



Editorial de la Universidad
Tecnológica Nacional

Tratando de Morfología Musical

Marcelo Chevalier



Facultad Regional del Neuquen
Universidad Tecnológica Nacional – U.T.N.
Argentina
2014

Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional – edUTecNe

<http://www.edutecne.utn.edu.ar>

edutecne@utn.edu.ar

© [Copyright] La Editorial de la U.T.N. recuerda que las obras publicadas en su sitio web son de libre acceso para fines académicos y como un medio de difundir la producción cultural y el conocimiento generados por autores universitarios o auspiciados por las universidades, pero que estos y edUTecNe se reservan el derecho de autoría a todos los fines que correspondan.

Índice

Página

<i>Prólogo</i>	3
<i>Introducción</i>	4

Volumen Uno Primera Parte

Capítulo I: Música e Identificación

1- <i>“Músicas”</i>	5
2- <i>La Obra de Arte</i>	7
3- <i>Lo nuevo, lo conocido</i>	7

Capítulo II: Sonido y Percepción

1- <i>Paradoja</i>	8
2- <i>La Unidad de Diseño Musical</i>	9
3- <i>La memoria</i>	10
4- <i>La Forma</i>	12

Segunda Parte

Capítulo III: Morfología

1- <i>De qué se trata</i>	13
2- <i>Breve Historia</i>	14
3- <i>“Miradas”</i>	15

Capítulo IV: Morfología Descriptiva

1- <i>Términos</i>	15
2- <i>Unidades Formales</i>	17

Capítulo V: Morfología Funcional

1- <i>Obsevación de lo Funcional</i>	21
2- <i>Un Ejemplo Histórico</i>	22
3- <i>Procedimientos Formales</i>	22

Capítulo VI: La tarea Morfológica

1- <i>Método</i>	29
2- <i>Procedimiento</i>	30

Tercera Parte

Capítulo VII: Diseño Mínimo y Período: Naturaleza y Características Generales. El Compás.....

Capítulo VIII: Diseño Mínimo y Variantes

1- <i>Asimétrico</i>	38
2- <i>Incompleto</i>	40
3- <i>Síntesis</i>	45

Capítulo IX: Percepción e Identificación de Diseño Mínimo y Período.....

Capítulo X: Diseño Mínimo y Pulsación Mixta.....

1- <i>Pulsación Mixta regular</i>	48
2- <i>Pulsación Mixta Irregular</i>	52

Capítulo XI: Período Pseudoregular.....

Cuarta Parte

Percepción, Observación, Reflexión y Análisis de Obras Musicales.....

Capítulo XII: Melodía.....

1- <i>De Carácter Vocal (1)</i>	61
2- <i>Perspectivas Armónica y Contrapuntística</i>	80
3- <i>De Carácter Vocal (2)</i>	87
4- <i>De Carácter Instrumental</i>	92
5- <i>De Carácter Mixto y de Carácter Híbrido</i>	125

Prólogo

Elegí el verbo *Tratando* - y no el sujeto *Tratado* - para encabezar este escrito, por ser más adecuado a mis intenciones. Por un lado, designa *una reflexión dialogada en presente*, situación que originó todo lo que aquí se expone, y que sigo considerándola más apropiada para este tema. Por otro, esta palabra tiene otro significado importante, el de *tratar* como *intento, esfuerzo y dedicación* por lograr algo; muy expresivo respecto de estos estudios por la inconmensurable dimensión de la cuestión formal en la música. Pretender agotarla es intentar drenar el mar.

Es paradójico, pero es esta infinitud del tema, precisamente, lo que siempre provoca e impulsa a seguir en la tarea de *tratar de comprender*; que es, en lo esencial, de lo que se trata este esfuerzo. La música es connatural a la humanidad; en muy gran medida, la construye y define como tal. Entonces, así tiene que ser esta tarea, su condición es lo ilimitado y nos tranquiliza verificarlo; nos habla de una humanidad viva y en movimiento.

Pero el lector no debe alarmarse por estas aclaraciones previas: no intentaremos ocultar las ignorancias en ambigüedad u oscuridades deliberadas. Por el contrario, la manera de avanzar será *afirmando*, como el montañista; no hay otra manera de hacerlo, porque si no definimos un camino andándolo, no sabremos nunca si nos lleva a una visión más amplia y una mayor comprensión. Si este no fuera el mejor, habrá que regresar y buscar otro.

Luego de mucho tiempo de ir *Tratando de Morfología* se ha presentado la ocasión de ponerlo por escrito. Creo que se produce el encuentro entre nuevas tecnologías de comunicación, y un material de estudio que las requiere indispensablemente: no nos es posible tratar de Formas Musicales sin la presencia de las Obras que tomamos como objeto de estudio; y aquí contamos con esa posibilidad de una manera integrada, práctica y accesible. Esto último, y la generosa disposición de la Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional, es lo que me decidió a publicar este material; algunos de cuyos contenidos fueron comprendidos y asumidos en el transcurso de los últimos veinticinco años, y otros, ayer.

M. Chevalier

Introducción

-¿Qué papel ocupa la teoría en la composición musical?

- *“Es una percepción tardía. No existe. Hay composiciones de las que se deduce la teoría. O, si esto no es totalmente cierto, tiene una existencia secundaria incapaz de crear, o incluso justificar. A pesar de todo, la composición implica una profunda intuición de la teoría.”*

(de *Conversaciones con Igor Stravinsky*, de R.Craft)

El arte es, por sobre todo lo demás, realización; pero es una realización en que se busca perfección. Y si bien la obra de arte se logra en íntima resonancia con su propia singularidad, todo artista - a conciencia o no - orienta su hacer en ciertos principios que establecen conceptualmente cómo debe ser la obra de arte para poseer la perfección buscada.

Hay principios de diferente condición: algunos son permanentes y otros estilísticos. Toda realización artística es un logro de *unidad, claridad, equilibrio, proporcionalidad y economía*, que son los principios permanentes de todo arte. Pero, al mismo tiempo, existen - han existido y existirán - infinitas maneras de hacer una obra de arte, sin dejar de aspirar a esos principios permanentes. De allí que toda realización artística se base, necesariamente también, en determinados principios estilísticos que la definen como un modo particular de hacer el arte.

Los artistas habitualmente polemizan sobre los principios estilísticos porque son los que, en definitiva, constituyen el modo propio de hacer el arte por parte de una generación, un grupo o un artista en particular. Por el contrario, a los principios permanentes se tiende a “olvidarlos” porque son inevitables, y es suficiente con la dificultad que implica su cumplimiento.

Sin embargo, en los estudios artísticos existen materias que no se relacionan con principios, porque no están vinculadas directamente con la realización, sino con una observación del obrar artístico y de sus elementos y materiales. Estudian fenómenos que, aunque están presentes en la obra artística, actúan de acuerdo a un orden natural.

De allí que, observar y comprender estos fenómenos requiere de un ángulo de carácter científico, con el fin de que la realización artística se apoye en esas condiciones naturales, consiguiendo que actúen a favor del logro de la obra.

En el arte musical, las materias de carácter científico directamente implicadas son **Acústica y Morfología**. La primera estudia **el sonido**, en todos los usos relacionados con la música; la segunda, en esencia, estudia **el ritmo** en las distintas dimensiones en que se encuentra en la realización musical.

Este escrito que sigue a continuación, trata sobre una de ellas: **Morfología Musical**; dentro de ella, abordaremos una **Morfología General**, que es la que trata todos aquellos aspectos que están presentes en las obras musicales, sin proponerse un estudio de género o estilo en particular.

Volumen Uno

PRIMERA PARTE

Capítulo I

Música e Identificación

1- “Músicas”

Hay *música ritual* destinada a establecer una conexión directa con el Todo, o con la divinidad. Tanto si es realizada directamente por una comunidad, como si es ejecutada por una persona o pequeño grupo, en ningún caso su finalidad es *artística*. De poco valen aquí conceptos como artista, obra o estilo: el sentido y significado de esta música sólo se encuentra en su sistema de creencias, y únicamente es comprensible desde allí.

En lo que llamamos *música de carácter artístico*, se trata del gozo de la forma musical en sí y por sí misma.

“En el arte, la persona no se ve necesitada de formar para pensar o actuar, sino que forma únicamente por formar, piensa y actúa para formar y poder formar”....

*“La operación artística es un proceso de invención y producción ejercido no por realizar obras especulativas o prácticas o cualquier otra cosa, sino sólo por eso mismo: formar por formar, persiguiendo únicamente la forma por sí misma; el arte es pura formatividad” “...el artista piensa, siente, ve, hace por forma”. (Luigi Pareyson *ESTÉTICA – Teoria della Formatività*. Bompiani, Milano 1988. Trad. propia.)*

Como ya sabemos, hay música religiosa en la que su presencia en un determinado ritual religioso se cumple por medios, procedimientos y operaciones propias del arte. Esto es muy sencillo de comprender también en las otras artes que intervienen en determinados rituales religiosos, como la arquitectura o la pintura. Dan marco o intervienen en el ritual, pero lo hacen *como logro artístico, y no como objeto o hecho ritual*.

Por otro lado, existen también construcciones musicales destinadas a fines publicitarios o comerciales. En este tipo de casos, los fines están por fuera de la actividad artística propiamente dicha: se trata de hacer conocer un determinado sistema, establecimiento, objeto o persona, con la finalidad de venderlo o difundirlo en la mayor cantidad posible. Su realización está previamente condicionada por esta finalidad, y no surge de la obra por sí misma.

Esto no implica que quién hace música buscando la perfección de la forma como tal - es decir, lo artístico - no pueda estar interesado en vender su obra. La diferencia está en que lo que el artista vende es *su obra*, y no -por ejemplo- una marca de medias.

En este aspecto de lo comercial relacionado con el arte musical, resulta inevitable abordar el tema de los medios de difusión. Es claro que una gran parte de quienes manejan el negocio de la difusión de la música no están interesados en la calidad de lo que venden, sino en la cantidad. Esto

No constituye ninguna novedad y no es una condición exclusiva de nuestra época. Lo novedoso es la condición de objeto de consumo con la que tratan a la música. El objetivo principal consiste en que la música que proveen alcance la mayor difusión en el menor tiempo posible; que la adquiera la mayor cantidad de personas al mismo tiempo y que se canse pronto de ella, así se produce la necesidad de adquirir otra para reemplazarla. Es el concepto capitalista aplicado a la difusión de la música; la música no había sido tratada así antes, y mucho más si consideramos la escala planetaria en que se desarrolla esta modalidad.

El enorme poderío económico que poseen algunos de los que manejan estos medios de producción y comercialización de las grabaciones musicales, se pone en juego para promover la realización de música que, muchas veces, se aleja de las aspiraciones propias del arte musical. Han creado a escala global, una enorme cadena de promoción, producción y selección de músicos y música que cumpla con sus requisitos: ubicación en el “mercado”, “imagen”, etc.. Es música que apela a las emociones y sensaciones más elementales de las personas, sin afectar las capas más profundas de la sensibilidad y espiritualidad humanas; a diferencia de la intencionalidad artística que aspira a conmover a la totalidad de la persona y, por lo tanto, establecer con ella un vínculo permanente.

No hablo aquí de trascendencia o del carácter clásico de una obra porque estas son, más bien, cualidades que la obra *puede* llegar a adquirir en el devenir de su historia. Pero aún para que esto suceda, es necesario que la obra obtenga autonomía, permanencia y trayectoria, aspecto central de su condición de obra de arte. En cambio, la música a que nos referíamos antes, al no buscar su propia perfección renuncia de antemano a una existencia autónoma.

Hay que considerar también que un medio de difusión puede tratar como objeto de consumo a cualquier música, este hecha o no con esa intención; pero sólo puede *tratar de hacerlo*, sin que eso implique, necesariamente, que lo consiga; en muchos casos la obra perdura y se hace autónoma o ya lo era. También resulta oportuno señalar que hay músicos que, teniendo la intención de que sus obras permanezcan, no lo logran o lo consiguen muy rara vez.

De manera que tampoco alcanza con la intención, sino con la intención lograda. Esto impide cualquier juicio generalizador y apriorístico; todo debe ser valorado caso por caso, llamándonos a tener muchísimas precauciones en este tema. En nuestro tiempo hay obras muy logradas y otras menos, muy poco, o nada; como siempre. Las que permanezcan serán aquellas que teniendo esa vocación, han logrado realizarla.

Desde otro punto de vista, hay música hecha solamente para desplegar un texto o imágenes, que es lo que se tiene interés en presentar y hacer conocer. La música en esos casos actúa como mero soporte, sin que se busque el logro de una construcción que adquiera existencia independiente por sí misma. Basta hacer la experiencia de escuchar esas construcciones sin el texto o las imágenes para las cuales está construida para verificar su real condición.

Obviamente, este no es el caso de las canciones o de cualquier clase de música incidental, en las que la música forma parte constitutiva de la obra, que también incluye otros lenguajes. Nuevamente, basta con hacer la experiencia de escuchar, para comprobar que aunque se escuche solamente la música sin todo lo demás, ella forma un todo orgánico por sí misma.

Por último, el modo de construcción sonora que se fue desplegando a partir del desarrollo de los modernos medios electrónicos de producción y amplificación del sonido, la autodenominada *música electroacústica*. En mi opinión, se trata de la posibilidad de un arte nuevo, que está buscando su espacio propio, pero no creo que éste sea el mismo que el de la música. Tienen en común que ambos trabajan con el sonido y la percepción auditiva, pero no operan ambos de igual manera, los recursos de construcción no son los mismos.

La diferencia no está en el uso de instrumental electrónico, ya que es algo común en ambas, sino en la conformación misma como “lenguaje”.

Por todo lo señalado, en este trabajo sobre Morfología Musical, tendremos como objeto de estudio lo que llamaremos *música de carácter artístico*, observando casos en los que, desde nuestro punto de vista, han resultado un logro de *la forma en sí y por sí misma*; y que, por esto mismo, *obtienen existencia autónoma*. Claro que no los observaremos desde una crítica artística, sino por un interés morfológico.

2- La Obra de Arte

El artista realiza su obra con determinados sentidos, sentimientos, deseos, ideas, contextos, circunstancias, momentos, conceptos, técnica, estilo, modalidad, disponibilidad material, etc.; crea en estrecho vínculo con tantos aspectos que, inevitablemente, la obra resulta ser única e irrepetible. Y, cuando esa obra es un logro de perfección en su realización, adquiere permanencia estable y existencia autónoma; es su propia perfección, precisamente, la que le otorga singularidad, identidad y una trayectoria e historia propias.

Para la percepción humana, la obra de arte no es un objeto inerte frente al cual nos situamos, sino *una presencia que se manifiesta a sí misma*. Cuando la obra de arte ha alcanzado un alto grado de perfección en su realización, nos impacta, actúa en nosotros, nos resulta una presencia activa que es capaz de influir en nosotros, nos conmueve y transforma. *Contemplar una obra de arte es participar en un acto creativo, vital*.

Quizá se trate de una pequeña melodía que nos queda para siempre en la memoria, una danza que nos conmueve el cuerpo, una canción, o una monumental sinfonía; no importa la dimensión porque esto no hace a la perfección. Cada obra, cuando es lograda, tiene la dimensión exacta, la que le corresponde, y esa es una de las condiciones de su perfección.

Algunas obras hechas por algunos artistas resultan ser paradigmáticas como expresión del espíritu de su época o generación. Son obras que adquieren importancia cultural e histórica. Aún transformándose, han mantenido lo esencial y se han sostenido en la memoria y conciencia de las personas.

Distinguímos dos modos generales de hacer música de carácter artístico: hacer la forma musical *durante* la ejecución, y concebir *previamente* la obra que *va a ejecutarse* en otro momento. En ambas modalidades son válidos conceptos como Artista, Obra y Estilo.

3- Lo nuevo, lo conocido.

Al escuchar una obra musical suelen producirse algunos fenómenos que nos interesan porque están relacionados con la identificación y la memoria.

Cuando la forma nos resulta nueva, aún así, se presenta en un contexto que reconozco: los instrumentos, o la voz, o el estilo, algo de lo que se me presenta me resulta conocido. Muy rara vez *todo* lo que escucho me resulta desconocido.

Cuando ya la hemos escuchado y la reconocemos, es muy probable que esa experiencia me resulte, en cierta medida, novedosa por algunos motivos. En primer lugar porque tal vez se trate de una interpretación que desconocía; o porque, aún tratándose de algo ya escuchado con anterioridad, si bien yo *soy* la misma persona – y mi memoria así lo atestigua – ya no soy *igual* al que escuchó esto en ese pasado, ni *estoy* en las mismas circunstancias vivenciales. También nosotros estamos en *movimiento, cambio y transformación*, en relación a la percepción de la forma musical.

Finalmente, cuando *algunos* diseños de una música nos resultan conocidos, estamos frente a un fenómeno que conviene analizar con algún detenimiento, porque nos ofrece la oportunidad de observar interesantes características de la forma musical y su percepción.

Se trata de lo que llamamos Versión o Arreglo, en el que se utilizan diseños musicales previamente creados, para realizar una forma total nueva. En muchos casos, incluso, se aprovecha el conocimiento que los oyentes tienen de la forma anterior, para ofrecer una nueva perspectiva.

Pero ¿cómo puedo conservar algo que permite reconocer una música, sin conservar todo?

Sucede que en la forma musical hay rasgos que son esenciales a su identidad, que la constituyen en única, y elementos que no son esenciales a su identidad. Quiere decir que si en una forma musical todos sus elementos componentes son necesarios para su realización, hay algunos elementos que se constituyen en rasgos esenciales que le otorgan una identidad única; de tal manera que es suficiente que estén esos elementos para que se la reconozca de inmediato, aunque el resto de los componentes de la forma original no se presenten de la misma manera.

Si hacemos una enumeración simple, podemos señalar que:

-los instrumentos musicales que se utilizan en la forma original no constituyen un rasgo de identidad esencial;

-el registro (altura) que se utiliza en la ejecución, tampoco;

-el tempo y la dinámica no son aspectos esenciales para el reconocimiento de una identidad, puedo modificarlos, pero dentro de ciertos límites y mientras se identifique *de qué se trata*.

Es que a pesar de estas modificaciones, continuamos distinguiendo una particular configuración de acontecimientos sonoros que permanecen a través de las modificaciones. Hay algo esencial, un diseño singular que reconocemos e identificamos, y que podemos describir como *una particular sucesión de determinados intervalos dispuestos en una singular conformación rítmica*. La forma musical conservará su identidad en la misma medida que esté presente ese diseño esencial.

Pero para reflexionar con cierta profundidad sobre la forma, percepción e identificación, comenzaremos por el principio; es decir, el Sonido.

Capítulo II

Sonido y Percepción

1- Paradoja

El *sonido* es movimiento, energía en acción que genera cambio y transformación. Como toda energía puesta en acción, tiene precisos momentos de comienzo y final; podemos describir el “material” con que está hecha la música, *el sonido*, como movimiento efímero, fugaz. Sin embargo, - y en aparente contradicción con lo anterior - cuando la humanidad hace música intenta que alcance un determinado grado de presencia y permanencia.

Indudablemente, toda actividad artística se realiza con materiales efímeros, porque en definitiva toda materia lo es; pero la música tiene esta característica en grado extremo. Al intentar desentrañar esta

paradoja esencial de la música partimos de una primera pregunta referida a su “material de construcción”, el sonido: ¿cómo es que a un conjunto de vibraciones las percibo como *un* sonido?

Cada una de las veloces vibraciones que conforman el sonido es percibida, identificada, registrada en la memoria, comparada con la siguiente y reconocida como parte de lo mismo, de una unidad reconocible, un sonido. Relacionar una vibración con la siguiente, reconocer su similitud e identificarlas como unidad se realiza en la percepción auditiva humana porque ésta posee dos condiciones muy importantes que, podríamos decir, posibilitan a la música como actividad humana: una memoria básica e involuntaria; y la capacidad de reconocer la unidad de lo percibido.

Esta tendencia a identificar y reconocer la pertenencia de lo percibido a alguna totalidad, es parte del funcionamiento natural y normal de la inteligencia humana. Gracias a ella establece con el todo una relación tal, que le permite estar frente a la multiplicidad y reconocer las distintas formas en que el mundo se presenta.

Ahora bien, si cada sonido logra existencia para la percepción humana y se establece como tal, cuando percibimos una sucesión de sonidos, también cada uno de ellos ha quedado identificado y registrado en nuestra memoria. Tenemos a la memoria actuando ya en un segundo plano, permitiendo establecer una relación entre un sonido que *ya no está* vibrando con el que *sí está* vibrando. La percepción humana sigue actuando así en el mismo sentido, memorizando e identificando unidades. En este conjunto de varios sonidos, la percepción humana realiza, inevitablemente, una identificación de diseño conformado por varios sonidos. Pero, ¿cómo se conforma un diseño musical? ¿Qué es lo que lo constituye como unidad formal con identidad e independencia?

2- La unidad de diseño musical

Así como cada sonido es energía que genera un movimiento determinado con una forma precisa, un diseño musical es una energía resultante conformada por la energía de cada sonido, que son resignificados por la relación establecida de alturas, velocidades carácter, etc, es decir, por todas las cualidades que aporta cada uno de los sonidos componentes. Resulta necesario tener presente que un diseño musical generalmente es realizado por alguien que pone en juego esa energía con su propio cuerpo, ya sea cantando o haciendo sonar un instrumento u objeto. Al percibir un diseño musical, nos damos cuenta que es también *un impulso*, conformado por la totalidad de los impulsos que aporta cada uno de los sonidos componentes, y que tiene también un punto de partida y una declinación.

