

[Ej.19]

M. Ravel
Pavana Para Una Infanta Difunta
Violin

The musical score is presented in two systems, 'a' and 'b'. System 'a' (measures 1-13) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a dynamic marking of *p* and includes performance instructions such as *rit.* and *Enlace*. The structure is marked with '1er. D.M.', '2do. D.M.', '3er. D.M.', '4to. D.M.', '1er. Semiperíodo', and '2do. Semiperíodo'. A 'D.M. Codal' is indicated at 0:30. System 'b' (measures 14-24) starts with a dynamic marking of *pp* and includes a 'D.M. Codal' at 2:24. It is marked with '1er. D.M.', '2do. D.M.', '3er. D.M.', '4to. D.M.', '1er. Semiperíodo', '2do. Semiperíodo', and '(1) Período'. The score concludes with a 'D.M. Codal' at 2:24 and '(2) Período'.

Con toda evidencia, la Obra presenta **Pulsación Simple Binaria Regular** (hay un par de Tresillos). Hemos dispuesto la escritura de manera tal que destaque a simple vista la notable diversidad de medidas que presentan los **Ds. Ms.** El **1ro.** de ellos, **Tético, Simétrico** y desplegado con gran amplitud: en 4 tiempos de Impulso y 4 de Declinación. El **2do.**, también tético, es **Asimétrico** (4 pulsos de Impulso y 2 de Declinación); el **3ro.** y el **4to.** son **Acéfalos**, y **Simétricos** (2 de Imp.- 2 de Decl.). Pero el Período presenta un D.M. mas, **Acéfalo**, que cumple claramente una función de **Clausura** y que es interceptado en su Declinación por un **Enlace** hacia el

aunque me parece admisible que a alguien le parezca mejor designarla como **A'** , basándose en la *iguladad* de **a**.

Creo que la **IIIra. Sección** también nos provoca más reflexiones. Veamos.

IIIra. Secc.

4:21 *a* 5:23

Su corta duración es un primer indicio, y cuando la contemplamos integralmente, nos damos cuenta que solo está conformada por una nueva presentación – con nuevos cambios – de lo que en las Secciones anteriores hemos designado como **a**; es decir, que se trata de una sección que está articulada en **Períodos** y no en Partes.

IIIra. Secc.

4:21 *a* 5:23

(**a**)

	1er. Per.	<i>Enl.</i>	2do. Per.	
<u>4:21</u>	<i>a</i>	<u>4:52</u>	<u>4:58</u>	<i>a</i> <u>5:23</u>

En este caso, no se trata de la presencia de contenidos diferentes, sino de que está conformada solamente por el mismo contenido que ha iniciado todas las Secciones. De allí que lo designaremos como **A'**. Por otro lado, su particular conformación y ubicación como última Sección, le hacen cumplir una delineada función de **Clausura**. Cuando hablamos de que una determinada conformación cumple una *función de Clausura*, lo que queremos consignar es que, aún presentando contenidos que podemos describir como esenciales o medulares del discurso melódico, cumple esa función porque no se presenta como *continuidad* ni - mucho menos - como bifurcación en el despliegue melódico. Pero además aquí estamos evaluando que esta IIIra. Sección no solo está dispuesta para representar un contenido musical, sino que, luego de una IIda. Sección en la que ha habido importantes novedades, cumple una *función formal*; en esto no es igual a las anteriores que están *por si mismas*, y no admiten otra cosa que las relaciones que la percepción establece entre las dos.

Y esa es la condición más importante que tienen este tipo de conformaciones, ya sean Introdutorias o de Clausura: que *no están sólo* para presentarse a si mismas, sino *también* para cumplir alguna de estas funciones.

En el Ej. Anterior apareció una Sección completa en función Introdutoria.

