

Kofi Agawu

La música como discurso

Aventuras semióticas en la música romántica



Traducción de
Silvia Villegas

ETERNA CADENCIA
EDITORIAL

Kofi Agawu

La música como discurso



Kofi Agawu

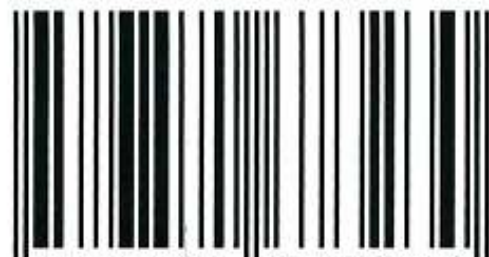
La música como discurso

Desde que la música se convirtió en tema de investigación, los teóricos no han dejado de preguntarse si es posible hablar del significado de la música. La música, ¿es un lenguaje? ¿Comunica ideas y emociones específicas?

Kofi Agawu, musicólogo especializado en filosofía y estética de la música, aborda la práctica del análisis musical para explorar la naturaleza del significado de la música. A partir de las teorías de Schenker, Ratner, Adorno y del campo de la semiótica de la música en general, analiza las obras de los compositores más sobresalientes del siglo XIX y principios del XX de Europa occidental, como Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Mahler, Strauss, Bartók y Stravinsky.

Con un enfoque innovador Agawu invita a pensar la música como un discurso en sí mismo, compuesto de secuencias de gestos, frases progresiones, pero también basado en las mismas premisas filosóficas y lingüísticas que habilitan las formulaciones analíticas sobre la música como objeto de estudio. Una obra decisiva en la semiótica de la música que, sin duda, modificará, enriquecerá e intensificará las futuras audiciones de los lectores/oyentes.

ISBN 978-987-1673-23-0



9 789871 673230

Kofi Agawu

Director de la colección

DIEGO FISCHERMAN

La música como discurso

Aventuras semióticas en la música romántica

Traducción de Silvia Villegas

OCR por:
Biblioteca
Erik Satie
1ª edición
Agosto 2016



Comunidad Digital Autónoma
bibliotecaeriksatie.blogspot.com.ar

ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

Agawu, Kofi
La música como discurso : Aventuras semióticas en
la música romántica . - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna
Cadencia Editora, 2012.
544 p. ; 22x14 cm.

Traducido por: Silvia Villegas
ISBN 978-987-1673-23-0

I. Ensayo. I. Villegas, Silvia, trad. II. Título
CDD 864

Music as Discourse was originally published in English in 2009.
This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

La música como discurso se publicó originalmente en inglés en 2009.
Esta edición se publica bajo acuerdo con Oxford University Press.

La traducción de este libro se realizó con el apoyo
del Fondo Nacional de las Artes.



Título original: *Music as Discourse*.
Semiotic Adventures in Romantic Music

© 2009, Kofi Agawu
© 2012, ETERNA CADENCIA S.R.L.
© 2012, Silvia Villegas, de la traducción

Primera edición: abril de 2012

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-1673-23-0

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico,
sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

ÍNDICE

Prefacio	9
Introducción	13
PRIMERA PARTE. TEORÍA	33
Capítulo 1. La música como lenguaje	35
Capítulo 2. Criterios para el análisis I	80
Capítulo 3. Criterios para el análisis II	138
Capítulo 4. Puentes a la composición libre	194
Capítulo 5. El análisis paradigmático	271
SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS	339
Capítulo 6. Liszt, <i>Orfeo</i> (1853-1854)	341
Capítulo 7. Brahms, <i>Intermezzo en Mi menor</i> , op. 119, N.º 2 (1893) y <i>Sinfonía N.º 1</i> , segundo movimiento (1872-1876)	371
Capítulo 8. Mahler, <i>Sinfonía N.º 9</i> , primer movimiento (1908-1909)	410
Capítulo 9. Beethoven, <i>Cuarteto para cuerdas</i> op. 130, primer movimiento (1825-1826) y Stravinsky, <i>Sinfonías de instrumentos de viento</i> (1920)	458
Epílogo	517
Bibliografía	525

PREFACIO

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a Dániel Péter Biró por sus comentarios sobre la versión preliminar de este libro; a Christopher Matthey por sus correcciones así como sus múltiples y valiosas sugerencias; a Guillermo Brachetta por preparar los ejemplos musicales y a Suzanne Ryan por sus consejos sobre el contenido y la organización del libro. Se sobreentiende que soy el único responsable de lo que aquí se dice.

