

DASER-CU

Obra para cuarteto de cuerdas

Tomás Díaz Villegas

Universidad EAFIT  
Escuela de Ciencias y Humanidades  
Departamento de Música  
Medellín, 2015

Monografía analítica sobre la obra para cuarteto  
de cuerdas *Daser-cu*

Tomás Díaz Villegas

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar  
por el título de  
Maestro en Composición

Asesor

Marco Alunno, Ph.D

Universidad EAFIT  
Escuela de Ciencias y Humanidades  
Departamento de Música  
Medellín, 2015

Nota de aceptación

---

---

Asesor

---

Jurado

---

Medellín, 12 de mayo del 2015

# ÍNDICE GENERAL

<b>RESUMEN</b> .....	6
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
Sobre la organización del contenido .....	8
Sobre el aparato crítico y las herramientas analíticas .....	9
<b>1. PRIMER MOVIMIENTO</b> .....	13
Comentario introductorio .....	13
Ideas originarias .....	14
Idea a <sub>1</sub> .....	15
Idea a <sub>2</sub> .....	24
Interacción de ideas .....	29
Comentario conclusivo .....	35
<b>2. SEGUNDO MOVIMIENTO</b> .....	36
Comentario introductorio .....	36
Sección A .....	37
Sección B .....	41
Sección C .....	53
Comentario conclusivo .....	59
<b>3. TERCER MOVIMIENTO</b> .....	60
Comentario introductorio .....	60
Sección A .....	63
Sección A <sup>1</sup> .....	77
Comentario conclusivo .....	83

<b>4. ÚLTIMOS DOS MOVIMIENTOS</b> .....	84
Comentario introductorio .....	84
Cuarto movimiento .....	84
Quinto movimiento .....	90
Comentario conclusivo .....	104
<b>CONCLUSIONES</b> .....	105
Reflexiones y conclusiones parciales en torno a la cuestión del tematismo .....	105
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	112

## RESUMEN

Con el presente trabajo pretendemos describir y explicar la obra para cuarteto de cuerdas *Daser-cu* desde dos perspectivas analíticas fundamentales, a saber: el tratamiento temático y la armonía funcional-tonal. A través de los capítulos, discutiremos diversas maneras de tratar una idea melódica y estudiaremos la armonía en su doble función, como elemento forjador y como factor estructurador.

## INTRODUCCIÓN

*Daser-cu* es una obra en cinco movimientos para cuarteto de cuerdas con la que quisimos abordar la creación musical atendiendo al contenido y a su organización. Esto fue importante desde el comienzo porque sugirió, entre la gama de posibilidades, una metodología compositiva en relación con la escritura de las ideas musicales y su ordenamiento temporal. En este sentido, el proceso de composición estuvo guiado por la preocupación fundamental de cómo ampliar en el tiempo una idea primaria a partir de sus elementos constitutivos y no de cómo expresar ideas o imágenes extra-musicales con sonidos. Si surgía la necesidad creativa de escribir un tema, por ejemplo, nos preocupábamos por la construcción de motivos, su conexión en la matriz temporal y la manera en que se unían, analizábamos la relación que entre ellos se establecía, nos cuestionábamos por la injerencia de las técnicas compositivas en la percepción y así sucesivamente, haciendo énfasis en las entidades musicales.

Una de las herramientas más importantes para la composición de *Daser-cu* fue el tratamiento temático, entendido éste como la derivación de múltiples ideas musicales a partir de una idea germinal. En tanto que brinda control sobre los materiales, esto permitió crear cohesión entre las voces, en el interior de cada movimiento y entre movimientos. Acerca del modo en que se tejieron las voces, fue muy frecuente usar el contrapunto como herramienta de derivación o de unión de líneas. Como consecuencia de dicho procedimiento, la sonoridad de los pasajes estuvo, generalmente, determinada por el pensamiento lineal y no por el armónico. A pesar de esto, sí hubo instancias en que la armonía tomó el papel principal, sobre todo en puntos de articulación formal. Otro uso de la armonía consistió en crear pasajes hilados con progresiones tonales-funcionales.

En concordancia con lo dicho, decidimos proceder en esta monografía con un análisis que diera cuenta de cómo fue compuesta la obra *Daser-cu*, aprovechando la perspectiva del compositor que explica su propia creación. Las líneas temáticas principales están definidas por las herramientas que más caracterizan un pasaje particular, aquellas que el compositor considera más significativas. La metodología, por tanto, consistió en seleccionar una cantidad considerable de pasajes representativos y en estudiarlos según dichas líneas. Los demás factores musicales que puedan concurrir serán vistos como elementos coadyuvantes del efecto general. Así, por ejemplo, si analizáramos un pasaje que fue compuesto como la imitación de un tema en varias voces, estudiaríamos con profundidad la tematicidad (construcción melódica y variación) y las herramientas contrapuntísticas. Otras cuestiones relativas a elementos como la armonía, el ritmo y la textura, serían tratadas en relación con los aspectos principales. En el caso de la polifonía que proponemos como ejemplo, nos preguntaríamos, entre otros, ¿qué armonías ocurren en los puntos de articulación (inicio, clímax, desinencia)?, ¿coincide el punto climático con la aceleración del movimiento rítmico?, ¿cuál es la disposición de las voces en el clímax?

#### Sobre la organización del contenido

El cuerpo de la monografía se organiza en cuatro capítulos: cada movimiento ocupa un capítulo, con excepción de los últimos dos, que están agrupados en uno solo. En aras de facilitar la aprehensión del contenido por parte del lector, establecimos unos apartados fijos por capítulo, que son comentario introductorio (que incluye un esquema formal) y comentario conclusivo. Sin embargo, el número de apartados en cada capítulo varía según el contenido del movimiento tratado. Por esta razón, en cada comentario introductorio se expondrá y justificará el orden expositivo adoptado. Al final del trabajo se presentarán unas conclusiones generales construidas alrededor del concepto de tematismo.

### Sobre el aparato crítico y las herramientas analíticas

Con esta monografía pretendemos, entonces, mostrar la manera en que el compositor usó los materiales y, en este sentido, lo aquí consignado aspira a cierta objetividad, en tanto que lo dicho pueda ser comprendido en los mismos términos por el lector y a que éste pueda acercarse a la obra por sí mismo. Sabemos que esto no es posible sino mediante el uso riguroso del lenguaje. Ahora bien, en virtud del material usado y de su organización, *Daser-cu* es comprensible desde teorías musicales tradicionales (morfología, armonía y contrapunto). Por lo tanto, la relevancia del aparato crítico para la realización de esta monografía se evidencia, esencialmente, en el uso de la terminología. No se pretendió exponer críticamente una corriente teórica particular ni hacer musicología teórica comparativa o propositiva. Naturalmente, esta salvedad no nos eximió de estudiar a algunos tratadistas detenidamente y llegar, mediante un seguimiento atento de sus líneas argumentativas, a la selección final de las herramientas analíticas más pertinentes para el estudio de *Daser-cu*.

Los textos fundamentales, los que más traemos a colación, son: *Form in music* de Wallace Berry, *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn y *Tratado del lenguaje tonal* de Gustavo Yepes. Todos ellos fueron útiles en el momento de la conceptualización sobre la morfología musical. El tercero de ellos sirvió como fuente principal para el análisis armónico (construcciones cordales y funcionalidad). Contando estos libros, hay algunos más que constituyen la bibliografía referenciada en esta monografía. Asimismo, hubo otros que, aun cuando no fueron citados en el texto, sirvieron para organizar ideas en torno a un concepto. La discusión que plantea Lester (1986: 13-44) sobre la acentuación, por poner un ejemplo, tuvo gran influencia en el entendimiento de la estructuración del discurso a partir del énfasis en el flujo musical que resulta por la aparición de alguno de los 'factores de acentuación' que este autor propone. Esta teoría fue esencial para definir el

concepto de cadencia (ver punto 8 más adelante). Entre estos textos complementarios, nos gustaría citar algunos por temas. Sobre morfología: *Tratado de la forma musical* de Julio Bas y *The thematic process in music* de Rudolph Reti; sobre la construcción de melodías y de texturas contrapuntísticas: *Práctica de la composición a dos voces* de Paul Hindemith y *Counterpoint* de Walter Piston; y sobre estética musical: *Problemas de la música moderna* de Boris de Schlözer y Marina Scriabine.

### Sistema de letras y números para identificar temas

1. Entendemos tema en el sentido de Yepes (2014: 130): “Una idea es temática si aparece repetidamente durante un tiempo considerable en la pieza musical, ya sea en su forma original o con algún tratamiento que, sin embargo, no le impide ser identificada” (ver punto 4).
2. Se asignará una letra y un subíndice numeral a todas las ideas que sean temáticas ( $b_1$ , por ejemplo). La letra que identifica la idea será la misma de la sección que la contenga, pero en minúscula, y su número será, en principio, el que corresponda según el orden de aparición. Sin embargo, si concluida una sección o un movimiento dicha idea ocurriera de nuevo, en este caso no tendría el número que le correspondería según el orden del momento, sino que se escribiría como la primera vez. Este es el caso del tema  $a_1$  del primer movimiento. Como se verá, esta idea es recurrente durante todo el cuarteto y siempre utilizamos ‘ $a_1$  del primer movimiento’ para referirnos a ella.
3. Todo aquello que esté derivado de una idea originaria, tendrá su misma letra y número. Como pretender indicar con símbolos la naturaleza de cada variación parece exceder la capacidad denotativa del sistema de letras y números, la información relativa a cada variación se explicará *in extenso*.
4. El uso de un mismo símbolo para dos ideas dará a entender que están relacionadas sin importar que, como consecuencia de los procedimientos

de variación, su identidad no sea discernible en la audición sino sólo mediante el análisis.

### Sobre la morfología

5. Con las denominaciones pie, inciso, frase y período, nos referiremos a estructuras formales que son distinguibles unas de otras por su tamaño y que están constituidas por la suma de varios sonidos que se unen entre sí para formar unidades mayores.
6. El tamaño del sintagma musical no implica necesariamente que éste sea temático. Esto es, un sintagma, cualquiera sea su tamaño, podrá ser temático (recurrente).
7. En el pie (unidad formada alrededor de un acento (Yepes, 2014: 136)), las denominaciones 'motívico' y 'temático' serán equivalentes. Cuando un sintagma de tamaño pie sea recurrente, diremos que es un motivo.
8. Definimos cadencia como un evento musical que agrupa lo que le antecede y lo separa de lo siguiente. Por esto, el término "cadencia" indica en este contexto, además de su habitual connotación armónica, una variedad de procedimientos, como: adelgazamiento o engrosamiento de la textura, cambio de registro, cambio de tempo, cambio temático, cambio de relación entre las voces (de homofonía a polifonía, o viceversa), introducción de una pausa (silencio), entre otros. Los medios de articulación se irán exponiendo durante el análisis como mejor convenga a la claridad.
9. Con el fin de identificar las secciones de un movimiento, utilizaremos letras mayúsculas. Se asignará una letra a la parte que gire en torno a una idea principal (A, por ejemplo) y que esté separada de unidades homólogas contiguas por medio de cadencias. Cuando se repita una letra pero se le agregue un superíndice numérico (A<sup>1</sup>, por ejemplo), esto indicará que las secciones designadas agrupan las mismas ideas pero que algo es diferente entre ellas. Así, una letra con superíndice puede indicar que las ideas de una sección están variadas, acortadas, prolongadas, desarrolladas,

omitidas o invertidas en su orden con respecto a otra sección anterior. En este punto, vale lo mismo que dijimos para el tercero: la información relativa a cada sección se explicará *in extenso*.

10. Las secciones se consignarán en un cuadro con otros datos: entre cuáles compases está contenida la sección, su subdivisión formal, su duración aproximada y el número de compases que ocupa. El objetivo con este cuadro será seguir el diseño general de los movimientos y señalar los puntos de articulación más prominentes.

Finalmente, se utilizará el cifrado de números romanos para designar construcciones triádicas y, en ciertas ocasiones, para señalar su relación con un centro tonal.

## 1. PRIMER MOVIMIENTO

### Comentario introductorio

La fuerza motriz del primer movimiento es la variación progresiva (Kühn, 2003: 113). El método consistió en escribir dos ideas originarias contrastantes y en elaborar múltiples variaciones y desarrollos posteriores. Se verá con frecuencia que no sólo se modifican los modelos sino también sus derivaciones, de modo que de una idea se desprende la siguiente. Estas observaciones nos invitan a hacer énfasis en la transformación y el proceso de derivación. Estos serán, por lo tanto, los núcleos de nuestro análisis.

El orden que seguiremos en nuestro estudio será el siguiente: mostraremos un cuadro con las divisiones formales de mayor envergadura, es decir, las partes musicales de mayor tamaño que estén separadas por medio de cadencias. Luego, presentaremos las dos ideas originarias a las que nos referimos antes. Después, abordaremos y analizaremos la primera de ellas y sus modificaciones. En seguida, haremos lo mismo con la segunda idea y, finalmente, estudiaremos algunos pasajes representativos en que diversas ideas confluyen.

Por último, como todo cuanto ocurre en el primer movimiento está derivado de una de las dos ideas originarias, sólo asignaremos letras minúsculas a dichos modelos. Distinguiremos el resto estableciendo de cuál idea principal se deriva, cuál es su tratamiento y en qué momento sucede.

Esquema formal

División formal	A	B	A <sup>1</sup>	C	D	C <sup>1</sup>	Desarrollo	A <sup>2</sup>	Coda
Compases	1-20	21-34	34-65	66-84	85-130	131-148	149-201	202-218	219-235
Número de compases	20	14	32	19	46	18	53	17	17
Subdivisión formal	A <sub>1</sub> (1-7) A <sub>2</sub> (8-20)	B <sub>1</sub> (21-28) B <sub>2</sub> (29-33)	A <sup>1</sup> <sub>1</sub> (34-50) A <sup>1</sup> <sub>2</sub> (51-65)	-----	-----	-----	Des <sub>1</sub> (149-158) Des <sub>2</sub> (159-171) Des <sub>3</sub> (172-187) Des <sub>4</sub> (188-201)	A <sup>2</sup> <sub>1</sub> (202-210) A <sup>2</sup> <sub>2</sub> (211-218)	-----
Duración aproximada	0'52	0'41	1'43	0'26	0'38	0'22	1'29	0'58	0'40

Ideas originarias

Cada idea derivada de a<sub>1</sub> conserva una característica suya que le es esencial, de modo tal que su relación es patente en la partitura y reconocible en la audición. Este método establece, entonces, relaciones evidentes entre varios elementos.



*Ejemplo 1-1*

Por su parte, además de usarse en este sentido,  $a_2$  también provee material para crear entidades nuevas. Esto implica que la identidad de las diversas derivaciones no es reconocible en la audición sino sólo mediante análisis. Este método establece, por tanto, relaciones aparentes.



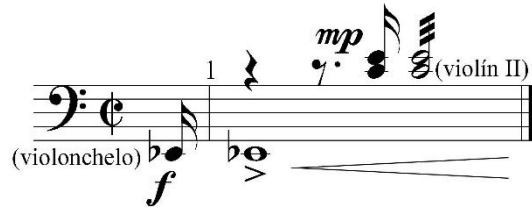
*Ejemplo 1-2*

La diferencia sustancial entre ambas ideas radica en que la primera posee una cualidad temática más notoria: tiene un ritmo distintivo, un contorno melódico claro, una jerarquía rítmica graduada de tensión a reposo (mayor subdivisión al comienzo) y un papel prominente en la textura general (voz superior). La segunda, en cambio, tiene, en comparación, un menor grado de tematicidad: al hecho de que es un pasaje escalístico descendente, se suma que no se establece una jerarquía rítmica entre sus miembros, que es muy corta y que no aparece como voz superior en la textura (aunque el registro del violonchelo le ayuda a sobresalir).

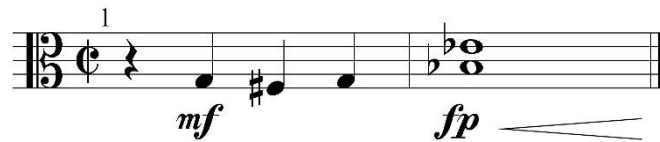
### Idea $a_1$

A lo dicho de  $a_1$ , agregaremos, por una parte, que tiene tamaño de inciso binario porque está constituido por dos motivos y, por otra, que estos motivos están elididos, esto es, 'las' constituye el final del primero y el principio del segundo (ver ej. 1-1). Antes incluso de que haga su primera aparición en el violín I,  $a_1$  es anunciado de manera fragmentada en los otros instrumentos: tanto el violonchelo como el violín II ejecutan la célula

anacrúsica (ej. 1-3a). Por su parte, la viola, aunque con algunas variaciones interválicas y rítmicas, anuncia el primer motivo (ej. 1-3b).



Ejemplo 1-3a



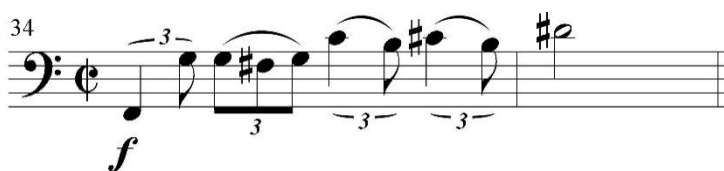
Ejemplo 1-3b

La introducción (c.c. 1-7) concluye tras una reiteración del primer enunciado. Incluso esta reiteración presenta ya algunas modificaciones: transposición, posición métrica y mutación interválica. La división formal con respecto a lo que le sigue queda establecida por a) un cambio de función en las voces (de textura esencialmente homofónica a polifónica), b) un cambio de tempo metronómico (disminución a la mitad) y c) una pausa general. El cambio de dinámica, aunque no sea un factor determinante, aporta también al efecto general de división formal. Ahora bien, la parte contigua comienza con un contrapunto imitativo en cuatro voces. Uno de los temas, que es presentado como un canon entre el violín II y la viola, expone el primer motivo de  $a_1$  (ej. 1-4). Éste ha sufrido una doble disminución rítmica, una como consecuencia del uso de valores rítmicos doblemente largos que los originales y otra como consecuencia del antedicho cambio de tempo. No obstante lo anterior, el contorno melódico se mantiene, aunque es mucho más cromático. Compárese el pasaje siguiente con el ejemplo 1-1.



Ejemplo 1-4

Luego de este breve pasaje contrapuntístico,  $a_2$  toma el papel protagónico, como se verá en el apartado ‘Interacción de ideas’. El retorno de  $a_1$  como idea principal (c. 34) está marcado por el regreso al tempo axial. En  $A^1_1$  (c.c. 34-50),  $a_1$  es tratado de dos maneras: por una parte, vemos aún reconocible el primer motivo del inciso modelo, aunque de nuevo variado en su superficie. Entre los cambios más sobresalientes, podemos enumerar: reemplazo del silencio por un sonido en la primera nota del primer motivo, reiteración de la segunda célula  $\text{♩} \text{♩}$  y cambios interválicos y de dirección.



Ejemplo 1-5a



Ejemplo 1-5b

Por otra parte, observamos también una fragmentación del motivo y un desarrollo paralelo de las células independizadas.




Ejemplo 1-6

Este fragmento constituye un precedente para el posterior desarrollo de la célula anacrúsica en esta sección. Aquí, por ejemplo, aunque se conserva la dirección del movimiento, ya se esboza un desarrollo por reiteración y cambios interválicos. Se crea, pues, una variedad en lo establecido como modelo. Consideremos ahora que, como la célula anacrúsica ha sido expuesta siempre en conexión con los demás elementos constitutivos de  $a_1$ , el hecho de que aparezca por su cuenta crea, por decirlo así, un nuevo marco de referencia para el tratamiento motivico. En este sentido, esta célula gana independencia porque ya no se oye como un miembro subordinado de algo más, sino que se basta a sí misma. Veamos dos fragmentos que ejemplifican esto.