Como síntesis general entonces,

Obra				
0:00	a			5:34
Ira. Secc. A	II da. Secc. B	III ra. Secc. A'	Coda	
Claus.				
0:00	a	2:24 2:25	a	4:20 4:21 a 5:23 5:23 a 5:34
Ira. Parte a	2da. Parte b	Ira. Parte a	2da. Parte c	
0:00 a 0:57	Enl. 1:00 a 2:24	2:25 a 3:25	Enl. 3:28 a 4:20	(a)
1er. Per. Enl. 4:21 a 4:52		2do. Per. 4:58 a 5:23		

evidenciando una articulación de secciones **Ternaria A – B – A'**.

Habiendo ya transitado el trabajo sobre algunos ejemplos, y estimando que ya se han logrado exponer con cierta claridad cuestiones metodológicas y conceptuales, considero conveniente proponer un tipo de observación, reflexión y análisis un poco más detallado, generando un paréntesis en el desarrollo de la variante que venimos estudiando.

2- *Perspectivas Armónica y Contrapuntística.*

Para lograr una mayor riqueza en el trabajo morfológico, es necesario sumar estas dos perspectivas. Sin embargo, para hacerlo debemos primero aclarar algunos conceptos. En primer lugar, **Armonía** y **Contrapunto**, materias de **carácter Artístico**, se pueden abordar desde dos modalidades: como *realizador*, en la tarea de composición propiamente dicha, y como *observador*, para comprender los procedimientos y disposiciones de una obra, de las obras de un autor, de un grupo de autores, o de un conjunto de obras que conforman un estilo musical.

Quien realiza una Versión o Arreglo suele combinar ambas modalidades; el Intérprete sostiene su tarea en la segunda; y quien realiza y publica estudios armónicos sobre obras, autores y estilos musicales es un colaborador de todos.

Definiremos entonces a la **Armonía** como el estudio de *el conjunto de materiales intervalicos y la modalidad de su disposición y tratamiento* utilizados en la obra musical.

Con respecto al **Contrapunto** ha habido en el transcurso del tiempo una cierta atrofia de su ingerencia. Tanto desde el punto de vista del *realizador* como del *observador* suele quedar reducido a lo relacionado con las conformaciones Polifónicas. Y esto ha sido una enorme pérdida. El problema se suscita precisamente cuando los protagonistas de la trama dejan de ser las Voces o Líneas, que es cuando surgen los nuevos protagonistas que los reemplazan en la trama instrumental: el diseño lineal, el diseño escalístico, el acorde, el ostinato y el Pedal.

Es decir el cambio de estilo del Barroco al denominado Clásico, en la Europa del Siglo XVIII.

De pronto, en pocos años, la perspectiva se cierra, no se reconoce otro protagonista que no sean Voces o Líneas de una construcción polifónica; y durante todo el tiempo se la reabre cuando a algún compositor utiliza procedimientos polifónicos.

Esto nos ha acarreado un enorme carencia y necesitamos replantearnos esta cuestión, que ofrece el absurdo no cuestionado de ser una *materia de estudio musical general*, pero que solo puede dar cuenta de *una* modalidad. Para encontrar una explicación, vayamos al origen. ¿Qué es lo que efectivamente estudia el Contrapunto en donde se lo considera habilitado para hacerlo?. Estudia específicamente *las relaciones que se establecen entre los distintos elementos protagonistas de la trama en una obra musical*. Bien; entonces, cuando los protagonistas de la trama son las voces, serán las relaciones que se establecen entre las distintas voces; y cuando los protagonistas son un grupo de conformaciones propias de la cultura *instrumental*, ¡ pues serán esas relaciones las que se estudien!. Parece muy simple, pero imposible si no logro identificar como tales a estos nuevos protagonistas.

Esta enorme dificultad hay que tratar de comprenderla teniendo en cuenta que la disposición de una trama como la polifónica tuvo en Europa una hegemonía de casi siete siglos. Como ya dijimos, los músicos tenían *un pensamiento musical polifónico*, la música solo existía *polifónicamente*; y con ese pensamiento atravesaron una enorme cantidad de maneras y estilos musicales, sin perderlo jamás. En lo profundo de ese pensamiento estaba lo *coral*, los grupos de voces interrelacionándose. Ese es su origen y se mantuvo durante ese enorme período de tiempo.

