

**ELEMENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL MACROFORMAL: UN
ACERCAMIENTO CRÍTICO AL CONCEPTO DE UNIDAD Y A LAS
RELACIONES ENTRE PARTES COMPONENTES, A PARTIR DEL ANÁLISIS
DE CUATRO OBRAS CONFORMADAS POR VARIAS PARTES O
MOVIMIENTOS**

Juan David Manco

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2015**

**ELEMENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL MACROFORMAL: UN
ACERCAMIENTO CRÍTICO AL CONCEPTO DE UNIDAD Y A LAS
RELACIONES ENTRE PARTES COMPONENTES, A PARTIR DEL ANÁLISIS
DE CUATRO OBRAS CONFORMADAS POR VARIAS PARTES O
MOVIMIENTOS**

JUAN DAVID MANCO

Tesis de grado presentada como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Música con énfasis en teoría

Asesor: ANDRÉS POSADA SALDARRIAGA, Magíster

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2015

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado 1

Jurado 2

Medellín 5 de junio de 2015

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco profundamente a mis Maestros Gustavo Yepes y Andrés Posada por su invaluable apoyo no solo en el desarrollo de mi tesis sino también por sus innumerables aportes a mi formación musical, por ser grandes maestros y referentes de vida.

A la Universidad Eafit por el gran apoyo para la realización de la Maestría. De igual manera, a la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango porque desde hace quince años supo sembrar en mi el amor por la música desde mis primeros estudios, y porque hoy sigue aportando a mi formación a través de su invaluable contribución y apoyo para la realización de mi maestría.

A mi abuela Susana y mi mamá Amparo por su apoyo constante en mi decisión de estudiar música.

A mi compañera de vida Elizabeth Montoya por su comprensión y acompañamiento incondicionales.

A mis compañeros de la maestría con quienes confirmé que el conocimiento se construye socialmente, en especial a mis grandes colegas y amigos Juan David Osorio y Jhonnie Ochoa.

A todos mis estudiantes, quienes sembraron las preguntas y el interés por este maravilloso tema de investigación.

A todos ellos quiero dedicar con gratitud este trabajo.

*“Me rodeaba un silencio melódico,
como el andante en que se diluye la tensión
de los movimientos anteriores”*

Sándor Márai, La Hermana

CONTENIDO

CONTENIDO	6
TABLAS	8
FIGURAS	10
RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN	13
1. EL ANÁLISIS MUSICAL	16
1.1 Contexto general del campo de estudio	16
1.2 Breve Marco Histórico del Análisis Musical	19
1.2.1 Música retórica	19
1.2.2 Los siglos XVIII y XIX: un panorama general de la consolidación del análisis y algunos de sus protagonistas	21
1.2.3 La influencia de la lingüística	41
1.2.4 Hermenéutica musical	45
2. LA MACROFORMA	50
2.1 Un acercamiento al concepto	50
2.2 ¿Cómo surgieron las obras con varios movimientos?	52
2.3 Algunos referentes de la Macroforma	58
2.3.1 Jan LaRue y su Análisis del estilo musical.	58
2.3.1.1 El Sonido.....	58
2.3.1.2 La Armonía.....	59
2.3.1.3 La Melodía.	60
2.3.1.4 El Ritmo.....	61
2.3.1.5 El Crecimiento.....	62
2.3.1.5 Reflexiones en torno a LaRue.	62
2.3.2 La Macroforma como “el Conjunto de la Sonata” en Julio Bas.	63
2.3.2.1 El Número.	64
2.3.2.2 El Carácter y Movimiento.	64
2.3.2.3 El Tono.....	64
2.3.2.4 La Amplitud o Duración.....	65
2.3.2.5 Los Tiempos Entrelazados y la Sonata Cíclica	65
2.3.2.6 Reflexiones en torno a Julio Bas.....	66
2.3.3 Clemens Kühn: La Idea de lo Cíclico y los Factores de Unidad Musical.	67
2.3.3.1 El Lied y Ciclo de Lieder.....	67
2.3.3.2 La Misa.....	68
2.3.3.3 La Suite.	69
2.3.4 Reflexión del Capítulo.....	70
3. EL CONCEPTO DE UNIDAD MUSICAL	71
3.1 Unidad, un concepto polisémico.....	71

3.2 Un debate inacabado	76
3.3 El concepto de Unidad en la metodología de análisis	80
4. FACTORES DE UNIDAD Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	83
4.1 Factores de Análisis Macroformal	83
4.1.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas.....	83
4.1.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.....	89
4.1.3 Relaciones de duración aproximada.....	95
4.1.4 Relaciones del ritmo, el tempo y la métrica	97
4.1.5 Relaciones formales o estructurales	101
4.1.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación	103
4.1.7 Relaciones extramusicales	105
4.2 Reflexión del capítulo	106
5. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS	108
5.1 Obras propuestas para el análisis	108
5.1.1 Variedad histórica	108
5.1.2 Conformación instrumental	108
5.1.3 Lugares geográficos	108
5.2.2 Cuarteto de cuerdas, Op. 132 de L. V. Beethoven	123
5.2.3 Concierto para Arpa y Orquesta Op. 25 de A. Ginastera.....	134
5.2.4 Miniaturas para Clarinete solo de J. H. Pinzón	146
6. CONCLUSIONES	160
7. REFERENCIAS.....	163

TABLAS

Tabla 1 Relación entre la Obertura a la manera Italiana y la Sinfonía Preclásica.	53
Tabla 2 Relaciones entre la Obertura Italiana y la Francesa.....	54
Tabla 3 Relaciones tonales entre los movimientos de algunas obras de L. van Beethoven.	65
Tabla 4 Simetría de las partes del ordinario de la Misa.....	68
Tabla 5 Relaciones tonales de las nueve Sinfonías de L. van Beethoven.	84
Tabla 6 Relaciones tonales por movimiento de las cuatro Sinfonías de J. Brahms.....	85
Tabla 7 Relaciones tonales por movimiento de Música para cuerdas percusión y celesta de B. Bartók.	86
Tabla 8 Serie dodecafónica de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg.....	93
Tabla 9 Duraciones aproximadas de tres versiones del Concierto Brandemburgués de Bach.....	96
Tabla 10 Figuración rítmica de la duración por movimiento del Concierto Brandemburgués de Bach.....	97
Tabla 11 Relaciones de tempo en el Op. 31 N. 2 de Beethoven.....	100
Tabla 12 Relación cíclica de los tempi del Op. 31 N. 2 de Beethoven.	100
Tabla 13 Relaciones formales del uso de la métrica en el Op. 31 N. 2 de Beethoven.	101
Tabla 14 Instrumentación de la Sinfonía N. 5 de L. van Beethoven.....	104
Tabla 15 Crecimiento de la instrumentación en el cuarto movimiento de la quinta Sinfonía de L. van Beethoven.....	105
Tabla 16 Relaciones tonales de las partes de la Cantata N. 4 de Bach.	111
Tabla 17 Relación de duración aproximada Cantata N. 4 de Bach.	117
Tabla 18 Relaciones temporales de la Cantata N. 4 de Bach.	119
Tabla 19 Relaciones simétricas de tempos en la Cantata N. 4 de Bach.	119
Tabla 20 Relaciones formales de las partes de la Cantata N. 4 de Bach.....	120
Tabla 21 Simetría del tratamiento vocal en la Cantata N. 4 de Bach.	120
Tabla 22 Traducción del texto de la Cantata N. 4 de Bach.	122
Tabla 23 Relaciones tonales del Op. 132 de Beethoven.....	125
Tabla 24 Relaciones de duración del Op. 132 de Beethoven.	128
Tabla 25 Relaciones del tempo en el Op. 132 de Beethoven.	130
Tabla 26 Relaciones métricas en el Op. 132 de Beethoven.....	130
Tabla 27 Relaciones formales del Op. 132 de Beethoven.	131
Tabla 28 Relación cíclica del Op. 132 de Beethoven.	131
Tabla 29 Reiteración del violín I como instrumento que presenta la primera melodía en cada movimiento.....	133
Tabla 30 Relaciones tonales de los movimientos del Concierto para arpa y orquesta de Ginastera.....	136
Tabla 31 Relaciones tonales del Concierto de Ginastera.....	137
Tabla 32 Relación de duración del Concierto de Ginastera.	139
Tabla 33 Relación de tempos del Concierto de Ginastera.	140
Tabla 34 Relaciones métricas del Concierto de Ginastera.....	141
Tabla 35 Relaciones formales del Concierto de Ginastera.	141

Tabla 36 Relaciones instrumentales entre los movimientos del Concierto de Ginastera.....	143
Tabla 37 Relaciones cíclicas en el tratamiento de la instrumentación del Concierto de Ginastera.	144
Tabla 38 Relación de crecimiento desde la instrumentación del Concierto de Ginastera.....	145
Tabla 39 Relaciones tonales de las Miniaturas de Pinzón.	148
Tabla 40 Cuadro de funciones de los siete acordes.....	151
Tabla 41 Relación cíclica de las Miniaturas uno y tres.....	152
Tabla 42 Relaciones de duración de las Miniaturas de Pinzón.	154
Tabla 43 Duraciones representadas en figuras rítmicas.	155
Tabla 44 Relaciones de tempo entre las Miniaturas.....	156
Tabla 45 Aumentación y disminución temporal de la obra.	156
Tabla 46 Relaciones métricas de la obra.	157
Tabla 47 Esquemas formales de la obra.....	157
Tabla 48 Simetría de los esquemas formales en la obra.	158
Tabla 49 Tratamiento del registro en las tres Miniaturas.....	159

FIGURAS

Figura 1 Reiteración melódica en algunos ciclos de Lieder de F. Schubert. _	68
Figura 2 Simetría de la Sinfonía No 1 de J. Brahms _____	85
Figura 3 Funciones parciales del sistema axial de Lendvai _____	87
Figura 4 Sistema axial completo de Lendvai _____	87
Figura 5 Ejes de Subdominante _____	88
Figura 6 Ejes de Tónica _____	88
Figura 7 Ejes de Dominante _____	88
Figura 8 Relaciones melódicas en las partes de la Misa Pange Lingua de Josquin Desprez _____	90
Figura 9 Relaciones melódicas de la Suite V de J. H. Schein. _____	91
Figura 10 Relaciones melódicas en la Sonata para piano Op. 13 de Beethoven. _____	92
Figura 11 Serie del Preludio de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg _____	93
Figura 12 Serie de la Gavota de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg. _____	93
Figura 13 Serie del Musette de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg. _____	94
Figura 14 Serie del Intermezzo de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg. _____	94
Figura 15 Serie del Minuet y el Trio de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg _	94
Figura 16 Serie de la Giga de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg. _____	95
Figura 17 Motivo rítmico del primer movimiento del Op. 15 de F. Schubert. _	98
Figura 18 Motivo rítmico del segundo movimiento Op. 15 de F. Schubert. _	98
Figura 19 Motivo rítmico del tercer movimiento Op. 15 de F. Schubert. _____	99
Figura 20 Motivo rítmico del cuarto movimiento Op. 15 de F. Schubert. _____	99
Figura 21 Simetría entre los movimientos de los Cuartetos de cuerda cuatro y cinco de B. Bartók. _____	102
Figura 22 Elemento melódico principal de la Cantata N. 4 de Bach. _____	112
Figura 23 Presentación parcial de la melodía en la parte de la Sinfonía. _____	112
Figura 24 Melodía en el verso I en la soprano. _____	113
Figura 25 Melodía en el verso II en la soprano. _____	113
Figura 26 Melodía en el verso III en el tenor. _____	114
Figura 27 Melodía en el verso IV en la contralto. _____	114
Figura 28 Melodía en el verso V en el bajo. _____	115
Figura 29 Melodía en el verso VI en la soprano con imitación del tenor. _____	116
Figura 30 Melodía en el verso VII a manera de coral. _____	116
Figura 31 Reducción rítmico-melódica del tema en el primer movimiento del Op. 132 de Beethoven. _____	126
Figura 32 Reducción rítmico-melódica del tema en el cuarto movimiento del Op. 132 de Beethoven. _____	126
Figura 33 Reducción rítmico-melódica del tema en el quinto movimiento del Op. 132 de Beethoven. _____	127
Figura 34 Célula motívica reiterativa en el Op. 132 de Beethoven. _____	127
Figura 35 Célula rítmica en el tercer movimiento del Op. 132 de Beethoven. _____	129
Figura 36 Célula rítmica en el cuarto movimiento del Op. 132 de Beethoven. _____	129
Figura 37 Inicio melódico del quinto movimiento del Op. 132 de Beethoven. _____	129
Figura 38 Célula reiterativa principal. _____	129
Figura 39 Aumentación de la célula principal. _____	129

Figura 40 Exposición melódica por el violín I en el primer movimiento. _____	132
Figura 41 Exposición melódica por el violín I en el segundo movimiento. ____	132
Figura 42 Exposición melódica por el violín I en el tercer movimiento. _____	133
Figura 43 Exposición melódica por el violín I en el cuarto movimiento. _____	133
Figura 44 Exposición melódica por el violín I en el quinto movimiento. _____	133
Figura 45 Relaciones tonales del Concierto desde los ejes de Lendvai _____	137
Figura 46 Reiteraciones de diseño melódico en el Concierto de Ginastera. _	138
Figura 47 Esquema rítmicos de la "Chacarera" Argentina. _____	140
Figura 48 Primer compás de la Miniatura I. _____	148
Figura 49 Final de la Miniatura I. _____	149
Figura 50 Pasaje sobre Mi bemol de la Miniatura III. _____	149
Figura 51 c.c 28 - 33 de la Miniatura III. _____	150
Figura 52 Últimos compases de la Miniatura III. _____	150
Figura 53 Diseño melódico recurrente entre las Miniaturas uno y tres. _____	151
Figura 54 Conjunto de la Miniatura I. _____	152
Figura 55 Primera parte de la Miniatura I con el conjunto 0134. _____	153
Figura 56 Primera exposición en c. 7 del conjunto 0134 en la Miniatura II. _____	153
Figura 57 Segunda exposición en el c. 17 del conjunto 0134 en la Miniatura II. _____	153
Figura 58 Tercera exposición en el c. 30 del conjunto 0134 en la Miniatura II. _____	153
Figura 59 Cuarta exposición en el c. 38 del conjunto 0134 en la Miniatura II. _____	154
Figura 60 Patrón rítmico de la Miniatura I. _____	155
Figura 61 Patrón rítmico reiterado en la Miniatura III. _____	155

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo identificar relaciones de unidad musical mediante la aplicación del análisis macroformal¹ en 4 obras conformadas por varias partes o movimientos. Para esto, se clasificaron siete factores de análisis a partir de algunos referentes teóricos y se aplicó la metodología propuesta a 4 obras contrastantes desde lo instrumental, histórico y geográfico.

La propuesta surge por la necesidad de aportar a la aparente escasez bibliográfica sobre metodologías de análisis macro, un acercamiento analítico a las relaciones que pueden darse entre los movimientos de una obra específica.

El desarrollo del trabajo se estructura en cinco capítulos que abarcan el marco histórico de la propuesta, la sustentación conceptual de la macroforma y de la unidad musical, una explicación de los factores de análisis y de la metodología; y termina con la aplicación de la propuesta en las cuatro obras seleccionadas.

Palabras claves: TEORÍA MUSICAL, ANÁLISIS MUSICAL, MACROFORMA, GRANDES DIMENSIONES, RELACIONES DE UNIDAD, UNIDAD MUSICAL, CÍCLICO, SIMETRÍA, PARTES MUSICALES, CANTATA N. 4 DE BACH, OP. 132 DE BEETHOVEN, CONCIERTO PARA ARPA, GINASTERA, PINZÓN.

¹ *Macroformal*: Dimensión que abarca todos los movimientos de una obra específica en su totalidad.

INTRODUCCIÓN

En un intento por realizar un acercamiento a la aplicación del análisis musical desde la perspectiva macroformal, se propone este trabajo que partió inicialmente de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las posibles relaciones de unidad que desde el análisis macroformal se manifiestan entre los movimientos o partes de una obra musical?. El problema que fundamenta dicha pregunta se establece desde la aparente escasez de fuentes bibliográficas que traten en profundidad y de manera específica, el análisis macroformal en las obras musicales conformadas por varias partes o movimientos.

Desde el rastreo bibliográfico que se llevó a cabo al inicio del proceso de investigación, se identificaron trabajos que, aunque abordan el tema de las grandes formas en cuanto a la estructura de los géneros que se conforman por varias partes o movimientos, tales como Sonata, Misa, Suite, Ópera entre otros, más que el desarrollo de factores o categorías de análisis enmarcadas en una metodología clara, desarrollan un trabajo muy descriptivo de las diferentes partes que conforman dichos géneros.

Es importante aclarar que no todos los trabajos representan el mismo nivel de generalidad frente al tema; se podría resaltar, por ejemplo, la propuesta de Jan LaRue, la cual se diferencia de las demás a partir de las tres dimensiones analíticas que sugiere en su desarrollo metodológico, a saber: pequeñas, medianas y grandes dimensiones; las tres se abarcan desde los siguientes elementos: Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento, los cuales reúne LaRue en la sigla *Samerc*.

Llama la atención su categoría de grandes dimensiones, que se relaciona directamente con nuestra propuesta; sin embargo, si bien la propuesta de LaRue establece un procedimiento bastante detallado de lo que para él podría considerarse el análisis de las grandes dimensiones, no se hace

una aplicación de la misma en las obras del repertorio y así, se queda en una propuesta netamente teórica y abstracta del análisis macroformal que estamos proponiendo.

Desde este breve antecedente, que será tratado en profundidad en el desarrollo del trabajo, nuestro proyecto se propuso entonces identificar relaciones de unidad musical mediante la aplicación del análisis macroformal en cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos. Para el logro de este objetivo, fue necesario identificar los factores de análisis para la aplicación metodológica y, además determinar el procedimiento de análisis macroformal con el fin de delimitar los alcances de la propuesta.

Consideramos que ésta, no sólo podría aportar a la aparente escasez bibliográfica comentada anteriormente, sino que también establecería un punto de partida para futuras investigaciones sobre análisis musical macroformal.

La estructura del trabajo está organizada en cinco capítulos que pretenden aclarar, no sólo el marco histórico y conceptual de la investigación, sino también determinar los factores de análisis y la aplicación metodológica propuesta.

En el capítulo uno, se pretende realizar una delimitación del campo de conocimiento del proyecto relacionado con el análisis musical y también un breve marco histórico que permita ubicar nuestro tema de investigación en el extenso trasegar de la producción teórica de la música. Allí se abordarán, de manera general, las diferentes propuestas teóricas de análisis que se han generado desde la música retórica hasta finales del siglo XX a partir, tanto de la síntesis realizada por el maestro Alberto Guzmán en su texto sobre los modelos de análisis musical, como de otros autores.

El segundo capítulo establece, mediante algunos referentes, un acercamiento al concepto de macroforma, concepto que, por lo demás, es

categorico para nuestra propuesta de investigación. Allí se intentará poner en evidencia lo que se ha entendido por macroforma en música desde tres referentes teóricos: Jan LaRue, Julio Bas y Clemens Kühn.

El capítulo tres tiene como objetivo poner en contexto la idea de unidad musical desde un reconocimiento de su polivalencia; en esta primera parte, se describirán los múltiples significados con los que se ha utilizado el concepto; luego, se ubicará el término en el marco del debate académico actual y, finalmente, se establecerá el término de unidad para nuestra propuesta analítica.

Tanto el desarrollo de los siete factores de análisis macroformal relacionados con los elementos musicales, como la explicación de la aplicación metodológica propuesta, se desarrollarán en el cuarto capítulo. Allí se profundizará sobre: 1. relaciones tonales o lógicas interválicas, 2. relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable, 3. relaciones de duración aproximada de cada movimiento, 4. relaciones de ritmo, tempo y métrica, 5. relaciones formales o estructurales, 6. relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación y 7. relaciones extramusicales.

En el quinto capítulo se aplican las siete categorías de análisis macroformal y se sugieren múltiples relaciones de unidad musical identificadas en las cuatro obras seleccionadas; ellas son: Cantata N. 4 de J. S. Bach, Cuarteto de cuerdas Op. 132 de L. van Beethoven, Concierto para arpa y orquesta de A. Ginastera y Miniaturas para clarinete solo de J. H. Pinzón.

1. EL ANÁLISIS MUSICAL

1.1 Contexto general del campo de estudio

En la búsqueda de referentes que permitan un sustento teórico para responder a la pregunta sobre ¿Cuáles son las posibles relaciones de unidad que se manifiestan entre los movimientos o partes de una obra musical?; es importante en un primer momento determinar el campo de conocimiento musical al cual nos vamos a referir, que en nuestro caso, es el del análisis; campo de la teoría musical que ha tenido diferentes miradas y formas de aplicación y significación a lo largo de la historia.

El análisis según Guzmán (2011): "...es una disciplina relativamente reciente y sin embargo, ha experimentado un crecimiento extraordinario durante los últimos cien años..." (p.8). El autor plantea que es importante observar la cantidad de corrientes teóricas que se han generado en los últimos años a partir de la relación del análisis con otros saberes como la fisiología, la acústica, la psicología, la semiología, etc. Pero aunque estas relaciones sean recientes, la pregunta por los significados de la música, dice Guzmán, está presente desde el nacimiento de la filosofía y, citando *La República* de Platón por ejemplo, aduce que allí se encuentran profundas indagaciones sobre el sentido y el valor de la música.

Ian Bent, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tomo 1, propone su definición de análisis como:

La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral. (1980, p.340).

Esta definición, además de clásica desde el punto de vista de la tradición teórica formalista y estructuralista, sugiere una posición frente a la obra musical

como objeto de análisis que busca indagar la música desde sí misma, sin relación alguna con factores externos a ella, es decir, que busca responder a la pregunta sobre ¿cómo funciona?, tratando de identificar los materiales de la obra y la función que éstos cumplen en ella.

Desde la visión teórica reciente, el análisis musical tiene diversas líneas de aplicación que no sólo se sitúan en el quehacer estructuralista de la mirada taxonómica de la música desde fragmentaciones motivicas, de frases, períodos, secciones y demás, sino que también existen actualmente teorías que intentan responder a otras preguntas diferentes a cómo funciona la música en si misma; tales preguntas se relacionan con: ¿qué significa la música?, ¿cómo es la percepción de la música? entre otras. Guzmán (2011) plantea que: “El sujeto del análisis se amplía y ya no es solamente la partitura o su representación sonora, sino, además, lo que pasa con el compositor, las experiencias del oyente, el significado de la obra en términos de una hermenéutica musical” (p.8-9).

A propósito de esta discusión sobre el *estructuralismo* y la hermenéutica en la aplicación del análisis musical, María Nagore (2004) propone tres posibles maneras de acercarse a la música como objeto de análisis:

1. “Concebir la obra musical como algo autónomo, como “artefacto” o “texto”, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral)” (p.2-3).

La autora relaciona esta concepción con las tendencias formalistas y estructuralistas. Los resultados de este tipo de aproximación se relacionan con la explicación de los elementos formales y estructurales de la obra, además de dar cuenta de las combinaciones y funciones de sus elementos. Ejemplo de líneas analíticas relacionadas con esta aproximación son: el análisis Schenkeriano, la *set-theory* o teoría de conjuntos, el análisis del estilo musical, entre otros.

En general, la autora concluye que este tipo de mirada concibe que las relaciones musicales o el significado de la obra surge de la coherencia interna de sus elementos.

2. “La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance (sic por ejecución interpretativa) que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo” (p.3).

Desde esta mirada, según Nagore, la obra musical no es un “texto” estático; por el contrario, es un “proceso”. El análisis se aplica a los aspectos cambiantes y transformadores de la obra musical: interpretación, recepción y entorno cultural. Hacen parte de este enfoque los análisis de la recepción o los análisis de la interpretación.

3. “La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no “suena”) en el modo como es percibida...”(p.3).

Desde esta perspectiva, la autora relaciona los análisis que tienen que ver con las respuestas a la pregunta de ¿Cómo la música es percibida?. En este campo, el objeto de análisis se relaciona con los mecanismos psicológicos de la escucha o de la percepción. Las teorías analíticas relacionadas con esta tendencia son los estudios cognitivos y el análisis fenomenológico.

Nagore concluye esta sección de su escrito considerando una posición complementaria y no excluyente de las tres tendencias anteriormente expuestas. Plantea que, en la actualidad, si algo es preponderante, es el rechazo a las miradas estrictamente positivistas del análisis musical que ven la obra como algo autónomo y cerrado y, cada vez por el contrario, se aplauden los proyectos de análisis musical que complementan las perspectivas y en general ven la obra musical como un “proceso” con múltiples relaciones. Al respecto, aporta Guzmán (2011), haciendo referencia a Nicholas Cook “que la

complementación de las diferentes interpretaciones debe iluminar una gran variedad de aspectos, pues nadie tiene el monopolio de la verdad” (p.9).

En general, la visión de complementariedad de perspectivas en las aplicaciones analíticas, se presenta como un camino aceptado por la comunidad teórico-musical dadas las complejidades y múltiples relaciones que la obra musical presenta como objeto de estudio.

1.2 Breve Marco Histórico del Análisis Musical

En un intento por construir una síntesis histórica del análisis que permita enmarcar el campo sobre el cual se inscribe el tema de la tesis (análisis musical) y, además, consolidar un estado del arte general que evidencie algunos referentes importantes para nuestro tema de análisis macroformal, se plantean a continuación algunas *reflexiones*² sobre cómo se ha concebido el análisis y las múltiples significaciones de la obra musical como objeto de estudio.

A pesar de que el análisis como tal es una disciplina que se consolida autónomamente en el siglo XIX (Bent, 1980), las reflexiones sobre la música han existido desde muchos años atrás a partir de dos elementos fundamentales: la constitución de los modos medievales y la música retórica que venía desde la Antigua Grecia.

1.2.1 Música retórica

La retórica (música poética) juega un papel importante en la forma de concebir la organización musical; los aportes de Quintiliano, con su obra *Institutio oratoria*, son fundamentales en este sentido. En 1606, Burmeister propuso que los momentos o partes de una obra musical fueran trabajados como las figuras retóricas; incluso, según Guzmán (2011), Burmeister formuló la primera definición de análisis: “el análisis de una composición es la

² Se escribe en cursiva ya que se refiere a una parte del título del trabajo escrito por el pedagogo, compositor y director colombiano, Alberto Guzmán, desde el cual se harán varias referencias en un intento por aprovechar su aporte en lengua castellana de una historia de los modelos de análisis musical, basada en gran parte a su vez, en los aportes del teórico Alemán Ian Bent.

resolución de esta composición de un modo particular y una especie específica de contrapunto (*antiphonorum genus*), distinguiendo sus períodos y afectos” (p.89).

Para Burmeister son cinco partes las que conforman el análisis: 1. Determinación del modo; 2. La especie de la tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideraciones sobre la calidad (*qualitas*); 5. Resolución de la composición en períodos. La retórica se convertía así, en la base de la estructura de una composición.

La retórica reconocía cuatro partes esenciales, esto es, lo que se conoce como plan retórico (Metodología de la creación en términos actuales):

1. *Inventio* o invención de los argumentos y tesis. Era el momento de concebir o crear las ideas musicales que se querían comunicar al oyente. Estas ideas o mensajes se encontraban en los llamados tópicos (del griego “topos”=lugar); eran fórmulas de uso común.
2. *Dispositio* o *elaboratio*. Se reconocía como la disposición de las partes; esta disposición se da a través de seis momentos: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* y *peroratio*.
3. *Decoratio* (la aplicación de figuras retóricas al discurso). Las figuras de ornamentación en la música tienen mucha importancia en este momento del plan retórico y se conciben como el puente de la expresividad de los compositores.
4. *Actio* o *Elocutio*. Es lo que podría llamarse como la “interpretación”, es decir, la puesta en escena del discurso o la obra musical.

Aunque, en el siglo XIX, la retórica quedara sólo como parte de la decoración de los libros académicos, en la transición entre Clasicismo y Romanticismo, la nueva estética propuesta por Baumgarten se relacionaba con los postulados de la retórica.

Sólo apenas en el siglo XX, se retoma la retórica por el estructuralismo y la semiología para establecer nuevas perspectivas analíticas y rescatarla de los usos peyorativos con los que se asociaba su nombre.

Guzmán plantea tres escuelas que marcaron una gran tradición durante el siglo XVIII con respecto a la música retórica:

1. la Música Poética expuesta en los tratados de Burmeister a principios del XVII, Johann Mattheson y Johann Adolph Scheibe a mediados del XVIII, y Johann Nikolaus Forkel finalizando ese mismo siglo XVIII.
2. Los escritos de filósofos que reflexionaron sobre las relaciones entre la retórica y la música: Francis Bacon (*Sylva Sylvarum* -1627), y Charles Butler (*The principles of Music in Singing and Setting* -1636)
3. La especulación sobre la poética y la doctrina de los afectos tiene un antecedente importante en Gioseffo Zarlino (*Institutioni Harmoniche*) y Vincenzo Galilei (*Dialogo della música antica e della moderna*). Vienen luego los textos de Marin Mersenne y del compositor y teórico J. Joachim Quantz (p.92)

1.2.2 Los siglos XVIII y XIX: un panorama general de la consolidación del análisis y algunos de sus protagonistas

A continuación se relacionan una serie de teóricos que, citados por Guzmán (2011) a través de Ian Bent (1987), proponen momentos y líneas del análisis musical importantes para la consolidación y transformación de esta disciplina hasta nuestros días.

En los inicios de las reflexiones teórico-analíticas de la música a partir del siglo XVIII, uno de los primeros métodos que se empezaron a consolidar fue el de la reducción melódica como principio que permitía identificar una jerarquía entre las alturas de una melodía. Guzmán (2011) cita algunos de estos primeros teóricos.

Johann David Heinichen (1683-1729) plantea a partir de la noción de notas fundamentales, una teoría de la progresión armónica, identificando así, las notas esenciales de una melodía. Según Guzmán “De su sistema surgieron metodologías muy fecundas basadas en el principio de análisis reductivo

(eliminación de las notas que no se consideran esenciales para la estructura)” (p. 93). A partir de esta línea surgen propuestas como las de el alumno de Bach, *Johann Philipp Kirnberger (1721-1783)* con su teoría de la construcción melódica; relación de las notas principales o esenciales con las notas de enlace o conexión.

Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Sus estudios sobre la frase melódica son de gran importancia en el análisis. Consideró ampliamente los conceptos de ritmo y metro, su trabajo fue de gran impacto en cuanto a lo que se conoce actualmente como la dimensión microformal, “estableciendo una estructura en la que un segmento de dos compases (incisos) se combina por pares para formar frases de cuatro compases, las que, a su vez, se combinan para formar períodos” (Guzmán: p.94). Koch amplía su análisis mediante el estudio de las extensiones melódicas, que se originan ya sea por repetición o multiplicación de las frases, por las figuras cadenciales y por variación de una unidad dentro de la melodía.

Tales acercamientos permiten determinar la importante estructura analítica naciente, que hasta nuestros días continúa consolidada desde los procesos pedagógicos en la enseñanza del análisis musical a partir de una perspectiva formal y estructural.