Todo esto resulta bastante natural y lógico: si un diseño está conformado por sonidos, que son energía actuante, es esperable que su existencia esté determinada por la presencia y la relación de esa energía. Así influye en todo nuestro sistema de percepción auditiva que reconoce inmediatamente cuándo surge y cuándo finaliza esa energía. Cuando el impulso declina nuestra percepción lo identifica como unidad con un diseño determinado, con una forma singular.

Estas son las razones por las cuales la cuestión formal, en música, es, en esencia, *una cuestión rítmica*. Se trata de energía puesta en acción que genera *movimiento con un determinado orden o diseño reconocible*, identificable. Y eso es, ni más ni menos, lo que quiere decir la palabra *Ritmo*.

Cuando se produce esa identificación de unidad de diseño, lo que se identifica es *una forma*, la memoria produce su registro, reconociéndola como *unidad de sentido*. El siguiente diseño establecerá en la memoria una relación con el primero; a continuación, el tercero se vinculará con el segundo y con el primero, como unidades independientes y como conjunto; y así sucesivamente.

En este proceso se va estableciendo un perfil, una característica y una cierta afinidad en todos los diseños, adquiriendo una singularidad propia, una identidad conformada por cada uno de los

componentes; y a su vez, resignificados como totalidad. Esa identidad posibilita la unidad de la obra: primera condición de su existencia diferenciada y autónoma.

Por otro lado, si todo impulso o movimiento que comienza, termina, - es algo propio de la energía - su percepción como conjunto unitario depende de nuestra *memoria*, porque es en ella donde *se construye como una trayectoria de acontecimientos que “dejan de suceder cuando suceden”*. Cuando se habla de comienzo y final de un impulso, se refiere a la percepción de una energía puesta en acción con un determinado sentido, que comienza y termina, y que lo percibimos como una unidad de sentido cuando concluye como trayectoria. Todo movimiento, todo gesto, todo mínimo acontecimiento es efímero, y es la memoria humana la que permite identificarlo como una unidad de trayectoria y de sentido; y, al mismo tiempo, mantenerlo disponible en el presente.

Observamos que el universo *está* en movimiento; la quietud, el *no* movimiento no existe. Todo lo que nos parece en reposo nos ofrece una ilusión de quietud porque se está moviendo junto con nosotros.

En este sentido, es interesante reflexionar sobre el hecho de que tendemos a percibir que la movilidad perpetua del universo es *cíclica*, que todo acontecimiento *se reinicia* en un continuo que incluye cambios también cíclicos. Pero toda noción de ciclo depende de nuestra memoria, personal y colectiva, que es la que nos permite *tener presente* un acontecimiento ya sucedido y compararlo con uno actual. De allí que nuestra apreciación del tiempo sea cíclica: lo medimos en relación con nuestra observación de los ciclos de movimiento.

Es bastante significativo que aún la *Teoría del Big Bang* considera la posibilidad de una trayectoria cíclica para el universo como totalidad, ya que el punto de partida para el impulso de expansión del universo, sería una fenomenal contracción y acumulación de energía que habría producido una gigantesca explosión, expandiendo la materia; energía que, al agotarse, traería como consecuencia que la materia volvería a contraerse, y así sucesivamente. Es cierto que aquí surge una pregunta: *¿de dónde sale esa energía?*. Es que no podemos comprender una energía, un movimiento, que no tiene comienzo ni fin. - La comprobación de que la expansión del universo se encuentra actualmente en un proceso de aceleración agrega muchos más interrogantes a esta cuestión -.

Por otro lado -y respecto del presente y la memoria-, ¿hay algo que podemos llamar pasado, y futuro?. Acaso ¿todo eso no son memoria y estimaciones o deseos actuales?. Son antiguas preguntas, pero allí están.

La percepción auditiva humana, que incluye la memoria y la identificación de unidad, es el ámbito en que el sonido permanece y, por lo tanto, también en el que se establece el diseño musical.

Las condiciones de la percepción auditiva humana que permiten la identificación del sonido -energía actuante-, son las mismas que producen la identificación de un diseño musical, entendido como un impulso que comienza y declina; es decir, también energía actuante. Y es en la percepción auditiva humana en donde una variedad de diseños puede conformar unidades de sentido cada vez más amplias e integradoras, hasta realizar la identificación de la totalidad de una obra.

El sonido y la música son efímeros sólo en el sentido de su presencia física, pero no desde el punto de vista de la memoria humana, que es el verdadero ámbito en el que permanecen y pueden trascender.

3- La memoria

Es en la memoria humana donde la música completa su posibilidad de existir, permanecer y trascender en el tiempo y el espacio. Durante cientos de miles de años, ella fue el único receptáculo de la cultura musical; allí se conservó, transformó, difundió, y se perdía cuando dejaba de estar en la memoria de alguien. Para muchas culturas actuales - más de lo que se suele tener en cuenta en los ambientes urbanos - aprender música es memorizar cantos y danzas tradicionales.

En la mitología de la antigua Grecia, las Musas son hijas de la diosa Memoria. Quizá sea redundante señalar que no hay saber, conocimiento, experiencia acumulada ni cultura sin memoria; es condición de humanidad.

La existencia de registros escritos de la música que algunas culturas desarrollaron - un código de signos que permite acceder a la ejecución de la música - suele originarse como ayuda memoria, para luego transformarse en un herramienta de comunicación y difusión. Así, pasa a ser una información, representada en signos, de una música concebida por otra persona, en otro momento y, en muchos casos, en un lugar diferente. Se busca reconstruir la ejecución musical, lograr que la música suene tal como - entendemos- fue concebida. Pero una vez que está sonando, la música establece la misma relación de siempre con la percepción auditiva humana, requiriendo de la memoria para su conformación. El registro escrito de la música - en nuestros tiempos, *partitura* - es una herramienta de trabajo de los músicos, pero la música sólo existe cuando está sonando para alguien, aunque sea para quien la está ejecutando en soledad.

La grabación, en cambio, permite escuchar un registro de la ejecución musical realizada en otro momento y lugar, incluso por alguien que no hemos visto nunca. Cualquiera sea la tecnología de grabación y reproducción, las vibraciones sonoras resultantes de una o varias ejecuciones se encuentran “impresas” en un objeto que, una vez “puesto en movimiento”, reproduce esas ejecuciones. En ese momento, actúa la percepción y la memoria humana, registrando el sonido y la forma de la misma manera que ante cualquier hecho musical.

La grabación musical produjo un cambio gigantesco en las condiciones de difusión de la música y en las posibilidades de trascendencia. Las vibraciones registradas pueden ser enviadas hoy a cualquier lugar del planeta por una variedad de medios, llegando a millones de oyentes.

Por otro lado, la posibilidad de grabar el sonido introdujo nuevas posibilidades de realización muy importantes, no solamente por la posibilidad de la utilización de cierto instrumental electrónico, sino porque la Composición musical - dejando de lado o minimizando al máximo el uso de partituras con roles predeterminados - incorpora técnicas de *montaje*, más conocidas en los medios visuales. Como en estas artes, la composición se realiza en el proceso de edición de la grabación, y su resultado sólo es posible contando con esta tecnología, que permite registrar partes instrumentales previamente para después realizar la forma total - la obra - en el montaje final.

La característica sobresaliente de una grabación musical - poder reproducir indefinidamente una ejecución musical - introduce también importantes modificaciones en la cultura musical. Cuando la grabación no era una tecnología disponible, la música que trascendía era “llevada” por la memoria humana, que le imprimía paulatinamente modificaciones y adaptaciones. La grabación, por el contrario, mantiene la música registrada sin ninguna modificación por un tiempo indefinido.

Así, se produce el curioso fenómeno del “avejentamiento” de la música grabada, al no poder incorporarse paulatinamente al modo de hacer música de cada momento. A la gente, al continuar su vida, con los cambios y evoluciones naturales que esto trae, esa música comienza a parecerle “vieja”; percibe la diferencia que se ha generado entre el modo de hacer música del momento en que se realizó la grabación y el de su actualidad. Como las técnicas de grabación y de reproducción cambian muy rápidamente, el oyente también percibe el avejentamiento tecnológico. (Todo esto en el caso de que el oyente haya estado involucrado culturalmente con estos cambios, claro).

Esta característica de la grabación musical fue aprovechada al máximo por los que manejan el negocio de la difusión musical, ofreciendo rápidamente el reemplazo de lo “desgastado” por lo “nuevo”. Así fue hasta que perdieron el monopolio total de la capacidad de grabar y reproducir, que hoy se ha generalizado haciendo tambalear el gigantesco sistema económico que construyeron.

Por último, podemos señalar que la grabación musical produjo un avance importantísimo en el desarrollo de la Morfología Musical, porque permite realizar un trabajo extenso y profundo ante una obra musical, reproduciéndola cuantas veces sea necesario, incluso en fragmentos muy pequeños. Hasta el momento en que se pudo contar con esta tecnología, la Morfología Musical se encontraba en estado

de tentativa y aproximación; algo así como la medicina occidental antes de la invención y uso del microscopio.

4- La forma

La forma no es estructura, esquema ni proyecto, no es especulación ni reflexión. La forma musical se realiza sonando, y percibiéndola auditivamente. Esa es su real y plena condición de existencia. Es “esa” única música, en esa única versión, que está sucediendo ante mí. *Cada vez que suena música, estamos frente a una forma única.* La posibilidad de relacionarme con ella que la música requiere, es percibir su propia presencia, la realización de su forma; realizo un proceso de identificación y registro interdependiente y simultáneo, identifico y registro la totalidad y sus componentes, ese todo conformado por sus componentes, y los componentes del todo. Simultáneamente, identifico y registro los elementos que constituyen a los componentes que conforman el todo, y así sucesivamente, hasta percibir cada sonido en toda su trayectoria y característica.

Es frecuente que en la jerga musical de uso habitual se confunda “forma” con “procedimientos formales”. Por ello escuchamos hablar, por ej., de *forma sonata*. Puede haber incontables obras hechas con el procedimiento formal llamado *sonata*, pero cada una de ellas *es una forma que la hace reconocible como única.*

Percibo los instrumentos musicales que intervienen, los diseños que se conforman, las intensidades, densidades, velocidades, lo funcional, lo conceptual, el modo, el estilo, etc., pero cada uno dentro del todo al que da un determinado sentido, y el que, a su vez, le da a cada uno su particular significación. Esta enorme capacidad de percepción simultánea, más que realizarla, *nos sucede*. Y aunque el estudio y el ejercicio incrementa la conciencia de lo que se percibe, la percepción nos sucede a todos, cualquiera sea nuestra condición. La percepción de la forma musical es la percepción de un todo, posibilitada por las dos condiciones de la percepción auditiva humana que ya señalamos: la memoria, en todos sus niveles, y la identificación de unidades de acontecimientos.

SEGUNDA PARTE

Capítulo III

Morfología

1-De qué se trata

La **Morfología Musical** es *observación, reflexión y análisis de la forma musical que se manifiesta a la percepción auditiva humana*. Este es el punto exacto en que esta disciplina se sitúa, porque la forma musical, como cualquier otro “objeto” artístico, tiene que ser considerada como realización efectiva y completa, como energía sonora actuante, y esto sólo puede suceder ante la percepción auditiva humana, que incluye a la memoria; es allí donde los diferentes diseños que se configuran en su trayectoria adquieren conformación y sentido como totalidad. Una obra artística musical existe en, desde y hacia la percepción auditiva humana, pero no en tres instantes o momentos diferentes, sino en uno: en su misma realización.

¿Por qué la Morfología Musical, siendo una de las materias de estudio del arte musical, debe ser considerada como de carácter científico?

Porque no interviene directamente en la realización artística, sino que observa, reflexiona y analiza determinados fenómenos reales que se producen *ante la presencia de la obra musical ya realizada*; intentando comprender su naturaleza, sus características más evidentes y las más profundas, su funcionamiento interno y sus proyecciones en todos los campos de interés.

De allí que la autoridad que una persona pueda adquirir con sus conocimientos sobre Morfología Musical, no es transferible a la Composición Musical, ni a la valoración artística de una obra musical. Sin embargo, lo que los estudios morfológicos revelan, aclaran y enriquecen enormemente al músico compositor que no quiere confiar todo a su inspiración.

Por las mismas razones, la tarea del Arreglador y la del Intérprete tiene en la Morfología Musical uno de los puntos de apoyo más importantes, ya que ambas parten de una obra ya *conformada*; y todo lo que se pueda hacer para *conocer y comprender* esa obra siempre será poco.

En este sentido, es muy probable que el Intérprete con más requerimientos morfológicos sea el Director de cualquier tipo de organismo musical, porque en las condiciones en que habitualmente se desempeña, tiene que llegar al primer ensayo con un concepto morfológico claro, no puede “ir tanteando” la obra, como sí lo puede hacer un instrumentista en sus primeros contactos con ella.

Como toda materia de carácter científico, necesita también precisar su finalidad, su objeto de estudio, su método, sus procedimientos, y sus límites. En este sentido, es inevitable que la Morfología Musical tenga como contexto y limite la pertenencia cultural, porque difícilmente, cualquier observador pueda realizar un trabajo efectivo sobre cualquier obra de arte de cualquier lugar; se requiere de *una mínima pertenencia cultural común* entre observador y objeto de estudio. Pero este límite no está establecido a priori ni es estático. La pertenencia cultural no es un mero hecho dado, una herencia ya establecida; es también acción, participación, lo que realizo con lo que recibo; la pertenencia cultural es una cuestión dinámica

Por otro lado, la cultura de pertenencia no es tampoco una entidad preestablecida en su conformación, ni aislada en su existencia, sino que es una identidad que tiene un devenir, acontecimientos felices, trágicos, venturosos, o insólitos, que van conformándola, en una trayectoria también dinámica. (Cfr. “*Cultura e Imperialismo*” de E. Said)

2-Breve Historia

La Morfología Musical ha tenido su mayor impulso y desarrollo en el siglo XX. Como ya señalamos, la posibilidad de realizar grabaciones y trabajar con ellas ha sido una de las causas principales de este desarrollo. En América Latina, como en otras regiones del planeta, las técnicas de grabación sonora han permitido realizar un relevamiento de la enorme tradición musical del continente; tradición que, en parte, se consideraba amenazada por la difusión musical de los nuevos medios como la radio y el desarrollo mismo de las grabaciones. En la Argentina, a comienzos del Siglo XX, también existió en algunos sectores la preocupación por la supervivencia de la centenaria tradición criolla, ante el hecho de una inmigración de origen europeo que, en muy pocos años, duplicó la población existente en el país. Es precisamente a raíz de esta preocupación que surgen los estudios modernos de Morfología Musical, como parte del encuentro y rescate de la música tradicional del continente, que no tenía ningún tipo de existencia para los ambientes artísticos urbanos, los medios de difusión, ni en los ámbitos académicos musicales.

Toda esa música que se buscó rescatar y preservar, se desarrolló sin tener contacto con la escritura musical, lo que produjo, al mismo tiempo, ventajas y perjuicios. La ventaja estuvo en los 400 años de desarrollo sin tener que atenerse a los enormes límites que establecía el código de escritura europeo, que, después del academicismo del siglo XVIII, se presenta con muy pocos recursos, rígido y sin ninguna capacidad de comprender fenómenos que, sobre todo en estas latitudes, son habituales.

La desventaja fue que para las instituciones de estudios musicales en la Argentina - que hasta la década de 1980 eran excluyentemente de tradición europea - la música que no estaba escrita no existía o era de menor calidad. Por lo tanto, no se realizaron estudios continuados sobre la naturaleza y características de nuestra música tradicional, porque no se reconocía su existencia o no se la consideraba digna de tal esfuerzo; con muy grave perjuicio para nuestra cultura, en general, y para la formación de los músicos, en particular, la mayoría de los esfuerzos intelectuales no se enfocó hacia el estudio de esta música ya secular y con evidentes rasgos propios.

Es así, entonces, que, en nuestro país, la Investigación Musicológica y la Morfología modernas nacen juntas. Su figura central, Carlos Vega, desarrolla uno de los primeros pensamientos morfológicos originales del continente, una vez que en la tarea de relevamiento en grabaciones de campo ya se había logrado un enorme acopio de material. Y no es necesario adscribir a todas las concepciones que lo impulsaron, ni a todas las conclusiones a que arribó, para contemplar su tarea monumental con admiración y con un agradecimiento constante por los caminos que abrió, que aún hoy podemos seguir transitando.

Esta nueva concepción aparece completa y exhaustivamente expresada por primera vez en los dos volúmenes de su **FRASEOLOGÍA**, publicados en 1941 por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Dicha obra constituye, en mi opinión, el punto de partida y de referencia para los estudios morfológicos modernos en la Argentina y gran parte del continente sudamericano.

Lamentablemente, este trabajo tiene la única edición que ya citamos y existen en el país muy contados ejemplares en algunas bibliotecas y en manos de particulares. Tuve la fortuna de poder adquirir uno de esos ejemplares de esta única edición cuando la Facultad de Humanidades de la UBA vendía, por el precio del papel, las obras que estaban depositados en un sótano inundado, en los años 80.

Al igual que en muchos otros continentes, se establece en esa época el nuevo procedimiento de la Morfología, que consiste en situarse frente al hecho musical y grabarlo, percibirlo, observarlo, analizarlo, y establecer posibles relaciones con otras formas, modalidades, estilos y géneros a través de escuchas continuas, generales y detalladas del “caso” en cuestión. Y es precisamente la grabación la que habilita la posibilidad de una sucesión ilimitada de audiciones de la forma musical, sin modificaciones.

Con cierta frecuencia se realizan estudios morfológicos teniendo como *objeto de estudio* la partitura de una obra musical. Considero esto un grave error por dos motivos: en primer lugar, porque una partitura no es *la música* sino un registro escrito que puede ayudar a realizar la música; y, en segundo lugar, porque inevitablemente una partitura conlleva ya una opinión morfológica. Se suele atribuir un carácter canónico al registro escrito realizado por el autor de una obra en cuestión, pero se debe tener en cuenta que, una cosa son los recursos de composición de un autor y su época, y otra los recursos que existen en cada época y que posee cada compositor para dejar constancia escrita de una obra.

A esto se suma que, con alguna frecuencia, compositores emblemáticos cometen errores y arbitrariedades de escritura sorprendentes, aún dentro de los parámetros normales de su época. Como es fácil de comprender, su alta consideración artística no está generada por cómo escribían la música que componían, sino por cómo suena la música que compusieron, y que tuvieron la necesidad de registrarla en papel por cuestiones de orden profesional y económico.

3- “*Miradas*”

Si al escuchar una obra musical percibimos un conjunto de fenómenos, debemos tener en cuenta que para el estudio morfológico interesa *todo* lo que sucede, pero siempre observado desde un determinado punto de vista. ¿Cuál es el punto de vista Morfológico? Es una “mirada” en la cual se busca distinguir *unidades de contenido o diseño* - que en arte es decir lo mismo – y *las funciones que cumplen*.

La obra, entonces, requiere para su mejor comprensión morfológica, de diferentes ángulos de observación. Adoptaremos dos que son complementarios pero se interesan en aspectos distintos de la forma musical: un ángulo es *descriptivo* y el otro *funcional*. La **Morfología Descriptiva** se interesa por *lo que hay* en la forma musical, por cómo es el todo y los componentes de la obra; su mirada es “anatómica”. La **Morfología Funcional**, en cambio, se interesa por *las funciones que cumplen todos los elementos* en la forma; y su mirada es “fisiológica”. La morfología funcional requiere de la descriptiva para realizarse, y la morfología descriptiva completa su tarea y culmina en la funcional.

La consideración de la Obra de Arte Musical como un organismo vivo, en movimiento y acción, es lo que nos ha hecho surgir esta utilización de una terminología proveniente de la Medicina y la Biología.

La experiencia indica que se requiere, de parte del *observador* de la Obra musical, de una actitud consistente en: *dejarse impresionar por las señales que emite ese organismo*, realizar una *valoración conveniente* de cada una de ellas, *interpretarlas acertadamente*, y de “*seguir la pista*” hasta confirmarlas. La Medicina ha hecho de esto una de sus bases metodológicas más antiguas.

Aún así, es importante reiterar que este *tratar* de Morfología Musical que desarrollamos en este apunte, se enmarca en una **Morfología General**, que se *interesa por los fenómenos formales que intervienen en todas las obras musicales*, más allá de su pertenencia a ámbitos culturales, géneros, estilos y modalidades diferentes.

Cuando se estudian Obras musicales por su pertenencia a algún ámbito cultural, género, estilo o modalidad singular, aún considerando los fenómenos que se estudian en la Morfología General, se *atiende a cómo esos fenómenos formales se presentan bajo modalidades que son propias y características* de alguno de ellos, y que definen su identidad y singularidad.