Ejemplo 1-7a

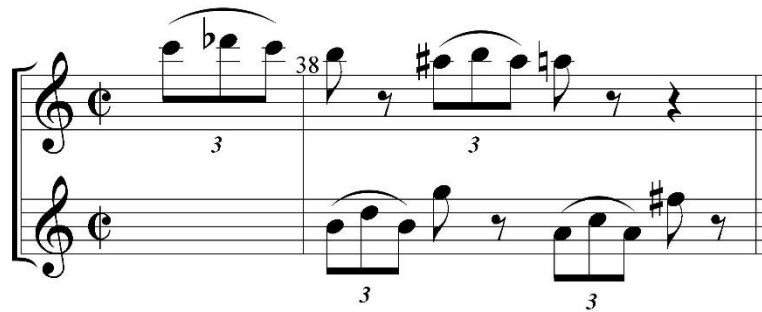
Ejemplo 1-7b

En el primer ejemplo, la música se organiza así: cada voz ejecuta dos series en secuencia, cada una compuesta por tres células sobre el ritmo

 La relación entre ambas voces es canónica: el violín II expone el dux,

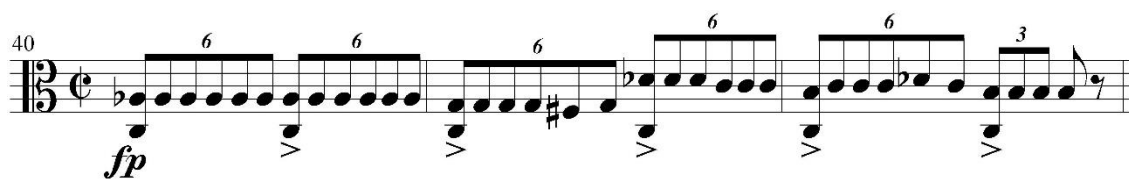
el violín I el comes; la imitación es a la quinta. En este punto, el contenido interválico y la dirección de las células son muy diferentes de como aparecen en el modelo. En el segundo ejemplo, ocurre un desplazamiento métrico de la célula, a pesar de que la subdivisión de la negra en grupos de tresillos continúa. Se agrupan ahora las últimas dos corcheas (violín I) o las dos primeras (violín II) y no la tercera de un grupo con la primera del siguiente.

En el orden de lo explicado, lo siguiente será presentar una serie de ideas derivadas de la segunda célula de  $a_1$ ,  $\overset{3}{\bullet\bullet\bullet}$ . Ésta también se ha independizado de sus vecinos originales y ha asumido atributos distintos de los de su modelo.



*Ejemplo 1-8*

Sólo la voz inferior conserva el contenido interválico del original, aunque la dirección se ha invertido. La voz superior, en cambio, no sólo invierte la dirección sino que varía el contenido y presenta la idea como una secuencia cromática descendente. Hay momentos en que se yuxtaponen repeticiones de la célula, aunque con contornos melódicos diversos, y se usan como acompañamiento. Esto es claro en la parte de la viola de los compases 40-42. Aquí, la idea impulsa la música con su ostinato rítmico y provee la armonía junto con la parte del violonchelo.



Ejemplo 1-9

La última aparición de esta célula en  $A^1_1$  ocurre entre los compases 49-50. A continuación, reproducimos el final de dicha parte.

Ejemplo 1-10


En este punto, resulta interesante hablar de la manera en que  $A^1_1$  y  $A^1_2$  se encadenan. Lo cierto es que estas subsecciones se separan claramente por un silencio (c. 50), esto es, están disyuntas (Yepes, 2014: 130). Si evaluamos ahora la terminación de  $A^1_1$ , podremos percatarnos de que, al silencio posterior al que nos hemos referido, se suma un fuerte sentido cadencial armónico y melódico precedente. Si bien el evento determinante es la interrupción repentina del movimiento, su eficacia es reforzada por el contorno melódico (desinencia tras clímax) y el enlace armónico concomitantes.

Rescatemos el hecho de que esta es una de las muchas instancias en que la armonía funcional-tonal es usada como elemento articulador de la forma, es decir, que sucede entre sintagmas musicales. En este caso (c.c. 49-50), en que 'fa' es percibido como centro tonal, construimos una progresión de partida de dominante alterada ( $V_{4/3, b5}$ ) a tónica ( $I$ ) que está ampliada por

una armonía de tónica ambigua. Dicha ambigüedad resulta de una doble progresión simultánea. Por una parte, se enlaza la dominante principal a una tónica terciaria modal ( $bIII = LabM$ ); y, por otra, se enlaza la misma dominante a la tónica primaria. El resultado es  $bIII$  y  $I$  que suenan a la vez. A continuación, mostramos el enlace armónico, no en su disposición real, pero sí con las inversiones cordales originales.

The image shows two musical examples in bass clef. The first, labeled 'Progresión de partida', consists of two chords: a dominant seventh chord with a flat fifth (V4/3,b5) and a tonic chord (I). The second, labeled 'Progresión ampliada', consists of three chords: a dominant seventh chord with a flat fifth (V4/3,b5), a tonic chord with a flat third (I6+bIII4/3), and a tonic chord (I).

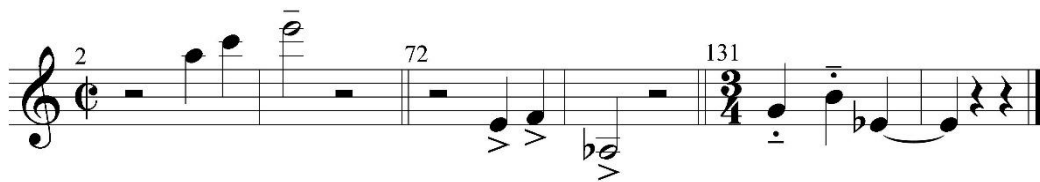
Ejemplo 1-11

En los últimos párrafos se ha hecho énfasis en la idea de que las partes constitutivas de un motivo pueden liberarse de su contexto original para formar ellas mismas modelos de variación. Esta es la base de lo que Kühn llama variación progresiva<sup>1</sup>. Pensamos, empero, que escoger y variar un elemento particular no soluciona el problema de la forma (disposición de ideas en el tiempo). Incluso cuando el compositor haya decidido de qué manera va a diferenciar dos ideas relacionadas, todavía se enfrenta a las tareas de ver cómo extender la idea en el tiempo y de evaluar la relación del pasaje emergente con lo que le rodea. Así, la decisión de utilizar el motivo  (en origen anacrúsico) y de variar algunos de sus atributos (contenido interválico, dirección o posición métrica) no hace parte del otro proceso creativo de dar forma a tales entidades por medio de, por ejemplo, la

<sup>1</sup> Dice Kühn (2003: 106), en traducción de Luis Romano: “Cuanto más perentoriamente había de producir coherencia la “variación progresiva”, tanto más débiles se fueron haciendo otros medios generadores de forma: tanto más se relajó la tonalidad, la vinculación a un centro tonal; tanto más se diluyó el período clásico como factor palpable de cohesión; tanto más, en fin, creció la susceptibilidad contra las meras repeticiones. Así pues, la variación progresiva llegó a convertirse en una técnica capital para la nueva música. Porque el *abandono de la tonalidad*, hacia 1910, privó a la música de su energía más esencial de sustento formal. La consecuencia fue, ante todo (y a menos que la composición encontrase en un *texto* su espinazo formal), una radical *reducción de la forma*: el “sólo una vez” conciso y altamente expresivo”.

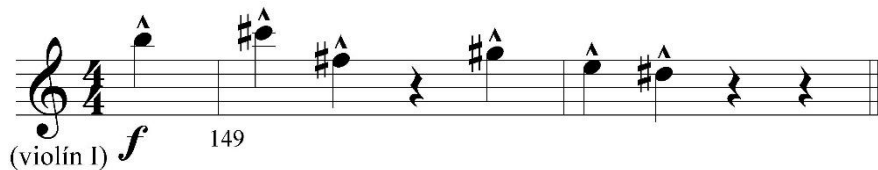
reiteración y la secuencia, como mostramos que es posible hacer en el ejemplo 1-7a.

Hasta el momento, hemos seguido el desarrollo de células de la primera mitad del inciso temático  $a_1$  en A y  $A^1$ . Concluiremos este apartado examinando cómo el segundo motivo de  $a_1$ , también independizado de éste, se establece como una de las ideas principales en C y  $C^1$ .



*Ejemplo 1-12*

Desde su primera aparición en el compás 72, y hasta el compás 80, el motivo en cuestión es reiterado en su nueva forma una y otra vez en el marco de una textura polifónica en la cual él es uno de los dos temas tratados (el otro será presentado en el apartado siguiente). Es inevitable observar que este motivo tiene un parecido extraordinario con otro que utiliza Schönberg en el primer movimiento de su cuarteto N°4, Op. 37. Esta, con todo, no fue una referencia consciente.



*Ejemplo 1-13 (extracto del cuarteto de Schönberg citado)*

Ahora bien, pareciera que la suma de la simple repetición (aunque transportada) inhibiera el poder asociativo del motivo, es decir, le impidiera formar unidades mayores. Ni siquiera la imitación logra contrarrestar este efecto. La causa puede ser el uso constante de un solo fragmento melódico que es invariable en su forma y carácter. De hecho, del mismo modo en que

haría la repetición ilimitada de un solo patrón, esta insistencia amenaza con coartar el flujo del discurso musical. El resultado para el oyente es una sensación de estancamiento, de cansancio, de dar vueltas en círculos en vez de ir hacia adelante; en fin, de una idea que se autoafirma, simplemente. Como este no era el espíritu de la pieza, creemos que esta percepción se presentó de forma intuitiva ante el compositor en el momento de la creación y produjo la necesidad de insertar material nuevo, agrupado después en D.

Por su tamaño, podríamos decir que C no constituye más que una transición entre A<sup>1</sup> y D. No obstante, dos argumentos podrían reivindicar el valor de C como parte independiente. Primero, que se presenta y desarrolla allí un nuevo tema; segundo, que C no es una sección aislada sino que retorna luego de D, es decir, es recurrente. El hecho de que no sea inusual encontrar un mismo pasaje transitorio en puntos paralelos dentro de una forma ternaria no lo podemos desconocer; luego, nuestro segundo argumento del retorno de C después de D, se tambalea. Pero tampoco es frecuente ver surgir nuevas ideas en estos pasajes: cuando no son figurativos, usualmente están contruidos sobre ideas precedentes o posteriores de las unidades que unen<sup>2</sup>. Entonces, nuestro primer argumento parece ser suficiente. Quedaría aún por discutir el tamaño de C: pues si los sintagmas pequeños tienden a encadenarse para formar unidades mayores, las partes intermedias tienden a subordinárseles, y de allí su función de transición. El porqué de esta cuestión sólo quedará esbozado en el párrafo anterior.

---

<sup>2</sup> Véanse como ejemplo: J. Brahms, Quinteto N°2, Op. 111, 1<sup>er</sup> movimiento (transición, c. 25, hecha con el motivo sobre el cual se construye el tema del segundo grupo temático); E. Toch, Cuarteto N°8, Op. 18, 4<sup>to</sup> movimiento (retransición, c.c. 116-127, al tema principal del rondó mediante repetición imitativa de su célula inicial); P. Hindemith, Cuarteto N°3, Op. 16, 1<sup>er</sup> movimiento (transición, c.c. 80-83, mediante repetición de una célula rítmica perteneciente tanto al primer grupo temático como al segundo); A. Schönberg, Cuarteto N° 4, Op. 37, 1<sup>er</sup> movimiento (transición, c.c. 63-65, construida con repeticiones de una célula rítmica del tema de la sección siguiente).

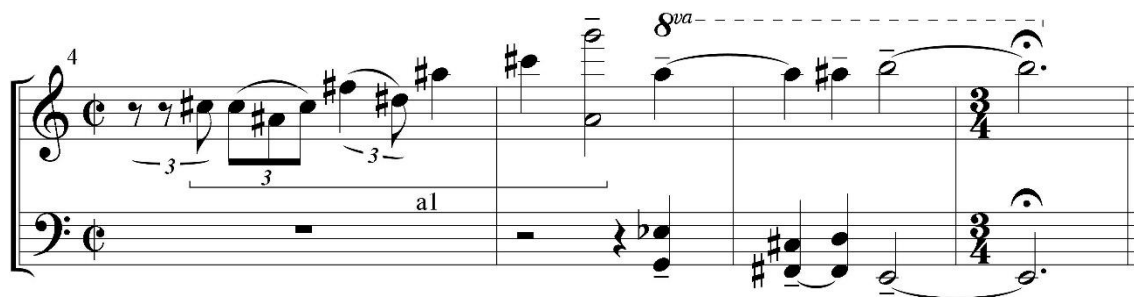
### Idea a2



*Repetición del ejemplo 1-2*

Empezaremos por recordar lo que se dijo al comienzo de este capítulo en relación con la segunda idea temática: a2 es utilizado de tal modo que la identidad entre él y las ideas derivadas es, la mayoría de las veces, reconocible sólo mediante el análisis. No queremos decir que esta idea, tal cual es presentada al inicio del primer movimiento, no pueda ser variada en su superficie, sino que el compositor no siempre procedió así. Veamos, para empezar, algunas instancias en que a2 se reconoce en la variación. La característica esencial de este grupo es que, a pesar de sufrir cambios considerables, los tres miembros del motivo están siempre presentes.

En el siguiente ejemplo, el motivo a2 cierra la introducción del primer movimiento tras encadenarse al último miembro de a1 por simple yuxtaposición. En el violín I, los cambios más destacables con respecto a su modelo son: inversión del movimiento, uso de 2as menores consecutivas, alargamiento del último miembro y desfase métrico con respecto a su antecedente (ej. 1-1: c.c. 2-3).



*Ejemplo 1-14*

El violonchelo, además de compartir las últimas dos características con el violín I, agrega al principio una voz para dejarla luego en el último miembro

('mi<sub>2</sub>'). Por lo demás, su línea inferior presenta los mismos sonidos usados en a<sub>2</sub>.

*Ejemplo 1-15*

En este pasaje, podemos observar varias reiteraciones de a<sub>2</sub> y diversos tipos de modificación. Comencemos por destacar los cambios rítmicos del compás 27, en donde encontramos que a<sub>2</sub> es presentado también en disminución (tresillos de corchea). En el compás anterior, sucede casi lo mismo, con la diferencia de que el último miembro está prolongado (blanca ligada a negra de tresillo). También notamos allí que tanto la constitución interválica como el movimiento en cada voz difieren de su modelo: por una parte, la viola y el violonchelo dibujan el motivo cromáticamente, pero el primero lo hace en movimiento ascendente y el segundo, lo contrario. Por otra parte, los violines repiten la misma nota, aunque la voz inferior del violín II dobla, a su vez, la de la viola. Los cambios de movimiento y constitución son también notorios en los compases 27-28. En la viola del compás 28, por ejemplo, al tricordio descendente 'do<sub>2</sub><sup>#</sup>'-'si'-'la' se le invierten los intervalos de 2as mayores a 7as menores, de modo que el movimiento melódico termina siendo ascendente.

Pasemos ahora al otro conjunto de ideas, aquellas cuya característica esencial es usar atributos de a<sub>2</sub> para constituirse ellas mismas en sintagmas temáticos independientes. Será necesario hacer una aclaración en este punto. Acerca de la categorización que proponemos, podría aducirse que

ésta es superficial porque, sea como variación del motivo completo, sea como variación de sus elementos constitutivos,  $a_2$  es la idea germinal. En este sentido, estaríamos hablando de un único fenómeno, la variación, y de su gradación, y no de dos cosas distintas. Aunque sea cierto que una tríada, por ejemplo, haya sido históricamente suficiente para crear cientos de temas, no podríamos decir que todos ellos son variaciones de la mencionada conformación cordal pues, en cada caso, estaríamos hablando de una realización concreta, distinguible de las demás por, al menos, los factores musicales fundamentales (frecuencia, duración, timbre e intensidad). Igual sucede con nuestra segunda idea germinal,  $a_2$ . Las mismas notas e intervalos podrían dar lugar a diversas realizaciones. Podrían crearse sintagmas mayores con encadenamientos de la misma idea, aun si variada. Pero en el momento en que se utilicen elementos atribuibles a muchas ideas, la identidad entre dos entidades disminuirá en la percepción y su relación será patente sólo para quien escribe o analiza. Sería cabal pensar que, si alguien diferente del compositor se enfrentara al análisis de esta obra, las ideas del segundo grupo serían consideradas aisladamente.

Como primer ejemplo de este grupo, presentamos un pasaje de  $A^{1_2}$ , subsección conclusiva de  $A^1$ .



a la mitad de los valores rítmicos, de negras a corcheas. Sin embargo, la característica fundamental de este pasaje, la técnica formadora del contenido, es el contrapunto. Veamos.

*Ejemplo 1-17*

Aquí, las voces se organizan como imitaciones canónicas del motivo del violonchelo. El violín II y la viola inician su movimiento a distancia de corchea y negra - en relación con el violonchelo -, respectivamente, pero la viola invierte el movimiento. Este esquema se repite otras dos veces (c.c. 52-53) con las modificaciones rítmicas y de articulación que va proponiendo el dux (violonchelo). En el compás 54, continúa la imitación, pero el dux usa sólo su cabeza. Por su parte, el violín I presenta su contrapunto imitativo con una inversión del movimiento y una aumentación rítmica, de corchea a negra, aunque una figuración melódica adicional resulta del silencio retardante en algunos miembros impares del motivo (ver ejemplo anterior).



pausa súbita: el calderón sobre la barra de compás (c.c. 65-66). He aquí, pues, dos fenómenos estructuradores enfrentados: el flujo hacia adelante y la pausa que lo cohibe. La relación con  $a_2$  queda establecida en un plano muy general: el uso de 2as menores (y su inversión, 7M).


### Interacción de ideas

84

*mf*

V13/7 V2 I6 iv6 (V7) [bVII=II] I6 V7 I

*Ejemplo 1-20*

Empecemos analizando el tema de D (c.c. 85-130) que es presentado por la viola la primera vez (c.c. 86-89). En su construcción, confluyen dos ideas precedentes que se organizan en tres motivos (señalados entre corchetes), de lo cual resulta un inciso ternario. Los motivos segundo y tercero están derivados de  $a_2$  en su doble acepción, interválica y cuantitativa (tres miembros). En sentido lato, el primer motivo también descende de  $a_2$ . Esto se vuelve evidente si nos percatamos de que su fuente directa es la melodía del violonchelo del final de  $A^1$  (véase ej. 1-19) que está, a su vez, construida sobre el esquema interválico de  $a_2$ . Recordemos, empero, que esta melodía se encuadra en el conjunto de ideas musicales que guardan una relación más abstracta con su modelo. De modo que, si queremos comprender el origen del primer motivo del ejemplo actual, debemos acudir directamente a los compases 63-65, pues lo que nos interesa es el ritmo . Por último, la constitución interválica del primer motivo debe entenderse como el resultado de una progresión armónica tonal que, habiendo comenzado en el compás 84 con una dominante ( $V_{13/7}$ : SiM) que

resuelve en el compás siguiente (MiM), determina, tanto la constitución de los acordes, como la relación entre las voces.

Pasemos ahora a la segunda sección. El propósito que guió la composición de B fue evitar que cualquier idea recurrente se destacara. En otras palabras, el objetivo principal fue crear un tematismo oscurecido y esto implicaba dos cosas: que hubiera ideas recurrentes, no subordinadas, y que ninguna sobresaliera. Nótese que lo primero acarrea lo segundo porque una textura con varias voces de igual importancia resulta más difícil de aprehender para el oyente en cuanto que ninguna voz se subordina a otra. No es que no sea posible distinguir las; todo lo contrario, en virtud de sus atributos diferenciables se vuelven independientes. Pero las discernimos en el tiempo, una tras otra, y no a la vez. Con estos pensamientos, el reto artístico se esclarecía y el intelecto iba encontrando los medios para superarlo. Se trataba, pues, de crear una polifonía con las siguientes características:

1. Cada voz repetiría un patrón, pero éste no coincidiría en tamaño ni en puntos de inicio con el de las demás voces.
2. El cruzamiento melódico jugaría un papel primordial en la disposición de las voces, de modo que, mientras las notas de la parte media de la textura serían opacadas, las notas extremas se oírían con mayor claridad.

Denominaremos a este procedimiento ‘técnica de patrones’

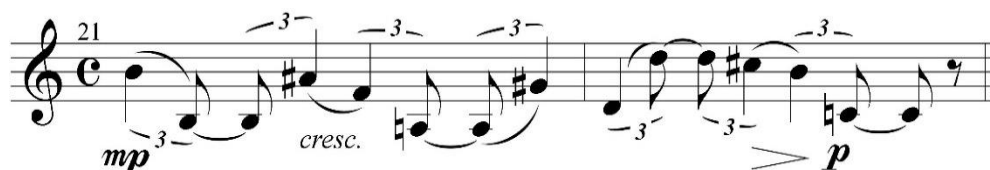
En cuanto a su fundamentación temática, B está fuertemente influenciado por el esquema interválico de  $a_2$ , aunque no se ciñe exclusivamente a él. Con el fin de entender el porqué de esto, será necesario recordar el proceso de creación. Lo primero que se diseñó fue el patrón del violín II: sería anacrúsico (en relación con el pulso de negra), duraría dos tiempos y usaría

el ritmo:  $\frac{3}{4}$ , aunque con diseños melódicos variables. Veamos un fragmento.



Ejemplo 1-21

Concluida esta frase, se estableció un marco de referencia para planear los demás patrones. Para el violín I, por ejemplo, el sistema que elegimos en principio fue: secuencia de 2as menores agrupadas de a cuatro con punto de comienzo en el primer tiempo. A pesar de esto, a veces se contravino lo que por defecto dictaba el sistema. La razón de estos cambios residió en una falta de correspondencia entre el resultado obtenido y el deseado. Lo cierto es que el sistema no aseguraba esta correlación y era necesario entonces intervenir como bien conviniera para lograr el objetivo estético. Con todo, se mantuvo el sistema lo más que se pudo. Veamos la forma final del violín I en los mismos compases que mostramos del violín II.



