

Forma Tema con variaciones

Variaciones (1): introducción

Presentación del concepto. Diferencias entre desarrollo y variación.

La estructura o forma de **tema con variaciones** se basa en una idea musical en la cual primero se presenta una parte, el **tema** (A), y luego otras partes parecidas al tema, pero de manera diferente (A1, A2, ...). El número de variaciones es determinado libremente por el compositor.

LA VARIACIÓN

El origen de la variación se encuentra en las composiciones de la Edad Media, desde la época gregoriana, en que las melodías litúrgicas, aun los *jubili* de los *versículos* vocalizados, se presentan bajo formas diferentes, según la frase, la palabra que revisten, o la fiesta que se celebra. Otros musicólogos han mencionado su existencia en las composiciones polifónicas de la primera época. Así pues, las misas de **Dufay**, en el siglo XV, ofrecen el primer empleo de una forma cíclica que es uno de los diversos aspectos de la *variación* de un **motivo**, tomado de un tema ya existente con anterioridad.

En el siglo XVI, la forma del tema variado, en variaciones sucesivas que forman otras tantas estrofas, es cultivado por los maestros polifonistas en la composición del coral.

Los instrumentistas se apoderan de este principio y lo apropian a la valoración del virtuosismo. La variación instrumental ya existía, pues, en el siglo XVI. **William Bird** escribió en 1591 unas series de variaciones para **virginal**, sobre melodías populares. Antes que él, el organista español **Antonio de Cabezón**, maestro de capilla de Carlos V, fallecido en 1566, había escrito bajo el título de *diferencias*, varias series de variaciones sobre melodías que su título designaba, y que se publicaron como obras póstumas en 1578. Antes de Cabezón se encuentran variaciones en los libros de **laúd** españoles, especialmente en el de Valderrábano, de 1547. Así también el vihuelista español Narváez escribe para este instrumento una serie de variaciones que él también titula *diferencias*: *Diferencias sobre guárdame las vacas*, *Veintidós diferencias de Conde Claros para discantar*, *Otras tres diferencias hechas por otra parte*.¹

Una obra del alemán **Paul Peurl** (1611) ofrece el más antiguo o uno de los más antiguos ejemplos de la **suite** instrumental construida sobre un solo tema, variado de diferentes maneras.

En **Frescobaldi**, el arte de la variación temática está ya muy desarrollado. En la *Canzone* número 3 de su segundo libro de *Toccatte* (1637), se le ve exponer un tema en 4/4, y después de 14 compases, producirlo de nuevo en 3/4, y luego repetirlo en 4/4 con un contratema más rápido, y pasar seguidamente a 6/4 para una *variación* del tema y terminar con una brillante peroración. Además en un *ricercare* de sus *Fiori musicali* (1635), Frescobaldi se complace en hacer reaparecer un tema en varios tonos sucesivamente. Pero en sus *Partite* (a partir de 1614), ya escribe variaciones reales, y la partida sobre *Romanesca*, entre otras, presenta catorce brillantes variaciones sobre el tema de esta danza. Una **courante** del organista belga **Peter Cornet** (1625) se presenta con variaciones en un manuscrito publicado por **Guilmant**.

En la segunda mitad del siglo XVII existen simultáneamente dos tipos de variaciones: las *doubles*, o disminuciones, que, como su nombre indica, bordan el tema palabra por

¹ <http://www.aulaactual.com/especiales/vihuela/05e.htm>

palabra, envolviéndolo con rasgos y notas de paso, en que los valores disminuidos se precipitan de estrofa en estrofa. El ejemplo más conocido parece ser la melodía en *mi mayor* del primer libro de obras para **clavecín** de **Haendel** (edic. 1720), a la que se da el nombre de *The harmonious blacksmith*. Las melodías con segundos *couplets* en disminución de **Michel Lambert**, publicadas entre 1661 y 1689, representan el mismo género de variación en la música vocal francesa. Esta forma de *variación* fue explotada a fines del siglo XVIII por gran número de autores.

Los cantantes italianos de los siglos XVII y XVIII se convertían, con sus procedimientos de *variación*, en substitutos de los compositores. Se juzgaba su talento por la fecundidad de su imaginación en el procedimiento de la *variación*. Si los cantantes no conocían el arte de variar las melodías, no se podía apreciar la capacidad de su inteligencia; por la calidad de las variaciones se conocía fácilmente cuál, de entre dos cantantes, era el mejor.