Capítulo IV

Morfología Descriptiva

1-*Términos*

Al escuchar la totalidad de una obra musical percibimos que está constituida por una articulación de conjuntos con una conformación particular. Son, ellas también, *unidades formales*. La diferencia está en

que la Obra es una totalidad autónoma, y cualquier articulación formal que exista dentro de ella, aún siendo una unidad formal, no es totalidad y por lo tanto, no puede ser autónoma. Un acorde, o una construcción tímbrica tienen un interés específico para la Armonía o para la Instrumentación, pero para la Morfología ambos son observados como pertenencias a determinadas unidades de diseño y son apreciados y valorados desde allí.

Por eso es que no se puede dejar de lado ningún elemento de la obra, todo va a desempeñar un rol específico, pero lo que interesa es la consecuencia morfológica, el efecto que produce en la totalidad formal y en las distintas unidades de diseño que la conforman.

Para poder *distinguir conceptualmente* cada elemento de la forma, necesitamos de palabras, términos, que los designen sin confusión ni ambigüedad.

Término alude claramente a una definición que no admite dudas entre *lo que sí abarca* y *lo que no*; refiere a un límite, por ello decimos que algo finaliza cuando *termina*.

En Morfología existe algún consenso para algunos términos, como *obra, sección, introducción, coda, enlace* y otras. En cambio, *frase, melodía, tema, motivo* y otros han sido términos sometidos a tal abuso, tienen tantos significados diferentes para tantas personas, que resulta muy complicado usarlos sin que se especifique su significado para que el interlocutor sepa a qué atenerse. A continuación, precisamos algunos términos que necesitamos consensuar para este estudio.

OBRA: es una totalidad de sentido y significado musical inescindible; es un todo orgánico, estable y autónomo que le da sentido a cada uno de sus elementos, y a la que le es otorgado un significado musical, como totalidad, por cada uno de sus propios componentes. Hay construcciones musicales, hechas de varios Movimientos. en las que cada uno de ellos actúa con las características de organicidad estable e independiente de una Obra; conformando entre todas a su vez, un conjunto que denominaremos **OBRA MÚLTIPLE**, ya que cada componente de este conjunto, aunque aporta a la totalidad, no pierde por eso su carácter autónomo. Más precisamente, una Obra Múltiple se construye en una variedad de referencias, vínculos, citas, oposiciones, contrastes, etc, entre las Obras que la componen; cuando no completan cada una - lisa y llanamente - una "narración" total.

SECCIÓN: Es un término que posee un consenso bastante general sobre su significado: se lo usa para denominar a las unidades de diseño o contenido *más amplia* que posee una obra. Como ya dijimos, la Sección no se constituye como unidad formal autónoma; atributo propio de la obra, que la sección conforma otorgándole contenido, y de la que adquiere, a su vez, su significado real.

PARTE: Cuando la obra posee una dimensión de cierta magnitud *es probable que la Sección se articule en una cantidad de unidades de diseño identificables*. Este término, Parte, que utilizaremos para designar estas unidades formales, no posee ningún consenso porque no tiene ningún tipo de antecedente.

PERÍODO: Es un término que ya usó Carlos Vega para designar a la unidad conformada por una serie de *unidades de diseño mínimas*. Dependiendo en gran medida de la dimensión de la obra – que ya mencionamos en el término anterior - puede actuar *como articulación formal de la Parte o de la Sección*.

DISEÑO MÍNIMO: Este nombre no posee ningún consenso porque lo estamos inventando por una fuerte necesidad. Se trata de nombrar al diseño básico de toda realización musical, no importa las dimensiones. C.Vega -que es quién descubre las condiciones de existencia de esta unidad formal, y el

que la describe amplia y minuciosamente- le llamó de dos maneras: desde el punto de vista técnico la llamó MÍNIMA UNIDAD COMPRENSIBLE (M.U.C.) y como nombre habitual usó el término FRASE.

El hallazgo, descripción y estudio de esta unidad formal por parte de C.Vega. es uno de los aportes más importantes que este musicólogo realiza para la Morfolgía. Desde los años en que escribió su obra morfológica hasta estos días, el término FRASE ha sido usado y abusado en la actividad musical de tal manera que ya no se puede usar sin generar la impresión de que nos estamos refiriendo a algo diferente a lo que queremos nombrar. Por otro lado, MÍNIMA UNIDAD COMPRENSIBLE nos resulta un poco incómodo para un uso habitual. Pero al usar Diseño Mínimo nos estamos refiriendo a esta unidad formal.

No se nos escapa que los términos usados por C.V. tienen más afinidad con el lenguaje hablado propiamente dicho y que el que hemos adoptado tiene más afinidad con lo visual, obedeciendo esto, tal vez, a un cambio de época en las inclinaciones de las maneras de pensar.

Hasta aquí esta breve enumeración de términos. Todos los demás, que son muchos, va a resultar mucho más útil si los presentamos a medida que va surgiendo la necesidad de nombrar fenómenos o elementos de interés morfológico.

2- Unidades Formales

Intentaremos ahora, una descripción de cada una de las unidades formales que hemos nombrado, tratando de atender a su conformación o a su naturaleza. Para realizar esto seguiremos un orden inverso al que hemos utilizado para su enumeración, debido a que, en la medida que podamos describir las características de un tipo de diseño, desde lo más pequeño a lo más grande, la tarea se simplifica enormemente ya que en cada descripción estamos, a su vez, aportando a la descripción de la unidad formal que conforma. Pero comenzaremos por intentar describir algo que no hemos nombrado en la enumeración anterior, porque necesitamos intentar caracterizarlo directamente desde su real conformación: el Pulso.

PULSACIÓN

La Pulsación es un fenómeno intrínseco de la mayor parte de la música que nos rodea; no es un concepto, es un hecho musical que se percibe en la misma conformación de la música, percibimos estos “pulsos” que se establecen en una medida de tiempo estable. Cuando la pulsación se hace presente, resulta tan determinante, que todos los sonidos y silencios actuantes tienen una proporcionalidad evidente respecto de esa medida. La percepción de pulsación tiene límites: muy lenta se diluye, muy rápida se funde. (Los límites habituales suelen estar cerca de -en medidas metronómicas- 40 para la mínima velocidad y 130 para la máxima.)

Hay alguna música que no presenta sonidos de menor dimensión que la duración entre uno y otro Pulso. Este fenómeno –que C.Vega describe como Contracción del Pulso- nos impide cualquier observación sobre la condición “interna” del Pulso; por lo tanto, cuando se presenta como característica general de una forma, tendríamos que definirla como *de Pulso Unitario*. La única proporcionalidad que ofrece este tipo de pulsación es en relación a sonidos que abarcan dos o más pulsos (siempre sin fragmentarlos, como unidad).

La mayor cantidad de música con Pulsación, en cambio, se presenta *con* articulaciones de menor dimensión que un pulso. En este caso se dan sólo dos modalidades de aparición de sonidos o silencios

en el primer nivel -inmediatamente inferior- de proporcionalidad: **Binario**, de dos articulaciones que duran cada una la mitad del Pulso; y **Ternario**, de tres articulaciones que duran cada una la tercera parte del Pulso.

¿Por qué la Pulsación aparece solamente con esta primera proporcionalidad en dos o en tres? No creo que exista una respuesta final a esta pregunta sobre un hecho que, por otro lado, resulta incontrovertible. Sí podemos apuntar algunas reflexiones que surgen de la observación de la naturaleza. Allí observamos estos dos tipos de proporcionalidad, actuando lo binario y lo ternario como la proporción natural en que la unidad se constituye, se expresa, y se despliega. La Matemática establece en primer lugar la Unidad, el 1, que posee condiciones únicas e irrepetibles. Luego, el primer número par, en el 2, y el primer impar, en el 3, estableciendo en estas dos cifras condiciones que todas las demás van a replicar, resultando ampliaciones de ellas. Es algo que está en la raíz profunda de la conformación del mundo físico.

Esencialmente la Pulsación puede ser:

Simple: todos los pulsos son de igual constitución interna – binaria o ternaria -;
Mixta: alternan los pulsos binarios y ternarios;
Regular: todos los pulsos tienen la misma duración;
Irregular: alternan pulsos de diferente duración.

Debido a estas cuatro modalidades, entonces, la pulsación real y efectiva de una forma puede presentarse bajo las siguientes modalidades:

Simple Regular: pulsación binaria o ternaria de igual duración;
Mixta Regular: alternan los pulsos binarios y ternarios en una pulsación de igual duración;
Mixta Irregular: alternan los pulsos binario y ternario, variando la duración del pulso;
Simple Irregular Simultánea: distintos protagonistas de la trama presentan pulsos de igual proporción interna, de duración variable;
Mixta Regular Simultánea: distintos protagonistas de la trama presentan pulsos binarios y ternarios simultáneamente, de igual duración;
Mixta Irregular Simultánea: distintos protagonistas de la trama presentan pulsos binarios y ternarios simultáneamente, de duración variable.

No conozco casos de Pulsación *Simple Irregular, no simultánea*, (todos los pulsos de igual contenido pero de duración variable).

En la música de origen europeo, son más frecuentes las pulsaciones *Simples* y *Regulares*, aunque también se presentan casos de *Mixtas Regulares* y *Mixtas Regulares Simultáneas*. Es decir, ha predominado la *Pulsación Regular*.- aunque esto puede estar cambiando a partir de la segunda mitad del Siglo XX -.

En la música del continente americano, son mucho más frecuentes las modalidades *Mixta Irregular* y *Mixta Irregular Simultánea*. (La modalidad *Simple Irregular Simultánea* es muy escasa), predominando entonces, en este caso, la *Pulsación Irregular*.

DISEÑO MÍNIMO

Ya hemos señalado que la identificación y descripción exhaustiva de esta unidad formal es, quizá, uno de los mayores aportes a la Morfolgía General de C.Vega, y, a su vez, el punto de partida para construir todo su sistema analítico.

Hay un momento clave en el transcurso de su trabajo, y que él narra con bastante detalle. Luego de diez años de relevamiento en registros grabados de música del país y parte del continente sudamericano, y llegado el momento de la observación, reflexión, análisis y análisis comparativo, comenzó a percatarse de que las herramientas teóricas y de escritura con las que contaba no permitían identificar y diferenciar los fenómenos musicales que tenía entre manos. Por decirlo de otro modo, la música atravesaba las redes conceptuales y nada quedaba en ellas.

Entonces fue cuando decidió dejar de lado esas herramientas y dijo: escuchemos de qué se trata, dediquémonos a percibir lo que sucede en cada caso, sin preconceptos, libre y pacientemente, y veamos qué sucede. Justo en ese preciso momento, creo yo, nace la moderna Morfología en América.

Al percibir con atención, C.Vega, reconoció un fenómeno: que el diseño mínimo musical - *pensamiento mínimo* le llamó- se conformaba siempre por dos situaciones interdependientes: un primer momento de *impulso de la energía en el diseño* y un *segundo momento de declinación de esa energía*. Es decir que, no sólo describe la actuación de la energía para conformar un diseño, sino que lo que descubre es que *el diseño musical es, como el sonido, una cuestión de energía en acción*.

Nos está diciendo que *un diseño mínimo musical es una trayectoria de energía sonora, que reconozco e identifico en su surgimiento y declinación*. También nos está diciendo que, entre el sonido como unidad y el diseño mínimo no hay ninguna otra unidad de diseño que se alcance a conformar. De allí el término que usamos de *Diseño Mínimo*. Esto es tan evidente ahora, que lo que resulta asombroso es que no se lo haya identificado antes.

Por último, nos hace observar que la causa de la existencia de la noción de *Compás* - ya extraviada en la teoría de uso habitual - *es precisamente, el cambio de situación, del impulso a la declinación de la energía*. Recupera la noción de que el *Compás* propiamente dicho es la identificación que realizamos de un preciso momento en la trayectoria de la energía, impulso o declinación, constituyendo así un concepto que permite señalar y representar un primer fenómeno formal real.

Esas trayectorias de energía, los Compases, pueden tener una dimensión que va desde 1 pulsación hasta 4. Eso en el caso de que la música en cuestión posea pulsación, asunto al que dedicaremos luego un análisis específico.

PERÍODO

El Período - tomamos el término de C.Vega - está conformado por una serie limitada de diseños mínimos, y se articula en dos momentos o *Semiperíodos*. El modelo clásico es aquel en el cual cada uno de estos *Semiperíodos* está conformado por dos (2) diseños mínimos. En este caso, el primer *Semiperíodo*, si bien produce una articulación formal en el diseño, lo hace de tal manera que establece la necesidad de ser completado por nuevos diseños que le otorguen una significación que evidentemente no alcanza por sí mismo. Y esa es la función que le cabe al segundo *Semiperíodo*: con sus nuevos diseños mínimos completa y clausura, con una articulación formal mucho más notoria, la significación del Período.

En la conformación del Período hay otras modalidades no clásicas - también hay infrecuentes y excepcionales - pero todas tienen la característica de ofrecer una articulación de mucha significación y relieve. Es una unidad formal que, en la Obra, ofrece por primera vez una unidad de sentido y de energía tan integrado en su conformación, con tal juego de relaciones entre sus diseños mínimos y los roles que cada uno cumplen en el conjunto, que el compositor, al concluir uno de ellos, se encuentra ante dos opuestas alternativas: o genera diseños nuevos que abren un período con novedades notorias, o produce una reaparición del anterior, ya sea textual o con variantes. No suele haber solución intermedia o ambigua: al terminar un período, la energía musical necesita renovarse y reiniciarse por alguno de estos dos caminos.

PARTE

Como ya señalamos, en el trabajo analítico hemos visto la necesidad de nombrar a esta unidad formal que, en obras de una cierta duración, aparece como *articulación formal de la Sección*.

La conformación de **Partes** en una Sección es uno de los fenómenos más importantes en las Obras de cierta dimensión. Se trata de *una articulación formal que puede presentarse o no*, dependiendo de las características de la Obra. En este sentido la música también se comporta como un organismo vivo, que para crecer *no agranda sus células sino que las multiplica*; en nuestro caso, más Diseños Mínimos, que conforman más Períodos, los que a su vez se agrupan por afinidad y diferencia.

El no reconocimiento de este fenómeno es una de las mayores fuentes de confusión y desconcierto en los estudios morfológicos.

La Parte está conformada, en esencia, por *un conjunto indeterminado de Períodos* que tienen una cierta unidad de contenidos o diseños y *que*, por lo tanto, *establecen una distinción o diferenciación respecto de la o las otras Partes*. Decimos que la Parte se conforma con una cantidad indeterminada de Períodos, porque ella no se establece con una relación de necesidad o de roles a cumplir entre los períodos que la conforman. Es una articulación formal que, en cada caso, se conforma de una manera singular.

Naturalmente que - para tener en cuenta algo que ya hemos señalado en la descripción del Período - una Parte puede estar seguida de otra con el mismo contenido; es decir, dos partes seguidas exactamente iguales. En ese caso, el reconocimiento se establece, precisamente por esta reaparición; pero debe tenerse en cuenta que estos contenidos iguales se establecerán como las articulaciones formales de la Sección sólo en el caso de que no aparezcan dentro de ésta nuevos contenidos que configuren otra u otras partes.

Como hemos dicho, la Parte se establece por afinidad de contenido y cuando aparecen contenidos o diseños diferenciados, la Parte se conformará en base a esa afinidad, y cualquier repetición será integrada en la percepción como conjunto y unidad formal diferente de la o las otras partes que conforman la Sección.

Este último aspecto es importante porque está relacionado con lo que hemos señalado en los primeros capítulos respecto de la percepción auditiva humana y la identificación de unidades de diseño: es natural que nuestra percepción tienda a *percibir integradamente lo que es igual o similar*, y que, a su vez, establezca *una pertenencia diferenciada respecto a lo que no es igual o similar*, cuestión que aparecerá continuamente en este apunte porque es central para estudiar la relación entre obra musical y oyente, respecto de la forma.

Por ejemplo, si escucho **dos** contenidos *iguales*, los reconozco como **dos unidades** de *lo mismo*; pero si a continuación escucho **un** contenido *diferente*, los dos contenidos anteriores conformarán **una unidad** de contenido, que no anula su doble presentación, sino que la integra. Este es el proceso normal que realiza la percepción humana ante todo tipo de percepción formal de la realidad circundante, y por lo tanto, también en la relación con las formas musicales.

SECCIÓN

Llegamos aquí a *la articulación formal más amplia de una obra musical* que, como señalamos antes, *puede estar conformada por un conjunto de Partes, o por un conjunto de Períodos*. En algunos casos se dan ambas; es decir, la **Sección** se configura *con Períodos independientes y con Períodos que conforman Partes*. Se podría objetar estas atribuciones de roles, y llamar siempre Parte al conjunto conformado por Períodos, pero en ese caso, perderíamos para Obras de pequeña dimensión el término Sección que tiene amplio consenso en Morfología Musical para nombrar a la articulación formal más amplia de una Obra.

Por otro lado, si hiciéramos eso, se puede correr el riesgo de objetar el término Obra –y Obra de Arte- para la música de pequeñas dimensiones, que son mayoría en la música de tradición oral y de carácter popular; y ese es un riesgo que no es aceptable transitar porque, como hemos señalado anteriormente, la dimensión de una Obra no influye en su perfección, en su logro como Obra de Arte.

En caso de que la Obra no posea Secciones con Partes, la Sección absorbe todas las características que hemos señalado en la descripción de Parte, sin perder nada de la función que cumple como articulación formal máxima de una Obra. No hay un patrón a señalar en la cantidad de Partes que puede conformar una Sección, es muy variable, y tendrá directa relación con la dimensión de la Obra. Las Obras de larga duración suelen caracterizarse por la presencia de una variedad de accesorios formales, por Partes con mucha cantidad de períodos, y por Secciones con mucha cantidad de Partes.

En Obras de larga duración el Período no se presenta con profusión de Diseños Mínimos. El **Período** es una unidad formal que no tiene tanta elasticidad en cuanto a la cantidad de Diseños Mínimos que lo conforman. Lo mismo sucede con los **Diseños Mínimos**. Una Obra de corta duración como de larga, se realiza con Períodos que presentan una variedad limitada de tipologías en sus conformaciones; igual que el Diseño Mínimo. Como ya señalamos, las dimensiones amplias de una Obra se alcanzan con *mayores cantidades* de Diseños Mínimos, que conforman *más* Períodos, los que a su vez pueden articularse en *muchas* Partes. En cambio, veremos que la Obra suele articularse en una cantidad muy limitada de Secciones, debido – creo yo – a que siendo ésta la articulación más amplia y, por lo tanto, la mas “visible” e identificable para la percepción, se tiende a no afectar principalmente la *unidad y claridad* del conjunto; es decir, dos importantes Principios Permanentes de la realización artística.

Capítulo V

Morfología Funcional

1- *Observación de lo Funcional*

Los diseños que se conforman de la manera que hemos observado desde el punto de vista de la Morfología Descriptiva, van, al mismo tiempo, constituyendo diferentes elementos que cumplen distintos *roles o funciones en la obra*. Desde una *observación funcional*, interesa qué tipo de elementos se han dispuesto en la conformación de la obra, cómo están instalados en ella, y, una vez lograda una observación general, intentar comprender cuál ha sido el **Procedimiento Formal** utilizado en la totalidad de la obra.

Es habitual que los artistas construyan sus obras utilizando *solo algunos* Procedimientos Formales; y para los músicos de cada época, *hacer música* es hacerla utilizando determinados procedimientos – entre ellos, los formales - que se utilizan de manera natural, sin ponerlos en cuestión. Usar esos Procedimientos Formales, para ellos, es equivalente a *hacer música*, y esto se constituye en un rasgo distintivo de su estilo personal y colectivo.

Por otro lado, es muy importante no olvidar que el público de un arte también espera esos procedimientos, haciendo trascender el estudio de los Procedimientos Formales desde el ámbito artístico hacia una dimensión cultural, situándola como observación de “hábitos”, modos de vivir o de estar en la vida, de un determinado grupo humano en un cierto momento histórico. El tema de los Procedimientos

Formales, para comprenderlo mejor, es conveniente situarlo con un pié en lo intrínsecamente operativo del arte, y el otro en el terreno de los hábitos de un determinado ámbito o ambiente cultural.

El estudio del Procedimiento Formal no agota todo el interés que la Morfología Funcional puede tener en una Obra, pero es el más determinante y subordina todos los demás que han de presentarse.

2- *Un ejemplo histórico.*

Si tomamos el momento de la fuerte irrupción de la cultura musical instrumental en Europa en el Siglo XVII – el período luego denominado “*barroco*”- es necesario comprender que para los músicos que vivían en ese tiempo y lugar, *hacer música* era hacer *polifonía*; parafraseando a G. K. Chesterton, ellos no hacían polifonía, *hacían música* y el resultado era lo que hoy llamamos Polifonía; porque para ellos, sencillamente, hacer música era hacer eso, no estaba en su horizonte otra modalidad. Para una mentalidad como la nuestra, formada en la cultura musical del siglo XX, que tiene como hábito cultural cierta valorización del arte por su novedad, resulta sorprendente que un estilo musical que produce tantos cambios y es el comienzo de la modernidad, conserve la Polifonía como trama constructiva, aún utilizando orquestas impensadas en la época inmediatamente anterior. Es que no tomamos en cuenta el hábito de compositores, ejecutantes y público, en el doble sentido – aunque es uno solo - de lo que *habitan*, como modo de vivir la música, y de usos y costumbres.