Ejemplo 1-22

La viola fue la única que se apegó por completo al sistema preestablecido, que fue: patrón anacrúsico construido con 2as menores y mayores agrupadas de a cuatro.



Ejemplo 1-23

Ciertamente, los sistemas precompositivos estaban diseñados sobre bases muy generales, no coercitivas, de manera que brindaran suficiente libertad al compositor para que éste creara diversas ideas sin traicionar el planteamiento inicial. Ninguno de ellos regulaba el uso de silencios, dirección, registro e intensidad. En el fragmento de la viola, por ejemplo, es posible observar que no existe una intercalación estricta, uno a uno, de 2as menores y mayores, que a veces se usan 8as (como equivalencia del unísono), que hay interrupciones frecuentes (silencios) y que todas las 2as mayores aparecen invertidas como 7as mayores.

En el desarrollo (c.c. 149-201), como es usual encontrar, confluyen varias de las ideas tratadas en las secciones precedentes e interactúan en libre unión, a veces hilándose en contrapuntos, otras sucediéndose, simplemente. Como ya se han abordado los temas musicales más importantes, queremos ahora analizar la sección conclusiva del desarrollo, que comprende, asimismo, dos frases amplificadas.

La primera de ellas (c.c. 188-195) presenta el tema principal de D modificado con una aumentación rítmica doble y dentro de un tempo más lento. En virtud de su armonización francamente tonal en progresión resolutive (hacia el reposo: FaM), su textura homofónica, su movimiento apacible y su lugar dentro de la forma general, factores estos que la diferencian claramente, esta frase constituye la resolución de toda la tensión acumulada durante el desarrollo, a pesar de que, un poco más

adelante, en la reexposición, se alcance el punto más álgido de todo el movimiento en la nota 're7' (c. 206, violín I).

188

FM: I6/4 iv6 I6/4 (V - 2)IV (vii°2 - Vb9)

ii (V7,b5) I6/4 III V7

Ejemplo 1-24

La segunda frase (c.c. 196-201) encadena el desarrollo con la reexposición al presentar en la viola una variación melódica de a<sub>1</sub>, un pasaje de ejecución libre, demasiado corto para ser llamado cadenza.

196

*rubato*

*mf*

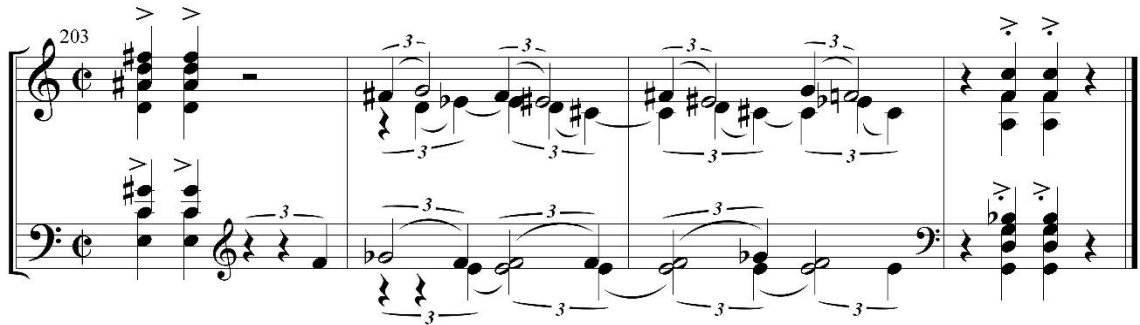
Ejemplo 1-25

Además de lo anterior, la tensión armónica promueve la continuidad del discurso musical. Por una parte, se frustra la tendencia resolutive del V (DoM) al presentar un Dom en vez de un FaM (c.c. 195-196). Por otra, la segunda frase queda suspendida en una armonía de dominante alterada

(V<sub>7</sub>, #14: 'mib', 'reb', 'sol', 'sib', 'reb') que tampoco resuelve a su tónica primaria (LabM).

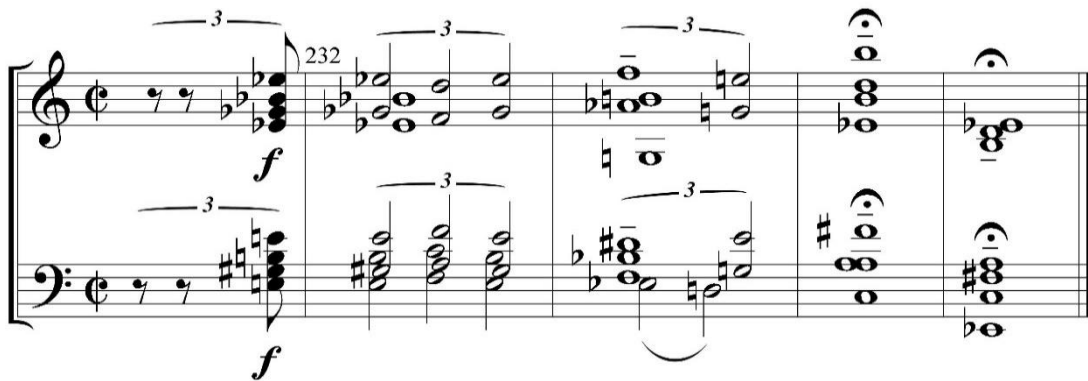
Sobre A<sup>2</sup> (reexposición), es importante decir dos cosas. En primer lugar, las ideas musicales se presentan en el mismo orden que en A. En segundo lugar, estas ideas han sufrido varias modificaciones, como elisión, prolongación, acortamiento y segmentación. Si estudiáramos, por ejemplo, los primeros compases de A<sup>2</sup>, observaríamos que el primer motivo de a<sub>1</sub> se ha fragmentado, pues sólo conserva sus células internas (violines) y que a<sub>2</sub> no tiene su forma original ni aparece como contrapunto de a<sub>1</sub> (como sucede en A), sino que es puesto al lado de éste en una forma nueva.

Finalmente, la coda, que corresponde a otro desarrollo, está construida sobre la base de la intercalación entre la melodía invertida de la viola al final del desarrollo (ver ej. 1-25) y varios sintagmas de tamaño variable derivados de la célula anacrúsica de a<sub>1</sub> (ejemplo siguiente).

The image shows a musical score for Example 1-26, consisting of two staves: a piano part on the bottom and a violin part on the top. The piano part begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The violin part begins with a treble clef and the same key signature. The score is marked with the number 203. The piano part features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and accents (indicated by a 'v' over a note). The violin part also features triplet markings and accents. The score concludes with a double bar line.

*Ejemplo 1-26*

El primer movimiento concluye con un enunciado del primer inciso de a<sub>1</sub>, en donde se le asigna una armonía a cada miembro.



Ejemplo 1-27

### Comentario conclusivo

El foco de estudio en este capítulo fue la derivación temática, en especial, a través de la variación progresiva. Con dicho objetivo en mente, presentamos y analizamos dos ideas originarias y luego explicamos varias vías de variación. Entre los métodos vistos, se encuentran: variación de una idea con conservación de su tamaño, fragmentación, cambio de constitución interválica, cambio de dirección, uso de atributos (dirección, intervalos) para crear nuevas entidades temáticas y creación de nuevos marcos de referencia temáticos a partir de células independizadas (variación progresiva).

## 2. SEGUNDO MOVIMIENTO

### Comentario introductorio

En el análisis del segundo movimiento, continuaremos estudiando los temas musicales principales y su tratamiento. Concretamente, veremos algunas instancias de recurrencia temática y, especialmente, abordaremos la cuestión de la derivación formal a partir de una idea temática. Por último, profundizaremos en el uso de la armonía funcional-tonal como elemento forjador de la forma. En cuanto al orden del contenido, presentaremos al comienzo el esquema formal del movimiento y luego abordaremos las secciones individualmente de acuerdo con los criterios antedichos.

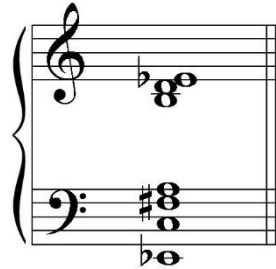
### Esquema formal

División formal	A	B	C
Compases	1-18	19-87	88-119
Número de compases	18	69	32
Subdivisión formal	A <sub>1</sub> (1-11) A <sub>2</sub> (11-18)	B <sub>1</sub> (19-28) B <sub>2</sub> (29-42) B <sub>3</sub> (43-54) B <sub>4</sub> (55-67) B <sub>5</sub> (68-76) B <sub>6</sub> (77-88)	C <sub>1</sub> (88-96) C <sub>2</sub> (97-105) C <sub>3</sub> (106-119)
Duración aproximada	1'13"	1'57"	1'40"

## Sección A

En el final del primer movimiento se establece un acorde sin duración definida, coronado por un calderón. Luego de casi siete minutos, este acorde cesa el impulso ininterrumpido que había impuesto desde el comienzo el carácter impetuoso, como tratando de contrarrestar la densidad del ritmo melódico-armónico y la textura polifónica preponderantes. El segundo movimiento surge así de la conclusión del primero: empieza con una progresión cordal de movimiento lento. Pero no sólo es esto. También ocurre un adelgazamiento de la textura y una transición de tensión a relajación (análoga al enlace *V – I* en el tonalismo): de seis a cuatro sonidos; de un acorde disonante a otro menos disonante (ver ej. siguientes). Es como si se tendieran lazos de continuidad a través de la pausa. No obstante lo anterior, en el momento en que oímos el inicio del segundo movimiento, notamos que la textura homofónica se establece como elemento diferenciador con respecto al primero.

Acorde final del primer movimiento (c. 235):



*Ejemplo 2-1*

Acorde inicial del segundo movimiento (c. 1):



*Ejemplo 2-2*

Molto espressivo e libero

$\text{♩} = 40$

Measures 1-3 of the musical score. Measure 1: Treble clef, half note G#4, bass clef, half note G#2. Measure 2: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 3: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Dynamics: mp, mf, mp. Articulation: accents (>) on notes in measures 2 and 3. Performance markings: 'a1' above measure 3.

Measures 4-6 of the musical score. Measure 4: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 5: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 6: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Dynamics: mf, p, f. Performance markings: 'a1' above measure 4, 'a2' above measure 6.

Measures 7-10 of the musical score. Measure 7: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 8: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 9: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 10: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Dynamics: p, f, p sub. Performance markings: 'a1' above measure 7, 'a2' above measure 8. Roman numerals: IV, IV, IV, IV.

BM: bvii<sup>9</sup>/6

Measures 11-14 of the musical score. Measure 11: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 12: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 13: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 14: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Dynamics: mf, mf. Performance markings: 'a2' above measure 11. Roman numerals: I, I6/4, I, V6.

Measures 15-18 of the musical score. Measure 15: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 16: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 17: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Measure 18: Treble clef, quarter notes G#4, A4, B4, quarter notes G#4, A4, B4, bass clef, half note G#2. Dynamics: mf. Performance markings: '3' (triple) under measure 18. Roman numerals: vii, [V6=bII6] I6/4, [iii6/5=i6/5] biii7, i7, vii6.

Ejemplo 2-3

Luego de una breve introducción, cuya función es establecer el carácter del segundo movimiento, comienza una melodía en el violín I y un acompañamiento armónico de los instrumentos restantes. En el ejemplo anterior, presentamos al lector una reproducción de la división formal A, con varias ocurrencias de sus motivos constitutivos encerradas entre corchetes.

Lo primero que haremos será indagar cómo está construida la melodía. El violín I comienza exponiéndola y continúa en este rol principal hasta el compás 15, inclusive. En los últimos compases (16-18), la melodía pasa al violín II y así concluye la primera sección. Ahora bien, si atendemos al contenido temático, observaremos que el ritmo ♩ (a<sub>1</sub>), modificado apenas una vez (c. 4), se establece como uno de los motivos principales de A por medio de la repetición. A través de la primera sección, a<sub>1</sub> se presenta con varios contenidos interválicos y contornos melódicos; esto, sin embargo, sólo implica diferencias de grado de una misma entidad y, en cambio, ayuda a enriquecer la idea evitando la monotonía que acarrearía la repetición exacta. Con todo, vemos que los cambios ocurren dentro de un marco limitado; el uso de ciertos intervalos – 2m y 3m, primordialmente –, en efecto, contribuye a la unidad en A. Hay, por supuesto, otros intervalos y algunos ocurren ocasionalmente como parte del motivo, como en los compases 3 y 9 (6m y 4ta, respectivamente). Por otra parte, que hagamos énfasis en unos intervalos y no en otros, responde también a que aquellos que son resultado de la yuxtaposición de motivos quedan por fuera de lo que se establece como unidad motívica por la vía de la reiteración. En otras palabras, están entre motivos y, por tanto, no son relevantes temáticamente. Por dicha razón diríamos, por ejemplo, que hay tres motivos consecutivos en el compás 4 y que el último es una repetición del segundo a distancia de octava, sin que deje de ser cierto que el último miembro de éste ('re#<sub>5</sub>') y el primero de aquél ('mi<sub>6</sub>') están a distancia de 9m.

No siempre se suceden motivos  $a_1$  durante el desarrollo melódico. En los compases 3 y 5-9, e incluso desde el primer compás, notamos que algunos de estos motivos son sucedidos por sonidos con valor rítmico variable entre blanca y redonda. Esta duración lleva a dichos sonidos a cumplir la función de separar lo que de otra manera serían motivos  $a_1$  contiguos; por ende, agrupan lo que les antecede hasta su ocurrencia y separan lo que les sigue. En virtud de la repetición, aunque no consecutiva en principio,  $a_1$  se va diferenciando de aquellos hermanos a quienes se añade un sonido final que es el doble o el cuádruple de su duración. Diremos que este motivo es  $a_2$ . A pesar de que aquí aparezca principalmente tan en el final de A, veremos más adelante su papel preponderante en C.

Para entender la relación entre acompañamiento y melodía, será necesario describir cómo se concibió A. Esta sección surgió de una improvisación en el piano. Puesto que este no es nuestro instrumento principal, la búsqueda de un material que contrastara con el carácter del primer movimiento estuvo supeditada a una técnica instrumental limitada. Esto definió muy pronto la función que cada mano cumpliría: la derecha haría la melodía, la izquierda el acompañamiento. En consecuencia, con el segundo, seguiríamos las reglas armónicas del menor movimiento y de las notas comunes mientras que, con la primera, nos preocuparíamos por el diseño lineal, la compensación entre salto y grado conjunto y la colocación del clímax (c. 8) y su desinencia correspondiente.

Armonía y melodía son interdependientes en los siguientes sentidos:

- La armonía cambia según cambien la constitución interválica, la dirección del motivo o ambos.
- Armonía y melodía avanzan juntas hacia el clímax: la melodía hace lo suyo con aceleración del movimiento y dirección hacia el punto climático en A (c. 8); de igual manera, el ritmo armónico se acelera y la armonía

apoya ese clímax con un progresión cordal de menor a mayor grado de disonancia (c.c. 7 – 8: ['re' – 'fa#' – 'la#'] – ['do#' – 'sol' – 'si'], respectivamente).

En oposición a estos aspectos, podemos ver también cómo la armonía y la melodía son independientes en cuanto a los sonidos. En términos generales, la melodía no está determinada por el acorde que suena simultáneamente, sino que discurre bajo los principios expuestos antes (del diseño lineal). No obstante, hay algunos pasajes en que los sonidos de la melodía parecen desprenderse de la columna cordal. Así, por ejemplo, sobre un acorde de Rem, el 'mi<sub>5</sub>' del compás 6 suena como apoyante del 'fa<sub>5</sub>' que le sigue, y el 'fa<sub>6</sub>' al final de ese mismo compás aparece como una tercera menor añadida a un acorde de ReM. Estas ambigüedades se resuelven definitivamente en el compás 11, en donde se llega a un acorde franco de SiM, tras la desinencia que sigue a la cumbre, por medio del enlace modal frigio *bvii<sub>9/6</sub> – I* (Lam – SiM).

Después de lo que hemos descrito sobre la relación entre la melodía y la armonía, resulta interesante ver cómo, aun cuando ya se ha establecido y reafirmado 'si' como centro de reposo, la armonía se organiza en progresiones tonales funcionales muy cromáticas. Es como si A<sub>2</sub> (c.c. 11-18) fuese una secuela de lo que hemos descrito como armonía ambigua en A<sub>1</sub>. El lector podrá encontrar en el ejemplo 2-3 el análisis armónico de A<sub>2</sub>.

### Sección B

En el comentario introductorio, hablamos de la derivación formal a partir de una idea temática. Aunque nos referimos con esto a un procedimiento análogo al del tema con variaciones, quisimos abstenernos de utilizar esta denominación tradicional porque podría sugerir asociaciones históricas que no tienen correspondencia directa con el presente movimiento. En un

sentido general, ligada a ninguna práctica específica, esta forma implica la presentación de una idea musical que habrá de ser variada consecutivamente. Desde esta perspectiva se construyeron las secciones B y C. Comencemos por la primera.

Al comienzo, B se pensó como una sucesión de partes formadas sobre motivos de la melodía de A. Es decir, un tema con variaciones. Sin embargo, a pesar de que esta idea permaneció vigente durante la composición, se sumó luego el pensamiento de agregar otras partes, a manera de interpolaciones. Esta decisión estuvo determinada por la necesidad fundamental de extender la forma en el tiempo. Iremos analizando las subsecciones de B en su orden de aparición.

La articulación formal entre A y B es clara: hacia el último compás de A ocurre un adelgazamiento en la textura (sólo queda el violín II) y una disminución dinámica y, en el último compás (18), se detiene el movimiento con una pausa general; a esto se suman los cambios de métrica ( $\frac{6}{4}$ ) y de tempo ( $\text{♩} = 85$ ) con que empieza B. Sólo en B<sub>2</sub> comenzaremos a ver rastros de la melodía de A con el orden original de sus motivos constitutivos. Por su parte, B<sub>1</sub>, que es la primera interpolación, está constituida por las siguientes ideas.



*Ejemplo 2-4a*



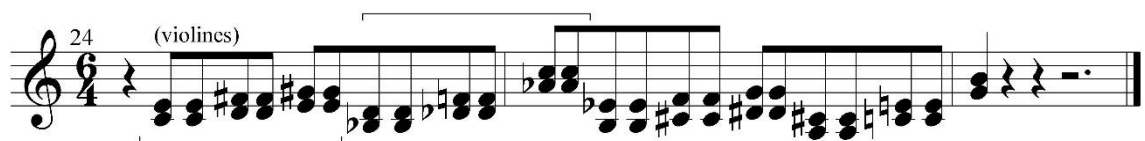
*Ejemplo 2-4b*

Mientras que la segunda es nueva, la primera retoma lo que había acabado de enunciar el violín II (c. 18). Sólo en ese momento, nos percatamos de la función que cumple aquí el que será el futuro motivo temático en B<sub>1</sub>: es una transición temática. En los compases 23-24 (con anacrusa) vemos por primera vez el fenómeno de la recurrencia temática<sup>3</sup>; escuchamos, en el violonchelo y el violín II, el que fuera el primer motivo de a<sub>1</sub> del primer movimiento (ej. 1-1), sólo que ahora se constituye como inciso binario. Veamos.



*Ejemplo 2-5*

Aquí, este tema cumple una función contrapuntística: se une, como línea independiente, a lo que hacen el violín I y la viola. Pero allí no cesa el influjo de a<sub>1</sub> del primer movimiento en la forma de B. En el siguiente ejemplo, vemos cómo la célula ♩ ♩ ♩ del ejemplo anterior (señalada entre corchetes) es usada para construir una transición entre B<sub>1</sub> y B<sub>2</sub>. Entre los cambios más importantes, podemos citar: disminución de la blanca en negra y, de modo más sobresaliente, cambios en la constitución interválica original, que era de 3as consecutivas. En este capítulo, veremos otras instancias de recurrencia temática, no siempre con la misma función.



*Ejemplo 2-6*

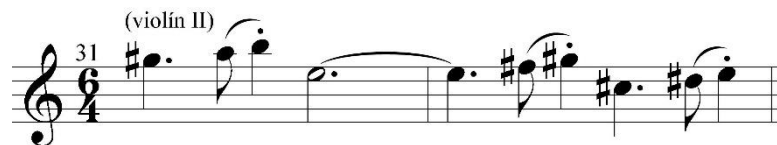
<sup>3</sup> El término 'recurrencia temática' puede conducir a equívocos con 'tema', pues, si tema es una idea musical recurrente dentro de un movimiento, ¿no podrían tomarse sus múltiples ocurrencias como prueba de recurrencia temática? Lo cierto es que ambos conceptos (tema y recurrencia temática) implican la idea del retorno, de lo cíclico. La diferencia radica, al menos para el presente texto, en que recurrencia temática se refiere a la aparición de un tema de un movimiento en otro posterior.