Alrededor de 1670, se encuentra una *chacóna* con 38 variaciones en los *Componimenti* para **clavecín**, de **Gottlieb Muffat**, publicadas entre 1735 y 1739. Las variaciones de los grandes organistas de los siglos XVII y XVIII van más allá, a menudo, del alcance de los *doubles*. Se revela en ellos un verdadero trabajo temático que pone al descubierto toda la potencia creadora de un compositor. Ejemplos:

- *Passacalle*, de **Buxtehude**, para gran órgano.
- *Passacalle*, de **J. S. Bach**.
- *Chacone* para **violín** solo, de J. S. Bach, en su *IV Sonata* (o mejor, *Partita*).
- y los *corales variados*, de J. S. Bach, para *órgano*, o para voces y **orquesta**.

A fines del siglo XVIII, nada está de moda como las composiciones variadas. Como variaciones interesantes, **Wyzewa** cita las de **Michel Haydn** sobre un tema de su ballet *Die Hochzeit auf der Alm* (1770), y las de **J. Haydn** sobre una *Arietta en la* (1771), 18 variaciones, totalmente diferentes, por la libertad que está tratado el tema, de las que el propio **Josep Haydn** escribió a continuación para todos los instrumentos.

En la época moderna, el gran modelo inimitable lo constituyen las *treinta y tres variaciones*, de **Beethoven**, para **piano**, sobre un tema de **Diabelli** (op. 120, 1823) cuya riqueza melódica, armónica y rítmica deja confuso al oyente. Entre los ejemplos de la música contemporánea, el primer tiempo de la *Sonata* para piano, op. 63, de **D'Indy** (1907), está construido en variaciones: introducción, tema, variaciones, 1, 2, 3, 4 y tema *mutatum*, es decir, en otro tono. Las variaciones están tratadas con la refundición y desarrollo completo de todos sus elementos. El tercer tiempo de esta *Sonata*, que está hecho sobre el modelo *cíclico*, repite y varía de nuevo el tema, y lo hace reaparecer con fuerza antes de concluir, con un retorno a los primeros dibujos de la obra.

Es de uso casi inmutable, y conforme a la lógica, exponer el tema al principio de una obra con variaciones, y enriquecerlo gradualmente. Son notables algunos ejemplos de plan inverso. De la época clásica hay que citar las variaciones sobre el **coral** *Christ lag in Todesbanden* (para pascua), de **J. S. Bach**, en que el tema escueto sirve de conclusión. De la época contemporánea, el poema sinfónico *Istar* de **V. d'Indy**, en el que el plan dictado por el texto literario, conduce hacia el final, al tema inicial, despojado poco a poco, a través de las variaciones precedentes, de su rico atavio musical.²

Incluso durante el siglo XX, esta forma siempre ha gozado de la atención de los creadores. La estructura de esta forma se reduce a la exposición de un tema durante un determinado número de veces, pero con diversas alteraciones en cada una de ellas, ya sea de tipo melódico, rítmico, armónico, etc. haciendo que, en algunos casos incluso, el tema llegue a ser difícilmente reconocible.

² <http://bach2411111.blogcindario.com/2006/06/00437-variacion.html>

Quizá la más básica —en cuanto a simple, que no en cuanto a falta de posibilidades— de las técnicas compositivas sea la de la variación. Autores como Hoffstadter (en *The mind's I*), opinan que la capacidad de variar es el principio básico de la creatividad.

Sea de la forma que fuere, en la historia de la música occidental las variaciones han ocupado un lugar histórico preeminente, y han sido el antepasado común de muchas de las formas musicales más conocidas.

Hacer una variación supone tener un material —cuanto más identificable para el oído, mejor— y reformularlo de manera que resulte reconocible.

Variaciones (2): variaciones sobre ostinato³

Aquí se presenta el concepto de **ostinato**, y se comentan brevemente el **ground**, la **chacona** y la **passacaglia**.

Entre las formas más evidentes de llevar a cabo una variación está la de mantener el tema sin cambio alguno, y dejar en cambio que el contexto musical vaya aportando las novedades que se estimen oportunas. Cuando un tema se repite así durante toda una obra le llamamos **ostinato**. Y, por lo mismo, a las variaciones de este tipo las llamamos variaciones sobre ostinato.

Es frecuente, aunque no imprescindible, que el ostinato en un caso así quede en la voz del bajo, con lo que hablaremos de Bajo ostinato.

El procedimiento, como se ve, no podría ser más simple. Pero es el caso que en música las técnicas sencillas resultan desafiantes para los compositores. Así encontraremos que existen variaciones sobre ostinato de una extraordinaria sencillez, y excelente funcionamiento. Pero de la misma forma podemos encontrar que a veces el compositor desea superarse a sí mismo y aprovecha este procedimiento para hacer piezas asombrosas, de resultado muy superior al que se podría esperar de algo tan simple. Las Variaciones Goldberg son, en sí mismas una de las mayores, por longitud y calidad, variaciones sobre ostinato jamás escritas.