Esto es así a tal punto que, por ejemplo, una obra para una flauta sola se componía polifónicamente y el instrumento solista desplegaba su discurso alternando diseños en registros diferenciados haciéndonos reconocer, por lo menos, dos voces.

Aún así, lo que estos músicos hacen con la polifonía no es exactamente lo mismo que se hacía en estilos anteriores; van desarrollando y perfeccionando sus propios modos de uso de esos procedimientos. La Fuga, por ejemplo, es uno de sus procedimientos formales emblemáticos y es una creación de los músicos de ésta época.

Para los músicos que trabajaron en el período estilístico que deviene luego del Barroco, hacer música es utilizar procedimientos formales que están totalmente alejados de la Polifonía. Ellos construyen elementos y objetos formales de neto carácter instrumental, - *el ostinato, el diseño escalístico, el acorde*,- que son los nuevos protagonistas de la trama musical, llegando a establecer procedimientos formales propios. Para ellos, la cultura musical es fundamentalmente instrumental, han nacido en ella.

A tal punto para estos artistas hacer música es utilizar estos procedimientos, que un músico de la talla de W.A.Mozart, formado en un ámbito familiar fuertemente vinculado a la música, “descubre” la polifonía del barroco en la música de J.S.Bach, cuando ya es un músico extraordinariamente logrado; y - un caso de recuperación histórica - la incorpora en algunas de sus últimas obras.

En los primeros capítulos de este apunte ha quedado establecido que la Forma de una obra es única, es ella misma en su presencia efectiva ante nuestra percepción; en cambio el Procedimiento Formal es común a una incontable cantidad de obras. Lamentablemente – con cierto descuido - se suele usar una sola palabra para designar las dos cosas, con la consiguiente e inevitable confusión.

3- *Procedimientos Formales*

Con la finalidad de reflexionar sobre la condición o naturaleza de un **Procedimiento Formal**, vamos a utilizar un recurso conceptual que nos permite distinguir **dos aspectos** interdependientes en la conformación de la obra musical: uno, que llamaremos **Material Esencial**, que es un elemento formal que contiene en sí mismo los rasgos más significativos de la obra; y otro, que denominaremos **Despliegue Formal**, que es el suceso, *el destino formal que cumple el Material Esencial en la conformación de la obra.*

Esta manera de observar tiene una gran utilidad a la hora de comprender las características que ofrecen ciertos procedimientos, pero conviene no contemplarlos como cuestiones escindidas, ya que

podemos decir que *en la conformación misma de un Material Esencial está implícito su destino en el Despliegue Formal de la obra.*

Uso la palabra Destino, interpretándola en el sentido clásico de *predeterminación a realizar; como conocimiento, reconocimiento, aceptación, y esfuerzo denodado por lograrlo con el mayor grado de perfección posible, aceptando y enfrentando también sus aspectos negativos.*

Los Procedimientos Formales que vamos a considerar en este material – que no son todos los existentes, claro – serán:

Melodía, Melodía para Variación, Sujeto de Imitación, Tema para Desarrollo, Línea de Valor Armónico y Diseños en Estratos.

Los términos utilizados para designar cada procedimiento pueden tener algún consenso o ninguno.

Pero antes de continuar, debemos hacer una digresión aclaratoria, atendiendo a una cuestión que lo requiere porque suele estar implicada en todos los estudios morfológicos. La llamaremos **Tratamiento Motívico**.

En esencia se trata de una manera de construir los materiales, sean diseños lineales, o estructuras complejas. Para estudiarlo, es necesario luchar contra el abuso que a sufrido el término *motivo* en la actividad musical propiamente dicha y en los estudios y comentarios musicales.

Pero podemos apelar a una actividad en la que he escuchado usar la palabra Motivo con su real significado, incluso como uso habitual y cotidiano: en el diseño textil. Se dice que una pieza de tela o de tejido está hecha con un *motivo*, cuando el diseño total está realizado haciendo reaparecer infinitamente *un pequeño diseño que no se ofrece en primer plano a la percepción, pero que es utilizado para construir y conformar todos los diseños de mayor dimensión*, que son los que van a destacar.

Por eso es un mal uso del término, designar como “motivo” a un diseño musical de cualquier tipo, como designación individual e independiente de sus características y de su modo de aparición en una obra. *La presencia reiterada de un pequeño diseño que participa en la construcción de materiales de mayor dimensión*, es lo que específicamente deberíamos denominar *Tratamiento Motívico*. *Un Motivo se constituye como tal por su tratamiento*, no tiene una significación propia e independiente, ni se requiere que la tenga.

Este Tratamiento no constituye de por sí un Procedimiento Formal, sino que actúa *en* cualquier procedimiento – de manera “parasitaria”, diríamos - como una opción de construcción, y es mi impresión de que se trata de una modalidad muy antigua que está presente en casi todas las culturas musicales. De manera entonces, que una obra que está realizada con cualquiera de los procedimientos formales que hemos nombrado, puede estar construida utilizando un Tratamiento Motívico, sin que esto tenga ninguna influencia en el procedimiento elegido en sí.

En la música instrumental europea hay dos casos muy conocidos de Tratamiento Motívico, los primeros movimientos de la 5ta.Sinfonía de L.V.Beethoven y de la Sinfonía 40 de W.A.Mozart. En ambas el tratamiento motívico es extremo -casi un alarde en el uso de esta modalidad- pero las dos conservan su estructura de Exposición de Temas y Desarrollo característicos de los Procedimientos Formales de la música instrumental en uso en la época.

Intentaremos ahora una explicación conceptual de cada uno de los Procedimientos Formales, aunque solo cuando lleguemos a los ejemplos musicales reales, se podrá comprender las particularidades de cada uno. Comenzaremos por aquellos que tienen una vigencia casi excluyente en nuestro tiempo y ámbito cultural actual: Melodía y Melodía para Variación. Pero comenzaremos por este último porque nos permite una demostración más explícita de lo que denominamos **Material Esencial y Destino Formal**.

MELODÍA para VARIACIÓN

En este Procedimiento Formal, los dos aspectos, Material Esencial y Despliegue Formal están claramente diferenciados. El **Material Esencial** está constituido por un *diseño melódico despojado, de dimensión variable*, y con frecuencia, *con acompañamiento*; no suele haber nada significativo antes, es lo primero que sucede y, muchas veces, se lo reitera. Lo importante es dejarlo firmemente establecido en la memoria, que aquí también juega un rol importante y específico.

Una vez presentado el Material Esencial, la obra se despliega presentando una serie de **Variaciones** de ese diseño, realizando de esta manera su **Despliegue Formal**.

¿En qué consiste una **Variación**? En “re-presentar” el diseño original manteniendo rasgos significativos y cambiando otros; se propone un cierto juego, una artimaña o truco: *mantener y cambiar*, en el que, a medida que avanza la obra, se cuenta cada vez más con la complicidad del oyente; se necesita que siga el juego de la música que se le va presentando, la que conserva su vínculo con el Material Esencial, pero siempre con un nuevo aspecto.

Este procedimiento tiene una similitud con las obras teatrales realizadas por un solo actor que se disfraza para encarnar distintos personajes y situaciones, produciendo una cierta sensación de ocultamiento y exposición. Lo que está en la base de todo es que *el público sabe que siempre es el mismo actor*, pero disfruta del “engaño” porque ese es el juego.

Estas características, es muy probable que sean de origen ya que este procedimiento no fue una creación de compositores especializados sino que fue inventada muy antiguamente por músicos instrumentistas improvisando y expandiendo un material musical. Es por esto que la **Melodía para Variación** se realiza en dos modalidades: la **Compuesta** y la **Improvisada**. En la primera, la obra está preconcebida – y escrita - y el intérprete realiza su ejecución; en la segunda, lo que está preconcebido es el Material Esencial, y las Variaciones, serán concebidas durante la ejecución; es decir, lo que se denomina Improvisación.

Ya sea de Composición previa o de Improvisación, se presentan dos variantes: una que llamaremos **Orgánica** (o Clásica) y la **Inorgánica**. La **Orgánica** va a realizar variaciones *manteniendo la proporcionalidad original* del Material Esencial en las sucesivas Variaciones; en cambio la **Inorgánica**, suele tomar *fragmentos reconocibles* de ese Material y realizar construcciones con otra proporcionalidad. (En algunas obras, incluso, las primeras Variaciones son Orgánicas y luego se realizan con la modalidad Inorgánica.)

A partir la década de 1950, este procedimiento tiene una presencia prácticamente hegemónica en el Jazz y desde allí ha influenciado a todos los géneros musicales; con mayor o menor fortuna todos han intentado este procedimiento que es propio de instrumentistas, y poco y nada tiene que ver con el canto – salvo que se use la voz a la manera de un instrumento, lo que es frecuente en el Jazz -.

MELODÍA

Aún siendo este el procedimiento más utilizado en la actualidad, lo hemos dejado para un segundo lugar, porque en él pareciera que sólo hay uno de los aspectos del análisis que proponemos. Veamos.

Al hablar de Melodía nos referimos a un *diseño lineal extenso y preponderante*; “es”, excluyentemente, el suceso *esencial y total* de la obra: ésta sucede en la misma medida que sucede la Melodía. Se podría argumentar entonces que este procedimiento tiene sólo Material Esencial, pero entonces habría que afirmar que no tiene despliegue formal y entonces estaríamos frente a una contradicción insalvable, porque estas obras efectivamente tienen Despliegue Formal. ¿Entonces?

Sucede con este Procedimiento que *el Material Esencial es, al mismo tiempo, su propio Despliegue Formal asumiendo en sí mismo los dos roles*; el Material Esencial cumple su destino formal por sí

mismo. Y esta es, creo yo, la razón profunda de por qué la **Melodía** obtiene un carácter tan absoluto y relevante cuando se hace presente en una obra, logrando que todo otro elemento resulte secundario, accesorio, subsidiario, acompañamiento. La melodía no admite acciones que la intervengan, ni que la hagan intervenir en alguna acción que no sea ella misma, es su sola presencia la que otorga entidad a la obra; no admite nada ni nadie por delante ni sobre ella. Es Reina. Lo demás es cortejo destinado a *realzar* su presencia.

Uno de los aspectos más importantes para comprender la naturaleza de la Melodía es su muy fuerte vinculación con la memoria humana. Una Melodía siempre *está concebida* para instalarse con naturalidad en la memoria, para que sea apropiada por ella y logre sobrevivencia y trascendencia; y, a pesar de la aparición de diferentes medios de registro y almacenamiento musicales, se ha mantenido ésta muy antigua y fuerte tradición en la construcción de Melodías por parte de los compositores.

La Melodía, como Procedimiento Formal presenta dos variantes: **Melodía de Carácter Vocal** y **Melodía de Carácter Instrumental**. Estas dos variantes provienen de actividades originales y permanentes de la cultura humana: *lo poético* y *la danza*.

La Melodía de **Carácter Vocal** proviene de lo **Poético**, del sonido articulado en fonemas que forman palabras que, al mismo tiempo, van conformando diseños musicales. De allí obtiene sus características, propias de la emisión vocal, para la que resulta más natural: el abordaje de *intervalos de corta distancia*, y *sostener mayor tiempo sonidos estables, con pocos cambios de articulación*. La Melodía de Carácter Vocal hereda estas condiciones aunque esté escrita originalmente para instrumento y no intervenga voz humana alguna.

En nuestra terminología musical habitual se suele hablar del *carácter lírico* de este tipo de melodía y se refiere a lo mismo, porque la Lira era el instrumento usado en la antigua Grecia para acompañar el canto –y la poesía, inseparable del canto por aquellos tiempos -. En cambio la danza se realizaba musicalmente con otros instrumentos.

La Melodía de **Carácter Instrumental** proviene de la **Danza**, de la música realizada para provocar y acompañar el movimiento corporal con instrumentos musicales, y de allí conserva todas sus características: *profusión de cambios de sonido* y *mayor presencia de intervalos de mediana y larga distancia*. La movilidad es su rasgo destacado, aunque intervengan voces humanas en su realización.

Como puede observarse, estas dos modalidades de Melodía, en cierto sentido, tienen características diferentes y hasta opuestas: las de Carácter Vocal tienen tendencia a la poca movilidad - en todo sentido -, y las de Carácter Instrumental, a la mucha. Sin embargo, no es un dato significativo que esos diseños musicales estén cantados o tocados por instrumento. Tiene más que ver con una tradición cultural que está instalada en la composición misma, son dos carriles de expresión artística diferenciados.

¿Hay realizaciones mixtas o híbridas?. Sí, hay obras que contienen las dos modalidades, y no son excepcionales; pero también hay desplazamientos, transformaciones y casos fronterizos, que, por supuesto, son muy interesantes para los estudiosos e intérpretes.

SUJETO de IMITACIÓN

Procedimiento característico de la música **Polifónica Instrumental**, y que no puede realizarse sino es en ese tipo de trama musical. En él, también están nítidamente distinguidos **Material Esencial** y **Despliegue Formal**.

El Material Esencial en este Procedimiento lo constituye *un diseño lineal sintético* y *excluyente*, presentado como inicio de la Obra y sin acompañamiento. Está realizado por una sola de las voces, que comienza sin ninguna preparación o anticipación, abriendo un diseño musical y cerrándolo

parcialmente. Esta clausura parcial permite que al no ser una clausura muy enfática, el discurso musical obtenga continuidad.

Lo que realiza la siguiente voz al incorporarse es “lo mismo” que hizo en un principio la primera voz, es decir, el Material Esencial, pero lo hace en su propio “espacio”, en su zona de registro, mantiene su ubicación e identidad: no son las mismas notas, pero *son los mismos intervalos* en la misma construcción rítmica. Esto es, propiamente, lo que se llama **Imitación**, y es lo que genera entonces el **Despliegue Formal** de la obra. Cuando un diseño esencial de este tipo va a ser sometido a imitación, se lo denomina **Sujeto**.

La “imitación” producida en las mismas notas produce más bien el efecto de “repetición”, por lo que habría que tener cuidado con la nomenclatura de “imitación canónica” que se suele utilizar en estos casos -o con el canon en sí-.

A partir de que cada una de las voces intervinientes realiza su aparición, las voces ya ingresadas -que han concluido su ejecución del sujeto- deben comenzar a realizar una función de “contracanto” o diseño lineal secundario, denominado en este caso, Contrasujeto. El Contrasujeto es un diseño lineal que actúa como el molde de una pieza, en este caso, del Sujeto; ocupa los espacios que este deja, o hace lo que el sujeto no hace, pero nunca para sobresalir sino para ensamblarse al sujeto en un rol complementario.

Se van a necesitar tantos Contrasujetos como voces hay, menos uno, ya que la primera voz realiza su entrada sola.

Luego de que todas las voces participantes hayan enunciado el Sujeto, la obra irá transitando distintos momentos en los que se continuará con el procedimiento imitativo, aunque no sea con exclusividad del Sujeto completo, sino que puede ser de distintos fragmentos extraídos del Sujeto y de su contracara, el Contrasujeto. A estos fragmentos en los que no hay una presentación e imitación preponderante del Sujeto, se los denomina **Divertimentos o Episodios**.

Este procedimiento tan propio del Siglo XVII europeo, lo analizaremos específicamente, como todos los demás, cuando tratemos los casos de estudio; pero debemos tener en cuenta que ha tentado a distintos compositores en todo el Siglo XIX y XX a utilizarlo.

TEMAS para DESARROLLO

Este Procedimiento Formal no tiene uso –o muy poco en algún ambiente restringido- en la actualidad artístico musical. Es un procedimiento de la música instrumental de gran presencia en casi la totalidad del Siglo XVIII y gran parte del Siglo XIX europeo y se lo denomina habitualmente “forma Sonata” –ya hemos expresado nuestra discrepancia con este uso de la palabra Forma-.

En este caso, el **Material Esencial**, para el que reservaremos la denominación de **Tema**, es *estructural y sintético*; es una unidad formal conformada por una diversidad de elementos de naturaleza instrumental: pedales, ostinatos, acordes, giros escalísticos y diseños lineales que se presentan habitualmente en la dimensión de un (1) período. En lo que constituye la Sección de **Exposición** de este Procedimiento, se presentan dos de estos Temas, en los que se busca una diversidad y hasta contraste de ambiente.

Sobre todo en la primera época de apogeo de este procedimiento, el primer Tema tenía un carácter más enfático y mas próximo a la Danza o a la Marcha; a diferencia del segundo Tema que solía tener un carácter más Lírico.

Una vez hecha esta exposición de Temas –que incluye una diversidad de accesorios formales- comienza lo que propiamente denominaríamos como **Despliegue Formal**; es decir, el **Desarrollo**, que consiste en un *procesamiento de materiales expuestos* en la sección anterior. Luego viene una sección de re-exposición o recapitulación de la primera, con algunas modificaciones. Pero para comprender

mejor este procedimiento, vamos a realizar un brusco cambio de enfoque hacia un rasgo de la época de apogeo de este tipo de música.

En el Siglo XVIII estamos en la época del llamado “racionalismo”, en la que *todo puede - y debe - ser, analizado, estudiado, conocido y dominado por la razón*. Se exige una actitud racional frente a todo, es el modo de actuar. En esta época, pocas cosas tienen más prestigio que la Razón; quizá porque se trata de la época de mayor impulso del pensamiento científico, en especial la Física, la Matemática, la Astronomía. Todo queda influido por los métodos y procedimientos propios de las ciencias; los estudios musicales incluidos, que comienzan a realizarse repitiendo el modelo de estudio de las ciencias - con grave perjuicio para una disciplina artística, creo yo -, modelo académico aún vigente.

En el Procedimiento que estamos observando, es importante destacar que sus tres secciones – Exposición, Desarrollo, Re-exposición o Recapitulación- se corresponden con el método expositivo habitual de la Ciencia: Exposición de la Hipótesis, Análisis exhaustivo y crítico de la misma, y Recapitulación afirmativa de lo que se sostiene, lo verificado, la Tesis.

En otras épocas, la *Oratoria* – o su deformación, la *Retórica* - eran los estudios que realizaban aquellos que necesitaban demostrar algo o convencer de algo a su auditorio – políticos, abogados -. Esta disciplina en su modalidad clásica sostenían también como necesarios estos tres momentos, ya que permiten una claridad racional y convincente de la argumentación. Se sintetizan en tres momentos: Síntesis – Análisis – Síntesis, siendo la primera síntesis hipotética y tentativa, y la última afirmativa, apoyada en la tarea analítica realizada en el segundo momento, y destinada a quedar en la memoria como conocimiento adquirido o como verdad enunciada. Naturalmente que estamos hablando de música y por lo tanto no se trata de descubrir ni demostrar nada, pero el procedimiento adopta un modo de hacer las cosas que proviene de esos hábitos.

Desde el punto de vista estrictamente artístico, vale la pena señalar que lo Expositivo es “medido”, equilibrado, todo lo que se “abre” se “cierra”, cuando la sección termina, todo está clausurado y equilibrado convenientemente. En cambio, el Desarrollo desmenuza, pone a prueba fragmentos, explora sus posibilidades, atiende a sus propias necesidades pasando de un diseño a otros sin clausurarlos, realizando un recorrido inesperado. Cuando aparece la Recapitulación, es precisamente la recuperación de lo esperable, del equilibrio, y todo será concluido satisfactoriamente.

Es muy probable que el público de aquella época transitara estas obras como una obra teatral con un argumento agonal, en la que finalmente se restablecía el equilibrio y – por ende - la justicia. Creo que en la actualidad no tenemos esa sensación; aunque sí percibimos la diferencia entre estas contrastantes construcciones, los Desarrollos no los vivimos como “incertidumbres agónicas”.

LÍNEA DE VALOR ARMÓNICO

Se trata de un Procedimiento Formal, que actúa *como si fuera una Melodía* –diseño lineal extensivo a toda la obra- pero no es autónomo ni sostiene por sí mismo el Despliegue Formal. Se trata de un Procedimiento con un Diseño Lineal Extenso y con la poca movilidad característica de las Melodías de Carácter Vocal, conformado por *una sucesión de sonidos de larga duración o de aparición intermitente*, de escaso vínculo o determinación entre sí a causa de su débil o nula participación en la construcción rítmica propiamente dicha. Lo que justifica la presencia y sucesión de estos sonidos dentro de la “narración” o Despliegue Formal es la construcción armónica, y específicamente, la sucesión acórdica. Por esta causa, su relación con la memoria humana es muy particular, ya que ésta no puede “atrapar” una sucesión tan extensa de sonidos que *no poseen una definición rítmica*. La memoria humana no puede registrar este tipo de obra por su Línea, sino por la totalidad de los elementos que la conforman: va a identificar de qué obra se trata cada vez que la vuelve a escuchar, y ese registro está apoyado en la identificación de conjunto de todos los componentes de la obra, con la armonía como protagonista principal.

Se presentan dos variantes de obras con este procedimiento: aquellas en las que su Despliegue Formal –más específicamente, su tránsito armónico- está fuertemente vinculado a un **Tratamiento Rítmico**, y aquellas otras en que éste se encuentra más vinculado al **Tratamiento Tímbrico**. Por ejemplo, el *Preludio Barroco* suele ser un ejemplo característico de **Línea de Valor Armónico con Tratamiento Rítmico**. En cambio, muchas de las obras de la segunda mitad del Siglo XIX europeo – habitualmente denominado “*Posromántico*”- son claros ejemplos de **Línea de valor Armónico de Tratamiento Tímbrico**.