En B<sub>2</sub>, los compases 4 y 5 (pertenecientes a A), con sus respectivos motivos, se reflejan en los compases 29-32. En cuanto a la relación entre los compases 4 y 29-30, los cambios más representativos son: transposición, uso indistinto de 6m y 3M y cambio de dirección en el primer motivo, de ascendente a descendente. Compárese el siguiente pasaje con el del compás 4 (ej. 2-3).



*Ejemplo 2-7*

Si analizáramos los compases 31-32, observaríamos que están contruidos con motivos a<sub>2</sub> del compás 5.

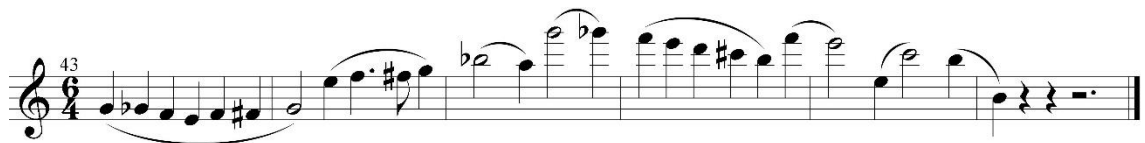


*Ejemplo 2-8*

El motivo original ha sido modificado de tal modo que la tercera menor melódica es unida con una nota de paso ('la<sub>5</sub>', c. 31), aunque la 5ta descendente se mantiene invariable. En el compás siguiente (32), se repite dos veces la primera célula del motivo (incluida la nota de paso) pero se omite la 5ta antedicha. Hay otros factores que brindan variedad a la idea pero que no tienen injerencia directa en ella. Nos referimos en este punto a la influencia del entorno, es decir, a aquellos elementos que acompañan la línea del violín II. Recordemos que, en el compás 5, ese motivo (a<sub>2</sub>) era la idea principal a la cual las demás voces se subordinaban. El cambio es notorio en los compases 31-32, pues la textura se compone de tres partes independientes: violonchelo, violín II (ejemplo anterior) y violín I y viola en octavas.

Proseguiremos ahora con B<sub>3</sub> (c.c. 43-54), a la cual B<sub>2</sub> se conecta por medio de una transición (c.c. 39-42) construida con los motivos de B<sub>1</sub> (ej. 2-4). Sobre la naturaleza de esta sección, diremos que es mixta, en el sentido de que está dividida en dos frases binarias con funciones diferentes: la primera (c.c. 43-48) es una interpolación y la segunda (c.c. 49-54) continúa con la variación de la melodía de A. Durante todo B<sub>3</sub>, se asienta una textura predominantemente homofónica, característica que refuerza las articulaciones formales con las subsecciones contiguas (B<sub>2</sub> y B<sub>4</sub>), que son polifónicas.

El violín II tiene el papel principal: una melodía en la que interactúan nuevas células melódicas y motivos ya escuchados en los compases 4 y 31.



*Ejemplo 2-9*

El hecho de que concurren ideas ya expuestas no pugna con que sigamos considerando esta frase como interpolación; esto se aclarará a la luz de la mesoforma. El planteamiento formal definitivo indica que las subsecciones de B se construyen sobre variaciones de los motivos constitutivos (a<sub>1</sub> y a<sub>2</sub>) de la melodía presentada en A, en su orden original. Por lo tanto, se considerará interpolación todo aquello que se sitúe en medio de dos partes (cualquiera sea su tamaño) que se desarrollen sobre motivos de la melodía, en su orden estricto. En el caso presente, la primera frase de B<sub>3</sub> debería considerarse como interpolación por estar entre B<sub>2</sub>, en donde se presentan los motivos de los compases 4 y 5, y la segunda frase de B<sub>3</sub>, en donde, como se verá más adelante, se presentan los motivos de los compases 6 y 7. Por lo tanto, B<sub>3</sub> se establece como interpolación, indiferentemente de que su primera frase exhiba motivos ya oídos.

Entre los compases 43-48 (primera frase de B<sub>3</sub>), los demás instrumentos se reparten así: el violonchelo ejecuta un pedal sobre 'la<sub>2</sub>'; la viola y el violín I hacen una melodía en 3as menores paralelas. Esto último, a diferencia del ejemplo 1-13, sí fue una referencia consciente. Aquí, el compositor quiso recordar aquella melodía sinuosa del fagot del primer cuadro del Pájaro de Fuego ("El jardín encantado de Kastchei") de Stravinsky. Reproducimos dicha línea y, debajo, la del cuarteto.



Ejemplo 2-10a



Ejemplo 2-10b

En este punto, la armonía tonal-funcional vuelve a cumplir su función estructurante. En esta ocasión, el compositor escribió un enlace cadencial que conecta las frases de B<sub>3</sub>; estableciendo 're' como centro tonal, se va de *vii°<sub>6, b3</sub>* (acorde "italiano") a *i* (c.c. 48-49).

Pasando a la segunda frase (c.c. 49-54), comprobaremos que los compases 6-7 se reflejan en los compases 49-51. La relación entre estos dos pasajes es notoria porque el segundo conserva, tanto la melodía como la armonía del primero (ver ej. 2-3). La diferencia fundamental radica en el ritmo del acompañamiento que, en concordancia con el pulso ternario de blanca con punto, establece pies yámbicos consecutivos.

Ejemplo 2-11

B<sub>3</sub> se conecta con B<sub>4</sub> (c.c. 55-67) por medio de un puente construido con los motivos de los compases precedentes (c.c. 49-51). La función de esta nueva interpolación (B<sub>4</sub>) es conducir la música hacia el clímax general del segundo movimiento, que comienza en el compás 68. Para este fin, el compositor usó de nuevo la técnica de patrones, cuyos principios fueron ya expuestos al final del primer capítulo (pág. 30), en el apartado 'Interacción de ideas', cuando se habló de la manera en que B había sido concebida. En B<sub>4</sub>, también encontramos el fenómeno de la recurrencia temática. A continuación, abordaremos dos pasajes de esta sección y analizaremos la relación entre técnica de patrones y recurrencia temática.

Comenzaremos con el pasaje de los compases 58-60, en donde se oye una porción significativa del tema de la sección D del primer movimiento (ej. 1-20). En este corto fragmento, el elemento forjador de la forma es el contrapunto. Primero, la viola y el violonchelo, instrumentos que constituyen el grupo al cual los violines imitarán inmediatamente, enuncian en movimiento paralelo el que fuera el motivo central del tema citado.

Ejemplo 2-12

Durante los compases 59-60 y como una reminiscencia del trozo escalístico anterior (c. 58), la viola y el violonchelo continúan ejecutando escalas ascendentes aunque, como consecuencia de un desfase de corchea, sucede que el violonchelo realiza una imitación canónica de la viola. El motivo ♩ constituye, en cada voz, el patrón de referencia para construir el ascenso. Sigamos estudiando las partes de los violines entre los mismos compases.



*Ejemplo 2-13*

Se ve claramente la imitación que ejecutan los violines de la parte de la viola del compás 58 (ej. 2-12). Su movimiento comienza un tiempo (♩) después que el de aquélla. Al término de este enunciado (primer tercio del compás 59), y en coincidencia con las escalas ascendentes de los otros dos instrumentos (ej. 2-12), las líneas de los violines se organizan en reiteraciones del patrón ♩ pero en sentido descendente.

Miremos ahora el pasaje contenido entre los compases 61-66. Allí acontece, con más equilibrio que en el pasaje del análisis anterior, una interacción entre recurrencia temática y técnica de patrones. Examinaremos un instrumento a la vez. De la misma manera como sucedió en el ejemplo 2-5 con el violonchelo, aquí el violín I retoma un fragmento de  $a_1$  del primer movimiento, con la diferencia de que, además, lo usa como patrón.



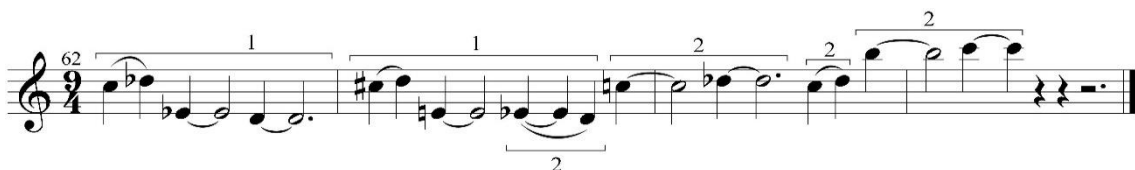
Ejemplo 2-14

Encerramos entre corchetes los patrones; pero hemos diferenciado el modelo (1) de su variante (2). Estas etiquetas nos permiten discernir la organización de los patrones así: [1-1-2-1-2]. Aparte de esto, es interesante anotar que la duración de cada clase de patrón es de  $\circ$ . y esto significa que son regulares, es decir, que ocurren a un mismo intervalo de tiempo. A pesar de que coinciden en tamaño con el compás, cada repetición empieza en el segundo tiempo de él. El violonchelo, por su parte, también hace uso del mismo tema para establecer su propio patrón.



Ejemplo 2-15

Sucede aquí lo mismo que con el violín I; distinguimos con números el modelo (1) de su variante (2). Dado que los patrones se alternan, su orden es [1-2-1-2]. A diferencia del violín I, las clases de patrones no coinciden en su tamaño, pues el modelo dura  $\circ$ , mientras su variante, [ $\circ$ ]. Esto implica que los puntos de inicio con respecto al compás cambian.



Ejemplo 2-16

En este ejemplo, hemos señalado los patrones del violín II. El patrón no se basa en un tema precedente sino que usa material nuevo. Lo más interesante es notar cómo el patrón 2 se vuelve independiente tras haber sido introducido como una elongación de la repetición del patrón 1 (c. 63). Incluyendo esta primera aparición, el patrón 2 se presenta cuatro veces. En el marco de la textura general, las diferencias melódicas y de tamaño entre las repeticiones del patrón 2 ayudan a alcanzar el objetivo primordial de la técnica de patrones: lograr un tematismo oscurecido. Por ejemplo, el movimiento descendente de la primera aparición es invertido en las repeticiones posteriores; igualmente, el tamaño del patrón es variable: la primera vez dura  $\downarrow$ , la segunda  $\circ$ . +  $\downarrow$  y las últimas dos [ $\downarrow$ ].



*Ejemplo 2-17*

Hablaremos por último de la viola. Temáticamente, su parte está emparentada con la del violín II. De hecho, la primera aparición del patrón (el modelo) en la viola es una exacta inversión de la del violín II (compárese con el ej. 2-16). La primera repetición, además de estar elidida con el modelo, es una inversión de éste. Tras la segunda reiteración, que es una transposición de la primera, observamos cómo el motivo encerrado entre corchetes punteados pretende proponerse como nuevo patrón, acción que es frustrada al presentarse una última variación del modelo. Quisiéramos concluir estos análisis rescatando el efecto perceptivo de la técnica de patrones: la repetición de un patrón diferente en cada voz (con posibles variaciones y derivaciones) es contrarrestada por el hecho de que cada una tiene un contorno melódico, un tamaño y un punto de partida propios.

Como se dijo más arriba, la función de B<sub>4</sub> es conducir la música hacia el clímax general del segundo movimiento. El incesante cruzamiento de las voces, la aceleración del movimiento hacia el final de B<sub>4</sub> (subdivisión del pulso en corcheas, c.c. 66-67), la modulación dinámica de *p* a *ff* (c.c. 62-67) y la conducción de la melodía hacia el punto climático general del movimiento, 'la<sub>6</sub>#' (c. 68), son todos factores que contribuyen a que B<sub>4</sub> desemboque en B<sub>5</sub> (c.c. 68-76). Esta nueva subsección (B<sub>5</sub>) constituye una reexposición, pues presenta la melodía de A, aunque incompleta. Piénsese que esta práctica es común; si consideramos las recapitulaciones en formas ternarias y de sonata, es usual encontrar que el material temático de la primera sección - exposición - sufre luego cambios en la recapitulación (acortamiento, supresión de repeticiones, cambio de tonalidad, entre otros). En nuestro caso, el resultado es que los compases 1-5 se corresponden con los compases 68-73. Asimismo, la repartición de las funciones entre las voces permanece igual: el violín I canta la melodía y los demás instrumentos proveen el acompañamiento. Por las razones anteriores, bien hubiéramos podido asignar el símbolo A<sup>1</sup> a esta subsección; decidimos, no obstante, continuar con la letra B porque sólo se presenta parcialmente dicha melodía (se excluyen los compases 6-19) y porque el tempo y el carácter de B continúan.

Ahora bien, resulta interesante encontrar que B<sub>5</sub> también es una interpolación (además de ser una reexposición). En aras de la claridad, traemos a colación los criterios que fijamos en el principio de este apartado para usar dicha denominación: una subsección de B se considerará interpolación cuando esté insertada entre dos partes que varíen la melodía de A, con sus motivos constitutivos presentados en el orden original. En consecuencia, deberíamos resolver que B<sub>4</sub> y B<sub>5</sub> son dos interpolaciones contiguas: se encuentran entre B<sub>3</sub> (en donde se trataron los compases 6-7) y B<sub>6</sub>, en donde, como se verá pronto, se continúa con los compases 8-11.

De nuevo aquí, B<sub>5</sub> funciona como interpolación, indiferentemente de que exhiba motivos ya oídos. Esta dualidad de B<sub>5</sub> puede recordarnos el procedimiento formal que Berry llama 'falsa recapitulación' (1986: 166). Ésta consiste en insertar el tema principal de una forma de sonata en su desarrollo, aun en la misma tonalidad y con la misma extensión. En nuestro caso, si bien es cierto que se presenta la melodía de A parcialmente, también lo es que no se volverá luego a repetir el mismo enunciado. En otras palabras, una falsa recapitulación implica que haya luego una verdadera, y esto no ocurre en el segundo movimiento.

La última subsección de B, B<sub>6</sub> (77-88), se parece a B<sub>3</sub> en el sentido de que tiene una naturaleza mixta: su primera frase (c.c. 77-82) es una interpolación, mientras que la segunda (c.c. 83-88) continúa con la variación de la melodía de A. Centraremos nuestra atención en ver cómo los compases 8-11, contruidos con motivos a<sub>2</sub> ♩ ♩ ♩ (ver ej. 2-3), se reflejan en los compases 83-88. Sobre la traslación de este motivo de una métrica con subdivisión binaria a una con subdivisión ternaria, las posibilidades son prolongar, sea el primer sonido del motivo, lo que resultaría en un pie yámbico (♩ ♩), sea el segundo, lo que produciría uno trocaico (♩ ♩). En el ejemplo siguiente (2-18), comprobamos que la segunda solución se escogió para el motivo del compás 84 (violín I), que es una réplica del compás 9. Otras técnicas se aplicaron para crear la línea del violín II entre los compases 83-86. Para empezar, los compases 8-9 se reflejan en los compases 83-84 (incluso con los mismos sonidos). Pero vemos que el segundo miembro del motivo ya no cae sobre la subdivisión del pulso sino que ocurre sobre él, desplazando de esa posición al tercer miembro (c. 83: 'la'-'do♯'; c. 84: 'la♯'-'re'). Además, la célula compuesta por los últimos dos miembros de a<sub>2</sub> gana independencia; su constitución interválica varía y se presenta en otras posiciones métricas (c.c. 85-86).

Ejemplo 2-18a

Ejemplo 2-18b

### Sección C

Terminaremos nuestro análisis del segundo movimiento hablando sobre C (c.c. 88-119). Es importante anotar que esta sección restituye el carácter y el tempo de A, hecho que podría avalar nuestra decisión de marcar la reexposición parcial de los compases 68-76 como B<sub>5</sub> y no como A<sup>1</sup>. Teniendo claridad sobre esto, la siguiente pregunta tendría que ser por qué utilizar 'C' y no 'A<sup>1</sup>'. En cierto sentido, existe una ambivalencia, pues diríase que hablamos de B<sub>5</sub> y de C como si fueran dos recapitulaciones: la primera temática, la segunda de carácter y de tempo. Esta hipótesis se refuerza más si observamos que el motivo del compás 11 (a<sub>2</sub>) se establece como tema en C, es decir, se prosigue con la técnica formal dominante de este movimiento que comenzó en B, aquella que designamos 'derivación formal a partir de una idea temática'. Por lo anterior, podemos decir que, como es cierto que no sólo el tempo y el carácter de la primera sección se retoman en C sino que ésta está construida con motivos a<sub>2</sub>, bien podríamos usar A<sup>1</sup> en vez de C. Decidimos seguir con la segunda sólo porque no se expone el

material de A en su forma original. De este modo, establecemos que A y C son secciones distintas que están emparentadas temáticamente.

Habiendo esclarecido la naturaleza de C, nos preocuparemos ahora por una cuestión diferente. En lo que llevamos del presente trabajo, hemos estudiado la armonía funcional-tonal como elemento estructurador, primordialmente, es decir, como herramienta conectora de sintagmas. Esta manera de usar la armonía sólo requiere de un tipo de enlace D-T que no esté ligado necesariamente con un contexto tonal. Vimos esta práctica en los ejemplos: 1-10, 2-3 (c.c. 10-11) y 2-10b (c.c.48-49). A continuación, expandimos el repertorio de ejemplos del primer movimiento en donde evidenciamos el procedimiento referido. Mostraremos sólo los pasajes correspondientes a las progresiones, en sus disposiciones e inversiones originales y prescindiremos de la música circundante.

Mim: (V) V2 i

*Ejemplo 2-19a*

SibM: bvii vii°2,3#,5# I6/4

*Ejemplo 2-19b*

Fam: (V4/3,5b) V7 i

*Ejemplo 2-19c*

Fam: V4/3,5b i

*Ejemplo 2-19d*

FaM: vii°2,3b,5# I6/4

*Ejemplo 3-19e*

En todos estos fragmentos, un sonido ('mi' en el primer, 'sib' en el segundo y 'fa' en el resto) es percibido como centro tonal, de reposo, en el instante en que suena el acorde construido sobre él, pues nos percatamos en ese momento de que ha sido alcanzado mediante una dominante suya. Aparte de esto, no hay otras formaciones cordales que se subordinen a dicho centro, es decir, la jerarquía tonal existe solamente en la relación entre dominante y tónica.

Sin embargo, hubo y habrá ocasiones en que el papel de la armonía es otro: funge como elemento forjador. La diferencia principal con lo anterior es que aquí la armonía funcional-tonal sirve para extender la forma desde el interior de los sintagmas y esto implica el uso de progresiones pensadas desde la armonía tradicional que son explicables con las funciones T, D, S. En otras palabras, existe una jerarquía tonal más enriquecida por otros

acordes. Específicamente, nos referimos al tema de la sección D del primer movimiento (ej. 1-20), a su reaparición en el desarrollo (ej. 1-24) y a los compases 10-17 (A<sub>2</sub>: ej. 2-3) del presente movimiento. C se desarrolla en el marco de esta segunda práctica. En la página siguiente, mostramos un fragmento de C que ejemplifica lo dicho.

Aquí, el centro tonal es 'si'. En el marco diatónico, acordes como *ii* (S')<sup>4</sup> (c. 86), *iii* (T'') (c. 91), *IV* (S) (c. 93) y *vi* (T') (c. 95) reafirman dicho centro. Por supuesto, evidenciamos que no todos los acordes están supeditados a la escala diatónica; por el contrario, varias veces se utilizan sonidos intersticiales. Evaluemos la fuente, la razón, de estos cromatismos. Todos los acordes cromáticos mostrados, con excepción del último, son unitónicos (Yepes, 2014: 279), es decir, no implican cambio de tónica ('si', en nuestro caso). Algunos de ellos son el resultado de dominantes aplicadas (interdominantes) a grados diatónicos de 'si': los acordes *ii* ('Do#m'), *iii* ('Re#m'), *I*<sub>6/4</sub> ('SiM/F#') y *vi* ('Sol#m') (c.c. 89, 91, 94 y 96, respectivamente), todos diatónicos en la tonalidad de SiM, están precedidos por una dominante suya que resulta ser una formación cordal cromática dentro de la tonalidad antedicha (ver ej. 2-20).

---

<sup>4</sup> Léase *ii* (S') así: "segundo grado que cumple la función de subdominante secundaria". Aplíquese el mismo procedimiento con otros símbolos análogos, como *iii* (T'') o *IV* (S), relacionando el grado sobre el cual se construye el acorde, su cualidad resultante (mayor o menor, por ejemplo) y la función que cumple (T, D, S).