Entre las variaciones sobre ostinato más sencillas se encuentran las del tipo que los ingleses denominan **ground**. Consisten en una interpretación del ostinato tal que, si a veces el tema en cuanto a tal desaparece, se respetan sus armonías.

Entre los ingleses, el compositor de grounds por excelencia es Henry Purcell. [Aquí podéis oír A new ground](#), pieza modélica en cuanto al tratamiento del ostinato. Otros grounds conocidos son Guardame las vacas, Greensleeves o la mayoría de los rocks antiguos. Hablar de ostinatos y Purcell, conlleva la obligación de aludir al [Lamento de Dido](#), perteneciente a la ópera Dido y Eneas.

Dentro de ostinatos de este tipo, uno de los más conocidos es el de las folías.

La otra vertiente, la de las obras de gran dificultad musical y contenido, queda ejemplificada, sobre todo, por la **Chacona** y la **Passacaglia**. La falta de comunicaciones en el barroco, sumada a la existencia de danzas, llamadas Chacona y Pasacalle, hace que no sea posible una definición precisa de cada una (es decir, cada compositor parece manifestar un concepto diferente de cada una de ellas).

Como ejemplo, recordamos [la passacaglia y fuga en do menor](#) de Bach.

Otro tipo de variaciones sobre ostinato pueden ser las siguientes:

- **Variación por aumentación** de los valores del tema, pasando estos a una figuración más larga.
- **Variación por disminución** de los valores del tema, pasando estos a una figuración más corta.

³ http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/blog/archives/2005/03/variaciones_2_v.html

- *Variación por cambio de tonalidad*, manteniendo la estructura del tema pero variando su altura al modificar su tonalidad.
- *Variación por omisión*, dejando de hacer sonar algunas notas del tema, sin que este pierda su estructura y sea reconocible igualmente.
- *Variación por cambio de timbre* o instrumentación, al pasar el tema a ser interpretado por otro u otros instrumentos distintos de los que se utilizaron originalmente.
- *Variación por cambio de velocidad* o agógica, etc

Variaciones (3): otros tipos de variación ⁴

Las hasta ahora vistas variaciones sobre ostinato responden a la más sencilla de las posibilidades: la de dejar el tema como "fondo" sobre el que va a irse produciendo música siempre nueva. De esta manera el **tema** aporta unidad y los elementos añadidos, variedad. Incluso así, cabe también la posibilidad de que el ostinato se reinterprete y rearticule. Eso nos aproxima a otro tipo de variaciones, quizá más conocidas.

Este otro tipo de planteamiento no tiene un nombre especial. Consiste, básicamente, en respetar el perfil del tema —es decir, los rasgos que lo hagan más reconocible, que pueden variar para cada compositor— y rearticularlo, añadiendo elementos nuevos que aporten, deseablemente, una identidad y personalidad nueva para cada variación.

Hablar de los tipos de variación es una tarea inabarcable. Con todo, y sólo con la intención de ejemplificar y adquirir un vocabulario común con el que poder comentar obras, veamos una lista completamente arbitraria. Quede claro que es necesariamente incompleta, y que, como es lógico, los diferentes tipos de tratamiento se solapan entre sí.

Los ejemplos utilizados están básicamente improvisados, y la validez que tengan apunta más a su claridad que a su belleza.

Tomemos como base o **tema** la voz superior de este fragmento musical escrito en la tonalidad de Do Mayor que, además, está armonizado de manera muy simple (con los grados tonales solamente).



[Hacer click para escuchar.](#)

Un primer tipo de variación sería la que podemos llamar *ornamental*, que consistiría en añadir notas al perfil melódico principal intentando mejorar la melodía o al menos darle un carácter nuevo. Esta ornamentación consta de notas ajenas a la armonía tales como notas de paso, floreos, apoyaturas, retardos, anticipaciones, notas escapadas y otras.

⁴ http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/blog/archives/2005/03/variaciones_3_t.html



[Hacer click para escuchar.](#)

La ornamentación podría llegar a producir una melodía incluso muy diferente. No es problema en tanto se proporcionen al oído los elementos suficientes para que reconozca el parentesco con el **tema**. Por el contrario, está en el más puro espíritu de esta forma musical.



[Hacer click para escuchar.](#)

Otra posibilidad sería la de *reinterpretar o modificar la armonía*, aportando así un grado normalmente mayor de complejidad que el original.



[Hacer click para escuchar.](#)

Cabe también la posibilidad mantener el tema incólume y cambiar la textura de su acompañamiento, a lo que podemos llamar *variación textural*.



[Hacer click para escuchar.](#)

Es planteable también la *variación por cambio de modo*, en el cual se mantiene la tonalidad y todas las funciones de los grados tonales modificando la armadura y con ello la función de los grados III, VI y VII. Este tipo de variación casi siempre añade recursos de reinterpretación armónica.