En el Tratamiento Rítmico, el **Despliegue Formal** está fuertemente sustentado en la *continuidad de movimiento de un diseño corto*, que actúa como un motor en marcha. De allí la preferencia por esta variante en un estilo musical que huye de la quietud, los vacíos, y las pausas. En el Tratamiento Tímbrico, el **Despliegue Formal** se sostiene ligado a la sonoridad, buscando que todo el devenir armónico esté firmemente asociado a una “*narración que se apoya en la Instrumentación*”, en la que desempeñan un rol significativo los cambios en la energía sonora, los instrumentos puestos en juego y los registros de los mismos que se utilizan. En esta última modalidad, suele ser muy frecuente que no exista manifestación de pulso, (o que tengan una pulsación muy elongada) quedando la música aparentemente “suspendida en el tiempo”, o por lo menos, generando una sensación de muy poca movilidad.

A este estilo, habitualmente denominado “posromántico” por motivos que ignoro, vamos a preferir llamarlo estilo **Imperial** por profundas razones estéticas. Los autores más representativos de este estilo solían sustentar una imagen personal *romántica*, pero estaban vinculados a un poder político y económico opuesto a la actitud e ideología Romántica; es decir, la política triunfante en la Europa de la segunda mitad del Siglo XIX, de neto corte *imperial* en lo interno, e *imperialista* en sus actividades y políticas coloniales. No es casual que muchos de ellos abandonen paulatinamente la *Melodía*, característica central de la *Canción Romántica*, de espíritu popular y por lo tanto fuertemente vinculada a la *memoria*, considerada el reservorio de la cultura de los Pueblos. En ese camino es cuando aparecen, comparativamente hablando, Obras musicales de enormes dimensiones, para ser tocadas por inmensas orquestas, muchas veces en grandiosos escenarios.

Cómo podemos observar, este procedimiento tiene una presencia bastante activa en diversas épocas. En la nuestra suele usarse preferentemente en la música de Cine – que heredó del fin de siglo XIX su lenguaje musical orquestal-, y en las distintas modalidades audiovisuales y espectáculos escénicos.

DISEÑOS EN ESTRATOS

Este es, precisamente, el Procedimiento Formal más característico que utiliza el *Impresionismo* musical de origen francés, aunque no de manera excluyente, ya que los integrantes de este movimiento artístico no tuvieron actitudes dogmáticas, sino más bien integrativas. Muchos de ellos, sin alejarse de sus posturas estéticas, utilizarán una variedad muy amplia de Procedimientos Formales.

En este caso, se trata de un procedimiento que se vale del uso de determinados elementos constructivos propios de la música instrumental en general y orquestal en particular, disponiéndolos en una *simultaneidad estratificada*. Estos elementos, rescatados de la música instrumental del Siglo XVIII, son: *el diseño lineal, el acorde, el diseño escalístico, el ostinato y el pedal* pero son utilizados de tal manera que no van a destacar por una singularidad identificable de diseño *sino ante todo por la función que cumplen en el conjunto*, porque a medida que la obra avanza, no reaparecen diseños *reconocibles*, sino que lo que reaparecen son las *funciones*, ahora cumplidas por elementos afines pero no iguales, y en espacios sonoros diferentes del entramado musical.

Como esta simultaneidad *incluye* al acorde, convirtiéndole en *uno de los elementos componentes* del discurso armónico, este ha dejado de ser el *ámbito sonoro excluyente* en un instante determinado de la trama, como lo había sido durante toda el desarrollo de la música europea, por lo menos desde el

renacimiento. Ahora, éste convive en un plano de igualdad con los sonidos que articulan todos los otros elementos componentes de la trama.

Es muy importante destacar que cuando se utiliza este Procedimiento, suele *no existir una manifestación real de pulsación*, produciendo, junto a un tránsito acórdico sin el compromiso de Dominantes, una sensación de *tiempo detenido*.

La estética *impresionista* en general apela al *presente*, interpela al *tiempo actual*, a las sensaciones e impresiones que me genera la vida en el momento presente y actual. En términos musicales, podríamos decir que esta música se concibe desde un *presente continuo*, sin devenir pasado ni expectativa futura. Contrariamente a lo que podría pensarse a primera vista, no se trata de una postura cultural hedonista o decadente, sino de la crítica más profunda al *positivismo* imperante, usado y abusado para apelar continuamente al sacrificio del presente en el altar del *futuro, que será maravilloso para todos*. Estos artistas franceses son herederos de las barricadas parisinas del año 1848, y esa píldora ya no la tragan; saben muy bien de qué se trata y cuestionan su base filosófica. Hay una batalla ideológica desde lo artístico; confrontación que marca, en mi opinión, el real comienzo cultural del “Siglo XX” europeo con todas sus premisas.

Si uno le preguntara a un músico compositor - con actividad artística profesional real -, cuál procedimiento formal está usando en sus obras, lo más probable es que ni siquiera entienda a qué nos referimos, porque es algo obvio que no se cuestiona. Sin embargo, *Melodía, Melodía Para Variación y Línea de Valor Armónico*, son los procedimientos casi excluyentes de nuestra cultura musical actual. En nuestros días hacer música consiste en utilizar alguno de estos procedimientos sin siquiera pensar en ellos; están en el nivel de un hábito artístico y cultural - involucrado el público, como se ha señalado-. En la casi totalidad del trabajo artístico musical que se realiza actualmente, los procedimientos son: en la inmensa mayoría, Melodía de Carácter Vocal y de Carácter Instrumental; le sigue, de lejos, Melodía Para Variación, mayoritariamente en la modalidad de Improvisación; y, finalmente, en una proporción muy menor, Línea de Valor Armónico, en sus dos variantes.

Los cambios en el uso de Procedimientos Formales se producen por procesos muy complejos, que involucran cambios mucho más amplios en *el modo de ser, de hacer y de estar* de una cultura en un momento determinado de su trayectoria. No suelen ser procesos intrínsecamente musicales, sino culturales, y que encuentran en lo musical su expresión. Los cambios culturales suelen producirse por fenómenos de diferentes magnitudes y que podríamos enumerar esquemáticamente, como las *invasiones, migraciones, penetraciones culturales, influencias o imitaciones de culturas de prestigio, cambios generacionales, cambio de ámbito en el desarrollo de un estilo, etc., etc.*; algunos de los cuales suelen suceder simultáneamente.

Capítulo VI

La Tarea Morfológica

1- Método

El Método de trabajo morfológico que proponemos se inicia, paradójicamente, tratando de no realizar ningún tipo de trabajo de observación, reflexión ni, mucho menos, de análisis. La primera audición de una obra musical debe hacerse sin la menor intención de “extraer” nada, porque ninguna música fue hecha para eso, sino para ser escuchada y participada como oyente. La obra debe escucharse de por sí, y completa. La música requiere expectación, atención, interés por recibirla; esa es la actitud para la que fue concebida.

No es bueno iniciar el contacto con una obra anteponiendo una mirada analítica; primero, porque dejamos de relacionarnos con la música de manera “normal”, actuaríamos con una deformación profesional. Y, segundo, porque cualquier trabajo analítico de una obra musical que realicemos tiene

que tener, técnicamente, el punto de partida correcto: si la obra fue hecha, fundamentalmente, para ser participada, ese debe ser el punto de partida de todo trabajo que se realice con ella.

Por otro lado - y aquí hacemos hincapié en una cuestión metodológica muy importante -, toda observación, reflexión y análisis, debe ser *posterior a la percepción y conocimiento de la obra*, de toda la obra, o de la obra como unidad y totalidad. Con esto fijamos una postura en el trabajo morfológico (y, en todo trabajo analítico musical): cualquier observación, reflexión o conclusión analítica puede adquirir validez desde una percepción y conocimiento de la obra, como unidad y totalidad, y nunca desde una parcialidad o fragmento, porque ningún elemento de una obra tiene significado y sentido autónomo, sin la obra de la que *forma parte*.

¿Qué es, intencionalmente, *percibir*? Es disponernos a que la música nos suceda, que sea un acontecimiento que nos involucre y que seamos parte de él, la intención debe ser relacionarnos con la obra, con la forma como totalidad, que es como ella se ofrece. Sólo así, podremos luego darnos cuenta de *cómo es* con la perspectiva correcta, *qué hay* involucrado en su realización y *qué no*; qué me sugiere como sensación, emoción, pertenencia cultural, espacio de realización, época, estilo, modalidad, y todo aquello que vaya surgiendo de una participación cada vez más cercana con la obra. Son claridades que surgen por sí mismas, son nuestras primeras *observaciones*, y resulta necesario señalarlas y nombrarlas. Estas, a su vez, nos conducen hacia nuestras *reflexiones* - en el antiguo sentido de *especular*, poner un espejo para lograr un mejor enfoque de las zonas que no se revelan a simple vista -; ellas nos permitirán acceder al desmenuzamiento propio del *análisis*. La tarea culmina en las *conclusiones: particulares*, de la obra, de género y de estilo, y *generales*.

Es conveniente reconocer que nosotros también somos de una manera, estamos en nuestro tiempo, ámbito, lugar, pertenencia cultural, conocimientos, etc; y, por lo tanto, nuestra relación con la obra también se ejerce con esas condiciones, que no serán exactamente iguales para otra persona, en otro ámbito de pertenencia cultural, conocimientos, etc.; así sabremos que nuestra tarea tiene límites, no debe ser considerada “universal”, absoluta. La contemplación de una obra musical, en última instancia, la realizamos cada uno, aún dentro de una multitud.

Por eso es que, para poder llegar a conclusiones más amplias en el trabajo analítico, es conveniente el trabajo grupal – sin ser imprescindible la simultaneidad-. En el transcurso del tiempo de trabajo compartido, empezamos a comprender que cada uno tiene cierta tendencia, percibe con más facilidad –o le interesan más- algunas cosas diferentes que las que perciben más fácilmente los demás. Y, en sentido contrario, también el trabajo grupal nos permite comprender que hay una enorme cantidad de cosas que percibimos de la misma manera, encontrando que, en la percepción, hay también un *sentido común*, aquello que “todos” reconocemos, lo que resulta evidente.

Los conocimientos que cada uno posea también influyen en su capacidad de distinción, reconocimiento e identificación. Tener experiencia en este tipo de trabajos es un factor de importancia en las diferencias entre componentes de un grupo de estudio: quien tiene más experiencia, adquiere una mejor posibilidad de distinguir, reconocer e identificar. Aún así, es conveniente una actitud alerta, porque una persona con muy poca experiencia nos sorprende frecuentemente con observaciones acertadísimas, porque, en algunos la ventaja está en la frescura que genera el no tener tanto bagaje. Volviendo al punto de partida, la música se hace para ser contemplada por todos, sea quien sea.

2- Procedimiento

La obra musical si está lograda, posee una determinada unidad que la sostiene y le da existencia autónoma; su totalidad es un “gesto”, un impulso que ha comenzado y termina. Pero ese impulso que observo como uno y total, está compuesto de impulsos de menor dimensión, que permiten sostener y reimpulsar la energía. Cada uno de ellos, posee un determinado grado de unidad; y también está

conformada por una cierta cantidad de impulsos de la energía aún mas pequeños *antes* de llegar al sonido considerado unitariamente.

Esta condición propia de la obra musical es la que genera y condiciona el Procedimiento que proponemos, que consiste en una acción en dos tiempos: desde *el todo a los componentes y de los componentes al todo*. El primer tiempo es tentativo e hipotético, porque conocer cada unidad formal me lleva a conocer las unidades formales que la conforman. Es un primer tiempo que “desciende” hasta “hacer pie” en la unidad formal más pequeña y que *resulte inescindible* como unidad de sentido.

Allí comienza el segundo tiempo del Procedimiento, que es afirmativo y de tesis, recorriendo el camino inverso al realizado en el primer tiempo. Cada unidad formal percibida y estudiada permite afirmar conclusiones respecto de la unidad formal en la que está integrada, hasta llegar a la obra como totalidad, de la que se obtienen entonces las conclusiones surgidas en esta doble operación.

Es parecido a abrir cajas chinas o muñecas rusas: hasta que no llego a la más pequeña, que ya no se abre, no conozco todo lo que hay dentro. Al volver a cerrarlas y estar nuevamente ante la mayor, tengo el conocimiento de cada unidad que la conforma.

La mejor vinculación con la obra de arte como espectador, sucede con la experiencia de la audición “en vivo” y nunca será suficiente el elogio que uno realice de ella, y el punto de partida perfecto para realizar la tarea morfológica sería: simultáneamente a nuestra audición realizar el registro grabado de esa ejecución. Pero por razones operativas obvias, para poder avanzar en este apunte, debemos presentar los casos de estudio en grabaciones ya realizadas.

Sin embargo, se debe reconocer que el registro grabado es el que nos permite un estudio exhaustivo y minucioso de cada caso, sin que se produzcan cambios en su conformación. Con la tecnología actual podemos detenernos en fragmentos muy pequeños de una obra, y trabajar con mucho detalle y continuidad cuando aparecen dificultades (casi siempre las hay).

El material de estudio se presentará, entonces, fundamentalmente en grabaciones y se adjuntarán algunos ejemplos de escritura musical con la finalidad de presentar y aclarar conceptos. Todo este conjunto de obras tiene el objetivo de presentar la mayor amplitud posible de características morfológicas; lo que, naturalmente, no agota en absoluto el infinito universo de formas y procedimientos.

Pero antes de ir a la observación de ejemplos musicales propiamente dichos, haremos una exposición conceptual necesaria para el trabajo de reflexión y análisis.

TERCERA PARTE

Indudablemente, si pudiéramos seguir el orden acostumbrado en las actividades de clases de esta materia, tendríamos que ir directamente a los ejemplos musicales propiamente dichos, para entrenar nuestra capacidad de observación y para encontrarnos con todos aquellos elementos que necesitamos comprender. Pero esto no es posible en un material como este, en el que buscamos realizar una exposición lo más completa posible de las cuestiones más importantes de la Morfología Musical General, en un escrito que no exceda una dimensión aceptable.

De manera que realizaremos una presentación previa y conceptual de los elementos más necesarios para adelantar la comprensión de los mismos, antes de enfrentar los casos musicales propiamente dichos. Dentro de la *Morfología Descriptiva*, los elementos formales que se constituyen como básicos en la construcción musical, son: el **Diseño Mínimo** y el **Período**. Vale aclarar que, por ahora, nos referiremos siempre a la música que posee una pulsación manifiesta. La música sin manifestación de pulsación tendrá un tratamiento más adelante.

Capítulo VII

Naturaleza y Características Generales del Diseño Mínimo y el Período. El Compás.

1- *Diseño Mínimo y Período*

Como ya relatamos con anterioridad - SEGUNDA PARTE, Morfología Descriptiva - C.Vega, reconoció que el diseño mínimo musical se conformaba siempre por **dos situaciones interdependientes**:

un primer momento de **impulso** de la energía en el diseño; y

un segundo momento de **reflujo** o **declinación** de esa energía.

Un Diseño Mínimo es, entonces, una **trayectoria de energía sonora** que la reconozco e identifico en su **surgimiento y declinación**. Es diseño mínimo porque ninguno de los elementos que lo componen logra, en forma aislada e independiente, un diseño musical con reconocimiento de identidad y existencia. Y estas características las obtiene por la interacción de los dos momentos en la trayectoria musical; porque *el impulso del diseño requiere de la declinación para encontrar su primera formulación en nuestra percepción*.

La percepción puntual que realizamos del preciso momento en que la trayectoria de la energía produce **el cambio de situación**, del impulso a la declinación, o de reaparición del impulso luego de la declinación, es la manifestación del fenómeno rítmico que denominamos **Compás** (Cps.). Identificamos a cada **compás**, entonces, como *una unidad de trayectoria de la energía del diseño mínimo* y un cambio de compás, es *un cambio en la trayectoria de esa energía*. Es decir, que un compás encierra una

trayectoria de impulso o una trayectoria de declinación, por lo tanto, parecieran iguales cuando son regulares, pero *son diferentes en la función que cumplen*.

Como los diseños mínimos se componen de impulso y declinación, están compuestos por **dos compases** - salvo excepciones, que veremos luego -.

Cuando los dos momentos de un Diseño Mínimo tienen la misma duración, lo describimos como **Simétrico**. Cuando esto no es así, es decir los dos momentos componentes tienen diferente duración, lo denominamos **Asimétrico**. (Estos últimos son más frecuentes de lo que se suele suponer, poniendo en cuestión la regularidad de compases con que se suele escribir por costumbre.)

La duración de cada momento de la trayectoria o compás, la medimos en **Pulsos**, que es – cuando es manifiesto - la **unidad de medida** del tiempo musical.

Vamos a proponer algunos ejemplos escritos para lograr mayor claridad.

Cada uno de los ejemplos que proponemos, trataremos de utilizarlo para graficar más de un aspecto con la finalidad de acortar lo más posible la dimensión de esta exposición, ya inevitablemente muy extensa.

[Ej. 1]

P. Warlock
Suite Capriol
para Orquesta de Cuerdas
Basse - Dance

Vn I
Allegro moderato

1er DM 2do DM

mf I D I D

1er. semiperíodo

3er DM 4to DM

I D I D

2do. semiperíodo **Período**

En este primer fragmento presentamos **4 Diseños Mínimos** en orden de aparición, son: el **1ro.**, Compases **1 y 2**; el **2do.**, Cpss. **3 y 4**; el **3ro.**, Cpss. **5 y 6**; y el **4to.**, Cpss. **7 y 8**, ya que, como señalamos antes, cada Diseño Mínimo está conformado en la escritura (cuando es acertada, como en este caso) por dos compases: uno de impulso y otro de reflujo o declinación de esa energía musical.

Los cuatro Diseños Mínimos son de condición **Tética**, es decir, *su primera articulación de sonido coincide con la articulación del primer pulso del primer compás*.

Decimos de *condición* Tética porque es central en la conformación de un Diseño Mínimo si su condición es Tética, Anacrúsica o Acéfala. No es una cuestión accesoría.

En los 4 Diseños Mínimos se trata de Impulsos de **tres pulsos** de duración y Declinaciones de la misma dimensión, conformando entonces cuatro diseños mínimos **Simétricos**. Cuando la pulsación es

Binaria (con dos articulaciones internas de igual duración), como en este caso – la primera manifestación de la naturaleza del pulso se da en el segundo pulso del segundo compás –, las dimensiones más frecuentes de los impulsos y reflujos son las de **dos y tres pulsos**; es decir compases de dos y tres tiempos. En cambio, cuando la pulsación es **Ternaria**, son un poco más frecuentes las de **uno y dos**, debido a la mayor extensión del pulso.

En el 1er. cps., las tres negras sucesivas son el primer Impulso que produce su primera descarga de energía en el primer sonido del 2do. cps. (Fa), completando la Declinación de energía en los dos pulsos siguientes. Nuevo impulso en el cps. 3, con un despliegue de articulaciones e intervalos mucho mayor que el primer impulso, y nueva descarga, ahora muy contraída en valores, en el 4to. cps. En el siguiente impulso - cps. 5 - nos encontramos con el mayor despliegue de articulaciones, las que realizan su descarga y declinación en el siguiente cps. 6, (de gran similitud con el cps. 2). Se reinicia el impulso en el cps. 7, también con gran despliegue de articulaciones e intervalos, produciendo una nueva descarga en el siguiente cps. 8, de manera similar a la realizada en el cps.4.

Al llegar aquí, lo primero que notamos es que se ha producido una inflexión de mucha relevancia en el discurrir musical; parece haber encontrado una conclusión que, de alguna manera, clausura lo comenzado en el cps. 1. ¿Por qué sucede esto? Se trata de una sumatoria de cuestiones a considerar.

En primer lugar, es importante considerar que a medida que aparecen los diseños mínimos, cada uno de ellos va a producir una interrelación y “diálogo” con los anteriores, estableciendo nuevas y más amplias conformaciones. Es muy claro, por ejemplo, que el segundo Diseño Mínimo establece un diálogo casi en espejo con el primero (el cps. 3 actúa con elementos del cps.2, y el cps. 4 con los del 1) produciendo un conjunto que nuestra percepción vincula sin esfuerzo. Por otro lado, el cps. 4 presenta una Declinación de la energía mucho más definida que la del cps. 2.

El tercer Diseño Mínimo se inicia con un impulso que ofrece el más amplio despliegue hasta ahora de articulaciones e intervalos - con un marcado sentido ascendente -, y produce su Declinación con los mismos elementos que el 1er. Diseño (cps. 2); el cuarto diseño mínimo se inicia reiterando las características del impulso del diseño mínimo anterior, cps. 5, pero ahora con un pronunciado sentido descendente; y produciendo su declinación reiterando la conformación rítmica del cps. 4.

Quiere decir, entonces, que los Diseños Mínimos tercero y cuarto generan en nuestra percepción, tanto una vinculación entre sí (cps. 5 y 7) como una vinculación con los diseños mínimos primero y segundo (cps. 6 con el 2; cps. 8 con el 4). Si a todo esto sumamos cuestiones armónicas y de instrumentación - que no vamos a detallar aquí - comprenderemos mejor las causas por las que percibimos en este caso una clausura muy definida y cerrada en el flujo del discurso musical en el cps.8.

