

Código

**7980**

## **Música Electroacústica**

Materia: Análisis musical I

Tema: Analisis tematico y formal

Docente: Colautti, Gabriel

Autor: Aguilar - Grela

Editorial:



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL CIUDAD DE BUENOS AIRES

DEPARTAMENTO DE MUSICA, SONIDO E IMAGEN

APUNTE PARA EL CURSO:

ESTRUCTURAS DE LA SINTAXIS MUSICAL

Por María del Carmen Aguilar

Año 1989

INTRODUCCIÓN

El estudio de la organización sintáctica de la música es uno de los aspectos del estudio de la Forma Musical. Se refiere al análisis de la organización de la música en tiempo y, por lo tanto, a la segmentación del discurso musical en secciones significativas.

análisis musical

Ubicaremos el estudio de las estructuras sintácticas dentro del contexto más amplio análisis musical en general. Por ello, comenzaremos por preguntarnos cuál es el sentido del análisis musical.

Analizamos una obra musical por varios motivos:

- porque la hemos oído, nos produjo cierto placer estético y nos interesa desentrañar detalles de su construcción;
- porque queremos comprenderla para luego interpretarla;
- porque nos parece útil para nuestra formación como músicos acceder al conocimiento de los recursos del lenguaje musical.

Podría aquí objetarse que los "lenguajes musicales" son muchos, que transmiten diferentes experiencias estéticas, que cada oyente carga de sentido y emoción la obra que escucha, etc.

Más allá de la validez de estas objeciones, podemos concentrar nuestra atención estudiando qué manera y a través de qué aspectos la obra musical interactúa con nuestra percepción. Este análisis nos informará sobre los recursos de la composición en general, más allá del lenguaje específico utilizado. Luego podremos profundizar sobre los recursos de cada estilo y, dentro del estilo, sobre las tendencias propias de cada compositor.

Partitura y el análisis auditivo

Puede encararse el análisis de una obra desde dos flancos diferentes: la audición de una versión determinada o al trabajo sobre la partitura. Ambos enfoques presentan problemas que es interesante considerar a través de algunas reflexiones.

La música es un arte del tiempo: articula el tiempo mediante la organización de los sonidos. Al escucharla ponemos en juego simultáneamente la percepción auditiva y la capacidad de memoria.

La decodificación del mensaje sonoro (musical, verbal, etc) tiene necesariamente que organizarse en el tiempo apelando a la memoria. La comprensión del discurso mu-

Las características de la percepción han sido estudiadas por distintas escuelas psicológicas. Las teorías de la Gestalt (percepción de configuraciones) son especialmente útiles para describir el proceso de percepción auditiva.

sical requiere identificar puntualmente los fenómenos, compararlos con otros ya escuchados y observar si son idénticos, similares o diferentes entre sí. De este modo, es posible determinar los momentos de cierre de la exposición de cada fenómeno, instante en el que retroactivamente se lo comprende. La audición es siempre un proceso que avanza en el tiempo y a la vez retrocede reconstruyendo comprensivamente lo ya escuchado.

El proceso descrito es, por cierto, arduo y vertiginoso y requiere en ciertos casos, de gran número de audiciones sucesivas.

El análisis que se basa en la partitura presenta ventajas e inconvenientes. Por una parte, el ámbito espacial de la hoja impresa nos permite "congelar" el discurso fluyente en el tiempo, observarlo en detalle, retroceder y avanzar sobre él facilitando la comprensión, las comparaciones, etc. El inconveniente se presenta cuando el "lector" no tiene una buena representación interior de la música escrita. En este caso (mucho más habitual de lo que sería deseable) la lectura queda presa de la letra muerta y se "ven" fenómenos que no "suenan" y viceversa.

En este curso nos dedicaremos especialmente al análisis auditivo, con el objetivo de concentrarnos en nuestras percepciones y de registrar cómo funcionan y cómo la obra musical actúa sobre ellas. Como auxiliar en el complejo proceso de audición y reconocimiento retroactivo nos serviremos de representaciones gráficas sencillas, que utilizaremos a modo de "taquigrafía" para tomar nota de las estructuras que aparecen y facilitar la comparación posterior.

Es importante recordar que en todo análisis por audición se está observando la obra del compositor, a través de la versión del intérprete. Un buen intérprete puede iluminar y hacer explícitos ciertos elementos de la obra que pasarían desapercibidos ante una aproximación superficial, así como una mala interpretación puede escamotear datos para la comprensión de la obra. Estos problemas deben ser tenidos en cuenta en el análisis, para intentar identificar las características intrínsecas de la obra y "filtrarlas" a través de la interpretación.

### El discurso musical

En qué consiste el discurso musical? Qué es lo que la música transmite a los oyentes?

Para responder a esta cuestión es necesario, en primer lugar distinguir la música instrumental de la que incluye texto. Esta última es un arte mixto (música y literatura), en la que la organización específicamente musical está, en mayor o menor grado, puesta al servicio del texto. Al escucharla, es el texto el que más directamente se ofrece a nuestra percepción; de él extraemos la sonoridad de las palabras, las imágenes que ellas evocan y la construcción de la estructura sintáctica y, a partir de estos datos, organizamos nuestra percepción musical.

La música instrumental (o la canción en idiomas que desconocemos) presenta a nuestra percepción un mayor grado de abstracción. Nuestra sensorialidad se ve afectada por el impacto del sonido pero ya no disponemos de las estructuras sintácticas conocidas ni de las palabras e imágenes que apelan directamente a nuestra emoción. Cuáles son, entonces, los "contenidos" que transmite una obra musical sin texto?

Desde cierto punto de vista, podría decirse que la música se transmite a sí misma; comunica su propio discurso, relata los pasos de su devenir articulando los sonidos y el silencio de ciertas maneras peculiares. El oyente reconoce esas peculiaridades y accede a un juego de "complicidad", de audición activa por lo cual descifrá y comprenderá los pasos del discurso y desarrollará expectativas que éste se ocupará de satisfacer o contradecir.

### Aspectos del fenómeno musical- Conceptos para su análisis

Cada obra musical es una compleja red de fenómenos sonoros, cada uno de ellos con una organización propia, que incide sobre la percepción y la memoria.

El paso básico del análisis consiste en desglosar convenientemente dicha multiplicidad observando los aspectos parciales del fenómeno.

Una vez efectuado el desglose de estos aspectos es necesaria una observación cuidadosa de cada uno de ellos desde el punto de vista de su evolución en el tiempo. Utilizaremos para ello ciertos conceptos que nos ayudarán a enfocar el problema:

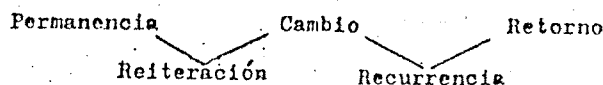
- permanencia: el fenómeno observado se mantiene en el tiempo;
- cambio: desaparece un fenómeno y aparece otro;
- retorno: vuelve a aparecer algo que había sido registrado con anterioridad.

Consideraremos también las modalidades de la repetición:

- reiteración: se vuelve a presentar un fenómeno. Entre ambas presentaciones no se registra la aparición de algo diferente;
- recurrencia: hay un cambio antes de la reaparición de un fenómeno.

En la reiteración el "cambio" remite al fenómeno ya registrado. La recurrencia es un proceso más complejo ya que obliga a recordar y reconocer un fenómeno anterior que reaparece después de haberse presentado un cambio.

Podemos sintetizar estos conceptos en un cuadro:



Estos conceptos deben ser aplicados no sólo a cada uno de los aspectos del fenómeno observado sino también a la interrelación entre ellos. Nuestra percepción se aclarará si podemos definir con precisión si todos los aspectos del fenómeno permanecen en el tiempo, si algo permanece mientras otros aspectos cambian, si el retorno es textual o representa cambios, cuál es la medida de los cambios, etc. Al estudiar entonces la interacción entre todos los aspectos observados se obtendrá una síntesis reveladora de la complejidad del proceso.

### Tipos de análisis

El primer paso del análisis consiste en una aproximación totalizadora, registrando los usos o etapas del devenir del discurso: las funciones formales. Según se detallará más adelante, observaremos qué funciones se presentan a nuestra percepción y tomaremos nota del orden de aparición de dichas funciones y de la longitud relativa de los segmentos que las soportan.

Los pasos siguientes del análisis tienen relación con el tipo de obra. En una obra tonal el código de relaciones tonales sirve de hilo conductor del discurso: sobre él se organizan las relaciones de tensión y reposo y se construyen las funciones formales. Es por lo tanto imprescindible en estas obras, un buen análisis armónico, registrando:

- proceso tonal
- funciones armónicas
- tipos e inversiones de acordes
- relaciones ritmo/ armonía y melodía/ armonía.

La armonía es un plano de significación que sirve como "puntuación" para el discurso.<sup>2</sup>

Observar, por ejemplo, la relación entre la segmentación formal y las funciones armónicas en canciones populares (estrofas, estribillos, etc.) o utilizar el plan tonal en las sonatas de Mozart y Beethoven, observando la relación entre la función formal y el esquema armónico que le sirve de apoyo. Analizar "lieder" y pequeñas piezas para piano del romanticismo (Schubert, Brahms, Schumann, etc.) observando la relación entre la organización formal (y/o la construcción del texto) y el plan armónico.

En las obras en las que la armonía ha perdido su carácter funcional es útil analizar el lenguaje armónico en términos: "acorde = objeto sonoro". Los contrastes entre tipos diferentes de construcciones acórdicas brindan información sobre la construcción formal de la obra.<sup>3</sup>

El análisis del discurso musical en sí es el que llamaremos análisis sintáctico-temático. Define por un lado la segmentación del discurso y por otro, los temas o ideas que se desarrollarán en el mismo. Dado que este análisis es el objeto de nuestro curso estudiaremos en detalle sus aspectos más adelante y mencionaremos ahora la otra rama importante del análisis: el análisis fenoménico, que se refiere a la manera concreta en que se plasma el discurso musical mediante el sonido.

En este análisis observamos:

- la instrumentación, el juego de timbres;
- el uso del registro de alturas independientemente de las notas o los grados de la escala: agudo contra grave, registro abierto o compacto, movimientos hacia el agudo o el grave, etc.
- las relaciones de velocidad entre apariciones de los eventos, espacio de tiempo entre eventos, relación sonido-silencio, crecimientos y decrecimientos de la velocidad, etc.
- los modos de ataque y articulación de los sonidos;
- la evolución de las texturas o relaciones entre distintas "partes" (monodía, homofonía, diversas polifonías, melodía acompañada, etc.)

Según el tipo de obra que estamos analizando es importante registrar cuáles de estos parámetros contribuyen a generar la forma o señalan momentos de cambio en la percepción de las funciones formales.

Si imaginamos en un extremo de la historia de la música occidental una melodía vocal gregoriana y en el otro extremo una obra electroacústica es evidente que el análisis fenoménico tiene cada vez más peso y se hace cada vez más imprescindible. Este análisis acompaña y completa el análisis de obras tonales en las que la instrumentación, los contrastes de intensidad, etc. colaboran con la construcción de la forma y es prácticamente el único análisis posible en obras electroacústicas o en ciertas obras contemporáneas: en las que el sonido ha dejado de cumplir el rol de "portador" del discurso para convertirse en protagonista y constructor de la estructura<sup>4</sup>.