Ejemplo 2-20

88  $\text{♩} = 52$

Chord symbols for measures 88-94:

- Measure 88: SiM: I6/4
- Measure 89: (V6/5) ii ii6
- Measure 90: (V6/5) iii I6/4 (biii,7# V4/3) IV ii6 ii°6,9# (V6/5)v I6/4
- Measure 91: vi (vii°7) vi ii4/3 [(V4/3)v (vii°6/5,3b)v] I6/4

El acorde  $ii^{\circ}_{4/3}$  (s') del compás 96 proviene de una mixtura, fenómeno que entendemos en un sentido más abarcador como “el traslado de cualquier acorde perteneciente a un modo cualquiera, hacia su homólogo mayor o menor” (Yepes, 2014: 255). En este caso, el traslado ocurre del modo menor al mayor: ‘do’ sostenido disminuido con séptima menor se extrae de SiM (su contexto tonal diatónico) y se inserta en el homólogo de éste (SiM).

Por último, existen otros acordes cromáticos cuya naturaleza no se explica desde las interdominantes o las mixturas; por tanto, hablamos de formaciones resultantes, o de la subsecuente alteración de las mixturas, o de acordes que no aparecen en ningún modo. Yepes da el nombre de “metaalterados” a estos acordes (2014: 275). De esta naturaleza son las dominantes alteradas del ejemplo 2-19. Por su parte, el acorde de Solm ( $biii = t'^{3b}$ ) (c. 92) puede ser explicado como una mixtura a la que se ha añadido una alteración posterior:  $\sharp 7'$  ( $biii_{7\sharp, 3b} = t'^{7\sharp, 3b}$ ). Veamos. En la tonalidad de MiM, es posible encontrar el acorde Solm como traslado del tercer grado del modo locrio. En vista de que el segundo grado en este modo está descendido medio tono con respecto a la escala mayor (‘fa $\flat$ ’, en ‘mi’ locrio), si agregáramos una séptima a Solm, dicha disonancia tendría que ser, a su vez, menor. Vemos en el compás 92, no obstante, que la séptima es mayor (‘fa $\sharp$ ’) con respecto a la fundamental (‘sol’). En consecuencia, el resultado final es [‘sol’ ‘re’ ‘sib’ ‘fa $\sharp$ ’], Solm con séptima mayor. Otra instancia de acorde metaalterado ocurre entre los compases 96-97; aquí cumple una función modulante, de modo que el centro tonal cambia de ‘si’ a ‘fa’. La formación cordal a la que hacemos referencia es una dominante secundaria alterada de FaM,  $vii^{\circ}_{6/5, b3}$  (D' $3^{3b}$ ), conocida también como acorde alemán. El lector podrá cerciorarse de que dicha formación es un acorde común, pues existe como acorde metaalterado en las tonalidades de SiM y FaM. Por esa razón, utilizamos dos grafías, así: escribimos ‘mi $\sharp$ ’ como ‘fa $\flat$ ’ (violín I) y ‘do $\sharp$ ’

como 'reb' (viola); los otros sonidos ('si' y 'sol#') conservan su grafía para ambas tonalidades.

#### Comentario conclusivo

Concluiremos con un repaso de lo visto en este capítulo. Para empezar, proseguimos con nuestro estudio de los sintagmas temáticos, es decir, aquellos que son recurrentes durante una obra. Por una parte, vimos ejemplos en los que las ideas originarias del primer movimiento aparecían de nuevo (recurrencia temática), aunque no siempre con la misma función. Por otra, explicamos el procedimiento de derivación formal a partir de una idea temática, mostrando cómo la melodía de A es fragmentada y desarrollada en B y C, con interpolaciones en varios puntos. Finalmente, ahondamos en la doble función que cumple la armonía funcional-tonal en *Daser-cu*, como herramienta articuladora y como herramienta forjadora.

### 3. TERCER MOVIMIENTO

#### Comentario introductorio

En este capítulo, proseguiremos con nuestro estudio en el marco de las dos líneas analíticas principales, a saber, el tratamiento temático y el uso de la armonía funcional-tonal. Específicamente, se hará hincapié en las desviaciones de la forma concreta del tercer movimiento en comparación con el esquema abstracto de la forma sonata; lo anterior, a través del estudio de la exposición y la reexposición (A y A<sup>1</sup>, respectivamente). Siguiendo este criterio, analizaremos con detalle sus partes constitutivas y haremos explícitos los cambios de la segunda con respecto a la primera. Ya que el presente capítulo profundizará en las características formales particulares del tercer movimiento que se encuentran en las secciones A y A<sup>1</sup>, nos abstendremos de abordar sus otras secciones (B, desarrollo y coda). Consideramos que las herramientas constructivas y organizativas de esas secciones concuerdan con las ya expuestas en los capítulos precedentes.

En sentido lato, el contenido de este movimiento se organiza bajo el esquema de la forma sonata (ver esquema formal en la página siguiente): A (c.c. 1-62) y B (c.c. 63-131), que son grupos temáticos contrastantes, constituyen la exposición. El desarrollo (c.c. 132-187) trata ideas musicales derivadas de A y conduce hacia la reexposición del primer grupo temático (A<sup>1</sup>: c.c. 187-238). Todo finaliza con una coda (c.c. 239-267) hecha con elementos de A. Sin embargo, en este movimiento hay varios aspectos que se diferencian del modelo abstracto de forma sonata.

Esquema formal

División formal	A	B	Desarrollo	A <sup>1</sup>	Coda
Compases	1-62	63-131	132-187	187-238	239-267
Número de compases	62	69	56	52	21
Subdivisión formal	A <sub>1</sub> (1-31) A <sub>2</sub> (31-40) A <sub>3</sub> (41-50) A <sub>4</sub> (51-62)	B <sub>1</sub> (63-99) B <sub>2</sub> (99-131)	Des <sub>1</sub> (132-149) Des <sub>2</sub> (150-162) Des <sub>3</sub> (162-187)	A <sup>1</sup> <sub>1</sub> (187-206) A <sup>1</sup> <sub>2</sub> (207-217) A <sup>1</sup> <sub>3</sub> (218-238)	-----
Duración aproximada	2'00	1'03	0'57	0'47	0'48

Al principio, la composición del tercer movimiento surgió de la mano con la idea de aplicar a la forma la técnica melódica de la retrogradación. Es probable que, como A comienza con una fuga (A<sub>1</sub>), dicha idea surgiera de la asociación de este género con herramientas contrapuntístico-melódicas que le son frecuentes, como la inversión, la transposición y la retrogradación. El tema principal del movimiento de sonata (primer grupo temático) corresponde a una fuga a cuatro voces. Una vez concluida la exposición de la fuga (sujeto y tres respuestas), proseguimos con un divertimento (A<sub>2</sub> y A<sub>3</sub>). En este punto, se trunca el procedimiento fugado porque se renuncia al sujeto, al contrasujeto, a todos sus posibles tratamientos (aumentación, disminución, segmentación, cambio de centro tonal, entre otros) y al contrapunto imitativo. La consecuencia para un oyente informado podría ser la frustración de la expectativa de continuar con la fuga (más episodios y más apariciones del sujeto). Una vez concluida A (exposición de la sonata), definimos que serían sus partes (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>) las que presentaríamos en

sentido contrario. Ello implicaba, por supuesto, que el divertimiento ( $A_2$  y  $A_3$ ) iría primero que la exposición fugada del tema ( $A_1$ ). Tomada esta decisión, quedaba aún abierto el asunto de la ubicación, es decir, de si  $A$  y su retrógrado estarían contiguos o separados. El factor definitorio para resolver esta cuestión fue establecer que dichas secciones ( $A$  y  $A^1$ ) tendrían el mismo carácter, aunque con posibilidades de variación interna para la segunda. Por lo tanto, creímos necesario insertar algo entre ellas para evitar que resultara una sensación de redundancia si se ponía una tras otra.

Con todo esto establecido, comenzamos a componer nuevo material temático (agrupado luego en  $B$ ) y paralelamente diseñamos una transición ( $A_4$ ) hacia lo que sería la nueva sección. Luego de  $B$  viene el desarrollo, en donde, con la precaución de no presentar el sujeto ni el divertimiento en sus formas originales, se tratan algunas ideas de  $A$ . Premeditadamente, elegimos usar el motivo constitutivo del divertimiento hacia el final del desarrollo (c.c. 162-187 =  $Des_3$ ) para lograr una transición temática con  $A_3$  (primera subsección en la recapitulación): recordemos que en la reexposición de la forma sonata, divertimiento y exposición fugada están trastocados. Nombramos  $A^1$  a la reexposición porque sólo se retoma el primer grupo temático (en retrógrado) y se prescinde de  $B$ . La omisión del segundo grupo temático establece otra diferencia destacable con respecto al modelo de forma sonata. A la luz de estas observaciones, se puede entender con más claridad en qué grado la forma concreta del tercer movimiento se encuadra en el esquema de la forma sonata.

Como quedó establecido en el comentario introductorio, veremos sólo las secciones  $A$  y  $A^1$ . En la primera, estudiaremos con profundidad la exposición fugada (sujeto, contrasujeto, propuesta, respuestas y divertimiento). En la segunda, evaluaremos cómo se reordenaron las partes de  $A$  y qué cambios hubo.

## Sección A

### Exposición fugada

Como se dijo antes, A<sub>1</sub> (c.c. 1-31) presenta una exposición fugada que consiste en un sujeto (propuesta) y tres respuestas.



Ejemplo 3-1

Si consideráramos la constitución motívica de esta melodía, veríamos que el motivo  $\text{♩} \text{♩}$  es su idea germinal, aun cuando se presente con variantes (como en los compases 5, 7 y 8). En cuanto a su diseño melódico, el sujeto se organiza en una sucesión de puntos álgidos (señalados con asteriscos en el ejemplo precedente) creada bajo el influjo de la 'línea ondulada' (Toch, 2004: 45). Retomemos brevemente los principios de este tipo de melodía: 1) en cuanto a su contorno, su nombre lo dice todo: deberá ser sinuoso, como una secuencia de ascensos y descensos, 2) deberá tener un único clímax (Toch lo llama 'cumbre tónica') y 3) este clímax estará ubicado hacia el final de la melodía. En este caso particular, puede comprobarse que hay tres ascensos y tres descensos dispuestos irregularmente. El primer ascenso va de 'sol $\sharp_4$ ' a 're $\sharp_5$ ', el primer punto álgido; el siguiente va de 'sol $\sharp_4$ ' a 'sol $\sharp_5$ ', el tercer punto álgido y pasa por 'mi $\flat_5$ ' (el segundo punto álgido); finalmente, el tercer ascenso va de 're $\sharp_5$ ' a 'la $\flat_5$ ', la cumbre tónica. Es importante hacer notar que los ascensos no suceden de la misma manera, en virtud de la libre interacción entre grado conjunto y salto. Asimismo, la distancia entre los puntos álgidos varía, así: seis corcheas entre el primero y el segundo, cero entre éste y el siguiente (están contiguos) y dos entre el tercero y el último. Con respecto a la distancia entre los descensos, se puede observar que suceden a intervalos diferentes: mientras el primero (c.c. 4-5: 're $\sharp_5$ ' → 'sol $\sharp_4$ ') está a seis corcheas del segundo (c. 7: 'sol $\sharp_5$ ' →

're $\sharp$ 5'), éste está contiguo al tercero (c.c. 7-8: 'la5' → 'do $\sharp$ 5'). De igual modo, cada descenso ocurre de manera distinta: el primero usa salto, el segundo grado conjunto y el tercero combina ambos.

Además de lo anterior, otros factores confluyen para crear el carácter del sujeto. Por una parte, la melodía está construida en Sol $\sharp$  frigio. Por otra, los demás instrumentos gravitan alrededor de 'fa', en el modo menor. En el ejemplo siguiente, reproducimos los ocho compases iniciales del tercer movimiento.

1 Sol $\sharp$  frigio  
mp  
pizz.  
mp  
Fam: i V i (Vb9) iv6/4  
bvi6 [i=iv] V2 I

Ejemplo 3-2

Antes de profundizar en la interacción de estos sistemas escalares, es interesante relieves la desviación técnica que implica el uso de un acompañamiento en la presentación de un sujeto, pues es tradicional que éste se presente solo en su primera aparición. La textura homofónica,

resultado de dicho procedimiento, es también un elemento diferenciador porque la fuga es un género eminentemente polifónico<sup>5</sup>.

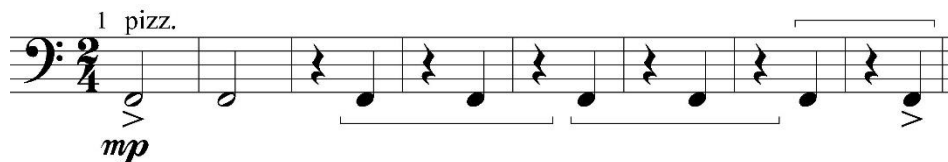
A la vez, vemos que el violonchelo introduce el tercer movimiento mediante la reiteración del 'fa<sub>2</sub>'. He aquí otra diferencia: este breve gesto musical precede la entrada del sujeto. La existencia de los compases iniciales debe entenderse como una continuación del final del movimiento anterior. Recordemos que no hay pausa entre estos dos movimientos.

Ejemplo 3-3

El ritmo es consecuencia de los *pizzicati* ejecutados por los violines y la viola al final del segundo movimiento; la altura es resultado de la conducción de la línea del violonchelo entre ambos movimientos ('fa<sub>#</sub>' → 'fa<sub>2</sub>'). En cuanto al primer punto, diremos que el motivo conclusivo del segundo movimiento se percibe como aislado (no temático) hasta que se retoma con insistencia en el comienzo del tercer movimiento. Aunque está desfasado en una negra, el motivo se repite tres veces a partir del tercer compás (véase ejemplo siguiente). En cuanto a la conducción de las voces, el 'fa<sub>2</sub>' suena como una resolución del 'fa<sub>#2</sub>'. Ambos son notas pedales: 'fa<sub>#2</sub>'

<sup>5</sup> Acerca del asunto de abordar la fuga de una forma menos restrictiva, Berry habla de *fuga libre*, específicamente en relación con las prácticas divergentes de los compositores románticos, aunque también trae a colación fugas de compositores del siglo XX como W. Schumann, R. Harris e I. Stravinsky. Entre otras, el autor enumera las siguientes características de la fuga libre: estratificación cordal en lugar de líneas individuales, armonización cordal de partes del sujeto, interrupciones más pronunciadas (con o sin retorno a la fuga) e inserción de material temático contrastante (a la manera de la sonata o el rondó) (349 y s.s.).

lo es durante los últimos nueve compases del segundo movimiento (c.c. 111-119); 'fa<sub>2</sub>' durante los primeros ocho del tercer movimiento.



Ejemplo 3-4

Retornemos ahora a los sistemas escalares. Según dijimos antes, Sol $\sharp$  frigio se establece en la melodía y Fam en el acompañamiento. Podríamos, por lo tanto, considerar el pasaje de los compases 1-8 como politonal, pero no en el sentido limitado en que lo entiende Cope (1997: 19-24), sino en el más amplio de Persichetti (1961: 255-260) y Dallin (1974: 232-235). Todos ellos definen la politonalidad como la presentación simultánea de al menos dos áreas tonales. Sin embargo, Cope lo limita, o al menos así lo presenta, como el resultado de la combinación de tonalidades diferentes. Las teorías de Persichetti y Dallin son más abarcadoras, pues incluyen, además de las tonalidades, todos los modos eclesiásticos y las escalas sintéticas como posibles colecciones de sonidos para presentar simultáneamente. Así las cosas, pasaremos a evaluar la relación de los centros tonales en nuestro ejemplo.

Dado que Sol $\sharp$  frigio y MiM comparten los mismos sonidos, el objetivo con la melodía fue evitar crear ambigüedad entre el modo frigio y el mayor. Con esto en mente, evitamos el salto de 4ta ('si' → 'mi') y elegimos el segundo grado (distintivo del modo frigio) como punto climático (c. 7: 'la<sub>5</sub>'). Por su parte, el acompañamiento se afirma en la tonalidad de Fam mediante el pedal (c.c. 1-8) y el uso consistente de acordes diatónicos, a pesar de la dominante secundaria en el compás 5 y la mixtura *bvii*<sub>6</sub> (traslado desde el frigio), que son, en todo caso, acordes unitónicos (no modulantes). Los roles de los instrumentos están bien diferenciados en timbre y registro. La

melodía, que está siempre en el registro más alto, es cantada por el violín II; el acompañamiento es ejecutado por los demás instrumentos en pizzicato. Por último, tanto melodía como acompañamiento modulan: éste a DoM (c. 9), aquélla a Do# eólico (c. 8) (véase ej. 3-2).

De la exposición fugada, hemos visto la propuesta (ej. 3-2), que en nuestro caso incluye sujeto y acompañamiento. Entre los compases 9-16, ocurre la primera respuesta (ejemplo siguiente): sujeto en la viola, contrasujeto en el violín II (éste será tratado más adelante). Las primeras diferencias que saltan a la vista son: el abandono de la textura homofónica por una polifónica y la imitación del sujeto a la 3M en vez de a la 5ta. Al mismo tiempo, podemos establecer que dicha imitación es real, en el sentido de que la estructura interválica del sujeto se mantiene intacta. En consecuencia, la melodía sigue estando en modo frigio, aunque la tónica es 'do' y no 'sol#'.

Ejemplo 3-5

Sin embargo, algunas modificaciones sí acontecen en los compases 11-12 de la respuesta (que se corresponden con 5-6). Primero, se subdivide el segundo pulso de negra en dos corcheas ('re<sub>4</sub>' → 'sol<sub>4</sub>') en el compás 11.

Segundo, en el compás 12 se modifica, tanto el contorno melódico como la articulación de las corcheas del primer pulso.

Otra cuestión distinta es el tamaño del sujeto. En la propuesta abarca seis compases (c.c. 3-8); en la primera respuesta, ocho (c.c. 9-16). Podría pensarse que el alargamiento nada tiene que ver con el sujeto en sí, sino con una transición hacia la tercera respuesta. Berry (1986: 359 y 361) llama 'episodio transitivo' al pasaje que sucede en la exposición entre el sujeto y la primera respuesta o entre respuestas. Para hablar de transición, entonces, tiene que haber terminado el sujeto (en la presentación o en entradas subsiguientes). Piénsese ahora que esta condición no se cumple en el caso que nos atañe. Antes de su conclusión (c. 13), la inserción de ideas musicales causa que el sujeto se alargue tres compases más. Puesto en otras palabras, el sujeto en la primera respuesta ocupa ocho compases en virtud de una amplificación interna. Esta amplificación se construye con motivos ya oídos y se organiza como una secuencia, así: los compases 13-14 se replican en 15-16.

De cualquier manera, la función que cumpliría el episodio transitivo, de reconducir armónicamente el sujeto, es realizada aquí por la amplificación interna. Hasta la tercera respuesta, el plan melódico del sujeto, en cuanto a las escalas que usa, es: Sol# frigio → Do frigio → Sol# frigio. Como siempre sucede en las modulaciones, la aparición de un 'sonido diacrítico' (no común a dos tonalidades) es señal de cambio de centro tonal. Con este principio en mente, decidimos insertar el 'mi<sub>4</sub>' del compás 14 (sonido no diatónico en Do frigio), de suerte que se condujera a la melodía de vuelta al Sol# frigio inicial. Seguidamente, los 'sonidos diacríticos' de Do frigio en relación con Sol# frigio ('do', 'fa', 'sol') dejan de ser utilizados (c.c. 15-16).

Por todo lo dicho, es posible considerar el sujeto de la primera respuesta como una variante del sujeto original.

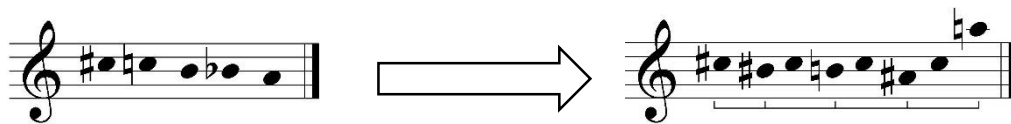
Continuaremos analizando el contrasujeto del violín II en la primera respuesta (c.c. 9-16). Este mismo instrumento enunció el sujeto por primera vez y lo condujo, como ya dijimos, de Sol# frigio a Do# eólico (ver ejemplos 3-1 y 3-2). En los compases 9-16, el violín II pasa a ejecutar una línea independiente rítmica y melódicamente del sujeto que, como consecuencia de su repetición en el violonchelo (c.c. 23-30), definimos como contrasujeto. Es importante decir que los sonidos de esta línea no están derivados de una escala, sino que son consecuencia del pensamiento lineal. En el ejemplo siguiente, mostramos el pasaje del violín II de los compases 9-16.

The musical score shows two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 9, marked with a piano (p) dynamic. The melody consists of a chromatic descent: D5 (quarter), C#5 (quarter), B5 (quarter), A5 (quarter), G5 (quarter), F#5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter). This is followed by a triplet of D5, C#5, B5. The second staff continues the melody with a triplet of A5, G5, F#5, followed by a final leap to D6 (quarter) and a final cadence. The score includes slurs and triplet markings.