Parte de este material ya ha aparecido en otros contextos. La comparación entre música y lenguaje que se hace en el capítulo 1 está tomada de mi artículo "The Challenge of Semiotics" incluido en la colección *Rethinking Music*, editada por Nicholas Cook y Mark Everist (Oxford University Press, 1999). El análisis del op. 18, N.º 3, de Beethoven, que aparece en el capítulo 5 fue publicado en forma ampliada en *Communication in Eighteenth-Century Music*, que editamos conjuntamente con Danuta Mirka (Cambridge University Press, 2008). El análisis del movimiento lento de la Sonata para piano en La menor, K. 310 de Mozart surgió a partir de un trabajo presentado en Los Ángeles en 2006 ante una sesión plenaria de la reunión anual de la Society for Music Theory. Parte del material del capítulo 4, "Puentes

a la composición libre”, se originó en un discurso de apertura pronunciado ante la International Conference on 19th-Century Music en Manchester, Inglaterra, en 2005. Agradezco la oportunidad de recontextualizar estos escritos y charlas.

NOTA AL ESTUDIANTE

Este libro está destinado a estudiantes avanzados de grado o que están en los comienzos de un posgrado, interesados en la práctica del análisis musical. Se presupone un conocimiento básico de armonía y contrapunto. Si bien no está diseñado como un libro de texto convencional (con una exposición didáctica del conocimiento heredado, ejemplos canónicos y ejercicios graduados), el objetivo de este libro es provocar actos recíprocos de análisis. El lector podría, por ejemplo, examinar el patrón de cierre de una de las “Canciones sin palabras” de Mendelssohn, el esquema de puntos culminantes en Wagner o en Bártok, la periodicidad en un movimiento lento de Mahler o en canciones de Schubert o Schumann, la estructura paradigmática de un preludio de Chopin o de un cuarteto de cuerdas de Beethoven, el impulso narrativo en un poema sinfónico de Liszt o incluso la tendencia antinarrativa en Stravinsky. Encontrará en este libro varias pautas para llevar a cabo dichos ejercicios. En lugar de modelos para emular de manera directa o mecánica, se ofrecen sugerencias y lecturas (deliberadamente) parciales, pensadas para estimular la propia fantasía del lector.

Leer un libro sobre análisis musical no es lo mismo que leer una novela. Hacen falta varias partituras y las grabaciones correspondientes, así como un teclado para probar ciertos esquemas que hemos imaginado. Para los análisis breves de la primera parte (capítulos 3 y 5) se necesitan, entre otras, las partituras de “Im Dorfe”, de *Viaje de invierno* de Schubert; “Ich grolle nicht”, de *Amor de poeta* de Schumann; el Preludio en Do mayor del

Libro 1 de *El clave bien temperado* de J.S. Bach; el movimiento lento de la Sonata para piano en La menor, K. 310 de Mozart; la canción “Mainacht” de Brahms y el primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Re mayor, op. 18, N.º 3, de Beethoven. Para los análisis más extensos de la segunda parte (capítulos 6 a 9), serán necesarias las partituras de *Orfeo* de Liszt; la Primera Sinfonía de Brahms (segundo movimiento) y el *Intermezzo* en Mi menor, op. 119, N.º 2; la Novena Sinfonía de Mahler (primer movimiento); el Cuarteto para cuerdas, op. 130, de Beethoven (primer movimiento) y las *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky (1920, pero para mi análisis me referiré a la versión de 1947). Los análisis remiten permanentemente a lugares específicos de la partitura; resulta indispensable, por lo tanto, disponer de las partituras correspondientes para abordar la lectura de estos capítulos.

INTRODUCCIÓN

En este libro abordamos la práctica del análisis musical. Nos proponemos explorar la naturaleza del significado musical dentro de la perspectiva disciplinaria de la teoría musical así como sugerir una concepción de la música como discurso. No pretendemos ofrecer una nueva teoría del significado; más bien, sobre la base de teorías analíticas existentes y agregando algunas ideas propias, intentaremos arrojar luz sobre aspectos centrales de un grupo reducido de obras muy conocidas, seleccionadas entre las que integran los amplios repertorios producidos en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX en Europa occidental. Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Mahler, Strauss, Bartók y Stravinsky —nombres familiares para los aficionados a la música clásica europea— se cuentan entre los compositores cuyas obras analizaremos; en lo teórico, recurrimos a Schenker, Ratner, Adorno y al campo de la semiótica de la música en general. Adoptamos decididamente la perspectiva del oyente, no un "simple" oyente, sino aquel para quien los actos de componer e interpretar, ya sean reales o imaginarios, están necesariamente presentes cuando se escucha con una actitud comprometida. Me gustaría pensar que el compromiso fundamental de esta obra es con las composiciones propiamente dichas más que con las teorías acerca de ellas, pero se trata de una distinción sutil, que no

debería hacerse con espíritu dogmático ni vano. Este libro está destinado a quienes se sienten fascinados por el funcionamiento interno de la música y disfrutan desmenuzando composiciones individuales y especulando sobre su mecanismo de coherencia (y, a veces, sobre la existencia de tal coherencia).¹

