



DEPARTAMENTO DE MÚSICA

TIPOS DE ACENTOS MUSICALES

ÁNGELA CRISTINA MOLINA DÍAZ¹

Junio de 2018

Resumen

Esta pesquisa está basada en lo empírico de la realidad percibida del sonido en cuanto a la cualidad que llamamos acento y, como metodología, una revisión crítica de las teorías previas. Como resultado de este proyecto investigativo, buscamos señalar la importancia y diferenciación de los tipos de acentos, en cuanto criterios para la ejecución interpretativa musical y, además, proveer un análisis de ellos en ejemplos pertinentes de cada uno. También partimos de un recuento de los pies métricos grecolatinos, en tanto son origen de la métrica y la rítmica posteriores. Esta investigación surge por la poca bibliografía acerca de temas de ritmo musical en general y espera haber realizado un aporte en ese aspecto. Nos hemos mantenido en el universo de la práctica común, con referencias a algunos ejemplos antiguos y medievales que nos permiten hacer el puente con la podálica greco-latina.

Palabras claves: Acentos, duración, métrica, pies grecolatinos, ritmo.

Abstract

This research is based on the empirical viewpoint of the perceived reality of sound and specially one of its qualities, the accent. Moreover, as a methodology, a critical review of some important prior theories. This article, as an information paper about this project, seeks to point out the importance and differentiation of the different types of accents, more than considered before, and their importance on the musical interpretative performance. We will provide a theory and an analysis with examples explaining each of them. It also recall the Greco-Latin metric feet, since they are the origin of the subsequent metric and rhythm. This research seeks to improve the few theoretical sources about musical rhythmic issues too. We have remained in the universe of common practice, with references to some ancient and medieval examples that allow us to bridge with the Greco-Roman feet.

Keywords: Accents, interpretation in performance, metrics, Greco-Roman feet, rhythm.

¹ Estudiante de Maestría en música, pedagoga de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia). Estudio de pregrado en Licenciatura en música con énfasis en Pedagogía infantil e iniciación musical a través de la música colombiana; Flauta travesa en el Conservatorio del Tolima.

Introducción

Dentro de este artículo, se hará un recorrido por 10 diferentes tipos de acentos en la música, un número mayor que el hallable en los tratados anteriores, con una definición general aplicable a todos ellos y una caracterización de sus diversos tipos, producto resultante de esta investigación. El lector podrá encontrar análisis de ejemplos del repertorio académico bajo el criterio de esos distintos tipos de acento. Durante la investigación, se pudo evidenciar la falta de bibliografía que tuviera en cuenta todos los factores aquí considerados, por el poco estudio formal que se ha realizado acerca del ritmo en general, y de los acentos en particular, dentro de la teorización musical. Estas conclusiones quedan a la atenta consideración de nuestros pares lectores, que podrán juzgar su utilidad y pertinencia.

En esta pesquisa, el lector encontrará una revisión crítica de las definiciones de diversos tipos de acento o estado de la cuestión, una reseña histórica somera del sistema podálico grecolatino, como base remota, con una vista muy general de las unidades métricas y posibles acentuaciones posteriores, pasando por temas puentes de la antigüedad post-cristiana y la Edad media hasta llegar a la llamada ‘Práctica común’.

Pasaremos luego a definir cada uno de los acentos que ponemos en consideración, en número mayor que los autores precedentes, lo que constituye nuestro aporte. Propondremos ejemplos ilustrativos con alusiones ocasionales a conceptos tomados en cuenta por otros autores como factores de relevancia o fuerza, sin llegar a considerarlos como acentos.

Este proyecto comenzó con una propuesta del ahora magister Tomás Díaz, que fue abordado en sus comienzos por la línea de Grama-musicología del grupo Estudios musicales del Departamento de Música de Eafit, bajo la tutoría del profesor Gustavo Yepes y la participación del antedicho magister y de Daniel Berrío, estudiante de pregrado en piano. La labor investigativa de esta autora fue continuar con el proceso y producir este informe final.

Acento

La palabra **acento** deriva del latín *accentus*, formada con el prefijo *ad* (hacia) que cambia por **ac** y *cantus* del verbo *canere* (cantar). En forma similar, *Προσωδία* (prosodia) viene de *πρός* (pros, “a”) *ὠδή* (canción) que describía la organización métrico-tonal del verso griego o latino según número de pies y modelo propio de cada uno de ellos, como en la expresión ‘hexámetro dactílico’, que implica un verso de seis pies dactílicos, como definición general, con las salvedades obvias de los finales de estrofa y aún de versos y hemistiquios.

Como hay una idea muy generalizada de que el acento es sólo el tónico, el que implica mayor intensidad (amplitud de onda), “*no es sencillo expresar con exactitud qué es lo que hace que un sonido o nota musical parezca acentuada*” (Cooper y Meyer, 1960, p. 18), es decir y etimológicamente, fiel en la escansión y recitación (*ad cantus*) del texto musical y que tenga en cuenta todas las características de la composición; especial pero no exclusivamente, las inmanentes en la escritura. Como quien dice, no sólo la locución, sino también la elocución y la perlocución. Esas características o aspectos tienen que ver con intensidad, articulación, entonación según frecuencia, comprensión y delimitación de sintagmas, cambios tímbricos y otros, debidos al estilo y autoría y a la estética añadida por el ejecutante intérprete. “*Para que un*

sonido parezca acentuado, debe ser diferenciado de alguna manera de otros sonidos de la serie” (ibid. p.18), tanto en forma de énfasis positivo como negativo; vale decir, por aumento, pero también por disminución de alguna de las características del sonido musical. “*Si todos los sonidos o notas musicales son iguales, no habrá acentos*” (ibid. p.18). Dos sonidos consecutivos (tanto en la música como en el lenguaje) nunca tienen la misma intensidad (Yepes, 2014). Al mismo tiempo, sin embargo, “*el sonido acentuado debe ser lo suficientemente similar y cercano a los otros sonidos de la serie*” (ibid. p.18) como para poder ser relacionada con éstas, para que no pase a ser un sonido aislado. “*En otras palabras, el acento es un concepto relativo*” (ibid. p.18).

La pulsación percibida dentro de la música se puede explicitar -digitar, tocar, ver, etc.- También se pueden sentir las pulsaciones en el cuerpo (pulso interno o ritmo corporal) o marcarla constantemente por medio de un instrumento de percusión. Pero no siempre es así; las pulsaciones no siempre están presentes y no son tan intensas, y más si no son forzadas. La música está llena de sucesos sonoros, métricos, armónicos, etc. que dan vida a las piezas musicales y promueven la posibilidad de generar acentos en las mismas.

El concepto de acento, tan importante en un análisis detallado del ritmo, podría aplicarse a otros factores que hacen diferentes los tipos de acentuación, tales como métrica, duración, la intensidad, melodía, armonía, agógica, entre otros. Cada uno desempeña un papel importante en la formación o percepción del ritmo y ninguno de ellos es el principal elemento requerido para la formación del acento, con excepción, tal vez, de la métrica. Los acentos entonces pueden ser diferenciados, en cuanto productos de énfasis diversos, debidos, no sólo a duración y posición

métrica, sino también a otros tipos de criterios como dinámica, cambios melódicos, armónicos o tímbricos, o bien, de fraseo, de articulación, de signos explícitos o de interpretación personal. Tales acentos resultantes de las consideraciones ya expresadas pueden presentarse como confirmatorios o conflictivos con la base métrica general subyacente o sobreentendida.

Reseña histórica de los acentos

En la antigüedad, hubo sistemas de notación musical que fueron desarrollados por diferentes civilizaciones. Uno de esos sistemas fue el *acentual*, basado en el lenguaje, de tal manera que el acento agudo sugiere una entonación ascendente; el grave, una entonación descendente y el circunflejo, ascendente-descendente. La prosodia, además, implica una jerarquización de los acentos ya que la música los toma de aquélla.

El sistema *Te' amim* fue usado por los hebreos. Esta notación, que también es acentual, da origen a los neumas y a la escritura efonética bizantina, usada para describir los caracteres textuales del griego en los manuscritos del Nuevo Testamento.