*Ejemplo 3-6*

Sobre la lógica constructiva del contrasujeto, es posible enumerar las siguientes técnicas:

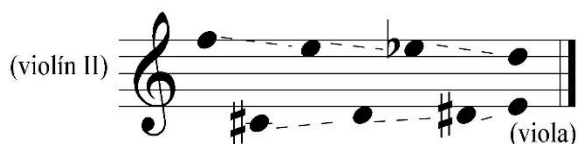
- Movimiento cromático alrededor de un eje. Si observamos los compases 9-10, notaremos que el 'do#<sub>5</sub>' permanece como punto de retorno. En principio, el propósito fue dibujar un descenso cromático de 'do#<sub>5</sub>' a 'la'. A esto se sumó la idea de intercalar cada nota con el 'do#<sub>5</sub>' inicial. El último paso fue reforzar la conclusión del movimiento con un cambio de dirección; de allí que el 'la' se haya transportado a la octava superior.



*Ejemplo 3-7*

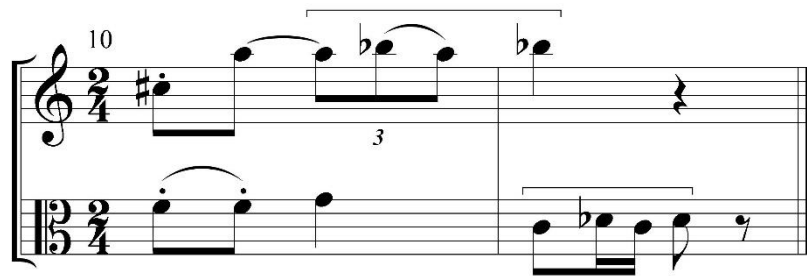
Encontramos otra instancia del mismo procedimiento en los compases 12-13. 'Fa<sub>5</sub>' funciona como eje y el movimiento descendente cromático comienza desde el 'mi<sub>5</sub>' hasta el 'do<sub>4</sub>'. De nuevo aquí, el último miembro del descenso ('do<sub>4</sub>') es transportado, aunque en este caso a la octava inferior (ver ej. 3-6).

- Movimiento cromático y contrario. En el compás 13, como una elisión del gesto recién descrito, comienza un doble movimiento: uno descendente desde el 'fa<sub>5</sub>' hasta el 're<sub>5</sub>' y otro ascendente desde 'do<sub>4</sub>' hasta 'mi<sub>4</sub>' (c.c. 13-14). No obstante lo anterior, el ascenso se escucha hasta el 'mi<sub>4</sub>' en la audición del pasaje. Esto se explica como una consecuencia de la separación de las líneas en el registro en conexión con la parte de la viola. Recordemos que, en el segundo pulso del compás 14, la viola toca un 'mi<sub>4</sub>', sonido que continúa el ascenso de la línea inferior del violín II (ver ejemplo 3-5).



*Ejemplo 3-8*

- Anticipación e imitación de segmentos del sujeto. En el segundo pulso del compás 10, el violín II anticipa la célula melódica de la viola del primer pulso del siguiente compás, aunque con un ritmo diferente. Más adelante (c. 14), el violín II imita una célula del sujeto del compás 13. Esta célula será repetida en secuencia en el compás siguiente (ver ejemplos siguientes).



Ejemplo 3-9a



Ejemplo 3-9b

A continuación, mostramos una tabla en la que relacionamos cada instrumento con la función que cumple y el punto de la exposición fugada en el que la cumple.

Exposición fugada

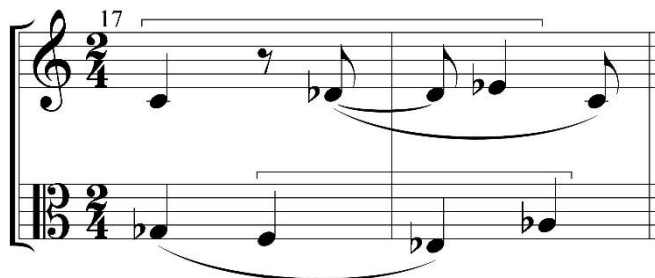
	Propuesta	Respuesta 1	Respuesta 2	Respuesta 3
Sujeto	Violín II	Viola (variante)	Violonchelo	Violín I (variante)
Acompañamiento	Demás instrumentos			
Contrasujeto		Violín II		Violonchelo
Contrapunto libre			Violín II y viola	Violín II y viola
Silencio		Violín I y violonchelo	Violín I	

Como se puede observar, la variante del sujeto es usada en las respuestas 1 y 3, en coincidencia con la aparición del contrasujeto. El sujeto original aparece en la propuesta y en la respuesta 2.

### Divertimento

Tras la exposición fugada, ocurre un divertimento entre los compases 31-50. Es importante recalcar que, como luego de este episodio no se retorna al sujeto, se frustra la continuación de la fuga. De acuerdo con la subdivisión del divertimento en dos partes, abordaremos su análisis así: en A<sub>2</sub> (c.c. 31-40) describiremos la construcción de las líneas del violín II y la viola a partir de unos esquemas de permutación; haremos énfasis en estos instrumentos por su papel protagónico. En A<sub>3</sub> (c.c. 41-50) seguiremos el curso de las líneas y su organización en dos grupos.

En la primera parte del divertimento (A<sub>2</sub>), decidimos usar un par de tricordios para diseñar dos esquemas de permutación, uno para el violín II, otro para la viola. Los compases 17-18 corresponden al lugar del cual extrajimos dichos tricordios.

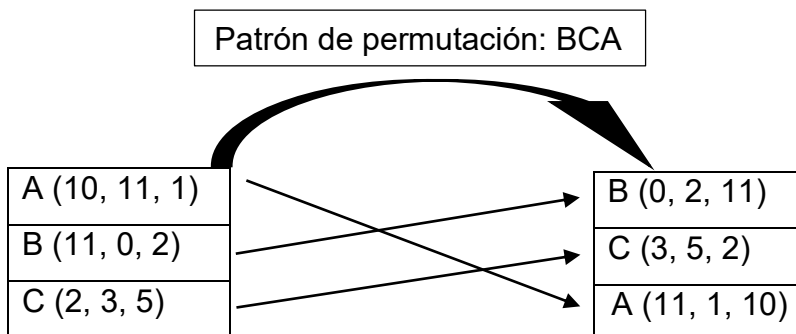


*Ejemplo 3-10*

Después de organizar cada tricordio en sentido ascendente, definimos las clases de conjunto a las que pertenecían:

- El tricordio del violín II pertenece a la clase de conjunto 3-7 (025).
- El tricordio de la viola pertenece a la clase de conjunto 3-2 (013).

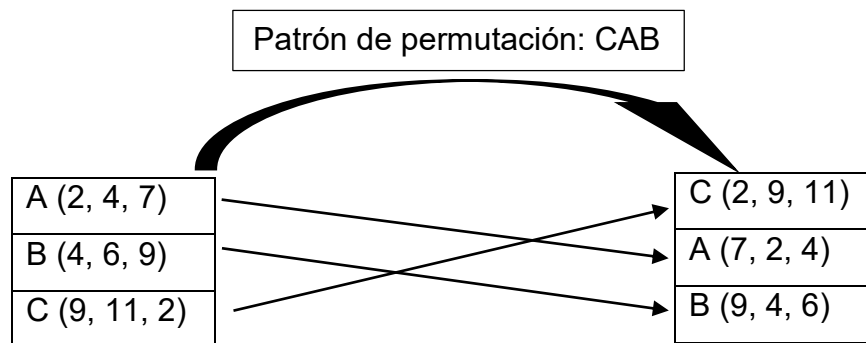
El siguiente paso consistió en construir los esquemas de permutación. Este proceso tuvo dos etapas: 1) crear el conjunto de partida y 2) definir métodos para la expansión del esquema. Estudiemos el esquema del violín II.



Este esquema está compuesto por seis conjuntos, todos pertenecientes a la clase 3-2. Los conjuntos están organizados así: se empieza por la columna de la izquierda (se lee de arriba a abajo) y luego se pasa a la columna de la derecha (lo mismo, se lee de arriba a abajo). El primer método de expansión consistió en multiplicar el conjunto de partida,  $(10, 11, 1)$ , por  $(013)$ , *prime form* de la clase 3-2. Por lo tanto, a los miembros del conjunto de partida se les aplicó  $T_1$  y al conjunto resultante de dicha operación  $T_3$ . En consecuencia, los conjuntos segundo y tercero resultaron de estos procedimientos. Por ejemplo, de que a cada miembro de  $(11, 0, 2)$  se le sumara 3, resultó el tercer conjunto  $(2, 3, 5)$ . El segundo método de expansión consistió en aplicar a los primeros tres conjuntos un patrón de permutación escogido deliberadamente: BCA. La reorganización del material se dio en dos niveles, en el del orden de los conjuntos y en el del orden de los elementos dentro de los conjuntos. En cuanto al primer nivel, el primer conjunto se replica en el sexto, el segundo en el cuarto y el tercero en el quinto (ver gráfico). Con respecto al segundo nivel (el de los elementos), si comparáramos los conjuntos  $(11, 0, 2)$  y  $(0, 2, 11)$  (segundo y cuarto, respectivamente), observaríamos que ambos contienen los mismos elementos en diferente orden. Esta reorganización está determinada,

precisamente, por el patrón BCA. Si  $11 = A$ ,  $0 = B$  y  $2 = C$ , el resultado de aplicar BCA sería  $(0, 2, 11)$ . Así mismo debe entenderse la relación entre los conjuntos primero-sexto y tercero-quinto.

Ahora mostramos los seis conjuntos usados por la viola, pertenecientes todos a la clase 3-7. En relación con los métodos de expansión, los intervalos de transposición se corresponden con  $(025)$  (*prime form* de dicha clase) y el patrón de permutación cambió a CAB. El resto del sistema es análogo al expuesto anteriormente.




Pasaremos ahora a evaluar la aplicación de estos esquemas a cada línea instrumental. A continuación, reproducimos el violín II y la viola de los compases 31-39 ( $A_2$ ). Las notas de los esquemas han sido señaladas con asteriscos, según el orden establecido por los procedimientos recién descritos.


The image shows a musical score for two instruments, Violin II and Viola, in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 31 through 36. The second system contains measures 37 through 39. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning of each system, *mp* (mezzo-piano) in measure 35, and *f* (forte) at the end of measure 39. There are also markings for *cresc.* (crescendo) in measures 37 and 38. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and asterisks. A bracket labeled '6' indicates a sextuplet in measure 36. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 3-11

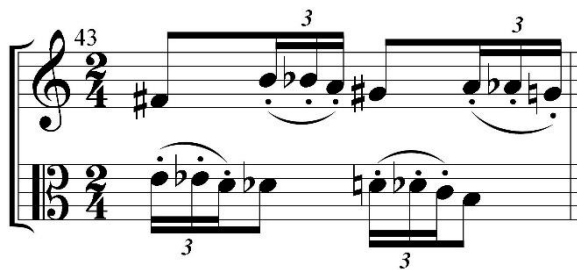
La función de los esquemas de permutación queda mejor definida a la luz de estos pasajes en tanto que sólo indican cuáles sonidos habrán de usarse y en qué orden; los demás factores musicales, incluido el ritmo, quedan libres de toda regulación. Es más, estos constructos ni siquiera dictan la manera en que los sonidos se suceden. De hecho, es notorio cómo, tanto en la viola como en el violín II, algunas notas no están contiguas. Son varios los medios para separar notas que aparecen contiguas en los esquemas originales:

- Nota repetida. En la viola: compases 31 ('sol<sub>4</sub>'), 32 ('la<sub>3</sub>'), 35 ('sol<sub>4</sub>'), 37 ('la<sub>4</sub>' y 'la<sub>3</sub>') y 38 ('mi<sub>4</sub>' y 'mi<sub>3</sub>'). En el violín II: compases 32 ('do<sub>#4</sub>'), 34 ('mi<sub>b4</sub>'), 36 ('si<sub>5</sub>'), 37 ('mi<sub>b4</sub>') y 38 ('si<sub>3</sub>').
- Conexión por escala o nota de paso (señalados con corchete simple). En la viola: compases 34-36; en el violín II: compases 35-36 y 39.
- En el compás 33, el violín II se mueve paralelamente con el violín I a distancia de 6a menor.

Sobre el ritmo, la viola se rige fundamentalmente por la célula , con extensión recurrente del último miembro y un consecuente desplazamiento

del primero de la siguiente repetición. El violín II usa la célula , con excepción de las escalas y el ritmo sincopado del primer pulso de negra del compás 32.

En A<sub>3</sub> (c.c. 41-50), las voces se organizan de la siguiente manera: el violín II y la viola ejecutan un ostinato rítmico-melódico mientras que el violín I imita una melodía del violonchelo. En ambos grupos existe una relación imitativa. Empecemos por ver el ostinato. Éste se compone de un motivo cromático descendente y su repetición en secuencia. Estos dos motivos yuxtapuestos constituyen el modelo que se repite una y otra vez, entre los compases 43-47. La línea de la viola (ostinato) es luego imitada en canon por el violín II a distancia de 5ta justa.



*Ejemplo 3-12*

En relación con este primer grupo, es importante resaltar que ya había habido instancias en el tercer movimiento en que el pulso de corchea se subdividía en tresillos de semicorcheas. En los compases 34-35 (ej. 3-11), por ejemplo, se articulan seisillos de semicorcheas (viola y violín II, respectivamente); de igual modo, el violín I ejecuta tresillos del mismo valor rítmico en los compases 37-38 (remítase a la partitura general). La diferencia dirimente en A<sub>3</sub> con respecto a los casos citados, es su papel preponderante como fuerza motriz. En efecto, si se toma en consideración el resultado sonoro de la imitación entre viola y violín II, se oirá un pulso ininterrumpido de semicorcheas atresilladas entre los compases 43-47.

También en A<sub>3</sub>, encontramos una melodía cantada por el violonchelo e imitada en canon por el violín I.

*Ejemplo 3-13*

Para la construcción de esta línea, se usaron motivos derivados del sujeto (véase ej. 3-1). Si observamos el violonchelo, concluiremos que el ritmo y los intervalos de la cabeza están intactos, que el compás 5 se refleja en el 44, que el 45 es una variación de éste y que el compás 46 utiliza la célula rítmica del primer pulso de negra del compás 8. Aparte de la cabeza, todos los motivos sufren modificaciones en su contorno melódico. Además de lo anterior, también se conserva el modo frigio como sistema escalar. En el caso del violonchelo, la tónica es 'si $\flat$ '. Por su parte, el violín I comienza una imitación estricta a distancia de 7m una negra después de que el violonchelo propone el dux. Finalmente, ambas voces alcanzan su reposo en una nota pedal ('re $\flat_4$ ' para el violín I, 'mi $\flat_2$ ' para el violonchelo) sostenida hasta el final de A<sub>3</sub> (c.c. 48-50).

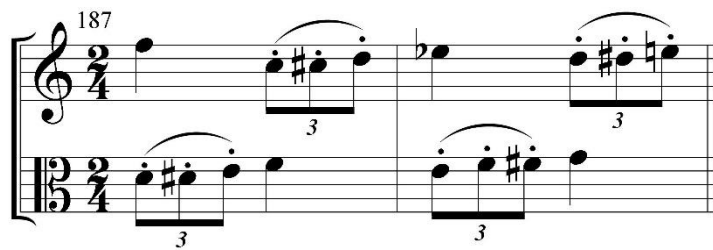
### Sección A<sup>1</sup>

Cuando hablábamos al principio de este capítulo sobre la forma concreta del tercer movimiento en relación con el modelo de sonata, dijimos que A<sup>1</sup> presentaba el material de A en retrógrado. La primera consecuencia de este procedimiento sería que A<sup>1</sup> contuviera la misma cantidad de subdivisiones formales que A, es decir, cuatro subsecciones. Sin embargo, dado que A<sub>4</sub> es una transición hacia B, decidimos usar sólo las tres primeras

subsecciones ( $A_1$ ,  $A_2$  y  $A_3$ ). De una secuencia de tres eventos, su reorganización en retrógrado implica que el evento central permanece en su posición mientras que los extremos se intercambian. Si aplicamos esto a nuestro esquema, el resultado será:  $A_1 = A^1_3$ ;  $A_2 = A^1_2$ ;  $A_3 = A^1_1$ . En este apartado, abordaremos una a una estas igualaciones.

La tercera subdivisión de  $A$  ( $A_3$ : c.c. 41-50), es la primera de  $A^1$ , es decir,  $A^1_1$ . Como las funciones de las voces permanecen igual, la viola y el violín II ejecutan un ostinato rítmico-melódico mientras que el violín I imita una melodía del violonchelo (ver ej. 3-12 y 3-13). De nuevo aquí, ambos grupos se rigen por la imitación. A pesar de estas coincidencias, existen elementos constructivos que diferencian las subsecciones referidas. Antes de proseguir con nuestro análisis, es importante aclarar un asunto sobre la escritura. A partir del compás 187 ( $A^1$ ), se retoma el tempo de la sección inicial del tercer movimiento, de setenta pulsaciones por minuto. Sin embargo, el pulso de referencia cambia. En  $A$ , el valor de referencia es la negra; en  $A^1$ , la blanca. Dicho de manera sucinta,  $A$  y  $A^1$  están en relación 1:2. La consecuencia de esto es que cada valor rítmico en  $A$  se corresponde con el doble de su duración en  $A^1$ , de modo que un compás en  $A$  es igual a dos en  $A^1$ ,  $\text{♩} = \text{♩}$ ,  $\text{♪} = \text{♩}$ ,  $\text{♫} = \text{♪}$  y así sucesivamente.

El primer hecho que se constituye como diferencia entre  $A_3$  y  $A^1_1$  es que ésta es más larga que aquélla. Las razones que causan este alargamiento son que el ostinato se extiende por más tiempo en  $A^1_1$  y que la melodía se repite parcialmente. En cuanto a la relación de los *ostinati*, es posible reconocer dos cambios fundamentales. Por una parte, la dirección del movimiento se ha invertido, esto es, pasó de ser descendente (c.c. 43-47) a ascendente (c.c. 187-201). Por otra, el intervalo de imitación entre la viola y el violín II se ha ampliado, de 5ta justa a 7m (compárese con ej. 3-12).



Ejemplo 3-14

Igualmente, la melodía del violonchelo en  $A_3$  (c.c. 43-47) sufre luego cambios en  $A^1_1$ . La modificación principal es, como con el ostinato, la inversión del movimiento. En su primera aparición (c.c. 43-47), la melodía tenía centro en 'sib' y usaba la colección del modo frigio. En su segunda aparición, la tónica ha mutado a 'do' y, como consecuencia de la inversión, la colección resultante es la escala mayor. Por su parte, la imitación canónica del violín I continúa siendo a distancia de 7m.

Ejemplo 3-15

Seguiremos ahora evaluando la relación entre  $A_2$  y  $A^1_2$ , subsecciones centrales de  $A$  y  $A^1$ , respectivamente. La diferencia sustancial entre ambas es el abandono de los esquemas de permutación para determinar los sonidos. En el caso de  $A^1_2$  (c.c. 207-217), dos factores convergen para dar forma a su contenido:

- La articulación casi continua de semicorcheas provee el motor rítmico al pasaje. Sólo en el compás 210 se interrumpe el pulso de semicorcheas

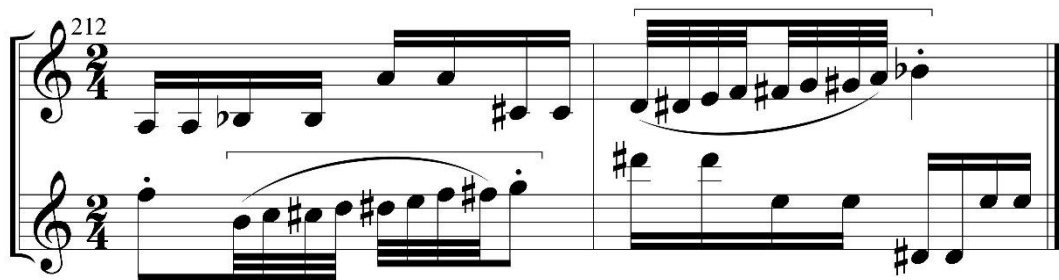
para dar paso al de corcheas atresilladas. Entre los elementos que brindan variedad al pasaje, es posible mencionar los cambios de altura en los grupos de semicorcheas (se agrupan de a dos) y, especialmente, el tránsito de la pulsación por los diferentes instrumentos. En este punto, es interesante notar con qué insistencia se percibe la pulsación en el registro grave del violonchelo (c.c. 211-213) en comparación con los demás registros.