Dice Guzmán (2011) que:

Koch, siguiendo la terminología de Kirnberger y los conceptos estéticos de Sulzer, derivados de la retórica, propuso la noción de “modelo formal” que implica la adopción de un plan para la elaboración de una obra. Según este modelo, se procede desde unidades pequeñas hasta la estructuración de una pieza completa, en la cual se puede establecer con claridad un modelo formal que se convertirá en matriz de muchas piezas (plan de realización de muchas danzas de suite). Este trabajo de sistematización ejerció una notable influencia en la composición y en la interpretación. (p.95)

Este modelo formal podría relacionarse con la idea Schoenbergiana de *Grundgestalt*, la cual plantea la construcción musical como surgida de un único elemento básico determinante. Según Epstein (1980): "...denota el concepto fundamental subyacente en una obra musical, cuyas características influyen y determinan ideas específicas dentro de la obra misma"³ (p.17). Según este concepto, la obra se construye a partir de una "forma básica" de la cuál surgen todas las demás ideas musicales.

En la continuación de nuestro marco histórico general sobre los modelos de análisis musicales, seguiremos con *Anton Reicha (1770-1836)*, quien también propone en su "Tratado de la Melodía" una metodología constructivista a partir de la cual el procedimiento compositivo toma sentido desde la acumulación de elementos que parten de la pequeña idea hasta la gran sección.

En su *Traité de Mélodie* utilizó el término "dessin" (diseño entendido como pequeño diseño o motivo) para designar la unidad fundamental de construcción; dos o tres *dessin* normalmente forman un *rythme* (equivalente a Satz o frase) que repetido o multiplicado produce el período. Varios períodos forman una *coupe* (grupo): es decir, que dos o tres períodos son una *petite coupe binarire ou ternaire* (sección binaria o ternaria), y las partes que comprenden varios períodos son una *grande coupe binaire ou ternaire* (gran sección binaria o ternaria). (Guzmán, 2011, p.96)

Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) Propuso un concepto rítmico, recuperado de los griegos, y que será completamente determinante para la teoría analítica posterior: se trata de los conceptos *levé* (alzar o arsis) y *frappé* (dar o tesis). Estas pequeñas unidades se evidencian por dos notas sucesivas, que Momigny denominó *cadence o proposition musicale*. Las dos notas se conciben como antecedente y consecuente.

³ "...denotes the fundamental concept underlying a musical work, the features of which influence and determine specific ideas within the work itself" (p. 17). Traducido por el autor.

Estos conceptos serán la base fundamental del tratado de Julio Bas sobre formas musicales:

ALZAR Y DAR. Por ley natural, cada movimiento está constituido por el nexo inseparable de dos fases, inicial la una, y la otra final, que comprenden ambas la total duración del movimiento. Cada movimiento está integrado, pues, por un mínimo de dos tiempos: alzar, fase inicial, y dar, fase conclusiva; por otra parte, cada movimiento admite tan solo una acción de alzar y otra de dar. (Bas, 1947, p. 5)

La consideración de Bas establece un punto de partida para el análisis no sólo microformal, sino también meso y macro. Si relacionamos los conceptos de alzar y dar partiendo de dos tiempos o notas y lo expandimos gradualmente a las comprensiones del período, las secciones e incluso, a los movimientos mismos, podríamos quizá identificar relaciones de unidad musical en el análisis macroformal entre los movimientos o partes de una obra.

Johann-Bernhard Logier (1777-1846), Amplía los factores del análisis musical, desarrollados en su libro “Sistema de la ciencia y de la composición” publicado en 1827, estos factores son: tonalidad, compás, bajo fundamental, modulación y séptimas fundamentales, disonancias, notas de paso, notas auxiliares y armonía secundaria, períodos, secciones e imitaciones. Además de esto, propone un método para componer melodías a partir del siguiente procedimiento: 1. Una base de tres notas que establezca una división en dos semiperíodos; 2. Luego un bajo fundamental; 3. La línea del bajo con inversiones; 4. Una parte superior con la melodía y partes intermedias.

Carl Czerny (1791-1857) En su libro “Escuela Práctica de Composición” avanza de manera considerable en cuanto al concepto de reducción, partiendo del análisis de la estructura armónica de la obra. Según Guzmán “Este tratado es el primer texto completo de formas e instrumentación” (p.100). Es importante resaltar que ya con Czerny se plantean consideraciones muy detalladas, no

sólo para el análisis sino también para la composición de obras musicales, estas consideraciones toman en cuenta desde la composición de una melodía hasta una obra en su totalidad.

Para este momento en la consolidación del análisis puede evidenciarse la ampliación de la perspectiva en cuanto a las reflexiones elaboradas en el marco de la mesoforma⁴ hasta la macroforma, condición que se plasma en las consideraciones sobre modelos compositivos de obras y movimientos completos. Lo cual, va permitiéndonos tener un acercamiento hacia la identificación de referentes para nuestro objeto de estudio “El Análisis Macroformal”.

Czerny define la forma musical a partir de seis factores:

1. Dimensión y duración de la obra.
2. Las modulaciones y los lugares donde se deben presentar.
3. El ritmo del conjunto, así como de cada una de las partes y períodos que conforman una pieza.
4. La manera como se introduce una melodía principal o accesoria en el lugar conveniente, y los lugares donde debe alternar con otros elementos formales como la continuidad, un puente o una figura pasajera.
5. La conducción o desarrollo de una idea principal o secundaria.
6. La estructura y el encadenamiento correctos de los elementos constitutivos de la pieza, de acuerdo con el género de la composición.

Según Czerny, hay limitación en el número de formas musicales, estas pueden resumirse en un número muy específico de formas principales que son completamente diferentes entre si.

⁴ Para nuestro trabajo, la Mesoforma se define como la dimensión que se relaciona con una obra completa cuando es de un solo movimiento o con un movimiento entero cuando hace parte de una obra.

Es importante plantear que tanto Czerny como Reicha, además de A. B. Marx, teórico del cuál hablaremos más adelante, proyectaron sus aportes teóricos principalmente desde las obras de Beethoven, en especial, lo concerniente a la forma de Movimiento de Sonata y que al respecto Rosen (1987) afirma:

Czerny fue el alumno más famoso de Beethoven y el profesor de música más influyente de su tiempo: pretendía transferir a sus obras teóricas el legado que había aprendido de sus maestros. En su análisis de la forma sonata (sic) se basó ampliamente en la descripción de Reicha. A. B. Marx dedicó su vida a la deificación de Beethoven y fue, sin duda, uno de los agentes más importantes en la creación de ese mito imprescindible que es la supremacía de Beethoven. (p.15).

Gottfried Weber (1779-1839). Uno de sus aportes más importantes se evidencia en el uso de los números romanos para designar las progresiones de acordes desde el punto de vista del análisis armónico en la música tonal. Realizó también otros tipos de análisis relacionados con los intervalos, las enarmonías y las lógicas del tratamiento de la consonancia y disonancia en algunas obras; entre ellas, es importante mencionar el análisis de los primeros cuatro compases del cuarteto de las “disonancias”, K. 465, de Mozart, en su teoría de la composición musical.

Según Guzmán (2011) “El conjunto del análisis deja ver que Weber se inclina más por una descripción del objeto que por una prescripción; dice Weber: ...música no es, después de todo, una ciencia dotada de consistencia matemática absoluta” (p.103). Esta afirmación propone una toma de posición que rechaza la postura racionalista y el carácter positivista de las ciencias naturales que han influenciado hasta ese momento los modelos de análisis musical.

Para este momento del desarrollo histórico general de los modelos analíticos se puede hacer una caracterización de ellos en el siglo XIX, “Los teóricos del siglo XIX se ocuparon, de manera particular, en tópicos como las relaciones armónicas (Reicha, Riemann); la estructura de la frase (Riemann); la segmentación y transformación temática (Momigny, Sechter, Dehn) y la morfología (Sechter)” (Guzmán 2011. P.103).

Es importante notar que los análisis tomaban enfoques que se desarrollaban a partir de lo que hoy en día se conoce como los elementos constitutivos de la música (Toch. 2001), resaltando así la idea de segmentación de un todo en sus partes constitutivas, proceso que se relaciona directamente con el concepto de análisis propuesto por Ian Bent, citado al inicio de este capítulo: “La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura...”. (1980, p.340).

Adolf-Bernhard Marx (1795-1866). Este teórico anteriormente citado propone una visión del análisis que reclama, a diferencia de Czerny, la consideración ilimitada de formas musicales; negó el carácter convencional de la forma aduciendo que las formas son patrones abstractos derivados de prácticas del pasado y no, modelos concretos de composición. Sus teorías estuvieron fundamentadas principalmente desde el análisis de las sonatas de Beethoven. Según Guzmán (2011):

Marx concibe el motivo, de dos o más notas, como la semilla de la cual crece la frase. Fue el primero en utilizar el concepto de forma sonata (Sonatenform), en un sentido muy diferente al que le dio Czerny. Le dedicó una gran sección de su tratado al estudio de las secciones de esta forma, la construcción interna en términos de antecedente y consecuente, el uso de motivos, ideas y células. Estos conceptos surgieron del análisis de las sonatas de Beethoven... Marx influyó en el trabajo teórico de Hugo Riemann (1849-1919) y sus textos fueron

utilizados para la enseñanza de la composición durante el siglo XX.
(p.104)

El carácter orgánico anteriormente citado desde la teoría de Koch, el cual concibe la obra desde un origen que podríamos llamar microformal, se sigue relacionando con la idea de *Grundgestalt* la cual, como se observa, se relaciona con algunos de los modelos de análisis representativos a lo largo de la historia, como el caso de Marx, al concebir el motivo como la semilla a partir de la cual crece la frase.

Moritz Hauptmann (1792-1868) se considera un antecesor de Riemann. Trabajó a partir de la filosofía hegeliana relacionando a través del ritmo patrones elementales de los que surgen las demás formas. Para Hauptmann, una unidad de dos elementos forma la “tesis”, una de tres la “antítesis” y una de cuatro la “síntesis”, todo lo anterior sobre la base de cualquier sistema métrico. Este autor a pesar de que consideraba la fuga como perteneciente al pasado, dada su poca relación con el lenguaje armónico del siglo XIX, realizó muchos estudios sobre el Arte de la Fuga de Bach, particularmente sobre las fugas IX, X y XI. Desde la armonía, Hauptmann construyó un sistema denominado “dualismo armónico”, el cual propone la oposición entre los modos mayor y menor, indicando que uno es la imagen inversa del otro. Según Guzmán (2011) “Esta concepción tiene sus progenitores en Zarlino, Rameau, Tartini, y un continuador en Riemann” (p.105).

Mathis Lussy (1828-1910), basado en la teoría rítmica de Momigny, tomó el alzar-dar (*levé-frappé*) como elemento estructurador de su teoría, la cual desarrolló de la mano de la interpretación musical en su “tratado sobre la expresión musical”.

Johann-Christian Lobe (1797-1881). Su método se caracteriza por la reducción sistemática de la textura para llegar a los materiales más importantes; este proceso lo usa Lobe para evidenciar las etapas lógicas de la

composición musical. Su método de composición (*Katechismus der Musik* - 1851-) consiste en la imitación de modelos existentes; esta metodología tuvo gran influencia hasta mediados del siglo XX en la enseñanza de la composición.

Durante el siglo XIX aparecen varios textos de análisis musical que pueden caracterizarse desde diferentes modelos y metodologías, además, muchos de ellos influenciados o continuadores de algunas de las corrientes expuestas hasta el momento. Acerca de esta producción Guzmán (2011) plantea que:

... en 1852 un manual de formas y análisis de E. F. E. Richter, basado en Kirnberger y Weber; en 1853 el tratado de composición de Simon Sechter; en 1885 Salomon Jadassohn publicó su tratado *Die Formen in den Werken der Tonkunst* –las formas en las obras de la música-; en 1887 el americano A. J. Goodrich publicó su *Complete Musical Analysis*, al tiempo que el pedagogo Percy Goetschius produjo una serie de textos sobre forma musical. Empezando el nuevo siglo, en 1908, Steward Macpherson escribió su *Form in Music*, texto que ha sido un manual estándar en muchas instituciones de formación musical. Hugo Leichtentritt (1874-1951) publicó el *Musikalische Formenlehre* –tratado de formas musicales- en 1911, traducido al inglés en 1951, que incluye capítulos sobre estética, estilo y forma, así como un capítulo sobre lógica y coherencia en música (p.105-106).

Sobre la anterior referencia es importante resaltar el trabajo de Goetschius sobre forma musical, en especial *Larger Form*, el cual en su último capítulo desarrolla algunos conceptos importantes para nuestra investigación, relacionados con el concepto de Macroforma y las relaciones de unidad musical entre las partes o movimientos de una obra. Estas consideraciones serán tratadas en profundidad en el siguiente capítulo sobre Macroforma.

Hugo Riemann (1849-1919) fue uno de los más importantes teóricos del siglo XIX, autor de más de cien publicaciones y además, precursor en las investigaciones musicales de tipo musicológico. Al igual que Marx, basó sus estudios, tanto en las teorías sobre el “periodo musical” como en las “funciones armónicas”, sobre la obra de Beethoven. Su influencia de Lussy es evidente ya que retoma los conceptos de “débil-fuerte” como base fundamental de cualquier construcción musical y, sobre este fenómeno, elabora su concepto de “*Motiv*” –motivo-. Las terminologías de Riemann se caracterizan por los siguientes conceptos:

- *Taktmotiv*: motivo – compás;
- *Zweitaktgruppe*: conjunto de dos *Taktmotiv*;
- *Halbsatz*: conjunto de cuatro *Taktmotiv*, bien sea como antecedente (*Vordersatz*) o como consecuente (*Nachsatz*);
- *Periode*: módulo de ocho *Taktmotiv*.

Ya en el siglo XIX comienza un interés relevante por el análisis musical desde la perspectiva histórica. Bajo esta influencia surgen muchos trabajos dedicados al análisis de compositores del pasado, entre ellos, Palestrina, Gabrielli, Bach, entre muchos otros. Algunos de los teóricos representativos de esta línea musicológica fueron:

Julius August Philipp Spitta (1841-1894), cuyo trabajo sobre la Misa en Si menor de Bach centra más su atención en la interpretación simbólica de ésta que sobre su análisis estructural propiamente dicho. Hubo también trabajos de edición de obras con análisis de los procesos creativos de los compositores; Gustav Nottebohm (1817-82) trabajó en este sentido dedicándole un gran espacio a las obras de Beethoven. A partir de este trabajo de Nottebohm, George Grove (1820-1900), realizó un interesante aporte sobre las nueve sinfonías de Beethoven titulado “*Beethoven and his Nine Symphonies (1886)*”; allí establece no sólo un análisis formal de las nueve obras sino que también aborda su marco histórico y la información biográfica del compositor. Según Guzmán (2011) “Grove trabajó con el concepto de crecimiento a partir de un

motivo o una idea y compara las similitudes entre temas de varios compositores” (p.107). Se observa cómo la influencia de crecimiento, que en nuestro trabajo relacionamos con la *Grundgestalt*, se consolida en un referente importante para el análisis musical.

Es en este siglo cuando comienzan a configurarse algunos análisis relacionados con la hermenéutica (interpretación) tomada de la filosofía; al respecto se destacan los trabajos iniciales de Schumann sobre la Sinfonía Fantástica de Berlioz; E. T. A. Hoffmann, quien, en su análisis de la Quinta Sinfonía de Beethoven, mezcla los aspectos técnicos con los de la interpretación poética de la obra; y Kretzschmar, con su trabajo relacionado directamente con la teoría de los afectos del barroco.

Una tendencia importante que surgió por esta misma época fue la teoría de la *Gestalt*, relacionada originalmente con la psicología de la forma. A partir de allí surgieron muchas investigaciones desde el análisis musical, afirmando que en realidad la obra podría ser estudiada científicamente desde la percepción. De esta forma, conceptos como la expresión ya no sólo tendrían que explicarse desde la mirada romántica de las teorías hedonistas, las cuales explicaban la obra de arte desde la necesidad de producir placer y transmitir emociones. Desde la Gestalt, se daba un respaldo más racional y científico a éste y otros conceptos más.

Guzmán (2011) plantea que, desde la psicología de la forma, se daba una relación directa entre las formas musicales y la experiencia musical, “el sujeto perceptor organiza un espacio mental, una forma, para cada situación que se le presenta, tratando de establecer formas básicas y homogéneas en las que juega un papel importante la simetría y la repetición...” (p.108).

Estas interesantes propuestas nos plantean una de las rutas posibles de análisis macroformal en cuanto a la percepción por parte del oyente. Al preguntarnos sobre cómo el oyente estructura los elementos musicales en su

necesidad de concebir la obra en su totalidad, quizá se identifiquen comprensiones interesantes desde la relación macroforma y efectos expresivos.

En este sentido los análisis de *Arnold Schering (1877-1941)* con sus estudios de madrigales del siglo XIV son relevantes ya que, mediante un proceso de reducción melódica, establece comparaciones entre madrigales escritos sobre el mismo texto poético, hallando similares estructuras en el “núcleo melódico” –melodía desornamentada.

Uno de los modelos analíticos más importantes propuestos a principios del siglo XX y que aún actualmente sigue influenciando las formas de comprender la teoría musical en muchos países, es la visión propuesta por *Heinrich Schenker (1868-1935)*. Para Guzmán (2011):

La reflexión de Schenker sobre la teoría de la música se basó en los datos suministrados por tres fuentes: el bajo continuo sistematizado por C. Ph. Bach, el contrapunto por especies de Fux y el análisis de las obras de los compositores. El axioma básico de la teoría de Schenker es el *Ursatz* o estructura fundamental, del (sic) que derivan todos los postulados que trabajan en función del crecimiento del sistema; este proceso se muestra en la forma de tres niveles estructurales: el *Hintergrund* (base subyacente), *Mittelgrund* (base media), y *Vordergrund* (base generatriz de la superficie); estos términos en inglés se traducen como: *Background*, *Middleground*, y *Foreground* respectivamente. Todo se construye mediante la inclusión o tránsito de lo elemental a lo complejo.

Según Felix Salzer citado en Guzmán (2011), el punto de partida para el sistema de Schenker es la distinción entre acorde gramatical y acorde significativo. El primero es el acorde aislado de su contexto y que recibe una clasificación según el estatus gramatical: tríada, acorde de séptima, acorde de novena, etc. El segundo, que es el que interesa al análisis schenkeriano, se

refiere a la función del acorde dentro de una frase, una sección o la obra entera. Así, dos acordes gramaticalmente iguales, pueden ser acordes significantes distintos.

La progresión armónica fundamental es I-V-I y en las formaciones: I-II-V-I, I-III-V-I, o I-IV-V-I, los acordes de II-III y IV están asociados con los acordes de tónica o de dominante y sólo se consideran acordes armónicos cuando pertenecen a una de esas cadenas. De esta apreciación, Schenker deduce que cualquier acorde o conjunto de acordes que no pertenezcan a una de las progresiones armónicas enunciadas, será considerado como acorde contrapuntístico y, en consecuencia, elemento de prolongación que elabora el espacio entre los miembros de la progresión armónica. Schenker empleó el mismo procedimiento para establecer una diferencia entre notas “principales” y “dependientes”. Es evidente que los acordes significantes deben estar íntimamente relacionados con las notas estructurales de la melodía. Uno de los intereses esenciales de Schenker fue desplegar el acorde significativo sobre espacios musicales muy amplios.

Los tres niveles estructurales constituyen la base fundamental del análisis schenkeriano: Hintergrund (base subyacente), se basa en la escala y en la tríada de tónica; Mittelgrund (base media) se refiere a las ideas motivicas y temáticas y Vordergrund (base generatriz de la superficie), se refiere a los acontecimientos de la pieza misma. La estructura fundamental (Ursatz) es la conjunción de una línea fundamental (Urlinie), -un movimiento mínimo que va desde una nota de la tríada hasta la tónica- y el bajo arpegiado (Bassbrechung)- la progresión I-V-I.

Los análisis schenkerianos proceden, en general, por reducción, utilizando gráficos con notación rítmica (la notación tradicional) y con notación analítica, desligada de las duraciones, según la importancia melódica y armónica relativa. Según Iniesta (2010):

La aportación analítica más importante de Schenker son los gráficos, mediante los que realiza el diseño representacional del crecimiento orgánico de una obra. Para ello, otorga un significado distinto a las figuras de nota que, en lugar de significar duraciones diferentes, como en el código de escritura clásica occidental, adquieren un significado jerárquico. Así, una blanca será más importante que una negra, y ésta lo será más que una cabeza de nota sin plica. [...] las blancas informan de los pilares que soportan el edificio de la composición, mientras que las negras, corcheas y cabezas de nota, indican su papel subordinado a estas notas estructurales. (p.55)

Metodológicamente, Guzmán (2011) plantea que la primera reducción es la supresión de las notas de enlace, dejando en su lugar los componentes básicos. Viene luego la notación analítica que se centra en las voces exteriores y en las que las notas se muestran con plica y barra (las más importantes), la cabeza de nota sin plica y la ligadura que indica, no sólo los movimientos sino también los niveles de dependencia.

Aunque, como se comentó arriba, la influencia de Schenker en el campo de la teoría –armonía, contrapunto y análisis- desde los procesos tanto de formación como de la comprensión musical sigue siendo fundamental, su teoría ha sido criticada desde diferentes puntos de vista, particularmente por la ausencia en el procedimiento analítico de elementos rítmicos, motívicos y de forma, como también tildada de reduccionista. Según Guzmán “en el mejor de los casos, algunos críticos consideran que es una teoría incompleta; en el peor, que es una distorsión de la naturaleza de las obras” (p.114).

Desde nuestro punto de vista consideramos el valor teórico de la teoría Schenkeriana desde un modelo analítico que aporta valiosos resultados a partir de la melodía y la armonía en el marco de las dimensiones micro y mesoformales; sin embargo, no observamos una aplicación en la dimensión macroformal que establezca relaciones entre los movimientos o partes de una

obra en su totalidad, que tenga en cuenta además factores tales como el ritmo, el timbre, la textura y elementos extramusicales en la obra.

Continuando con nuestro breve marco histórico, es importante considerar los aportes que la nascente musicología realiza, desde una mirada más científica, a la música como objeto de estudio. *Guido Adler (1855-1941)* es una de las figuras más representativas en este sentido; en su trabajo de 1911 titulado *Der Stil in der Musik* propuso el concepto de estilo como una categoría esencial en la historia de la música. Adler criticó fuertemente los análisis históricos que se basaban en nombres ilustres, cuestionando lo que él denominaba como “el culto del héroe”. La “dirección estilística”, “los cambios estilísticos”, “transferencias estilísticas”, “hibridación de estilos” fueron los criterios sobre los que se basó su trabajo. Sobre su metodología Guzmán (2011) afirma que:

Propuso dos métodos para el análisis: uno se basa en el examen de varias piezas para encontrar lo que contienen en común y aquello en que difieren (método inductivo), así como establecer vínculos entre obras cronológicamente sucesivas. El otro método (deductivo) consiste en comparar un trabajo determinado con otros contemporáneos o anteriores, y establecer la posición entre ellos. El criterio se basa en el uso de motivos y temas, ritmos, melodías, armonías, notación, etc. Otro criterio se refiere a los medios: música sacra o secular, vocal o instrumental, lírica o dramática, etc. (p.116)

Se puede observar que ya se va gestando una metodología más rigurosa con respecto al abordaje de la música como un objeto de estudio, la rigurosidad científica en el análisis de la obra de arte mediante métodos comparativos, conciencia histórica y relación objetiva con el objeto de investigación, que se van consolidando como herramientas propias del quehacer musicológico.

Knud Jeppesen (1892-1974) con su tesis doctoral titulada “*The Style of Palestrina and the Dissonance*”, propone un exhaustivo estudio sobre la disonancia cuestionando las irregularidades halladas en los métodos basados en Fux. Jeppesen considera su relación metodológica con Adler desde el punto de vista “empírico-descriptivo”; al respecto dice Jeppesen (1970):

... gracias a la comparación de variantes en formas homogéneas del lenguaje musical –que sean tomadas en períodos contemporáneos una y otra, o bien separadas en la historia- se pueden señalar y definir caracteres comunes, de los que uno puede suponer con certeza que poseen los rasgos esenciales para indicar estas formas. Este material puede servir de base para construir las leyes del lenguaje y de la evolución musical. Estas leyes, traspuestas a un plano psicológico, pondrán de manifiesto ciertas organizaciones y direcciones de la voluntad; es decir la fuerza que se esconde detrás de estas leyes.⁵ (p.8)

Ernst Kurth (1886-1946), alumno de Adler, siguió la teoría de la Gestalt en sus estudios sobre la forma y se relacionó con la filosofía desde el concepto de voluntad schopenhaueriano y el subconciente freudiano. En su teoría plantea tres niveles en la creación musical: el primero es una operación de voluntad que se presenta como energía cinética. El segundo nivel es psicológico, tiene que ver con un nivel de inconciencia de la mente que se sumerge en esta energía para producir un juego de tensiones. El tercer nivel es la manifestación sonora o acústica. Guzmán (2011) plantea que “los tres niveles se dan en forma lineal, uno después del otro, y la línea resultante adquiere unidad y totalidad” (p.117).

Alfred Lorenz (1868-1939), es una figura importante en cuanto a la historia del análisis; sus estudios se centraron principalmente en las relaciones

⁵ ...through comparison of variants of homogeneous forms of language-whether taken from contemporary qualities, which with certainty can be supposed to possess the essential accentuations of these forms. The material thus obtained may then serve as a basis upon which to build up the laws of the language, the laws of musical evolution. Traducción por Alberto Guzmán Naranjo.

de forma y tonalidad en la obra de Wagner. Para Lorenz, la construcción formal se genera a partir de tres elementos: armonía, ritmo y melodía.

Se puede evidenciar cómo los elementos musicales se van haciendo cada vez más importantes para el análisis musical. En un principio, la melodía era fundamental, sin embargo, ya en el siglo XX los acercamientos analíticos cada vez van teniendo en cuenta otros factores tales como el ritmo, el timbre, los factores extramusicales entre otros. Estas consideraciones nos generan una base histórica importante para la construcción de los factores de análisis de nuestra propuesta metodológica para el acercamiento a la identificación de relaciones de unidad en obras conformadas por varias partes o movimientos.

Arnold Schoenberg (1874-1951) es considerado uno de los más grandes pedagogos de la música; durante aproximadamente veinte años trabajó en la elaboración de textos sobre teoría y composición musical. Algunos de sus textos más representativos son: el *Harmonielehre* de 1911, los Modelos para estudiantes de composición de 1942, Funciones estructurales de la armonía publicado póstumamente en 1954. Otros textos importantes son *Preliminary Exercises in Counterpoint* y *Fundamentals of Musical Composition*.

Schoenberg consideró para su trabajo un concepto organicista que denominó *Grundgestalt* (forma fundamental) el cual, como se mencionó arriba, concibe la construcción musical a partir de un motivo que es repetido pero dicha repetición esta basada en el principio de la variación. Para Guzmán (2011) “la concepción analítica de Schoenberg ha tenido menos seguidores que el análisis schenkeriano, probablemente por las contradicciones que se manifiestan en la interpretación de nociones fundamentales como *grundgestalt* y *musikalische Gedanke*” (p.119).

Muchos otros teóricos importantes han seguido el camino de Schoenberg; entre ellos, se destacan Rudolph Reti, Hans Keller y Edwin Ratz. David Epstein trabajó desde esta perspectiva en sus análisis de la música

clásica y romántica destacando las relaciones de *tempo* y de las estructuras rítmicas; también concibió la fuerza esencial de la estructura musical desde el concepto de ambigüedad.

Un crítico de Schoenberg, *Donald Francis Tovey (1875-1940)*, cuestionó la supremacía del concepto de tema como estructura fundamental de la organización musical; aunque no niega la importancia de la organización temática, no reconoce la continuidad de su desarrollo en la experiencia percibida por el oyente.

Planteó nuevas formas de concebir la forma sonata, nó como un molde sino como un principio interno en el que se construye la obra. Acusó a los teóricos de confundir lo “usual” con lo “normativo”. Como parte de esta línea, uno de los teóricos importantes es *Charles Rosen* quien, en el prefacio de su libro *Formas de Sonata (1987)*, afirma “Este libro constituye un intento de ver qué se puede salvar de la idea tradicional de la forma sonata. Sus insuficiencias, e incluso sus absurdos, se nos hacen cada vez más evidentes” (p.11).

La afirmación de Rosen contiene una posición crítica frente a los procesos a partir de los cuales se han generado los cánones formales desde los tratados o escritos de los teóricos del pasado, al concebir los análisis, nó como modelo teórico sino como manuales de composición. Al respecto, Rosen (1987) continúa su crítica aduciendo que:

Las dificultades que uno halla con la definición tradicional... surgen de las condiciones en que fue formulada por primera vez. Fue elaborada principalmente por Antonin Reicha en el segundo volumen (1826) de su *Traité de haute composition musicale*; por Adolph Bernhard Marx en el tercer volumen (1845) de *Die Lehre von der musikalischen Komposition*; y por último, y con máxima influencia, por Carl Czerny en su *Escuela de Composición Práctica*, de 1848. Como podemos ver por los títulos de

estas obras, el objetivo de esa definición no consistía en entender la música del pasado, sino en plantear un modelo para la producción de nuevas obras. (p.15)

Estas afirmaciones dan cuenta en parte de la lógica que se tenía en relación con los modelos teóricos de análisis en los primeros estudios musicales; concebir, no tanto una propuesta para la comprensión de las obras, sino un modelo o canon de formas y procedimientos para ser imitados y reproducidos compositivamente.

Rudolph Reti (1885-1957), en su texto titulado *The Thematic process in music*, considera la construcción formal a partir de los postulados de Schoenberg; ellos son: expansión motivica, división y demarcación. Su propuesta considera la reducción temática como principio fundamental a partir del cual surge una serie de células; esas células presentan el contorno de un motivo, comprendido en uno, dos o tres intervalos presentados sin valor rítmico. Cada célula puede ser sometida a procesos de transposición e inversión. Según Guzmán (2011):

El concepto que introduce Reti es lo que denomina patrón temático o estructura temática (“thematic pattern”-“thematic structures”) y que considera fundamental para un adecuado análisis musical; los patrones son el fundamento de la construcción de todos los temas de una misma obra y son un factor tangible de homogeneidad. Por ejemplo, los temas de sonata son contrastantes en la superficie, pero idénticos en su “sustancia”. (p.121)

Hans Keller (1919-1985) fue un importante musicólogo que creó el concepto de “análisis funcional”, el cual entiende los contrastes como aspectos diferentes de un idea básica, (“a background unity”). La propuesta de Keller se basa en esclarecer las funciones que dan unidad a la obra; *para* lograr esto se separan las unidades básicas. Keller plantea que toda la estructura procede de

una idea única y es el analista quien debe identificar la verdadera oposición entre los elementos que se encuentran en la superficie de la obra y aquellos presentes que producen la unidad. Al respecto Guzmán (2011) afirma que:

Para Keller el proceso de la música tiene dos factores: un desarrollo lineal que es lo que la música comunica y el oyente entiende, y un desarrollo controlado por una “idea básica” que introduce un elemento de proyección en el proceso de composición. El pensamiento musical tiene dos dimensiones: un “Background”, un elemento de base, y un “foreground”, un elemento de primer plano. El elemento de base procede mediante leyes de identidad y el elemento de primer plano mediante leyes de contradicción. La pieza musical muestra unidad en la diversidad, un contraste entre la presencia, siempre latente, de una idea básica y la sucesión de elementos contradictorios. Todo el material temático puede, mediante reducción, referirse a un solo factor. Como en Reti, la idea básica es una sucesión de intervalos sin significación rítmica; su manifestación musical implica la ritmización de esta idea y todos los procedimientos que ya se han señalado.: transposición, inversión, etc. (p.122).

El trabajo de Keller implicó, como puede verse, un resurgimiento de la teoría Schenkeriana; los trabajos de Adele Katz (1945) y de Felix Salzer (1952) son fundamentales en este sentido.