Los *te'amin* (*ta'am* en singular) son pequeños signos gráficos colocados encima o debajo de las palabras. Indican el lugar del acento tónico y marcan la inter-puntuación para separar o unir las palabras. Existen *te'amin* conjuntivos (llamados 'sirvientes') y otros disyuntivos (llamados 'reyes'). Los dos *te'amin* más importantes son el *sof pasuq* y el *etnahta*, que equivalen claramente al punto y coma (Roten, 2002, p. 32-33)

El siguiente ejemplo es un canto sinagodal, del sistema *te'amin* en notación gráfica musical por Johannes Reuchlin en el libro *De accentibus et orthographia linguae hebraicae* (1518) y lo añadimos aquí porque lo aporta el mismo Roten.

Altus

Tenor

Figura 1. Canto sinagodal, sistema te'amin. Roten, 2002, p 33

Una forma musical tomada por el cristianismo en la edad media fue la *salmodia*, que es un tipo de cantilación (canto recitativo) sencillo para los textos de los salmos y, en algunas comunidades, también de los profetas y del libro de Job. La salmodia, tanto la hebrea como la cristiana, tiene forma bipartita basada en el verso pareado. Este canto se realiza casi de forma recitada y se

alterna entre un solista y el coro. La salmodia es silábica, es decir que, a cada sílaba, corresponde un sonido o ‘altura’ de la melodía.

En el siguiente ejemplo se puede apreciar cómo cada sílaba corresponde a un sonido.

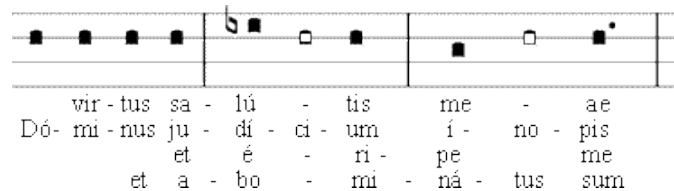


Figura 2. <http://interletras.com/canticum/salmodia01.htm>

Es así como la música comienza en torno a la palabra y se ajusta a lo que el texto indique según su “entonación”, y especialmente de los acentos prosódicos. San Ambrosio toma la salmodia y el antiguo sistema musical griego y los une; como resultado, nace el *canto ambrosiano* (374 - 397) congregacional, vívido, rítmico y melodioso. Se puede ver en él que se basa en los acentos, nó ya en las duraciones rítmicas.

Con Ambrosio, la himnodia conoció una nueva y definitiva configuración: el breve verso de cuatro yambos está vinculado con la métrica “cuantitativa”, pero se cuida ya de los acentos y comienza un proceso evolutivo que asistirá, primero a la coincidencia entre sílabas largas y sílabas acentuadas y, posteriormente, al predominio exclusivo del acento tónico como principio constructivo de la versificación (Cattin, 1999, p.35).

La importancia de las duraciones –probablemente acompañadas de acentos tónicos- desde los escritos griegos y latinos, da comienzo a la acentuación musical; los pies grecolatinos muestran el tipo de acentuación que se debía dar según sus agrupaciones. Estas agrupaciones fueron

tomadas en cuenta desde el *Ars Antiqua*, aplicada a la música compuesta entre los siglos XI y XIII.

La notación rítmica todavía no existe. La Escuela de París, entre sus otras innovaciones, intenta suplirla agrupando las ligaduras (notas unidas por un trazo de pluma) de las vocalizaciones en función de su valor rítmico, y acto seguido clasificando los diferentes ritmos en una rúbrica de modos rítmicos cuyos nombres se toman de la métrica clásica: yambos, troqueos, dáctilos y otros (Ver el “Ave verum” de canto llano que incluimos más adelante, p.12). Estos ritmos son todos ternarios, tradicionalmente simbólicos de la Trinidad. (Rebatet, 1997, p.56)

El sistema fue derivado de la notación modal de la *Escuela de Notre Dame*. La notación modal se desarrolló entre 1170 y 1250. Se conoce que probablemente estaba estructurado por seis modos rítmicos de duraciones largas y breves, que corresponden a los pies métricos. Esto no quiere decir que no se puedan identificar otros pies métricos en la música, sino que aquéllos eran preferidos.

La música se adapta a la prosodia. Ésta, en los versos latinos y griegos, dependía de la relación entre las sílabas largas y breves en los versos de un poema. A la unidad constituída por dos o tres sílabas, se la llama pie.

El pie: es una unidad métrica del verso griego o latino, formado por sílabas largas (—) y/o breves (○). Tienen tiempos de elevación y de descanso y servían para marcar el ritmo de las danzas y canciones. El verso constaba de dos a seis pies (dímetro, trímetro, tetrámetro, pentámetro, hexámetro). Los pies simples se agrupan de la forma siguiente:

υ	υ		Pírrico
υ	-		Yámbico
-	υ		Trocaico
-	-		Espondeo
υ	υ	υ	tríbraco
-	υ	υ	Dáctilo
υ	-	υ	Anfíbraco
υ	υ	-	Anapesto
υ	-	-	Baquio
-	υ	-	Crético
-	-	υ	Antibaquio
-	-	-	Moloso

Tabla 1 pies métricos



Pírrico



Yámbico



Trocaico



Espondeo



Tríbraco



Dáctilo



Anfibracó



Anapesto



Baquío



Antibaquío



Moloso.

Figura 3. Pies métricos

Los pies métricos, a pesar de ser células o “bases” rítmicas, se pueden ilustrar de manera ritmo-melódica en cuanto no se refieren únicamente a la prosodia del texto, sino que son transferidos a la práctica musical, ya desde la Antigüedad. Los ejemplos presentados son de esta autora.

En Francia, a comienzos del siglo XIV, nace una nueva “corriente” musical. Comienza con el teórico musical Philippe de Vitry, cuya dedicación musical lo lleva a escribir su principal tratado, titulado *Ars Nova*. La música entra en una nueva etapa de cambios, en especial la notación rítmica. Las innovaciones más apreciadas del teórico de Vitry son las relativas a la rítmica. Él desarrolla y perfecciona la notación rítmica cambiante que se daba entonces pues introduce la mínima (tiene la forma de la actual blanca) y la semi mínima (correspondiente a la cuarta actual

o ‘negra’). Desarrolló la indicación del compás por signos puestos detrás de la clave, que aún se conservan para los actuales compases de dos y cuatro tiempos (c - ¢) (Rebatet, 1997, p.62).

Con el inicio del *Ars Nova*, la manera de pensar rítmicamente cambia; los modos rítmicos instaurados en el siglo XIII se cambian por una notación rítmica acentual y se complejiza el ritmo.

Roman de Fauvel

Attributed to Philippe de Vitry
(Ars Nova, early 14th cent.)

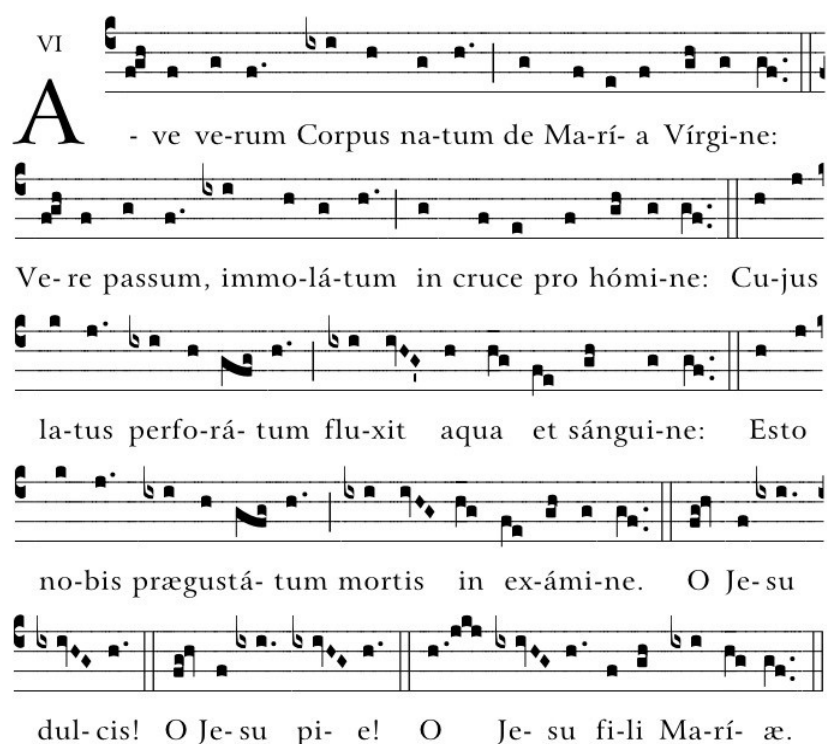
irmis si - me fi - dem te - ne - a - mus tri - ni -
 riens - Diligamus sanctum paracli -
 ta tis patrem diligamus Quinos tan -
 tum patris summi natiq̄ue similitum
 to amore dilexit morti datos ad
 cuius sumus gracia renati unctio -
 vitam erexit ut proprio nato
 ne cuius et signati Nunc igitur san
 non parceret sed pro nobis hunc mea
 ctam trinitatem veneremur atque uni -
 morti traderet diligamus eius - dem filium
 tatem exoremus ut eius gracia valeamus perfrui **Gloria**
 nobis natum nobis propium qui in forma dei cum fuisset atque for -
 mam servi accepisset Hic factus est patri obediens et in cruxefixus acmo -

Figura 4. http://www.klemm-music.de/notation/medieval/documentation/_mac/Medieval%20%20Help.html?fauvel.html .