- Presentación de distintos motivos en un lapso tan corto que, aun cuando estén sometidos a imitación, no es posible reconocerlos como temáticos (recurrentes).

The image shows a musical score for two staves, likely Violin I and Violonchelo, in 2/4 time. The score is numbered 207. The top staff (treble clef) and bottom staff (bass clef) both contain rhythmic patterns. The top staff has markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco 3' (arco triple). The bottom staff also has markings for 'pizz.' and 'arco 3'. The notation includes eighth notes, slurs, and dynamic accents.

*Ejemplo 3-16*

El violín I y el violonchelo discurren en este pasaje como voces en imitación canónica. Aunque el contrapunto imitativo es un medio que establece tematicidad, pareciera que esta consecuencia fuera contrarrestada en este pasaje porque los motivos constitutivos son enunciados apenas una vez en un período de tiempo corto. Además, la viola y el violín II no participan de esta textura sino que establecen sus propias relaciones. Otra instancia de imitación ocurre entre los violines.



*Ejemplo 3-17*

Un último ejemplo que traemos a colación es la línea de la viola entre los compases 213-216.



*Ejemplo 3-18*

Este es el fragmento de  $A^1_2$  en el que la tematicidad se manifiesta con más claridad. Los compases 215-216 son una inversión de los compases 213-214, aunque hay algunas mutaciones: la 5ta justa del segundo pulso del compás 213 cambia a 4ta justa en el 215 y la 6M del compás 214 se comprime a 6m en el 216.

$A^1_3$  (c.c. 208-217) retoma el sujeto de la fuga de  $A_1$ . Los compases 218-227 constituyen una transición hacia el pasaje climático del tercer movimiento (c.c. 228-238). La diferencia fundamental entre  $A_1$  y  $A^1_3$  es el abandono del procedimiento fugado y su reemplazo por una textura homofónica. En este contexto, el sujeto funciona como melodía (violín I) mientras los demás instrumentos hacen un acompañamiento cordal. A pesar de las diferencias entre  $A_1$  y  $A^1_3$ , la idea de la politonalidad permanece como eje común.

228

(do)

(si' y 'sol')

(sib' y 're')

(fa' y 'la')

MiM: V V2 I (V6/5) [iv=vi] vii°2,b3 I6/4

(ret.)

Ejemplo 3-19

Como los enlaces armónicos de los compases 228-231 no se subordinan a un centro tonal específico, no acontece la politonalidad sino la libre sucesión de acordes. En otras palabras, se utilizan poliacordes para construir progresiones no sujetas a centros tonales. En el ejemplo anterior, hemos escrito entre paréntesis, debajo de cada formación cordal, las tónicas sobre las cuales se construyen los acordes en cada compás. A continuación, complementamos dicha información con una tabla en donde especificamos la cualidad de cada acorde entre los compases 228-231.

Compases	Poliacordes
C. 228	DoM + Dom
C. 229	SiM + SolM, -5
C. 230	Sibaum + ReM, -5
C. 231	FaM + La7

En contraste con esta práctica, la armonía de los compases 232-235 se organiza en una progresión funcional-tonal que modula de MiM a DoM. En el ejemplo referido, el lector podrá encontrar el análisis armónico del pasaje referido.

#### Comentario conclusivo

En el presente capítulo, decidimos centrar nuestra atención en las características formales que eran particulares del tercer movimiento. Para ello, expusimos las divergencias entre la forma concreta de la obra en relación con la forma de movimiento de sonata. Con el fin de ahondar en estas diferencias, abordamos la exposición (A) y la reexposición (A<sup>1</sup>), analizando sus partes constitutivas e hicimos evidente su relación (la segunda reordena en sentido retrógrado las partes de la primera). Finalmente, con respecto a la armonía, se amplió el marco de referencia funcional-tonal hacia la politonalidad.

## 4. ÚLTIMOS DOS MOVIMIENTOS

### Comentario introductorio

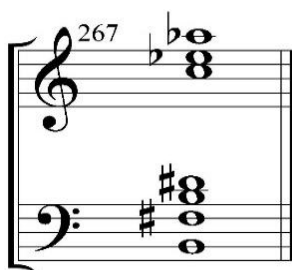
Estudiaremos los dos movimientos finales en la última parte de la monografía. Decidimos hablar de ambos en el mismo capítulo en razón de que el cuarto movimiento cumple la función de transición. Su contenido y forma se entienden plenamente en relación con los movimientos contiguos porque desarrolla las implicaciones armónicas del acorde conclusivo del tercer movimiento y anuncia ideas temáticas del quinto; transita desde la apacibilidad de la sección conclusiva del movimiento precedente hacia el carácter incisivo del siguiente.

### Cuarto movimiento

#### Esquema formal

División formal	A	B	A <sup>1</sup>
Compases	1-15	15-26	27-41
Número de compases	15	12	15
Duración aproximada	0'25	0'22	0'43

El tercer movimiento concluye con un poliacorde. Sobre las tónicas 'sol#' y 'si' se construyen dos acordes mayores superpuestos. A continuación, mostramos esta formación en su disposición original.



*Ecuación 4-1*



esta línea puede describirse como un salto ascendente de 5<sup>ta</sup> justa que es luego contrarrestado por un movimiento cromático continuo. Otros factores confluyen para establecer su identidad:

- Aunque el movimiento descendente sea predominante, la melodía no es estrictamente rectilínea. En resumen, se dibujan tres ascensos ('mi' → 'si' (c.c. 1-2), 'mi' → 'sol' (c. 3) y 're#' → 'mi' (c. 4)) en una línea predominantemente descendente.
- El punto climático se encuentra al inicio y tiene el valor rítmico más largo.
- El descenso no se articula en valores rítmicos iguales. Uno podría inclinarse a pensar que la función enfática que el clímax ejerce hacia el final de una melodía (nota más alta y posiblemente más larga, usualmente apoyada por otros factores armónicos y de textura) es aquí reemplazada por la aceleración del pulso que implica el septillo.

Por vía de la repetición en A (c.c. 1-15), esta melodía se vuelve temática. En los compases 6-9 es expuesta por el violín II, sólo que está transportada una 5<sup>ta</sup> justa con respecto a la original. De igual modo, el violín I la retoma en el compás 10, aunque con modificaciones mayores (se invierte el movimiento y se disminuyen los valores rítmicos a la mitad). Asimismo, la célula del septillo se independiza en los últimos compases de A (c.c. 12-14) para construir una transición hacia B. Más adelante, se verá la importancia de dicha célula en la composición de B.

Al comienzo de este capítulo, dijimos que el cuarto movimiento era una transición entre los movimientos tercero y quinto. La relación entre el cuarto y el quinto se hará evidente en el apartado siguiente. Por el momento, podemos establecer que hay una relación armónica entre el tercero y el cuarto. Recordemos que los poliacordes, usados o no dentro de un contexto politonal, son recurrentes en el tercer movimiento. El acorde final de este

movimiento (ej. 4-1) es tomado como una insinuación cuyos efectos veremos en el cuarto movimiento. Tanto en A como en A<sup>1</sup> se continúan usando poliacordes. A modo de ilustración, pondremos en una tabla las armonías básicas de la primea sección (A: c.c. 1-15).

Compases	Zonas armónicas
C. 1	DoM + LaM
C.c. 1-4	DoM9
C.c. 5-8	Do+m + SolM
C.c. 9-10	DoM + LaM
C. 15	DoM + LaM

Entendemos el adjetivo ‘básicas’ en el sentido de que no todas las voces de la textura están derivadas de o determinadas por las armonías del cuadro. El caso más claro es el de la melodía misma (el tema). Su construcción, como ya se mostró, responde al pensamiento lineal, por lo tanto, la correspondencia de sonidos de la melodía con la armonía de turno es fortuita. Volviendo al cuadro, puede comprobarse que la formación cordal inicial (DoM + LaM) retorna en el compás 15. En este sentido, podemos entender el proceso armónico como una progresión ordenada hacia un centro bitonal de reposo. Si el único factor confluyente fuera la armonía, la pieza podría llegar a su fin en el compás 15. Sin embargo, otros factores, como la textura (que se adelgaza), el ritmo melódico incesante y una nueva entidad temática (predominancia de escalas), contribuyen a la continuidad del discurso musical. Lo que sí podemos aseverar, es que la reaparición de la formación cordal inicial en el compás 15, en comunión con otros factores, constituye una división formal clara.

En este movimiento ocurre de nuevo el fenómeno de la recurrencia temática. Aparte del tema principal, también encontramos el tema a<sub>1</sub> del

primer movimiento (ej. 1-1). En esta ocasión, se usa en conjunción con los motivos escalísticos del violín I (c.c. 12-14) para construir la transición hacia B. En el siguiente ejemplo, ponemos un extracto en el que el violín II y el violonchelo ejecutan en octavas una parte del primer motivo de  $a_1$  del primer movimiento (con considerables cambios rítmicos).

Ejemplo 4-4

Durante la sección B (c.c. 15-26), se explotan los atributos del septillo del tema (ej. 4-3, c. 3). Más específicamente, se usa la categoría general de escala como marco de referencia para diseñar varios gestos musicales que luego agrupamos en B. En los compases 15-18, por ejemplo, se presentan dos planos de actividad, el del violonchelo y el del resto de los instrumentos. El violonchelo ejecuta una línea a dos voces que se desenvuelve en una pulsación irregular.

Ejemplo 4-5

Cada corchete muestra el espacio que ocupa el ataque más el sonido remanente y el silencio posterior. La cifra sobre ellos indica el número de semicorcheas que dura cada espacio. Lo más interesante es que la voz superior canta el primer motivo del tema  $a_1$  del primer movimiento mientras

que la voz inferior canta el primer inciso del tema del cuarto movimiento (ej. 4-3). Por su parte, los demás instrumentos tocan patrones con diseños escalares en la parte aguda del registro general.

*Ejemplo 4-6*

Desde el asterisco hacia adelante, la viola funciona como el modelo melódico que los violines imitan. Si observamos bien, nos percataremos de que la imitación es canónica, de que el violín II comienza una corchea después que la viola a distancia de 2M y de que el violín I empieza dos corcheas más tarde a distancia de 4ta justa y con movimiento invertido. En lo que resta de B, las escalas siguen teniendo un papel preponderante. Hacia el final de la sección central, comienza a insinuarse la cabeza del tema (c.c. 1-5), lo que, luego de la llegada a A<sup>1</sup>, se interpreta como una retransición temática.

Finalmente, en la tercera sección (A<sup>1</sup>: c.c. 27-41) se retoman los materiales temáticos y armónicos de A. Por una parte, se fragmenta el tema y se construyen sintagmas de tamaño variable con los motivos independizados; por otra parte, se retorna al poliacorde primario (DoM + LaM). En cuanto al primer asunto, es importante traer a colación que, entre los compases 27-31, se utiliza el primer inciso del tema (motivos primero y segundo), en el 32, el tercer motivo y el cuarto entre los compases 33-35, (remítase al ejemplo 4-3 para ver los motivos en cuestión).

### Quinto movimiento

Retornemos una vez más al concepto de tematismo y definámoslo, de la manera más general, como el estudio de las ideas musicales que son recurrentes en una obra, cualquiera sea su tamaño. Desde esta perspectiva, el quinto movimiento es el más abigarrado de toda la obra. Por una parte, hay cuatro temas nuevos, dos en A y dos en B. Por otra, encontramos varias instancias de recurrencia temática. De hecho, se retoman ideas de todos los movimientos precedentes, unas de manera más explícita que otras. Tal es la riqueza temática del quinto movimiento.

Resulta necesario, entonces, abordar al menos un tema original y uno o varios puntos de recurrencia temática. Con este propósito en mente, decidimos hablar de  $a_1$  y de ciertos pasajes de transición. Hay dos razones para esto:  $a_1$  es una idea principal recurrente que, además de dar origen al tema  $b_1$ , es usada en la construcción de transiciones; los pasajes transitorios son un excelente referente para tratar la recurrencia temática, pues es allí donde más confluyen ideas de otros movimientos.

El siguiente es el orden expositivo que adoptaremos. Primero, presentaremos el esquema formal del quinto movimiento. En una tabla complementaria, anotaremos los temas de cada sección en su orden de

aparición. Luego, estudiaremos  $a_1$  y  $b_1$ . Finalmente, centraremos nuestra atención en  $A_3$  y en la transición de los compases 104-128.

Antes de comenzar nuestro estudio de los temas originales, es necesario decir que la organización del contenido en el quinto movimiento es análoga a la del tercero, en la medida en que encontramos dos grupos temáticos contrastantes, una sección de desarrollo y una final de recapitulación (forma sonata). Además de esto, es interesante notar la relación de tamaños entre las tres primeras secciones (A, B, Des.). Según el esquema formal (página siguiente), A comprende 103 compases y tiene una estructura ternaria, así:  $[A_1 + A_2; A_3$  (retransición);  $A_1 + A_2]$ . Aunque B (40 compases) y Des. (69 compases) no pueden, por sí solos, balancear el tamaño de A, juntos (109 compases) sí establecen cierta conmensurabilidad con ella. Considérese ahora que no sólo estamos hablando de una cuestión numérica. Lo cierto es que, como B y Des. están contiguos, ambos forman una unidad formal mayor. Si bien es cierto que la escisión formal entre B y Des. se logra por medio de la inserción de material temático de A en Des., también es verdad que los temas de B siguen estando presentes en Des.

Esquema formal

División formal	A	Transición (Trans.)	B	Desarrollo	A <sup>1</sup>	Coda
Compases	1-103	104-128	129-168	169-237	238-264	265-274
Número de compases	103	25	40	69	26	11
Subdivisión formal	A <sub>1</sub> (1-24) + A <sub>2</sub> (25-45) A <sub>3</sub> (46-58) A <sub>1</sub> + A <sub>2</sub> (59-103)	-----	B <sub>1</sub> (129-142) B <sub>2</sub> (143-168)	Des <sub>1</sub> (169-194) Des <sub>2</sub> (195-216) Des <sub>3</sub> (217-237)	-----	-----
Duración aproximada	2'06	0'25	0'45	1'19	0'32	0'14

Relación entre subdivisiones formales y contenido musical<sup>6</sup>

A	A <sub>1</sub> : a <sub>1</sub> ; A <sub>2</sub> : a <sub>2</sub> ; A <sub>3</sub> (retransición): a <sub>1</sub> + temas de I y III.
Transición	a <sub>1</sub> + temas de I y II.
B	B <sub>1</sub> : b <sub>1</sub> (derivado de a <sub>1</sub> ); B <sub>2</sub> : b <sub>2</sub> .
Desarrollo	Des <sub>1</sub> : a <sub>1</sub> + b <sub>2</sub> + b <sub>1</sub> ; Des <sub>2</sub> : coral sobre a <sub>1</sub> + tema de III; Des <sub>3</sub> (retransición): pasaje en pizzicato sobre a <sub>1</sub> .
A <sup>1</sup>	a <sub>1</sub> + a <sub>2</sub> .
Coda	a <sub>2</sub> + a <sub>1</sub> .

<sup>6</sup> Los números romanos indican los movimientos precedentes. En consecuencia, su aparición implica recurrencia temática. De otra parte, la segunda columna sólo muestra información general sobre cuáles temas ocurren en cuáles secciones. Que en la Transición ocurra a<sub>1</sub>, no quiere decir que este tema aparezca en toda su extensión sino que se han utilizado algunos de sus motivos.

Continuemos, entonces, con la presentación del tema principal del quinto movimiento, a<sub>1</sub>.

The image shows a musical score for violin I, measures 1-7. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff (F1) contains measures 1-7, with dynamics f, mp, and i2. The second staff (F2) contains measures 1-7, with dynamics f and mp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Ejemplo 4-7*

Este tema fue construido con la intención de establecer relaciones temáticas con el tema principal del movimiento precedente (ej. 4-3). Por una parte, encontramos la célula inicial del tercer motivo del tema del cuarto movimiento en su forma original de septillo (compás 3 del quinto movimiento en su forma original de septillo (compás 3 del quinto movimiento). Asimismo, encontramos una modificación del mismo gesto en el compás 7, en forma de quintillo). Por otra parte, volvamos de nuevo al tema del cuarto movimiento y tomemos su primer inciso para comprobar otras similitudes.

The image shows a musical score for the first phrase of the fourth movement theme. The score is in 3/4 time and consists of a single staff. The first phrase is marked with a '2' above the first measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

tema del cuarto movimiento: primer inciso

*Ejemplo 4-8*

Comparando este fragmento con los primeros dos compases del ejemplo 4-7, veremos que ambos pasajes son melodías cromáticas de cuatro sonidos, con la diferencia de que la dirección del movimiento melódico se ha invertido en el segundo.

Prosigamos estudiando la organización de las ideas en a<sub>1</sub>. A la luz de ciertas simetrías, resulta evidente su similitud con el período de ocho compases. Recordemos brevemente (Berry, 1986: 15) que el período es una forma musical constituida por dos frases – una llamada antecedente (que no es conclusiva) y la otra consecuente (que sí es conclusiva) – constituidas, a su vez, por dos incisos cada una. Dado que la segunda frase es una repetición de la primera (aunque con posibles variaciones) resulta una correspondencia motivica entre las frases. En nuestro caso, dicha correspondencia se establece entre los siguientes pares de compases: 1 y 5, 2 y 6, 3 y 7, 4 y 8. Cada compás contiene un motivo.

En este punto, resulta interesante resaltar algunas diferencias entre estos pares. Veamos, por ejemplo, las divergencias del compás 7 con respecto al 3. En la línea superior (el tema, propiamente dicho) ocurren cambios melódicos. En los primeros dos pulsos ha habido una inversión del movimiento y una mutación interválica en el segundo de ellos [el 'si<sup>b</sup>' → 'do' (2<sup>a</sup>M) se convierte en 'do<sup>#</sup>' → 'do<sup>b</sup>' (2<sup>a</sup>m)]. De igual manera, el quintillo del compás 7, a pesar de conservar el contorno del septillo del cual deriva (c. 3), tiene una constitución interválica distinta.

Un último comentario con respecto al período. La progresión armónica es la razón fundamental por la cual la segunda frase es más conclusiva que la primera, aunque también pueden contribuir a tal efecto factores rítmicos y melódicos. El modelo de dicha progresión es: I (c. 1) → V (c. 4) → I (c. 8). De esto se deduce, por supuesto, que la primera frase concluye en semicadencia mientras que la segunda concluye con el reposo. Nuestro caso es análogo. Para entender el porqué, debemos entender primero un asunto formal. El compás 8 no es el final real del período sino que éste se extiende por dos compases más, es decir, se amplifica. Por lo tanto, el

reposo no llega sino hasta el compás 10. En el siguiente ejemplo, el lector encontrará una reproducción de los compases 9-10.

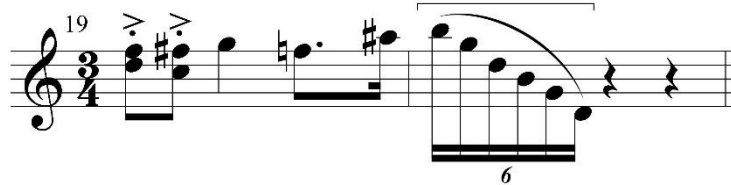
The image shows a musical score for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Bass (bottom). The score is divided into two measures, 9 and 10. Measure 9 is in 3/4 time, and measure 10 is in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). In measure 9, the Violin I staff has a series of notes with accents and a fermata. The Violin II and Bass staves have corresponding notes. In measure 10, the Violin I staff has a whole note chord marked with an asterisk (\*), while the Violin II and Bass staves have whole notes. The time signature changes from 3/4 to 4/4 between measures 9 and 10.

*Ejemplo 4-9*

La nota de reposo del compás 10 ('si') no es indicación de un centro tonal mantenido durante todo el período, pues el acorde inicial del movimiento es Rem. Hay dos factores primordiales que contribuyen a establecer la conclusión del período inicial. Por una parte, cesa toda actividad rítmica y se mantiene un único sonido que es el cuádruple del valor anterior (♩). A esto se le suma un adelgazamiento en la textura (sólo queda el violín I). Por otra parte, en el compás 9 hay una especie de cadencia V → I sobre el centro 'si': en el segundo pulso se alcanza a formar una dominante (Fa#M) y en la última corchea del compás aparece un acorde de 'si' (señalado con asterisco en el ejemplo) en primera inversión con sus dos terceras ('re♭' y 're#').

Entre los compases 17-24, vuelve a aparecer el tema en su extensión original de período, aunque con ciertas variaciones. Nos interesa ahora

mencionar un gesto melódico específico que hace el violín I en el compás 20 (entre corchetes en el ejemplo siguiente).