La música ¿tiene significado? La pregunta ha sido tema de discusión desde que la música se volvió objeto de discurso. Estetas, filósofos, historiadores, semióticos y sociólogos de la música han dicho lo suyo; en nuestros días, la pregunta ha preocupado a los musicólogos de cierta orientación. Hay quienes piensan que el significado musical es intrínseco, mientras que hay otros que argumentan a favor de los significados extrínsecos. Algunos creen que la música es autónoma o relativamente autónoma, mientras que otros insisten en encontrar permanentes rastros sociales o históricos en todos los productos musicales. Hay quienes se sorprenden al comprobar que no todos comparten las asociaciones que hacen mientras escuchan una obra de arte y que a ellos les parecen tan evidentes: heroísmo o agresividad en Beethoven, dominación en Wagner, ambivalencia en Tchaikovsky, femineidad o superficialidad en Schubert. No cabe duda de que estos debates se prolongarán en el futuro. Y así debe ser, porque mientras se haga música, mientras la música retenga su esencia como arte interpretado, es poco probable que su sentido llegue a cristalizar en un conjunto estable de significados que pueden congelarse, empaquetarse y conservarse para las generaciones futuras. De hecho, sería muy lamentable que

nuestras ideologías se agruparan de manera tal que dieran origen a narraciones idénticas sobre las obras musicales. Una señal de la persistencia de las obras de arte significativas es que permiten una diversidad de respuestas, diversidad que está regulada por ciertos valores compartidos (sociales o institucionales).

Los significados son contingentes. Surgen en el lugar de ejecución de la obra y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica, en situaciones culturales específicas. Las preguntas fundamentales acerca de la ontología de la música nunca han recibido respuestas definitivas. Qué es la música, qué significa y cómo se plasma ese significado; qué es el significado y, ante todo, por qué nos interesa el significado musical: estas no son preguntas cuya respuesta deba ser definitiva ni poseer características transhistóricas de autoridad, sino que deben plantearse periódicamente para mantenernos alertas y honestos. Hay también consideraciones que se presentan cuando la historia, la cultura y la convención influyen en la búsqueda del significado, ya sea que una obra represente un estilo tardío, transmita subjetividad o reproduzca la dinámica de la sociedad en la que vivió el compositor. Si bien la interpretación puede adoptar un formato dialógico para asegurar que no se ignoren ni dejen de analizarse los significados originales y los que se van agregando posteriormente, la autoridad final de toda interpretación se basa en la comprensión actual. Es el oyente de hoy quien gobierna.

Los temas que plantea el significado musical son complejos y es conveniente abordarlos dentro de contextos cuidadosamente delimitados. Porque si bien nadie duda de que el quehacer musical es o puede ser significativo y satisfactorio, como tampoco de que los procesos y productos resultantes tienen significación para quienes participan, ya sean compositores, intérpretes u oyentes, la esencia no verbal de la música ha demostrado ser resistente a una domesticación sencilla dentro de una economía verbal. Mi propia curiosidad sobre el tema se origina en parte en un interés

¹ En los términos de un antiguo esquema de clasificación, la disciplina que se presenta en este libro es *musica theoretica* (especulación teórica) a diferencia de la *musica poetica* (composición) o la *musica practica* (interpretación). Sin embargo, estas esferas solo están separadas en lo notional; en la práctica analítica se superponen y comparten ciertos conceptos de manera significativa y productiva. Véase Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, Nueva York, Norton, 1947, pp. 370-371.