En el ejemplo siguiente, derivado del canto llano, basado a su vez en el canto sinagodal de la cultura hebraica y, en parte también de la helénica, debido, como bien se sabe, a que el Paleocristianismo se originó en unos padres fundadores provenientes de ambas antiguas culturas.

Hay acentos en las palabras, pero no hay metro, al menos explícito. Ellos utilizan una *ligatura*, que es juntar lo que es melismático en una sola figura, “sin levantar la pluma”. Esta música no es isométrica y correspondería a lo que hoy denominamos como ‘prosa’ (sin confundirla con el género medieval y en oposición con el ‘verso’). Tiene acentos y *ligaturae* pero nó pies, en el sentido prístino de la palabra.

VI



A - ve ve-rum Corpus na-tum de Ma-rí- a Vírgi-ne:
 Ve-re passum, immo-lá-tum in cruce pro hómi-ne: Cu-jus
 la-tus perfo-rá- tum flu-xit aqua et sángui-ne: Esto
 no-bis prægustá- tum mortis in ex-ámi-ne. O Je-su
 dul- cis! O Je- su pi- e! O Je- su fi-li Ma-rí- æ.

Figura 5 Ave verum corpus. The Parish Book of Chant, General hymns and chants No. 4, p 92

"Ave verum Corpus"

A ve, verum Corpus natum ex Mari a Vir gi ne
ve re pasum in mo látum in cruce pro hó mi ne

Cuius latus per fo ra tum flu xit a qua et sán guine
Es to nobis pragustá tum mortis in e xá mi ne

O le su dul cis! O le su pi e!

O le su, Fi li Má ri ae!

Figura 6 Transcripción en notación moderna.

CANTUS *In Dominica Pasfionis.*

CruX A ue spes vnica hoc pasfi o nis
tem pore Auge pijs iusti ti-
am reisque do na ve niam.

Figura 7 .O crux ave, spes unica. Giovanni Pierluigi da Palestrina.
Copyright (C) 1998, Choral Public Domain Library.

O Crux a - ve, spes ú - ni -
ca, Hoc Pas - si - ó - nis tém - po -
re Pi - is a - dáu - ge grá -
ti - am, Re - ís - que
de - le - cri - mi - na.

Figura 8. O crux ave, spes unica. Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Transcripción transportada, en notación moderna. CCWATERSHED.ORG/VEXILLA

Acentos en la música.

Joel Lester plantea que no hay definición completa y unificada sobre el significado de la palabra acento en la música, con lo que se generan diferentes interpretaciones y, en muchas ocasiones, desconocimiento acerca del tema. Los músicos, por lo general, sólo hacen referencia al acento ‘explícito’ y al acento ‘métrico’ generando una idea errónea del significado de la palabra o reduciendo componentes importantes de lo que ésta encierra. (Lester, 1986, p.13).

“El acento es un estímulo sobresaliente dentro de una serie de estímulos sonoros, que se diferencia debido a duración, intensidad, altura, timbre, métrica, etc. La parte acentuada se distingue de la parte no acentuada porque es el foco, el núcleo del ritmo” (Cooper y Meyer, 2000, p.19).

Lerdahl y Jackendoff abordan el acento desde tres perspectivas: fenoménico, estructural y métrico, donde el fenoménico hace referencia a un “accidente” en la superficie musical, que resalta o acentúa el momento con eventos tonales inesperados, cambios repentinos en la armonía, la intensidad o el volumen, o bien, acentuaciones “locales” (los acentos explícitos que se verán más adelante). El acento estructural, que hace referencia a los puntos de gravedad de la armonía y de la melodía y, finalmente, el acento métrico (Lerdahl y Jackendoff, 2003, p. 19).

Roger Sessions (Sessions, 1951, p. 82), plantea dos tipos de acentos: *weight accent* (acento de peso), que hace referencia a un acento de movimiento estructural donde recae la intensidad en la armonía o en la melodía según la forma (para nosotros, acentos armónico, melódico y formal o sintagmático); el *expressive accent* (acento expresivo), que corresponde a todo aquello que hace

un énfasis -por razones diferentes a las que acabamos de referirnos- en el transcurso de la pieza musical (Para nosotros, acentos explícito, tímbrico, por dinámica y estésico).

A continuación, los diferentes tipos de acentos, en diversos niveles o grados de fuerza e importancia, que pueden coincidir o no; en efecto, un sonido dado puede reunir en sí uno, dos o más tipos de acentos, que no podemos considerar entonces como mutuamente excluyentes y que proponemos clasificar así:

Acento de posición métrica: Es aquél que depende de la ubicación horizontal en el compás, en la división o subdivisión (sub-compases varios) o en los hiper-compases de 4, 5 o más pulsos.
Acento de duración: El que recae en el sonido que es más largo que su vecino anterior.
Acento melódico: Está en los vértices melódicos y en el sonido abordado por salto.
Acento armónico: En el primer sonido de un sitio de comienzo o de cambio armónico.
Acento sintagmáticos o por razones de forma: En los comienzos o ataques de los diversos sintagmas ² musicales como pies-motivos, incisos, frases, períodos y secciones.
Acento tímbrico: En los puntos de cambio de timbre.
Acento por articulación entre sonidos: Los puntos de cambios de la articulación que dan lugar a nuevos ataques.
Acento explícito: Aquellos sonidos marcados en el texto con signos específicos como <i>sf</i> , <i>sfz</i> , <i>rf</i> u otros no literales.
Acento por cambio de dinámica: En los comienzos de la aplicación de cambios dinámicos que impliquen mayor intensidad.
Acento agógico³, estésico⁴ o artístico: Es producido por decisiones interpretativo-creativas del ejecutante en su versión sonora del texto musical escrito. Sintácticamente, el acento llamado agógico tendría que ver con un relieve dado al sintagmático

Tabla 2. Tipos de acentos.

- 2 **Sintagma:** Del sintagma o de las relaciones que se producen entre dos o más elementos de una secuencia fónica. es una palabra o un grupo de palabras conectadas entre sí. En música podemos aplicarlo al grupo de dos o más elementos de una secuencia sonora que conforma un grupo específico.
- 3 **Agógico:** (De agogé, conducción, guianza). Mús. Conjunto de las ligeras modificaciones -de tiempo, en principio- no escritas en la partitura y que ayudan a la comprensión sintagmática de una obra. Se entienden también como los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación rítmica, principalmente.
- 4 La expresión “**estésico**” hace referencia a lo concerniente a la disciplina humanística llamada Estética o Filosofía del arte. En cambio “estésico” se refiere en música, directamente a la sensación, tanto del ejecutante intérprete, como del oyente, dentro de la teoría de la tripartición de Nattiez Y molino, cuando hablan de niveles de análisis: inmanente, poiético y estésico.

Acentos de posición métrica

No se puede considerar hablar de acento métrico sin considerar la signatura de medida, debido a que, sin ella, el valor de las figuras varía; no habría un agrupamiento preciso y no sería fácil determinar la velocidad y duración de la parte musical. Con lo anterior, no se quiere decir que no sea posible la lectura, sino que la interpretación rítmica cambia según el ejecutante intérprete. La posición métrica hace que el músico pueda tener una referencia y una base para que la lectura se realice. En el libro “Cómo leer música” (Harry y Michael Baxter), se dice:

Algunos tiempos están acentuados: tienen más intensidad que los normales y se llaman tiempos fuertes. Los otros tiempos del compás son llamados tiempos débiles. La mayor parte de la música tiene el primer tiempo de un compás acentuado porque, sin pulsación o acento, tal música no produce una sensación rítmica. (p. 31).