Pierre Boulez (1925) sostuvo una posición muy crítica frente a los métodos schenkerianos. Boulez propuso un método de análisis que denominó “análisis activo”, el cual tiene un proceso minucioso que parte primeramente de observar los hechos musicales tan exactamente como sea posible; luego de encontrar un esquema, una ley de organización interna que evidencie con la mayor coherencia posible estos hechos; luego, la interpretación de las leyes de composición identificadas en esta aplicación. Boulez da mucha importancia a la etapa de la interpretación de las estructuras; plantea que es a partir de allí cuando se puede asegurar que la obra ha sido asimilada y comprendida. Toda

esta metodología la vemos aplicada en su análisis “Stravinsky Demeure”, publicado en 1953.

1.2.3 La influencia de la lingüística

Establecida como una ciencia por Ferdinand de Saussure, ha generado un impacto importante en los estudios de la comunicación y del lenguaje en compañía del estructuralismo y la semiótica después de la segunda guerra mundial. También ha provocado reflexiones interesantes en los modelos de análisis musical propuestos a partir de la segunda mitad del siglo XX.

La lingüística analiza la comunicación social mediante el lenguaje natural y trata de identificar las reglas sobre las que éste funciona; además, investiga los procesos a través de los cuales los individuos aprenden las complejas reglas de su propia lengua. Guzmán (2011) plantea que “Después de la década de los años cincuenta se produjeron importantes desarrollos en el análisis lingüístico de la música, especialmente con los trabajos de Bruno Nettl sobre la utilización de los métodos de la lingüística descriptiva en el análisis musical” (p.124).

Sin embargo, Umberto Eco considera que la música es puramente sintáctica, sin una aparente profundidad semántica, Eco supone que es problemática una investigación del signo musical y una noción de la “significación” de la música.

Ivanka Stoianova plantea que, en un espacio abierto donde hay una serie de dispositivos y de operaciones, el compositor inventa las leyes de su propia gramática por la presentación del pensamiento musical. Al respecto, Anton Weber, citado en Guzmán decía que “la música quiere significar en sonidos algo que no se puede decir de otra manera”, para Stoianova, el circuito compositor-intérprete oyente abre un espacio de significados en permanente expansión.

Victor A. Grauer, en su trabajo titulado “*A Field Theory of Music Semiosis*”, establece una relación entre el “significado” y la “teoría del campo” de la psicología Gestalt. Según Grauer (2000) “Cualquier objeto de percepción tiene significado sólo en relación con un campo sintáctico controlado” (p.1)⁶. Grauer plantea que el campo métrico-tonal no ha sido lo suficientemente estudiado por la teoría musical en cuanto a sus fuerzas tonales y métricas.

Grauer (2000) expone tres aspectos fundamentales de su propuesta, independizándolos de consideraciones semánticas:

1. Cualquier clase de nota (*pitch class*) suena diferente según el marco tonal en el que está ubicada, pero se sabe muy bien de qué manera se produce un amplio rango de “coloraciones” con efectos muy sutiles.

En este sentido, propone comparar los primeros compases del Preludio de Tristán y el Preludio a la Siesta de un Fauno con respecto a la similitud armónica del primer acorde; asevera que, en ambos casos, se oye una séptima disminuida que resuelve en una séptima de dominante. Al responder a la pregunta sobre por qué suenan tan dramáticamente diferentes, aduce que es la orientación del campo y no la función tonal lo que permite esta diferencia. Lo que oímos, según Grauer, no es una relación de los sonidos determinados acústicamente, sino su determinado campo de valor.

2. Lo que escuchamos como “significado” musical está íntimamente asociado con la noción de valor y por tanto es el campo sintáctico vectorial lo que le da ese significado.
3. Según Grauer, tenemos una fuerte tendencia a escuchar las figuras musicales como signos, fácilmente asimilables a textos verbales, que

⁶ "...any object of perception can signify (take on meaning) only in relation to a controlling syntactic field."
Traducción de Alberto Guzmán Naranjo.

inducen al oyente a producir un significado imaginario para llenar una expectativa semiótica.

Según Guzmán (2011), uno de los aspectos más interesantes en el planteamiento de Grauer es que los campos sintácticos son campos virtuales, es decir, que cuando escuchamos música, algunos elementos físicos objetivos, como la duración acústica de las notas no son relevantes para la comprensión. En otras palabras, lo que realmente interesa semióticamente es que el aspecto “duración” carece de importancia, en la medida en que la exacta posición del ataque es esencial. Para Grauer, el campo métrico se basa en puntos de ataque y no de duraciones.

Leonard B. Meyer (1918-2007) plantea una propuesta que se relaciona con la teoría de la información para el estudio de los estilos musicales como sistemas culturalmente condicionados. Meyer establece tres etapas para definir el concepto de “significado” musical, expuestas en Guzmán (2011) así:

La “significación hipotética” antes de que una secuencia sonora haya sido escuchada; la “significación evidente” en el momento en que la secuencia sonora se vuelve un evento concreto, que introduce una etapa de reevaluación comparable al *feed-back* de los sistemas de control; y la “significación determinada” que se produce después dentro de la experiencia global. (p.127).

Como se observa, para Meyer cualquier construcción o desarrollo musical genera expectativas en los oyentes; el compositor, al elegir una sola de las posibilidades de continuación produce en los oyentes, ya sea satisfacción, sorpresa, angustia o aburrimiento, todo esto de acuerdo con su propia expectativa.

Otra de las figuras importantes en esta corriente es *Jean-Jacques Nattiez (1945-)*; según él, la música presenta dos tipos de signos: el signo

sonoro y el signo gráfico. Con respecto al primero, afirma que toda vez que cualquier objeto es percibido por el hombre, éste le atribuye un significado; Nattiez sugiere que la música induce significaciones muy variadas; ellas pueden ser: psicológicas, sociológicas, históricas, afectivas, emotivas entre otras.

Con respecto al segundo signo, el gráfico, Nattiez afirma que la nota es un signo que remite al sonido que representa. De esta manera, el autor compara la actividad de un investigador musical con la de un lingüista, afirmando que, cuando se analiza una lengua, hay una referencia que es representada por la escritura, la ortografía, la fonética. De este proceso surge la sucesión: locutor-flujo sonoro-escritura, donde se evidencia que la escritura es un sistema sustitutivo del flujo sonoro.

El autor plantea la diferencia entre las transcripciones de la música oral y las partituras de los compositores, afirmando que las primeras son descriptivas mientras que las segundas son prescriptivas. Para el autor, es muy importante la diferencia entre la partitura y el sonido que representa; al respecto, aduce que la diferencia entre la partitura formal y su resultado sonoro es muy grande como para que la notación sea considerada una representación válida de la obra, cuestionando así los métodos analíticos que basan su trabajo sólo desde la partitura.

Para Nattiez, el futuro del análisis musical depende de los avances que se realicen en el campo de la representación o notación gráfica de lo sonoro.

Nattiez, influenciado por Jean Molino, propuso una descomposición tripartita para el análisis semiológico de la música: 1) *El análisis del nivel neutro*, correspondiente al análisis de los elementos de la obra. 2.a) *El análisis poiético inductivo*: relacionado con la búsqueda de las intenciones del compositor con el material musical. 2.b) *El análisis poiético externo*: se sale del texto musical para referirse a consideraciones externas tales como documentos o referentes relacionados con la obra. 2.c) *el estésico inductivo* propone el campo de la

percepción desde los materiales musicales. 2.d) *el estésico externo*: busca verificar de manera experimental los afectos que los oyentes relacionan con la obra. 3) *el análisis de la comunicación*: donde se trata de establecer si se produce o no el efecto de la comunicación.

1.2.4 Hermenéutica musical

Según Guzmán (2011) “Los más recientes trabajos sobre hermenéutica musical se han enfrentado a la discusión sobre la posibilidad de una ‘narrativa musical’, concepto que tiene defensores y detractores” (p.132). Frente a este dilema, Nattiez, por ejemplo, plantea que dicha narrativa hay que buscarla en las percepciones de los oyentes y no precisamente en el nivel inmanente de la obra. Al respecto, Adorno plantea que es el compositor quien quiere hacer música en la forma en que otros hacen narraciones; sin embargo, Michel Klein aclara la posición de Adorno proponiendo que no es el compositor sino los oyentes los que queremos escuchar música como oímos narraciones. Según Klein, la significación de la música habría que buscarla en su interpretación, no en el texto musical.

Hay también quienes niegan las posibilidades narrativas de la música; Hanslick, por ejemplo, a partir de su concepto de música absoluta plantea la importancia de la música instrumental, cuyo verdadero significado se encuentra en la estructura formal de la obra misma.

Una figura importante en este sentido es Adorno quien, en su trabajo sobre las sinfonías de Mahler, expresa un análisis semiótico en relación, no tanto con la lingüística sino con la historia. En su relación con las reflexiones sociológicas y la música, establece un constructo que sugiere la interpretación de los significados de las obras a partir de la relación entre el estado del conocimiento en un momento dado de la sociedad. Al respecto, Adorno plantea: “la esencia social expresa la esencia de la música”.

A pesar de que han sido varios los avances sobre los que se ha situado el análisis musical relacionado con la hermenéutica, según Guzmán (2011) “los teóricos de la hermenéutica han señalado como problema principal del análisis, la indeterminación de su objeto: la obra musical es un concepto problemático por la ambigüedad y multiplicidad de puntos de vista” (p.134). Tales múltiples puntos de vista son los que se mencionaron a partir de María Nagore al comienzo de este capítulo.

Un trabajo importante que no puede dejar de mencionarse es el de los teóricos *Fred Lerdhal* y *Ray Jackendoff*, titulado *Teoría Generativa de la Música Tonal* de 1983. Este trabajo surge de la influencia de la obra de Noam Chomsky a partir de sus investigaciones sobre la Teoría Generativa del Lenguaje, que parte del principio de que un sistema formal, como un conjunto limitado de símbolos y de reglas, es capaz de generar un número ilimitado de enunciados lingüísticos gramaticalmente coherentes.

La teoría generativa de la música tonal plantea que una obra musical es una entidad construida en la mente, siendo las partituras y las interpretaciones tan sólo representaciones parciales por medio de las cuales esa pieza es transmitida. La teoría, vista así, debe explicar la segmentación de la música en unidades variables, los tiempos fuertes y débiles, las relaciones temáticas, las notas estructurales y las ornamentales, la tensión y el reposo, etc. Para Lerdhal y Jackendoff, la teoría de la música debe describir esa organización y servir de conexión entre la superficie musical y la estructura de la pieza.

En el texto de Lerdhal y Jackendoff (2003), se encuentran cuatro de los componentes que proponen los autores para ilustrar las intuiciones musicales del oyente, que describimos a continuación:

1. La estructura de agrupación es la segmentación jerárquica de la pieza en cuanto a motivos, frases y períodos.
2. La estructura métrica da expresión a la intuición de que los distintos eventos de una pieza están relacionados con una alternancia regular de

tiempos fuertes y débiles en distintos niveles jerárquicos. Se distinguen tres tipos de acentos: Fenoménico, Estructural y Métrico.

3. La reducción interválica-temporal asigna a los tonos de una pieza una jerarquía de importancia estructural con respecto a su posición en las estructuras de agrupación y métrica.
4. La reducción de prolongación asigna a los tonos una jerarquía que expresa la tensión y la relajación armónica y melódica, su continuidad y progresión. (p.10)

El análisis musical también se ha integrado con la matemática y los sistemas de información. Ejemplo de esta relación la hace Ernő Lendvai con su trabajo sobre la obra de Bela Bartók, hallando en varias de sus obras la aplicación de la proporción áurea y de las propiedades de la serie de Fibonacci. Según Guzmán, este método se denominó “análisis proporcional” y ha sido aplicado con éxito en el estudio de otros compositores. También se han sugerido estudios cabalísticos de algunos compositores, entre ellos Bach.

Uno de los trabajos importantes en este sentido es el realizado por el compositor I. Xenakis, quien no se interesó por el serialismo sino por la utilización de modelos matemáticos como base de la composición. También es importante mencionar el trabajo de P. Schaeffer, quien trabajó sobre los conceptos de probabilidad (procesos estocásticos) que se caracterizan por masas de sonidos que se ocupan, no de un elemento individual, sino del conjunto global.

Para culminar con este marco histórico general, Guzmán (2011) nos plantea una serie de avances y progresos que se han venido generando en varias líneas durante las últimas décadas.

El autor nos recuerda que la psicología cognitiva ha abierto campos de investigación importantes, de la mano de trabajos como los de Michel Imberty y

Sloboda y también la ESCOM (*European Society for the Cognitive Study of Music -1993*), entre otros.

Desde la hermenéutica, se destacan los trabajos de Dalhaus, Imberty, Miereany y Hascher; la escuela de la *New Musicology*, el *New Criticism* de Kramer y Robinson, la narratología de Abbate y Cone. Desde la semiología, se destacan los estudios de Agawu, Tarasi, Monelle y Hatten, entre otros.

Para Guzmán (2011) “Todos ellos, con sus diferencias metodológicas, tratan de resolver problemas que tienen en común algunos aspectos: la relación entre objeto de estudio y sujeto en el estudio. La dicotomía entre lo científico objetivo y lo filosófico subjetivo” (p.140).

Otro de los estudios que ha generado una gran formulación de propuestas es el de la percepción musical; desde la década de los ochentas, se observa, según Guzmán, una producción incesante de nuevos resultados en este sentido.

Guzmán (2011) cierra este capítulo de su trabajo planteando una reflexión que nos parece importante citar como un planteamiento que, en parte, cubrirá nuestra propuesta metodológica de análisis macroformal.

Todos estos “*stimuli*” (sic) estéticos invitan a una reflexión profunda sobre los sentidos (en plural) que debemos darle al análisis musical; de (sic) una parte, está el problema del análisis como herramienta esencial de la formación musical, y de otra, el análisis al servicio del goce pleno de una obra por parte del melómano corriente. La construcción de un cuerpo de saber riguroso (epistemología) para la formación del pensamiento musical mediante el análisis ya no se puede quedar en la taxonomía tradicional (períodos, frases, motivos, etc.) y debe salir al encuentro de otros horizontes y paradigmas (hermenéutica) donde lo

poético, incluso, nos sugiere nuevas reglas y formas de entender y disfrutar el discurso musical. (p.143)

Todos estos trabajos, no sólo nos presentan un marco histórico general sobre los modelos de análisis musical, sino que nos ubican en un contexto histórico que plantea retos diferentes cuando hablamos de metodología de análisis.

Nuestra propuesta, encaminada hacia la comprensión de las relaciones de unidad que se generan entre las partes o movimientos de una obra, tiene que ver con la dimensión macroformal de la música. Dimensión que, desde el recorrido histórico que hemos elaborado, no se manifiesta sino en ciertas fuentes específicas de manera general, tanto en algunos tratados de forma como de composición musical.

El siguiente capítulo intenta realizar un estado del arte en materia de teoría o modelos de análisis que han abordado la dimensión que nos interesa, la macroforma musical.

2. LA MACROFORMA

2.1 Un acercamiento al concepto

Al hablar de Macroforma, es inevitable, no sólo definir la medida sobre la cual se caracteriza dicha dimensión, sino también compararla con otros tipos de medición tales como la microforma y la mesoforma.

Desde una perspectiva investigativa, los tres niveles se han utilizado como herramientas para delimitar el campo u objeto de estudio. Los términos se refieren al contexto que abarca el objeto por investigar desde una o varias categorías. Conceptos tales como Macroeconomía y Microeconomía, en relación con las ciencias económicas, dan cuenta de la necesidad de delimitar el campo de estudio al que se refiera la investigación.

Desde la teoría musical, existen ejemplos de esta división del objeto de estudio de acuerdo con el nivel en el que la música es analizada. LaRue (2004) aporta una definición de lo que podría considerarse lo micro en la música y se refiere particularmente al estudio del motivo, la semifrase y la frase, además de las consideraciones rítmicas, armónicas y tímbricas que se tendrían en cuenta en dicha dimensión.

Desde las dimensiones medias, según LaRue (2004) “En las dimensiones medias nos centramos en el carácter individual de las partes de una pieza; más en la parte como tal que en lo que aporta al movimiento...” (p.6). Para este autor, las dimensiones medias corresponden al estudio del período, el párrafo, la sección y la parte.

Las grandes dimensiones, como las nombra LaRue “...corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros o, incluso, de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura”. (p.5). En este sentido, el autor propone para esta dimensión, el análisis de movimientos, obras completas e incluso, grupos de obras de un compositor.

Existe una gran dificultad para determinar con exactitud los límites de cada una de las dimensiones micro, meso y macro. La relatividad de estos conceptos hace imposible una definición absoluta de ellos debido a que, sobre todo desde la dimensión media, se hace complejo establecer los límites de ella con lo micro y lo macro. Al respecto, LaRue (2004) plantea que:

La extensión exacta de las dimensiones medias no puede ser fijada con tanta exactitud como las grandes o las pequeñas dimensiones, ya que los límites varían por ambos lados y son difíciles de establecer; las dimensiones medias forman parte de una categoría “intermedia” entre ambos extremos. (p.6)

A pesar de esta dificultad, consideramos importante aclarar desde nuestra propuesta estos conceptos; ofreceremos una definición que servirá sólo como una ayuda metodológica para la comprensión del objeto de estudio de nuestra investigación:

Microforma: Dimensión musical que abarca todos los elementos de una obra desde las longitudes del pie, el inciso, la frase, el período y la sección. El pie lo define Yepes (2014) como: “...pequeño fragmento musical alrededor de un ictus o acento, que tiende a durar un compás básico o percibido”.

Mesoforma: Dimensión que se relaciona con una obra completa cuando es de un solo movimiento o con un movimiento entero cuando hace parte de una obra.

Macroforma: Dimensión que abarca todos los movimientos o partes de una obra específica en su totalidad.

El concepto de Macroforma, desde la propuesta de investigación, tiene relación con la estructura macro de la obra musical teniendo en cuenta todas las partes y movimientos que la componen. Esta definición nos aporta algunas preguntas de fundamental importancia para la comprensión, no sólo de la dimensión macroformal de las obras, sino también para esclarecer algunos elementos que deberían tenerse en cuenta en su análisis musical, ¿cómo

surgieron las obras con varios movimientos? Y ¿cuáles pueden ser los factores de análisis para dar cuenta de un análisis macroformal?. Estas preguntas se tratarán de responder a partir de un marco de referencias que nos posibilite acercarnos a la idea de lo macro y su análisis musical.

2.2 ¿Cómo surgieron las obras con varios movimientos?

Al observar históricamente, nos damos cuenta de que la idea de separación de una obra en varias partes surge por la necesidad de contraste entre las mismas. Originalmente para Goetschius (1915) “el más antiguo de estos géneros es la Suite, la cual, sin embargo, inicia originalmente con una colección de danzas solamente, no utiliza ninguna de las Formas más grandes” (p.226).

Para este autor, “el término ‘forma más grande’ se refiere específicamente a aquellas composiciones que asumen mayores proporciones, y, por lo tanto, requieren una mayor amplitud de diseño, y una mayor concentración en la concepción y disposición de los factores estructurales...” (p.1); ejemplos de grandes formas para Goetschius son: el tema con variaciones, el rondó, la forma sonata y las formas compuestas. Cuando se refiere a éstas, establece una definición que se relaciona con nuestro concepto de macroforma; “Formas compuestas son aquellas más grandes colecciones de composiciones que contienen un número de diferentes e independientes movimientos” (p.226).

Lo referido anteriormente nos ubica, no sólo en una definición de la macroforma, sino que también nos determina una idea del origen de aquellas obras que, dentro del género Sonata, se caracterizan por su composición en partes o movimientos.

Queda claro que para Goetschius el origen de la Sonata es la Suite instrumental, género que nace históricamente como una colección de danzas y que se va desarrollando hasta consolidarse como una Sonata compuesta por movimientos con formas más estructuralmente relacionadas.

Otras fuentes complementan que la sinfonía, como una de las representaciones de la Sonata como género, surge de la necesidad de hacer callar al público para el inicio de la ópera. Gómez Vignes (1979) afirma que:

... del año 1687... al estreno de la ópera *Dal male al bene* (del mal al bien, traducción nuestra)... de Alessandro Scarlatti se ofrecía la presencia de una pieza orquestal preludiente... en tres secciones diferenciales. Ellas eran: una sección rápida como comienzo, una lenta en seguida, para culminar con otra rápida. (p.8)

Según el autor, esta pieza se instaura como inicio de lo que se conocerá como obertura a la italiana, género que será de gran importancia para la consolidación de la sinfonía preclásica. (Tabla 1):

	Sección I	Sección II	Sección III
OBERTURA A LA MANERA ITALIANA:	Rápida (Allegro)	Lenta (Andante)	Rápida (Vivace o presto)
	↓	↓	↓
	I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento
SINFONÍA PRECLÁSICA:	Allegro	Andante o Adagio	Allegro, Vivace o Presto

Tabla 1 Relación entre la Obertura a la manera Italiana y la Sinfonía Preclásica.

Por su lado, según Gómez Vignes (1979), los franceses propusieron otra forma de obertura que, en cabeza de Jean Baptiste Lully, se aplicaría pero con *tempi* diferentes, "... a un solemne *adagio* de ritmo puntuado, sucedía un vivaz movimiento en estilo fugado más o menos extenso, rematado, a veces, con el *adagio* repetido al final" (p.9). (Tabla 2):

OBERTURA A LA MANERA ITALIANA	Rápido	Lento	Rápido
OBERTURA A LA MANERA FRANCESA	Lento	Rápido	Lento

Tabla 2 Relaciones entre la Obertura Italiana y la Francesa.

Las anteriores consideraciones nos ubican en los inicios, no sólo de la Sinfonía sino también de la Sonata como género. Las relaciones complementarias de ambas visiones, tanto la de Goetschius como la de Gómez Vignes, nos proponen la lógica de un contraste desde la relación de las partes o movimientos que componen la obra en su totalidad. Este contraste, marcadamente característico desde el factor *tempo*, aporta a la consideración de unidad como la necesidad de un retorno al *tempo* original.

Gómez Vignes (1979) plantea que “es posible que la antigua *suite* de danzas, con su alternancia de movimientos lentos y rápidos –*basse-danse* y *tordion o pavana* y *gagliarda*- sea el origen de la ordenación lento-rápido de la “obertura francesa” (p.9). según el autor, no existen pruebas que determinen un parentesco tan directo entre la *suite* y la sinfonía napolitana; sin embargo, aclara, no por esto debe dejarse de relacionar su orden con este mismo criterio.

Continuando con Goetschius, quien sugiere, desde su texto, las características de una forma compuesta, es decir, compuesta de varias partes o movimientos, aduciendo que, por lo general, estos movimientos están unidos orgánicamente por una unidad artística. Según el autor: “...una relación orgánica más o menos palpable, una cierta unidad de espíritu (o estilo, *mood*), se podría esperar que prevalezca a través de los movimientos” (1915, p.228).

La relación de unidad que plantea Goetschius sugiere un elemento espiritual en la cohesión que determina la relación entre las partes, relación que se manifiesta en la representación sucesiva o progreso de las fases

progresivas según el propósito creativo artístico del compositor. Esta idea nos sugiere una postura lineal frente a la obra, es decir, un planteamiento que ubica su mirada en el transcurrir horizontal de la misma como discurso provocador que se va comprendiendo progresivamente.

En este sentido, es importante plantear una reflexión al respecto; Goetschius nos sugiere que el compositor determina el orden, la sucesión de las partes, la organización entre ellas y posibilita la elaboración de un todo que contiene una unidad en sí misma. El contraste que se genera entre los movimientos hace parte de la unidad total que se representa en las fases progresivas de la obra como un todo.

Según el desarrollo histórico de la sonata, Goetschius plantea que inicialmente surgió como una obra con tres movimientos, “la Sonata temprana consistía en tres movimientos contrastados con el movimiento lento (en tonalidad diferente) que aparecía entre los dos movimientos rápidos (en la misma tonalidad)” (1915, p.227). El orden de estos movimientos era el siguiente según el autor:

1. Un *Allegro*, de un carácter algo serio, majestuoso o espíritoso;
2. Un *Adagio*, *Largo* o *Andante*, generalmente lírico, a veces dramático;
3. Un *Allegro*, *Allegretto* o *presto* de un carácter más alegre o brillante (a menudo un Rondó).

El autor plantea que, a estos tres movimientos, fue después añadido un cuarto, una forma de danza prestada de la *Suite*. Según Goetschius (1915) “...éste proveía un buen contraste con el original estilo de tres. En primera instancia, se eligió el *Minuet*, usualmente insertado como tercer movimiento” (p.227). El esquema entonces de la sonata quedaría así:

1. *Allegro* Serio
2. *Adagio* o *Andante*
3. *Minuet* o *Scherzo* (posteriormente)
4. *Allegro* Brillante.

Según el autor, esta estructura llegó a establecerse de tal forma que cualquier digresión de ésta era vista como una irregularidad.

Plantea Goetschius que el diseño estructural de algunos movimientos, con algunas excepciones, era: para el primer movimiento *Allegro*, la forma *Allegro-Sonata*; para el movimiento lento, el 'Primer Rondo'⁷ (en la Sinfonía, algunas veces era Sonatina o Forma *Allegro* de Sonata); para el *Minuet* o *Scherzo*, la Forma Canción en 3 partes, con uno o dos tríos; para el Finale, el Segundo o Tercer Rondó⁸, u ocasionalmente (en especial en la Sinfonía), La Forma *Allegro* de Sonata.

Para Goetschius, desde el punto de vista armónico hay una relación de unidad entre los movimientos y aduce que, al comienzo de la sonata, sólo el movimiento lento se encontraba en una tonalidad contrastante y que, por lo general, era el cuarto grado de la tonalidad principal del primero y últimos dos movimientos, generando así una cadencia plagal de gran escala.

“Como regla, sólo el movimiento lento se ubica en alguna otra tonalidad (por lo general, vecina)” (Goetschius, 1915, p.228). Ejemplos de esto, según el autor, son:

Beethoven, Sonata, op. 2, No. 2: *allegro vivace*, La mayor; *Largo*, Re Mayor; *Scherzo*, La Mayor y menor; *Rondó*, La Mayor.

Según el autor, otras condiciones tonales pueden prevalecer:

Beethoven, Sonata, op. 2, No. 1 –todos los cuatro movimientos en la misma tonalidad-. Brahms, Sinfonía, No. 1: primer movimiento, Do menor; segundo movimiento, Mi mayor; tercer movimiento, La bemol mayor; cuarto movimiento, Do mayor (Introducción, Do menor). Sinfonía No.2: los cuatro movimientos están en Re Mayor, Si mayor, Sol mayor y Re mayor respectivamente.

⁷ Lo que para muchos teóricos actuales es la forma ternaria ABA.

⁸ Rondó de cinco secciones y de siete respectivamente.

Frente a lo anterior, el autor plantea que esta unificación se complementa, por ejemplo, con los elementos temáticos: “La determinación de unificar así la Sonata se manifiesta, técnicamente, mediante el establecimiento de relaciones temáticas reales entre los movimientos” (p229). Esta postura se relaciona con el concepto de forma cíclica, que será tratado en profundidad más adelante.

Con respecto al contraste entre los movimientos, dice el autor que surge de la relación que tenían las primeras obras vocales de la edad media, entre ellas las misas, en un contraste musical que se relacionaba fundamentalmente con la idea conceptual del texto que se cantaba.

No es indiferente que, en muchas de estas obras, la relación de unidad que tienen esté identificada por medio de aspectos melódicos y tonales, haciendo referencia así a los conceptos teóricos de forma cíclica o forma de doble función.

En un intento por acercarnos a un concepto de macroforma que nos permita fundamentar nuestra propuesta de investigación, ponemos en consideración lo que, a propósito, Vignes (1988) afirma al hablar de los conceptos de liviano y pesado, expresados en la relación dual entre el alzar y el dar o arsis y tesis:

Este equilibrio, que aquí lo vemos como microestructura, se da en absolutamente toda la música, en estructuras cada vez mayores, hasta llegar a las *macroestructuras* sinfónicas o sinfónico-corales. Y esto es así, puesto que el ritmo es el impulso generador de todo movimiento en la música. La música “camina” o “marcha” a través del tiempo gracias al ritmo. (p.5)

Desde los planteamientos anteriores, tratando de identificar los inicios de las obras conformadas por varias partes o movimientos, continuaremos con los referentes que han abordado el concepto de la macroforma desde múltiples y variadas definiciones.

2.3 Algunos referentes de la Macroforma

2.3.1 Jan LaRue y su Análisis del estilo musical.

Jan LaRue denomina Grandes Dimensiones a lo que nosotros llamamos Macroforma y plantea lo que sigue como un intento de definición:

Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura.[...] de este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido); contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y *tempi* (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento). (LaRue, 2004, p. 5)

El autor reduce todas estas categorías o elementos de análisis en la siguiente sigla: SAMeRC –Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento-. LaRue propone además que las grandes dimensiones podrían variar de acuerdo con el límite que el analista establezca, ya que pueden ir desde una sola obra que tiene varias partes o movimientos hasta, incluso, todo el ciclo de sinfonías de un compositor.

Jan LaRue expone un planteamiento metodológico de análisis para identificar las relaciones de unidad que pueden existir en las grandes formas. El autor parte de considerar cada uno de los aspectos arriba citados desde lo que llama las grandes dimensiones.

2.3.1.1 El Sonido.

Iniciando con lo que se podría reconocer como *el sonido*, LaRue plantea que, entre los movimientos o partes, existen contrastes desde el color o la dinámica, tanto dentro de los movimientos mismos como entre ellos, y afirma

que cualquiera de las dos alternativas genera notable contraste, ya dentro de cada parte, ya entre movimientos, respectivamente. De esta forma, se puede generar un esquema a partir del cual, desde la Macroforma, se evidencien dichos cambios de sonido entre los movimientos para resaltar el grado de unidad que hay entre ellos. “[...] hallaremos que la frecuencia y el grado de contraste son en extremo importantes y reveladores. Algunos compositores proyectan movimientos enteros en un único color sonoro o sobre un solo nivel dinámico, efectuando sus mayores contrastes únicamente entre los movimientos [...]”. (LaRue, 2004, p. 23).

2.3.1.2 La Armonía.

Desde el criterio de *la armonía*, el autor plantea que se pueden analizar los centros tonales desde cada uno de los movimientos o partes y crear un esquema macro donde se observen las relaciones tonales de toda la forma grande. Pero, además de los centros tonales, LaRue propone hallar también las siguientes tipologías:

[...] Colorística-tensional, acórdica - contrapuntística (imitativa, canónica, fugada, etc.), disonante – consonante, activa – estable, Uniforme – variada, mayor – menor, diatónica – cromática – modal – exótica, por cuartas etc.

Fijarnos en preferencias de tonalidades o secuencias que se siguen de las tonalidades en los movimientos sucesivos.

Si la secuencia de tonalidades entre movimientos incluye relaciones de tensión, particularmente sucesiones de dominante-tónica, la impresión de continuidad será muy fuerte, obligando a entrar a una serie de movimientos y partes de movimientos dentro de órbitas relacionadas o incluso concéntricas, proporcionando así al oyente una experiencia amplia y sutilmente unificada.