Pero un día todo cambió; se reemplazó esa cultura vocal-coral por una nueva: la *Instrumental-orquestal*, y el estilo Barroco fue el último estilo musical que mantuvo el antiguo pensamiento polifónico. A partir de allí, toman la escena los nuevos sujetos de la trama musical, que son propios del lenguaje instrumental, y que *no la han abandonado hasta ahora*. Quiere decir que estamos hablando de unos cuatro siglos, atravesando una enorme diversidad de estilos musicales, en el que los músicos piensan en términos de trama instrumental.

Quiere decir entonces que estamos hablando de algo mucho más abarcador que una modalidad o estilo; se trata de otra dimensión mucho más profunda, que nos cuesta reconocerla. Pienso que se trata de una dimensión que podemos considerar como *cultural*, de lo que *habitamos* y que establece nuestros *hábitos*. Y por eso es difícil de reconocer y distinguir, porque no me doy cuenta que es *una manera* de hacer las cosas, y actúo desde la convicción de que es *la manera de hacerlas*.

Si además, tenemos en cuenta el prestigio cultural de esta música, y su difusión por la proyección imperial y colonial de algunos países de la Europa de ese período de tiempo, la cuestión adquiere una dimensión global. Entonces, no es casual que el Contrapunto comenzara a vivir una etapa de cristalización y la nueva “estrella” fuera la **Armonía**, la disciplina que se creó originalmente como estudio de nuevos actores: el **Acorde y la Tonalidad**.

Pero en toda obra musical, uno de sus aspectos centrales es la relación que establecen entre sí los distintos protagonistas de la trama, y por lo tanto, requerimos de esa perspectiva, sean cuales sean esos protagonistas.

De manera entonces, que sumaremos estas dos *perspectivas*, la *armónica* y la *contrapuntística* a nuestro trabajo, pero siempre teniendo en cuenta que nuestra tarea no perderá su objetivo, que es la *comprensión morfológica*, y estas perspectivas se incorporan para ampliar y profundizar esa comprensión. Por lo demás, no las usaremos para fundamentar o dar cuenta de un análisis morfológico, porque la música no funciona de esa manera. La Obra es *una totalidad* que actúa como unidad, y por lo tanto todas las perspectivas nos interesan como aspectos de esa totalidad. Diríamos

que no es un aspecto el que justifica y explica una obra, sino que *es la obra como totalidad la que otorga justificación y sentido a todo lo que incluye.*

Como decíamos en la Introducción a este trabajo, una obra de arte es un logro de *unidad, claridad, equilibrio, proporcionalidad y economía*, y al sumar estas perspectivas a la morfológica, quizás tengamos oportunidad de comprender cómo se cumplen estos principios generales.

Para realizar una primera experiencia de inclusión de estas perspectivas, tomaremos nuevamente el último caso: [**Arch. 4**] pero utilizaremos la escritura más completa del [**Ej. 20**]. Haremos con ellas un trabajo lo más minucioso posible, como para explorar todas sus posibilidades. Vamos por el principio, es decir, no perder de vista lo contextual: estamos ante una **Obra** ejecutada en **Violín y Piano**, cuyo Procedimiento Formal es **Melodía de Carácter Vocal**. Y en este caso desde el comienzo los roles quedan definidos: **Melodía en el Violín, Acompañamiento en el Piano**.