Los acentos métricos son aquéllos que dependen de la ubicación horizontal en el compás, por pulsos o por sus divisiones o subdivisiones, de acuerdo con la métrica inicial; estos acentos recaen en el primer tiempo o en un tiempo de importancia secundaria de cada compás o de las divisiones o subdivisiones del pulso. Los acentos métricos son determinados también por la sensibilidad humana, especialmente la inherente al músico formado, en el momento de la lectura musical; es casi un evento o fenómeno psicológico (Lester, p16) que se produce de manera inmediata. La métrica es necesaria para la ubicación temporal de las ‘notas’, ya desde la primera lectura para la ejecución de la pieza musical. Al tener este rasgo o cualidad sobreentendida, propia de una persona que ha aprendido a leer música, el ejecutante sólo puede tener dos reacciones: primero, realizar el acento en el primer tiempo del compás o en otro tiempo adicional

si el compás es compuesto y no básico, la segunda, realizar el acento en cada pulso (cuando hay división o subdivisión). Los compases básicos son los de 2 o 3 tiempos y los compuestos, los de un número mayor que ellos.

En el siguiente ejemplo propio, se puede ver el cambio de acento según la agrupación métrica. (Sugerencia para el lector: márque los pulsos de cuarta –negra- al leer).



Figura 9

Más que marcar el tiempo, es pertinente agrupar binariamente los símbolos, que representan, todos, medios pulsos. El músico, en su lectura de primera vista, normalmente acentuará tónicamente las corcheas primeras de cada grupo de dos símbolos (sonidos o silencios), excepto si hay silencio en el punto esperado de acento, claro está.

Enseguida, los puntos de la parte superior son los pulsos marcados, las flechas de la parte inferior son los acentos.



Figura 10



Figura 11

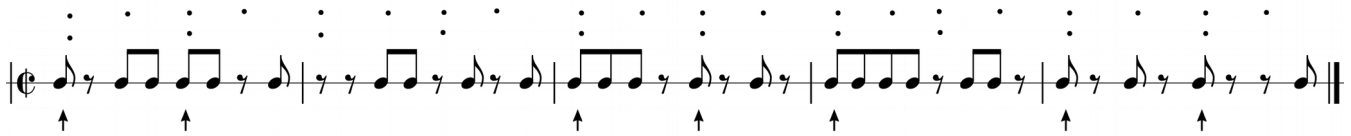


Figura 12

Este último ejemplo en particular, cuando fue leído por varias personas, unas lo abordaron en 2/2 y otras marcaban en 4/4; por eso hay dos pulsaciones arriba de las figuras. Después de leer los tres ejercicios anteriores, se demuestra que la signatura de métrica o compás, en concordancia con su marcación métrica visual (dirección), es factor indispensable para ubicar las acentuaciones métricas con sus diferentes niveles.

Aún en series de sonidos idénticos en todos los aspectos, que se repiten a (sic traducción) intervalos de tiempo iguales, el oído tiende a percibir agrupaciones regulares; da a ciertos sonidos más importancia que a otros y, por lo tanto, oye la serie completa como una ondulación entre tiempos acentuados y no acentuados. (Hindemith, 1946, p.93)

Este fragmento melódico no tiene algún tipo de articulación, acento o especificación para la lectura, así que el acento “natural” para algunos músicos sería el de la posición métrica, cada primer tiempo del compás acentuado.



Figura 13 - Minuet en sol menor, libro de Anna Magdalena Bach. BWV Anh 115. (Compases 1-4, voz superior)

En la figura 13, el acento métrico está dividido según la marcación, es decir, un acento por cada pulso dentro del compás. No todos los pulsos tienen la misma acentuación, pues –según opiniones no completamente concordantes sin embargo- cada pulso siguiente, dentro del compás, es más “débil” que el anterior, siendo así el primer tiempo fuerte, el segundo medio fuerte y el tercero débil (para un compás ternario). En los compases de 4 tiempos, las acentuaciones son distintas: el primero es fuerte y el tercero, semi fuerte; el segundo y el cuarto, son débiles.



Figura 14 - Minuet en sol menor, libro de Anna Magdalena Bach. BWV Anh 115. (Compases 1-4, voz superior)

Hay un “orden” en estos acentos; es decir, cada compás tiene una importancia acentual según la división y la subdivisión de cada nota; en un compás de 4/4, el primero comporta el acento de primer orden; el tercero, el de segundo orden; en la división de éstos, se genera el acento de tercer orden (tercer tiempo, compás 3); en la subdivisión, el de cuarto orden y así sucesivamente (En otros tipos de acento, puede haber órdenes también, pero se deja abierto como invitación a investigaciones posteriores).

Primer orden, flecha negra.

Segundo orden, flecha blanca.

Tercer orden, círculo en blanco.

Cuarto orden, círculo con líneas.

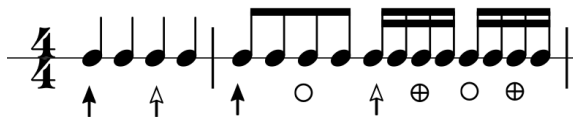


Tabla 3. Niveles acentuales en la métrica.

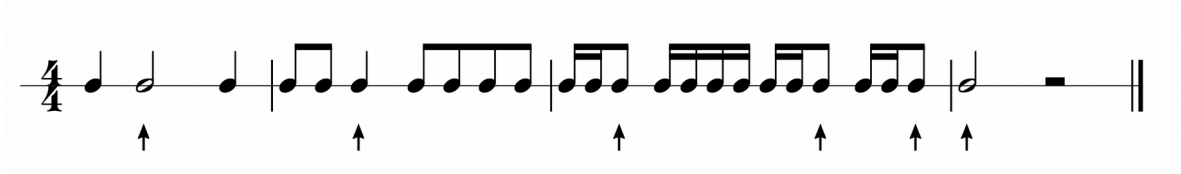


Figura 17

Además de que el primer acento de duración de la figura 17 se basa en el énfasis debido a esa mayor duración, el sonido correspondiente implica una síncopa, ahora sí debida a su ubicación métrica. “La síncopa es la estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semi fuerte de un compás.” (Kennedy, 2006).



Figura 18

Una gran combinación de síncopas puede hacer “complejizar” la sensación métrica debido a la acentuación agógica generada (duración y desplazamiento).

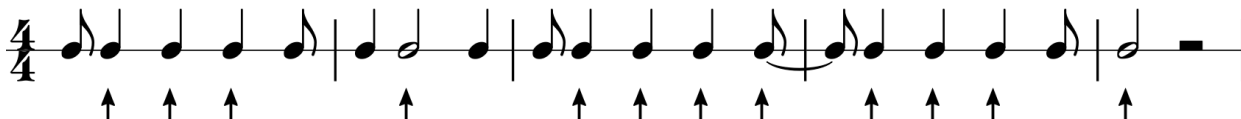


Figura 19

Sinteticemos: El acento métrico depende únicamente de la posición en el compás; el de duración, solamente de ésta; y la síncopa, de ambos factores, por lo que no se trata entonces de un nuevo tipo de acento, sino de un acento métrico desplazado, debido al énfasis otorgado por la diferencia de duraciones en conflicto con la métrica.

Tal como ya se expresó, para que ocurra el acento de duración, es necesario que la nota o figura acentuada esté precedida por una nota de menor duración. En la ocurrencia simultánea de diferentes tipos de acento, y por razones de melodía, armonía, forma y otras, otros tipos de acentuaciones pueden predominar en una obra musical.



Figura 20 Bach, J.S. Invención 7 en Mi menor. BWV 778 (sólo ritmo, voz superior, compases 1-4)

El anterior ejemplo rítmico es extracto de sólo duraciones y acentos del siguiente fragmento musical. Al añadir la melodía, ésta proporcionará nuevos acentos –los sintagmáticos (de forma) y los melódicos- además de los acentos de duración que acabamos de ver.