[...] la tonalidad puede recordarnos el retorno en una *aria da capo*, de forma tan llamativa como el material temático mismo y realmente haríamos bien en pensar en la tonalidad como parte del carácter

temático, no limitando el concepto del término tema a connotaciones melódicas. (LaRue, 2004, p. 38-39)

Es importante resaltar la cantidad de elementos que podrían servir para conferir unidad desde la armonía; no sólo las tonalidades y los acordes, sino también los aspectos de la textura y el estilo. El autor afirma, por ejemplo, que las tonalidades menores eran mucho más recurrentes en el Barroco que en el período Clásico, lo cual ya nos da un precedente importante en el momento del análisis macroformal de obras correspondientes a este estilo.

2.3.1.3 La Melodía.

Otro de los elementos que propone LaRue para la metodología analítica es *la melodía*, y a pesar de que este concepto ha sido utilizado por muchos autores para determinar relaciones de unidad macroformal de múltiples maneras, LaRue propone otras variables desde el mismo aspecto de la melodía, que se hace importante diferenciar:

[...] Las consideraciones de ámbito y tesitura (localización específica de un registro) contribuyen de manera vital a las impresiones macrodimensionales [...]

Se pueden observar también: el modelo de agudos y graves, puntos más altos y más graves, un macroesquema que haga resaltar el movimiento en una dimensión olímpica.

La posibilidad de una progresión constante de cimas y valles, de agudos y graves entre los movimientos de una obra extensa, brinda al compositor una serie de oportunidades y recursos extremadamente sutiles para la unificación y el clímax. (LaRue, 2004, p. 52-54)

Los macroesquemas en LaRue son, en gran medida, pertinentes ya que nos permiten, desde el objeto de estudio que se está abordando (la unidad en las grandes formas), graficar procesos de gran escala, no sólo del aspecto melódico sino también del sonido y la armonía, entre otros; y con ellos, expresar un plano general que evidencie las características de unidad.

2.3.1.4 El Ritmo.

El ritmo es otra de las categorías que propone LaRue, analizado desde los *tempi* y los metros. Según la metodología expuesta, se deben tomar en cuenta los siguientes fenómenos en la obra:

1. Espectro total de los *tempi*.
2. *Tempi* preferidos dentro de los grupos generales de movimientos lento, *moderato* y rápido.
3. Asociaciones preferidas en movimientos específicos, es decir, ¿los movimientos rápidos iniciales difieren en preferencia de *tempo* de los movimientos rápidos finales?
4. Planificación del *tempo* entre los movimientos: ¿contraste, velocidad en aumento, lentitud progresiva, alternancia, equilibrio o proporción?
5. Alternaciones internas de *tempo* que afecten la relación de las partes. Las respuestas a estas cuestiones, tanto directa como implícitamente, revelarán a menudo, dice LaRue, sorprendentes individualidades en los compositores.

El autor también sugiere analizar posibles relaciones de longitud entre los movimientos bajo las siguientes categorías de análisis:

Relaciones de longitud entre los movimientos. Categorías de análisis:

- a. Longitud equivalente, similar o congruente (conmensurabilidad).
- b. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
- c. Un movimiento dos veces más largo que otro.

Esta metodología podría determinar contrastes de duración y *tempo* entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina los ritmos extensos, que determinan, con la notación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; y es así como un movimiento más corto podría

ser considerado como una transición o puente en la gran escala. Ejemplos de ello son las estructuras macroformales de largo-corto-corto-largo ó largo-corto-largo-corto-largo entre las relaciones de los movimientos o partes de una obra en su totalidad.

2.3.1.5 El Crecimiento.

El último de los elementos abordados por LaRue para su metodología de análisis desde las grandes dimensiones es *el crecimiento*. La definición que propone tiene que ver con la forma como interactúan todos los elementos en una obra para producir movimiento o mayor actividad. Cuando el autor define crecimiento, lo expone como una categoría que combina las demás –Sonido, Armonía, Melodía y Ritmo- planteando que realiza una doble función:

El crecimiento, no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que (sic) producto que surge y como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, por tanto, el elemento coordinador, el que controla y combina, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma”. (2004. p. 8)

Según LaRue, las áreas de mayor actividad en el crecimiento dejan un espacio de tensión, en contraste con los momentos de menor movimiento. “El proceso de análisis deberá empezar por una colección (recolección) de las contribuciones de todos los elementos al movimiento en la gran dimensión, particularmente el modo en que se combinan y coordinan para producir la superrelación en el crecimiento”. (LaRue, 2004, p. 103)

2.3.1.6 Reflexiones en torno a LaRue.

Si bien es cierto que LaRue desde su proyecto de “Análisis del estilo musical” contribuye a una visión alternativa del análisis, proponiendo tres grandes etapas en el proceso - Antecedentes, observación y evaluación -, y propiciando, no sólo un marco analítico que integra los elementos musicales, sino que, además, propone las tres dimensiones principales de análisis – Grandes, Medias y Pequeñas-, no se puede pasar por alto que su objeto de

estudio se determina por el análisis del estilo musical, lo cual delimita la capacidad de acción de su metodología en un campo dirigido al análisis de las obras de un compositor, con el fin de determinar sus posibles etapas estilísticas o, por el contrario, su mantenimiento estilístico compositivo.

Este objetivo analítico es el que precisamente diferencia nuestra visión de la suya, en tanto que la proyección de nuestro trabajo se dirige a un acercamiento a los grados de unidad en obras conformadas por varias partes o movimientos. Así, basándonos en el análisis de obras de diferentes compositores, nuestro objetivo es hallar la contribución desde el tratamiento creativo del compositor a la proyección de unidad en sus obras conformadas por varios movimientos, más que las características propias del estilo.

Otro de los puntos que consideramos no lo suficientemente aclarados desde la propuesta de LaRue, es la falta de ejemplos para la aplicación de sus elementos en las grandes dimensiones. Aunque sus ideas parecen ser lo suficientemente clarificadoras y completas, no se evidencian desde el repertorio, en una muestra clarificadora de ejemplos de la literatura musical que apoyen sus postulados teóricos.

2.3.2 La Macroforma como “el Conjunto de la Sonata” en Julio Bas.

El conjunto de la Sonata ha sido otra expresión a partir de la cual se ha referenciado el concepto de la Macroforma, delimitado por supuesto a lo que tiene que ver con el estándar esquemático de la Sonata como género, nó como forma o movimiento, sino como un todo o “conjunto”. Ejemplo de esto son las sonatas para un instrumento solista y acompañante, las sinfonías, los cuartetos de cuerda, entre otros. Julio Bas (1947), cuando se acerca al concepto, lo remite directamente al “conjunto de la sonata” como género y lo define de la siguiente forma:

Es una sucesión de trozos llamados tiempos, por cuanto cada uno de ellos está dotado de carácter y movimiento rítmico distinto. Aunque todo sea, en verdad, inseparable, tanto en la estructuración de los diversos

trozos, como en la unidad conjunta de la sonata, será útil también considerar separadamente el número, el carácter y el movimiento, el tono, forma, amplitud y entrelazamiento de los movimientos. (p. 306).

Bajo la idea de conjunto de la Sonata como género, entiende Julio Bas (1947) lo que, para nuestro estudio, es la dimensión macroformal; esto es, como una estructura compuesta de varias partes o movimientos. Desde esta mirada, el autor construye una serie de elementos que, a manera de variables o categorías, permiten un desarrollo analítico desde esta dimensión.

2.3.2.1 El Número.

En primera instancia, *el número*, es decir, la cantidad de movimientos que tiene la sonata o sinfonía es determinante en cuanto al grado de contraste que pueda tener la totalidad de la pieza. Dos, tres, cuatro y más movimientos o partes son la estructura fundamental para definir los factores de unidad o variedad que tenga la obra en su totalidad.

2.3.2.2 El Carácter y Movimiento.

El carácter y el movimiento, según el autor, generan sentido de variedad y de unidad conjunta, de manera que no se suceden nunca dos tiempos similares. Incluso es notable en el repertorio que, ni en las sonatas de dos tiempos, se pierde el sentido de contraste.

Bas (1947) plantea que “Pueden reconocerse 4 tipos principales de tiempos: a. Movido, b. Lento, c. Moderado, d. Rápido. Se convierte la entera sonata en una concatenación lógica, en la que cada tiempo aparece como la necesaria consecuencia del precedente y la eficaz preparación del subsiguiente” (p. 306).

2.3.2.3 El Tono.

El tono de las partes o movimientos también es un elemento desde el que se observa o analiza el grado de unidad desde la Macroforma. A partir de él, es posible identificar las relaciones tonales y funcionales que, en la gran escala, tienen los movimientos entre sí, al punto de poder analizar, incluso, cadencias entre los tonos principales de las partes (Tabla 3):

L. V. Beethoven				
Obra	Mov. I	Mov. II	Mov. III	Mov. IV
Sonata para Violín y Piano N. 5	Fa Mayor	Sib Mayor	Fa Mayor	Fa Mayor
Sonata para piano solo N. 2	La Mayor	Re Mayor	La Mayor	La Mayor
Sonata para piano solo N. 4	Mib Mayor	Do Mayor	Mib Mayor	Mib Mayor
Sonata para piano solo N. 7	Re Mayor	Re Menor	Re Mayor	Re Mayor

Tabla 3 Relaciones tonales entre los movimientos de algunas obras de L. van Beethoven.

2.3.2.4 La Amplitud o Duración.

La *amplitud o duración* de cada uno de los movimientos en las formas grandes, establece una relación de unidad caracterizada desde el equilibrio final entre ellos. A propósito, Bas (1947) afirma:

La historia de la Sinfonía demuestra claramente el paralelismo existente entre el desarrollo de la extensión de las obras y el enriquecimiento de la orquesta para la que están escritas. Desde el punto de vista de las relaciones recíprocas de duración entre tiempos de una misma obra, generalmente, el correcto equilibrio está fundado sobre cierta correlación, pero no sobre la igualdad de dimensiones. (p. 314)

2.3.2.5 Los Tiempos Entrelazados y la Sonata Cíclica

Otro de los elementos que se ha utilizado para identificar la relación y unidad en la obra completa, consiste en *los tiempos entrelazados*, que buscan generar una unidad tal que no exista división entre las partes o movimientos de una obra. Un buen ejemplo que demuestra este proceder es la Sonata en Si menor, de Franz Liszt.

La sonata cíclica, o de tema único, es otro de los procedimientos a partir de los cuales la reiteración, tanto literal como variada del elemento melódico, genera una sola unidad en la obra. Un ejemplo de ello podemos identificarlo en las sonatas No. 3, Op. 10; No. 8, Op. 13, y No. 23, Op. 57 de Beethoven, donde se observa la relación temática en cada una de sus partes o movimientos.

Concluye Bas sobre su planteamiento de lo cíclico en el conjunto de la Sonata que: “De esta manera, la entera sonata es en realidad una sola unidad, nacida de una única idea creadora”⁹ (p. 315).

Y continúa afirmando lo siguiente:

Esta afinidad de temas participa indiscutiblemente de la Variación, y en especial modo, de aquella denominada variación amplificadora...

...El concepto y el sentimiento de la unidad cíclica, es decir, de la unidad que nace en cierto modo de la consanguinidad misma de los individuos, por cuanto todos generados (sic) por un mismo germen, confiere una única idea musical (Bas, 1947, p. 317).

2.3.2.6 Reflexiones en torno a Julio Bas.

Puede comprenderse, a partir de las anteriores consideraciones, cómo desde los múltiples elementos del número, el carácter y el movimiento, el tono, la forma, la amplitud, los tiempos entrelazados y las obras cíclicas o de un solo tema, se puede generar unidad en las grandes formas desde su interacción y relación, haciendo que la obra sea un todo en sí misma.

Sin embargo, el enfoque de Bas se queda limitado por su consideración del objeto de estudio desde el conjunto de la sonata, dejando por fuera otros géneros que constituyen obras a partir de diferentes partes o movimientos, tales como la misa, la suite, la ópera y demás géneros que están compuestos por diferentes partes. También, otro de los limitantes identificados en el análisis de su tratado de forma, es la falta de evidencias metodológicas para abordar el

⁹ Esta afirmación sugiere la influencia del planteamiento construido por A. Schoenberg denominado “Grundgestalt” (Epstein, 1980, p. 17)

análisis en macro; puede apreciarse la fuerte tendencia descriptiva de los diferentes elementos, sin que esta descripción pase a niveles analíticos más profundos desde la comprensión de la estructura macroformal de las obras compuestas por diferentes partes o movimientos.

2.3.3 Clemens Kühn: La Idea de lo Cíclico y los Factores de Unidad Musical.

Kühn ha entendido el fenómeno de la unidad en las grandes formas a partir de la idea de lo cíclico y define por esto las reiteraciones motivicas o temáticas que hacen los compositores en sus obras elaboradas por diferentes partes o movimientos. Dichas reiteraciones se pueden encontrar de manera literal o variada. Es claro que el autor relaciona la cohesión con el factor melódico, desde el elemento motivico o temático.

Clemens Kühn (2003) plantea, en su Tratado de la Forma Musical, las posibilidades que tiene lo cíclico en la construcción de unidad en la Macroforma. El autor argumenta que lo cíclico tiene que ver con la reiteración de elementos motivicos, rítmicos y armónicos en las piezas elaboradas por partes, es decir, la idea de citar mediante ciertas referencias en todos los movimientos de una obra. Para esto, Kühn propone varios géneros cíclicos: El lied y ciclo de lieder, la misa, la sinfonía, la sonata, la variación y la *suite*.

2.3.3.1 El Lied y Ciclo de Lieder.

El autor plantea que las formas con que se ha desarrollado el modelo del procedimiento cíclico han sido muy variadas; entre ellas, se pueden resaltar las múltiples citaciones o repeticiones de motivos o frases en cada uno de los movimientos de una obra.

En el caso de los ciclos de Lieder, podemos referirnos a F. Schubert (Fig. 1)¹⁰:

¹⁰ Ejemplo tomado del tratado de la forma musical de Clemens Kühn.

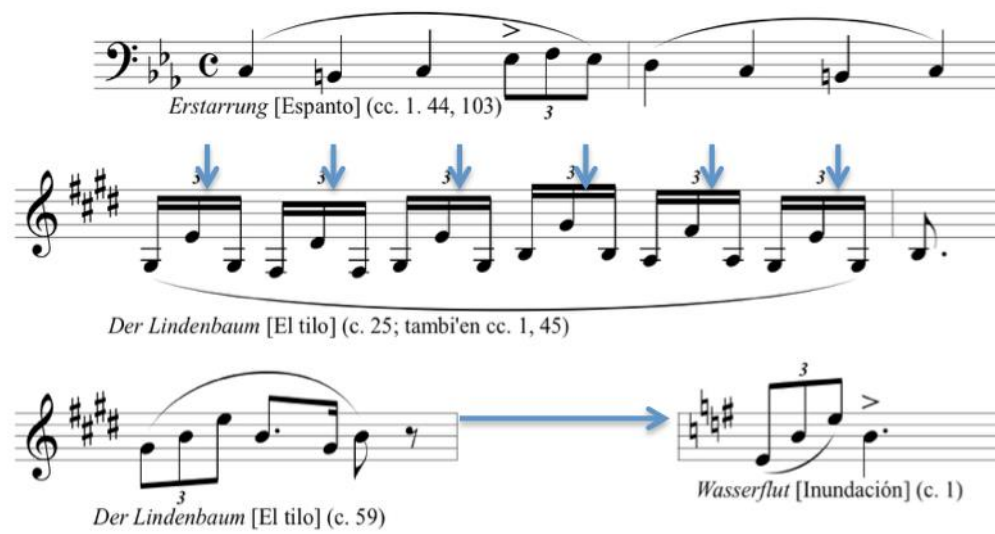


Figura 1 Reiteración melódica en algunos ciclos de Lieder de F. Schubert.

En el ejemplo anterior, se pueden identificar las citas o referencias del motivo expuesto originalmente en el lied “*Erstarrung*” y posteriormente “*Der Lindenbaum*”; a su vez, el motivo que comienza con tresillo ascendente de corcheas en *Der Lindenbaum* se repite en “*Wasserflut*”. Según Kühn (2003), “...mediante tales referencias, en el ciclo se origina una coherencia musical interna, explícita o encubierta, que cala más profundamente que la cohesión debida al texto [...]” (p. 206).

2.3.3.2 La Misa.

En el caso de la misa como género representativo de macroforma, se puede notar, desde la estructura formal, una coherencia que confluye y se centra en el *credo* como parte intermedia, generando así una simetría a manera de espejo (Tabla 4):

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
Súplica	Alabanza	Profesión de fe	Alabanza	Súplica



Tabla 4 Simetría de las partes del ordinario de la Misa.

Con respecto a lo anterior, el autor plantea:

“[...] las partes de la misa se agrupan en torno al credo, que actúa como centro, el Agnus vuelve, por así decirlo, al punto de partida. Resulta entonces comprensible, desde el punto de vista de la significación – y no sólo como redondeamiento cíclico-, que un Agnus recurra posteriormente a la música utilizada en el Kyrie”. (Kühn, 2003, p. 215).

Desde la sinfonía y la sonata, las relaciones de unidad se generan, además, desde el carácter y el número de los movimientos. Los *tempi* entre movimientos generan una unidad en sí misma, ya que los contrastes entre ellos proyectan balance, tal como se daba desde la obertura italiana, Rápido – lento – Rápido. “[...] todos los factores se condicionan mutuamente (de modo que también otras soluciones formales derivan su sentido de conjunto): el número de movimientos, su carácter, su forma y su posición¹¹.” (Kühn, 2003, p. 218).

Es importante anotar que, en especial, el último movimiento de una sonata o sinfonía se ha caracterizado por ser la síntesis de la obra; es allí donde se hace una reunión de elementos motivicos o temáticos expuestos en los movimientos anteriores; generalmente es el movimiento más extenso y cargado de síntesis musical. Ejemplos de lo anterior se pueden encontrar, entre muchas otras obras, en los últimos movimientos de las sinfonías 41^a de Mozart, 5^a y 9^a de Beethoven, 4^a de Schumann, 9^a de Dvorak y 5^a de Mahler .

Este cierre se identifica entonces con la construcción de unidad, en la macroforma, mediante las citas o referencias de los elementos musicales expuestos durante el desarrollo de la obra.

2.3.3.3 La Suite.

La suite es otra de las formas que se consideran cíclicas en el sentido de reiteraciones motivicas o temáticas en cada una de sus partes o danzas. “La sucesión de danzas contrastantes se encadenan (sic) cíclicamente: los

¹¹ Todos los factores expuestos en la referencia de Kühn serán desarrollados en el capítulo 4 cuando se expongan los factores de análisis y la propuesta metodológica del proyecto.

movimientos de danza contrarios quedan unidos por una misma sustancia melódico-armónica. Así pues, lo fundamental es la pretensión de producir coherencia entre distintas formas de expresión predeterminadas rítmicamente” (Kühn, 2003, p. 234). Es importante aclarar que no todas las suites son cíclicas; si bien muchas de ellas establecen las relaciones propuestas por Kühn, no en todas se aplican dichos procedimientos.

2.3.4 Reflexión sobre el Capítulo

Desde los aportes realizados por los tres referentes expuestos (LaRue, Bas y Kühn), podemos constatar, entre otras cosas, la supremacía del elemento melódico en el marco de la construcción de unidad desde la Macroforma.

Lo anterior establece la necesidad de identificar otros elementos fuera de lo melódico, que nos permitan reconocer relaciones de unidad musical en las obras conformadas por varias partes o movimientos. Tal como lo plantea LaRue, el sonido, la armonía, el ritmo, la duración, entre otros, podrían considerarse como factores complementarios que permitan mayores procesos de acercamiento a las relaciones de unidad en la dimensión macroformal.

A continuación, en el siguiente capítulo, trataremos de acercarnos al concepto de unidad musical con el fin de establecer un marco conceptual del término que nos permita una aplicación metodológica de nuestra propuesta de análisis.

3. EL CONCEPTO DE UNIDAD MUSICAL

3.1 Unidad, un concepto polisémico

Al hablar del concepto de unidad musical, es común encontrarnos con definiciones muy variadas del término; esto podría generar ciertas dificultades en su comprensión si no se hacen las respectivas delimitaciones y aclaraciones al respecto.

Van Geest (2012) sistematiza algunas de las definiciones o acepciones a partir de las cuales se ha utilizado el concepto de unidad en diversos contextos. Intentaremos hacer un acercamiento a cada una de ellas, tratando de establecer su relación o no, con nuestra propuesta de investigación.

La primera, quizás la más recurrente, tiene que ver con "...la similitud: dos o más elementos se unifican si comparten características similares"¹² (p.2). Esta definición concibe la reiteración de elementos, es decir, la repetición como una representación de unidad musical. En relación con esto, Belkin (1999) afirma desde la composición musical que:

... Al dejar la primera idea incompleta se crea tensión. Este método que tiende a sugerir que la idea incompleta volverá más adelante, por lo que puede ser útil para crear unidad a larga escala en la forma. (p.31).

Aunque Belkin se refiere a los procedimientos enmarcados desde la mesoforma, en la dimensión macroformal usualmente se asume este postulado desde lo que se ha denominado como forma cíclica, característica que define el proceso de reiteración temática o melódica en otro u otros movimientos de la misma obra. Así se ha conocido por lo general el concepto de reiteración desde la unidad. Sin embargo, no sólo la reiteración melódica aporta en este sentido unidad desde la similitud característica; cualquier elemento o factor podría ser tomado en cuenta en este sentido. El ritmo, la forma, el timbre, la textura, entre

¹² "...similarity: two or more elements are unified if they share similar features". Traducción del autor.

muchos otros, dan cuenta, a partir de características similares en toda la obra, de relaciones de unidad que se identifican en el análisis.

Este primer concepto que nos ofrece Van Geest -el cual se usa comúnmente en el discurso analítico de una obra- es considerado por nuestra propuesta de investigación una definición pertinente para determinar el grado de unidad en las relaciones entre las partes y movimientos de una obra.

La segunda acepción que propone el autor, se relaciona con la idea de concebir la unidad musical como "...sinónimo de coherencia, bajo este sentido, la unidad se refiere a una conexión lógica entre los elementos"¹³ (p.2). Desde esta mirada, hay que tener en cuenta que al hablar de coherencia es importante determinar el contexto de la misma. Dicho contexto se define en el marco del estilo, la época, la técnica entre otros elementos que no necesariamente son los mismos en cada obra.

Con respecto al concepto de unidad, comenta Van Geest:

El término unidad se ha utilizado en el análisis organicista para referirse a la vital, necesaria interconexión entre los elementos de una obra. Bajo este uso, generalmente asociado con posturas analíticas del siglo XIX, el término tiene connotaciones espirituales o casi metafísicas¹⁴. (2012, p.2)

Esta connotación tiene que ver con la idea biológica u orgánica a partir de la cual muchos analistas comprenden el discurso musical. El mismo compositor austríaco A. Schoenberg (1989) plantea que: "...la palabra forma quiere decir que una pieza está *organizada*, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un *organismo* vivo" (p. 11). Esta consideración establece una de las posibles maneras de aplicar el análisis a una obra musical, teniendo como premisa fundamental las relaciones orgánicas que tienen sus elementos.

¹³ "...synonymous with coherence: under this meaning, unity refers to a logical connection between elements". Traducción del autor.

¹⁴ The term unity has also been used in organicist analysis to refer to the vital, necessary interconnectedness of the elements of a work. Under this usage, one largely associated with nineteenth-century analytical attitudes, the term has almost spiritual or metaphysical connotations. Traducción del autor.

Según Van Geest (2012), el concepto de unidad también se ha tomado como lo dice enseguida:

...la unidad ha sido descrita como una sensación o una impresión estética recibida por el oyente. Este uso es, por tanto, un efecto creado por la composición, ligada estrechamente al estilo o género. Se ocupa menos de las relaciones entre los elementos y más de las cualidades afectivas de una pieza¹⁵. (p.2)

En este sentido, es importante considerar el aporte que hace Nattiez con respecto a sus tres niveles de análisis, ya que el nivel estésico se relaciona con la percepción de la música por parte del oyente y del mismo ejecutante en cuanto oyente.

Van Geest continúa planteando que el concepto también se ha utilizado para "...referirse a la continuidad o la previsibilidad, de modo que un paso unificado cumpliría las expectativas del oyente y uno desunido, unas sorpresas"¹⁶ (p.2). Se podría afirmar que este sentido hace hincapié en la temporalidad de la música y la implicación psicológica del oyente en la progresión de un momento musical a otro. Esta relación se encuentra muy cercana a las consideraciones que hace Belkin (1999) en su guía de composición:

La unidad es un concepto difícil de definir en la música, ya que ésta depende de la memoria. A diferencia de las artes espaciales, la música tiene lugar a lo largo del tiempo. En particular, la naturaleza temporal de la música no permite la percepción del todo excepto en retrospectiva: o, quizás de modo más exacto, como una experiencia que se extiende a lo largo del tiempo. La música depende de una red de recuerdos y asociaciones que se hace más rica según progresa la pieza. La unidad

¹⁵ ...unity has been described as a feeling or an aesthetic impression received by the listener. This usage is therefore an effect created by the composition, linked closely to style or genre. It addresses less the relations between elements and more the affective qualities of a piece. Traducción del autor.

¹⁶ ...to refer to continuity or predictability, such that a unified passage would fulfill the listener's expectations and a disunified one present surprises. Traducción del autor.

actúa (al menos) en dos niveles: flujo local –la conexión convincente de un evento con el próximo– y las asociaciones de rango amplio y el balance global. (p.8)

Es importante anotar que si bien Belkin plantea el concepto de unidad musical relacionado con la similitud y organización de los elementos, también lo contrasta con el concepto de variedad, afirmando que ambos son indispensables para la construcción de la obra. “La unidad y la variedad surgen no como algo separado, sino más bien como diferentes grados de la misma cosa” (Belkin, 1999, p.8).

Precisamente esta consideración es la que esperamos tener en cuenta en nuestra propuesta, que será desarrollada y fundamentada más adelante desde otros autores.

Continuando con Van Geest, el autor también nos plantea que la unidad “...se ha utilizado como un término valorativo: una obra unificada en este sentido es aquella que ha tenido éxito, que está bien construida”¹⁷ (p.2). Por lo general, este tipo de consideraciones se usan en el campo de la composición musical en el momento de realizar opiniones o juicios técnicos o estéticos sobre alguna obra en particular.

Aunque a esta breve lista podrían añadirse más significados, es importante anotar que el término unidad se refiere finalmente a varias consideraciones en el análisis musical, por esto, el mismo Van Geest nos sugiere las siguientes reflexiones:

Para empezar, es importante determinar la expresión “el concepto de unidad” puede ser significativo sólo cuando se refiere a los posibles significados del término polisémico y puede llegar a ser significativo, sólo cuando se refiere al cuerpo de posibles significados del término, que es, indudablemente, el sentido en que lo uso en este ensayo.

¹⁷ ...has been used as an evaluative term: a unified work in this sense is one that has succeeded, that is well-constructed. Traducción del autor.

En segundo lugar, esta pesquisa hace patente la multiplicidad del concepto de unidad: claramente, lo que significa para un analista el concepto puede diferir considerablemente de lo que otro quiere significar; y esto en modos significativos: uno de los significados refleja una actitud científica hacia el análisis; otro refleja creencias pseudo-metafísicas sobre la naturaleza de una obra. Debates como el que rodea el artículo de Morgan dejan claro que la multiplicidad del concepto de unidad aún no está plenamente aclarada¹⁸. (p.2)

Ambas reflexiones apuntan a ubicar el concepto de unidad musical en un panorama confuso el cual requiere aclaración en cada uso que de él se haga. Precisamente, con respecto a la aplicación del concepto, Van Geest (2012): termina diciendo que:

La pluralidad del concepto sugiere tener cuidado en su empleo. El analista puede desear evitar el término por completo y emplear uno de sus sinónimos más específicos. Si todavía se emplea el término, es mejor especificar con precisión el significado que se le invoca, así como las implicaciones analíticas de esta invocación¹⁹. (p. 2).

Desde este breve acercamiento a la polivalencia del concepto de unidad y al cuidado que sugieren algunos musicólogos con respecto a su aplicación en el análisis musical, continuamos con la puesta en escena del debate actual acerca del concepto, una discusión que intenta incluir la no unidad como parte fundamental de la reflexión analítica.

¹⁷Secondly, this survey renders vivid the multiplicity of the concept of unity: clearly, what one analyst means by unityll may differ considerably from what another means, and in significant ways: one meaning reflects a scientific attitude toward analysis; another reflects pseudo-metaphysical beliefs regarding the nature of a work; yet another describes one's personal, momentary response to a work. Debates like the one surrounding Morgan's article make clear that the multiplicity of the concept of unity is not yet fully appreciated. Traducción del autor.

¹⁹ The concept's plurality suggests that care be taken in its employment. The analyst may wish to avoid the term entirely, employing one of its more specific synonyms. If she still does employ the term, she will want to specify precisely the meaning she invokes, as well as the analytical implications of this invocation. Traducción del autor.

3.2 Un debate inacabado

En la producción teórica que hemos revisado hasta el momento, es notorio el cuestionamiento que se hace al concepto de unidad musical; este cuestionamiento, según Morgan (2003), se da en parte por la manera como se ha concebido tradicionalmente el término desde la perspectiva del análisis, es decir, como el fin último que reclama el proceder analítico de la música.

Este autor complejiza el concepto y lo ubica en un campo de comparación con la desunidad y con algunas propuestas analíticas de teóricos que propenden o que reclaman la importancia de la no unidad en el análisis musical, y que cuestionan el criterio que, para ellos, ha sido incluso ideológico, de concebir como único objetivo del análisis musical, la búsqueda de la unidad.

Ya desde la década de los 80', se cuestionaba el concepto o, más bien, la primacía de la unidad musical sobre la no unidad en el proceso analítico. Morgan (2003), haciendo mención a Street, reclamaba en su artículo lo siguiente:

'Mitos superiores, alegorías dogmáticas: la resistencia a la Unidad Musical'. Street ataca 'la premisa fundamental de que la unidad debe prevalecer para garantizar la comprensión del pensamiento humano' como un concepto erróneo derivado de la 'perdurable ortodoxia crítica' de tratamiento de la obra de arte como un organismo natural, cuyas partes trabajan en cooperación perfecta para formar un todo consistente e integrado. Para Street, 'el dominio de la unidad sobre la diversidad representa nada menos que un estado generalizado de la falsa conciencia: ilusión en lugar de realidad'²⁰ (1989, pp 77-8, 80).

Morgan (2003) plantea que, después de la publicación de este artículo, varios musicólogos importantes asumieron esta misma línea de pensamiento

²⁰ 'Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity'. Street attacks 'the fundamental premise that unity must prevail in order to ensure the comprehensibility of human thought' as a misconception, stemming from the 'enduring critical orthodoxy' of treating the artwork as a natural organism, whose parts work in perfect co-operation to form a consistent and integrated whole. For Street, 'the championship of unity over diversity represents nothing less than a generalised state of false consciousness: illusion rather than reality'. Traducción del autor.

con respecto a la unidad musical: Kofi Agawu, Daniel Chua, José Dubiel, Kevin Korsyn y Jonathan Kramer.

La posición general adoptada por estos cinco encuentra ecos, sin embargo, más allá de la teoría de la música, en el trabajo de tan importantes musicólogos como Carolyn Abbate, Rose Subotnick, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer y Susan McClary. 'El Anti-unitarismo' no es una tendencia de moda sino un desarrollo de alta talla asociado con un distinguido grupo de académicos y merece una seria consideración²¹. (p.8)

Morgan (2003), tratando de balancear las posturas, considera que la unidad musical no debe ser vista como una idea que todo lo abarca, sino que, por el contrario, debería comprenderse como la relación de varios elementos similares o contrastantes para la realización de un objetivo común y coherente; un todo completo.