#### La estructura formal del discurso

La referencia permanente para la tarea de desglose y articulación temporal de los aspectos del discurso es su estructura formal. El proceso analítico se transforma en síntesis cuando se accede a la comprensión de esa estructura. A su vez, la captación de la estructura, aunque sea provisoria o intuitiva permite ahondar en la identificación de las variables puestas en juego.

Plantearemos entonces el estudio de la articulación del discurso musical desde tres puntos de vista relacionados con la estructura formal:

- a) el de las funciones formales: los pasos o etapas del devenir del discurso;
- b) el temático: análisis de las "ideas" musicales;
- c) el sintáctico: segmentación significativa del discurso.

3) Estudiar en Preludios de Debussy la relación entre la forma de la obra y las diferentes construcciones acórdicas.

4) Estudiar, por ejemplo, en sinfonías diversas (Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler) la relación entre cambios de registro y de instrumentación y la aparición de las diferentes funciones formales;

- observar en poemas sinfónicos (Strauss, Prokofiev, etc.) la importancia de las variaciones dinámicas y de los cambios tímbricos en la construcción de la forma;
- estudiar en cuartetos de cuerdas de Anton Webern y en obras orquestales de Ligeti la relación entre forma y modos de ataque y articulación;
- observar en motetes y madrigales renacentistas (Palestrina, Victoria, Vecchi, Monteverdi, etc.) la relación entre forma (desarrollo del texto) y cambios de textura.

## PRIMERA PARTE

## FUNCIONES FORMALES Y ANALISIS SINTACTICO-TEMATICO

Las funciones formales

El estudio de las funciones formales se refiere a la identificación de los pautas o etapas del devenir del discurso.

Desde cierto punto de vista podría pensarse que la obra musical está concebida como una interacción con nuestro aparato perceptivo. El compositor pone en juego sus recursos para sostener nuestra atención. Por ejemplo:

- ofrece información que genera expectativas y luego las satisface o frustra;
- presenta materiales previsibles que producen un efecto tranquilizador (o letárgico);
- introduce factores de sorpresa;
- distorsiona lo previsible interesándonos en las modificaciones que pone en juego, etc.

En este proceso destinado a sostener nuestra atención, cada una de las etapas del discurso cumple una determinada función. Estas funciones son independientes del contenido del discurso en sí. Su comprensión nos permite reconstruir la forma de éste y por ello las llamamos funciones formales.

Las funciones formales se presentan en cualquier discurso articulado en el tiempo (acto teatral, oratoria, etc.). Para describir las establecemos una analogía entre el discurso musical y una pieza oratoria.

Función introductoria: identificamos una sección destinada al llamado de atención, a concentrar a la audiencia antes de comenzar a tratar el tema. Esta sección no es imprescindible, ya que podría entrarse directamente en materia abordando el tema sin ninguna preparación.

Función expositiva: se cumple en el segmento destinado al enunciado del tema. Este tema, que en el discurso verbal es la idea a desarrollar, se presenta en música como uno o dos giros rítmico/melódicos (motivos) que se reiterarán, sufrirán transformaciones de diverso tipo y reaparecerán a lo largo de la obra.

La función expositiva es imprescindible; si no hay tema, aunque se trate del más elemental, no habrá discurso.

Función elaborativa: se cumple en las secciones destinadas a mostrar las diferentes transformaciones del tema. En ellas observaremos las varias implicaciones que se desprenden del tema, los diferentes contextos en los que éste puede ser ubicado, etc.

Esta función puede no aparecer en obras muy sencillas o en las que apelan a la reiteración como recurso estético.

Función transitiva: si hay dos o más temas acerca de los cuales se quiere hablar, puede pasarse abruptamente de uno a otro sin solución de continuidad o dedicar una sección a hacer la transición entre ellos.

Dentro de esta sección pueden presentarse etapas que cumplen las siguientes funciones:

- función liquidativa: se redondea y da por terminado el tratamiento del primer tema;
- función traslativa: se explicita el momento de la transición;
- función preparatoria: se adelantan rasgos o elementos del próximo tema.

Estas funciones pueden presentarse en diferentes segmentos, uno a continuación de otro o simultáneamente en un mismo segmento. También puede eliminarse alguno de los pasos.

Si se presentan nuevos temas, habrá secciones destinadas a cumplir nuevas funciones expositivas, y elaborativas.

Función recapitulativa: se cumple en el momento en que se vuelve a presentar un tema ya escuchado luego de haber sido elaborado. Nuestra percepción y comprensión del tema se ha enriquecido por haber conocido las diversas elaboraciones y estamos en condiciones de acceder a una síntesis más completa.

Función conclusiva: se cumple en la sección específicamente destinada a anunciar el final del discurso. Podemos reconocer dentro de esta sección:

- la liquidación de los temas tratados;
- la cadencia o sección específicamente conclusiva (la única imprescindible);
- la coda, sección destinada a confirmar que el discurso ya terminó su desarrollo.

El segmento destinado a la función conclusiva puede presentar una o varias de estas funciones, en forma sucesiva o superpuestas.

Resumiremos en un cuadro las funciones formales enunciadas:

#### FUNCIONES BÁSICAS

Imprescindibles

EXPOSITIVA

CONCLUSIVA    liquidación  
                  cadencia  
                  coda

#### FUNCIONES SECUNDARIAS

complementarias

INTRODUCTORIA

ELABORATIVA

TRANSITIVA    liquidación  
                  traslación  
                  preparación

RECAPITULATIVA

Al escuchar una obra musical para su análisis tomaremos nota de las funciones formales que aparecen, del orden de aparición y de la longitud relativa de los segmentos que las soportan.

#### El análisis sintáctico-temático

Cuando hablamos del tema de una obra musical nos referimos a cierta construcción melódico/rítmica que la caracteriza y la diferencia de otras. El tema tiene su origen en la pequeña construcción melódico/rítmica que llamamos motivo.

El tema está presentado por medio de una unidad sintáctica. Llamamos unidad sintáctica a un segmento reconocible del discurso, de construcción cerrada y longitud abarcable por la memoria inmediata. Las sucesivas presentaciones y modificaciones del tema también se presentan por medio de algún tipo de unidad sintáctica, de manera que se puede acceder a la comprensión del discurso si se observan con cuidado las relaciones entre desarrollo temático y segmentación sintáctica.

#### El motivo

El motivo es la unidad mínima con sentido musical que genera elaboraciones.

Para comprender el discurso musical es necesario describir el motivo desde los puntos de vista rítmico y melódico/armónico. En música tradicional suele ser suficiente con esta descripción, no así en ciertas obras contemporáneas en las que el factor tímbrico, la intensidad, el movimiento en el registro de alturas, el modo de ataque de los sonidos, etc. suelen ser determinantes y hasta reemplazar al aspecto melódico en la construcción de los temas y motivos.

Descripción del motivo: el nivel constructivo

Para describir adecuadamente el motivo es necesario recurrir a los que llamaremos el nivel constructivo.

Se ha dicho que el motivo está construido por una o dos pequeñas organizaciones rítmico/melódicas. Llamamos células a dichas organizaciones. La célula es la unidad constructiva mínima.

Al hablar aquí de nivel constructivo nos referimos a la organización acentual de los elementos del discurso, entendiendo como acento la jerarquización de un punto que crea un efecto de apoyo.

En cada célula se organizan los elementos rítmicos débiles alrededor de un punto acentual;

- anacrusas: elementos débiles previos al acento;
- desinencias: elementos débiles posteriores al acento.

Desde el punto de vista de su organización rítmica, la célula puede ser:

- anacrúsica (comienza con anacrusa) o tética (comienza con acento)
- resolutiva (termina en acento) o suspensiva (termina con desinencia)
- uniforme (todos los elementos del ritmo tienen igual duración) o no uniforme (elementos de duración desigual).

Observamos el comportamiento melódico de estos elementos del ritmo:

- movimiento en una sola dirección (ascenso o descenso melódico)
- movimiento de ida y vuelta (ascenso y descenso)
- repetición de alturas
- melodía por grado conjunto (origen escalístico) o arpegios (origen armónico)
- intervalos melódicos característicos (tipo y tamaño)

Elaboraciones del motivo

Una vez descripto del motivo desde los puntos de vista mencionados podemos observar las modificaciones que sufren sus rasgos a lo largo de la obra. Estas pueden consistir en cambios en los diferentes aspectos del ritmo:<sup>5</sup>

- anacrúsico a tético (o viceversa)
  - resolutivo a suspensivo (o viceversa)
  - uniforme a no uniforme (o viceversa)
  - desplazamiento del acento
  - desplazamiento acentual sobre la métrica (síncopa)
  - modificación en la cantidad de elementos en la anacrusa o la desinencia
  - ampliación acentual (arregado de un elemento acentual al principio o final de la célula)
  - dilatación o compresión temporal en los elementos del ritmo.
- También pueden presentarse cambios en el aspecto melódico:
- cambios en la dirección del movimiento melódico
  - modificaciones en los intervalos
  - cambio de grado conjunto a arpegio (o viceversa)
  - repetición de notas o eliminación de repeticiones

Si el motivo tiene dos células, la elaboración puede consistir en la transferencia de los rasgos melódicos de una a otra conservando los rasgos rítmicos (o viceversa). Suelen darse también estas transferencias de rasgos entre motivos diferentes.

Motivo y funciones formales

La descripción ajustada del motivo permite comprender con claridad la naturaleza de ciertas funciones formales: en la exposición se presenta el motivo que será el germen del futuro desarrollo, en la elaboración se observan distintas maneras de tratar el

\*\*\*\*\*

(5) Para mayores datos sobre el análisis del ritmo puede consultarse el trabajo: PROPUESTA PARA UNA METODOLOGÍA DE ANÁLISIS RÍTMICO, por Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar, presentado en las III Jornadas de Musicología (Instituto Nacional de Musicología, 1986) editado por el Departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires



motivo, ubicándolo en diferentes contextos y modificándolo hasta el límite sin que se pierda de vista su naturaleza; en la liquidación se citan rasgos del motivo antes de dejarlo de lado para pasar a otro tema o concluir la obra, etc.

#### Motivo y sintaxis

El análisis motivico ayuda a aclarar la sintaxis de la obra. Hablamos aquí de sintaxis en un sentido análogo al del discurso verbal.

La relación entre sintaxis y música proviene históricamente de la asociación de música y palabras en el canto. La música tomó del texto datos para su organización rítmica (ritmo de las palabras), melódica (movimiento de alturas propio del idioma) y sintáctica (colocación de puntos, cesuras, respiraciones, etc. en los lugares en los que el texto lo requiere).

A partir de este origen se desarrolló la sintaxis musical como plano de significación independiente, hasta llegar a ciertas obras contemporáneas que buscan quebrar la conexión entre sintaxis y discurso musical.

#### Las unidades sintáctico-temáticas

Definimos la oración como : enunciado musical con sentido completo.