De forma (sintagmáticos):

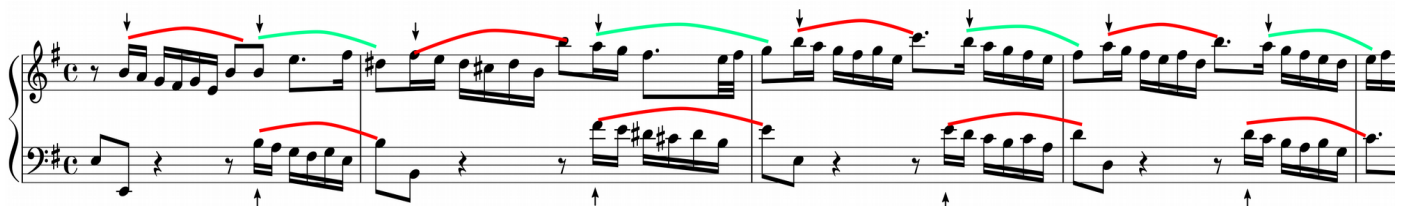


Figura 21 - Bach, J.S. Invención 7 en Mi menor. BWV 778. (Compases 1-4)

En la figura 21, se señalan los acentos sintagmáticos en los comienzos de los motivos melódicos de la invención; el grupo de notas señaladas en rojo hace referencia al primer sujeto melódico de la pieza musical y el verde, al segundo de ellos. En el ejercicio 22, se señalan los acentos melódicos, que ocurren en los puntos climáticos y en los destinos de salto melódico. Estos acentos se profundizarán más adelante.

Melódicos:

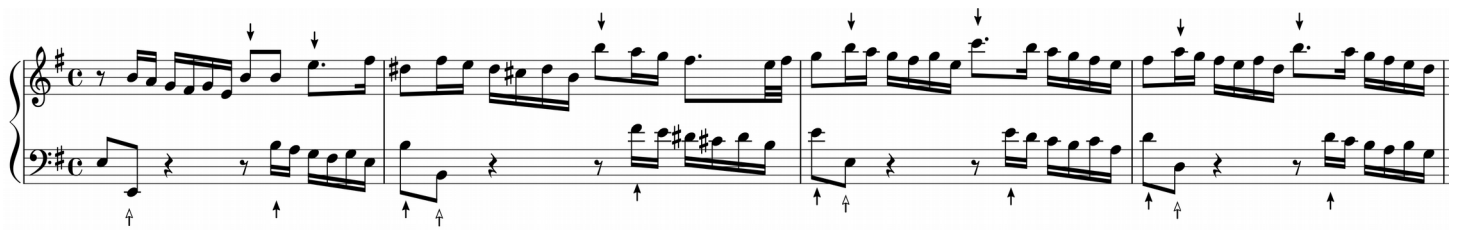


Figura 22 - Bach, J.S. Invención 7 en Mi menor. BWV 778. (Compases 1-4)

Acento melódico

El acento melódico es generado por un salto en el sonido y en los climas melódicos y tiene relación con el *acento tónico*⁵ que se utiliza en el lenguaje verbal, donde se hace énfasis en la sílaba acentuada elevando el tono de voz al pronunciarla. Del mismo modo, en el acento melódico se enfatiza la nota destacada por su mayor altura dentro del contexto. “La melodía es una sucesión definida de diversas notas (entonaciones o tonos, nota del autor) en una sucesión definida de ritmos” (Toch, 2001, p. 91).

Tomando en cuenta lo que dice Toch, cada melodía está compuesta entonces por tonos de alturas combinadas que conforman una sucesión y que se podrían clasificar en: rápidas o lentas, largas o

⁵ **Acento tónico:** Acento que distingue una sílaba pronuciándola en un tono más alto que las demás. Tónico, por su parte, es el adjetivo que califica a aquello que aporta vigor o fuerza a algo.

cortas; con intervallos más o menos amplios dentro de un sistema modal o tonal. Las melodías son diferentes y variadas, pero la gran mayoría de ellas tiene algo en común: los puntos climáticos, que nos llevan a la clasificación de los acentos melódicos.

El siguiente ejemplo señala la nota más aguda de la melodía, que produce, por tanto, el acento melódico (Las notas más agudas también son enfatizadas por las articulaciones vecinas efectivas, aunque no se profundizará en este aspecto). Aquí se prevé fácilmente la presencia de una gradación por niveles.

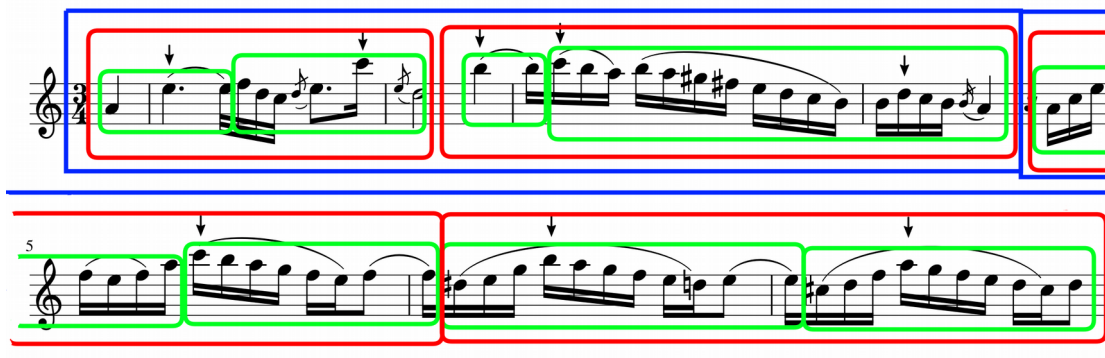


Figura 23 - Bach, J.S. Pasión San Mateo. BWV 244. (Fragmento solo de flauta)

Los puntos climáticos pueden ser el sonido más alto o el más bajo dentro de una línea melódica. Aunque es positivamente notoria la acentuación en los sonidos agudos, podríamos predicar la acentuación negativa de los más graves, como anticlímax o puntos de cambios de relieve o vértices opuestos. El siguiente ejemplo muestra cómo el acento melódico se encuentra en los puntos climáticos agudos, pero también se puede notar en los puntos más graves de la melodía. En este ejemplo, el acento melódico prima sobre los acentos métricos o bien, los de duración, en cuanto factor para dar sentido al fraseo, en acuerdo ajustado con la melodía.

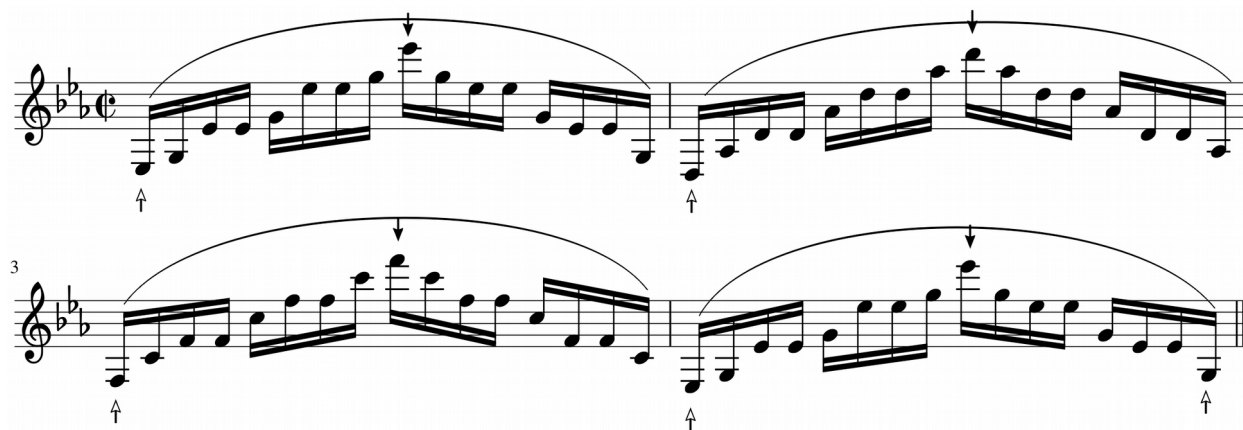


Figura 24 - Chopin. Estudio 24. Op 25 No 12, Do menor. (primer fragmento, mano derecha)

Puede que la nota climática esté rodeada de mucha actividad rítmico-melódica, como en el ejemplo anterior, y así se le reste un poco de relevancia acentual en el momento de la ejecución; no obstante, esto no quiere decir que no resalte sino que, por la velocidad y cantidad de figuración, puede que pierda potencia en comparación con una melodía lenta de figuración más larga o de menor velocidad, donde serían más notables y audibles los acentos de menor orden.