Pero antes de avanzar, debemos tener en cuenta que en la génesis de un D.M. siempre intervienen una cierta cantidad de **Componentes**, entendidos como *los elementos formales diferenciados pero sin autonomía, que actúan solidariamente otorgándole identidad al D.M. en el que intervienen.*

[Ej. 20]

M. Ravel
Pavana Para Una Infanta Difunta

(Ira. Secc. A)

Violin y Piano

Ira. Parte a
Ier. Período

Piano
Sol M. p
Ostinato
Sol Do si mi Do la Re

progr. 1 *progr. 2*
Sol Do "fa#" si "fa#" Sol la si

2do. Período
la Re mi Re Sol Re

2da. Parte b
Ier. Período
mi Mi Re si Pedal si Sol si mi Sol mi Sol mi la si

Re si si Re si Re mi la Re la mi la Re

En el [Ej 20] podremos estudiar con mayor detalle el **1er. D.M.** (cps. 1 y 2). Hemos señalado con números a lo diferentes **Componentes**:

1 *Nota Tenida* (sonido de 2 pulsos de duración)

- 2 *Ostinato* de 2 sonidos en **corcheas**, que se inicia con **3ra. menor**.
- 3 *Giro Lineal* conformado por una sucesión de **3ra.m – 2da.M – 2da.M** de dirección descendente, articulado **en corcheas** que desembocan en **negra**.
- 4 *Grupo* de 2 Corcheas a distancia de 2da.M ascendente o descendente, en las que la primera suele actuar como *apoyatura* de la segunda.
- 5 *Línea* de Bajo, actuando en **dos planos** alternados de sonidos intermitentes.

A algunas designaciones que usamos para señalar a estos Componentes se les puede asignar un carácter general, porque suelen presentarse en la obras Instrumentales, con diferentes configuraciones.

Distinguimos estos Componentes del D.M. porque son los que *tienen relieve* en su conformación. Por ejemplo, es muy claro que el **Impulso** (1er. cps.) de este 1er. D.M. en la Melodía no está realizado con un solo elemento formal, sino con dos, los componentes **1** y **3**, que *actúan solidariamente* conformando un conjunto que posee unidad de energía. En este caso, la *solidaridad* está lograda por *contraste*: extrema quietud en el componente **1** y mucha movilidad en el **3**. En la **Declinación** de este D.M. nos encontramos con el Componente **4**, el más corto, que se presenta 2 veces seguidas, de manera inversa y *dialogando* con sí mismo.

Es bastante notoria la simetría que esto genera entre las dos mitades de este cps..

En el acompañamiento aparecen dos Componentes que destacan: el *Ostinato* y la *Línea de Bajo* de notas sueltas en dos planos de registro, que los hemos señalado como **2** y **5**.

Ostinato – que significa *obstinado* – alude a una conformación de muy corta duración que se reitera indefinidamente, sin ninguna otra intención formal que no sea la presencia de esa reiteración obsesiva . Por lo tanto, nuestra percepción actúa frente al Ostinato *descontándolo* una vez instalado, es decir, lo registra y lo supone, colocándolo en un segundo plano en la percepción del conjunto.

Este no es un fenómeno del *oído* propiamente dicho, sino de la *lectura cerebral* de lo percibido. La gente que convive con ruidos continuos como motores en marcha, caídas de agua, el viento, el paso de trenes, o el estrépito de las grandes ciudades, realiza la misma operación; y suele suceder que un recién llegado no puede sostener una conversación por la presencia del ruido continuo, dificultad que el residente no tiene porque lo da por descontado y lo ha colocado en un plano inferior de la percepción. Este fenómeno requiere de una continuidad omnipresente, y no se evidencia con los sonidos cambiantes.

Con el término **Bajo**, nos referimos en general a *los sonidos mas graves* de una construcción musical, pero que además adquieren su real función cuando estamos hablando de sonidos que se producen bien *por debajo del La de 220 vibr. por segundo* (como generalización). Con vibraciones mas altas es inadecuado hablar de

bajos, ya que nuestra percepción no es neutra en este aspecto, sino que diferencia sonidos *agudos, medios y graves*, también en términos absolutos y en relación a su “ámbito” de percepción de vibraciones sonoras. Desde el comienzo de la música Instrumental al *Bajo* se le adjudica la función mas destacada en la *definición del acorde*, ya sea como *ámbito* de actuación o como *objeto* actuante. (En breve aclararemos estas dos modalidades).