Una oración es una unidad sintáctico-temática: segmento del discurso que cierra el desarrollo de una idea. Este segmento está puesto al servicio de la comprensión del motivo. La oración presenta al motivo, y lo reitera y/o lo elabora de manera suficientemente explícita como para que el oyente identifique y memorice sus rasgos.

Si el motivo fuese expuesto escuétamente y de inmediato se pasara a otro tema, difícilmente se lo comprendería y recordaría; por ello, el compositor genera un contexto eficaz (la oración) para comunicar los rasgos del motivo y preparar al oyente para seguir el desarrollo de las múltiples elaboraciones que éste sufrirá a lo largo del discurso.

La identificación de las oraciones, apoyada en el campo sintáctico, está relacionada entonces con el análisis temático; se sigue el desarrollo de una idea y se observa su partícula estructura hasta su finalización. El cierre del desarrollo se determina por medio de la comparación con la estructura siguiente: en el punto en que advertimos una nueva organización o la presentación de una nueva idea motivica, comprendemos que el desarrollo anterior ha terminado, definiéndose así la "unidad con sentido completo".

#### El análisis sintáctico

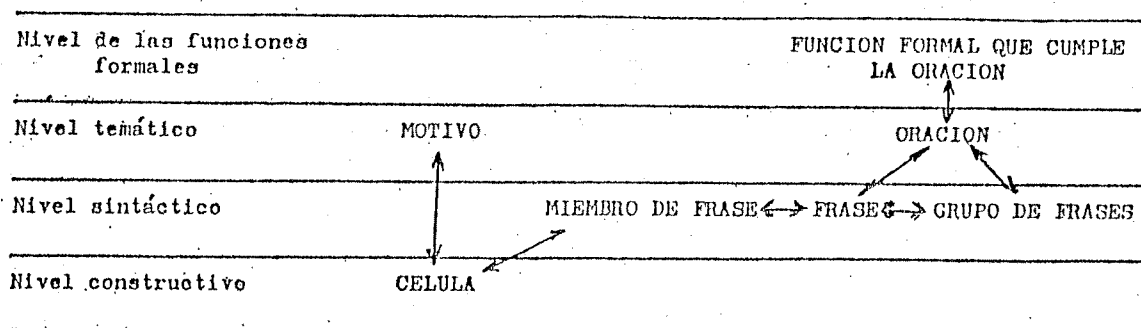
El análisis sintáctico es el estudio de la segmentación del discurso. Observaremos en este análisis la segmentación de la oración en frases.

La frase es la unidad sintáctica mínima completa.

El proceso perceptivo de la segmentación en frases también tiene relación con los motivos y sus elaboraciones; podemos segmentar significativamente la oración porque observamos el desarrollo temático.

Una oración puede estar formada, a nivel sintáctico por una o más frases. La frase, a su vez puede estar segmentada en miembros de frase, unidades sintácticas menores interdependientes.

Resumiremos en un cuadro los niveles del análisis que hemos mencionado:



#### Determinación de las secciones

De acuerdo con el cuadro precedente, hemos llegado en nuestro análisis a reconocer oraciones y observar la función formal que ellas cumplen. Pueden darse casos en que una misma oración cumpla varias funciones formales, o que alguna función requiera de varias oraciones para su desarrollo.

A través de este análisis aclararemos la segmentación de la obra en grandes secciones dedicadas al desarrollo de cada tema cumpliendo determinado grupo de funciones formales. La identificación de estas secciones es el paso que completa el estudio de la forma de la obra.

#### Relaciones entre texto y música

La música con texto es, como ya se ha dicho, un arte mixto. Por ello es necesaria estudiar, por separado los aspectos musical y literario y luego analizar las relaciones entre ambos.

Este proceso implica aislar el texto y observar los detalles de su construcción a varios niveles. En primer lugar distinguiremos si se trata de texto en prosa o en verso. En el caso de ser prosa observaremos su construcción sintáctica (frases y oraciones) y la compararemos con la sintaxis musical; analizaremos la adecuación de la música al texto por la coincidencia entre ambas sintaxis y también por la correspondencia entre acentos y por el énfasis puesto en ciertos puntos respecto al sentido de las palabras.

En el caso de tratarse de texto en verso estudiaremos la construcción del mismo:

- división en estrofas
- cantidad de versos en cada estrofa
- cantidad de sílabas en cada verso
- puntos de acentuación interna del verso
- tipo y organización de la rima

Estudiaremos luego la construcción musical para determinar:

- si se adapta o no a la construcción del verso
- si se unifican o separan versos por medio de las frases musicales
- si el juego de acentuaciones del verso coincide con el de la música
- si la organización formal responde a la división en estrofas
- qué tipo de relación tienen los trozos de música con y sin texto, etc.

SEGUNDA PARTEESTRUCTURAS DE LA SINTAXIS MUSICAL

El reconocimiento de las ideas motivicas y la identificación de los distintos tipos de elaboración permiten determinar la segmentación sintáctica. En esta etapa del trabajo estudiaremos ciertas maneras de estructurar entre sí las presentaciones y elaboraciones de motivos.

Los tipos de relación que se describirán a continuación pueden presentarse a cualquier nivel de la segmentación:

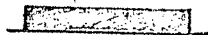
- entre células
- entre miembros de frase
- entre frases, construyendo oraciones
- entre oraciones
- entre secciones de la obra.

Puede darse el caso de que aparezca un tipo de relación entre células y otro entre miembros de frase o frases, generando estructuras de complejo desciframiento. Más sencillo es el caso en que un mismo tipo de relación se propaga desde los niveles constructivos hasta la macroforma. Describiremos entonces los tipos de estructura para luego estudiar el nivel en que se presentan y las relaciones de un nivel con otro.

Tipos de estructuras

A partir de la idea de similitud entre sus elementos internos, podemos describir tres tipos básicos de estructuras:

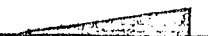
- estructura reiterativa



- estructura periódica



- estructura evolutiva



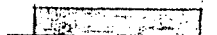
A estos tipos puede agregarse el encadenamiento de conjuntos diferentes, definido por la no similitud entre sus componentes.

Estructura reiterativa

Consiste en la presentación de una idea y su reiteración sin elaboración.

La estructura reiterativa más simple es el ostinato (reiteración no transpositiva). En ella no hay variación alguna del elemento repetido.

Representamos gráficamente el ostinato como una estructura no direccional sobre una línea de tiempo:



En su interior se pueden representar las diferentes apariciones del elemento repetido



La otra estructura reiterativa es la secuenciación (reiteración transpositiva). Es la reiteración apoyada en un proceso traslativo melódico (transposición) o armónico.

En las secuencias apoyadas en cambios armónicos, nuestra atención no está requerida por elaboraciones motivicas y se concentra en el proceso armónico; la armonía se aísla perceptivamente como un plano de significación. De esta manera podemos oír, por ejemplo, secuencias que sugieren la idea de antecedente-consecuente (ida a la Dominante y vuelta a la Tónica), propia de la estructura periódica (como veremos más adelante) o secuencias en progresión o modulantes que sugieren la idea de crecimiento o movimiento propia de la estructura evolutiva.

Si es necesario, agregaremos a la representación gráfica similar a la del estinato, la referencia al tipo de estructura sugerida por el proceso armónico:



armonía del tipo antecedente-consecuente

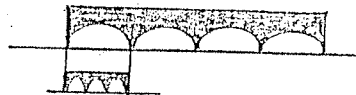


armonía del tipo evolutivo

El elemento de la secuencia puede ser:  
 - un motivo construido por una sola célula  
 - un motivo construido por dos células, o dos motivos contrastantes relacionados entre sí por la idea de antecedente-consecuente:



- un motivo que se reitera dos o más veces en forma de estinato o de secuencia:



En ciertas secuencias, los elementos presentan una parte que no varía y otra que se modifica melódica o armónicamente. La parte que se mantiene sin cambios juega como eje de impulsión hacia la variación.

En el límite entre las estructuras reiterativas y las evolutivas podríamos situar al estinato variado. En él, cada elemento es ligeramente diferente del anterior y corresponde a nuestra percepción observar en qué proporción se reiteran rasgos y en qué medida se modifican o varían. Como resultado de esta observación suele llegar-se a la definición de cierta ambigüedad. Es útil tomar nota de las características de la ambigüedad sin intentar adscribir el fenómeno observado a una catalogación que elimine el conflicto.

### Estructura periódica

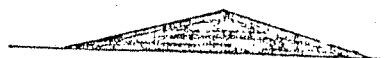
Sus características básicas son:

- la simetría
- la organización del tipo: "antecedente-consecuente"
- un pico de tensión en la zona central y la resolución o reposo en el final
- en muchos casos, presenta dos elementos motivicos contrastantes
- La estructura periódica consiste en dos partes complementarias. Esta complementariedad puede estar dada por:
  - la identidad entre las dos partes (dos frases iguales, dos miembros de frase iguales, etc.). Este es el tipo de simetría más elemental.
  - el principio de implicación (antecedente-consecuente) relacionado con:
    - a) códigos analógicos (por ejemplo, ascenso/descenso, contracción/dilatación, etc.)
    - b) código tonal (elección de notas e intervalos de la escala con características complementarias: ida a la Dominante/vuelta a la Tónica)
    - c) organización rítmica (ritmo suspensivo/ritmo resolutivo, cantidad igual o equivalente de compases en las frases organizadas por la métrica, cantidad igual de células rítmicas, etc.)

En las oraciones del tipo periódico, suele presentarse la idea de antecedente-consecuente en un par complementario de motivos. Esta relación se propaga a lo largo de toda la oración, entre miembros de frase y entre frases.

Todas las características de la estructura periódica colaboran para que el oyente pueda prever el final (tensión/relajamiento, simetría de diversos tipos, etc.) Retomaremos este tema más adelante al estudiar los desvíos de estas expectativas de simetría.

La representación gráfica de la estructura periódica muestra la simetría, el equilibrio y el pico de tensión central:



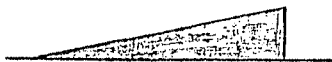
Estructura evolutiva

Son sus características principales:

- ① - presencia de un solo motivo
- ② - crecimiento a partir de este motivo: se lo presenta, muchas veces se lo repite y se comienza un proceso de elaboración
- ③ - naturaleza asimétrica dada por la tendencia al crecimiento del tipo "orgánico"
- ④ - no puede preverse el tipo de conclusión que tendrá este proceso
- ⑤ - el final del crecimiento del proceso elaborativo suele no ser satisfactorio; por ello, las estructuras evolutivas requieren muchas veces de estructuras subordinadas, con características motivicas menos fuertes, que le sirven de conclusión
- en estructuras tonales, el proceso armónico suele quedar abierto (no conclusivo) o ser modulante.

Por su naturaleza asimétrica y poco previsible, la estructura evolutiva es la que presenta más problemas a nuestra percepción. En muchas obras se busca recuperar el equilibrio por medio de segmentos fuertemente conclusivos o por la reiteración de la estructura evolutiva generando cierta simetría.