Acento armónico

La armonía en la música tonal se encarga, en gran parte, de los cambios producidos en el transcurrir de la pieza musical. Al pasar de una frase, período o sección a otro de esos mismos sintagmas, ese fenómeno suele estar marcado por una armonía cambiante. En música, se habla del ritmo armónico, que no se debe confundir con el acento armónico pues, aunque están relacionados, no son lo mismo. El ritmo armónico hace referencia a la velocidad y frecuencia con la que aparece un cambio de acorde en una obra musical; muchas veces, en ese ritmo armónico no se perciben acentuaciones considerables, debido a la velocidad y/o periodicidad de los cambios, a la similitud de las funciones armónicas involucradas o a que ese ritmo armónico

simplemente refuerza la percepción de la forma. Cabe recordar que el fabordón⁶ (melodías en terceras y sextas consecutivas), por considerarse una ‘melodía gruesa’ no crea ritmo armónico.

Los acentos armónicos, como anteriormente quedó dicho, se perciben como de mayor rango cuando hay un cambio de funcionalidad; por ejemplo, de tónica a dominante o subdominante y viceversa. Si tales cambios no la implican, como cuando hacemos cambios entre diferentes niveles de la misma función (por ejemplo, de subdominante principal a secundaria) los rangos de acento son menores. Los cambios armónicos generalmente coinciden con los cambios formales según Schönberg en su libro “Funciones estructurales de la Armonía”, donde explica la “forma” y sus niveles desde la armonía, dando mayor importancia a ésta. (Schönberg, 1990, p 118)

6 **Fabordón:** *Fauxbordon o Faux bourdon*, tres o más voces simultaneas, a distancia de terceras o sexta, que generan una sensación armónica, también se le conoce como “melodía gruesa”. El fabordón surge como un tipo de canto llano a dos o tres voces, cuya combinación se ve aplicada la armonía en su forma mas elemental.

Symphony No. 1

1st Movement
Opus 21

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

Figura 25 – Beethoven, Sinfonía No 1, I Do mayor Op. 21

Los acordes, según su inversión o posición basal⁷, generan más tensión que otros pues así cambian de función discursiva. Un claro ejemplo de esto es el cadencial $I_{6/4}$, donde el acorde de tónica se convierte en una apoyante o bien, extensión de la dominante, especialmente en una

7 La inversión del acorde o posición armónica desde el bajo.

cadencia perfecta donde, debido a su posición basal, que genera un acento armónico, éste pasa a la melodía y a toda la forma o estructura del sintagma donde ocurre.

Acento sintagmáticos o por razones de forma

Estos acentos son los que marcan los comienzos de cada división de la forma musical y no necesariamente coinciden con un tiempo métrico en la obra, por cuanto el ritmo puede entablar un conflicto con la métrica, una característica que aporta a la variedad y al interés rítmico. Por otra parte, el énfasis de comienzo de sintagma dependerá del nivel de importancia de éste y no tendrá que ser necesariamente tónico (en el sentido prosódico). Podría hacerse notorio por un cambio de articulación, por ejemplo, como en ciertas anacrusas barrocas cuando resuelven a la tesis mediante salto. Es importante dar cuenta de la percepción que muestra el ejecutante intérprete del comienzo de cada nivel de la estructura en la obra musical, mediante un énfasis específico que evidencie el estudio y profundización del análisis y la consiguiente interpretación.

Expliquémosnos aún más: Cada obra musical tiene una forma, según el período histórico en que fue realizada y el compositor. El análisis musical se aborda en tres niveles: micro forma, meso forma y macro forma. Las tres construyen un todo en el que se complementan todas ellas. En el ataque de cada nivel de la forma, se puede encontrar un acento de mayor o menor rango. Tales ataques o acentos son, primero que todo, proporcionales con el nivel e importancia temática de cada sintagma; no implican necesariamente un acento ‘tónico’ o de mayor intensidad física; pueden ser muy sutiles e, incluso, desaparecer, cuando la prescripción objetiva o la intención interpretativa sea articular los sintagmas por elisión o conjunción y nó por adjunción o

disyunción (explicaremos más adelante estos tipos de articulación), casos estos dos últimos cuando los acentos referidos sí serán notables en alguna medida.

A continuación explicaremos los tres niveles de análisis.

Micro forma: se refiere al estudio de los elementos básicos: desde el sonido y motivo hasta la sección o forma de canción simple o monaria.

Meso forma: estudia los géneros o formas intermedias, como canciones binarias y ternarias, cortas y extensas; movimientos, oberturas, danzas, piezas y arias.

Macro forma: estudia los grandes géneros como sinfonías, misas, pasiones, cantatas, sonatas, conciertos, suites, óperas y otros. (Yepes, 2014, p 323).

The image displays two systems of a musical score for J.S. Bach's Fugue II in D minor, BWV 847. The first system is marked 'Piano' and the second system is marked '4' (likely indicating a forte dynamic). The score is annotated with various colored boxes and arrows to highlight syntagmatic accents and phrasing. Blue boxes and arrows indicate syntagmatic accents, with black, white, and small arrows showing their relative strength. Green boxes outline phrases, and red boxes outline subject motifs. Yellow dots mark metric accents. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Figura 26 – Bach, J. S. CBT libro 1, Fuga II em Do menor. BWV 847

En la figura 26, se pueden apreciar los acentos sintagmáticos (en el comienzo de cada sintagma), marcados en azul y con flechas que indican el nivel de importancia acentual dentro de la frase (la flecha negra, el acento más fuerte, la blanca, como intermedio, y la pequeña más débil, sin dejar de ser importante); las frases, indicadas en verde y los motivos del sujeto, en rojo; los acentos métricos, en amarillo como referencia. Teniendo en cuenta que una de las características de la fuga es la independencia de las voces, hay acentos que no coinciden o no son simultáneos entre ellas, característica que precisamente refuerza la idea de polifonía y que debe ser expresada muy claramente por el ejecutante intérprete que haya realizado un análisis certero de la obra.

En la figura 27 están indicados tres niveles dentro de la micro forma: en rojo, los motivos; en café, los incisos o subfrases; en morado, la frase; en verde, el período; en azul, la indicación acentual de cada sintagma y en amarillo, los acentos métricos; éstos dos últimos, unas veces coinciden y otras no.

KV 332 No. 12

The image displays a musical score for Mozart's Sonata 12 in F major, KV 332. The score is presented in four systems, each enclosed in a green box. The first system is labeled 'Allegro' and '(p non troppo)'. The score features a treble and bass clef with various musical notations including notes, rests, and articulation marks. Blue boxes highlight specific notes and groups of notes across the systems, illustrating different types of articulation between syntagmas.

Figura 27 - Mozart. Sonata 12 en F mayor. KV332

Hay varios tipos de articulación entre sintagmas: la disyunción, que tiene silencio entre ellos; la adjunción, en donde se distingue claramente el sonido inicial del sintagma siguiente. En la conjunción y la elisión, no se presentan los acentos por articulación pues los sintagmas serían inseparables (Yepes, 2014, p.135).

posibilidades son estudiadas por la instrumentación y la orquestación y, tradicionalmente, se relacionan con la estructura o forma de la pieza en la escritura musical para orquestas, bandas y los muy diversos tipos de grupos de cámara. Consideramos entonces que un cambio tímbrico, es decir, de color, implica un acento o énfasis que llamamos ‘acento tímbrico’.

(La línea melódica principal está señalada por la línea azul, los cambios tímbricos en rojo).

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 7, Part II, Op. 92, starting at measure 140. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. A blue horizontal bar is drawn across the top of the Flute staff, indicating the main melodic line. Red circles are drawn around specific notes in the Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello staves, highlighting changes in timbre or dynamics. The score includes various dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *ff*, and *pp*, as well as performance instructions like *arco*. The measures are numbered 140 through 149.

Figura 29 - Beethoven, Sinfonía No 7 II en La mayor Op 92 (compás 140)

En el siguiente ejemplo, se marca la entrada o cambio de “cuerda” con el tema (rojo) también se marca la síncopa contrastante (azul) que no solo es un acento de duración, sino que a la vez es tímbrico, proporcionando riqueza sonora entre “cuerdas”.