Al respecto el autor nos dice:

No es el tipo de unidad absoluta propuesto por ciertos filósofos idealistas como F. S. Bradley, según el cual todo se integra sin ningún contratiempo dentro de la Unidad, lo que niega todas las relaciones. Tampoco es del tipo representado por unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Mas bien, la unidad afirmada por los analistas de la música reconoce la coexistencia de elementos distintos y contrastantes pero descubre que, a pesar de lo diferenciados que éstos puedan ser, trabajan juntos para producir un objetivo común y coherente²². (Morgan 2003 , p. 21-22)

21 Kofi Agawu, Daniel Chua, Joseph Dubiel, Kevin Korsyn and Jonathan Kramer - were chosen for their prominence as theorist/analysts and for the issues they raise.' The general position taken by these five finds echoes, however, beyond music theory, in the work of such leading musicologists as Carolyn Abbate, Rose Subotnick, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer and Susan McClary. 'Anti-unitarianism' is no fashionable trend but a major development associated with a distinguished group of scholars; and it warrants serious consideration. Traducción del autor.

22 It is not the sort of absolute unity proposed by certain idealistic philosophers, such as F. S. Bradley, according to whom everything is seamlessly integrated into the One, thus negating all relationships. Nor is it of the sort represented by Aristotelian unities of time, place and action. Rather, the unity asserted by music analysts acknowledges the coexistence of distinct and contrasting elements, but finds that, however differentiated these may be, they work together

Según el autor la idea es no perder de vista que la no unidad también hace parte de la música y que, por lo tanto, es factible de ser, no sólo tomada en cuenta, sino también analizada y comprendida. Morgan (2003), al respecto nos plantea que:

Cuando los analistas que estamos considerando afirman que un determinado evento musical o segmento formal carece de unidad, en esencia están alegando que algún aspecto de la obra carece de coherencia. Bajo ciertas circunstancias que pueden estar justificadas e, incluso, analíticamente sustentables; pero ello no parece ser lo que impulsa a estos analistas, (...) Ellos no inculpan la pieza sino la forma en que la entendemos²³. (p.22)

Morgan ha identificado que existen actualmente musicólogos importantes que no están a favor de entender el análisis musical como un proceso que reclama únicamente la búsqueda de unidad. Según el autor, esto se ha generado por una "completa transformación epistemológica reciente que ha influido en las actitudes acerca de la verdad y del conocimiento" (p.22). De acuerdo con Morgan, algunas ideas postmodernistas han influenciado en los criterios y en las bases teóricas de la música en la actualidad.

Con relación a lo anterior, dice Morgan, citado en Kvist (2011):

Como todo discurso, el análisis musical no puede escaparse de un universo abierto e ilimitado de significados plurales. Las obras de arte no están simplemente allí ('presentes') como objetos independientes sino que están en constante transformación, ligados a las condiciones culturales e históricas cambiantes que les dan forma y nuestra comprensión de ellas... La unidad ya no reside en la composición sino que es postulada subjetivamente únicamente por el (juicio del) analista,

to produce a common and coherent goal. Traducción del autor.

23 When the analysts we are considering state that a certain musical event, or formal segment, lacks unity, they are in essence claiming that some aspect of the work is lacking in coherence. Under certain circumstances that may be justified, and even analytically supportable; but it does not seem to be what propels these analysts (excepting perhaps Daniel Chua, considered below). They do not fault the piece but the way we understand it. Traducción del autor.

sin más valor que cualquier otro juicio. Un enfoque en la unidad, por otra parte, exagera la integridad del todo, haciéndonos ciegos a las inconsistencias y discontinuidades que surgirían bajo rúbricas interpretativas menos restrictivas²⁴. (p.3)

En la actualidad, existe un marcado interés por reivindicar la no unidad en el proceso de análisis; es decir, dar cuenta de ella de la misma forma como se reflexiona sobre la unidad. Maus 1999, entre otros, afirma que:

...si el análisis puede mostrar la unidad musical, entonces debe también tener la capacidad de mostrar la no-unidad. ...Si se puede afirmar, por ejemplo, que dos pasajes presentan material motivicamente relacionado, entonces, por el mismo criterio de relación, debe ser significativa para afirmar que un tercer pasaje carece de esa característica motivica²⁵. (1999, p.171)

Continuando con Morgan, con respecto a las relaciones entre análisis y no-unidad, el autor nos ofrece una claridad interesante sobre la postura del analista con respecto a la no inclusión de los factores que no se relacionan con la unidad:

El análisis se basa en el supuesto de que la música "tiene sentido", sin la cual no tiene sentido (ella misma) en sí como una disciplina. Su propósito es, entonces, mostrar cómo la música tiene sentido o, más raramente, cómo falla en no tenerlo. En el caso de la música que es 'intencionalmente' no unificada, entonces, él (el analista) trata de mostrar que la desunión es en sí significativa, es decir, que se conecta con y apoya otros materiales. Lo que parece desunido en un nivel resulta ser

24 Like all discourse, musical analysis cannot escape language's open-ended universe of plural meanings. Works of art are not simply there ('present') as independent objects, but are in constant transformation, linked to the shifting cultural and historical conditions that shape them and our understanding of them. ... Unity no longer resides in the composition but is subjectively posited solely by the analyst, with no more value than any other judgement. A focus on unity, moreover, exaggerates the integrity of the whole, making us blind to inconsistencies and discontinuities that would emerge under less restrictive interpretative rubrics. Traducción del autor.

25 ...if analysis can display musical unity, then it must also have the capacity to display disunity. ... If one can assert, for instance, that two passages present motivically related material, then, by the same criterion of relatedness, it should be meaningful to assert that a third passage lacks that motivic feature. Traducción del autor.

unificado en otro. Afirmar que una composición carece de unidad, equivale a decir que ésta, simplemente falla, dejándola indistinguible de cualquiera otra que sí falla. ...Dicho de otra manera, la mera afirmación de que una composición carece de unidad necesariamente silencia el analista²⁶. (Morgan 2003, p. 27)

Por lo anterior podríamos comprender que Morgan sugiere la idea de un análisis que incluya las “incoherencias” y sus conexiones. Según esto, el análisis debería dar cuenta de la falta de unidad como un significado en sí mismo y no cerrar radicalmente el proceso analítico cuando la falta de unidad se presente.

En resumen, la consideración de la relación de la unión o desunión en el análisis -aunque compleja- plantea numerosos desafíos: No sólo cuestiona los objetivos del analista, los supuestos y la ideología, sino también la inferida tendencia de los sistemas de análisis hacia la búsqueda de la unidad sugiriendo áreas importantes para una mejor y más comprehensiva exploración analítica.

3.3 El concepto de Unidad en la metodología de análisis

Desde la metodología propuesta, la aplicación que se pretende realizar del concepto de unidad musical está relacionada con la definición de Morgan anteriormente expuesta, sobre la cual fundamentamos nuestra visión analítica: “...reconoce la coexistencia de elementos distintos y contrastantes pero halla

26 Analysis is based on the assumption that music ‘makes sense’, without which it makes no sense itself as a discipline. Its purpose is thus to show how music makes sense or, more rarely, how it fails to make sense. In the case of music that is ‘intentionally’ disunified, then, it tries to show that the disunity is itself meaningful— that is, connects with and supports other matters. What seems disunified at one level turns out to be unified at another. Simply to claim that a composition lacks unity, however, is only to say that it fails, leaving it indistinguishable from any others that fail. ... Put differently, the mere claim that a composition lacks unity necessarily silences the analyst. Traducción del autor.

que, a pesar de lo diferentes que puedan ser, trabajan juntos para producir un objetivo común y coherente”²⁷ (p. 21-22).

La idea es acoger, en la medida de las posibilidades, aquellos elementos que el autor llama “incoherentes” o que apelan a la no unidad.

Desde la propuesta se parte de la idea de que toda obra compuesta en varias partes o movimientos tiene relaciones de unidad musical en sí misma. Ya el hecho de ser una obra independiente, con nombre propio y construida sobre la base de ciertos elementos que la caracterizan, establece relaciones generales que permiten las relaciones de unidad como un todo.

Partiendo de esta aclaración, el acercamiento a las relaciones de unidad que se espera identificar en las obras propuestas, se identifica, no sólo con los múltiples conceptos que al comienzo del capítulo se abordaron, sino también con las consideraciones que Morgan nos sugiere desde la inclusión de la no unidad como elemento generador de coherencia.

La propuesta entiende las relaciones de unidad macroformal en el marco del concepto de forma que plantea Clemens Khün (2003):

La *forma* musical -el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones- presupone el acto generador de *dar forma*. Sólo el modelado consciente transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles, crea relaciones entre partes o hace que se enfrenten ásperamente; en distintos momentos y de diferentes maneras, ese modelado apunta a una *relación* y a una *coherencia* tanto de los detalles musicales como del conjunto. (p.17)

La propuesta tratará entonces de acercarse a los grados de unidad que puedan llegar a tener las obras propuestas, teniendo en cuenta siete elementos

27 “...acknowledges the coexistence of distinct and contrasting elements, but finds that, however differentiated these may be, they work together to produce a common and coherent goal”. Traducción del autor.

sobre los cuales se pretende realizar el análisis macroformal y que se abordarán en el siguiente capítulo, ellos son:

1. **Relaciones tonales o lógicas interválicas.**
2. **Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.**
3. **Relaciones de duración aproximada de cada movimiento.**
4. **Relaciones de ritmo, *tempo* y métrica.**
5. **Relaciones formales o estructurales.**
6. **Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación.**
7. **Relaciones extramusicales.**

4. FACTORES DE UNIDAD Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En el campo del análisis macroformal dirigido hacia la búsqueda de las posibles relaciones de unidad que tienen las obras compuestas por varias partes o movimientos, es importante determinar algunos factores que hemos denominado “Factores de Unidad Musical”, con el fin de identificar dichas relaciones en el decurso de la obra.

Se hace importante aclarar que el orden en el que se exponen tales factores, inevitablemente tiene una fuerte relación con las condiciones históricas a partir de las cuales se ha observado la unidad musical desde los diferentes enfoques de análisis y sus múltiples jerarquías de unos elementos frente a otros.

4.1 Factores de Análisis Macroformal

Los siete factores que se tendrán en cuenta para el análisis son:

4.1.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas.

Se entiende por relaciones tonales o lógicas interválicas, aquellas relaciones que se identifican entre los centros tonales o ejes gravitacionales de las partes o movimientos de una obra. En este sentido, se hablará de tonalidades en el caso de la música tonal funcional y de centros gravitacionales en el caso de no ser funcional. Igualmente, si la obra tiene un lenguaje atonal, se propone la referencia de las lógicas interválicas.

Si nos remitimos por ejemplo a las nueve sinfonías de L. van Beethoven (Tabla 5), encontraremos que las relaciones tonales entre sus movimientos podrían comprenderse desde grandes o extensas macrocadencias plagales (I-IV-I) o auténticas (I-V-I) o relaciones de cualquier otra lógica tonal o interválica.

SINFONÍAS L. V. BEETHOVEN					
N. de Sinfonía	Mov. 1	Mov. 2	Mov. 3	Mov. 4	Mov. 5
1	I (C)	IV (F)	I (C)	I (C)	
2	I (D)	V (A)	I (D)	I (D)	
3	I (Eb)	vi (Cm)	I (Eb)	I (Eb)	
4	I (Bb)	IV (Eb)	I (Bb)	I (Bb)	
5	i (Cm)	bVI (Ab)	i (Cm)	I (C)	
6	I (F)	IV (Bb)	I (F)	i (Fm)	I (F)
7	I (A)	i (Am)	bVI (F)	I (A)	
8	I (F)	IV (Bb)	I (F)	I (F)	
9	i (Dm)	i (Dm)	bVI (Bb)	i (Dm)-I (D)	

Tabla 5 Relaciones tonales de las nueve Sinfonías de L. van Beethoven.

Si observamos en el cuadro, identificaremos extensas macrocadencias plagales entre los movimientos de las sinfonías 1, 4, 6 y 8. Vemos también una macrocadencia auténtica entre las relaciones tonales de la Sinfonía N° 2 y, finalmente, observamos que las sinfonías 3, 5, y 9 establecen una lógica interválica de relaciones por terceras diatónicas con respecto a la tónica, es decir, una expansión de la armonía de tónica generando un efecto estático del centro tonal; además, en la sinfonía 7, puede observarse una elaboración armónica de relación por tercera cromática, propia del tratamiento armónico de Beethoven en los niveles micro y meso. (Burnett and Nitzberg. P.233-235)

Dentro de las macrocadencias o lógicas interválicas entre movimientos, se pueden también identificar relaciones de mixtura modal entre algunos movimientos de las sinfonías 5 (Mov.4), 6 (Mov.4), 7 (Mov. 2 y 3) y 9 (Mov. 4). Lo anterior aporta un tratamiento del color armónico entre las relaciones de los movimientos, que también es usual en las elaboraciones armónicas, tanto en lo micro como en lo mesoformal, las cuales se caracterizan por el intercambio o la

combinación de diferentes modos, sean ellos paralelos o relativos con respecto a la tónica.

Continuando con el primer factor de análisis abordaremos las cuatro sinfonías de J. Brahms (Tabla 6):

SINFONÍAS J. BRAHMS				
Movimiento Sinfonía	Mov. I	Mov. II	Mov. III	Mov. IV
I	i (Cm)	III (E)	bVI (Ab)	I (C)
II	I (D)	VI (B)	IV (G)	I (D)
III	I (F)	V (C)	v (Cm)	bIII(Ab) I (F)
IV	i (Em)	I (E)	bVI (C)	i (Em)

Tabla 6 Relaciones tonales por movimiento de las cuatro Sinfonías de J. Brahms.

Como se puede observar en la tabla 6, notaremos que Brahms utiliza procedimientos armónicos que se identifican con las llamadas relaciones de tercera cromática. En la Sinfonía N. I (Fig. 2), por ejemplo, observamos una progresión simétrica por terceras mayores ascendente, lo cual nos indica un plan armónico que, graficado en el círculo de quintas, nos revelará la siguiente lógica:

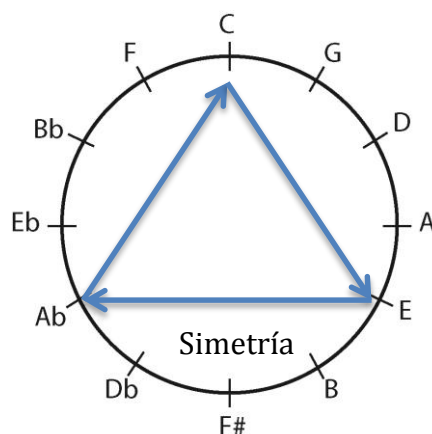


Figura 2 Simetría de la Sinfonía No 1 de J. Brahms.

En las demás sinfonías, también se pueden observar procedimientos armónicos, tanto de mixtura modal como de relaciones cromáticas por terceras.

La Sinfonía N. 2, por ejemplo, también establece una relación armónica de terceras descendentes con la alteración del relativo menor por modo mayor, característica que es propia a los procedimientos elaborados en el marco de la tonalidad expandida desde las relaciones cromáticas de tercera, procedimiento que De La Motte llama “correspondencia de terceras” (1998. p. 155). Se puede observar, además, que las sinfonías Ns. 3 y 4 aplican la mixtura modal como recurso, a su vez, de la tonalidad expandida, específicamente en los movimientos III y IV de la tercera sinfonía y en el movimiento II de la cuarta sinfonía.

Para aclarar la idea de “lógicas interválicas”, nos remitiremos al análisis macro de centros tonales, de la obra “Música para cuerdas, percusión y celesta” del compositor Húngaro Béla Bartók elaborado por Lendvai (2003 p. 14). (Tabla 7):

MOVIMIENTO	INICIO	CENTRO TONAL	FINAL
I	A	Eb (c. 56)	A
II	C	F# (c. 263)	C
III	F#	C (c. 46)	F#
IV	A	Eb (c. 83)	A

Tabla 7 Relaciones tonales por movimiento de Música para cuerdas percusión y celesta de B. Bartók.

En la tabla, Lendvai nos muestra una lógica interválica en los cuatro movimientos de la obra de Bartók, lógica ésta que se enmarca dentro del intervalo de tritono, aplicación de los ejes tonales que Bartók utilizaba como recurso de composición. Según Lendvai (2003):

Su sistema tonal se desarrolló a partir de la música funcional. Desde los comienzos de los conceptos funcionales, a través de las armonías del clasicismo vienés y del mundo tonal del romanticismo puede seguirse una ininterrumpida línea de evolución hasta su *sistema axial*. (p.11)

Para comprender el sistema axial de Bartók propuesto por Lendvai, es importante identificar su lógica desde el círculo de quintas. Al respecto, el autor plantea:

Tomemos el Do como tónica (T). Luego el Fa, cuarto grado, es la subdominante (S); el Sol, quinto grado, la dominante (D); el La, sexto grado y relativo de la tónica, funciona como tónica, el Re, segundo grado y relativo de la subdominante, funciona como subdominante, el Mi, tercer grado y relativo de la dominante, funciona como dominante. La serie de quintas, Mi-La-Re-Sol-Do-Fa corresponde a la serie funcional D-T-S-D-T-S. (Fig. 3) (Lendvai, 2003, p.12)

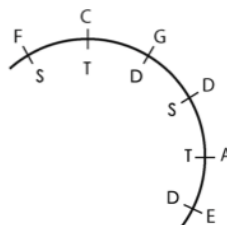


Figura 3 Funciones parciales del sistema axial de Lendvai

Lendvai propone realizar una extensión de esta lógica a lo largo de todo el círculo de quinta para identificar el sistema axial completo (Fig. 4)

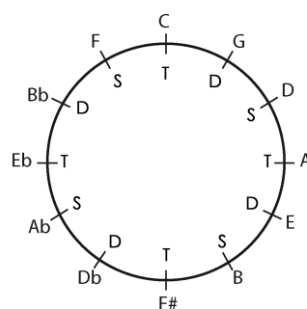


Figura 4 Sistema axial completo de Lendvai.

Si se separan las tres funciones se identificarán las siguientes relaciones: (Fig.5, 6 y 7),

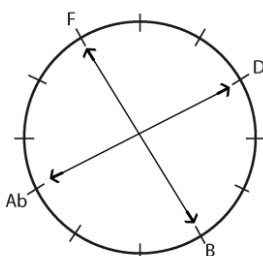


Figura 5 Ejes de Subdominante.

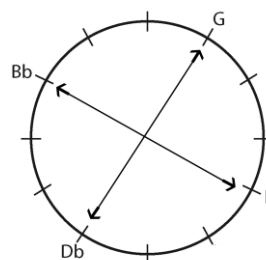


Figura 7 Ejes de Dominante.

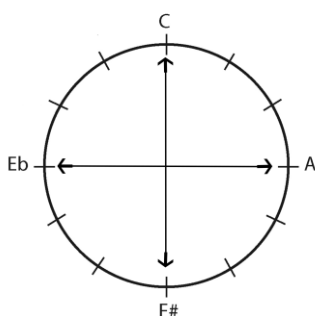


Figura 6 Ejes de Tónica.

Así, lo que se identificó en la Tabla 7, nos muestra que los cuatro movimientos de Música para cuerdas, percusión y celesta descansan en el eje con función tónica, La-Do-Mib-Fa# (Fig. 7).

Las anteriores consideraciones nos muestran un camino que puede ser recorrido para un acercamiento analítico desde la macroforma, a partir de la identificación de las relaciones tonales o lógicas interválicas que puedan alcanzar las obras musicales entre sus partes o movimientos.

4.1.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular

generatriz identificable.

Para el análisis macroformal, las relaciones de este tipo entre los movimientos de una obra pueden observarse desde la perspectiva de la forma cíclica; según Taylor (2010) es:

Uno de los términos más frecuentemente usados aunque no tan bien definidos en las discusiones musicales. Es descrito por Charles Rosen como: “un término tan ambiguo como vago”; James Webster pone en el prefacio de su influyente estudio de la integración cíclica en la Sinfonía los Adioses de Haydn, con una crítica negativa de la impropiedad de la palabra misma “cíclico”, mientras que Hans Keller característicamente lo llama “uno de los términos técnicos más sinsentido en la rica historia del sinsentido musicológico”. Brevemente dicho, “Forma Cíclica” es un término usado para describir una obra instrumental de gran alcance, normalmente del siglo XIX o principios del XX, en la cual se usa el mismo material o uno muy semejante en, al menos, dos movimientos distintos. Las técnicas cíclicas pueden diferenciarse en aquellas que retoman o citan literalmente temas previos y aquéllas que desarrollan y transforman el material. Tipos formales específicos asociados con este principio incluyen temas característicos del encuadre, tales como hacer eco de la apertura de la obra en la *coda* del final (literalmente, “cíclico” como “circular”), o la sobreposición y confluencia de movimientos individuales para crear un diseño compuesto.²⁸ (p. 46-47)

Es importante resaltar, en la cita de Taylor, las consideraciones con respecto a la reiteración del material temático, sea literal o variado, en, al

²⁸ “Cyclic Form” is one of the most frequently used yet least well-defined terms in musical discussion. Charles Rosen describes it as “an ambiguous as well as a vague term”; James Webster prefaces his influential study of cyclic integration in Haydn’s “Farewell” Symphony with a disclaimer on the unsuitability of the very word “cyclic,” while Hans Keller characteristically calls it “one of the most senseless technical terms in the rich history of musicological nonsense.” Put briefly, “cyclic form” is a term used to describe a large-scale instrumental work, normally from the nineteenth or early twentieth century, in which the same or very similar thematic material is used in at least two different movements. Cyclic techniques can be differentiated into those that literally recall or quote earlier themes and those that develop and transform material; specific formal types associated with this principle include framing devices, such as echoing the opening of the work in the finale’s coda (literally “cyclic” [kyklikó’ó], as circular), or the running-on and merging of individual movements to create a composite design. Traducción del autor.

menos, dos movimientos de la obra. Aunque, si bien es cierto que este procedimiento se dio con frecuencia en el siglo XIX y principios del S. XX, hubo desde el Renacimiento, una práctica muy común en la elaboración de misas cíclicas que, mediante técnicas como la misa *motto*, la misa de *cantus firmus*, la misa paráfrasis y misa parodia - o mejor llamada de imitación -, usaban un elemento cíclico, sea un motivo, un *cantus firmus* o un fragmento polifónico de origen sacro o secular, para incluirlo en todos los movimientos o partes de la misa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*). Un ejemplo bastante conocido de este tipo de misa es *La Misa Pange lingua* de Josquin des Prez (c. 1520) (Fig. 8) que utiliza el mismo elemento temático al iniciar cada parte.

Kyrie eleison
Tenor c. 1



Gloria in excelsis Deo
Tenor c. 1



Credo in unum Deo
Tenor c. 1



Sanctus
Soprano c. 1



Agnus Dei
Contralto c. 1



Figura 8 Relaciones melódicas en las partes de la Misa Pange Lingua de Josquin Desprez.

Otro de los ejemplos para resaltar son las suites cíclicas, que también se escribieron con un mismo elemento temático en sus diferentes danzas. Uno de los protagonistas de este procedimiento fue el compositor Johann Hermann

Schein quien, en su *Banchetto Musicale* de 20 suites y piezas instrumentales, incluye la forma cíclica (Fig. 9).

Padouana, à 5.
Soprano



Gagliarda, à 5.
Soprano



Courente, à 5.
Soprano



Allemande, à 4.
Soprano



Tripla, à 4.
Soprano



Figura 9 Relaciones melódicas de la Suite V de J. H. Schein.

Sobre la forma cíclica, existen muchos ejemplos que se pueden abordar del repertorio universal; sin embargo, por razones de síntesis en este capítulo, se hablará de otros dos ejemplos: uno de ellos es la Sonata para piano Op. 13 de L. van Beethoven y, para abordar el siglo XX, citaremos la *Suite* Op. 25, de Arnold Schoenberg.

En la Sonata para piano Op. 13 de Beethoven, identificamos que el compositor establece reiteraciones temáticas de uno de los temas principales, en todos los 3 movimientos. Al respecto, Gómez-Vignes plantea que este tipo de reiteración, también conocido como “*Idée Fixe*”, es decir, Idea Fija, no sólo

se da de manera literal sino que los compositores establecen variaciones de motivo en la aplicación del procedimiento. Ejemplo de esto es el Op. 13 de Beethoven. (Fig. 10)

Beethoven Sonata para piano Op. 13
Primer movimiento: Allegro molto e com brio

Segundo movimiento: Adagio cantabile

Tercer movimiento: Allegro

Figura 10 Relaciones melódicas en la Sonata para piano Op. 13 de Beethoven.

En el caso de A. Schoenberg, en la que ha sido considerada su primera obra dodecafónica, la *Suite* para piano Op. 25, el compositor realiza todas las partes de la *suite* con la misma serie dodecafónica, procedimiento que, dentro de la propuesta de investigación, asumimos como forma cíclica, ya que establece un proceso de reiteración, tanto literal como variada, de la serie original.

A continuación, se presenta la serie original y su reiteración en cada una de las partes de la *Suite* Op. 25.

Serie Original con el cero móvil (Tabla 8):

NOTA	E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb
SERIE	0	1	3	9	2	11	4	10	7	8	5	6

Tabla 8 Serie dodecafónica de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg.

Preludio

The musical notation for the Prelude of Suite Op. 25 by Schoenberg is shown in 6/8 time. The dodecahedral series is: 0 1 3 9 2 11 4 10 7 8 5 6.

Figura 11 Serie del Preludio de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg

Gavota

The musical notation for the Gavota of Suite Op. 25 by Schoenberg is shown in 3/2 time. The dodecahedral series is: 0 1 3 9 2 11 4 10 7 8 5 6.

Figura 12 Serie de la Gavota de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg.

Musette

0 1 9
7 8 5 6 2 11 4 10
3 3 3

Figura 13 Serie del Musette de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg.

Intermezzo

1 0 11 4 10
7 8 5 6

Figura 14 Serie del Intermezzo de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg.

Minuet

2 11 4 10 7 8 5 6
0 1 3 9

Trio

0 1 3 9 2 11 4 10 7 8 5 6

Figura 15 Serie del Minuet y el Trio de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg

Giga



Figura 16 Serie de la Giga de la Suite Op. 25 de A. Schoenberg.

En general, como parte de uno de los factores más sobresalientes desde la identificación de unidad entre las partes o movimientos de una obra, la forma cíclica es, por excelencia, el procedimiento que mayor relevancia ha tenido en cuanto a las relaciones temáticas, motívicas o de otra cualquier idea celular generatriz identificable en el análisis Macroformal.

4.1.3 Relaciones de duración aproximada

Aunque las duraciones tienen cierto grado de aproximación relativa, debido no sólo, a las múltiples versiones que puede tener una misma obra desde el intérprete o el director, sino también a las determinaciones que desde la percepción del oyente puedan identificarse, las consideraciones comparativas de duración con las variables de medición 'corto' y 'largo' podrían determinar grados y funciones de relación entre los movimientos.

Al respecto, es pertinente recordar lo que afirma La Rue (2004) con relación a este factor.

Las relaciones de longitud entre los movimientos, podrían ser analizados mediante las siguientes categorías de análisis:

- a. Longitud equivalente, similar o congruente.

- b. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.
- c. Un miembro dos veces más largo que otro. (Una articulación media en el miembro mayor nos ayudará a menudo a reconocer esta doble proporción). (p.82)

Esta metodología podría determinar contrastes de duración y tiempo entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina los ritmos extensos, que determinan, con la notación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; y es aquí donde un movimiento más corto podría ser considerado como una anacrusa, transición o puente de gran escala. Ejemplos de ello son las estructuras macroformales de largo-corto-corto-largo ó largo-corto-largo-corto-largo.

Tomaremos como ejemplo el Concierto Brandemburgués N. 3 de J. S Bach. Para obtener una mirada más objetiva de la duración de la obra, tomamos la muestra de tres versiones y procedemos a comparar las duraciones aproximadas en cada uno de los movimientos (Tabla 9).

VERSIÓN Y DURACIÓN CRONOMÉTRICA APROXIMADA			
MOVIMIENTO	Münchener Bach-Orchester, Karl Richter, director ²⁹ .	Director: Hans Hadulla, Productora: Isabel Iturriagoitia ³⁰	Leonhardt, Lamón ³¹
I	ca. 6:00	ca. 5:40	ca. 6:07
II	ca. 1:00	ca. 0:15	ca. 0:19
III	ca. 5:20	ca. 5:18	ca. 4:30

Tabla 9 Duraciones aproximadas de tres versiones del Concierto Brandemburgués de Bach.

²⁹ Versión tomada de <https://youtu.be/Ehbar90jHz8?t=1957>

³⁰ Versión tomada de https://www.youtube.com/watch?v=QLj_gMBqHX8

³¹ <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=886443571754>

Se evidencia, desde la comparación de las tres versiones, que el movimiento intermedio presenta una duración muy corta con respecto a los demás. Esta duración sugiere una posición secundaria con respecto a ellos, como si sirviera de puente entre los dos movimientos externos o quizá, de introducción del último movimiento.

En términos generales, se podría afirmar que la importancia estructural del Concierto se encuentra principalmente en los movimientos uno y tres.

Si quisiéramos representar estas duraciones a manera de figuras rítmicas, podríamos sugerir la siguiente ilustración en la (Tabla 10):




MOVIMIENTO	I	II	III
Figuración de la Duración aprox.			

Tabla 10 Figuración rítmica de la duración por movimiento del Concierto Brandemburgués de Bach.

Según las duraciones, se podrían identificar relaciones que permitan comprender las funciones de los diferentes movimientos en una obra, aportando así al análisis macroformal desde el factor de duración aproximada.

4.1.4 Relaciones del ritmo, el *tempo* y la métrica

4.1.4.1 El ritmo.

Con respecto a las relaciones del ritmo, se pretende identificar tratamientos figurativos similares entre las partes o movimientos de una obra. En muchas ocasiones, los compositores realizan diferentes contrastes entre las partes de sus obras sobre la base de una estructura similar desde el punto de vista rítmico.

Aunque es un factor muy cercano a la melodía, su aplicación en el análisis macroformal permitirá identificar relaciones en diferentes células

musicales, sin depender de las alturas como factor determinante para justificar las relaciones de unidad.

Uno de los ejemplos tal vez más conocidos frente a este factor, es el de la quinta sinfonía de L. van Beethoven. Con la célula rítmica inicial, el compositor estructura toda la obra. El motivo rítmico aparece a lo largo de todos los movimientos de la sinfonía, estableciendo variaciones tales como aumentaciones, disminuciones e inversiones, entre otras.

Sin embargo, pondremos como ejemplo otra pieza que establece relaciones de unidad musical entre sus movimientos a través del ritmo. Ésta es la Fantasía en Do mayor Op. 15 (D760) de F. Schubert.

Desde el primer compás de la obra, se genera la siguiente combinación rítmica (Fig. 17).

Allegro con fuoco ma non troppo.

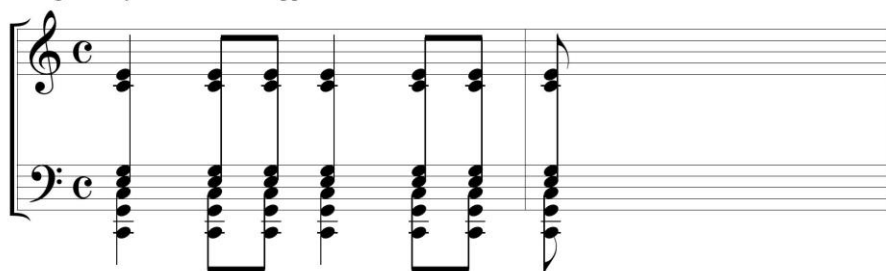


Figura 17 Motivo rítmico del primer movimiento del Op. 15 de F. Schubert.