La representación de la estructura evolutiva muestra la tendencia al crecimiento y el final abrupto:



Si en la obra aparece el segmento subordinado con función conclusiva lo representaremos de esta manera:

Comparación entre estructura periódica y estructura evolutiva

Los rasgos principales de estos dos tipos de estructura son totalmente opuestos:

PERIODICAEVOLUTIVA

Simetría

Asimetría

Antecedente/consecuente

Crecimiento orgánico

Dos motivos contrastantes

Un solo motivo

Final previsible

Final imprevisible y poco satisfactorio (necesita estructura conclusiva agregada)

Pico de tensión en el centro y relajamiento al final

Proceso de tensiones no previsible

Este cuadro comparativo permitiría suponer que en todos los casos resulta clara la determinación perceptiva del tipo de estructura que se está escuchando. En realidad, pocas veces se presentan a nuestra percepción estructuras "paradigmáticas" que contienen todos los rasgos mencionados. La mayoría de las veces nos encontramos con combinaciones de rasgos que es necesario analizar cuidadosamente para comprender la real naturaleza de la obra musical, sin pretender reducirla a uno de los modelos ideales.

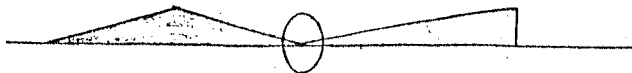
Encadenamiento de conjuntos diferentes

Son las estructuras cuyos componentes no son elaboración de una unidad motivica; están formadas por elementos heterogéneos entre sí. La unidad de la estructura se establece por comparación con segmentos anteriores o posteriores de características estructurales diferentes.

Modificaciones de las estructuras básicas

Describiremos a continuación algunas de las principales modificaciones que sufren las estructuras básicas a lo largo del discurso musical.

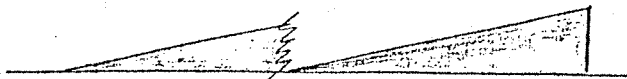
Elisión: un mismo elemento es, a la vez, final de una estructura y comienzo de la siguiente. La elisión produce una perturbación en el fluir del discurso generando una de las ambigüedades más comunes.



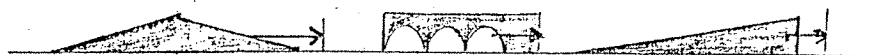
Detención del fluir del discurso: la capacidad perceptiva de esperar una posible continuación o complementación del discurso permite distinguir el momento en que éste se trunca, deteniendo su fluir o desviándose del modelo esperado



En las estructuras evolutivas se reconoce una unidad trunca si la estructura reconociera, de manera igual o similar



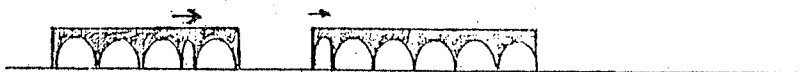
Extensión: se prolonga la estructura por repetición del segmento final



Ampliación: agregado de elementos o prolongación temporal, en el comienzo, en el centro o al final de una estructura periódica. Nuestra percepción de la simetría y previsibilidad de las estructuras periódicas permite aceptar este tipo de ampliaciones reconociéndolas como desvíos de la expectativa de simetría y reconstruyendo la tendencia periódica y su modificación.



Es común encontrar ampliaciones en las estructuras reiterativas, por el agregado de un fragmento o de variantes de un fragmento.



Contracción: reducción temporal o en el número de elementos constitutivos, respecto de:

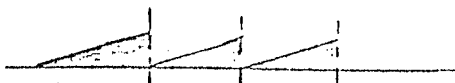
- un modelo ya escuchado



- la expectativa de simetría mencionada en el párrafo anterior



Encadenamiento de enunciados incompletos: otra modificación de la estructura del tipo periódico; consiste en presentar la idea de "antecedente-consecuente" a nivel de motivos o de miembros de frase y encadenar en el nivel de las frases una sucesión de "antecedentes" produciendo una estructura fuertemente suspensiva.



Nº 1

Serie 5: LA MUSICA EN EL TIEMPO

# serie 5 serie 5 serie 5 serie 5

*"ANALISIS MUSICAL: UNA PROPUESTA METODOLOGICA"*

*"LA CONSIDERACION DE LAS TENDENCIAS MULTIPLES  
(ASOCIATIVAS-DISOCIATIVAS) EN EL ANALISIS MUSICAL"*

*"INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA OBRA DE EDGAR VARESE"*

DANTE GRELA

**"ANÁLISIS MUSICAL: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA".**

-1-

La presente propuesta surge como respuesta personal ante los interrogantes y problemas que no fueran planteados durante largo tiempo, por los diversos tipos de metodologías de análisis musical actualmente en uso.

Así, por ejemplo, en los métodos que se podrían clasificar como "tradicionales", las falencias más importantes son, a mi entender:

a) **Falta total de homogeneidad en la nomenclatura:** lo cual conduce a que distintos autores denominen de manera diversa las mismas cosas, o, por el contrario, usen el mismo término para designar cosas muy diferentes (así ocurre, por ejemplo, con términos tales como, motivo, frase, período, etc.).

b) **Falta de amplitud y flexibilidad operativa:** en general, este tipo de metodologías están concebidas en función de la música europea de los siglos XVII a XIX, de modo que su adaptación al examen de músicas de otras épocas, estilos y lugares, resulta totalmente forzada, pues en estos casos generalmente se trata de "adaptar la música a la metodología", y no a la inversa, como sería lógico que ocurriese si esta última fuese lo suficientemente amplia y genérica.

Respecto, por otra parte, de determinadas metodologías recientes, basadas principalmente en principios matemáticos, lógicos, semiológicos y lingüísticos, los problemas más evidentes que encuentro son:

a) **"Disgregación" de la obra analizada,** sin proceder, generalmente, a la posterior "reconstrucción" de la misma, como síntesis del proceso analítico (de lo cual resulta una "pérdida de contacto" con el "objeto original", en tanto a su visión como totalidad).

b) **Pérdida de contacto con la "realidad sonora" de la música examinada:** al respecto, considero que "la realidad sonora" concreta (o sea la música como tal) debe servir como punto de referencia, a partir del cual se desarrolla la labor analítica (hasta llegar, inclusive, a las frases más abstractas de la misma).

c) **Traducción textual de procedimientos de trabajo y terminologías lingüísticas, lógico-matemáticas, semiológicas, etc., al campo musical:** esto implica muchas veces una falta de correlación exacta entre las



"herramientas teóricas" del método y las características propias de la materia a analizar. Por lo tanto, si bien no soy contrario en absoluto a los aportes (y en ciertos casos muy importantes) brindados por éstas u otras disciplinas científicas, considero que es fundamental proceder a su uso posteriormente a la realización de las adaptaciones necesarias en conexión con el análisis musical.

Así, tratando de responder a estos problemas, vengo trabajando desde 1974 en la fundamentación, elaboración y puesta en práctica de una metodología basada en los siguientes principios:

1) **Terminología de análisis genérica y flexible**, aplicable a la música a investigar, sin limitaciones de lenguaje, época, estilo, o cualquier otra.

2) **Exámen de la obra desde diversos ángulos**: (articulatorio, comparativo, funcional, etc.), cuyos resultados parciales se integren posteriormente, mediante un proceso de **interpretación de sus interacciones e interrelaciones**.

3) La **"realidad sonora"** de la obra como punto de partida y referencia durante todas las fases de análisis, confrontando con ella las resultantes parciales obtenidas en cada etapa, como también las interpretaciones más generales, o finales.

4) El análisis se practicará en función de dos **"niveles"** genéricos diferenciados:

a) **NIVEL MACROESTRUCTURAL**: referido a elementos y relaciones ubicados dentro del campo de la percepción auditiva directa.

b) **NIVEL MICROESTRUCTURAL**: referido al trabajo sobre estructuras sonoras cuya delimitación y características no son factibles de ser discernidas claramente por audición directa (en función de su breve extensión temporal, o de procesos de enmascaramiento, por ejemplo).

De hecho, tanto el macro como el micro-estructural son campos genéricos, factibles de subdivisiones y subclasificaciones internas, en función de las características de cada obra en particular.

El nivel de análisis microestructural resulta en muchos casos de capital importancia para proporcionar clarificaciones y ayudar a interpretar determinados aspectos a nivel macroestructural, que sin este microanálisis previo no pueden ser claramente definidos.

Por otra parte, es imposible definir a priori la frontera entre niveles micro y macro estructurales, dado que en la práctica se da en general una transición continua entre ambos. Entonces, dicha delimitación se determinará en cada caso en función de las características de la música analizada y las necesidades específicas, tendiendo a cubrir las cuales se plantea el análisis.

5) **Análisis con sentido "interpretativo"**, a través del cual no solamente se obtenga una "descripción" (por más detallada que ésta sea) de la obra, sino que permita extraer conclusiones y plantear interpretaciones a partir de los hechos concretos que revele el análisis.

Así, lo importante no será entonces que dos o más analistas distintos planteen la misma interpretación de cierta obra, sino que las interpretaciones y conclusiones de cada uno de ellos resulten consecuencia lógica y evidente del proceso de análisis planteado a partir de las características que vaya mostrando la obra, sin "forzarla" dentro de determinada metodología de análisis, tratando finalmente de demostrar de cualquier forma la validez de dicha metodología.

6) **Metodología amplia y dúctil**, que pueda ser adaptada a las necesidades y objetivos de las diversas áreas del conocimiento y la práctica musical (musicología, pedagogía, creación, ejecución, etc.), sin perder por ello su objetivo principal de llegar a una visión lo más integral posible, que plantee siempre una "interpretación" de la obra, en función de las necesidades específicas que condujeron a la labor analítica.

\*\*\*\*\*

#### DESCRIPCION GENERAL DE LOS METODOS DE TRABAJO:

En cuanto a la organización concreta del trabajo de análisis, considero de fundamental importancia la delimitación de una serie de **AREAS**, dentro de las cuales se examinarán aspectos parciales específicos, que aportarán sus resultados en función de una fase posterior del análisis que contemplará las **INTERRELACIONES e INTERACCIONES** entre las resultantes obtenidas en las diversas áreas, en función de una interpretación analítica de la obra examinada, en tanto a su existencia y funcionamiento como **totalidad orgánica**. A tal efecto, deslindo las siguientes **AREAS DE ANALISIS**:

- a) ANALISIS ESTADISTICO.
- b) ANALISIS PARAMETRICO.
- c) ANALISIS ARTICULATORIO.
- d) ANALISIS COMPARATIVO.
- e) ANALISIS FUNCIONAL.
- f) ANALISIS DE INTERRELACIONES.

Cada una de estas AREAS cubrirá los siguientes aspectos:

#### ANALISIS ESTADISTICO:

Estará consagrado a las tareas que impliquen RECuento, CLASIFICACION Y TABULACION, ya sea de HECHOS SONOROS (como por ejemplo, el recuento o clasificación de las alturas contenidas en determinado acorde) o de RELACIONES (como en el caso de proceder a contar o clasificar los intervalos existentes entre los sonidos de cierta monodía, por ejemplo). El análisis estadístico servirá fundamentalmente como auxiliar de las demás áreas, en aquellos casos en que sea necesario practicarlo, pues como un fin en sí mismo, obviamente carece de valor, en la mayoría de los casos.