24

Piccolo.
 Flauto I.
 Flauto II.
 Oboe I.
 Oboe II.
 Clarinetto I in A.
 Clarinetto II in A.
 Fagotto I.
 Fagotto II.
 I.
 II.
 Corni in F
 III.
 IV.
 Pistoni in A.
 Trombe in E.
 2 Tromboni tenori.
 Tr. basso e Tuba.
 Timpani A, E, Fis.
 Triangolo.
 Piatti e gr. Cassa.
 Violini I.
 Violini II.
 Viole.
 Celli.
 Cr-Bassi.

25408 *p* **9** *ff*

Figura 30 - Tchaikovsky. Lago de los cisnes, Vals, Op. 20 (compás 115)

Acento por articulación entre sonidos

Estos acentos aparecen en los puntos de cambios de articulación entre sonidos, que dan lugar a nuevos tipos de ataques. La articulación se refiere al modo de unión entre sonidos y sintagmas pero, en este caso, estamos hablando de la primera de ellas. En cuanto a los sonidos dentro de los sintagmas, las articulaciones dependerán de palabras como *staccato*, *staccatissimo*, *legato*, *portato*, *tenuto*, *marcato* u otras. La música anterior al siglo XIX tendrá unas articulaciones que muchas veces dependerán del conocimiento de los estilos y no se hallan escritas.

En instrumentos cordófonos pulsados o percutidos o en idiófonos, metalófonos y xilófonos percutidos, no es posible una verdadera articulación continua y los acentos articularios son justamente los factores que pueden hacer posible la ilusión de ese tipo de articulación.

The image displays a page of a musical score for Haydn's Symphony No. 88, III in G major, measures 56-62. The score is written for multiple staves, including strings and woodwinds. The music is characterized by frequent articulation and dynamic changes. Key markings include 'decresc.' (decrescendo), 'p' (piano), 'sf' (sforzando), and 'Men. d.C.' (meno mosso ad libitum). The score shows a clear pattern of articulation and dynamic shifts across the measures.

Figura 31 - Haydn. Sinfonía No 88 III en Sol mayor. Hob.I: 88 (compás 62)

En la figura 31, se pueden diferenciar varios acentos, aunque sólo se enfocará al acento por articulación. A continuación, en la figura 32, se diferenciarán los acentos; en rojo, los *staccati*; en verde, los acentos explícitos (que se verán más adelante) que, a la vez, concuerdan con los cambios de articulación, como es el caso específico de dos corcheas ligadas que, en cada comienzo, van acentuadas y, en algunos lugares, reforzadas con acentos explícitos (se mencionan más adelante), como *sf* o $>$; en azul, los acentos por articulación, que no están reforzados.

The image shows a musical score for Haydn's Symphony No. 88, III in G major, Hob. I: 88, measure 62. The score is annotated with red, green, and blue circles highlighting specific notes and dynamics. Red circles highlight staccato notes, green circles highlight explicit accents (sf or >), and blue circles highlight articulation accents. The score includes dynamics like 'decresc.', 'p', and 'sf', and the instruction 'Men. d. C.' at the end.

Figura 32 - Haydn. Sinfonía No 88 III en Sol mayor. Hob.I: 88 (compás 62)

En este fragmento de “invierno” se señala con puntos los acentos de articulación.

Figura 33 - Vivaldi. Las cuatro estaciones, Invierno, *Allegro non molto* en Fa menor Op 8, RV297 (compás 39)

Acento explícito

Son aquellos acentos marcados en el texto musical con palabras como *sf*, *sfz*, *rf*, entre otros, o con símbolos no verbales (>, ≥, ^ y otros) para señalar un énfasis específico local. Estos acentos son ubicados según el gusto o conveniencia del compositor o arreglista. Este acento también es llamado comúnmente *acento o énfasis dinámico* pero aquí separamos el acento explícito del acento por cambio de dinámica, aunque estén estrechamente relacionados. No vamos a profundizar aquí en la definición y explicación de cada uno de los posibles detalles de ejecución que implican aquellos símbolos, verbales o no, por no ser el objeto de este trabajo.

Cooper y Meyer hablan del estrés o énfasis dinámico y afirman que no debe confundirse con el acento. Sólo es para cambiar el agrupamiento de las partes, es decir, que estos énfasis sólo se presentan para indicar el comienzo de una frase o motivo y, por esta razón, ellos consideran que el énfasis dinámico no es acento (pág. 19). En la propuesta planteada en este documento, no

estamos de acuerdo con ese planteamiento, dado que el acento es todo lo que indique un énfasis que destaque un sonido en particular y parte de este realce está en los acentos explícitos indicados expresamente en la partitura. El acento es un “estrés” de hecho, un énfasis sobre un sonido.

1. Trauermarsch.

Gustav Mahler.

in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

The musical score consists of three staves. The first staff is marked 'Solo' and 'p'. The second staff is marked 'molto' and 'f'. The third staff is marked 'sempre ff' and 'f'. The score includes various dynamics (p, sf, f, ff) and articulation marks (accents, slurs). Red boxes highlight specific notes with explicit accents. Green boxes highlight notes with dynamic markings. Blue boxes highlight notes with articulation marks.

Figura 34 - Mahler, Sinfonía 5, I. Solo de trompeta.

Los acentos explícitos se presentan cada vez más y con mayor diversidad a medida que la historia musical se acerca al presente y muy especialmente, a partir del Romanticismo.

En el siguiente ejemplo, se marcan los acentos explícitos en rojo, que a su vez son reforzados en ciertos compases por las dinámicas (verde) y por la articulación (azul)

Allegro con fuoco. $\text{♩} = 72$.

10.

The musical score for Chopin's Etude No. 10 in B minor, Op. 25, is presented in six systems. Each system consists of two staves (treble and bass clefs). The score is annotated with various markings and symbols:

- System 1:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. Tempo: *Allegro con fuoco*. $\text{♩} = 72$. Dynamics: *mf*, *cresc.*. Red circles highlight specific notes in the treble staff.
- System 2:** Dynamics: *f*. Pedal markings: *Ped.* with asterisks. Red circles highlight notes in both staves.
- System 3:** Pedal markings: *Ped.* with asterisks. Red circles highlight notes in both staves.
- System 4:** Dynamics: *f*, *cresc.*. Pedal markings: *Ped.* with asterisks. A green horizontal line spans across the system. Red circles highlight notes in both staves.
- System 5:** Pedal markings: *Ped.* with asterisks. Red circles highlight notes in both staves.
- System 6:** Pedal markings: *Ped.* with asterisks. A blue oval highlights the final measure of the system. Red circles highlight notes in both staves.

Figura 35 - Chopin, Estudio No.10 en Si menor, op 25.

Acento por cambio de dinámica

Este acento se presenta en los comienzos de la aplicación de cambios dinámicos súbitos a mayor (positivo) o a menor intensidad (negativo). Este acento está relacionado con la intensidad del sonido y se hace presente cada vez que se indique con símbolos específicos como *ff*, *f*, *mf*, *mp*, entre otros. La ‘dinámica de transición’ (Meyer, 2001, p. 119) hace referencia a que la intensidad de uno o más sonidos puede ser aumentada o disminuida de forma paulatina por medio de expresiones como *crescendo* y *diminuendo* o mediante los símbolos correspondientes y no produce acento dada la continuidad del cambio dinámico.

Las indicaciones de dinámica o ‘matiz’, aparte de algunas obras sobresaturadas con éstas, por lo general son muy escasas y también se puede decir de ellas lo que ya expresamos acerca de los acentos explícitos: aumentan con el paso de la historia de la música. Si bien bastan para dar una idea de las intensidades generales de una obra, no sirven para indicar todas las sutilezas de las inflexiones de una frase musical. Esta preocupación por los detalles corresponde al campo de la interpretación musical (Abromont y Montalembert, 2005, p. 235)

The image shows a musical score for Tchaikovsky's Suite de Cascanueces, Danza Rusa, Op 71, measures 24-31. The score is in G major and 3/4 time. It features piano and bass staves. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *ff*. Red and blue circles highlight specific notes where dynamic changes occur, illustrating the concept of 'accento por cambio de dinámica'.