Esta clausura obedece a que se ha conformado una estructura mucho más amplia en el flujo de la energía musical, generada por la interrelación entre los diseños mínimos y que llamaremos (siguiendo a C.Vega) **Período**. En este ejemplo, se trata de un **Período Regular**, ya que todos los diseños mínimos tienen la misma duración.

A su vez, todo **Período** se articula en dos momentos que producen también un diálogo entre sí, como conformaciones parciales más amplias e integradoras de los diseños mínimos. A esta articulación parcial (abierta la primera, cerrada la segunda) la llamaremos **Semiperíodo**.

Este ejemplo ofrece todas las características del tipo de período que llamaremos **clásico: regular** (todos los Diseños Mínimos de igual duración) y con **dos Diseños Mínimos por cada semiperíodo**. Se trata también de **Pulsación Simple Regular**, en este caso, pulsación **Binaria de igual duración**.

Hasta aquí la utilización que haremos de este ejemplo, ya que es necesario ampliar la mirada hacia otros con diferente naturaleza y características.

Sólo agregaremos que, desde el punto de vista de la **Morfología Funcional**, el conjunto de las danzas pertenecientes a esta Suite, está construida con el procedimiento de **Melodía**.

El siguiente ejemplo, [Ej. 2], se trata también de un **Período Regular**, pero con **Pulsación Ternaria** – también del tipo **Simple Regular** (expresada en *negras con puntillo*) -; y, quizá lo más importante, con **Diseños Mínimos** de condición **Anacrúsica**.

L. Gianneo
Canción Incaica
para Violín y Piano

Andantino
Vn

1er semiperíodo **Período**

¿Qué es la **Anacrusis**? Es un giro musical que precede y conduce al Impulso de la energía, y que, por lo tanto, se inserta ocupando una parte del último pulso de la Declinación de la energía musical del diseño mínimo anterior.. Como esto sucede en todos los diseños mínimos del ejemplo (ver cps. 2, 4, 6 y 8), el contenido de todos los diseños mínimos presenta un “desplazamiento anticipado” a la métrica del compás propiamente dicho, y por lo tanto, un acortamiento en el tiempo disponible para la declinación de la energía. Y, sin embargo, aún así estamos hablando de **Diseños Mínimos Simétricos**, ya que la Anacrusis, por naturaleza, ocupa una porción del compás de declinación, sin acortarlo ni alargarlo, solo reduciendo el tiempo disponible para la declinación propiamente dicha.

Por eso es que decíamos que la condición de **Tético, Anacrúsico o Acéfalo** de un diseño mínimo no es una mera característica adicional, sino una condición de su propia naturaleza, como la Pulsación.

En este ejemplo, los dos primeros Diseños Mínimos son iguales, generando una percepción de repetición durante el **primer Semiperíodo**, que es un recurso bastante habitual en la música de todos los estilos. Los Diseños tercero y cuarto establecen un diálogo diferenciado entre sí, - y a su vez, con los Diseños que conforman el primer semiperíodo – produciendo en la última declinación, la determinante clausura habitual del **Período**.

Todos los Diseños Mínimos ofrecen una similitud en la conformación de sus compases de impulso: notas repetidas (dos o tres) al comienzo de cada uno de los pulsos, salvo en el 4to. que, como suele suceder con mucha frecuencia, presenta variantes notorias. Las declinaciones están realizadas con fuertes contracciones de valores rítmicos: salvo la tercera, que tiene dos, todas las demás con un solo sonido. A su vez, los primeros dos diseños mínimos dialogan consigo mismo, abriendo con dos

segundas ascendentes desde la anacrusis y cerrando con dos segundas descendentes hacia la declinación. Los siguientes van a jugar con variaciones de esta característica.

Todas estas reiteraciones de recursos generan una gran unidad en la construcción, con la sola ruptura del primer pulso del cps. 7.

La clausura de un **Período** musical, una inflexión formal muy definida, suele generar una encrucijada de opciones opuestas al compositor: o presenta un cambio con diseños novedosos, o repite textualmente o con variantes lo que ya ha quedado dicho en el período anterior. Se trata de un ciclo cerrado en el flujo de la energía musical; y decimos cerrado porque no se puede “continuar”, hay que abrir otro ciclo. En este caso - construido con un material escalístico exafónico característico de la música precolombina en América del Sur - el compositor apela a un recurso habitual de la música criolla americana: la **reiteración del segundo semiperíodo**, generando de esta manera un recurso de clausura, precisamente por su reiteración sin variantes de significación.

En el [Ej.1], el compositor, a continuación de lo que expusimos como ejemplo, presenta nuevamente el **Primer Período** completo, sólo con variantes de instrumentación (la melodía ahora es presentada por el **Vn II**).

A continuación consideraremos el fragmento presentado en el [Ej.3]. Se trata nuevamente de un **Período Regular**, de **Pulsación Simple Regular Binaria**, con impulsos y declinaciones de tres pulsos de duración (cpss. de tres tiempos en negras). Pero nos interesa aquí porque es una caso muy claro y explícito de Diseños Mínimos **Acéfalos**.

[Ej. 3]

F. Schubert Sonata para Piano en Re Mayor (Op. 53)

Scherzo

Allegro vivace

(1er D.M.) (2do D.M.)

ff I D I D

1er. semiperíodo

(3er D.M.) (4to D.M.)

I D I D

2do. semiperíodo **Período**

2

¿En qué consiste la **acefalía**? Es un diseño mínimo cuyo Impulso comienza después de la articulación del primer pulso del compás correspondiente, y cuya Declinación se proyecta hasta la articulación del primer pulso del diseño mínimo siguiente. A la inversa del diseño mínimo Anacrúsico, el Acéfalo presenta un desplazamiento *retrasado* respecto del ámbito propio. En este caso hemos transcrito la escritura original, muy acertada, reflejando con toda claridad la acefalía. Sin embargo, esta condición de los diseños mínimos es la menos considerada en la escritura musical convencional que tiende a confundirla, generalmente, con diseños anacrúsicos.

En este ejemplo, notamos una fuerte similitud en los Impulsos - de mucha movilidad y articulación - en todos los diseños entre sí (salvo el último, sin la rítmica del puntillado), y de todas las Declinaciones - de mucha contracción e inmovilidad - (la única variante en la última es el descenso de octava).

Hemos presentado, entonces, los **tres tipos de Diseños Mínimos**:

- **Téticos:** el diseño mínimo tiene su primera articulación de sonido en la articulación del primer pulso del compás correspondiente.
- **Anacrúsico:** el diseño mínimo tiene un giro musical previo al impulso de la energía, que se inserta ocupando una parte del compás de declinación.
- **Acéfalo:** el impulso comienza *después* de la articulación del primer pulso del compás correspondiente, y su declinación se proyecta hasta la articulación del primer pulso del diseño mínimo siguiente.

En todos los casos hemos presentado **Diseños Mínimos Simétricos**: el Impulso y la Declinación de la energía musical se despliegan con la misma duración (medida en pulsos).

Como se podrá observar en las partituras completas, la condición Tética, Anacrúsica o Acéfala de estos primeros Diseños Mínimos se mantiene como tendencia de toda una Sección o de una Obra. Es indudable que ciertos estilos musicales utilizan con más frecuencia cierto tipo de diseño en desmedro de otros. El estilo denominado Clásico en Europa (S.XVIII) opera frecuentemente con Diseños Mínimos Téticos. En cambio, el estilo anterior (S.XVII), el Barroco tenía preferencia por los Anacrúsicos y Acéfalos. Esto se debe a que el Siglo XVII se expresa musicalmente con mucha movilidad y estos tipos de Diseño favorecen esa necesidad. En cambio, los Ds.Ms. Téticos favorecen más el estatismo y la definición del ámbito de acción, resultando más apropiado para el Siglo XVIII que abominaba de lo saturado, inquieto y desmedido.

Es curioso incluso como, algunas veces, los compositores barrocos comienzan una obra con diseños Téticos, pero a poco andar ya se presentan los Acéfalos o Anacrúsicos, porque son su recurso expresivo más apropiado.

En cuanto a los **Períodos**, sólo hemos presentado **Regulares**, por tener todos los Diseños Mínimos de igual duración. Asimismo, todos los casos vistos hasta aquí presentan una conformación *clásica* de **dos Semiperíodos** compuestos por **dos Diseños Mínimos cada uno**. Hemos definido al Período como la articulación formal generada por la interrelación entre los Diseños Mínimos, que se articula en dos momentos que producen también un diálogo entre sí, como conformaciones parciales más amplias e integradoras de los diseños mínimos. A esta articulación parcial (**abierta**, incompleta, la primera; **clausurante** la segunda) la llamaremos **semiperíodo**. Decíamos antes también, que la clausura de un **Período** musical, la primera inflexión formal muy definida y cerrada sobre sí misma, suele generar por esto mismo, una encrucijada de opciones opuestas al compositor: o presenta un cambio con diseños novedosos, o repite textualmente, aún con ligeras variantes, lo que ya ha quedado dicho en el período anterior. Esto se debe, precisamente, a su presentación de contenidos completos, de muy alta definición en su conformación y características. Lo que viene después es un recomienzo que tiene que dialogar necesariamente con esta conformación, no tiene otra posibilidad. De allí las opciones extremas: cambio o igualdad. Por supuesto que esta descripción con un aparente dramatismo no es vivido así por los compositores; lo asumen con naturalidad porque es lo habitual.

Capítulo VIII

Diseño Mínimo: Variantes.

1- Asimétrico

Cuando el Diseño Mínimo presenta el Impulso y su Declinación con duraciones diferentes, estamos ante lo que denominamos **Diseño Mínimo Asimétrico**. Bajo esta modalidad, lo que se da con más frecuencia es que el impulso sea más extenso que la declinación, tal vez porque es más complejo sustentar una trayectoria musical en la que predominen las Declinaciones por sobre los Impulsos, teniendo una tendencia natural hacia el movimiento.

El Diseño Mínimo Asimétrico se presenta con las mismas condiciones que ya señalamos: es Tético, Anacrúsico o Acéfalo; y su actuación en el Período se da cumpliendo las mismas funciones que el Diseño Asimétrico.

Pero la consecuencia más importante de esta variante es la sucesión de compases de diferente duración, realidad a la que ha sido tan refractaria la escritura musical convencional. Es por eso que, para estudiar estos casos, no siempre podremos mantener la escritura original del ejemplo que utilizamos, ya que, por lo general se ha buscado la manera de disponer el diseño en un esquema de compases regulares que, en consecuencia, ocultan su real condición y características.

Veamos un ejemplo de esta variante.

[Ej. 4] **Cinco Melodías Populares Griegas**
para Canto y Piano
II - La-bas, vers l'église (arr.: M. Ravel)

Canto
Andante

(1er.D.M.) (2do.D.M.) *pp*

1er.semiperíodo

(3er.D.M) (4to. D.M.)

2do.semiperíodo *Período*

En este caso, la escritura es original; y es tan fiel al contenido que busca graficar, que resulta un ejemplo muy útil. Como podemos observar, el 1er. Diseño Mínimo (D.M.) es **Simétrico** (dos pulsos por cada momento), a diferencia de los otros tres, que son **Asimétricos** debido a que el impulso abarca tres pulsos y la declinación solo dos. Se trata de Ds.Ms. Anacrúsicos, en su mayoría – salvo el 2do.-.

Nuevamente, tenemos impulsos con mucho contenido y declinaciones con alta contracción, produciendo un fuerte contraste entre los dos momentos del D.M.

¿Son excepcionales estos diseños asimétricos?. La verdad es que no lo son, pero no solemos reconocerlos, en muchos casos porque la escritura los oculta. Uno de los recursos es escribir en compases mucho más amplios, que abarcan todo el diseño, tratando de mantener los puntos de apoyo de los impulsos y declinaciones.

Pero, ¿se puede comprender realmente y expresar con claridad un D.M y a partir de allí todo el Período y la obra, si no dilucidamos claramente su condición y características?. Sí; como dice Stravinsky en el comienzo, se puede con intuición. Pero, lamentablemente, eso no se estudia; si se tiene, se desarrolla con la práctica y ...el estudio!. Bueno, eso es lo que estamos tratando de hacer con el aporte de este material.

Respecto del Período en el ejemplo, es importante señalar que, por primera vez, estamos ante un **Período Irregular** debido a que los Ds.Ms. que abarca **no son de la misma duración**. (Recordar que el primero tiene un tiempo menos en el impulso).

Es interesante la relación de los dos últimos D.M., ya que el cuarto es una reiteración del tercero, jugando con este recurso su rol de clausura. Si consultamos la partitura completa, veremos que lo que continúa es un Segundo Período que reitera todo lo dicho en el primero, manteniendo, por lo tanto, la irregularidad.

En los comienzos del Siglo XX los músicos en general optaron por una escritura con muchos más recursos y más comprensiva de la realidad musical que en los dos siglos anteriores atrapados en un academicismo cerrado, que tapizaba todas sus afirmaciones con un ropaje de saber científico, que sin embargo, no tuvo el correlato de las demostraciones reales. Casi todo se basó en afirmaciones dogmáticas repetidas y retransmitidas de generación en generación sin el menor análisis crítico, hasta que la realidad las neutralizó por insolventes. Uno de esos latiguillos fue: “La música tiene *un* compás”.

Creo que la irrupción de la música de pueblos más postergados en el escenario visible del horizonte cultural, que no había pasado por el proceso de la escritura musical, obligó a utilizar recursos de comprensión mucho más amplios; y echó por tierra con ese tipo de afirmaciones.

W. A. Mozart
Sonata para Piano en Do M. (K.330)
Andante Cantabile

[Ej. 5]

The image shows a musical score for the first five measures of the first movement of Mozart's Sonata for Piano in C major, K.330. The score is in treble clef, one flat (Bb), and 3/4 time. It is divided into two semiperiods. The first semiperiod (1er semiperíodo) consists of the first two D.M. (1er.D.M. and 2do.D.M.). The second semiperiod (2do semiperíodo) consists of the last two D.M. (3ro.D.M. and 4to.D.M.). The 4to.D.M. is a repetition of the 3ro.D.M. The score is marked with 'I' and 'D' for impulse and declination respectively. The overall structure is labeled as 'Período'.

Tenemos aquí un **Período Regular**, ya que todos los Ds.Ms son de la misma duración. Pero lo más significativo de este caso es que se trata de Ds.Ms. **Acéfalos y Asimétricos**. ¿Cómo se las arregló Mozart para escribir esto cuando el pensamiento musical no admitía compases irregulares?. Dispuso el **Impulso acéfalo** como una gigantesca anacrusa (un tiempo y medio) y la descarga del comienzo de la **Declinación**, en el primer pulso de un compás de tres tiempos. (Ver partitura editada de uso habitual). Esto le permite incluir en ese compás: la descarga completa (con el desplazamiento característico del D.M. Acéfalo) más el impulso correspondiente al 2do. D.M.. Y así sucesivamente. La solución es muy efectiva, sólo que eso **no es** una Anacrusa sino *un Impulso* que se despliega hacia su Declinación.

Para resolver este tipo de cuestiones, C. Vega propone la pregunta: *Si esto es una Anacrusa, ¿Anacrusa de cual Impulso correspondiente?* Si no hay Impulso, no es Anacrusa; con toda probabilidad, como en este caso, se trata de un Impulso encubierto.

La adopción de un compás regular de tres tiempos para resolver la escritura de Ds. Ms. Asimétricos es otro de los recursos a los que se apela frecuentemente.

2- Incompleto

En esta presentación preliminar de tipos de Diseños Mínimos y de Períodos, nos vamos a referir a un recurso que los compositores suelen utilizar con diferentes objetivos. Se trata de disponer sólo una de las mitades del D.M., presentándolo entonces incompleto. Se escucha **un Impulso sin Declinación** (es seguido por otro Impulso de otro D.M); o se escucha **una Declinación que no es precedida por ningún Impulso**.

Creo que a todos nos resulta más sencillo de comprender a priori la primera disposición, es decir, un Impulso seguido de otro, porque es más aceptable una acumulación de movilidad de la energía musical. El segundo recurso nos resulta mucho más oscuro porque nos surge la pregunta obvia: ¿cómo se puede percibir una Declinación de energía si no ha habido impulso?. Pregunta muy atinada, pero la percepción auditiva humana tiene facetas sorprendentes. Las declinaciones sin impulso se suelen disponer en los momentos de comienzo de la obra o de una articulación formal de relevancia, cumpliendo, muchas veces, una función de presentación estática y anunciante de lo que vendrá.

Pareciera asociado a una función de presentación o apertura, como en los antiguos ceremoniales se usaban las trompetas del heraldo, los golpes de los bastoneros, las reverencias etc.. Es algo estático y previo al acontecimiento, no tiene significación propia, sino que la adquiere en la función que cumple.

(A) Sin Impulso

Ahora bien, si el discurso musical comienza con una declinación, ¿cómo nos damos cuenta de que eso es una declinación? y, además una declinación **de nada**. No; no nos damos cuenta en ese momento, no lo interpretamos en ningún sentido. *Nos vamos a enterar después*. Sólo cuando aparece la sucesión de Impulsos y Declinaciones completas, nos damos cuenta de que eso que sonó al comienzo se asimila a la función de Declinación que fue apareciendo en la construcción musical que completa el Período. Es nuestra percepción – memoria incluida en ella– la que le otorga significación a ese contenido inicial.

Veamos un caso bastante explícito.

M. Moussorgsky
Cuadros de una Exposición
"Antiguo Castillo"

[Ej. 6]

Andantino molto cantabile e con dolore

The musical score is written on two staves in treble clef, G major (one sharp), and 6/8 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half rest. It is annotated with a dashed line for the first D.M. (Inc.) and a solid line for the second D.M. Below the notes, there are markings for 'D' (Declination) and 'I' (Impulse). The second staff continues the melody and is annotated with a dashed line for the third D.M. and a solid line for the fourth D.M. The entire piece is bracketed as a 'Período'. The score includes dynamic markings like *p* and *acc*, and phrasing slurs.

Es el segundo diseño melódico que aparece en este “Cuadro”. Se trata de un caso de Diseños Mínimos Acéfalos; claro, en general, porque del Impulso del 1er. D.M. ¡no tenemos nada!. No sólo notamos la ausencia de Impulso, sino que, a causa de esto, el Período resulta Irregular y con solo tres Ds.Ms. completos. Cuando comenzamos a escuchar esta melodía, no tenemos elementos para comprender la función de estos dos sonidos iniciales (por si fuera poco, el primero se presenta con aspecto anacrúsico); algo comenzamos a vislumbrar después del cps. 10, y se clarifica en el 12. Ese primer compás queda, en nuestra percepción de la totalidad, asimilado a la función de Declinación que sucede luego de los Impulsos de cada D.M.

Si se consulta la Partitura completa se verá que este “Cuadro” tiene el primer cps. con una conformación similar al cps.8, y que también actúa como antesala o apertura del primer D.M. completo de la primera melodía. Por otro lado, la primera melodía, (que no vamos a analizar aquí) tiene su última Declinación del período en el cps. 7 y la segunda melodía se inicia con esa conformación de ausencia de Impulso en el cps. 7 y declinación en el 8. (Creo que esa es la causa de la falsa Anacrusa; un amago de movilidad, pero incumplido). En síntesis: los cps.7 y 8 contienen dos Declinaciones seguidas. Y no es el único momento que se puede destacar con estas condiciones. Tenemos entonces aquí un perfil, un rasgo de la obra que le da una de sus características particulares; es un recurso compositivo que genera una sensación de movilidad incierta, de paso del tiempo interrumpido, misterioso.

El ejemplo siguiente, [Ej. 7], es otro caso diferente dentro del mismo tipo. Se trata del Primer Tema - presentado luego de una extensa Introducción a la Exposición de diez compases - en el que cambia el compás y la indicación dinámica. (Hemos presentado más de una línea porque se trata de una estructura temática y no de una Línea Melódica).

[Ej. 7]

L. v. Beethoven
Sonata para Piano en Do m. (Op. 13)
Ier - Movimiento

(Introducción) Grave

(1er. Tema) Allegro Molto e con brío

(1er.D.M.) (2do.D.M.)

1er.semiperíodo

(3er.D.M.) (4to.D.M.)

2do.semiperíodo

Período

Es indudable que el Tema comienza en el Do del cps. 11, pero también es indudable que ese compás se constituye como una Declinación. Es claro también que a partir de allí se despliega el primer Impulso Anacrúsico del primer diseño mínimo propiamente dicho, de condición anacrúsica – al igual que el 2do.D.M., que es una reiteración a la octava superior -. En cambio, los dos Ds.Ms. que completan el Período son Téticos.

Ahora bien, ¿falta algo aquí?, ¿hay algún diseño incompleto realmente?. Sólo en apariencia. Más bien lo que sucede es que el Tema comienza a formularse con una Declinación y no con un Impulso, y no falta nada porque esa primera declinación pertenece a un impulso anterior, de la misma manera que la que se produce en el cps. 19 es, al mismo tiempo, el comienzo de la siguiente construcción de período (planteada como reiteración de contenido). Es la formulación temática la que recorta los diseños iniciales y finales, pero no hay nada que esté ausente. Solo utiliza esa Declinación como portal o presentación del Tema, generando una sensación de diseño incompleto, por el cambio en el rol que se le asigna en la construcción musical. Esto es posible por el brusco, sorpresivo y contrastante cambio en la velocidad del *Tempo*, y la aparición del rápido Ostinato, uno de los elementos centrales en la construcción del Ier. Tema.