#### ANALISIS PARAMETRICO:

Comprenderá operaciones referentes al estudio de las características organizativas de cada uno de los parámetros sonoros (1) en la obra a analizar. Por lo tanto, cubrirá todos los aspectos relacionados con el estudio referente a la organización de ALTURAS ( en sucesión y en simultaneidad), DURACIONES, INTENSIDADES Y TIMBRES (y naturalmente, todo otro aspecto resultante de la interacción de algunas de estas variables básicas entre sí, por ejemplo, TEXTURAS o MODOS DE ATAQUE Y DE ARTICULACION).

#### ANALISIS ARTICULATORIO:

Esta área trabajará en el examen de la obra desde el punto de vista de su articulación en función del tiempo (y también del espacio, si la música analizada así lo requiere, por sus características intrínsecas), desde la macro a la microforma.

\*\*\*\*\*

(1) Empleo el término PARAMETRO para designar cada una de las variables que obran sobre los hechos sonoros, delimitándolos, y por lo tanto caracterizándolos. Así, los parámetros fundamentales, que hacen a cualquier tipo de fenómenos sonoros, son ALTURA, DURACION, INTENSIDAD y TIMBRE.

Aquí, a fin de evitar la confusa terminología "tradicional" ( motivos, frases, períodos, etc.), propongo la aplicación del término genérico UNIDAD FORMAL, para designar cada una de las partes en que se va articulando una forma sonora, distinguiendo los diversos niveles formales según lo que denomino el GRADO de la respectiva unidad formal. Por lo tanto, las unidades formales "de primer grado" serán aquellas de mayor magnitud en que se articula la forma, y de allí en adelante, el número que indica el respectivo grado irá creciendo a medida que se avance hacia el nivel microestructural.

Así tenemos, por ejemplo, tomando un caso muy simple:

Por otra parte, dentro del análisis articulatorio habrá que considerar otros dos aspectos muy importantes, a saber:

a) MODOS EN QUE SE PRODUCE EL PASO DE UNA UNIDAD FORMAL A OTRA; lo cual podrá darse por:

1) SEPARACION: cuando, entre la conclusión de una unidad formal y el comienzo de la siguiente, media un silencio de cualquier magnitud.

2) **JUXTAPOSICION:** cuando dos unidades se suceden sin que exista discontinuidad sonora entre el final de una y el comienzo de la otra (por lo tanto, en este caso, el "factor articulatorio" deberá ser otro, en lugar del silencio).

3) **ELISION:** cuando el elemento o el grupo final de elementos de una determinada unidad funciona a la vez como comienzo de la unidad siguiente (también en este caso deberán existir "factores articulatorios" de otra índole que el silencio).

4) **SUPERPOSICION:** cuando, estando constituida la textura por más de un "plano sonoro" (o "estrato"), una nueva unidad formal comienza en uno de estos, antes que la unidad anterior haya concluido en otro u otros planos sonoros.

5) **INCLUSION:** este caso, podemos decir que constituye fundamentalmente un "modo de articulación espacial", más que específicamente temporal, y se produce cuando, en una textura constituida por más de un estrato, algunos de estos comienzan y terminan sus unidades formales dentro del tiempo que abarcan las unidades en otros estratos, comenzando por lo tanto después, y terminando antes que éstas últimas.

b) **MAGNITUD DE LA ARTICULACION:** Aquí, partimos del hecho de que en muchos casos se suele presentar una independencia entre el nivel morfológico de una articulación (definido éste por la extensión temporal relativa de las unidades formales) y lo que podemos llamar el "GRADO" o "MAGNITUD" de la articulación entre unidades, el cual se definirá en función de diversos factores, a considerar para cada obra en particular (tales como: extensión temporal de los silencios que separan las unidades, características del proceso de cambio en determinados aspectos de los diversos parámetros y factores en juego, como armonía, registros, timbres, texturas, etc.).

En función de este tipo de examen, se podrá confeccionar para la obra analizada, algo así como una "escala de magnitudes y factores articulatorios", que permitirá estudiar ordenadamente su evolución, función y efectos sobre la totalidad de la forma, a lo largo de la pieza.

También se deberá tener en cuenta aquí el hecho de que determinados tipos de texturas provocan la existencia de "zonas" y no "puntos" de articulación, tal como ocurre, por ejemplo, en el caso del contrapunto modal renacentista en la música europea, donde los procesos articulatorios de la forma se producen en la mayoría de los casos por superposición, dando lugar entonces a la existencia de una zona dentro de la cual, cada una de las voces de la textura va teniendo su articulación en puntos generalmente

no coincidentes, lo cual lleva a definir este tipo de hecho como ZONA DE ARTICULACION y no PUNTO DE ARTICULACION, como puede encontrarse en forma predominante, por ejemplo, en las obras del s. XVIII europeo.

### ANALISIS COMPARATIVO:

En esta área se trabajará en el estudio de los "grados de parentesco" existentes entre las diversas unidades formales constituyentes de la obra analizada (a todos los niveles, entre la macro y la microforma), en función de una labor comparativa del contenido específico de las mismas, en cuanto a **ELEMENTOS Y RELACIONES** entre éstos, así como en lo referente a su distribución espacio-temporal dentro de los límites de la unidad en cuestión.

A tal fin, la comparación se realizará teniendo en cuenta los "referentes" básicos siguientes:

- a) IDENTIDAD
- b) SEMEJANZA
- c) DESEMEJANZA
- d) OPOSICION

**IDENTIDAD:** dos o más unidades formales se considerarán idénticas, cuando su contenido, y la distribución espacio-temporal del mismo, no difiera en absoluto de una a otra.

Todo hecho, por más mínimo que sea, que provoque diferencias entre las unidades en cuestión, llevará a considerar su comparación como un caso de semejanza.

**SEMEJANZA:** se considerarán semejantes aquellas unidades que presenten una combinación entre ciertos aspectos que se mantienen sin modificaciones en ambas, con otros que cambian (o sea, donde se dan modificaciones parciales).

Dado, por otra parte, que el campo de la semejanza es muy amplio, y a los fines de poder realizar un trabajo en profundidad en lo referente a este aspecto, he optado por definir la siguiente sub-clasificación:

1) **SEMEJANZAS TENDIENTES A LA IDENTIDAD:** donde el grado de diferencia entre las unidades comparadas es mínimo.

2) **SEMEJANZAS PROPIAMENTE DICHAS:** donde nos encontramos a medio camino entre la identidad y la desemejanza. Dado que este campo es, a su vez, muy amplio, el analista podrá proceder a clasificar diferentes estadios dentro del mismo, en función de la obra estudiada.

3) **SEMEJANZAS TENDIENTES A LA DESEMEJANZA:** donde, lo que permanece común entre las unidades comparadas es tan pequeño en magnitud y/o jerarquía, que las mismas tienden a ser percibidas y clasificadas como ausentes de toda semejanza.

**DESEMEJANZA:** se refiere a los casos en que las unidades formales comparadas no presentan absolutamente nada en común, ya sea desde el punto de vista perceptivo o del puro razonamiento analítico. Al respecto considero que, en realidad, la desemejanza total no existe, prácticamente en ningún caso, pero a los fines prácticos del análisis, pienso que se hace imprescindible su consideración, pues de otro modo entraríamos ya en un terreno prácticamente filosófico, que escapa de los límites y objetivos del presente trabajo.

**OPOSICION:** constituye un caso híbrido particular, asociado por una parte con la semejanza (como un tipo de complementariedad) y por otra parte con la desemejanza, dado que se referirá a unidades formales en las cuales algunos aspectos (oposición parcial) o todos (oposición total) de una de las unidades se "reflejan" en la otra bajo su aspecto exactamente opuesto.

#### **ANÁLISIS FUNCIONAL:**

Esta área del análisis se detendrá en el estudio y clasificación de la función que cada una de las diversas unidades de la forma cumple dentro del contexto total de la misma. Para ello, propongo la siguiente clasificación de los tipos generales de funciones que se presentan en una obra musical:

- a) EXPOSICION
- b) TRANSFORMACION
- c) TRANSICION
- d) INTRODUCCION
- e) INTERPOLACION
- f) EXTENSION
- g) CONCLUSION
- h) INTERJECCION

**EXPOSICION:** desempeñan esta función aquellas unidades que llevan a cabo la "presentación" de estructuras sonoras cuyas características, en lo que hace a su organización parametral, se mantienen "estables" a través de las mismas, constituyendo además el único tipo de "función independiente" (o "cerrada"). en el sentido de que esta clase de unidades no requieren necesariamente (a los fines de su definición funcional) provenir de, ni conducir a unidades con otro tipo diferente de función (tal es el caso de los denominados "temas" en la música europea clásico-romántica, caracterizados fundamentalmente por su estabilidad tonal, y su carácter de "organismos completos en sí mismos".)

**TRANSFORMACION:** una determinada unidad formal cumplirá función de transformación, cuando esté construida a partir de estructuras sonoras que ya han aparecido antes en la obra, y en base a cuyos componentes y/o relaciones, tomadas en forma parcial o total, se construye la nueva unidad. Los dos procedimientos fundamentales de transformación que distingo, son:

a) **VARIACION:** cuando la estructura sometida a transformación aparece en forma completa, y guardando, en líneas generales, su distribución temporal original (por ej., al modo de las "variaciones sobre un tema", en el clasicismo o romanticismo).

b) **ELABORACION:** cuando la transformación esta realizada en base a aspectos o sub-estructuras parciales de la unidad formal original, o cuando el contenido de ésta, si bien reaparece en forma total, se encuentra sometido a permutaciones en el tiempo, con respecto a su aparición original (como es el caso, por ej., en las "elaboraciones" del allegro-sonata clásico).

**TRANSICION:** cumplirá esta función aquella unidad que se emplee para conducir paulatinamente (o sea mediante un "cambio continuo") desde una unidad formal con determinadas características, hacia otra unidad con características diferentes.

**INTRODUCCION:** cumplen esta función las unidades que, siendo inestables en algún aspecto al menos, preceden a unidades formales con otro tipo de función, hacia las cuales conducen, como lo hace una anacrusa hacia el punto de apoyo. Por lo tanto, dependen de la unidad hacia la cual conducen, pero no de aquella que las precede.

**INTERPOLACION:** esta función se cumple cuando cierta unidad formal es interrumpida por otra (la unidad interpolada), y luego que esta última concluye, retoma su desarrollo.

**EXTENSION:** se trata aquí de la función que cumplen las unidades que prolongan a otras unidades formales (de las cuales dependen), más allá del punto o la zona donde ha tenido lugar la conclusión del "cuerpo principal" de las mismas.

Tanto la INTRODUCCION como la INTERPOLACION y la EXTENSION, son tipo de unidades formales empleadas para ampliar otros tipos de unidades, de las cuales depende a su vez la inteligibilidad de la función desempeñada por estas últimas.

**CONCLUSION:** esta función la desempeñan aquellas unidades utilizadas para reafirmar un proceso conclusivo (al modo por ej., de las denominadas "codas" y "codettas" en la música clásica o romántica). Por lo tanto, en general, deberán presentar características de "redundancia" en, al menos algunas de sus características, con respecto a la unidad formal a la cual preceden.