El Acompañamiento de este 1er. D.M., con sus dos Componentes actuando sin sobresaltos, ofrece el aspecto de una presencia subalterna y confiable. Sólo podemos destacar que el Ostinato de 3ra.m. se abre hacia una 4ta.J. en el Impulso y recorre un camino inverso en la Declinación, de 4ta.J. a 3ra.M., aportando una simetría entre ambos cps.; y que el Bajo se presenta tardíamente, completando su recorrido alternado en el 3er pulso del cps. 1.

Por último, en lo referente a los Componentes que conforman este D.M., vale la pena señalar algunos vínculos y relaciones. En primer lugar, que el intervalo inicial del ostinato (3), la 3ra.m. es el intervalo mas destacado del Giro Lineal (3) que resulta así anticipado en el acompañamiento. Y en segundo lugar, que el Componente 4 también forma parte del 3 y resulta así anticipado – en el cps. 1 - en su presentación relevante en el cps. de Declinación.

Toda esto que hemos estado desarrollando es el aporte realizado por la *perspectiva contrapuntística*, ya que para realizar su tarea, requiere de una triple operación: *la identificación de los Componentes* como tales, *el reconocimiento de su presencia y función reales* en los distintos planos y momentos en que la Obra se despliega, y *la valoración sobre las consecuencias* de esa presencia en *la percepción auditiva*.

Es muy importante, en relación a los Componentes, reforzar el concepto de su *no autonomía*. En ese sentido, si alguien pregunta a un compositor sobre la utilización de esos componentes, recibirá una respuesta negativa, cuando no airada. Y será una respuesta justa y verdadera, porque la composición musical no funciona así; la composición es un acto creativo, se trata de dar vida, y eso siempre es un acto pasional, emocional, corporal, y en el que la mente se encuentra en un estado de percepción y elaboración propias de esa acción y muy diferente a la racionalidad cotidiana. A ese estado *diferente* en el que surge una Obra, los antiguos griegos y romanos lo atribuían a la intervención directa de las Musas en el *ánimo o espíritu* del creador.

Y el término *Inspiración*, que todavía usamos, alude a lo mismo, ya que en esos tiempos el *Espíritu* o *Anima* residía en el aire que poseíamos en nuestro cuerpo, y cuando alguien moría se decía: “...y *exhaló su espíritu*”, o “..*exhaló su alma*”. Por lo tanto esa *inspiración* tenía el sentido de incorporar en nuestro cuerpo un *espíritu creador* que nos era concedido.

La cuestión de los Componentes, entonces debe situarse en *un estricto terreno analítico*, siempre posterior a la realización de la Obra y en el marco de una tarea completamente diferente. No hay contradicción alguna en todo esto, porque todo acto creativo, precisamente, *crea* una totalidad *nueva, un nuevo orden*, su *propio* orden; y lo analítico puede ayudar a comprenderlo.

Para comenzar con la *perspectiva armónica* debemos señalar que, en este sentido, la Obra presenta características generales de lo que se llama un *Estilo Modal*. Si bien no vamos a desarrollar aquí un tema de esta magnitud, sí podemos señalar que en este estilo no se trabaja como en el *Estilo Tonal*, con *centros tonales excluyentes*, sino con lo que podríamos denominar *centros basculantes*. En esta modalidad el discurrir armónico *distribuye* esa función en diferentes componentes del Modo usado,

inclinando la balanza en un sentido o en otro. A estos *gestos* en los que se redireccióna el discurso armónico hacia un centro se los denomina *Cadencia*.

Volviendo al 1er. D.M. para observarlo desde esta *perspectiva*, lo primero que debemos consignar es lo más determinante en el discurso armónico de una obra: su **ritmo acórdico**; es decir cuál es *el tiempo recurrente de duración de cada acorde*. Quizá no siempre se destaca la enorme importancia que este aspecto tiene para la percepción de la *velocidad real* de una Obra, porque esta no se acelera porque posea muchas notas en cada pulso, sino porque las Fundamentales de los acordes se suceden en corto tiempo.