Figura 36 - Tchaikovsky. Suite de Cascanueces, Danza Rusa. Op 71 (compás 24)

Acento agógico, estésico o artístico

Es producido por decisiones interpretativo-creativas del ejecutante en su versión sonora del texto musical escrito. Toda composición musical requiere de una idea y percepción estéticas, ya sean propias o ajenas, con influencia del gusto musical de cada uno pero, a la vez, libre para ser ejecutada. “La estética musical, no sólo reconoce la condición expresiva del sonido en sí y de las particularidades que distinguen a unos de los otros (entonación, duración, timbre e intensidad) sino que teoriza sobre todo ello, considerándolo factor belleza (sic) (Zamacois, 1990, p. 11).

Fetis creía que el acento estésico, que contenía "la expresión sentimental y poética de la composición", crea las diferencias expresivas entre ejecutantes y entre ejecuciones de los mismos ejecutantes. Fetis continúa: “La intensidad de la cual he hablado y que ciertos teóricos han confundido con acento, difiere del último en que el acento es propiamente una determinación de la organización física, mientras que la intensidad es la expresión ideal del sentimiento por el cual se inspira el compositor. Como los pulsos y el tempo, la intensidad es uno de los elementos del ritmo y puede variar sus efectos infinitamente" (citado por Arlin. 2000, p.264)

A través de los tiempos, la música, como parte de la expresión humana, ha generado distintas estructuras musicales formales, siguiendo los patrones establecidos por cada época en particular. Sin embargo, estas estructuras y formas establecidas fueron evolucionando gracias a la creatividad, pasión e instrucción, entre otras cualidades, generando personalidad en cada obra en particular y, así mismo, creando una característica estética representativa de cada compositor. Los ejecutantes intérpretes (cantantes, instrumentistas y directores) también aportan a la

creatividad, expresión y ejecución de cada obra musical. “El ejecutante de una pieza musical, al elegir una determinada interpretación, está decidiendo de hecho cómo oye la pieza musical y cómo quiere que sea oída”. (Lerdahl y Jackendoff, 2003, pág 70).

Ejemplo sintético de los tipos de acento

Posición métrica	P
Duración	D
Melódico	M
Armónico	H
Sintagmático o de forma	S
Tímbrico	T
Articulación	A
Explícito	E
Cambio de dinámica o intensidad	I

Tabla 4. Convenciones del ejemplo siguiente

Concierto en Mi menor

Mercadante

1

Flute

solo

mf

P D H S T A I A P D M A S A P D M A A D M

Piano

i

4

Fl.

P D H D P D S P D S M

Pno.

V₇ V₆ V

7

Fl.

P A A A A P D A h A S I P D M A

mf *p*

Pno.

V_{4/3} bVI₆ #V_{6/5} V₇ i

10

Fl.

P
D

A

P
D
A
H

D
M

P
D
M
A
H

D

mp
S
I

Pno.

i

$V_{6/5}$ V_7

13

Fl.

P
D
M

A
A
A
A

P
D
A

S
A

M

P
D
M
A

Pno.

$V_{6/5}$ V_7

16

Fl.

P
D
A
H

S
A

P
D
M
I

M
H

P
A
H

M

P
H

A

D
H

Pno.

i

(vii°₆)

IV_6

IV

$K_{6/4}$

V_7

20

Fl.

f

P S M M M
H M A A A
I A A

P S M M M A M M
H M A A A A A M

Pno.

i V_7

22

Fl.

p

P M M M A P S M M M A M M P
M H A A A H A A A A A M D
I A A I H H

Pno.

i V_7 *i*

Figura 37. Mercadante, Concerto en Em, I Op. 57 (compás 72 en adelante)

CONCLUSIONES

La percepción sonora va en dirección al oyente, desde la imagen perceptiva interna del ejecutante-intérprete (instrumentista, director, cantante) y su versión sonora o música propiamente dicha. Los diversos acentos, si bien ejecutados con sus múltiples niveles, variedad de intensidades dinámicas y destreza en articulación y sonoridad, pueden hacer que el oyente perciba una pieza musical inmanentemente fiel a la partitura, con sentido estructural o sintagmático–elocutivo por lo poético y ajustado a la idea artística compositiva; pero también con sentido estésico-perlocutivo, con la interpretación aportada por el ejecutante como intérprete. Hay variedad de acentos que podemos considerar en toda la música, según las estructuras formales, melódico-rítmicas, armónicas, contrapuntísticas y tímbricas; pueden estar todos en la misma obra musical, o sólo algunos pero son pertinentes para el análisis, la ejecución y la interpretación.

Los diferentes tipos de acentos no aparecen en forma explícita en la partitura, con la sola excepción de los que hemos denominado así (explícitos). Otros símbolos gráficos que implican pero no explicitan acento, tales como los métricos, los dinámicos, los de articulación, los relativos a timbres (entradas vocales o instrumentales, por ejemplo) y otros más, van siendo cada vez más presentes en las partituras a medida que se avanza en la Historia, en un proceso que va desde el acento que proviene del texto únicamente, hasta las muchas indicaciones de los compositores del cambio del siglo XIX al XX, en una tendencia al detalle que seguirá informando las composiciones posteriores, aunque ya no pertinentes a nuestro estudio, por situarse más allá de la práctica común.

Se realiza una revisión bibliográfica, que demuestra la poca bibliografía moderna acerca del tema, para expresar el estado de la cuestión –‘del arte’- y se hace un marco conceptual basado en los autores que hablan de los acentos musicales. Se aportan nuevos tipos de acentos y se señala la importancia de los ya tratados y de los que teorizamos como nuevos. Unos y otros se ofrecen como herramientas y criterios de ejecución interpretativa musical, por medio de diversos ejemplos de cada tipo.

Es un error tratar de clasificar y organizar los acentos tratados en este artículo bajo una prioridad. Los variados acentos aquí formulados y enlistados no son percibidos ni ejecutados de la misma manera; cada uno es único, independiente, diferente; pueden ser complementarios o reforzados si son coincidentes con otros y recaer simultáneamente varios en un mismo sonido.

En suma, nuestro aporte será significativo en la medida en que ayude a promover una mayor comprensión de la importancia del análisis en la ejecución interpretativa.

BIBLIOGRAFÍA

ABROMONT, Claude y de **MONTALEMBERT**, Eugène. 2005. Teoría de la música. Una guía. México D.F. Fondo de cultura económica.

ARLIN, Mary .2000. Metric Mutation and Modulation: The nineteenth-century Speculations of F.-J. FÉTIS. Journal of Music Theory, Vol. 44, No. 2. Published by: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music.

BAXTER, Harry y **BAXTER**, Michael. 2008. Cómo leer música. Barcelona, España. Editorial *Manon troppo*.

CATTIN, Giulio. 1999. El medioevo. España. Turner Publicaciones.

COOPER, Grosvenor y **MEYER**, Leonard. 2000. Estructura rítmica de la música. Barcelona, España. Ideas Book..

HINDEMITH, Paul. 1949. Adiestramiento elemental para músicos. Buenos Aires, Argentina. Editorial Ricordi.

KENNEDY, Michael. 2006. The Oxford Dictionary of Music. United Kindom.Oxford University Press.

LERDAHL, Fred y **JACKENDOFF**, Ray. 2003. Teoría generativa de la música tonal. Madrid, España. Ediciones Akal.

LESTER, Joel. 1986. The rhythms of tonal music. Sourthern Illinois University. USA.

MEYER, Leonard. 2001. La emoción y el significado en la música. Madrid, España. Editorial Alianza.

PIERCE, Anne. 1986. The analysis of rhythm in tonal music. Brandeis University.

RANDEL, Don Michael. 2003. The Harvard dictionary of music. USA.

REBATET, Lucien. 1997. Una Historia de la música. De los orígenes a nuestros días. Ediciones Omega.

ROTEN, Hervé. 2002. Músicas litúrgicas judías: itinerarios y escalas. España. Ediciones Akal.

SCHÖNBERG, Arnold. 1990. Funciones estructurales de la armonía. Barcelona, España. Editorial Labor.

SESSIONS, Roger. 1951. Harmonic practice. New York, USA. Harcour, Brace & World.

THE CHURCH MUSIC ASSOCIATION OF AMERICA. 2008. The Parish Book of Chant. CMAA.

TOCH, Ernst. 2001. Elementos constitutivos de la música. Barcelona, España. Editorial IDEA.

YEPES, Gustavo. 2014. Tratado del lenguaje tonal. Bogotá, Colombia. Autores editores.

ZAMACOIS, Joaquín. 1990. Temas de estética y de historia de la música. Barcelona, España. Editorial Labor.