Las unidades formales conclusivas pueden a su vez subclasificarse en:

a) **TRANSICIONES CONCLUSIVAS:** o sea, unidades que "conducen" en forma continua desde una unidad no-conclusiva hacia un "punto terminal" netamente conclusivo.

b) **EXTENSIONES CONCLUSIVAS:** este tipo de unidades aparece como ampliación de unidades formales que ya son conclusivas en sí mismas, de tal modo que funcionan específicamente como "reafirmaciones de una conclusión", por redundancia.

c) **CONCLUSIONES PROPIAMENTE DICHAS:** la diferencia fundamental entre este tipo de unidades formales y las mencionadas en a) y b) radica en el hecho de que son unidades con sentido conclusivo, que presentan una existencia autónoma respecto de la unidad formal que las antecede (un ejemplo característico de tal tipo de unidades se suele dar en muchas de las "codas" de las sonatas para piano de Beethoven).

**INTERJECCION:** esta función (de tipo "exclamativo") la desempeñan las unidades que provocan una interrupción del sentido discursivo en la forma sonora, de modo semejante a lo que ocurre con las exclamaciones en el lenguaje hablado. Por lo tanto, son tipos de unidades cuyo aspecto más importante será el poner en evidencia las características intrínsecas del material sonoro que las compone, a diferencia de aquellas unidades con otras funciones, donde el material sonoro sirve fundamentalmente como vehículo o soporte del discurso.

Respecto del análisis funcional, es también fundamental la consideración de algunos otros aspectos, tales como los que denomino **POLIFUNCIONALIDAD**, por una parte, y **MODULACION DE LA FUNCION**, por otra.

**POLIFUNCIONALIDAD:** entiendo por tal, aquella característica que se encuentra en ciertas unidades de determinadas formas, que hace que presenten una ambigüedad en tanto a su desempeño dentro de una única función específica, funcionando en cambio, por ej., como **EXTENSION** de la unidad formal que la precede, pero al mismo tiempo como **INTRODUCCION** con respecto a la unidad que sigue. Esta ambigüedad funcional está implicando, de hecho, una **BIFUNCIONALIDAD**, en este caso.

**MODULACION DE LA FUNCION:** se refiere al hecho de que ciertas unidades formales no presentan una función fija durante toda su extensión, sino que la misma se va modificando paulatinamente hasta finalizar cumpliendo una función diferente de aquella con la que comenzó. Así, por ej., si una determinada unidad, que comienza funcionando como expositiva a partir de cierta zona en su trayectoria, va transformándose en una transición, sin que se pueda delimitar el momento preciso en que se produce el cambio de función, dado que éste se va dando de una manera continua, hasta definirse en la nueva función, estaremos en presencia de lo que denomino "modulación de la función".

Otro aspecto de importancia es el relacionado con la diferenciación clara entre **PROCEDIMIENTO** y **FUNCION**, pues su confusión generalmente conduce a interpretaciones oscuras o erróneas en el análisis. Para tratar de aclarar este punto, considero conveniente partir de la consideración de un ej. como el siguiente: la importante unidad formal central de un allegro-sonata, llamada habitualmente "elaboración" (o "desarrollo"), cumple justamente esa función: **ELABORACION** (como una forma particular de la función que denomino genéricamente **TRANSFORMACION**) de las estructuras sonoras que aparecen en la primera gran unidad formal, cuya función es expositiva (2). O sea que, en un caso como éste, la función específica de la unidad en cuestión es la de "elaborar" (o, genéricamente, "transformar") cierto material sonoro expuesto en estructuras anteriores.

\*\*\*\*\*

(2) En estas unidades formales centrales de allegro-sonata, suelen aparecer, sobre todo a partir de Beethoven, otras estructuras sonoras, aparte de las transformaciones de las estructuras ya planteadas en la unidad expositiva anterior. Esto, por supuesto, plantearía un caso de **FUNCIONALIDAD MULTIPLE**, sobre el que no me voy a extender ahora para no complicar el ej., que trato que sea lo más simple y evidente posible.

Por otra parte, podríamos encontrarnos (y sucede a menudo) con cierta unidad que cumple por ej., función de **TRANSICION**, pero que está construida en base a una **ELABORACION** de ciertas estructuras que han sido expuestas previamente. Este caso, entonces, nos pone en evidencia claramente la diferencia existente entre: **FUNCION**, por una parte (**TRANSICION**, en el presente ej.), y **PROCEDIMIENTO** en el cual se basa la construcción de dicha unidad formal (en el ej., **ELABORACION** de estructuras sonoras de exposición previa). En el primer ej., en cambio, **FUNCION** y **PROCEDIMIENTO** coincidían completamente.

#### ANALISIS DE INTERRELACIONES:

Esta es la etapa final y, a mi modo de ver, la más importante del proceso de análisis, pues se refiere a la consideración conjunta de los resultados obtenidos en las fases anteriores, con miras a extraer conclusiones o interpretaciones sobre la obra examinada, en tanto forma orgánica con características particulares dentro del contexto cronológico y cultural en el cual se ubica.

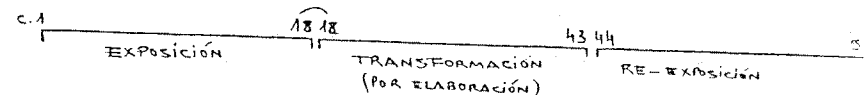
Así, por ej., el alto grado de continuidad que se evidencia en un gran porcentaje dentro de la obra de J.S. Bach, generalmente se produce como consecuencia de la interacción de los siguientes factores:

- 1) Continuidad sonora propiamente dicha (a través del movimiento ininterrumpido).
- 2) Articulación del movimiento continuo y regular mediante procesos armónico cadenciales.
- 3) Articulación del movimiento continuo por procesos relacionados con los aspectos comparativos y funcionales de la forma.

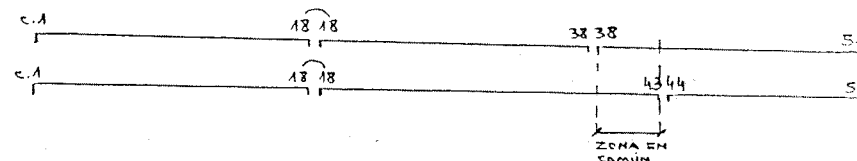
Así, por ej., en la invención a dos voces n° 4, se produce una articulación evidente sobre la primera semicorchea del compás 38, provocada por la cadencia perfecta sobre la región de la menor. Considerando la anterior articulación del mismo nivel, que se produjo sobre la primera semicorchea del compás 18, la pieza queda articulada en tres unidades formales, a nivel de macroforma:



Por otra parte, observando la forma desde los puntos de vista comparativo y funcional, tenemos que, a partir del compás 44 comienza una unidad formal final, reexpositiva y estabilizada en la región tonal principal, re menor, en tanto que la zona comprendida entre los compases 38 y 43 todavía participa de la inestabilidad tonal y la función de transformación (por elaboración) de la unidad anterior, y por lo tanto, vista la forma en función de estos aspectos, se definen las siguientes tres unidades macroformales:



Si superponemos ahora los dos esquemas anteriores tenemos lo siguiente:



O sea, un esquema compuesto, donde nos encontramos que al interrelacionar los esquemas resultantes de los dos ángulos de análisis mencionados, la unidad que media entre los compases 38 y 43 pertenece, por una parte, a la gran unidad formal que comenzó a partir del compás 18, y por otra, a la unidad que comienza en compás 38 y se extiende hasta el final de la pieza.


Así, este tipo de trabajo de interrelación entre los resultados aportados por las distintas áreas de análisis nos permite determinar e interpretar, en este caso, los factores que están produciendo procesos de **ARTICULACION MULTIPLES** (y por lo tanto, determinando un cierto "grado de ambigüedad") dentro de la continuidad regular del movimiento constante de semicorcheas.

De este modo, nos encontramos con que, en la mayoría de los casos, una forma sonora es la resultante de procesos y trayectorias múltiples (paramétricas, articulatorias, comparativas, funcionales) que, obrando unas sobre otras, y sin coincidir muchas veces en cuanto a los puntos o zonas de cambio o articulación, provocan factores de ambigüedad en la articulación interna de la forma.

Por lo tanto, la consideración analítica de las diversas interrelaciones e interacciones entre las resultantes de los diversos ángulos de análisis, tenderá fundamentalmente hacia el logro de los dos objetivos siguientes:

a) INTERPRETAR cuales son los mecanismos y procesos que se ponen en juego y se interconectan para producir determinadas resultantes (como por ej., la "articulación múltiple" observada en el ejemplo que acabo de presentar) que obran sobre las características de la música en cuestión, determinándola en tanto "objeto sonoro" percibido por nuestros sentidos.

b) "RECOMPONER" la obra como fase final de la labor analítica, pero teniendo ahora la posibilidad de observar la ubicación y funcionamiento de cada uno de sus componentes, a todos los niveles formales, y en relación con la totalidad orgánica de la forma.

  
DANTE G. GRELLA H.  
Rosario, 14/7/85

NOTA: La presente metodología viene siendo puesta a prueba con éxito, y mejorada constantemente, desde 1976 hasta el presente, a través de mis clases de Análisis Musical y de Composición en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), y en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario.

LA CONSIDERACION DE LAS "TENDENCIAS MULTIPLES"  
(ASOCIATIVAS-DISOCIATIVAS) EN EL ANALISIS MUSICAL

Al realizar el examen analítico de una forma sonora, considero de fundamental importancia establecer una clara diferencia entre lo que podemos denominar "ANALISIS DE CONSTATAACION" (o de CORROBORACION) por una parte, y "ANALISIS INTERPRETATIVO", por otra.

Así, lo que denomino "ANALISIS DE CONSTATAACION" se basará en las operaciones a realizar con miras a determinar en que medida la música bajo análisis responde a las "reglas de juego" de cierto sistema organizativo al que pertenece (o suponemos que pertenece) la obra, en uno o más aspectos (ritmo, altura, forma, etc.). Por lo tanto, practicamos un análisis de este tipo cuando conociendo (o suponiendo) que determinada composición responde al esquema del "allegro-sonata", la observamos en función del mismo, tendiendo a determinar en que grado y de que modo la música examinada responde a dicho esquema genérico, y hasta dónde, cómo y por qué, se aleja de él.

También realizamos un análisis de esta índole, cuando por ejemplo, ciframos la armonía en una obra perteneciente al sistema tonal funcional en cuanto a su organización de alturas, o numeramos las series (de alturas, duraciones, etc.) en determinada música que responde (o suponemos que responde) a una organización de tipo serial.

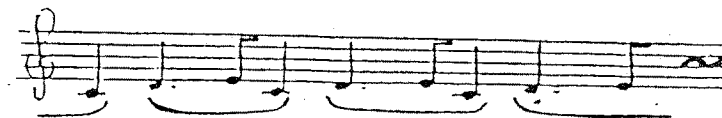
Este tipo de análisis nos permite -como dije antes- constatar el grado y tipo de conexión (y/o desvío) entre

una obra determinada y el prototipo organizativo al cual la misma responde.