*Ejemplo 4-10*

Este arpeggio es la terminación de un contrapunto al último inciso (c.c. 19-20) de la primera frase del tema (c.c. 17-20). A pesar de que en este lugar sucede como un contrapunto libre (no imitativo), el gesto del arpeggio funcionará como idea germinal del tema  $b_1$  de la subsección  $B_1$  (c.c. 129-142). El pensamiento que da forma al contenido entre los compases 130-136 (ejemplo en la página siguiente) es el de la intercalación de acordes en bloque (caracterizados por la coincidencia de ataques en la textura) y de arpeggios en la viola.

Por lo general, los acordes en bloque son el resultado de concebir algunas de las notas del arpeggio como sensibles. En el ejemplo referido, hemos unido con líneas punteadas la nota en función de sensible con la nota de resolución. Por su parte, el primer acorde establece el marco de referencia para los arpeggios. En efecto, la formación resultante de la superposición de  $M\sharp m$  y  $F\sharp m$  (primer acorde) será luego empleada por la viola para articular sus arpeggios. Esta es, por tanto, otra instancia en la que construcciones policordales vuelven a aparecer sin estar atadas a ningún centro tonal (ver ej. 3-19 y comentario posterior, capítulo III).

130

Ejemplo 4-11

También resulta interesante ver cómo los instrumentos se van coordinando hacia los acordes en bloque. En términos de textura, esto puede analizarse como una intensificación de la coincidencia de ataques (últimos pulsos de todos los compases) en dirección a la simultaneidad total en el primer pulso de todos los compases.

Por último, queremos resaltar la función estructuradora de la melodía en el nivel de la frase que nos ocupa (c.c. 130-136). Los primeros tres compases

(c.c. 130-132) se agrupan como consecuencia de la repetición del arpeggio descendente, mientras que los últimos dos (c.c. 134-135) forman otra unidad por la repetición del arpeggio ascendente. El compás 133 funciona como un puente entre los grupos descritos en cuanto que contiene, tanto líneas descendentes (segundo pulso) como ascendentes (tercer pulso).

Seguiremos ahora con las transiciones; veremos primero  $A_3$ . Ésta tiene tamaño de período binario, con su primera frase amplificadas (46-52). El período se articula en el compás 52 por medio de un acorde sostenido por una  $\downarrow$  y un silencio consecutivo. En cuanto a su contenido,  $A_3$  toma ideas temáticas ya oídas. Por una parte, utiliza el material del violonchelo del primer inciso de  $a_1$  (c.c. 1-2); por otra, hace uso de la recurrencia temática al presentar tres temas de movimientos precedentes, dos del primer movimiento ( $a_1$  y el tema de D) y uno del tercero (sujeto de la fuga).

Pensamos que lo más sobresaliente en la construcción de este pasaje transitorio consiste en la manera en que todas estas ideas se despliegan. El material del violonchelo es sometido a imitación canónica en dos pasajes paralelos (las frases), mientras que los temas de otros movimientos aparecen consecutivamente (no de necesidad contiguos). En relación con la extensión de estos temas, sólo el tema de D (ej. 1-20) aparece completo. Del sujeto de la fuga del tercer movimiento (ej. 3-1), sólo se usa su cabeza y de  $a_1$  del primer movimiento (ej. 1-1), sólo su primer motivo. A continuación, presentamos la primera frase de  $A_3$  (c.c. 46-52) y señalamos con corchetes y letreros los temas y los movimientos (números romanos) de donde provienen.



a oír los temas que ya dijimos de  $A_3$ . Ciertamente, no hablamos sólo de melodía en referencia a los temas sino al conjunto de elementos musicales que forman una constelación de relaciones (armonía – constitución y ritmo – , articulación, dinámica, composición tímbrica de la textura, papel de los instrumentos en la textura, entre otros). Además del cambio de tema, el silencio de corchea (c. 45) refuerza la división formal entre  $A_2$  y  $A_3$ .

Habiendo esclarecido las razones por las cuales nos es posible discernir las subsecciones de  $A$ , queda aún por determinar cómo  $A_3$  cumple la función de redirigir el discurso musical hacia  $A_1$ . De nuevo aquí, tendremos que remitirnos a la relación temática interseccional. Antes de hacerlo, empero, debemos introducir el concepto de *densidad temática*. Entendemos densidad temática como la relación entre la cantidad de ideas y el tiempo en que éstas son presentadas. Entre mayor sea el número de ideas diferentes y menor sea el tiempo en que éstas ocurran, mayor será la densidad temática. El criterio para establecer el cambio de idea musical es la percepción. Esta premisa nos permite considerar un tema y sus posibles variaciones como un grupo temático, siempre y cuando la relación entre ellos sea identificable mediante la audición. Veamos un ejemplo del movimiento actual. Al tomar  $a_1$ , decimos que éste es un tema con tamaño de período. Al mismo tiempo, utilizamos el símbolo  $A_1$  para significar una unidad temática, es decir, que lo contenido en ella se relaciona con  $a_1$ . Ahora bien, dicha unidad no se establece necesariamente mediante la repetición exacta (contenido y extensión) de  $a_1$ , sino también mediante el uso de sus partes constitutivas (motivos) para la construcción de sintagmas de tamaño variable. Se hablará de un nuevo grupo temático sólo cuando se presente un nuevo tema (como en  $A_2$ ) o cuando se usen las partes constitutivas de un tema conocido para crear ideas nuevas cuya identidad no es reconocible en la audición sino sólo mediante el análisis.

Con lo anterior en mente, podemos afirmar que hay una diferencia sustancial en la densidad temática de  $A_3$  con respecto a  $A_1$  y  $A_2$ . Cada una de estas dos contiene un tema ( $a_1$  y  $a_2$ , respectivamente) y unos sintagmas contruidos sobre fragmentos o variaciones de esos temas. De esto se infiere que, por el tiempo que dure cada una, habrá unidad temática.  $A_3$ , por el contrario, contiene varias ideas temáticas (reconocibles en tanto que ya han sido oídas) dispuestas en un lapso más corto que el de  $A_1$  o el de  $A_2$ . En analogía con los procesos armónicos, podríamos considerar  $A_3$  como la porción de tensión cuya resolución llega con el asentamiento de un solo tema por un período más largo. En este sentido, el retorno a  $A_1$  sería análogo al reposo de un primer grado ( $I$ ) que es antecedido por la tensión de su dominante ( $A_3$ ). En conclusión, podemos decir que  $A_3$  cumple con su función formal de retransición tanto por su constitución como por su ubicación.

Finalizaremos nuestro estudio de las transiciones con el pasaje de los compases 104-128 (Trans. en el esquema formal) que conecta A y B. Su constitución se asemeja a la de  $A_3$  en cuanto a la variedad de ideas temáticas presentadas. En este sentido, su densidad temática es mayor que la de  $A_2$  o  $B_1$ , subsecciones que une y que están contruidas con un solo grupo temático. Los temas que aparecen en Trans. son, en orden de aparición: una variación del quinto motivo (tercer inciso: c.c. 5-6) de  $a_1$  del presente movimiento (ej. 4-7), una reproducción exacta de la quasi cadenza de la viola en el desarrollo del primer movimiento (ej. 1-25) y una célula melódica de  $B_2$  del segundo movimiento (ej. 2-8). A continuación mostramos fragmentos con los temas citados para que el lector los compare con sus fuentes originales.



primaria (LaM) y la tónica (Rem) (ver ejemplo siguiente). Esta es otra instancia en que la armonía funcional-tonal contribuye a aclarar la división formal entre partes contiguas (función estructuradora). En este caso, la fuente de los cromatismos en los acordes vuelve a ser la mixtura (ver Segundo Capítulo, Sección C, pág. 57). Si definimos Rem como la tonalidad principal, es preciso entender el Mim9 del compás 58 como un traslado del modo mayor, en virtud de que dicha disonancia es 'fa#' y no 'fa'.

Rem: ii9      V13/7      i

Ejemplo 4-14

A diferencia de lo descrito entre A<sub>3</sub> y A<sub>1</sub>, Trans. y B<sub>1</sub> (c.c. 128-129) sí están separadas por un silencio. Aquí, la cesura refuerza la división formal. De igual manera, otros factores convergen con el mismo fin: una armonía consonante de ReM, una graduación dinámica hacia *p* y un cese de toda actividad rítmica.

Ejemplo 4-15

A pesar de esta clara división, Trans. contiene un gesto repetido tres veces que presagia el tema  $b_1$  (véase ej. 4-11). Dicho gesto (ejemplo siguiente) podría considerarse como una inversión del arpeggio inicial de  $b_1$ .

Ejemplo 4-16

### Comentario conclusivo

En este último capítulo hemos estudiado los dos movimientos finales de *Daser-cu*. En el apartado correspondiente al cuarto movimiento, vimos cómo éste, en función de transición, desarrolla la dimensión armónica que plantea el acorde conclusivo del tercer movimiento y expone un motivo melódico (septillo) que luego va a ser retomado y desarrollado en el último movimiento. También retornamos al fenómeno de la recurrencia temática. En el apartado del quinto movimiento, nos concentramos en estudiar la constitución y organización de los temas  $a_1$  y  $b_1$ . Además, abordamos dos transiciones ( $A_3$  y Trans.) y establecimos que su contenido estaba fuertemente fundado en la recurrencia temática. Por último, ahondamos en las razones musicales por las cuales dichas transiciones llevan a cabo su función formal de unir partes mayores.

## CONCLUSIONES

### Reflexiones y conclusiones parciales en torno a la cuestión del tematismo

#### Primero

A través del análisis de *Daser-cu*, el concepto de tematismo nos ha llevado a reflexionar sobre los medios de articulación formal, la naturaleza de los gestos musicales y su tratamiento. Consideramos que estos pensamientos se han originado desde una acepción de 'tema' (ver Introducción, punto 1, página 10) que es contraria en varios aspectos a la propuesta por algunos musicólogos teóricos. En general, se habla de tema en conexión con ciertos géneros, como sonata, concierto, sinfonía y tema con variaciones. Esta premisa tiene ya consecuencias teóricas importantes, pues implica que los temas deben tener un tamaño particular de acuerdo con abstracciones derivadas de la observación. Además, dado que la muestra sobre la que basan sus observaciones proviene generalmente de un período restringido (la Práctica Común), los teóricos asignan unas funciones específicas (progresiones armónicas, correspondencias motivicas, simetría, balance, entre otros) a los miembros constitutivos del tema de acuerdo con las prácticas compositivas de ese período.

Es propio de cualquier teoría sistematizar, es decir, agrupar fenómenos según unos criterios establecidos. Dentro de la morfología, la musicología teórica ha hecho un esfuerzo en este sentido, de modo que ha asignado unos términos para denotar posibles organizaciones del discurso musical. Este ejercicio, creemos, tiene recompensas para el compositor porque le permite conocer estilos musicales del pasado y acercarse a prácticas específicas, a maneras de hacer. Pensamos, sin embargo, que también puede constituir una limitante al ejercicio creativo porque, como ha sido usual que se analicen ejemplos musicales de un corpus recurrente y

limitado, existe la tendencia a asociar el concepto de tema con el período Clásico y con las formas que se originaron allí y se desarrollaron luego. La mención de autores del siglo XX, por ejemplo, sólo se precisa en los casos en que estos hayan usado dichas formas.

La asociación de términos con estilos particulares dificulta el ejercicio teórico porque impide ver qué hay de común entre músicas de distintos períodos. Schönberg (1970: 98-104), por ejemplo, hace distinción entre melodía y tema arguyendo que la primera tiene un sentido afirmativo y que es autosuficiente mientras que el segundo es como una invitación porque queda abierto a elaboraciones y desarrollos posteriores. En realidad, parece contradictorio oponer estas estructuras cuando los temas que trata Schönberg en su libro – en su mayoría de obras de Beethoven y con escaso recurso a autores del siglo XX – son melodías.

Kühn y Berry, por su parte, tratan estructuras como el período en marcos muy limitados: lo explican como una estructura del Clasicismo, con una organización específica (simetría) y con una progresión armónica definida<sup>7</sup>. Este es un caso en que la constante asociación de tamaños con funciones específicas suscita una profusión de terminología que hace más ardua la tarea de acercarse al pensamiento de un teórico. Por cuestiones no relacionadas con el tamaño sino con la armonía, por ejemplo, Berry (1986: 24) distingue entre frases consecutivas y una ‘cadena de frases’. A lo largo del análisis de *Daser-cu*, si bien es cierto que estuvimos atentos a la relación entre armonía y forma, evitamos crear modelos de análisis derivados de aplicaciones concretas. Esta es la razón por la cual siempre discernimos entre el tamaño de los sintagmas y las armonías que los forman o los articulan.

---

<sup>7</sup> Remítase a la discusión del capítulo IV, apartado “Quinto Movimiento”, sobre la relación entre la estructura del tema a<sub>1</sub> de ese movimiento y el período clásico (pág. 94).

Pues bien, nosotros somos adeptos a una definición de tema que evita proposiciones restrictivas en cuanto al tamaño y la construcción de ideas musicales y que, en cambio, mantiene el valor representativo de gestos musicales que son germinales y recurrentes en una composición. Nos referimos, por supuesto, a la definición ya citada que da Gustavo Yepes (Introducción, punto 1, página 10).

Concebir tema como una idea recurrente, con independencia del tamaño que ocupe y de la relación de sus elementos constitutivos, puede ser muy oportuno tanto para la teoría como para la composición. Por una parte, se fortalece la función sistematizadora de la teoría porque ofrece la oportunidad de remitirse a músicas anteriores y posteriores a la Práctica Común en referencia al concepto de tema. Por ejemplo, podríamos pensar el sujeto sobre el que usualmente se basa cada parte de un motete (según cambie el texto) o el sujeto de una fuga, como temas, es decir, como ideas musicales que son recurrentes durante una composición.

Desde el punto de vista compositivo, entender tema como hemos dicho podría brindarle al compositor la libertad creativa de construir y estructurar su música de acuerdo con sus capacidades y necesidades, al tiempo que entiende cómo otros han enfrentado esas tareas. En nuestro caso, si bien creemos que la composición de *Daser-cu* estuvo aún muy apegada a las concepciones musicológicas sobre el contenido y la forma, estamos seguros de que las reflexiones que se han derivado de su creación y de su análisis – pensamientos que compartimos ahora con el lector – afianzarán nuestra propia relación con los materiales musicales y serán, por tanto, de gran utilidad para la realización de futuras obras.

## Segundo

La premisa del tratamiento temático (desarrollo, elaboración) es que de una idea primaria se pueden derivar muchas otras. La cantidad dependerá de la capacidad creativa (determinada en parte por el conocimiento técnico) y las necesidades estéticas del compositor. En cuanto a la construcción se refiere, existen herramientas concretas de variación tradicionales, como la transposición, la inversión, la retrogradación, la permutación, la omisión y la aumentación y disminución rítmicas. En cierto sentido, la múltiple derivación resulta análoga al modelo hipotético-deductivo del pensamiento científico, en cuanto que ambos plantean una hipótesis y deducen de ella consecuencias lógicas (posibles, en el caso de la música).

Pero el conocimiento y la aplicación de dichas técnicas no conducen, de necesidad, a la construcción de músicas inteligibles y fluidas. Ahora bien, definir “inteligible” y “fluido” desborda el espacio de estas conclusiones porque habría que adentrarse en la sicología musical y en la cognición musical. Digamos, provisionalmente, que hay discursos sonoros que nos resultan más elocuentes, pues pareciera que cada idea, cada sonido, incluso, ocupara el mejor lugar. A través de la composición de *Daser-cu*, y en sintonía con el aparato bibliográfico que acompañó su creación, hemos llegado a la hipótesis de que dicha sensación no depende tanto de la aplicación de técnicas de variación como del control sobre la relación entre ideas contiguas<sup>8</sup>. Por su parte, las técnicas de variación revelan su importancia en conjunción con la de la capacidad creativa del compositor: ambas son facultades necesarias para diseñar gestos musicales.

Pensamos, entonces, que la creación de gestos y su conexión implican dos procesos mentales diferentes. Esta distinción proviene de la observación de

---

<sup>8</sup> Remítase a la discusión del capítulo I, apartado “Idea a<sub>1</sub>”, sobre la diferencia entre la variación de un elemento y la disposición de ideas en el tiempo (pág. 21).

que disponer sucesivamente múltiples versiones de una misma idea no es equivalente a *dar forma*. La diferencia fundamental, en nuestra opinión, es que el segundo proceso (conexión) versa específicamente sobre la temporalidad musical mientras que el primero (concepción de ideas) no necesariamente. La preocupación por la conexión de ideas es la preocupación por la extensión de la música en el tiempo y, por consiguiente, de la articulación (división) y la continuidad. Podríamos sugerir una comparación entre estos procesos con aquellos de la construcción literaria estableciendo que la creación de personajes es a la creación de gestos como la trama (relación de personajes en el tiempo) es a la conexión de ideas.

En ciertos capítulos, hicimos referencia a algunas herramientas que impulsan la música en el tiempo, como la armonía y el contrapunto. Una observación interesante es que ambos también constituyen medios para la creación de gestos. Si tomamos el contrapunto imitativo, por ejemplo, veremos que éste no sólo regula la relación entre voces (gesto) sino que su aplicación conlleva necesariamente a un alargamiento de la forma (extensión). En cuanto a la armonía, ésta también establece relaciones verticales (gesto), mediante superposición de intervalos, y horizontales (extensión), mediante progresiones cordales.

El problema de la conexión se plantea desde la constitución de las ideas que se conectan. En este sentido, hablábamos en el Cuarto Capítulo (pág. 100) de constelación de relaciones: entre más conciencia haya de los elementos constitutivos y de su relación, más control habrá sobre los cambios y los procesos de transformación. Estamos convencidos, en consecuencia, de que la indagación teórica, soportada por una audición atenta, puede aportar respuestas a la pregunta por la unión de sintagmas.

### Tercero

Finalmente, pensamos que el concepto de tematismo puede extenderse a operaciones sobre otros fenómenos musicales. Es posible afirmar que *Daser*-cu se encuadra en la práctica tradicional del tratamiento motivico, es decir, la creación de ideas melódicas (sucesión de alturas con un ritmo) que son sometidas a elaboración. Si nos preguntáramos por el funcionamiento de la variación, nos percataríamos de que una cosa permanece mientras otra cambia. Lo cierto es que la transformación de una entidad requiere del conocimiento de sus propiedades, a saber, de sus elementos constitutivos y su relación. En una melodía, por ejemplo, puede cambiar el ritmo y permanecer las alturas, pueden cambiar ambos mientras se mantiene el contorno, puede permanecer el diseño original y variarse la armonía o el ritmo armónico, entre otros. Habría razón en decir que la concepción de un tema trae consigo la preocupación por el planteamiento de un mundo potencial de transformaciones.

Aunque la idea de tema sigue estando estrechamente ligada al tratamiento de ideas melódicas, es usual encontrar en obras del siglo XX la inclusión de otros factores musicales en esa categoría. La textura, por ejemplo, sirve como elemento articulador en composiciones que usan masas sonoras. Asimismo, notamos que la musicología teórica contemporánea se ha abierto a nuevas formas de concebir tematismo. Cope (1997: 99), por ejemplo, habla de 'progresión textural' en relación con posibles cambios en la constitución de una textura, entendida ésta como el resultado de la combinación de altura, timbre y duración de ataques. Podemos encontrar otra instancia en Lester (1989: 29-30) cuando habla de 'motivos rítmicos' en referencia al reconocimiento de la identidad de dos ideas por su perfil rítmico o a la creación de sintagmas con poco contenido melódico.

\*\*\*

En conclusión, consideramos que la creación y el análisis de *Daser-cu* nos permitieron entrar más en contacto con el pensamiento musical contemporáneo, a pesar de que la obra misma esté aún atada, por ciertos aspectos, a procedimientos y técnicas anteriores. El desarrollo técnico al que ha conducido este ejercicio creativo-analítico será de gran utilidad en obras por venir.

## BIBLIOGRAFÍA

Bas, Julio (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Berry, Wallace (1986). *Form in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Cope, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. Belmont: Schirmer.

Dallin, Leon (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition*. Iowa: WM.C. Brown Company Publishers.

Hindemith, Paul (2009). *Práctica de la composición a dos voces*. Buenos Aires: Melos.

Kühn, Clemens (2003). *Tratado de la forma musical*. Huelva: Idea Books.

Lester, Joel (1986). *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Lester, Joel (1989). *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York and London: W.W. Norton & Company.

Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth-Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company.

Piston, Walter (1970). *Counterpoint*. London: Lowe and Brydone.

Reti, Rudolph (1951). *The Thematic Process in Music*. New York: The Macmillan Company.

Schönberg, Arnold (1970). *Fundamentals of Musical Composition*. New York: ST. Martin's Press.

Schlözer, Boris de y Scriabine, Marina (1959). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Toch, Ernst (2001). *Elementos constitutivos de la música*. Huelva: Idea Books.

Toch, Ernst (2004). *La melodía*. Huelva: Idea Books.

Yepes, Londoño (2014). *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá: AutoresEditores