Adagio.

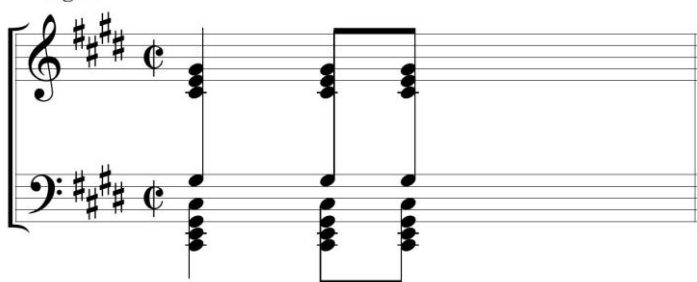


Figura 18 Motivo rítmico del segundo movimiento Op. 15 de F. Schubert.

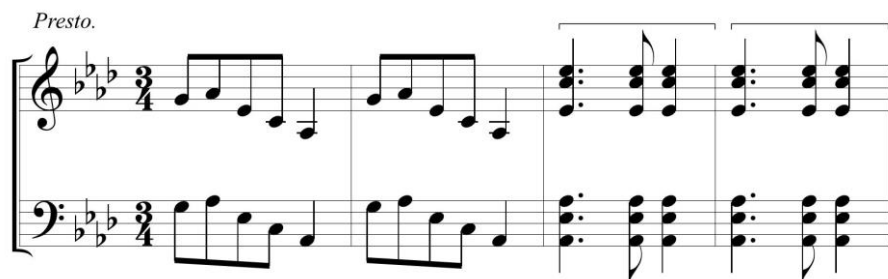


Figura 19 Motivo rítmico del tercer movimiento Op. 15 de F. Schubert.

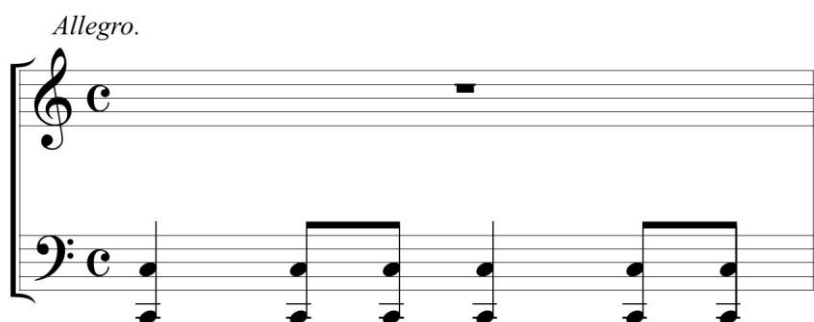


Figura 20 Motivo rítmico del cuarto movimiento Op. 15 de F. Schubert.

Como puede observarse, el motivo rítmico inicial de la obra estructura una cohesión macroformal en todos los movimientos, generando así, relaciones de unidad desde el factor rítmico.

4.1.4.2 El Tempo.

Las relaciones de los *tempi* son consideraciones que permiten una unidad desde el paso de un movimiento a otro ya que, tanto para instrumentistas como para directores, es indispensable construir un proceso de comparación para hallar una unidad de tiempo a partir de la cual pensar las diferentes velocidades de los movimientos.

En este sentido, se hace fundamental hallar las lógicas que se establecen entre las relaciones del *tempo* o del carácter de cada uno de los movimientos, con el fin de determinar el grado de unidad que generan desde el análisis macroformal de toda la obra.

Estas consideraciones que anteriormente ya han sido abordadas en el capítulo 2 sobre macroforma, tienen relación con las estructuras temporales que se utilizaban en la obertura Italiana y la Francesa originalmente; Rápido-Lento-Rápido y Lento-Rápido-Lento, son relaciones que establecen cualidades cíclicas en la percepción de las obras desde el tratamiento de la velocidad de los movimientos; terminar como se inicia es un procedimiento compositivo que se relaciona con la necesidad de recapitular y de reexponer los elementos.

La Sonata 17 Op. 31 N. 2 de L. van Beethoven establece, por ejemplo, la siguiente relación temporal (Tabla 11):

MOVIMIENTO	I	II	III
Indicación	Allegro	Adagio	Allegreto

Tabla 11 Relaciones de tempo en el Op. 31 N. 2 de Beethoven.

Dichas relaciones establecerían una percepción que podría representarse así:

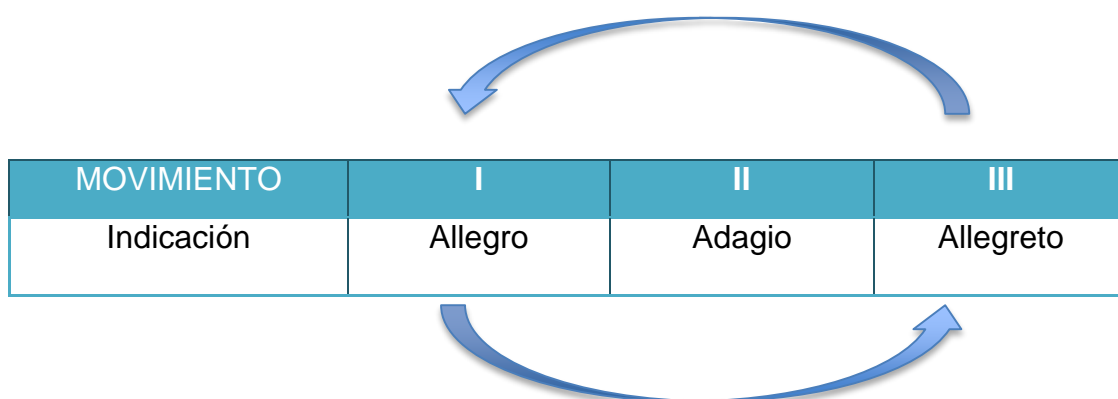


Tabla 12 Relación cíclica de los *tempi* del Op. 31 N. 2 de Beethoven.

4.1.4.3 La Métrica.

La comparación métrica es otro factor que podría aportar información sobre las modulaciones en el campo del ritmo, que se dan entre movimientos o partes de una obra.

Identificar coherencias en este sentido podría arrojar información sobre el grado de estatismo métrico de la pieza si es que sólo se mantiene en un tipo, o sobre las relaciones de contraste que se usan, considerando allí la aplicación de métricas binarias o ternarias, entre otras, y sus combinaciones en la dimensión macroformal de toda la obra.

Sigamos con el ejemplo de Beethoven, el Op. 31 N.2. Identificamos que sus relaciones métricas se establecen, desde el comienzo, con el uso de los compases de subdivisión binaria; y contrasta con el tercer movimiento, que prescribe un compás de subdivisión ternaria. Si se observa en una dimensión más global, se identificará que el uso de las métricas tiene una coherencia descendente en el proceso de toda la obra con el paso de un movimiento a otro. (Tabla 13)

MOVIMIENTO	I	II	III
Métrica	4/4 Compás partido	3/4	3/8




Tabla 13 Relaciones formales del uso de la métrica en el Op. 31 N. 2 de Beethoven.

4.1.5 Relaciones formales o estructurales

A partir del esquema formal de cada movimiento en relación con los demás, pueden observarse diversas relaciones en la macroforma. Desde este punto de vista, el uso repetitivo o diverso de formas en los movimientos de la

obra, sugiere una variedad de relaciones que es importante abordar desde una perspectiva que permita la comprensión en gran escala.

Las formas de los movimientos, comprendidas desde esta propuesta, se convierten en un factor importante a partir del cual la relación entre las partes de una obra toman significado según el balance y la simetría entre ellos.

Como un ejemplo de esto, se abordarán los cuartetos de cuerdas números cuatro (1928) y cinco (1934) de B. Bartók, referenciados con este mismo propósito en Lester (2005, p. 66):

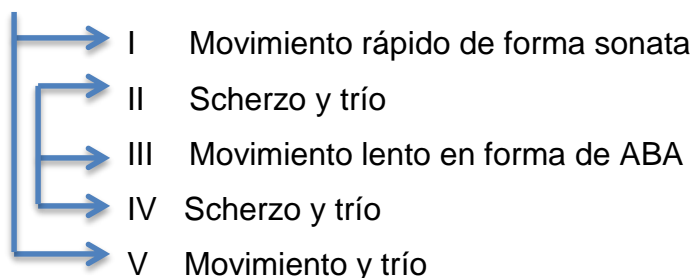


Figura 21 Simetría entre los movimientos de los Cuartetos de cuerda cuatro y cinco de B. Bartók.

En la figura 21, se puede observar la simetría desde un movimiento central (III) a partir del cual se invierte el orden de los dos primeros a manera de espejo. De esta forma, el movimiento intermedio cumpliría una función de punto de llegada y de inicio con relación a los esquemas formales de ambas obras en los movimientos externos.

También se establece mediante este procedimiento, una relación cíclica a partir de la cual se termina la obra como se inicia, en cuanto a las aplicaciones formales en cada movimiento.

Otra idea a partir de la cual puede entenderse la estructura Macroformal con el ánimo de identificar factores de unidad desde la dimensión macroformal, es el uso de algunos compositores de lo que se ha llamado “Forma de Doble

Función”; éste es un procedimiento a partir del cual varios movimientos o partes de una obra son vistos como parte de una forma única más global.

Un ejemplo representativo de la forma de doble función es la Sonata en Bm de F. Liszt, a partir de la cual puede observarse una gran forma sonata desde su estructura macroformal.

Otro de los aspectos que se han tenido en cuenta desde el factor estructural en la dimensión macroformal, es la relación de ciertas obras con las consideraciones de la proporción áurea o aplicaciones de la serie de *Fibonacci* como elemento generador de unidad entre las partes o movimientos. Para algunos teóricos, es lógico que, si existe una medida que matemáticamente puede relacionarse con muchos de los objetos y fenómenos naturales, no es extraño que tales medidas o proporciones puedan identificarse en las composiciones musicales desde diferentes aspectos como el rítmico, melódico, estructural entre otros.

4.1.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación- orquestación

Desde las consideraciones de nuestro problema de estudio, que se relaciona con el grado de unidad musical que puede identificarse entre las partes o movimientos de una obra, es indispensable tratar el factor de la instrumentación, ya que desde una mirada estilística, éste es quizá el elemento que mayor cohesión ofrece si lo observamos como un asunto que generalmente se establece en las obras compuestas de varias partes; es decir, que una suite o una sinfonía, entre otros géneros, se caracterizan en sí mismas por una estabilidad en la instrumentación general de la obra; ya este dato nos ofrece un grado de unidad por cada obra analizada.

Sin embargo, el análisis podría afrontar otra serie de búsquedas desde el factor de la instrumentación; por ejemplo: ¿Cuál es el uso de la instrumentación entre movimientos?, ¿Qué características predominantes existen en las combinaciones orquestales que se usan entre los planos de una

obra en sus movimientos?, ¿Predomina el uso estructural de alguna de las familias orquestales entre los movimientos o partes?, estas y otras preguntas podrían arrojar información importante para determinar, desde este factor, el grado de unidad de una obra en un análisis Macroformal.

Como ejemplo de aplicación de este factor, se referenciará la sinfonía N. 5 de L. van Beethoven (Tabla 14).

MOVIMIENTO	I	II	III	IV
Instrumentación	2 Flautas	2 Flautas	2 Flautas	Piccolo
	2 Oboes	2 Oboes	2 Oboes	2 Flautas
	2 Clarinetes en B	2 Clarinetes en B	2 Clarinetes en B	2 Oboes
	2 Fagotes	2 Fagotes	2 Fagotes	2 Clarinetes en C
	Corno en Eb	Cornos en C	Corno en Eb	2 Fagotes
	Trompetas en C	Trompetas en C	Trompetas en C	Contrafagot
	Timbales	Timbales	Timbales	Corno en C
	Violín I	Violín I	Violín I	Trompetas en C
	Violín II	Violín II	Violín II	Timbales
	Viola	Viola	Viola	Trombón Alto
	Violoncello	Violoncello	Violoncello	Trombón Tenor
	Contrabajo	Contrabajo	Contrabajo	Trombón Bajo
				Violín I
				Violín II
				Viola
			Violoncello	
			Contrabajo	

Tabla 14 Instrumentación de la Sinfonía N. 5 de L. van Beethoven..

Desde la tabla anterior, podemos identificar que los tres primeros movimientos, en general, tienen la misma instrumentación. Sin embargo, el último movimiento expande la instrumentación con una flauta piccolo, un contrafagot y tres trombones, lo cual establece una relación de crecimiento de nivel macroformal desde la conformación instrumental.

Este tipo de procedimiento se sugiere en varias obras que conciben el último movimiento como de síntesis de la obra donde, incluso, se observan reiteraciones de otros factores tales como la melodía, el ritmo o el centro tonal,

entre otros.

En esta obra particular, se observa entonces, desde la instrumentación, un crecimiento abrupto en el cuarto movimiento, que podría ilustrarse como aparece en la tabla 15.

MOVIMIENTO	I	II	III	IV
INSTRUMENTACIÓN	Parcial	Parcial	Parcial	Completa

Tabla 15 Crecimiento de la instrumentación en el cuarto movimiento de la quinta Sinfonía de L. van Beethoven.



4.1.7 Relaciones extramusicales

Este tipo de relación hace referencia a las obras cuya unidad se establece a partir de un elemento extramusical que puede ser de diferente índole, es decir, un programa específico, un referente visual, literario, geográfico, teatral entre otros. Las obras de esta clase, ya en sí mismas, contienen un elemento que unifica y da una razón de ser a cada parte o movimiento dentro de su visión global. En este caso, se consideran por ejemplo las óperas, las obras programáticas e incidentales y, en general, todas las obras vocales.

Es importante aclarar que, desde este factor, también se tienen en cuenta pensamientos o situaciones personales que los compositores sugieren en sus obras, cargando de significados extramusicales ciertos pasajes o movimientos que, a su vez, proyectan relaciones en los niveles de la macroforma.

En general, se trata de ilustrar, mediante este elemento, cómo la carga extramusical que tiene la obra establece, desde los movimientos o partes, las relaciones de unidad en la dimensión macroformal.

Si bien es cierto que la obra en sí misma, al depender de un libreto o un factor extramusical, ya establecería *per se* un alto grado de relaciones de unidad macroformal, la propuesta metodológica establece la necesidad de sistematizar

aquellas relaciones para sugerir comprensión de las mismas con respecto al análisis macroformal.

Preguntas acerca de ¿cómo el programa establece relaciones de unidad entre los movimientos de la obra? entrarían a determinarse desde este factor. Además, ¿cómo lo extramusical establece a su vez correspondencia con los demás factores, con el objetivo de crear relaciones de unidad musical desde lo macro?. Así, cada obra que se considere influenciada por elementos extramusicales tendrá sus propias respuestas desde un análisis que pretenda la identificación de relaciones de unidad en obras conformadas por varias partes o movimientos.

Por lo anterior, no se presentará ningún ejemplo de este factor ya que es, quizá, uno de los factores que más especificidad plantea para el análisis que nos corresponde. En los análisis del siguiente capítulo, se podrán encontrar aplicaciones de este elemento en las obras propuestas que así lo requieran.

4.2 Reflexión sobre el capítulo

La metodología propuesta se determina por siete factores que consideramos, podrían arrojarnos una interesante información con respecto a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos.

Si bien podrían agregarse muchos más elementos o categorías de análisis, consideramos pertinente cerrar el conjunto de factores para no perder el control del análisis de lo que nos sugiere el objetivo del trabajo.

Es importante aclarar que no todos los factores tendrían que aplicarse en una obra. Por ejemplo, podría suceder que el factor extramusical no pueda implementarse como categoría de análisis en una obra: sin embargo, esto no determina que las relaciones de unidad que posea la obra no puedan identificarse desde los demás factores de análisis.

Después de exponer la metodología analítica propuesta para lo macroformal, continuemos entonces con la aplicación de la misma en las cuatro obras que fueron elegidas para tal fin, en el siguiente capítulo.

5. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS

5.1 Obras propuestas para el análisis

Las cuatro obras que se eligieron para la aplicación del análisis macroformal son: Cantata N. 4 *Christ lag in Todesbanden* de J. S. Bach, Cuarteto de cuerdas Op. 125 en La menor de L. van Beethoven, Concierto para arpa y orquesta de A. Ginastera y Miniaturas para clarinete solo de J. Humberto Pinzón. Todas se eligieron, en un principio, bajo el criterio general lógico: ser obras compuestas por varias partes o movimientos. Haciendo esta salvedad se procedió a la aplicación de los siguientes criterios, más específicos:

5.1.1 Variedad histórica

Se estableció desde el inicio que la aplicación de la propuesta de análisis se realizaría a cuatro obras que pertenecieran a diferentes períodos históricos. Esto permitiría identificar, no sólo la viabilidad de la propuesta en obras compuestas en diferentes momentos de la historia, sino también su funcionalidad en obras con diferentes técnicas, estilos y lenguajes compositivos.

Por lo anterior, se eligió la cantata, que oscila entre 1707 y 1713; el cuarteto de cuerdas, de 1825; el Concierto para arpa, compuesto en 1956 y las Miniaturas para clarinete, de 1996.

5.1.2 Conformación instrumental

También se decidió que las piezas deberían tener contraste en cuanto a la conformación instrumental. Por esto, la cantata representa la música vocal, el cuarteto la música de cámara, el Concierto para arpa lo sinfónico u orquestal y las Miniaturas, la música para instrumento solo.

5.1.3 Lugares geográficos

Igualmente, desde los lugares geográficos, se estableció que las obras deberían representar diferentes nacionalidades con el fin, no sólo de procurar una diversidad geográfica del repertorio elegido, sino también de acercarnos a

nuestro continente americano, puesto que consideramos importante potenciar las investigaciones sobre la música y los compositores propios de esta región.

Así, si bien la cantata y el cuarteto pertenecen a compositores alemanes, el Concierto para arpa es de un argentino y las Miniaturas de un colombiano.

Bajo estos criterios y, además con el acompañamiento del asesor, se determinó la elección de las obras previamente mencionadas, que serán la base fundamental para la aplicación de nuestra propuesta de análisis macroformal en cada una de ellas.

5.2 ANÁLISIS MACROFORMAL DE LAS CUATRO OBRAS

5.2.1 Cantata N. 4 de J. S BACH.

Christ lag in Todesbanden (1707-1713)

Christ lag in Todes Banden, BWV 4 o “Cristo yacía en los lazos de la muerte”, es una de las primeras cantatas de Bach, si no su cantata más antigua; basada en el himno homónimo de Marín Lutero, donde Bach utiliza inalteradamente los textos de los siete movimientos corales para plantear, en forma de variaciones corales, cada estrofa del himno pero haciendo distintas variaciones en cada uno. Datada entre 1707 y 1713 y compuesta para el domingo de Pascua, escrita para cuatro cantantes solistas y un coro en cuatro voces, dos violines, dos violas y bajo continuo.

Cantata N. 4 de J. S BACH.
Christ lag in Todesbanden (1707-1713)

Tema Completo			Relaciones de duración.			Tempo	Métrica	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental	Relaciones extramusicales
	Relaciones tonales.	Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.	Karl Richter	John E. Gardiner	Gesualdo Consort					
Sinfonía	Em		ca. 1:38	ca.1:43	ca.1:10	Lento	C	A		
Verso I	Em		ca.4:23	ca.4:27	ca.4:12	Rápido	C	A-B	CORO	Christ lag in Todesbanden Für unsre Sünd gegeben, Er ist wieder erstanden Und hat uns bracht das Leben; Des wir sollen fröhlich sein, Gott loben und ihm dankbar sein Und singen halleluja, Halleluja!
Verso II	Em		ca.4:00	ca.5:27	ca.3:23	Lento	C	A-B	DUO Soprano- Alto	Den Tod niemand zwingen kunnt Bei allen Menschenkindern, Das macht' alles unsre Sünd, Kein Unschuld war zu finden. Davon kam der Tod so bald Und nahm über uns Gewalt, Hielt uns in seinem Reich gefangen. Halleluja!
Verso III	Em		ca.1:56	ca.1:46	ca.1:58	Rápido	C	A-B	SOLISTA Tenor	Jesus Christus, Gottes Sohn, An unser Statt ist kommen Und hat die Sünde weggetan, Damit dem Tod genommen All sein Recht und sein Gewalt, Da bleibt nichts denn Tods Gestalt, Den Stach'l hat er verloren. Halleluja!
Verso IV	Em		ca.2:13	ca.1:53	ca.2:25	Rápido	C	A-B	CORO	Es war ein wunderlicher Krieg, Da Tod und Leben rungen, Das Leben behielt den Sieg, Es hat den Tod verschlungen. Die Schrift hat verkündigt das, Wie ein Tod den andern fraß, Ein Spott aus dem Tod ist worden. Halleluja!
Verso V	Em		ca.4:36	ca.4:30	ca.2:44	Lento	3/4	A-B	SOLISTA Bajo	Hier ist das rechte Osterlamm, Davon Gott hat geboten, Das ist hoch an des Kreuzes Stamm In heißer Lieb gebraten, Das Blut zeichnet unsre Tür, Das hält der Glaub dem Tode für, Der Würger kann uns nicht mehr schaden. Halleluja!
Verso VI	Em		ca.2:02	ca.1:30	ca.1:37	Rápido	C	A-B	DUO Soprano- Alto	So feiern wir das hohe Fest Mit Herzensfreud und Wonne, Das uns der Herr scheinen läßt, Er ist selber die Sonne, Der durch seiner Gnade Glanz Erluchtet unsre Herzen ganz, Der Sünden Nacht ist verschwunden. Halleluja!
Verso VII	Em		ca.1:15	ca.1:14	ca.1:11	Lento	C	A-B	CORO	Wir essen und leben wohl! In rechten Osterfladen, Der alte Sauerteig nicht soll Sein bei dem Wort der Gnaden, Christus will die Koste sein, Und speisen die Seel allein, Der Glaub will keins andern leben. Halleluja!

5.2.1.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas.

Se podría afirmar que, de las cuatro obras propuestas para el análisis en nuestro proyecto, ésta es, sin duda alguna, la obra que mayor estabilidad tonal muestra. Si observamos la siguiente Tabla 16, identificaremos el mismo centro tonal en cada una de las ocho partes de la Cantata, desde la Sinfonía instrumental inicial, hasta el séptimo verso.

MOVIMIENTO	SINFONÍA	I	II	III	IV	V	VI	VII
CENTRO TONAL	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em	Em

Tabla 16 Relaciones tonales de las partes de la Cantata N. 4 de Bach.

Como se puede observar, la reiteración tonal de la Cantata permite un alto grado de unidad desde la mirada macroformal. Sin embargo, el estatismo tonal que caracteriza la obra desde lo macro, contrasta con el tratamiento cromático en el aspecto armónico que se identifica en el interior de cada movimiento o parte.

5.2.1.2 Relaciones temáticas, motívicas o de otra idea celular generatriz identificable.

En la obra, se identifica un elemento melódico que es recurrente en todas las partes, situación que permitiría en cierta forma asimilarla a una *chacóna*, debido a su alto grado de reiteración melódica en cada movimiento.

El elemento melódico, que actúa como un *cantus firmus* (C.F) en toda la obra es el siguiente (Fig. 22):



Figura 22 Elemento melódico principal de la Cantata N. 4 de Bach.

Desde un análisis escalístico de la melodía principal, se podría afirmar que corresponde en cierta medida con el modo dórico. La reiteración del Do sostenido propone un acercamiento a dicho modo, estableciendo una relación entre lo tonal y lo modal, propia de algunos materiales usados por Bach en varias de sus obras. Además, es importante tener en cuenta que la melodía corresponde con un canto medieval del siglo XI.

A continuación, se relacionan las reiteraciones de la melodía en cada una de las partes de la Cantata; es importante aclarar que la presentación de la melodía no se hace literalmente; dicha reiteración consiste en elaboraciones variadas desde el punto de vista rítmico, tonal, métrico y figurativo.

SINFONÍA

Ya desde la Sinfonía, se plantea una exposición en el violín I, que se relaciona con el inicio de la melodía principal (Fig. 23).



Figura 23 Presentación parcial de la melodía en la parte de la Sinfonía.

VERSO 1

Es en el verso 1 donde la melodía se presenta en forma completa por primera vez en la voz de la soprano (Fig. 24).



Figura 24 Melodía en el verso I en la soprano.

VERSO 2

La melodía se reitera en la voz de la soprano con variaciones en el ritmo; la aparición de silencios de negra al principio del compás establece una relación con la manera como se expone en la sinfonía inicial (Fig. 25).



Figura 25 Melodía en el verso II en la soprano.

VERSO 3

En esta ocasión, la melodía se expone en la voz del tenor a partir del compás 5 (Fig. 26).



Figura 26 Melodía en el verso III en el tenor.

VERSO IV

En el verso cuatro, por primera vez la melodía se expone transportada en Si menor en la voz de la contralto. Si bien inicia en otro centro tonal diferente a Mi menor, al final del verso se reitera la cadencia en la tonalidad global principal (Mi menor).

La línea melódica, también en este caso, se presenta sobre la base de un Si dórico, al igual que la presentación original de la melodía al comienzo de la obra en Mi dórico, la presencia del Sol sostenido afirma dicha relación modal-tonal (Fig. 27).



Figura 27 Melodía en el verso IV en la contralto.

VERSO V

En el verso cinco, la melodía se presenta en la voz del bajo a partir del compás 3 con anacrusa. Por primera vez, se presenta en 3/4 y también, como en el verso cuatro, principia en otra nota diferente a la original presentada desde el inicio. A pesar de esto, la armonización continúa realizándose desde Mi menor, condición estilística en esta obra, que consiste en el mantenimiento del centro tonal a pesar de la variación melódica (Fig. 28).



Figura 28 Melodía en el verso V en el bajo.

VERSO VI

En el verso seis, nuevamente se expone la melodía en la voz de la Soprano a partir del compás 1 con anacrusa. Es importante notar el contrapunto imitativo que realiza la voz del tenor a partir del compás 3 con anacrusa (Fig. 29).

Soprano

Tenor

2

5

7

7

Figura 29 Melodía en el verso VI en la soprano con imitación del tenor.

VERSO VII

En esta última parte, la textura se presenta a manera de coral. Allí confluyen todas las voces y la soprano es la que expone la melodía principal a partir del compás 1 con anacrusa (Fig. 30).

Coral (Soprano)

Figura 30 Melodía en el verso VII a manera de coral.

Se podría concluir que, desde las relaciones identificadas en la Cantata N. 4 de Bach con respecto al factor melódico, la obra posee un alto grado de unidad musical debido a las reiteraciones melódicas (*cantus firmus*) presentadas en cada una de sus partes.

5.2.1.3 Relaciones de duración aproximada.

La duración aproximada de cada una de las ocho partes, desde la audición de tres versiones, es como sigue. (Tabla 17):

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN APROXIMADA		
	Karl Richter ³²	John Eliot Gardiner ³³	Gesualdo Consort ³⁴
SINFONÍA	ca. 1:38	ca. 1:43	ca. 1:10
VERSO I	ca. 4:23	ca. 4:27	ca. 4:12
VERSO II	ca. 4:00	ca. 5:27	ca. 3:23
VERSO III	ca. 1:56	ca. 1:46	ca. 1:58
VERSO IV	ca. 2:13	ca. 1:53	ca. 2:25
VERSO V	ca. 4:36	ca. 4:30	ca. 2:44
VERSO VI	ca. 2:02	ca. 1:30	ca. 1:37
VERSO VII	ca. 1:15	ca. 1:14	ca. 1:11

Tabla 17 Relación de duración aproximada Cantata N. 4 de Bach.

Con respecto a la duración, todos los movimientos tienden a ser diversos en su tiempo aproximado; sin embargo, llama la atención las partes extremas de la obra, es decir, la sinfonía y el verso VII. Ambos duran poco más de un minuto lo cual podría relacionarse con la idea de cerrar como se inició desde el punto de vista temporal.

³² versión tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=HUDQWBkj9t4>

³³ Versión tomada de: https://www.youtube.com/watch?v=oN_pooWlIheA

³⁴ Versión tomada de: https://www.youtube.com/watch?v=C_PinoZvY5Q

Se destacan los versos I, II y IV ya que, en promedio son los de mayor duración; quizá la relación con el texto sea el motivo por el cual se prolonguen más que las otras partes. En este sentido, por ejemplo, la expansión que tiene el *Hallelujah* en el coral (verso VII), de 2 compases, en el verso I, se amplía a 36 compases como una gran *coda*.

5.2.1.4 Relaciones de ritmo, tempo y métrica.

Por la reiteración melódica en cada una de las partes de la Cantata, el ritmo se proyecta como un elemento que genera cohesión desde una mirada macroformal. Si bien no se presenta una figuración rítmica exacta en las apariciones de la melodía (*cantus firmus*), sí existe un tratamiento desde la variación rítmica el cual, mediante disminuciones, aumentaciones y demás, establece una fuerte relación desde este factor entre las partes de la obra.

Para lograr el contraste, Bach acude al acompañamiento, tanto instrumental como vocal, estableciendo relaciones divergentes entre los diferentes versos en cada presentación de la melodía. Dichos contrastes se presentan, no sólo por una relación homofónica o de acompañamiento a la melodía principal, sino también por relaciones contrapuntísticas e imitativas con ella.

Con respecto al *tempo*, a pesar de que no hay claramente una indicación escrita en la partitura, con excepción del Verso I que contiene la referencia temporal de *Allegro*, en general las partes se desarrollan temporalmente con un contraste consecutivo de lento-rápido iniciando desde la sinfonía. Es importante mencionar que, en Bach, el tratamiento de los *tempi* no se debe comprender como una medida exacta. A pesar de esto, para efectos del proyecto de investigación, desde una medición empírica realizada a cada una de las versiones referenciadas, se identificaron las siguientes medidas aproximadas (Tabla 18):

PARTE		SINFONIA	I	II	III	IV	V	VI	VII
Versiones y medidas aprox. de <i>tempo</i> .	Karl Richter	♩ = 45	♩ = 80	♩ = 60	♩ = 100	♩ = 85	♩ = 60	♩ = 85	♩ = 70
	John Eliot Gardiner	♩ = 45	♩ = 75	♩ = 40	♩ = 105	♩ = 97	♩ = 65	♩ = 115	♩ = 70
	Gesualdo Consort	♩ = 55	♩ = 80	♩ = 65	♩ = 100	♩ = 75	♩ = 105	♩ = 105	♩ = 70

Tabla 18 Relaciones temporales de la Cantata N. 4 de Bach.

Llaman la atención los versos III y IV ya que coinciden con el mismo tempo rápido consecutivo. Lo anterior establece una relación simétrica, sobre todo en las dos primeras versiones, que ubica los dos versos mencionados como el punto de quiebre del espejo temporal (Tabla 19).

PARTE	SINFONÍA	I	II	III	IV	V	VI	VII
Tempo	Lento	Rápido	Lento	Rápido	Rápido	Lento	Rápido	Lento



Tabla 19 Relaciones simétricas de tempos en la Cantata N. 4 de Bach.

Desde la consideración métrica, casi todas las partes se desarrollan en 4/4 con excepción del Verso V que cambia a 3/4. En consecuencia, desde una perspectiva *macro*, podríamos hablar de una regularidad métrica sobre todo desde el uso del compás binario en toda la obra.

5.2.1.5_Relaciones formales o estructurales.