Por otro lado, el ANALISIS INTERPRETATIVO es la resultante de aquel conjunto de operaciones analíticas tendientes a explicar y a fundamentar los por qué de las características intrínsecas de una forma sonora, que hacen que la misma presente determinados comportamientos, fundamentalmente desde el punto de vista de su recepción como fenómeno percibido, más allá de su grado y tipo de conexión con determinado sistema organizativo. Así, por ej., un análisis interpretativo nos ayudará a comprender cuales son los factores que confluyen para producir un mayor o menor grado de ambigüedad en la articulación interna de una forma sonora, o cuales son los condicionantes de una determinada situación de tensión en la interrelación entre altura y duraciones, etc. Por lo tanto, ANALISIS DE CONSTATAACION Y ANALISIS INTERPRETATIVO se constituyen en aspectos complementarios en el exámen analítico de la obra musical, que deben ser manejados con claridad y profundidad, a fin de obtener de ellos el máximo de provecho que nos pueden brindar como herramientas de trabajo.

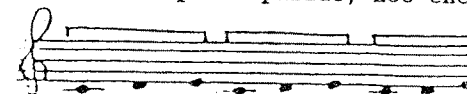
Ahora bien: dentro del campo del ANALISIS INTERPRETATIVO es que se encuadra lo que denomino "tendencias múltiples (asociativo-disociativas)" del material sonoro, y para proceder a explicar cual es el significado que asigno a esta denominación, considero que la vía más adecuada será proceder al examen de un ejemplo que ilustré sobre el particular.

Supongamos, por lo tanto, que dentro de una forma sonora cualquiera, nos encontrásemos frente al siguiente fragmento:



Se presentan aquí tres aspectos (altura, duración y modo de articulación), cada uno de los cuales tenderá a conferir un esquema articulatorio diferente al trozo en cuestión. Por lo tanto, examinando cada uno de ellos por separado, nos encontramos frente a lo siguiente:

a) ALTURAS:



Si consideramos las tendencias asociativo-disociativas derivadas específicamente de las interrelaciones entre alturas (prescindiendo de los demás aspectos mencionados) nos encontramos frente a una tendencia a formar grupos idénticos de tres notas (do-re-mi), que se mantienen aglutinadas internamente en función de:

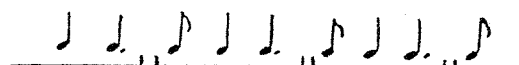
- 1) todos los intervalos del grupo tienen la misma dirección (ascendente) frente al intervalo de dirección opuesta (descendente) que se produce entre el final de un grupo de alturas y al comienzo del siguiente (podríamos denominar a este último tipo de intervalo como "extraestructural", o intervalo "separador", frente a los intervalos "intraestructurales", que son aquellos que forman parte de la constitución interna de cada microestructura).
- 2) el intervalo "extraestructural", es además diferente y de



mayor tamaño que los intervalos INTRAESTRUCTURALES (3ra. mayor frente a las 2as. mayores que aparecen en el interior de la microestructura).

3) el hecho de que se reiteren microestructuras de alturas idénticamente constituídas, conduce a la percepción de cada una de ellas como una forma completa con respecto al modelo percibido inicialmente, con respecto al cual se compara automáticamente cada repetición.

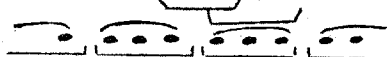
b) DURACIONES:



Aquí también nos encontramos frente a microgrupos de tres elementos, pero con puntos de articulación no-coincidentes con aquellos que tendían a imponerse a través de las interrelaciones de alturas.

Así, partiendo del hecho de que una determinada duración tiende a percibirse asociada a otra más larga, si esta última le sigue en forma inmediata, encontramos que los agrupamientos duracionales de tres elementos (tres notas) resultan de una situación de elisión entre dos grupos de dos elementos, que preexisten al de tres a nivel microestructural. O sea: por un lado, y por otro, que por elisión conforman la microestructura de tres elementos: .

c) MODO DE ARTICULACION:



La distribución de las ligaduras de fraseo impone al trozo una tendencia a articularse también en microestructuras de tres elementos, pero con puntos de inicio y finalización no coincidentes con los provenientes de los agrupamientos por altura o por duración.

De tal modo, si ahora observamos las interrelaciones entre las tendencias asociativas debidas a las tres variables consideradas, tomadas de a dos, la situación es la siguiente:

### 1) INTERRELACIONES ALTURA-DURACION:

a) la nota mi tiende a funcionar por un lado (altura) como elemento final de la microestructura (asociándose por lo tanto con lo que le antecede), y por otro (duración) como elemento inicial (agrupándose con lo que le sigue).

b) la nota re presenta, por una parte, tendencia a la continuidad -en tanto componente de la microestructura de alturas- y por otra funciona como punto de articulación, por su posición como final de la microestructura de duraciones.

c) la nota do, desde el punto de vista de las alturas, es comienzo de la microestructura. Pero éste tiende a ser neutralizado por la tendencia asociativa de las duraciones, donde el do se agrupa fuertemente con el sonido anterior (con duración de ), constituyéndose en elemento intermedio de la microestructura.



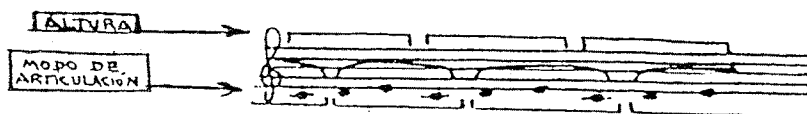
### 2) INTERRELACIONES ALTURA-MODO DE ARTICULACION

a) la nota re presenta, por una parte, tendencia a la continuidad -en tanto elemento intermedio de la microestructura de alturas- mientras por otra funciona como elemento inicial del agrupamiento determinado por la ligadura de frases, tendiendo por lo tanto a provocar una articulación con respecto a lo que le

antecede.

b) la nota do presenta también una doble tendencia: como punto inicial de la microestructura de alturas, provocando una continuidad hacia la nota siguiente y tendiendo a producir una articulación inmediatamente antes de su ataque, y por otra parte, como elemento final de la microestructura delimitada por la ligadura de fraseo, con una tendencia a la articulación entre su finalización y el ataque de la nota siguiente.

c) la nota mise encuentra también solicitada por dos fuerzas diferentes: una de ellas la ubica como elemento final de la microestructura de alturas (por lo tanto, la articulación tiende a producirse luego de ella), y la otra (en función de la ligadura de fraseo) la presenta como elemento intermedio del agrupamiento fraseológico (y por lo tanto, como elemento de continuidad, y no como punto de articulación).



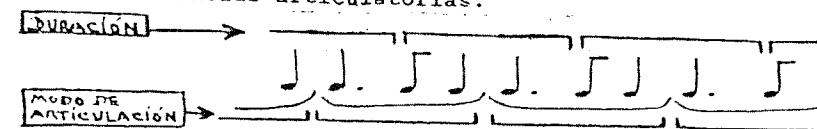
### 3) INTERRELACIONES DURACION-MODO DE ARTICULACION:

a) la  $\text{♩}$  funciona -desde punto de vista del agrupamiento duracional- como elemento final, tendiendo por lo tanto a provocar la articulación inmediatamente después de su conclusión. Pero a la vez, en la microestructura fraseológica, es elemento inicial, y entonces tiende a articular antes de su ataque.

b) la  $\text{♩}$  es elemento inicial del agrupamiento de duraciones (tendiendo así a producir la articulación entre la  $\text{♩}$  que la antecede y ella misma), pero a la vez ocupa una posición intermedia en la estructura impuesta por el modo de articulación (marcando una tendencia a la continuidad con respecto al elemento

que la antecede y al que sigue).

c) la  $\text{♩}$  es, por una parte, componente intermedio de la microestructura de duraciones, y por otra, final del agrupamiento fraseológico, creándose por lo tanto nuevamente una ambigüedad en cuanto a las tendencias articulatorias.



De tal modo, todo este juego de fuerzas, debido a las "tendencias articulatorias múltiples", confiere un grado particular de "tensión dinámica" al trozo, tensión que será tanto más grande cuanto mayor sea el número y grado de contradicciones que se presenten entre las diversas fuerzas en juego, trabajando en forma no-coincidente, lo cual también obrará sobre el "grado de continuidad" de la forma sonora en cuestión.

Esto nos permite deducir que el ejemplo citado se presentaría con un grado completamente diferente de "tensión dinámica" y de continuidad, si su apariencia se modificase de la manera siguiente:



Aquí, como se puede observar, hay una total coincidencia entre las tendencias articulatorias determinadas por las interrelaciones de alturas, de duraciones y fraseológicas, con lo cual desaparece la ambigüedad articulatoria, y la "tensión dinámica" interna de la estructura -en cuanto a su percepción global- podemos decir que se reduce prácticamente a un valor cero.

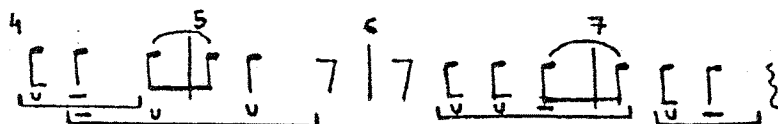
Además, una observación particular que podemos realizar es que, en un proceso de análisis interpretativo es de fundamental importancia la observación detallada de la fraseología que el compositor impone al material sonoro a través de los modos de ataque y articulación (si es que esto ha sido indicado, naturalmente), pues la medida en que ésta coincida o no con las tendencias asociativo-disociativas debidas a otros parámetros, influirá de una manera decisiva sobre los grados y tipos de "tensión dinámica" y de continuidad que presente la forma sonora en cuestión.



Pasaré ahora a examinar -en relación con los aspectos que estoy planteando- algunos fragmentos pertenecientes a obras musicales específicas.


El primer ejemplo está constituido por los compases 4 a 7 de la canción "Ann Street" de Charles Ives. Aquí se puede observar lo siguiente:



1) desde el punto de vista rítmico-métrico, la línea vocal presenta la siguiente interrelación de tendencias articulatorio-accentuales:



a) agrupamiento y acentos derivados de las interrelaciones duracionales:



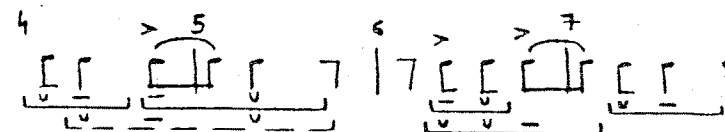
la primera  del compás 4, junto con la  que lo sigue, tienden a formar un microagrupamiento rítmico de dos elementos, con el segundo acentuado por duración.




Pero a la vez, dicha  está tendiendo a conformar un grupo



de tres elementos, junto con las dos  que le siguen, debido a su asociación por identidad en duración. De esto, resulta un agrupamiento rítmico compuesto de cuatro elementos, en el cual, la  del compás 4 se encuentra en situación de elisión.




Luego, a partir del compás 6, se suceden dos agrupamientos rítmicos netamente diferenciados, el primero de tres componentes  y el segundo de dos componentes , ambos acentuados agógicamente.

b) al tomar en consideración los acentos dinámicos que coloca el compositor, aparecen nuevas tendencias en lo que a microagrupamiento rítmico se refiere, a saber:



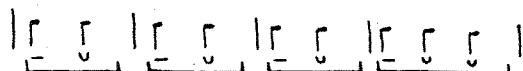
en los compases 4 y 5, las dos  ligadas tienden a formar, junto a la  que les sigue, un agrupamiento de dos componentes (acentuado dinámicamente sobre el primero de ellos). Pero aún así, subsiste la tendencia a la existencia de un grupo de tres elementos, por igualdad de duración, pero ahora con el acento sobre el segundo de ellos (señalado en el ejemplo con línea punteada). Esta última tendencia asociativa mantiene, por lo tanto, la situación de elisión para la  del compás 4.