Sucede algo parecido con el automóvil: cuando acelero con el cambio o marcha en *punto muerto* o *neutro*, el motor acelera sus giros, pero el automóvil no se ha movido. Se moverá cuando coloque la primera marcha involucrando a toda la estructura. El estilo musical que utiliza la velocidad interna más alta que conozco es el Barroco, cuya tendencia de ritmo acórdico es de *un acorde por pulso*.

Vemos en este 1er. D.M. claramente establecido un ritmo acórdico *en Blancas*, pero en el que el Acorde no se presenta como *objeto* sino como *ámbito*. Con esto nos referimos a que el acorde se usa de dos maneras diferentes, aunque no excluyentes: cuando actúa como *ámbito*, hay una diversidad de protagonistas que transitan por su “zona de incumbencia” interactuando con su estructura. Cuando se usa como *objeto*, al acorde se lo presenta como *unidad sonora diferenciada* en el discurso, con articulación y duración propias.

Concebimos al acorde como *una estructura sonora conformada por tres o más intervalos que adquieren unidad constructiva y conceptual*. El acorde como objeto tiene su aparición rotunda a partir de la instalación de los estilos Instrumentales, ya que en la polifonía su actuación era preponderantemente como *ámbito*. Aún el Barroco lo soterraba en el *Continuo*.

Resumiendo, en este 1er. D.M. se presentan las fundamentales de los acordes en un *tempo de blancas*, cada 2 Pulsos, estableciendo también un recorrido simétrico entre Impulso y Declinación: **Sol M. – Do M.**, para el primero y **si m. - mi m.** para la segunda, - sin presentarse ningún acorde como *objeto*-. (Para nombrar los acordes seguimos aquí la tradición de **Mayor y menor** para consignar si el intervalo **3ra. en relación a la fundamental** es *Mayor o menor*.)

Las relaciones interválicas entre fundamentales más destacadas son las de 5ta j.- 4ta j con un nexo de 2da. M. No vamos a profundizar en estos aspectos armónicos más de lo prudente, pero cabe señalar que en este D.M. se presentan acordes de *tres* y de *seis intervalos* en alternancia, siendo ambas las estructuras de aparición mas frecuente en toda música, ya que no pueden existir acordes de *dos, cuatro, cinco, siete, ocho, y nueve intervalos*. (Sí pueden darse acordes de 10 intervalos).

Referido al estilo armónico Modal, vemos que este 1er.D.M. inicia con **Sol** y “abre” hacia **Do** en el Impulso, y *cadencia* (como verbo) con **si m.** hacia **mi m.** en la Declinación.

Hasta aquí el 1er.D.M.; pero no alarmarse, porque como sucede en toda obra musical, ahora vamos a contemplar la reaparición de los componentes expuestos en el

1er.D.M., de una u otra manera. Estamos ante la realización de una obra, y no se va a presentar un tipo de conformación para luego comenzar con otros y otros elementos diferentes; no funciona así. Como expusimos en la Introducción a este trabajo, una obra de arte siempre es un logro de *unidad, claridad, proporcionalidad, equilibrio y economía*, que son los principio generales del arte.

El primer principio es la **Unidad** porque es la *condición de existencia* de la Obra; sin ella no es *una totalidad inescindible*. El segundo es la **Claridad**, porque *su contenido tiene que poder ser percibido con la justa definición*; el tercero es la **Proporcionalidad**, porque tanto su *totalidad* como las *parcialidades* que la conforman, deben tener *la dimensión adecuada*. El cuarto es el **Equilibrio** porque *cada contenido parcial* debe alcanzar *el relieve que la obra requiere* como totalidad; y el quinto es **Economía** porque toda obra de arte alcanza su más alto logro si se acierta en disponer *solamente de los elementos y recursos necesarios*, nada de más, ni de menos.