Desde este factor se pueden identificar las siguientes relaciones en la estructura formal de las partes (Tabla 20):

PARTE	SINFONÍA	I	II	III	IV	V	VI	VII
Forma o Estructura	A	A-B	A-B	A-B	A-B	A-B	A-B	A-B

Tabla 20 Relaciones formales de las partes de la Cantata N. 4 de Bach.

Con respecto a la tabla anterior, es importante resaltar la continuidad del esquema formal A-B en todos los versos de la Cantata; esto se debe a la reiteración temática de la melodía (*cantus firmus*), que se estructura en dos pequeñas secciones que podríamos representar como A-B. En los versos, entonces, se aplica una proyección de este mismo esquema, generando así un alto grado de unidad desde el factor en cuestión.

5.2.1.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación

Desde el análisis del uso que Bach hace del recurso vocal, podría establecerse una relación de simetría a partir de la organización sucesiva de las siguientes combinaciones vocales (Tabla 21):

VERSO	I	II	III	IV	V	VI	VII
Combinación vocal	CORO	DUO Soprano- Alto	SOLISTA Tenor	CORO	SOLISTA Bajo	DUO Soprano -Alto	CORO




Tabla 21 Simetría del tratamiento vocal en la Cantata N. 4 de Bach.

En el análisis de los siete versos identificamos que el n. 4 se concibe como el centro de la simetría desde el tratamiento vocal. A partir de éste, se establece un espejo que concuerda con las mismas combinaciones vocales, tanto hacia adelante como hacia atrás.

Esta elaboración de simetría a partir de la cual un movimiento central se establece como punto de encuentro para el reflejo del espejo, es una de las consideraciones que se han expuesto anteriormente, con referencia a los cuartetos de cuerdas 4 y 5 de Bartók y la estructura general del ordinario de la misa.

5.2.1.7 Relaciones extramusicales.

Si entendemos por extramusical aquellos elementos que están por fuera del discurso netamente sonoro de la música, es decir, textos, imágenes, acciones o emociones, entre otras, a partir de las cuales se hace referencia o que se convierten en un fundamento sobre el cual está elaborada una obra musical, entonces podríamos afirmar que la Cantata N. 4 de Bach posee una gran influencia extramusical debido a la utilización de un texto que sugiere, indudablemente, la estructura de toda la obra.

Por lo anterior, es importante observar el texto como el elemento que más aporta a la cohesión y unidad macroformal de toda la pieza (Tabla 22).

Cantata n. 4

Christ lag in Todesbanden- Cristo yacía en los lazos de la muerte

Texto en Alemán	Traducción al Castellano
<p>Verso I Christ lag in Todesbanden Für unsre Sünd gegeben, Er ist wieder erstanden Und hat uns bracht das Leben; Des wir sollen fröhlich sein, Gott loben und ihm dankbar sein Und singen halleluja, Halleluja!</p>	<p>Verso I Cristo yacía en los lazos de la muerte entregado por nuestros pecados, Él se ha levantado de nuevo y nos ha traído la vida; Por lo tanto, debemos estar alegres, alabar a Dios y estarle agradecidos y cantar Aleluya, ¡Aleluya!</p>
<p>Verso II Den Tod niemand zwingen kunnt Bei allen Menschenkindern, Das macht' alles unsre Sünd, Kein Unschuld war zu finden. Davon kam der Tod so bald Und nahm über uns Gewalt, Hielt uns in seinem Reich gefangen. Halleluja!</p>	<p>Verso II Nadie pudo derrotar a la muerte entre toda la humanidad, todo esto fue a causa de nuestros pecados, ninguna inocencia se encontraba. Por lo tanto, la muerte llegó tan pronto y tomó el poder sobre nosotros, nos mantuvo cautivos en su reino. ¡Aleluya!</p>

<p>Verso III Jesus Christus, Gottes Sohn, An unser Statt ist kommen Und hat die Sünde weggetan, Damit dem Tod genommen All sein Recht und sein Gewalt, Da bleibet nichts denn Tods Gestalt, Den Stach'l hat er verloren. Halleluja!</p>	<p>Verso III Jesucristo, hijo de Dios, ha tomado nuestro estado, y ha hecho huir los pecados, por ello ha arrebatado a la muerte todos sus derechos y poderes, no queda ya la forma de la muerte; ella ha perdido su agujón. ¡Aleluya!</p>
<p>Verso IV Es war ein wunderlicher Krieg, Da Tod und Leben rungen, Das Leben behielt den Sieg, Es hat den Tod verschlungen. Die Schrift hat verkündigt das, Wie ein Tod den andern fraß, Ein Spott aus dem Tod ist worden. Halleluja!</p>	<p>Verso IV Fue una gran batalla, que la muerte y la vida libraron, la vida reclamó la victoria, y ha devorado a la muerte. Las escrituras lo habían profetizado, cómo una muerte engulló a la otra, una burla se ha hecho de la muerte. ¡Aleluya!</p>
<p>Verso V Hier ist das rechte Osterlamm, Davon Gott hat geboten, Das ist hoch an des Kreuzes Stamm In heißer Lieb gebraten, Das Blut zeichnet unsre Tür, Das hält der Glaub dem Tode für, Der Würger kann uns nicht mehr schaden. Halleluja!</p>	<p>Verso V Aquí está el verdadero cordero de Pascua, ofrecido por Dios, que se levanta en el tallo de la cruz sacrificado en las llamas del amor, la sangre marca nuestra puerta, la fe mantiene alejada la muerte, el verdugo ya no nos puede hacer daño. ¡Aleluya!</p>
<p>Verso VI So feiern wir das hohe Fest Mit Herzensfreud und Wonne, Das uns der Herre scheinen läßt, Er ist selber die Sonne, Der durch seiner Gnade Glanz Erleuchtet unsre Herzen ganz, Der Sünden Nacht ist verschwunden. Halleluja!</p>	<p>Verso VI Así pues, celebremos la gran fiesta con alegría del corazón y deleite que el Señor permite que irradie sobre nosotros, Él es el sol mismo, que a través del esplendor de su gracia ilumina nuestros corazones por completo, la noche del pecado ha desaparecido. ¡Aleluya!</p>
<p>Verso VII Wir essen und leben wohl In rechten Osterfladen, Der alte Sauerteig nicht soll Sein bei dem Wort der Gnaden, Christus will die Koste sein Und speisen die Seel allein, Der Glaub will keins andern leben. Halleluja!</p>	<p>Verso VII Comemos y vivimos bien el verdadero Pan de la Pascua, la vieja levadura no deberá existir al lado de la palabra de gracia, Cristo será nuestra comida y sólo el alimentará el alma, la fe no vivirá de otra manera. ¡Aleluya!³⁵</p>

Tabla 22 Traducción del texto de la Cantata N. 4 de Bach.






³⁵ La traducción al castellano de todo el texto de la cantata fue elaborada por el Maestro Gustavo Yepes.

Llama la atención la palabra aleluya al final de cada verso, aspecto que desde la lírica genera también relaciones considerables de unidad y cohesión en la totalidad de la obra.

5.2.2 Cuarteto de cuerdas, Op. 132 de L. V. Beethoven

El cuarteto de cuerdas n.º 15 en La menor Opus 132, de Ludwig van Beethoven, escrito en 1825 en el contexto de la derrota de Napoleón y el consiguiente congreso de Viena a los que Beethoven manifestó repulsión, es el penúltimo de los 16 cuartetos de cuerdas escritos por el compositor. Conformado por cinco movimientos, hace parte de lo que se conoce como los “Últimos cinco cuartetos” correspondientes a su período de madurez, tras doce años de ausencia de obras para cuarteto de cuerdas.

Cuarteto de cuerdas, Op. 132
L. V. Beethoven

	Relaciones tonales.	Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.	Relaciones de duración.			Tempo	Métrica	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental
			Cuarteto Italiano	Cuarteto Alban Berg	Cuarteto Borodin				
Movimiento I	Am	<p>Movimiento I</p>  <p>Reducción</p>	ca. 10:03	ca. 8:57	ca. 9:40	Allegro	C	Forma Sonata	Cuarteto de cuerdas Resalta Violín I
Movimiento II	A	<p>Movimiento II</p> <p>Violín I c. 1</p> 	ca. 8:21	ca. 7:06	ca. 9:28	Allegro ma non tanto	$\frac{3}{4}$	Forma Ternaria	Cuarteto de cuerdas Resalta Violín I
Movimiento III	F lídio - D	<p>Movimiento III</p> <p>Violín I c. <1</p> 	ca. 19:34	ca. 15:08	ca. 17:30	Molto Adagio -Andante	$\text{C} - \frac{3}{8}$	A-B-A`-B`-A`	Cuarteto de cuerdas Resalta Violín I
Movimiento IV	A - Am	<p>Movimiento IV</p>  <p>Reducción</p>	ca. 2:19	ca. 2:01	ca. 2:24	Alla Marcia, assai vivace	$\text{C} - \text{C}$	Forma Binaria Compuesta	Cuarteto de cuerdas Resalta Violín I
Movimiento V	Am - A	<p>Movimiento V</p>  <p>Reducción</p>	ca. 6:53	ca. 6:00	ca. 7:04	Allegro appassionato	$\frac{3}{4}$	Rondó Sonata ABACABA	Cuarteto de cuerdas Resalta Violín I

5.2.2.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas.

Si observamos las tonalidades de cada uno de los cinco movimientos desde un punto de vista global, se identifica lo que podríamos llamar un centro tonal estable que, en esta obra, es La (A)³⁶ para los movimientos uno, dos, cuatro y cinco. El único movimiento que contrasta este centro tonal es el tercero, que se establece desde Fa lidio y Re mayor (Tabla 23).

MOVIMIENTO	I	II	III	IV	V
CENTRO TONAL	Am	A	F lidio - D	A - Am	Am - A

Tabla 23 Relaciones tonales del Op. 132 de Beethoven.

Con relación a lo anterior, se podrían considerar los siguientes aspectos tratando de establecer una mayor profundidad en el análisis macroformal desde la Armonía:

- El paso en el tercer movimiento a Fa lidio, se podría entender como un cambio cercano en el sentido funcional, relacionando el Fa con el bVI de la tonalidad de La mayor, progresión muy común desde la aplicación del intercambio modal o la mixtura como recurso armónico que mezcla los paralelos modales de un mismo tono.
- Si bien hay un tratamiento bastante cromático del recurso armónico dentro de cada uno de los movimientos, existe una estabilidad armónica macroformal desde la permanencia del mismo centro tonal en los movimientos uno, dos, cuatro y cinco.
- El contraste tonal del tercer movimiento permite entenderlo como un movimiento central ya que estructura, desde la diferencia, mucha unidad en los otros movimientos, entendiendo el concepto de unidad como recapitulación y retorno a los elementos iniciales.

³⁶ Se entiende el La (A) como centro general desde la tonalidad expandida, que apropiado la define A. Schoenberg como: "Las transformaciones y las sucesiones de acordes remotos se entendían dentro de la tonalidad. Estas progresiones podrían ocasionar o no modulaciones, o el establecimiento de varias regiones" (1990, p.87).

5.2.2.2 Relaciones temáticas, motívicas o de otra idea celular generatriz identificable.

Desde este factor se observa un marcado contraste entre los cinco movimientos, sobre todo desde el nivel superficial³⁷ del ámbito melódico. Sin embargo, si se observa analíticamente en niveles más profundos, se hallarán algunas “coincidencias” interesantes para nuestro estudio.

En la obra, se identifican algunas reiteraciones que, aunque no generan procedimientos cíclicos de forma literal, sí se hacen evidentes a partir de considerar las melodías en otros niveles diferentes a los de la superficie.

Desde una reducción figurativa de cada uno de los principales temas por movimiento, que fueron transcritos en la plantilla de análisis, se pueden identificar las siguientes relaciones entre los movimientos uno, cuatro y cinco:

Movimiento I

Reducción

Figura 31 Reducción rítmico-melódica del tema en el primer movimiento del Op. 132 de Beethoven.

Movimiento IV

Reducción

Figura 32 Reducción rítmico-melódica del tema en el cuarto movimiento del Op. 132 de Beethoven.

³⁷ Entiéndase el nivel de la superficie, no como uno de los niveles estructurales de H. Schenker, sino como la melodía literal, es decir, aquella que se percibe sin ninguna alteración o reducción.



Figura 33 Reducción rítmico-melódica del tema en el quinto movimiento del Op. 132 de Beethoven.

Como se puede observar en los anteriores ejemplos, la reducción sugiere un elemento motivico reiterativo en estos tres movimientos del Cuarteto Op. 132; el motivo La-Do-La se hace presente cuando, en el proceso analítico, transcendemos a un nivel más profundo que el de la superficie melódica.

Podríamos entonces afirmar que, desde el punto de vista melódico, el cuarteto de Beethoven tiene un grado fuerte de unidad melódica desde la reiteración de la célula que identificamos a continuación (Fig. 34):



Figura 34 Célula motivica reiterativa en el Op. 132 de Beethoven.

5.2.2.3 Relaciones de duración aproximada.

La duración aproximada de cada uno de los cinco movimientos, a partir de las tres versiones escuchadas, es como sigue:

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN APROXIMADA		
	Cuarteto Italiano ³⁸	Cuarteto Alban Berg ³⁹	Cuarteto Borodin ⁴⁰
I	ca. 10:03	ca. 8:57	ca. 9:40
II	ca. 8:21	ca. 7:06	ca. 9:28
III	ca. 19:34	ca. 15:08	ca. 17:30
IV	ca. 2:19	ca. 2:01	ca. 2:24
V	ca. 6:53	ca. 6:00	ca. 7:04

Tabla 24 Relaciones de duración del Op. 132 de Beethoven.

La duración total del Op. 132 de Beethoven es de aproximadamente 46 minutos, de los cuales, en promedio, 18 minutos corresponden al tercer movimiento y sólo aproximadamente 2:10 minutos al cuarto. Según LaRue (2004), esta duración podría hacer parecer que hay movimientos con cierto grado de estructura dentro de la obra en su totalidad, de tal forma que se puedan percibir con alguna jerarquía. En este sentido, el tercer movimiento, ubicado en el centro de la obra, tendría una función que podríamos llamar central o climática, no sólo por su condición de movimiento intermedio del Op. 132, sino por su extensa duración (casi la mitad de la obra) en comparación con los demás movimientos. Además, no podemos olvidar que es el único movimiento que contrasta tonalmente en relación con los demás y, a la vez, el único movimiento lento (Adagio- Andante) de toda la obra.

El cuarto movimiento llama la atención también por su corta duración (ca. 2:10), situación por la cual, según LaRue (2004), se podría entender como un movimiento con función de puente o transición entre los movimientos tres y cinco; además, la indicación de *attacca* entre el paso del cuarto movimiento al quinto sugiere una relación directa entre ellos.

³⁸ Versión tomada del trabajo discográfico: *The Late Quartets: op. 127, 130, 133 & 135*. Philips Classics [Productions], 1996.

³⁹ Versión tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=J2oCixgdyCY>

⁴⁰ Versión tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=SK75WCcUDkM>

5.2.2.4 Relaciones de ritmo, tempo y métrica.

El elemento rítmico evidencia figuras reiteradas en los temas principales de los movimientos uno y cuatro, la corchea con puntillo y la semicorchea antes de negra, configuran una unidad que establece relaciones reiterativas en la dimensión macroformal. Lo anterior lo podemos representar en las siguientes figuras:



Figura 35 Célula rítmica en el primer movimiento del Op. 132 de Beethoven.



Figura 36 Célula rítmica en el cuarto movimiento del Op. 132 de Beethoven.

Estas reiteraciones concuerdan, a su vez, con la cabeza temática del movimiento V; negra con puntillo y corchea (Fig. 37), que hace a su vez las veces del motivo rítmico en cuestión tratado como aumentación del original (Fig. 38 y 39).



Figura 37 Inicio melódico del quinto movimiento del Op. 132 de Beethoven.

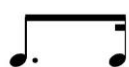


Figura 38 Célula reiterativa principal.



Figura 39 Aumentación de la célula principal.

A partir del *tempo*, se genera un marcado énfasis en el tercer movimiento, ya que es el único que sugiere un *tempo* lento. Lo anterior, no sólo imprime al tercer movimiento un contraste en relación con los demás, sino que también lo carga de una importante función estructural en el marco de toda la obra (Tabla 25).

MOVIMIENTO	I	II	III	IV	V
Tempo	Allegro	Allegro ma non tanto	Molto Adagio - Andante	Alla Marcia, assai vivace	Allegro appassionato

Tabla 25 Relaciones del tiempo en el Op. 132 de Beethoven.

Desde el punto de vista métrico, según La Rue (2004), el paso del primer movimiento al segundo establece una aceleración del crecimiento general que crea un cambio métrico del compás binario al ternario; sin embargo, en el tercer movimiento se retoma nuevamente la subdivisión original. El paso del cuarto movimiento al quinto sugiere la misma relación métrica del inicio entre los movimientos uno y dos (Tabla 26).

MOVIMIENTO	I	II	III	IV	V
Indicación métrica	c	$3/4 - \text{c}$	$\text{c} - 3/8$	$\text{c} - \text{c}$	$3/4$



Tabla 26 Relaciones métricas en el Op. 132 de Beethoven.

5.2.2.5 Relaciones formales o estructurales


Teniendo como base la idea original que se propuso en el capítulo anterior sobre el aspecto de la forma en las relaciones macro, se pretende identificar, mediante este elemento, relaciones de posibles simetrías formales entre los movimientos o quizá, usos no usuales entre las relaciones formales de cada parte.

Los esquemas formales de cada movimiento se podrían comprender como se indica a continuación (Tabla 27):

MOVIMIENTO	I	II	III	IV	V
Esquema formal	Forma Sonata	Forma Ternaria	A-B-A`-B`-A`	Forma Binaria Compuesta	Rondó Sonata ABACABA

Tabla 27 Relaciones formales del Op. 132 de Beethoven.

En la tabla 27 se puede evidenciar la relación cíclica que tienen el primer y el último movimiento; ambos con estructura de forma sonata el primero y de rondo sonata el último. Estas consideraciones sugieren una propuesta cíclica de cerrar como se abrió (Tabla 28).



MOVIMIENTO	I	II	III	IV	V
Esquema formal	Forma Sonata	Forma Ternaria	A-B-A`-B`-A`	Forma Binaria Compuesta	Rondó Sonata ABACABA




Tabla 28 Relación cíclica del Op. 132 de Beethoven.

Si además observamos la estructura macroformal, notamos que algunos de los movimientos contienen internamente una reiteración de la sección inicial (A). Lo anterior, no sólo establece una relación de unidad cíclica dentro de cada parte sino que también aporta, en cierta medida, a la unidad general que se percibe desde la reiteración formal que, a través de la variación y la expansión, se identifican en la obra.

5.2.2.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación

El cuarteto se caracteriza por una instrumentación muy homogénea desde el punto de vista tímbrico; el uso de las cuerdas frotadas en su formato de cuarteto de cuerda permite comprender una primera relación de unidad desde la instrumentación en toda la obra.

Además de esto, llama la atención el papel protagónico del violín I, que expone los temas principales al comienzo de cada movimiento. Esta situación, no sólo establece relaciones de jerarquía en la orquestación, sino que también sugiere una reiteración desde la instrumentación, que aporta a la unidad macroformal en la obra.



Figura 40 Exposición melódica por el violín I en el primer movimiento.



Figura 41 Exposición melódica por el violín I en el segundo movimiento.



Figura 42 Exposición melódica por el violín I en el tercer movimiento.



Figura 43 Exposición melódica por el violín I en el cuarto movimiento.



Figura 44 Exposición melódica por el violín I en el quinto movimiento.

La anterior relación de unidad, desde la reiteración del violín I como instrumento que expone las primeras melodías en cada movimiento, se podría representar como se aprecia en la siguiente tabla 29.

MOVIMIENTO	I	II	III	IV	V
Instrumento que expone la primera melodía.	Violín I	Violín I	Violín I	Violín I	Violín I

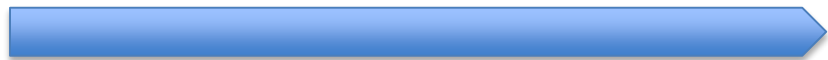


Tabla 29 Reiteración del violín I como instrumento que presenta la primera melodía en cada movimiento.

5.2.2.7 Relaciones extramusicales.

Desde este factor, es importante considerar que el contexto histórico en el cual se creó el cuarteto de cuerdas, coincide con una época de situaciones difíciles para el compositor en cuanto a su salud. No hay que olvidar que es su penúltimo cuarteto de cuerdas de los 16 que escribió y fue compuesto dos años antes de su muerte en 1827.






Teniendo en cuenta lo anterior, llaman la atención las sugerencias que hace Beethoven en el tercer movimiento del cuarteto: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* (Cántico sacro de agradecimiento a la Deidad de un enfermo sin remedio, en modo lidio). Además, cuando modula en el mismo movimiento a Re mayor, indica: *Neue Kraft fühlend* (Sintiendo renovada fortaleza).

Las consideraciones anteriores permitirían comprender la importancia que Beethoven da al tercer movimiento desde las diversas relaciones analíticas macroformales que hemos realizado. En su mayoría, todos los factores propuestos sugieren una destacada importancia estructural del movimiento en cuestión; de esta forma, identificamos la influencia extramusical como un elemento determinante en la estructura macro de la obra con una destacada función del movimiento intermedio como clímax global del cuarteto.

5.2.3 Concierto para Arpa y Orquesta Op. 25 de A. Ginastera

El Concierto para arpa y orquesta Op. 25 de Alberto Ginastera es una composición de 1956 comprendida por tres movimientos: *Allegro giusto*, *Molto moderato* y *Liberamente capriccioso-Vivace*; compuesta con una instrumentación clásica, esta obra se enmarca en el período expresionista del compositor.

Concierto para Arpa y Orquesta Op. 25
A. Ginastera

	Relaciones tonales.	Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.	Relaciones de duración.			Tempo	Métrica	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental
Movimiento I	Eb	 	ca. 8:05	ca. 8:35	ca. 8:52	Allegro giusto ♩=144	$\frac{3}{4}$ (6)	Forma Sonata	Flautín, Flauta 1,2, Oboe 1,2, Clarinete 1,2, Fagot 1,2, Corno 1,2, Trompeta 1,2, Timbales, Toms 4, Pandereta, Claves, Güiro, Redoblante con entorchado, Caja Clara, Crotalos 1,2, Glockenspiel, Triangulo, Platos (sosp.) 3, Bongos 3, Xilófono, Celesta, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo
Movimiento II	C	 	ca. 5:50	ca. 6:43	ca. 6:50	Molto moderato ♩=60	$\frac{6}{8}$	Forma Ternaria Compuesta	Flauta 1,2 Oboe 1 Clarinete 1 Fagot 1 Corno 1 Platos 3 (sosp.) Triangulo Glockenspiel Celesta Arpa Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo
Movimiento III	Eb		ca. 7:45	ca. 7:33	ca. 7:54	Cadenza Librementemente Capiccioso ♩=60	Cadenza	Forma Ternaria Simple	Arpa
						Vivace ♩=168	$\frac{3}{4}$ (6)	Rondó de cinco Secciones ABACA	Flautín, Flauta 1,2, Oboe 1,2, Clarinete 1,2, Fagot 1,2, Corno 1,2, Trompeta 1,2, Timbale, Pandereta, Cajas Chinas, Claves, Toms 4, Caja Clara, Redoblante con entorchado, Bombo, Cencerro, Platos (sosp.) 3, Látigo, Güiro, Maraca, Bongos 3, Xilófono, Glockenspiel, Celesta, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo

5.2.3.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas.

Si bien la obra no se define completamente desde la práctica tonal funcional, sí se identifican centros tonales en cada movimiento. Estos centros se podrían considerar como tonos en los que el discurso musical reposa o genera cadencias de llegada al final de las secciones o partes.

Desde el análisis realizado al Concierto para Arpa y Orquesta de Ginastera, se identificaron los siguientes centros tonales por movimiento (Tabla 30):

MOVIMIENTO	I	II	III
CENTRO TONAL	Eb	C	Eb

Tabla 30 Relaciones tonales de los movimientos del Concierto para arpa y orquesta de Ginastera.

De la tabla anterior se podrían establecer algunas consideraciones al respecto:

- Desde el análisis macroformal, se hace relevante la relación de tercera descendente entre los centros tonales del primero y segundo movimientos. Dicha relación se comprende como una expansión del centro tonal inicial teniendo en cuenta, no sólo el número de notas en común, sino su condición de cercanía como “relativo” del centro tonal del primer movimiento. Además, si retomamos la teoría de los ejes axiales de Lendvai, podríamos afirmar que ambos tonos pertenecen al eje de función tónica (Fig. 45).

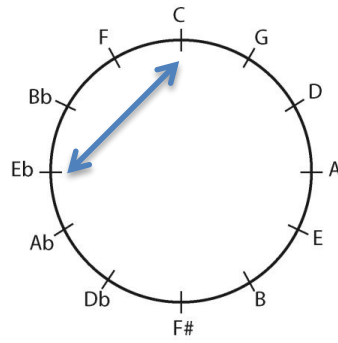


Figura 45 Relaciones tonales del Concierto desde los ejes de Lendvai.

- Es importante resaltar que el centro tonal del tercer movimiento se configura como una recapitulación del tono principal del primero, generando así un procedimiento cíclico que permite relacionar el final de la obra con el principio de la misma (Tabla 31).

MOVIMIENTO	I	II	III
CENTRO TONAL	Eb	C	Eb

Tabla 31 Relaciones tonales del Concierto de Ginastera.

5.2.3.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.

Desde este factor, si bien la obra no exhibe elementos melódicos recurrentes entre los movimientos, sí se identifica un diseño melódico que caracteriza algunas de las melodías principales en los tres movimientos(Fig.46).

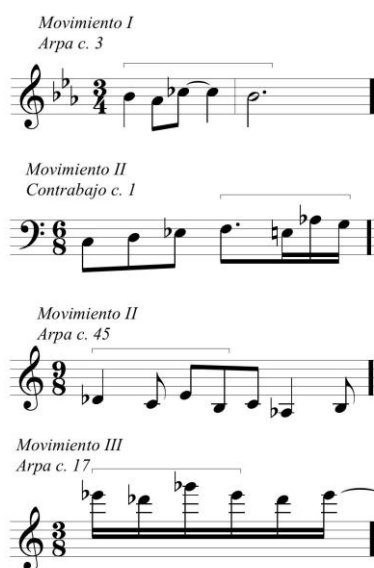


Figura 46 Reiteraciones de diseño melódico en el Concierto de Ginastera.

Como se puede observar en la figura, el diseño melódico recurrente que se muestra entre las notas señaladas por el corchete horizontal se determina por un movimiento de paso descendente, salto ascendente y paso o salto descendente.

No se puede pasar por alto el uso sistemático que Ginastera hace del arpeggio Mi-La-Re-Sol-Si-Mi, que coincide con la afinación de las notas al aire de la guitarra. Si bien no se abordan en nuestro análisis como un elemento recurrente en el Concierto para Arpa y Orquesta, sí es un elemento que, desde una mirada macro del estilo compositivo de Ginastera, es reiterativo en muchas de sus obras, lo cual nos podría acercar a futuras investigaciones sobre el análisis del estilo musical del compositor.

5.2.3.3 Relaciones de duración aproximadas.

La duración aproximada de cada uno de los tres movimientos es como sigue:

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN APROXIMADA		
	Remy van Kesteren, arpa y la Orquesta de Cámara NJO; Clark Rundell, director. ⁴¹	Zoff, Jutta, Brilliant Classics ⁴²	Masters, Rache, Chandos ⁴³
I	ca. 8:05	ca. 8:35	ca. 8:52
II	ca. 5:50	ca. 6:43	ca. 6:50
III	ca. 7:45	ca. 7:33	ca. 7:54

Tabla 32 Relación de duración del Concierto de Ginastera.

A partir de la duración indicada, se puede encontrar que los movimientos extremos son los que mayor duración aproximada tienen, lo que indica una relación temporal entre ambos. También se podría considerar que el movimiento intermedio demuestra una vez más, en el marco de la duración, una función que contrasta la relación de unidad que tienen los movimientos extremos.

Lo anterior también nos permite comprender el segundo movimiento como puente entre los movimientos uno y tres, debido a la similitud cronométrica y además temporal, tonal e instrumental de los mismos.

5.2.3.4 Relaciones de ritmo, tempo y métrica

Con relación al ritmo, no se podría pasar por alto la influencia que este factor tiene en la obra con respecto a la música tradicional argentina. Quizá sea este factor uno de los más importantes con respecto a la unidad macroformal de la obra. Específicamente, hablamos de la influencia del ritmo tradicional llamado “Chacarera” (Fig. 47), cuya particularidad métrica (3/4 y 6/8), y

⁴¹ Versión tomada de: https://www.youtube.com/watch?v=UaM3p-_PYFE

⁴² Versión tomada de: <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=BC9438>

⁴³ Versión tomada de: <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=CHAN9094>

acentual es reconocida en el Concierto de Ginastera, particularmente en los movimientos I y III.

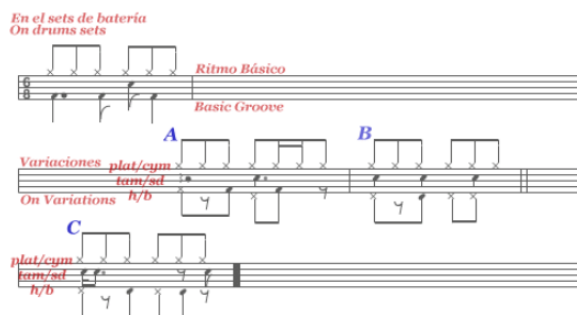


Figura 47 Esquema rítmicos de la "Chacarera" Argentina. ⁴⁴

Si bien para esta segunda etapa del compositor denominada nacionalismo subjetivo, no se aplican de manera literal los ritmos y melodías tradicionales, sí hay una influencia que permite determinar relaciones con aires propios de la música tradicional argentina.

Los *tempi* de la obra se enmarcan dentro del estilo de la obertura italiana, esto es, rápido-lento-rápido; aspecto éste que coincide con un tratamiento clásico de la estructura temporal de cada movimiento en la obra por parte del compositor.

En la siguiente tabla, se relacionan las velocidades de cada movimiento:

MOVIMIENTO	I	II	III	
Medida aprox.	Allegro giusto ♩=144	Molto moderato ♩=60	Cadenza Libremente Capriccioso ♩=60	Vivace ♩=168

Tabla 33 Relación de tempos del Concierto de Ginastera.

⁴⁴ Figura tomada de: <http://community.pas.org/Argentina/ritmosargentinos>

Una vez más desde este factor, se rectifican las consideraciones planteadas anteriormente con respecto a la relación entre los movimientos extremos de la obra y, por supuesto, también se confirma el papel intermedio de contraste que tiene el segundo movimiento.

Con respecto al análisis macroformal de la métrica, se podrían identificar las siguientes relaciones:

MOVIMIENTO	I	II	III	
Métrica	3/4 (6/8)	6/8	Cadenza	3/4 (6/16)

Tabla 34 Relaciones métricas del Concierto de Ginastera.

Es importante notar la permanencia del compás ternario durante toda la obra; de esta manera, según LaRue (2004), la obra tendría una estructura métrica global que se define ternaria y propulsiva en su temporalidad. Esto podría ser, en parte, por la influencia nacionalista del Concierto con respecto al uso implícito de ritmos folclóricos argentinos en los movimientos.