En cuanto a los compases 6 y 7, las dos primeras  del compás 6 tienden a asociarse con las dos  ligadas siguientes, para constituir un agrupamiento de tres

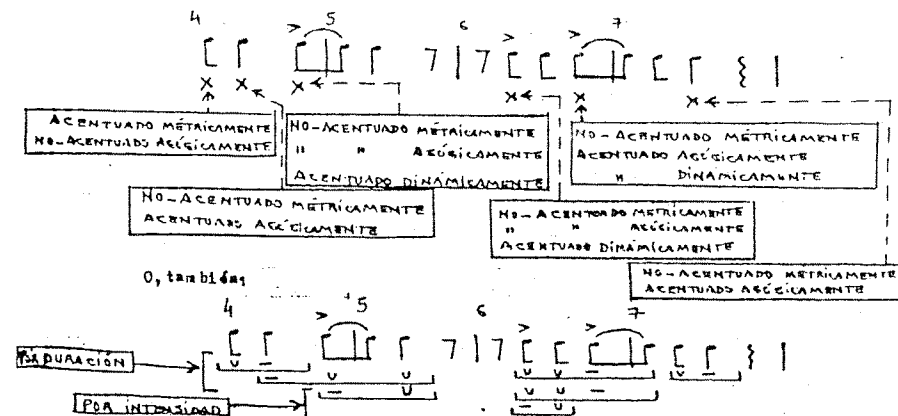
elementos, con el último acentuado, ya que sobre el mismo confluye un doble proceso acentual: por duración y por intensidad, resultando por lo tanto un acento de mayor magnitud que el que se produce sobre la primera  del compás 6. De todos modos, la presencia del acento dinámico sobre esta primera  del compás 6, y la posterior aparición de un nuevo acento de intensidad sobre la primera de las dos ligadas, refuerza en cierta medida la tendencia a que las dos primeras  del compás conformen un agrupamiento rítmico de dos elementos, acentuado sobre el primero.

Por otro lado, los dos últimos ataques del compás 7 no presentan ninguna modificación en cuanto a sus tendencias asociativas con respecto a lo manifestado antes, dado que allí no aparecen acentos dinámicos que provoquen nuevas tendencias.

c) considerando ahora también el esquema métrico subyacente, nos encontramos frente a las siguientes tendencias articulatorio-accentuales:




d) por lo tanto, podemos volver a retomar el trozo como totalidad, haciendo notar aquellos puntos en los cuales se producen contradicciones entre las tendencias derivadas de los diversos factores examinados (acentos agógicos, acentos dinámicos, acentos métricos):



Por otra parte, desde el punto de vista de las alturas, se produce la reiteración variada de la microestructura descendente la-sol-mi, donde la tendencia acentual se dá sobre la nota la, que es la más aguda de cada grupo.

2) si ahora examinamos analíticamente la parte instrumental, en conexión con los aspectos que son objeto de este trabajo, la situación será la siguiente:

a) un estrato constituido -desde el punto de vista duracional- por un movimiento regular y constante en . Dicho estrato, monorítmico en cuanto a lo duracional-acental, es polifónico en función de su desdoblamiento en dos planos de alturas.

Por una parte, la línea superior, en donde el movimiento descendente re-do hace coincidir la tendencia acentual de la nota más aguda re con el acento métrico sobre el primer tiempo del compás.

Por otro lado, en la línea inferior las cosas ocurren de manera diferente, pues se plantea una contradicción entre el acento métrico sobre el primer tiempo de cada compás, y la nota más aguda de cada microestructura de alturas, que se ubica sobre el segundo tiempo:

b) otro estrato, ubicado en la parte central de la textura, donde se mantiene un movimiento constante en  $\text{♩}$ , con un nuevo proceso de contradicciones entre tendencias acentuales dentro de los grupos de dos  $\text{♩}$ , que tienden a acentuarse métricamente sobre el primer elemento de cada microestructura, siendo esto contradicho por la tendencia acentual sobre cada segunda  $\text{♩}$ , debido a la mayor densidad polifónica (tres alturas simultáneas) y a la dirección

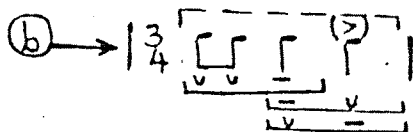
ascendente del movimiento hacia la segunda  $\text{♩}$ .

Por lo tanto, podemos observar que todo el segmento analizado presenta un alto grado de "tensión dinámica", que deriva de la interacción entre un conjunto de concordancias y contradicciones generadas por diversas fuerzas, provocando diferentes tendencias asociativo-disociativas del material sonoro, obrando sincrónicamente. De tal modo, vuelvo a insistir que -a mi juicio- este es un aspecto del análisis musical al cual se debe prestar especial y cuidadosa atención, pues, en gran medida, nos ayuda a revelar una serie importantísima de factores e interrelaciones estructurales que concurren a explicar por qué determinada obra musical presenta determinadas características distintivas que resultan fundamentales en cuanto a su realidad o identidad como forma sonora percibida.

El siguiente ejemplo está constituido por los compases 1 a 4 del primero de los "Valses Nobles y Sentimentales", de Ravel, donde procederé al examen detallado del compás 1 solamente, pues la situación se mantiene luego semejante a través de los restantes compases del fragmento.

En este ejemplo, coexisten las siguientes tendencias asociativas y acentuales:

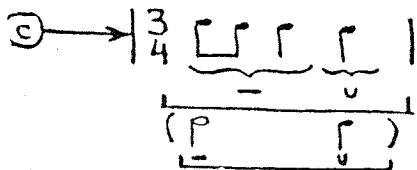
a) tendencia acentual y asociativa derivada de la influencia del esquema métrico.



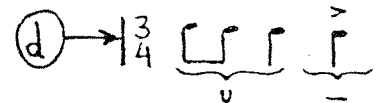
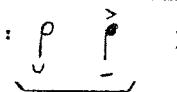
b) Este ej. plantea una tendencia múltiple, debida -por una parte- a que las dos figuras más cortas (♩) se asocian con la figura más larga que les sigue, estando a su vez dicha tendencia reforzada por la reiteración de la misma armonía, lo cual obra como factor de cohesión, pero que a la vez segrega del agrupamiento a la última ♩, ubicada sobre una armonía diferente y con un cambio de registro.

Por otra parte, desde un punto de vista estrictamente duracional, las dos ♩ tienden a asociarse por identidad en su duración, con acento sobre la primera de ellas, debido a su jerarquización frente a las dos ♩ (lo cual ya fué señalado anteriormente). Por lo tanto -y siempre desde el ángulo de las interrelaciones entre duraciones- el total tiende a constituirse en un agrupamiento compuesto, donde la primera ♩ se encuentra en situación de elisión.

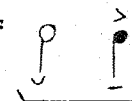
Pero si ahora se considera el acento dinámico ubicado sobre la última ♩ del compás, entonces la tendencia del grupo de dos ♩, se invierte, y resulta acentuada la segunda (esto está indicado en el esquema acentual colocado en la parte más inferior del ejemplo)



c) este ejemplo muestra otra de las tendencias asociativo-accentuales del fragmento, debida fundamentalmente, en este caso, a la asociación producida entre los tres primeros ataques en función de su identidad desde el punto de vista armónico (a través de lo cual se genera el siguiente esquema subyacente:



d) hace referencia, finalmente, a la influencia del acento dinámico sobre las tendencias asociativas señaladas en el ejemplo. c) Dicho acento tiende a generar un grupo de tipo anacrúsico con la siguiente estructura:

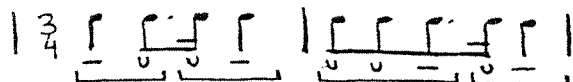


Por lo tanto, nos encontramos nuevamente frente a un sistema de fuerzas que, a través de un juego múltiple de coincidencias y contradicciones parciales, coloca al conjunto en una situación de "equilibrio inestable", que obra fundamentalmente sobre su identidad en tanto forma sonora.

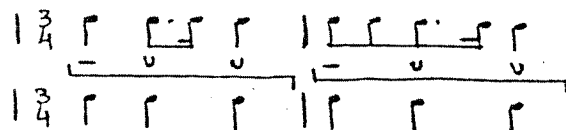
Para finalizar consideraré, como último ejemplo, los dos primeros compases de la línea de primer violín del primer movimiento del Cuarteto de Cuerdas op. 10, de A. Schönberg.-



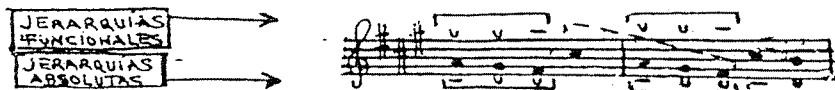
Desde el punto de vista de las interrelaciones duracionales, tenemos:



Luego, desde el ángulo del esquema métrico:



Y finalmente, considerando las interrelaciones de altura exclusivamente, vemos que tienden a conformarse dos agrupamientos descendentes iguales (la-sol sostenido-fa sostenido), donde se presenta un doble juego de tendencias acentuales, a saber:



a) tendencia a que cada microgrupo se apoye sobre el sonido final (fa sostenido), a través de la jerarquización acentual que adquiere dicho elemento desde un punto de vista funcional, por ser la tónica de la tonalidad en la que se encuentra el trozo.

b) por vía de la jerarquización que denomino "absoluta" (o sea aquella que deriva de la tendencia a destacarse de la nota más aguda de un grupo), se estarían tendiendo a crear acentos sobre la nota la, que ocupa la posición inicial en

Además, hay otro microagrupamiento, formado por las dos notas finales (do sostenido-si), donde no se dan fenómenos de ambigüedad acentual por vía de las alturas.

Finalmente, con líneas punteadas señalo cierta tendencia del cuarto sonido del ejemplo (do sostenido), a agruparse con los tres siguientes, debido en este caso a la identidad de dirección interválica, a pesar de que la conexión do sostenido-la no es en modo alguno tan fuerte como la existente entre las notas restantes de dicho grupo, en función de la notable diferencia en tamaño interválico.

Por otra parte, es de importancia señalar que las partes del segundo violín, de viola y de violoncello, tienden netamente a reforzar el esquema métrico.

De tal modo, en función de lo expuesto en este trabajo, reitero que -en mi opinión- dicho aspecto del análisis, en donde partimos de la consideración de la obra musical como la resultante de la interacción de un conjunto de fuerzas diversas que están generando constantemente una multiplicidad de tendencias asociativo-disociativas dentro de las interrelaciones internas de la materia sonora, es de primordial importancia, en tanto nos ayuda a tomar contacto con la complejidad existente en el seno de las formas sonoras, y a conocer e interpretar los orígenes y los roles que juega la complejidad y la ambigüedad resultante sobre la música, entendida fundamentalmente como organismo sonoro percibido.