Algunos “fruncen el ceño” ante la enunciación del último principio, pero quien lo desconsidere puede enfrentar consecuencias desagradables. Quizá una anécdota lo ejemplifique. Un compositor, muy destacado a nivel mundial en su momento, compone un Concierto para Violín y Orquesta dedicado a un violinista de primera línea, a quien le entrega la Obra. Este la recibe y un tiempo después llama al autor, le agradece la dedicatoria, y le dice que la va tocar *solo una vez* para corresponderle la dedicatoria, pero que “no volverá a tocarla porque es *excesivamente difícil desde el punto de vista técnico*”. Es decir, se ha abusado de un recurso, el *instrumental*, y la obra efectivamente no se ha tocado casi nunca, que viene a ser su peor destino posible.

Los maestros de la literatura aconsejan: “*Si algo puede ser dicho con menos palabras, hágalo.*”

Se dice que J.S. Bach se refería a esto – en su pensamiento musical Polifónico – cuando decía: “*Si una voz no va a decir nada (..interesante..), mejor es que se calle*”. Claro que, para alguien con la cantidad de hijos como tenía él, esto puede haber sido en realidad sólo una férrea norma doméstica.

Es por todos estos principios que lo habitual es que una obra musical, desde el punto de vista formal, este construida con *solo algunos* materiales, que se identifican y reconocen por su sola presencia, y que cumplen la función asignada de manera simple y directa. No es sorprendente entonces, que en este caso, el 2do. D.M. comience con los mismos Componentes del 1ro., en otras alturas y generando una inmediata vinculación y referencia con él. Desde una *perspectiva armónica* es interesante la presencia mas notoria del intervalo de **2da.m.**(y su relativo la 7ma.M.) en el 2do. D.M., y que estuvo prácticamente ausente del 1ro. Y aquí se acorta la Declinación, sólo 2 tiempos, comenzando una **Progresión** que se extiende por los Ds. Ms. 3ro y 4to.

Progresión alude a la *representación continuada y escalonada de un contenido acotado, en sentido ascendente o descendente*. El contenido que aquí se observa está conformado por los componentes **3** y **2**, en ese orden, y presenta 2 progresiones al Modelo inicial *a la 2da. Descendente*. (La última es incompleta porque el Componente **4** ha sido reemplazado por el **1**, en una clara apelación al comienzo de la obra.)

Vale la pena reflexionar sobre este uso diverso, -opuesto en lo funcional- del **Cpte. 1**, que puede *iniciar* el **Impulso** de un D.M. y *conformar* por sí solo una **Declinación**. Esto refuerza un concepto

que es necesario tener muy en claro en los estudios morfológicos musicales: *ningún elemento por sí mismo*, por su particular conformación, *tiene capacidad para generar una determinada función*, ya que éstas *solo pueden ser consecuencia de un determinado contexto y de un conjunto de relaciones establecidas*. Al contrario, vemos como los distintos Cptes. se presentan en diferentes ocasiones y roles; y esa es la causa, en mi opinión, de la necesidad de la mirada específica que permite la *perspectiva contrapuntística*.

El Ostinato sigue presente, y el transito acórdico mantiene su ritmo en blancas, y con las fundamentales a distancia de 5ta. y 4ta., produciendo una *Cadencia en si m.* en el 4to. D.M..

El acorde que hemos señalado como “*fa #*” es una estructura que *no tiene fundamenta real*; se lo llama *disminuido*, porque su 5ta. no es justa, sino *disminuida*. Por lo tanto, no tiene ningún intervalo que establezca una fundamental real (la 3ra. m. tampoco tiene esa cualidad). Sin embargo aquí el compositor ha dispuesto el fa # en el mismo lugar en el que viene disponiendo las fundamentales reales de los acordes anteriores, adjudicándole ese rol.