5.2.3.5 Relaciones formales o estructurales.

Los esquemas formales de cada movimiento se podrían comprender como se indica en la siguiente tabla:

MOVIMIENTO	I	II	III	
Esquema formal	Forma Sonata	Forma Ternaria Compuesta	Forma Ternaria Simple	Rondó de cinco Secciones ABACA

Tabla 35 Relaciones formales del Concierto de Ginastera.

Como se puede observar en el cuadro anterior, todos los esquemas formales aplicados por Ginastera en cada uno de los tres movimientos, tienen una característica recurrente; reexponer la sección inicial como fenómeno cíclico de cerrar con los elementos iniciales. Este procedimiento, no sólo establece relaciones de unidad en el nivel de la mesoforma, sino que también, en gran escala, deja percibir tal regularidad.

Es importante notar, con respecto a este factor, el uso tradicional que hace Ginastera de los esquemas formales en cada uno de los movimientos del Concierto.

5.2.3.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación.

Para el análisis macro, es importante identificar la conformación instrumental de cada uno de los tres movimientos (Tabla 36):

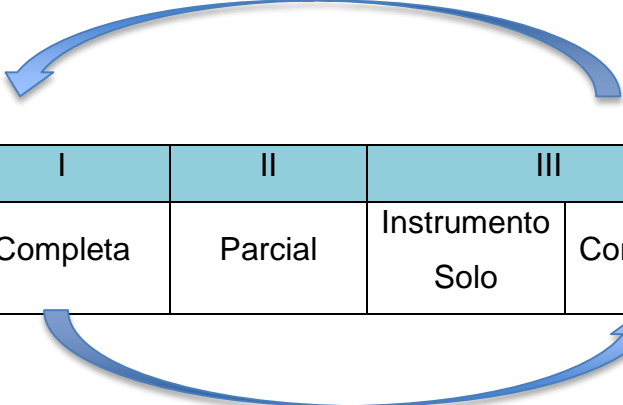
MOVIMIENTO	I	II	III	
			Cadenza	Vivace
Instrumentación	Flautín			Flautín
	Flauta 1,2			Flauta 1,2
	Oboe 1,2			Oboe 1,2
	Clarinete 1,2			Clarinete 1,2
	Fagot 1,2			Fagot 1,2
	Corno 1,2			Corno 1,2
	Trompeta 1,2			Trompeta 1,2
	Timbales	Flauta 1,2		Timbales
	Toms 4	Oboe 1		Pandereta
	Pandereta	Clarinete 1		Cajas Chinas
	Claves	Fagot 1		Claves
	Güiro	Corno 1		Toms 4
	Redoblante con entorchado	Platos 3 (sosp.)		Caja Clara
	Caja Clara	Triangulo		Redoblante con entorchado
	Crotalos 1,2	Glockenspiel		Bombo
	Glockenspiel	Celesta	Arpa	Cencerro
	Triangulo	Arpa		Platos (sosp.) 3
	Platos (sosp.) 3	Violín I		Látigo
	Bongos 3	Violín II		Güiro
	Xilófono	Viola		Maraca
	Celesta	Violonchelo		Bongos 3
	Arpa	Contrabajo		Xilófono
	Violín I			Glockenspiel
	Violín II			Celesta
	Viola			Arpa
	Violonchelo			Violín I
Contrabajo			Violín II	
			Viola	
			Violonchelo	
			Contrabajo	

Tabla 36 Relaciones instrumentales entre los movimientos del Concierto de Ginastera.

Una característica importante que nos muestra un grado de unidad general desde la instrumentación, es la condición típica en el género Concierto relacionada con el uso del instrumento solista. En todos los tres movimientos

de la obra, aparece el Arpa como instrumento protagonista lo cual, desde una mirada macroformal, es la tímbrica que cohesiona, aportando un alto grado de unidad en medio de los diferentes contrastes musicales que plantean todos los movimientos.

Como se puede observar en la tabla 36, desde la instrumentación también se identifica un contraste, sobre todo en el número de instrumentos del segundo movimiento y el inicio del movimiento tres. Por su parte, los movimientos extremos, tanto el primero como el tercero (*vivace*), se relacionan, no sólo por la cantidad de instrumentos, sino también por la cualidad de los mismos.



MOVIMIENTO	I	II	III	
INSTRUMENTACIÓN	Completa	Parcial	Instrumento Solo	Completa

Tabla 37 Relaciones cíclicas en el tratamiento de la instrumentación del Concierto de Ginastera.

De esta forma, se podría concluir que la obra, desde el factor del timbre, la instrumentación y la orquestación, tiene un tratamiento cíclico reiterativo de cerrar como se inicia; además, coincide con la idea de LaRue (2004) a partir de la cual se percibe un decrecimiento instrumental hasta la primera parte del movimiento tres y un crecimiento después de la *cadenza*; esto, por la condición del último movimiento a partir del *vivace*, de caracterizarse como la parte de la obra con mayores recursos instrumentales sobre todo desde la variedad de instrumentos de percusión.

Las anteriores consideraciones podrían expresarse como se ilustra en la siguiente tabla:

MOVIMIENTO	I	II	III	
INSTRUMENTACIÓN	Completa	Parcial	Instrumento Solo	Completa

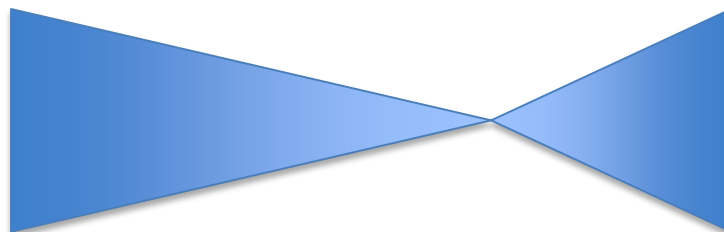


Tabla 38 Relación de crecimiento desde la instrumentación del Concierto de Ginastera.

5.2.3.7 Relaciones extramusicales.

A simple vista, podríamos afirmar que, desde lo extramusical, la obra no tiene ninguna relación ya que no se asocia expresamente con algún tipo de referente o recurso que no sea netamente musical. Sin embargo, si nos apropiamos de la idea a partir de la cual la postura nacionalista del compositor al utilizar aires relacionados con el folclor Argentino podría determinarse como un factor que, si bien no es programático o incidental, sí determina una influencia en el proceso creativo de la composición, entonces podríamos concluir que, desde una postura quizá antropológico-social del compositor por medio de la cual se hacen tratamientos del folclor argentino en la creación, la obra estaría cohesionada por dicha postura para generar, a su vez, un alto grado de unidad extramusical en todos los movimientos de este Concierto para orquesta op. 25 de A. Ginastera.

Lo anterior se fundamenta desde una mirada del nacionalismo que va más allá de los parámetros netamente musicales, y trasciende hacia una postura compositiva que se relaciona con el uso de diversas construcciones culturales que se acogen en una comunidad específica como propios, y que determinan una incidencia en los procedimientos creativos de un compositor para dar cuenta, objetiva o subjetivamente, de una condición o característica regional desde lo tradicional o folclórico.

5.2.4 Miniaturas para Clarinete solo de J. H. Pinzón

El compositor colombiano Jorge Humberto Pinzón Malagón (10 de enero de 1968) inició su formación musical en piano, teoría y oboe en la Escuela Superior de Música de Tunja, para continuar luego en Rusia en el prestigioso Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde obtuvo el título de Master of Fine Arts. Desde el año 2002, se desempeña como docente en composición, teoría y orquestación en la Facultad de Música de la Universidad Juan N. Corpas de Bogotá.

Compuestas en julio de 1996, las Tres Miniaturas para Clarinete crean un ambiente propicio para la versatilidad característica del instrumento, rico en timbres y matices; sus innumerables posibilidades expresivas se despliegan a través de diversos materiales sonoros y estructuras simétricas. Sus partes son: *Andante*, *Allegro vivo* y *Delicado*.

Miniaturas para Clarinete solo
J. H. Pinzón

	Relaciones tonales.		Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.	Relaciones de duración.		Tempo	Métrica	Relaciones formales	Relaciones de conformación instrumental
	Centro(s) gravitacionales	Escala identificadas		Javier Asdrúbal Vinasco	Natalie Bejarano				
Miniatura I	La bemol-Mi bemol-Sol-Do	Escala Disminuida (0-1)	<p><i>Miniatura I (Partitura en C)</i></p>	ca. 1:52	ca. 1:45	Andante- Allegro	$\frac{3}{4}$	Forma binaria Simple A – A'	Medio
Miniatura II	La bemol	Se identifica la recurrencia de un La bemol menor	<p><i>Miniatura II (Partitura en C)</i></p>	ca. 1:05	ca. 1:02	Allegro Vivo	$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{8}{8}$	Forma Ternaria A B A	Grave-Medio
Miniatura III	Mi bemol-La bemol	Se evidencia el uso de la Escala Exátona de Tonos Enteros	<p><i>Miniatura III (Partitura en C)</i></p>	ca. 2:00	ca. 1:58	Delicato	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	Forma Binaria Simple A – A'	Medio

5.2.4.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas.

A pesar de que la obra no está enmarcada dentro de los procedimientos armónicos tonales funcionales, es posible identificar algunos centros gravitacionales y sobre todo, algunas escalas representativas en cada una de las tres Miniaturas.

La siguiente tabla ilustra los materiales utilizados en cada parte, al igual que los centros en los que gravita, de manera general, cada uno de los movimientos.

MINIATURA	I	II	III
CENTRO(S) GRAVITACIONALES	La bemol-Mi bemol- Sol-Do	La bemol	Mi bemol-La bemol
Escala identificadas	Escala Disminuida (0-1)	Se identifica la recurrencia de un La bemol menor	Se evidencia el uso de la Escala Exátona de Tonos Enteros

Tabla 39 Relaciones tonales de las Miniaturas de Pinzón.

Si observamos la tabla, identificaremos que existen algunas relaciones entre los centros gravitacionales de las Miniaturas dos y tres. Ambas utilizan el La bemol como un centro en el cual varias de las melodías inician o recaen a manera de cadencias melódicas. Algunos ejemplos de esto son los siguientes:

MINIATURA II

En la Miniatura II, el clarinete inicia en el c. 1 con la siguiente melodía:



Figura 48 Primer compás de la Miniatura II.

Se puede identificar que las primeras tres notas corresponden al arpeggio de La bemol menor. Este mismo arpeggio, como comienzo de la melodía, se repite en los c.c 3, 9, 11, 32, 34, 40 y 42, lo cual indica una importancia estructural del La bemol menor, no sólo como centro gravitacional sino también como tríada menor en esta Miniatura.

También es importante tener en cuenta que el final de este movimiento corresponde con una cadencia melódica, así mismo en La bemol:



Figura 49 Final de la Miniatura II.

Así entonces se reitera el La bemol como un centro gravitacional importante en la Miniatura dos.

MINIATURA III

En la última Miniatura, el compositor utiliza dos centros gravitacionales; el Mi bemol y el La bemol. Los criterios que se tuvieron en cuenta para su identificación están fundamentados en la reiteración rítmica y ubicación jerárquicamente más importante, no sólo desde las acentuaciones métricas sino también desde inicios o finales de frase.

El pasaje en Mi bemol se muestra en la siguiente figura:

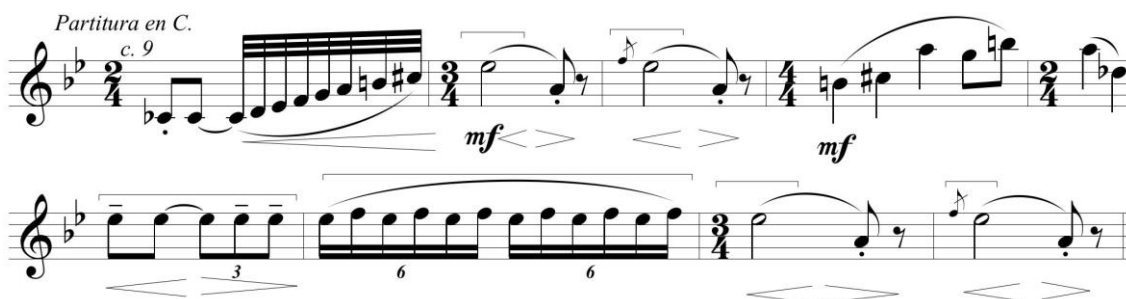


Figura 50 Pasaje sobre Mi bemol de la Miniatura III.

Obsérvense los corchetes horizontales sobre el Mi bemol reiterativo en estos 9 compases de la pieza. Así mismo en la parte final de esta Miniatura, se establece el La bemol como centro gravitacional que cierra la obra (Fig. 51).

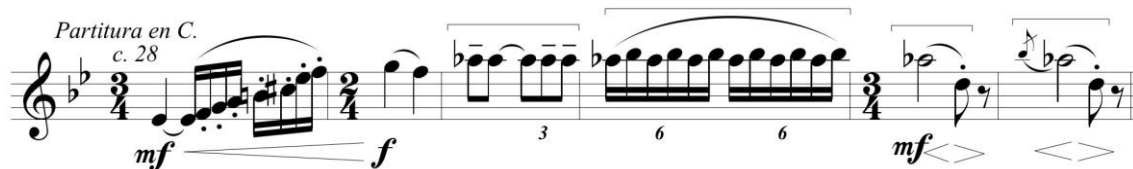


Figura 51 c.c 28 - 33 de la Miniatura III.

A partir del c. 28, la obra busca un nuevo centro tonal que se estabiliza en el c. 30 y que se muestra en el ejemplo anterior con las notas que se encierran dentro del corchete horizontal.

Como cierre definitivo, no sólo de la tercera Miniatura sino también de la obra en su totalidad, el siguiente ejemplo nos muestra los últimos 7 compases de la partitura, los cuales reafirman el La bemol como último centro gravitacional de este tercer movimiento.

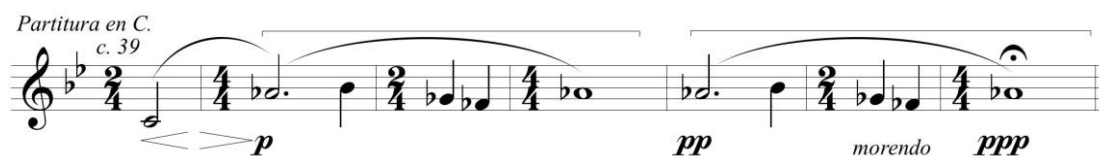


Figura 52 Últimos compases de la Miniatura III.

De esta manera, se establece la relación directa que tienen las dos últimas Miniaturas con respecto al mismo centro gravitacional.

La Miniatura uno se convierte así desde el análisis de este factor, como el movimiento contrastante que, desde sus centros tonales pasajeros (La-Mi bemol-Sol-Do), conforman precisamente el iii_{7b} de La bemol, generando de esta forma una relación amplia de ($iii_{7b} - I$), con sentido de dominante terciaria que va a tónica principal. (Tabla 40)

Funciones de los siete acordes

Función	Tónica	Dominante	Subdominante
Principal	I T	V D	IV S
Secundaria	vi T'	vii ^o ₆ D' ₃	ii S'
Terciaria	iii T''	iii ^o ₆ D'' ₃	vi S''
Cuaternaria	IV ₆ T'''	ii D'''	vii ^o ₆ S'''

Tabla 40 Cuadro de funciones de los siete acordes⁴⁵.

5.2.4.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable.

Desde este factor, se han identificado algunos elementos que aportan a la unidad macroformal de las tres Miniaturas para clarinete. No sólo se evidenciaron diseños melódicos recurrentes, sobre todo en las Miniaturas uno y tres, sino que también se identificaron algunos conjuntos que, desde la *set theory*, nos ayudan a comprender el grado de unidad que muestra la obra en su totalidad desde el factor de la melodía.

En el siguiente ejemplo, se ilustra un diseño melódico recurrente entre las Miniaturas 1 y 3:

Partitura en C.
 Miniatura I
 c. 2

Miniatura III
 c. 40

pp pp morendo ppp

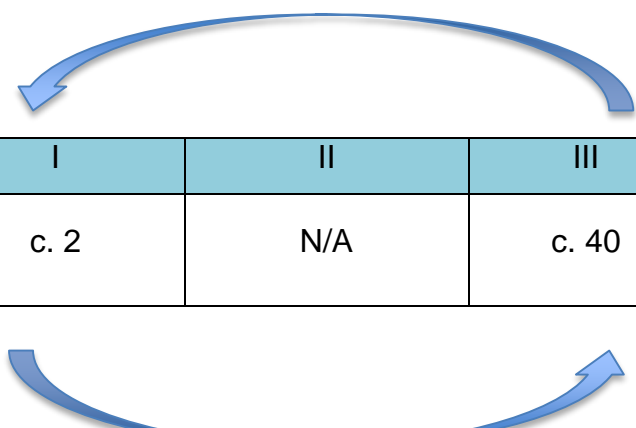
Figura 53 Diseño melódico recurrente entre las Miniaturas uno y tres.

Como se puede apreciar, si bien las notas no son literalmente las mismas, el diseño melódico, en cuanto a su dirección, sí coincide desde la dirección

⁴⁵ Tomado de Yepes. G. (2011). "Cuatro teoremas sobre música tonal".

melódica de movimiento por salto y por paso descendentes y movimiento por salto ascendente.

Esta reiteración melódica también nos propone una relación de unidad entre las Miniaturas I y III, aspecto que nos permite comprender la obra en su totalidad como un ciclo que se cierra con elementos expuestos desde el inicio (Tabla 41).



MINIATURA	I	II	III
DISEÑO MELÓDICO SIMILAR	c. 2	N/A	c. 40

Tabla 41 Relación cíclica de las Miniaturas uno y tres.

También desde el análisis macroformal, se identificó el uso de un conjunto de alturas que se reitera en las dos primeras Miniaturas (Fig. 54). En la uno, se evidencia el siguiente conjunto: (0134)

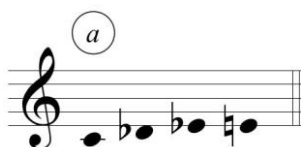


Figura 54 Conjunto de la Miniatura I.

Primera parte de la Miniatura (Fig. 55) con el conjunto (0134):

MINIATURAS PARA CLARINETE SOLO

6-VII-1996

I

Andante JORGE HUMBERTO PINZON MALAGON

Clarinet in Bb
Bb Cl.
Bb Cl.

Figura 55 Primera parte de la Miniatura I con el conjunto 0134.

En la Miniatura 2, aparece el conjunto 0134 en varias ocasiones

Figura 56 Primera exposición en c. 7 del conjunto 0134 en la Miniatura II.

Figura 57 Segunda exposición en el c. 17 del conjunto 0134 en la Miniatura II.

Figura 58 Tercera exposición en el c. 30 del conjunto 0134 en la Miniatura II.



Figura 59 Cuarta exposición en el c. 38 del conjunto 0134 en la Miniatura II.

De esta forma, se crean relaciones de unidad, incluso desde la reiteración de conjuntos de altura tal como lo vimos en el capítulo anterior, con el Op. 25 de Schoenberg y la serie dodecafónica que se expone desde el inicio de cada una de las danzas de la Suite.

5.2.4.3 Relaciones de duración aproximada.

La duración cronométrica aproximada que se identificó en cada una de las Miniaturas es⁴⁶:

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN APROXIMADA	
	Javier Asdrúbal Vinasco ⁴⁷	Natalie Bejarano ⁴⁸
I	ca. 1:52	ca. 1:45
II	ca. 1:05	ca. 1:02
III	ca. 2:00	ca. 1:58

Tabla 42 Relaciones de duración de las Miniaturas de Pinzón.

Como bien se observa, las duraciones correspondientes a las Miniaturas extremas se relacionan por su similitud, en tanto que la Miniatura intermedia dura aproximadamente la mitad que cualquiera de las otras dos. Lo anterior nos acerca a la idea según la cual, el movimiento intermedio se constituye, desde este factor, en un elemento contrastante o de puente que une las Miniaturas que proporcionalmente tienen una duración similar.

⁴⁶ Sólo se pudo tener acceso a dos versiones de la grabación de la obra.

⁴⁷ Versión tomada del Cd. Clarinete solo Colombia Vol. 1 Música para clarinete solo de compositores colombianos. Javier Asdrúbal Vinasco 2014.

⁴⁸ Versión tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=6YPrlgTVehk>

Si quisiéramos representar esta conclusión desde una abstracción a partir de las figuras rítmicas, quizá la siguiente tabla nos acerque a una comprensión mayor del asunto:




MINIATURA	I	II	III
Duración representada con ritmo			

Tabla 43 Duraciones representadas en figuras rítmicas.

5.2.4.4 Relaciones del ritmo, tempo y métrica.

Desde el punto de vista rítmico, la obra contiene un diseño que establece nuevamente cierta cohesión entre las Miniaturas uno y dos.

En la Miniatura uno, se pueden identificar los siguientes patrones rítmicos:



Figura 60 Patrón rítmico de la Miniatura I.

Los anteriores patrones rítmicos podrían relacionarse con los que se presentan a continuación, extractados de la Miniatura tres:



Figura 61 Patrón rítmico reiterado en la Miniatura III.

Las anteriores relaciones rítmicas ratifican, una vez más, que, desde un acercamiento macroformal a las tres Miniaturas para Clarinete, los dos movimientos extremos se comunican entre sí, estableciendo reiteraciones que, si bien no son motivicas literalmente, sí desde los demás factores. Ubicamos así un movimiento intermedio con una importancia estructural de intersección.

Aunque la obra no sugiere indicaciones metronómicas de *tempo*, sí indica cualitativamente el carácter de cada Miniatura. En el siguiente cuadro, identificaremos las indicaciones de carácter correspondientes a cada parte de la obra:

MINIATURA	I	II	III
Indicación	Andante-Allegro	Allegro Vivo	Delicato

Tabla 44 Relaciones de tempo entre las Miniaturas.

En el proceso temporal de la pieza, se podría indicar que, desde una mirada macroformal, se establece, tanto aumentación como disminución temporal de gran escala, ubicando la Miniatura intermedia como la parte más rápida de la obra, tal como lo ilustra la siguiente tabla.

MINIATURA	I	II	III
Indicación	Andante-Allegro	Allegro Vivo	Delicato



Tabla 45 Aumentación y disminución temporal de la obra.

Desde las relaciones métricas, volvemos a identificar coincidencias que reiteran el contraste estructural de la Miniatura intermedia de la obra. La

siguiente tabla nos ilustra sobre la variedad de métricas que se utilizan en cada parte:

MINIATURA	I	II	III
Métrica	3/4	9/8 6/8 12/8	2/4 3/4

Tabla 46 Relaciones métricas de la obra.

Como se puede observar, la Miniatura dos es la única que utiliza métricas de subdivisión ternaria, a diferencia de las otras dos, cuya métrica se define como de subdivisión binaria. De nuevo entonces se identifican relaciones significativas entre los movimientos extremos y se reitera el contraste macroformal de la parte intermedia de la obra.

5.2.4.5 Relaciones formales o estructurales

Los esquemas formales que se identifican en cada Miniatura son los siguientes:

MINIATURA	I	II	III
Esquema formal	Forma binaria Simple A – A`	Forma Ternaria A B A	Forma Binaria Simple A – A`

Tabla 47 Esquemas formales de la obra.

Estas estructuras nos proponen una relación de simetría desde el aspecto macroformal; si observamos la primera y la última Miniaturas, notaremos que tienen el mismo esquema formal; esto, no sólo nos ofrece un procedimiento cíclico del cual hemos hablado en anteriores análisis, sino que también ubica la Miniatura intermedia como el punto de quiebre desde el que

se da la simetría a manera de espejo con respecto a las relaciones de los respectivos esquemas formales.

La siguiente tabla ilustra dicha simetría:

MINIATURA	I	II	III
Esquema formal	Forma binaria Simple A – A`	Forma Ternaria A B A	Forma Binaria Simple A – A`



Tabla 48 Simetría

de los esquemas formales en la obra.

5.2.4.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación.

Éste quizá sea el factor que más influye en la unidad macroformal de la obra, ya que el clarinete se convierte en la única fuente sonora a partir de la cual están concebidas cada una de las tres Miniaturas. Sin embargo, si observamos el tratamiento que el compositor hace del registro del instrumento en cada una de aquéllas, podríamos identificar algunas relaciones importantes.

La Miniatura uno presenta predominantemente un tratamiento en el registro medio del instrumento; a su vez, la Miniatura dos se ubica considerablemente en un registro grave-medio y la pieza tres se halla nuevamente en el registro medio del clarinete.

Las anteriores consideraciones nos permiten, desde un acercamiento al tratamiento del registro instrumental que el compositor sugiere en la obra, considerar que, desde un análisis macroformal, no se perciben registros agudos considerables o con un tratamiento estructural de permanencia en éste, con excepción de los c.c 37-40 y c. 55 de la Miniatura uno y de los c.c 22-23 y c.c 29-30 de la Miniatura dos.

En general, la obra sugiere un tratamiento continuo desde el registro medio en el instrumento, con el contraste o la variación del uso de algunos pasajes graves en la Miniatura intermedia.

Podríamos ilustrar estas consideraciones tal como aparecen en el siguiente gráfico:

MINIATURA	I	II	III
Registro Instrumental	Medio	Grave-Medio	Medio



Tabla 49 Tratamiento del registro en las tres Miniaturas.

5.2.4.7 Relaciones extramusicales.

La obra no presenta relaciones extramusicales que permitan construir alguna reflexión analítica desde la dimensión macroformal. Al respecto, es importante recordar que algunos de los factores propuestos en la metodología de análisis son susceptibles de no ser aplicados en todas las obras, lo cual no altera el procedimiento ya que se pretende establecer un acercamiento analítico desde la música misma y no desde presupuestos *a priori* de las obras.

6. CONCLUSIONES

1. Desde el breve marco histórico que se desarrolló para la identificación de elementos de análisis que permitieran la fundamentación histórica de la propuesta, se identificaron un par de situaciones importantes:
 - Si bien hay un considerable constructo teórico desde el punto de vista del análisis musical, aplicado tanto a las dimensiones microformales como mesoformales, no se identificaron, en las mismas proporciones, trabajos que establecieran metodologías o reflexiones de análisis que tuvieran relación con la dimensión macroformal. Esta situación plantea grandes retos en materia de análisis para futuras exploraciones al respecto.
 - Es importante resaltar la variedad de propuestas analíticas que surgen en el siglo XX, sobre todo aquéllas que, haciendo un giro en la mirada, proponen nuevas visiones del quehacer analítico más allá de la postura estructuralista con la que tradicionalmente se ha abordado la música. Quizá futuras exploraciones desde miradas alternativas del análisis musical nos permitan ampliar nuestras metodologías para un alcance más comprensivo del discurso musical.
2. Cuando se habla de dimensiones micro, meso y macro, queda claro que son variables relativas de medición analítica que toman sentido sólo desde un contexto particular y específico que el analista establece para la aplicación de su metodología. La macroforma se entendería así como una dimensión que establece nuevos alcances en la reflexión analítica sobre las obras musicales. Por lo menos desde nuestro trabajo, éste fue el marco sobre el que se trató de abordar el análisis macroformal.

3. A pesar de la complejidad del debate en el que se ha situado el concepto de unidad musical, para este proyecto no hubo dificultades en el momento de afrontar las situaciones musicales contrastantes o diversas en cada una de las obras. Se concluye así que la unidad musical contiene en sí misma la no unidad, en forma tal que ambas cualidades apuntan a la conformación de un todo en sí mismo, la obra en su totalidad. Desde la aplicación de nuestra metodología, se trató de abordar el concepto de unidad desde la comprensión de los diferentes factores, como elementos que aportan en el marco de lógicas y coherencias específicas a la consolidación de la obra en su totalidad. Todas las obras tienen unidad en sí mismas y se hace pertinente hablar entonces de grados o niveles de unidad musical, ya que este tipo de diferencia es determinada por las funciones que los diferentes factores cumplen en la obra, haciendo de ella un todo con alto, medio o bajo grado de unidad musical.

4. Consideramos que la metodología de análisis propuesta funciona para el análisis macroformal, como un proceso que permite el acercamiento a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos. Sin embargo, se considera necesario, no sólo profundizar cada uno de los factores de análisis, sino también ampliarlos con otros nuevos tales como *la textura y las técnicas o lenguajes compositivos*, con el fin de expandir la comprensión macroformal de las obras. En este sentido, es importante que se tomen en cuenta elementos que, desde la percepción, puedan enriquecer la propuesta, ya que muchos de los procesos analíticos aplicados en nuestro trabajo establecen una relación directa con la experiencia estética que los oyentes pueden tener relacionada con sus formas de percibir las obras como un todo en sí mismo.

5. Concluimos que la propuesta de análisis puede ser aplicada a diversos repertorios, tanto desde el aspecto histórico como geográfico y estilístico. Así lo demostramos en el capítulo cinco. La metodología establece una tal flexibilidad desde los factores, que permite indagar las relaciones de unidad en repertorios variados sin discriminar el tipo de lenguaje o estética compositiva. Esperamos, con esta propuesta, haber aportado a las reflexiones metodológicas del análisis musical en las dimensiones macroformales, aspecto que, por lo demás, es necesario seguir investigando como un campo del análisis musical que merece ser estudiado.

7. REFERENCIAS

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Belkin, A. (2008). *Guía de composición musical*. Universidad de Montreal.
- Bent, I. 1980 -: "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, vol. I, p. 340.
- Burnett, H., and Nitzberg, R. (2007). *Composition, Chromaticism and the Developmental Process, A NEW THEORY OF TONALITY*. Aldershot: Ashgate
- Cook, N. (1997). *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- De La Motte, D. (1998). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.
- Epstein, D. (1980). *Beyond Orpheus. Studies in musical structure*. Massachusetts: Oxford University Press.
- Forte, A. y Gilbert E. (2003). *ANÁLISIS MUSICAL Introducción al análisis Schenkeriano*. España: Idea Books, S.A.
- Goetschius, P. (2008). *The Larger Forms of Musical Composition*. BiblioBazaar, LLC.
- Gomez, V. (1979). *La sinfonía*. Colombia: Instituto Colombiano de cultura – Colcultura-.
- Gomez, V. (1988). *Curso de Formas Musicales*. Apuntes de clase sin editar.
- Grauer, Victor A. (2000). *A Field Theory of Music Semiosis*. Th. Online.
- Guzmán, A. (2011). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

- Iniesta, R. (2010) *“Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker hacia una teoría de la complejidad musical para el sistema tonal”*. [Tesis Doctoral Universidad de Valladolid]. p. 55
- Jeppesen, K. (1970). *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publications, INC.
- Kühn, C. (2003). *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. España: Idea Books, S.A.
- Kvist, W. (2011). *Making Sense of the Non-sensible:: Unity in Five Articles on Beethoven's Op. 132 (1987-2009)*.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók Análisis de su Música*. España: Idea Books, S.A.
- Lerdahl, F., y Jackendoff, R. (2003). *Teoría Generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal.
- LESTER, Joel. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Morgan, R. (2003). *The Concept of Unity and Musical Analysis. Music Analysis* 22/1–2: 7–50.
- Nagore, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Artículo publicado en: *Músicas al Sur*, (1).
- Rosen, C. (1987). *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial labor, S. A.
- Salzer, F. (1990). *Audición Estructural: Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editores Labor.
- Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

- Street, A. 1989. 'Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity.' *Music Analysis* 8/1–2: 77–123.
- Taylor, B. (2010). *Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13*. *The Musical Quarterly*, gdp025.
- Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música: Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- Van Geets, W. (2012). *The Concept of Unity in Musical Analysis: Some Ontological Issues*. Canada: Proceedings of the 5 International Conference of Students of Systematic Musicology.
- YEPES, Gustavo. (2011). *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Medellín: Cuadernos de investigación Universidad EAFIT (N° 87).