Y el período, ¿es regular? En este caso, sin duda; ya que ese 1er. cps. actúa como presentación previa o apertura del Período.

Consideramos estos dos casos diferentes de comienzo de período con declinación porque son las dos modalidades que hemos detectado: con una **declinación que no proviene de ningún impulso previo**; y con una **declinación que tiene un impulso previo**, pero que es **reinterpretada como apertura** previa a la formulación del período. En los dos casos puede generar Períodos Regulares o Irregulares.

B Sin Declinación

Con mucha frecuencia, el compositor, por razones muy diversas que habrá que tratar dilucidar en cada caso, omite la Declinación de un Impulso y la reemplaza por un nuevo Impulso de un D.M.. Veamos un caso bastante notable por muchas razones.

A. Vivaldi
[Ej. 8] Concierto para Orquesta de Cuerdas en la m. (RV 161)
I er. Movimiento Allegro
Vns I y II

The musical score shows a sequence of four Downbeats (D.M.) and Impulses (I) in a 4/4 time signature. The first two Downbeats are grouped as the first Semiperiod, and the next three as the second Semiperiod. The entire sequence is labeled as a Periodo. The tempo is marked Allegro.

En primer lugar hay que aclarar que esta no es la escritura original que utiliza A. Vivaldi. Él elije escribir este Movimiento en *un compás regular de cuatro tiempos de negra (4/4)*, colocando este comienzo como Tético. Como se puede ver, se trata de un caso en el que el comienzo está realizado con una Declinación, y la elección de este compás le permite al autor mantener la Declinación en el primer tiempo de cada uno. El 1ro. y 2do. Ds.Ms. - de carácter anacrúsico - se suceden sin novedad. Aparece el Impulso - Anacrúsico también - del 3er. D.M y.....en el cps. 7, donde tendría que suceder la Declinación que ya esperamos, porque ha sucedido por tres veces, aparece un nuevo impulso con su propia declinación en el cps. 8; es decir, un nuevo diseño mínimo completo, dejando al anterior incompleto, produciendo un “cambio de paso” en la alternancia *Impulso – Declinación* que caracteriza al D.M.

A este “cambio de paso” en el flujo de la energía musical le llamo en broma “*paso de la Pantera Rosa*”, por el modo que tiene de caminar el personaje de animación, que, por juego, repite el apoyo del pie en el que está apoyado; algo que también hacen los chicos por pura diversión.

Evidentemente esta disposición nos deja con un Período Irregular, dado que la extensión del 2do. Semiperíodo es de 3 cpss., a diferencia del primero, que es de 4. (En la escritura original en 4/4, esto queda oculto ya que todo este contenido – que incluye el cps. declinante de apertura – está contenido en cuatro compases.)

Quien quiera adentrarse en la partitura completa encontrará una buena cantidad de momentos que lo sumarán en la perplejidad, dados los continuos cambios y reemplazos que realiza el autor en el flujo de los Diseños Mínimos.

Es muy frecuente en la música instrumental, la aparición de estos impulsos sin declinación, sobre todo cuando el autor pretende producir una situación de mayor inquietud o ansiedad rítmica, - es frecuente en los momentos más intensos de los Desarrollos del Procedimiento llamado Sonata-; pero también suceden en la música vocal y en los procedimientos Melódicos. Es un recurso compositivo habitual que juega con nuestra capacidad de percibir estos Impulsos y Declinaciones en los diseños musicales; se utiliza precisamente porque se cuenta con esa percepción, que admite un reemplazo momentáneo.

Antes de dejar este punto, y como una modalidad próxima o relacionada, veremos un tipo de disposición de Ds.Ms. en la Polifonía del estilo Barroco.

J. S. Bach
[Ej. 9] **El Clave bien Temperado (Vol. II)**
Fuga III (Do # M.)

The image shows a musical score for Fuga III (Do # M.) by J.S. Bach, presented in a 2-staff format (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is annotated with 'I' for Impulsos and 'D' for Declinaciones, with brackets indicating the corresponding 'Diseño Mínimo' (D.M.).

- Top Staff (Treble Clef):** Labeled '(a 3 voces)' at the beginning. It shows three distinct melodic lines. Annotations include 'I' and 'D' above the notes, with brackets labeled '(1er D.M.)' and '(2do D.M.)' spanning across the measures.
- Bottom Staff (Bass Clef):** Shows a single melodic line. Annotations include 'I' and 'D' below the notes, with brackets labeled '(1er D.M.)' and '(2do D.M.)'.
- Bottom Annotation:** A long bracket labeled '1er. semiperíodo' spans across the first two measures of the bottom staff.

En este ejemplo tampoco hemos mantenido la escritura original, que está presentada en 4/4, aunque respeta la obvia acefalía del impulso. Cuando se trata de Polifonía Imitativa, en este estilo se disponen con muchísima frecuencia los Ds.Ms de la manera que vemos en el ejemplo: cuando llega la Declinación del primer D.M. de la primera voz, se dispone, simultáneamente y ocupando el mismo fragmento temporal, el Impulso del D.M. de la siguiente voz. Esto produce una disposición de los Ds.Ms. entre todas las voces, a manera de ladrillos en una pared. (Superpuestos por mitades.)

Esta particular disposición, muy característica del Barroco, aunque no exclusiva, produce inevitablemente una atenuación del efecto de Declinación, al que se le superpone cada vez un Impulso que irrumpe en otra voz. El efecto general es un reforzamiento de la presencia de Impulsos, con mucha continuidad; lo que no resulta casual en un estilo musical que huye de las pausas, vacíos y de la quietud, y cuya misma denominación – peyorativa - alude a recargado, verborrágico, desmesurado y ansioso.

Lo presentamos aquí por el efecto auditivo de reemplazo de la función de Declinación, que no es tal, sino que se trata de una superposición de funciones, que siempre resultará en perjuicio de la Declinación.

No presentamos más que un semiperíodo para no entrar en la cuestión del Período, que en este Procedimiento requiere de un tratamiento específico.

3- Síntesis

Hasta aquí una presentación del Diseño Mínimo, sus tipos y variantes. Hemos visto entonces:

- que el **Diseño Mínimo** es una unidad formal conformada por dos trayectorias complementarias de la energía musical: **Impulso y Declinación**;
- que el cambio de una trayectoria a la otra es la causa de la existencia del **Compás** como unidad rítmica, y, por lo tanto, el D.M. se encuentra normalmente expresado en **dos compases sucesivos**: el primero de Impulso, el segundo de Declinación;
- que un D.M. puede ser de condición **Tética, Anacrúsica o Acéfala**;
- que puede resultar **Simétrico**, cuando **Impulso y Declinación** tienen la misma duración; **Asimétrico**, cuando tienen duración diferente; o **Incompleto**, cuando falta una de las dos trayectorias.

Por otro lado, hemos visto también que el **Diseño Mínimo** no se presenta aislado, sino en relación con otros conformando un conjunto de fuerte relieve formal, que llamamos **Período**. Allí ofrece su singularidad y logra su real significación, construyendo una nueva e integradora unidad formal que va a resultar determinante en la conformación total de la obra. El Período se manifiesta con la presencia de cada D.M. que contiene, pero también en el vínculo y sistema de relaciones que la audición humana percibe en ese conjunto. Es la primera unidad formal en la que la energía musical ha recorrido un ciclo; y que va a requerir para continuar la obra, de un reinicio de esa energía.

Ese ciclo que construye el Período suele articularse en dos momentos, que llamamos **semiperíodos**; el primero de los cuales alcanza una primera formulación que abre el ciclo de energía musical y de significaciones, y que es continuado por un segundo que completa lo formulado en el primero y cierra su trayectoria.

Dependiendo de la conformación y disposición de los Ds.Ms. que lo conforman, el Período puede ser:

- **Regular**: cuando todos los Ds.Ms. presentan la misma duración;
- **Irregular**: cuando los Ds.Ms. tienen diferente duración.

Es necesaria una reflexión sobre la escritura musical antes de continuar.

En primer lugar, hemos utilizado la escritura musical convencional; y, al mismo tiempo, la hemos criticado. Y, en segundo lugar, hemos utilizado algunos fragmentos musicales de obras de autores muy reconocidos; y sin embargo, hemos creído necesario - en algunos casos - re-escribirlos críticamente.

Obviamente que, para quien no tenga estudios musicales de tipo académico, este es un asunto de poca importancia, ya que nunca le ha dado a la partitura el valor de “documento intangible” de carácter canónico que se le suele atribuir en dichos ámbitos. Pero puedo comprender que alguien que ha estado

toda su vida vinculado al ambiente académico de la ejecución instrumental y vocal se sienta más o menos desconcertado e incómodo.

En este sentido, y repitiendo lo dicho en las primeras páginas de este escrito, creo que todos los compositores de todas las épocas utilizan de la mejor manera que pueden, los recursos de escritura disponibles y aceptables en su época. Y no los recordamos o veneramos por su maravillosa escritura en el papel, sino por las extraordinarias obras musicales que realizaron y que hoy todavía escuchamos con admiración.

Es por esa consideración que en épocas posteriores nos tomamos el trabajo de interpretar y comprender lo que dejaron escrito. Y eso es, precisamente, lo que estamos haciendo aquí. Se trata de Interpretación; el punto de partida y de llegada de la ejecución musical, si la aspiración es verdaderamente artística.

En lo que respecta a la escritura musical convencional solo diremos que *no hay otra mejor, pero puede y requiere ser perfeccionada.*

Hay que recordar que este código de escritura tiene más de mil años, y que ha pasado por diferentes estadios de evolución; sus fundamentos son los mismos, pero no siempre fue igual en su modalidad. Y la verdad es que, por lo que sabemos actualmente, en los primeros tiempos tenía mucha más versatilidad para registrar ciertos aspectos rítmicos. (El caso más obvio es la ambigüedad con la que la escritura musical actual registra el pulso ternario).

Capítulo IX

Percepción e Identificación del Diseño Mínimo y del Período

Cuando percibimos un primer Diseño Mínimo, lo identificamos como *una particular sucesión de determinados intervalos, dispuestos en una singular conformación rítmica.*

Todos los sistemas musicales utilizan una gama más o menos limitada de intervalos. Pero cada Diseño Mínimo utiliza una sucesión de algunos pocos de ellos. Y, simultáneamente, esos pocos intervalos están dispuestos en una secuencia temporal con una definición rítmica.

Estos dos aspectos simultáneos son los que dan la singularidad a cada D.M.. Y en la misma medida que nuestra percepción lo registra e incorpora, se produce una identificación como unidad de configuración; lo que, a su vez, permite su reconocimiento como parte de una totalidad mayor a la que otorga rasgos propios e individuales.

Respecto del Período podemos observar que en su conformación se da una estructura de tipo “estrófica”, en la que los Ds.Ms. ocuparían el lugar de “versos”, estableciendo un entramado de relaciones sonoras y rítmicas equivalentes a las que suelen suceder en el lenguaje poético tradicional.

Cuando se trata de música cantada con texto poético, no necesariamente el período musical va a coincidir con la estrofa del texto. Esta es una decisión compositiva que no tiene obligaciones ni límites a priori. Aquí solamente hacemos notar una cierta similitud en las configuraciones del texto poético tradicional – estrofas –, con las musicales – períodos -. Creo que estas similitudes se deben comprender como una manera similar de realización en dos artes esencialmente temporales, que, además, tienen una larga historia de actuación en común.

C. Vega observa que, en un momento dado de la evolución de la escritura, la poesía adoptó la escritura por verso (y por estrofa); al contrario de la música, que continuó con su escritura en “prosa” sin distinguir sus unidades formales mínimas. Claro que para eso estaba el compás; pero, lamentablemente, esa claridad se fue perdiendo.

Todos los ejemplos de Ds. Ms. que hemos presentado hasta aquí, son casos muy claros y no ofrecen mayores ambigüedades para percibir sus impulsos y declinaciones, así como sus condiciones y

características. Y es por eso que los hemos usado, para que en la presentación del concepto de Diseño Mínimo, pudiéramos observar su comportamiento y funcionamiento de manera sencilla y explícita.

Pero, a esta altura ya es importante aclarar que no todo va a ser tan sencillo. La configuración de impulsos y declinaciones de algunos Ds. Ms. llegan a ser tan ambiguas y esquivas para el que analiza, que resultan un quebradero de cabeza. Pero, confesión de parte, son los trabajos que uno más quiere, más le interesan y con los que más aprende.

La primera enseñanza que uno adquiere es que en una obra musical no se puede apreciar el funcionamiento de ningún componente sin un contacto y conocimiento efectivo de la totalidad de la que forma parte. Un D.M. considerado en forma aislada puede resultar indescifrable; pero es muy probable que su actuación en el período ponga de manifiesto su verdadera función. Es decir, se termina de definir su función por el rol que cumple en el conjunto del Período.

Hay casos, por ejemplo, – y son frecuentes – en los que el Impulso está construido exactamente igual que la declinación: las mismas notas, los mismos intervalos, la misma configuración rítmica. ¡Es igual! ¿Por qué se distinguirían sus funciones? Por el rol que van a cumplir en la relación con los demás Ds.Ms. y el Período como totalidad. En la mayoría de estos casos, esa repetición no funciona como una reiniciación del impulso; no hay Ds. Ms. incompletos como pareciera en la primera impresión, sino que opera declinando el avance...¡por la reiteración! Esa repetición juega ese rol porque el conjunto de la configuración del período así lo integra. ¿Esto siempre sucede así? No, de ninguna manera; cada caso tendrá que ser percibido y analizado con atención.

¿Le interesan a Ud. las formas musicales?, entonces esta es quizá, uno de las facetas más fascinantes: la tarea de descubrir la infinita variedad de diseños y funciones que cada caso musical nos revela y nos enseña sobre este arte que nos acompaña desde nuestros orígenes. ¿No le interesan?, entonces no lo intente hasta que algo haya despertado un interés verdadero, porque sino será una de las torturas intelectuales más inocuas y áridas que yo haya visto en estudios musicales; y no le reportarán ningún beneficio. Lo puedo asegurar, en los dos casos.

Pero veamos un ejemplo de lo que estamos tratando de explicar: [Ej. 10]. Se trata de una canción infantil que forma parte del cancionero de tradicional – oral- que heredamos de la España colonial.

Tradicional
"¡Que llueva, que llueva!..."

[Ej. 10]

1er. Semiperíodo

2do. Semiperíodo **Período**

Semiperíodo de Clausura

Todavía se cantaba en ronda cuando yo era chico, si la lluvia amenazaba o empezaba tímidamente, y pareciera tener un cierto aire de antiguos conjuros campesinos, – estas “cancioncitas” siempre se las traen -. Anoto la versión que tengo en mi memoria. Es canto silábico, de rigor en este cancionero

Es un ejemplo sencillo - de condición anacrúsica - pero eficaz para explicar mejor este tipo de conformación de D.M.. Como se puede observar, el cps. 2 está construido con los mismos elementos que el cps.1, y hasta parece presentarse con una anacrusis. Pero esta configuración tan particular del primer D.M. obtiene su real funcionalidad con la aparición de los siguientes Ds.Ms. del Período, en los que utiliza la construcción inicial, como recurso de Declinación. (Cfr. Cpss. 2, 4, 6 y 8).

También observamos que la configuración del cps.1, va a ser confirmada como construcción de impulso, subdividiendo el 1er.pulso en dos corcheas e integrando el La como contenido de ese impulso, sin ninguna connotación anacrúsica.

Todo esto , ¿está así definido cuando sólo han transitado los dos primeros cps.? No, claro que no; es cuando percibimos y registramos el conjunto que estas funciones realmente se definen.

Por eso decíamos en los capítulos iniciales, que no se puede apreciar nada con rigor en una obra si no la hemos escuchado y conocido en su totalidad, porque es en el Todo donde podemos, poco a poco, tener cabal valoración de los elementos componentes y de sus funciones reales. Sólo una vez conocida la totalidad, puedo comenzar a observar las articulaciones formales que la componen.

La hemos anotado completa, y se verá que tiene un Semiperíodo adicional al Período clásico completo. La función de este semiperíodo es la de clausurar la forma, quizá debido a que el Período que conforma el contenido central está construido con una gran reiteración de diseños, incluso en el último, y no genera por sí mismo la sensación de clausura necesaria.

Así y todo, este semiperíodo agregado - que si bien está construido con nuevos elementos (las figuras de pulso contraído, por ej.) no genera un contraste, pero sí un cambio de elementos – utiliza en el primer D.M. el mismo recurso del Período inicial: el 1er.cps. es igual a 2do. (cfr. Cpss. 9 y 10), definiendo las funciones reales con la aparición del siguiente D.M. y su contrastante construcción de Impulso y Detención. Este último D.M. es el más responsable de obtener una percepción de clausura, porque ofrece en su Impulso una configuración similar a los impulsos del 1er. Período, y su declinación está hecha con una súbita contracción ya utilizada en el diseño anterior, pero con el agregado de recurrir a la Tónica, cerrando toda posibilidad de continuidad. (Este final también es una representación musical del texto).

Capítulo X

Diseño Mínimo y Pulsación Mixta

Todos los ejemplos que utilizamos hasta ahora tienen la característica común de poseer **Pulsación Simple Regular**, binaria o ternaria. Hablaremos ahora de Diseños Mínimos, - y por lo tanto de Períodos - que presentan pulsaciones binarias y ternarias, bajo distintas modalidades, pero siempre manteniendo la misma duración del Pulso. Llamamos a esta característica: ***Pulsación Mixta Regular***.

1- Pulsación Mixta Regular.

[Ej.11]

J. Aguirre
Huella (Op. 49)
Piano

Movido y enérgico

(1er.D.M.) (2do.D.M.)

Sanoro

1er.Semiperíodo

(3er.D.M.) (4to.D.M.)

2do.Semiperíodo

Período

Tenemos aquí un caso muy claro de Diseños Mínimos Acéfalos con **Pulsación Mixta Regular**. El ejemplo es una composición que utiliza una configuración rítmica característica de la llamada, precisamente, “Huella” – originaria de la región pampeana- y perteneciente a la Música Criolla Argentina, que se caracteriza por la sucesión de Pulsos Binarios y Ternarios de duración regular.

Se entiende como Criollo al tipo humano americano en general, que no tiene total ascendencia aborígen ni total ascendencia española o europea, sino que es el resultado de la fusión de los distintos tipos humanos que se fueron encontrando en nuestro continente – y que siguen haciéndolo -: todas las diversidades de aborígenes, de europeos y de africanos, presentando en cada región particularidades diferentes, dependiendo de cómo y en qué medida y proporciones se produjo esa fusión. Ese nuevo tipo humano produce una nueva cultura que se ha denominado genéricamente como Americana. La “Huella” pertenece precisamente a esta cultura.

Es de Pulsación **Mixta**, porque el pulso se manifiesta con las dos modalidades de articulación interna: **Binaria y Ternaria**; y es **Regular** porque la pulsación siempre tiene la misma duración. La escritura del ejemplo es la que utilizó el autor, en la que establece que los pulsos de contenido Ternario serían una irregularidad y los Binarios lo regular. - De allí la utilización del compás de 2/4.-. Pero cabe hacerse la pregunta respecto de *cuál* es la irregularidad, ya que en la totalidad del período hay 8 pulsos

Ternarios y 8 pulsos Binarios. Sucede que la escritura convencional no ofrece muchas alternativas, ya que si el ejemplo lo escribiéramos en 6/8, considerando los pulsos Ternarios como regulares, los Binarios serían ahora los irregulares.

En realidad este tipo de conformaciones, en tiempos posteriores a la época del autor, se ha preferido escribirlas en 6/8, compás que tiene preferencia en la escritura de la música criolla argentina y americana, - aunque en muchos casos sin demasiado análisis crítico -.

Lo que sí está claro es que todos los Ds.Ms. que conforman el período tienen una configuración de pulsación mixta regular, y que esa es una de sus características sobresalientes; aquí no hay nada accidental o que se pueda considerar una extrapolación. Si se consulta la partitura completa, se verá cómo el autor, en algunos fragmentos posteriores al transcripto, apela también a la Pulsación Mixta Irregular Simultánea (distintos protagonistas de la trama presentan pulso binarios y ternarios simultáneamente, de duración variable), poniendo de manifiesto la inclinación de este tipo de música hacia la Pulsación Mixta en general.

Cuando se da este tipo de configuraciones de D.M., en la que un bajo o acompañamiento ocupa el tiempo de silencio con una articulación, C.Vega los describe como **Semiacéfalo**. (Cfr. "Fraseología")

Como se puede observar, los Impulsos y Declinaciones de los Ds.Ms. están realizadas centralmente con un recurso armónico (cambios de acorde, para ser más preciso). Por otro lado, el Período está constituido por dos semiperíodos que son exactamente iguales, característica habitual en la Huella, ya que se trata de una especie Cantada (tradicionalmente, es canto individual con acompañamiento de guitarra) con una reiteración de los dos versos iniciales, cerrándose la estrofa en el período siguiente y de la misma manera.

En el [Ej.12] presentamos un caso de **Pulsación Mixta Regular Simultánea**.