[Hacer click para escuchar.](#)

Existe también la *variación contrapuntística*, donde se reelabora una contramelodía para el tema, como en el ejemplo, o se añade un entramado contrapuntístico y/o imitativo, práctica en que Bach es maestro. **Beethoven** empleó una fuga en una de las variaciones del último movimiento de la Sinfonía Heroica.



[Hacer click para escuchar.](#)

A veces se da una variación un carácter específico, por ejemplo, el de una danza. Se llama **variación de carácter** (Variaciones Golberg de Bach)

Y, por último, hablaremos de la **variación por cambio de ritmo**, en la cual se modifica o bien la medida de la melodía en sí o bien la subdivisión de la pulsación lo que lleva, en la mayoría de casos, a un cambio de compás.



[Hacer click para escuchar.](#)

Hoy día en el jazz no se llaman variaciones , pues no están escritas sino que se improvisa sobre la marcha. En el jazz la intuición melódica, armónica la lleva uno en el alma, saliendo a flote en numerosas melodías de siempre.

Estas variaciones tratadas aquí de forma individual pueden actuar de forma conjunta (2 tipos de variación o más a la vez) con lo que la posibilidad de tipos de variación se multiplica.

AUDICIÓN: **Guía de la orquesta para jóvenes**

Autor: Benjamín Britten

Título: Guía de orquesta para jóvenes. Variaciones y fuga sobre un tema de Henry Purcell.

Instrumentos: Orquesta.

Forma: Tema con variaciones y Fuga.

Guía de Orquesta para jóvenes es una obra de Benjamin Britten (1913-1976) que compuso en 1946, para un documental de la BBC de Londres con el propósito de presentar de manera clara y sencilla, las secciones y los instrumentos musicales de una Orquesta Sinfónica al público más joven. Con el paso del tiempo esta obra se ha convertido en un clásico del repertorio didáctico musical. La obra, de carácter pedagógico, debía ser representada junto al film *Los instrumentos de la orquesta*.

Esta guía, es al mismo tiempo una estructura musical realizada con dos formas musicales: un **tema con variaciones**, basado en un tema de Henry Purcell, un extraordinario compositor de la época barroca, inglés también, por quien Britten sentía gran afinidad, y una **fuga**, con un tema propio de Britten, que ocupa la tercera parte de esta obra.

Es una buena audición para reconocer el timbre de los instrumentos. La obra se divide en tres partes:

- En la primera parte los instrumentos interpretan la melodía basada en el tema de Purcell, por secciones: cuerda, viento madera, viento metal y percusión.

The image shows two staves of musical notation for 'Tema A'. The first staff contains Motivo A (quarter notes), Motivo B (eighth notes), and Motivo C (quarter notes). A red bracket labeled 'Secuencia' spans the Motivo C and the following Motivo C. The second staff contains Motivo C (quarter notes), Motivo C (quarter notes), Motivo D (eighth notes), Motivo D (eighth notes), and Motivo D (eighth notes). Red dashed lines and brackets indicate the boundaries and groupings of these motifs.

- En la segunda parte y siguiendo el orden de las familias anteriormente citado, los instrumentos, del más agudo al más grave, se van presentando individualmente y por familias

Viento-madera:

Piccolo-Flauta
Oboe-Corno Inglés
Clarnete
Fagot

Viento-metal:

Trompas
Trompetas
Trombones y Tuba

Cuerda:

Violines
Violas
Violoncellos
Contrabajos
Arpa

Percusión:

Timbales
Bombo y Platos
Xilofono
Caja y Caja china
Castañuelas y Tam-tam
Látigo

- En la tercera, basada como hemos dicho en un nuevo tema y utilizando una nueva forma musical, la **fuga**, van entrando de uno en uno, en el mismo orden que aparecen en la segunda parte, hasta acabar toda la orquesta. En este momento, ambos temas se unen, siendo el tema inicial interpretado por la sección de viento-metal y el tema fugado por el resto de la orquesta, hasta llegar, por medio de una Coda, al final de la obra

Tema B

The image shows a single staff of musical notation for 'Tema B' in 2/4 time. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes and a final quarter note with a sharp sign.

http://ividal.com/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=87&Itemid=52

Contiene video con la audición de la obra

La “Guía de Orquesta para jóvenes”, es una de las obras más importantes dentro de la literatura musical específicamente escrita para jóvenes, y se enmarca dentro de ese grupo reducido de obras sinfónicas que grandes compositores como Leopoldo Mozart, Prokófiev, Saint Saens, o el propio Britten dedicaron al mundo infantil y juvenil.