El 5to.D.M del período, con función de *Clausura*, además de reforzar lo expuesto en el D.M. anterior, presenta algunas novedades de interés: el **Acorde como objeto** - que hemos señalado como Componente **6** -, y un *cambio en el ritmo acórdico*: fuerte *aceleración* en el anteúltimo cps. (en negra y corcheas), y notoria *quietud* en el último (cuatro tiempos), recurso conclusivo muy habitual.

El **2do Período** se inicia retomando algunas cosas y replanteando otras. En primer lugar, la presencia del Componente **1** con el mismo rol que el comienzo de la obra; el *ostinato* (2) comienza a actuar con un contenido de acorde *arpegiado*, diluyéndose hacia el 3ro. y 4to. D.M.; el Componente **3** no se presenta en su forma original, sino con formas *derivadas* de la original – que señalamos como **3/1** y **3/2** -: está cambiado el orden de aparición de los intervalos; lo mismo sucede con el Cpte. **4**, que no se presenta en un pulso de extensión sino en dos, procedimiento llamado *ampliación*. Por otro lado, en el Acompañamiento aparece la novedad de una duplicación momentánea de la línea melódica (a la octava inferior); y desde el punto de vista armónico, una ampliación del ritmo acórdico, llevado ahora en cuatro tiempos (una redonda) al comienzo, para luego acelerarse progresivamente, distendiéndose nuevamente en el último cps.. Por último, la reaparición del acorde como *objeto*.

La **2da. Parte** aporta importantes novedades; las mas notorias, la relevante presencia continua del *acorde como objeto* cumpliendo ahora la función de Ostinato; el comienzo del diseño melódico ahora está a cargo del Cpte. **4/1** continuado por otra forma derivada del Cpte. **3** – Cpte. **3/3** - con clausuras frecuentes utilizando el **4/1**, generando fuertes simetrías formales; y el uso de un **Sonido Pedal**, - Cpte. **7**-. En la función de Ostinato vemos también desprenderse una esporádica duplicación melódica.

La designación de *Sonido Pedal* proviene claramente de la *pedalera* del Órgano, teclado ejecutado con los pies, y el recurso habitual de sostener en él un sonido

continuo mientras se ejecutan armonías cambiantes en los teclados manuales superiores.

De alguna manera, el Sonido Pedal actúa también como el ostinato, una vez instalado la percepción lo supone, y puede “leer” las armonías superpuestas *descontando el sonido pedal*.

Al final del 2do. D.M. se produce otra *Cadencia en si m.* y al final del Período hay una *Cadencia en Re M.*

Aún siendo una obra temprana de su autor, esta Parte ya prefigura el tipo de *conformaciones estratificadas* preferidas por los denominados *Impresionistas*, superponiendo las distintas funciones o roles: el Pedal, el Ostinato, el Acorde, el Diseño Lineal. Aquí el acorde, aunque tiene una fuerte presencia como *objeto*, sigue actuando como *ámbito*; en cambio, es frecuente en este estilo que, aunque el acorde se presente como *objeto*, no tenga ninguna determinación en el *ámbito* o disposición general, de la cual ahora solo *forma parte* como *uno* de todos los protagonistas.

No hemos completado la escritura de la **2da. Parte** - y por lo tanto de la 1ra. Sección - por considerar que este análisis incluyendo las perspectivas contrapuntística y armónica es suficiente hasta aquí, para exponer sus objetivos, procedimientos y recursos.

Debido a esta tarea hemos podido adquirir una mejor comprensión de cuales son los mecanismos por los cuales nuestra percepción identifica unidades formales - desde la Obra hasta los Diseños Mínimos -; establece igualdades, afinidades, diferencias y contrastes; y reconoce las funciones que cumplen cada uno de los distintos elementos que se han dispuesto.

Para no extender en demasía la dimensión de este trabajo, en adelante no haremos un tratamiento exclusivo de las perspectivas contrapuntísticas y armónicas, sino que haremos señalamientos al respecto cada vez que lo consideremos útil o necesario, con el fin de estimular un trabajo mas completo e integral.