[Ej. 12]

W.A.Mozart

Sonata para Violin y Piano en Mi b M. (KV 302)

I er. Movimiento

(Cps. 14) (1er Tema) (1er.D.M.)

(2do.D.M.) (3er.D.M.)

1er. Semiperíodo

(4to.D.M.)

2do. Semiperíodo Período

Lo que transcribimos es el comienzo del Primer Tema, que presenta la misma particularidad que el [Ej. 6]; es decir, luego de una Introducción, comienza con una Declinación. Pero en este caso, el **Diseño Mínimo es Asimétrico**, (2 tiempos de Impulso y 1 para la Declinación) lo que ha generado el habitual recurso de escritura en un cps. de 3 tiempos, otorgándole el 1er. tiempo al comienzo de la Declinación.

Para decirlo de otro modo, en cada cps de 3/4 Mozart ha logrado incluir: un tiempo de declinación y dos del avance siguiente. En esta escritura, el **1er. Tema** comienza en el cps. 15.

Como se puede observar, la pulsación mixta forma parte constitutiva del contenido de los Ds. Ms. y, por lo tanto del Período. Pero los distintos protagonistas de la trama presentan la Pulsación Binaria y Ternaria simultáneamente. Cuando cambia el Período, se produce solo un cambio de roles en esa presentación, pero la modalidad es la misma.

Evidentemente es un ejemplo suficientemente claro de Pulsación Mixta Regular Simultánea, por lo que supongo que el interés del lector seguirá mas bien atrapado y tal vez desconcertado por la característica Asimétrica de estos Ds.Ms.. Si es así, recomiendo observar, en la partitura general, los finales: de 1er Tema, de Puente (conexión entre los dos Temas), de Parte, de Sección y de Movimiento. Allí se verá con claridad qué lugar ocupa la Declinación. (El 2do. Tema tiene una conformación diferente: Ds. Ms. anacrúsicos y simétricos - en tres tiempos - hasta el cps. 49 de la escritura original-). Los finales, en general, suelen ser muy reveladores respecto de la verdadera condición y características de los Ds. Ms. que se están utilizando, y la nariz del rastreador interesado siempre debe darse una vuelta por allí.

2- Pulsación Mixta Irregular.

[Ej. 13]

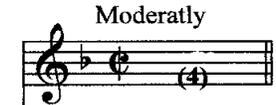
S. Weiss - B. Baum

Music!, Music!, Music! (Put Another Nickel In)

Canto y Piano

Moderately

Canto



Piano




1er.Semiperíodo

2do.Semiperíodo

Período

Lo que presentamos aquí es el 1er. Período de la Melodía, que se inicia luego de cuatro cps. de Introducción. Se trata de **Ds. Ms. Téticos, Simétricos y de Pulsación Mixta Irregular**, ya que hay tres dimensiones de Pulsación: en **Blancas, en Negras con Puntillo y en Negras**. La característica de este caso es que sostiene los Impulsos en dos Blancas, y las Declinaciones en dos Negras con Puntillo y una Negra regularmente, en todos los Ds. Ms. (salvo el último).

Esto genera una singular aceleración progresiva de la pulsación en cada D.M.

Como se puede observar, la mano izquierda del piano no modifica nunca su pulsación en **Blancas**, generando entonces la variante de **Pulsación Mixta Irregular Simultánea**. La sensación rítmica que genera esta simultaneidad de pulsaciones de distinta dimensión es la verdadera causa de lo que suele designarse erróneamente como *síncopa*, confusión derivada de una escritura musical inadecuada.

Síncopa es la articulación de un sonido antes de que se produzca la pulsación que lo involucra. Cuando se trata de la primera pulsación de un compás, también se denomina **Síncopa** si el sonido fue articulado al mismo tiempo que el último pulso del cps. anterior, debido al momento más débil de la articulación del sonido. La Síncopa se distingue entonces, en la escritura, por las ligaduras de prolongación entre estos dos sonidos de ambos casos.

Pero lo que realmente sucede en este ejemplo es **pulsación sucesiva y simultánea de diferente dimensión y conformación**, característica habitual en este tipo de música que se denomina genéricamente como **Jazz**. Este estilo musical no comenzó, precisamente, con músicos que tuvieran nociones de escritura musical. Todo lo contrario; se trata de un desarrollo lento que involucra la cultura musical del esclavo negro del sur de E.E.U.U., la himnica de las iglesias protestantes y las tradiciones coloniales-francesas de Louisiana y su área de influencia. Predomina la tradición oral en un medio rural y semirural.

Cuando esta música ingresa en ambientes urbanos, algunos compositores semiprofesionalizados editan sus trabajos en pequeñas editoriales locales, en versiones para piano, que es el instrumento más difundido en ese ámbito. Estos registros musicales no siempre los hacía el autor, que muchas veces no dominaba la escritura, sino que se contrataba a un músico profesionalizado y con cierta formación académica, para realizar la partitura. La cuestión era publicarlo para difundir la obra y además generar alguna ganancia monetaria.

Naturalmente que estas partituras se hicieron con los elementos más simples de escritura (y de lectura) posibles. Es en ese medio en el que se fijan algunos códigos que luego nadie ha cuestionado demasiado, a pesar del enorme grado de desarrollo artístico y profesional de este estilo, a nivel mundial. Uno de esos códigos consiste en que se considera que cualquier música debe escribirse en pulso Binario, con preferencia del compás de 4/4; y cualquier contenido ternario que aparezca se lo registra como *irregularidad*, es decir, Tresillo. Por supuesto, entonces, que si el pulso **Ternario** no tiene existencia conceptual, mucho menos la va a tener entonces la noción de Pulsación Mixta. Este ejemplo aparece escrito originalmente todo en un compás de 2/2, teniendo entonces que apelar, en el canto y en la mano derecha del piano, a las habituales ligaduras que son las causantes del aspecto de síncopa y la consiguiente confusión conceptual.

Por otro lado, aún el sistema de escritura actual no nos ofrece demasiadas alternativas para escribir con pulsaciones irregulares y mucho menos simultáneas. Aquí hemos apelado a este cps. de 8/8, **cuyo denominador obviamente no expresa la Pulsación**, y que es el tipo de solución que tiene la escritura tradicional para el registro escrito de la pulsación ternaria: 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8. Claramente, la escritura de la pulsación Binaria expresa el valor de la Pulsación, y la escritura de la Pulsación Ternaria no lo hace, dándonos a cambio solo la dimensión relativa del compás, en un valor neutro sin configuración de pulsación.

La música solo tiene dos tipos de Pulsación, Binaria y Ternaria; una de ellas tiene un registro escrito adecuado y la otra no. ¿Cómo se llegó a esto? ¿Cómo es posible, si la música que se registra inicialmente con este sistema es, predominantemente, de Pulsación Ternaria? La explicación puede tener varios ángulos. Uno de ellos es que en la primera escritura, las figuras tenían un valor abstracto que solo podía interpretarse a la luz de una **Clave Rítmica**, que es la que definía la pulsación efectiva. En términos generales, el **Círculo** significaba **Ternario**, y el **Semicírculo**, lo **Binario**. Todavía sobrevive hoy el semicírculo para el cps. de 2/2 como una costumbre que ya no interpretamos, y que casualmente es la que se utiliza en este ejemplo.

Para quien quiera estudiar este tema de los orígenes de la escritura, se encuentra muy bien explicado en el libro “**Contrapunto**” de Dietter-La Motte.

En algún momento – fin del Medioevo - se perdió el uso de las claves rítmicas y, además, se produjo la definición en la escritura de un solo tipo de pulsación: Binaria; la pulsación Ternaria no tuvo una escritura propia. ¿ Por qué se privilegió en Europa la Pulsación Binaria en desmedro de la Ternaria? No creo que se pueda responder a esto con precisión; lo que sí se puede observar es que la música más hegemónica de ese continente en los períodos siguientes (de origen italiano, alemán o francés), es preponderantemente de Pulsación Binaria.

Aún en el Siglo XX el manual de entrenamiento rítmico de P. Hindemith tiene casi un 80 % de ejercicios en Pulso Binario.

Para concluir con este ejemplo, señalemos que el **Período es Regular**.

Veamos ahora otro caso de características similares.

[Ej. 14]

J. Lennon - P. Macartney
Here, there and everywhere
Canción

En este caso, tenemos también **Ds. Ms. Téticos con Pulsación Mixta Irregular**, aunque ahora son **Asimétricos**. Luego de Tres cps. introductorios (también cantados) se inicia la **Melodía** propiamente dicha, de neto **Carácter Vocal**. Y, como en algunos casos ya presentados, comienza con una muy clara **Declinación**. El 1er. cps de Impulso presenta una sucesión de pulsos que serán característicos en los siguientes Ds. Ms.: **Ternario-Binario-Binario** (negra con puntillo, negra, negra). La **Declinación** del **1er.D.M.** presenta una muy fuerte contracción, al igual que la primera Declinación del cps.4.. Hay que

tener en cuenta que esta Melodía, no solo se ha registrado originalmente en 4/4 (con la característica saturación de ligaduras que ocultan la real pulsación) sino que tiene una parte del acompañamiento definido en **pulsos binarios simples y regulares** (en negras), lo que es absolutamente habitual en este estilo musical.

Es más que probable una influencia de la música norteamericana en estos autores, sobre todo en sus inicios, lo que se transformó en influencia recíproca pasado el tiempo y la extraordinaria difusión que alcanzaron. Hay que considerar también que, tanto en Inglaterra como en EEUU, a partir de la década de 1950, la partitura hecha por los autores no tiene otra finalidad que el registro de propiedad y de derechos de autor; la difusión real y efectiva de esta música se hace por medio de la grabación, la emisión en las estaciones de radio y la venta de copias de discos. Es esta música la que impulsa el negocio discográfico a una escala mundial.

Vale decir entonces que, no solo hay simultaneidad de pulsaciones diferentes, sino que los cps. en que se escriben las líneas de cada protagonista – Melodía y Acompañamiento – también son diferentes. Sin embargo, es característico de mucha de la música que presenta una Pulsación Mixta Irregular Simultánea, que esa diferencia métrica entre cps. de las distintas líneas *no se mantenga indefinidamente*, sino que se produzca una coincidencia cada 2 cps.; es decir, no casualmente, al comienzo de cada D.M..

En este caso, un cps de 7/8 mas uno de 9/8 duran lo mismo que 2 cps. de 4/4. Las Pulsaciones que hemos dispuesto en las Declinaciones (con tanta contracción y silencio) son las que consideramos más probables debido al protagonismo más relevante que adquiere el acompañamiento en ese transcurso con tan poca movilidad melódica.

Esto se mantiene sin novedad durante el **1er. semiperíodo**, que además resulta regular. Por el contrario, el 2do.Semiperíodo tiene la importante novedad de que, una Declinación que debía producirse en el cps. 10, es reemplazada por un nuevo Impulso, dejando incompleto al 3er. D.M.. Como ese nuevo Impulso es seguido por su Declinación, se constituye entonces el 4to. y último D.M. del Período – que debido a esto se conforma como **Irregular** -. De allí que este caso nos recuerde el [Ej. 7], que también comenzaba con una Declinación, y también elimina la Declinación del 3er. D.M., dejándolo incompleto.

Hemos encontrado este procedimiento con alguna frecuencia, lo que nos lleva a pensar que se trata de un mecanismo de compensación tendiente a *no extender la medida del período* y mantenerla en una extensión prevista, *incluyendo* la declinación inicial.

M. E. Walsh
Chacarera de los Gatos
Danza

[Ej. 15]

(Canto)

Período

Luego de una Introducción de 6 cpss. (cantada también) se presenta este singular **Período Irregular** con clara **Pulsación Mixta Irregular**. El 1er. D.M. es **Anacrúsico**, el segundo **Tético**, y el tercero **Acéfalo**, construcción muy poco habitual. Por si fuera poco, el 4to D.M. presenta **dos** Impulsos **Téticos** sucesivos (cpss. 13 y 14) antes de presentar su Declinación. Cada uno de estos dos cpss. de Impulso del 4to.D.M., a diferencia de los anteriores, están constituidos por Pulsaciones Regulares Binarias o Ternarias, generando un cambio de pulsaciones y de compás simultáneamente, generando así una regularidad sorpresiva en el final del **Período**, cumpliendo un cierto rol codal o de clausura. En este sentido, es importante tener en cuenta que la **Chacarera** – tipo de Danza perteneciente a la Música Argentina de origen Criollo, de mucha difusión en el Centro-Norte y Noroeste del territorio nacional – además de la línea **Melódica** de neto **Carácter Instrumental**, presenta en su modalidad tradicional un acompañamiento de Guitarra (una o varias) y Bombo *Legüero*; el cual, habitualmente, se presenta en una alternancia y superposición de cpss. de 3/4 y 6/8.

Legüero proviene de *legüa*, medida de distancia colonial que aún hoy se utiliza en el medio rural argentino. *Bombo Legüero* alude a un bombo de un poder suficiente como para transmitir su sonido a varias *legüas*. Que esta música es característica del ámbito rural también lo indica el término *Chacarera*; es decir, la música que se toca en las *chacras*, propiedad rural de modesta o mediana dimensión en donde se cultivan granos y/o frutales. (En la época colonial y durante gran parte del siglo XIX la palabra usada era *chacara*, pero luego se perdió esa segunda “a” en el sustantivo, conservándose en el adjetivo).

De manera, entonces, que aquí también los primeros tres Ds.Ms. presentan una clara **Pulsación Mixta Irregular Simultánea**; en cambio el 4to. pareciera fundirse o mimetizarse más claramente con el acompañamiento, diluyendo la **irregularidad simultánea** y reforzando su función Codal o de Clausura.

Es bastante frecuente en la línea melódica de esta música que, dentro de su pulsación irregular, sea el Pulso Ternario el que inicie los Impulsos, y un poco menos frecuente, las Declinaciones. En este caso, el ternario iniciando cada cps. es de rigor – excepto el cps. 14 -; es por ello que no tenemos dudas en el inicio del cps.10: se trata - ahora sí - de una **síncopa**.

Hasta aquí la presentación con ejemplos del concepto de **Pulsación Mixta, Regular e Irregular**. Con respecto a esta última, en algún momento del Siglo XX, a la música con **Pulsación Irregular Simultánea** se le aplicó el calificativo de *Polirrítmico*, un termino que considero desacertado, porque confunde *ritmo* con *pulso*. El **Pulso** – cuando se hace presente – es *un elemento componente del Ritmo*, y no *el* Ritmo. Una Canción de “*The Beatles*” o una Chacarera tienen cada una de ellas **un** ritmo, que la gente canta, baila o las dos cosas, sin que nadie perciba que esté haciendo ninguna superposición compleja de formas.

Decíamos en la primera parte de este escrito, que *la cuestión formal, en música, es en esencia, una cuestión rítmica*. Porque *se trata de energía puesta en acción que genera movimiento con un determinado orden o diseño reconocible, identificable*. **Ritmo** es **Forma**, y sus características provendrán, entre tantas, *también* de si su pulsación es Regular o Irregular sucesiva y/o simultánea, pero siempre será **una forma**. Quiere decir que si califico a una música de *Polirrítmica*, lo que estoy diciendo es que es *Polimórfica*, lo cual carece de sentido común.

Tal vez sea mejor definir, si es necesario - y tal como algunos ya lo han hecho - que un ritmo puede ser *Polimétrico* porque está constituido por pulsos y compases de diferente duración y condición.

Capítulo XI

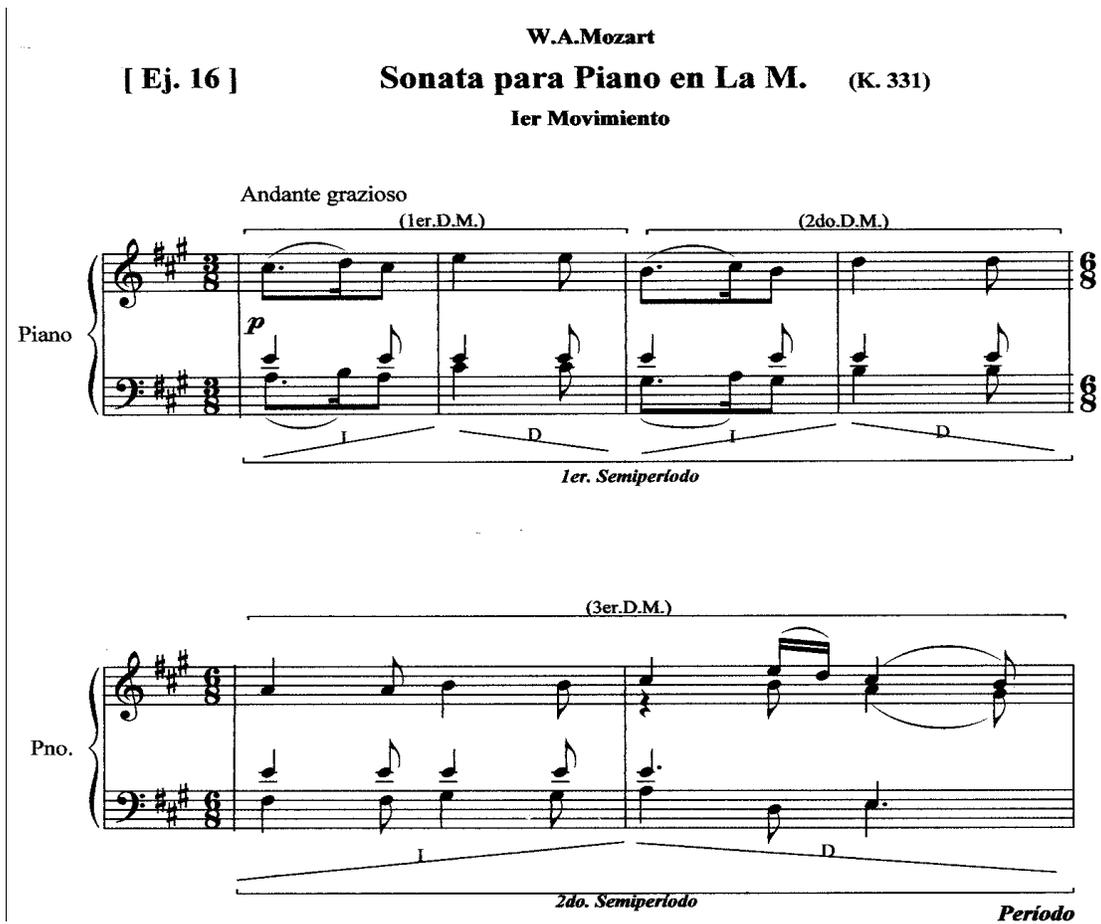
Período Pseudoregular

Para terminar este Capítulo en el que hemos intentado explicitar con algunos ejemplos la **naturaleza, condición, características y variedades más frecuentes de Diseños Mínimos y de Períodos**, veremos un tipo especial de **Período** que no ha surgido en los ejemplos anteriores, aunque suele aparecer con cierta frecuencia. Se trata de un **Período Irregular** porque presenta Ds.Ms. de diferente duración, pero en su apariencia se asemeja a un *Período Regular*. Parece algo extraño, pero veamos el siguiente ejemplo.

W.A.Mozart
[Ej. 16] **Sonata para Piano en La M.** (K. 331)
1er Movimiento

Andante grazioso

Piano



1er. Semiperíodo

2do. Semiperíodo

Período

La partitura original está escrita en 6/8, y por lo tanto con una pulsación regular en negras con puntillo. Se trata de **Ds. Ms. Téticos y Simétricos**, en los que el 1ero. y el 2do. tienen su Impulso y su Declinación en **un** tiempo cada uno. En cambio, el 3er.D.M. tiene su Impulso y su Declinación en **dos** tiempos cada uno, es decir, el doble que en los Ds.Ms. anteriores. Pero, lo más sorprendente es que *no hay* 4to. D.M., el **Período** concluye con el 3ro., que con su gran dimensión relativa abarca el inicio del 2do. Semiperíodo y su conclusión, cerrando así el **Período**. Este último resulta entonces una variante de **Período Irregular**, pero lo denominamos *Pseudorregular* porque ofrece una apariencia de regularidad en la primera impresión. Es bastante frecuente en todo tipo de música y conviene estar atento para que no quede oculto.

En este caso, en el cps.7 comienza el siguiente Período, repitiendo el contenido del 1er. y 2do. Período. (Ver partitura original).

Hemos considerado imprescindible esta exposición sintética de los elementos básicos de observación y análisis, antes de abordar los ejemplos sonoros propiamente dichos ya que, aún las obras más extensas no alcanzan su dimensión con Diseños Mínimos y Períodos más largos o más complejos. Cualquiera sea la dimensión de la obra, se realiza con Ds. Ms., Semiperíodos y Períodos similares a los que hemos presentado; pero, a mayor dimensión, mayor cantidad de Períodos, que se articularán en conformaciones mas amplias, que hemos llamado **Partes**, - las que, a su vez sumadas, conformarán las **Secciones** de una **Obra** -.

Las variantes de Ds. Ms. o períodos que no hemos expuesto será de mayor utilidad considerarlas en su funcionamiento en la forma musical real y efectiva.

Ir a la
CUARTA PARTE
Percepción, Observación, Reflexión y Análisis de Obras Musicales

