexto, es importante recalcar que ninguna teorización podría incluir todas las posibles variaciones estructurales que presenta la música, pero que, sin embargo, se espera que una teorización pueda presentar modelos claros, acompañados de una metodología coherente para su clasificación y enseñanza, así como para su creación. En otras palabras, una teorización pedagógica que sea tanto específica en su enfoque terminológico y el contexto en el cual se definen los elementos y conceptos, como amplia en su alcance de géneros musicales. Se espera que esta revisión de contenidos y terminología sirva para futuras teorizaciones pedagógicas en el área de la teoría y análisis musical en Chile, abarcando tanto el proceso descriptivo y analítico, como el de enseñanza-aprendizaje aplicado a la creación e interpretación.

18 Para un mejor entendimiento de la función predominante y los acordes que le representan, ver Sandoval-Cisternas (2021).

REFERENCIAS

- Aldwell, E., Schachter, C. y Cadwallader, A. (2019). *Harmony & voice leading* (5th edición). Cengage.
- Asociación de teoría musical SATMUS. (2023, julio 30). *I Congreso internacional SATMUS: Una aproximación pedagógica e interdisciplinar*. <https://sites.google.com/view/congresosatmus/programa-del-congreso?authuser=0>
- Átemus, R. (2023). Reflexiones en torno a la enseñanza de la armonía en la formación actual de músicos. *Átemus*, 7(14). Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/69545>.
- Burstein, L. P., Straus, J. N. (2016). *Concise introduction to tonal harmony*. W.W. Norton & Company.
- Clendinning, J. P. y Marvin, E. W. (2016). *The musician's guide to theory and analysis* (3th edición). W.W. Norton & Company.
- Ewell, P. (2021). "Music theory's white racial frame". *Music Theory Spectrum*, 43(2), 324-329. <https://doi.org/10.1093/mts/mtaa031>.
- Gaete Briones, J. & Sandoval-Cisternas, E. (2022b). II Jornada en torno al análisis, teoría y didáctica musical: Tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional. *Átemus*, 7(14). Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/69549>
- García Gallardo, C. L. (2021). El análisis y la teoría musical en España: Problemas y perspectivas. En J. E. García Manzano, P. Luengo, F. Martín-Quintero, I. Sánchez López (editores), *El análisis musical actual: Marco teórico e interdisciplinariedad* (pp. 41-56). Libargo Editorial.
- Hepokoski, J. A., y Darcy, W. (2006) *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata*. Oxford University Press.
- Holm-Hudson, K. (2017). *Music theory remixed: A blended approach for the practicing musician*. Oxford University Press.
- Kostka, S., Payne, D. y Almén, B. (2018). *Tonal harmony: With an introduction to post-tonal music* (8th edición). McGraw-Hill Education.
- Mason, L. F. (2013). *Essential Neo-Riemannian theory for today's musician* [Tesis de maestría, University of Tennessee]. Tennessee Research & Creative Exchange. https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/1646
- Ministerio de Educación. (2022). *Estándares pedagógicos y disciplinarios para carreras de pedagogía en música* (pp. 78-102). <https://estandaresdocentes.mineduc.cl/wp-content/uploads/2021/05/musica.pdf>.
- Moreno, J. P. (2023). Publicaciones teóricas para la enseñanza de la música en Chile: Un acercamiento bibliográfico. *Átemus*, 7(14), pp. 10-20. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/69546>
- Poblete Varas, Carlos. (1981). *Estructuras y formas de la música tonal*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Pontificia Universidad Católica de Chile. (2023, Julio 30). *Programa de estudio licenciatura en música*. <https://musica.uc.cl/wp-content/uploads/sites/2/2022/08/Mallas-licenciatura-en-musica.pdf>.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2023, Julio 30). *Programa de estudio pedagogía en música*. https://www.pucv.cl/pucv/site/docs/20150610/20150610211153/pedagogia_en_musica.pdf.

Real Conservatorio de Música de Madrid. (2023a, Julio 30). *Programa de estudio educación musical*. https://rcsmm.eu/download.php?table=sn_repositorio&id=326.

Real Conservatorio de Música de Madrid. (2023b, Julio 30). *Programa de estudio musicología*. https://rcsmm.eu/download.php?table=sn_repositorio&id=161.

Real Conservatorio de Música de Madrid. (2023c, Julio 30). *Programa de estudio interpretación musical*. https://rcsmm.eu/download.php?table=sn_repositorio&id=323

Roig-Francolí, Miguel A. (2020). *Harmony in context* (3th edición). McGraw-Hill

Sandoval-Cisternas, E. (2018). *Undergraduate music theory terminology used by selected Spanish-speaking instructors in Chile: Development, similarities, and limitations* [Tesis de magíster, The University of Kentucky] UKnowledge Theses and Dissertations-Music.19. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/119

Sandoval-Cisternas, E. (2021). La función de los acordes predominantes y el rol del contrapunto en su derivación del acorde subdominante: una perspectiva histórica y su teorización contextualizada. *Átemus*, 6(12), pp. 19-40. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/65142>

Sandoval-Cisternas., E., & Gaete Briones, J. (2022a). Jornada en torno al análisis, teoría, y didáctica musical: Tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional. *Átemus*, 7(13), pp. 15-18. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/68140>

Universidad Adventista de Chile. (2023, Julio 30). *Programa de estudio pedagogía en música*. <https://www.unach.cl/wp-content/uploads/2022/04/Musica-2022.pdf>

Universidad de Chile. (2023a, Julio 30). *Programa de estudio licenciatura en teoría de la música*. <https://artes.uchile.cl/carreras/4954/teoria-de-la-musica>

Universidad de Chile. (2023b, Julio 30). *Programa de estudio interpretación musical*. <https://artes.uchile.cl/carreras/4947/interpretacion-musical>

Universidad de Concepción. (2023, Julio 30). *Programa de estudio pedagogía en música*. <http://educacion.udec.cl/wp-content/uploads/2020/11/Ped-EMusical.pdf>

Vega, Carlos. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi Americana.