temprano en la confluencia de composición, ejecución y análisis así como en una circunstancia sociológica: que a excepción de unos pocos, los teóricos musicales de renombre se han resistido en general a abordar el tema del significado musical.² Esto no significa que de vez en cuando no aparezcan nociones de significado en sus trabajos ni que, al realizar gráficos de conducción de voces, reducciones métricas, cuadros paradigmáticos, taxonomías de clase fija y trayectorias Tonnetz, no sean conscientes de cuestiones referidas al significado. Por el contrario, todos los analistas, incluso los que reducen el fenómeno musical a números o símbolos abstractos, suelen basarse en una determinada constelación de opiniones acerca del significado para llevar a cabo una lectura minuciosa. Ya se trate de los ensayos analíticos reunidos en *Tonwille*, de Schenker; las disquisiciones sobre estructura que produjo David Lewin en *Musical Form and Transformation*; las ideas sobre forma, periodicidad y estructura tónica presentadas por Ratner en *The Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*; o las demostraciones de vida rítmica de Fred Lehrdahl y Ray Jackendoff en *A Generative Theory of Tonal Music*, en cada una de estas obras existe una teoría del significado que puede reivindicarse plenamente. Entre los factores que podrían haber influido para que estas ideas permanecieran implícitas y no se hicieran explícitas están las burdas convenciones y prejuicios eruditos acerca del análisis blando y

² Entre las excepciones de importancia se cuentan Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press, 2001; Cook, "Review Essay: Putting the Meaning Back into Music; or, Semiotics Revisited", en *Music Theory Spectrum* 18, 1996, pp. 106-123; Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994; Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005 y la colección de ensayos en *Approaches to Meaning in Music*, Byron Almen y Edward Pearsall (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 2006.

el análisis duro. De hecho, los analistas de una cierta generación (y/o de un cierto origen institucional) estaban particularmente ansiosos de comunicar que el objeto de su investigación era la música misma; a diferencia de los historiadores musicales preferían, como una cuestión de principios, mantenerse alejados de lo externo y extramusical.

Desde alrededor de 1990 —es decir, no hace mucho tiempo—, se considera poco sensato, probablemente por razones ideológicas más que intelectuales, que quienes trabajan en los ámbitos académicos de Estados Unidos confíen en la realidad de la noción de la música "en sí misma" o que planteen una distinción categorial entre texto y contexto, entre lo musical y lo extramusical. La problematización de estas oposiciones binarias fue el logro singular de una empresa postestructuralista mayor, cuyos esfuerzos por eliminar todo antecedente dejaron algunas huellas en el discurso de la musicología. Los argumentos contra el formalismo intentaron oponerse a la supuesta ontología de los objetos de la teoría musical insistiendo en que las composiciones llevaban necesariamente la impronta de una huella social. Estos argumentos habrían sido más efectivos si, en lugar de exigir artículos de fe en entidades mayores que la "música en sí misma" por parte de los teóricos de la música, hubieran estado centrados en las estructuras que posibilitan el trabajo teórico, si hubieran descubierto teorías del significado que, por estar ocultas e implícitas, retenían un poder de motivación considerable sin necesidad de un reconocimiento abierto. De hecho, la estrategia antiformalista que se complace en especificar los significados de las composiciones ha logrado poco más que introducir un nuevo formalismo. Aparentemente, la música en sí misma sigue siendo un concepto atesorado aun cuando se lo ataca enérgicamente.

Pero ¿qué pasa si concebimos el análisis como una forma de ejecución, como una forma de composición, no como la revelación de verdades inherentes ni como un ejercicio de decodificación? ¿Qué pasa si pensamos en la verdad de una obra musical

como producto del hacer, del involucrarse con la materialidad musical, no como una narración escueta que se produce después del hacer? ¿Qué pasa si pensamos en el análisis como un medio para un fin no especificado, una finalidad concebida con flexibilidad que puede extenderse desde las observaciones triviales sobre estilo e historia al placer menos trivial de habitar el espacio de la composición durante períodos prolongados e involucrarnos de maneras diversas con sus elementos?

Esta concepción del análisis como ejecución y composición está implícita en la formulación de una influyente definición de análisis presentada por Ian Bent y Anthony Pople: el análisis es “esa rama del estudio de la música que toma como punto de partida a la música en sí misma y no a factores externos”.³ La frase operativa aquí no es la polémica “música en sí misma” sino “punto de partida”. Proclamar esta otra contingencia es promover una concepción abierta del análisis; es alentar la especulación rigurosa en torno al significado musical que toma ciertos rasgos centrales como punto de partida y culmina en un sendero hacia una perspectiva enriquecida.⁴

Por esquivos que sean los significados de la música, tendrán más dificultades para acceder a dichos significados quienes se nieguen a relacionarse con el código musical o quienes se ocupen exclusivamente de los aspectos más generales y superficiales de ese código. Definir un código musical de manera integral tiene sus propios desafíos, pero ya contamos con un conjunto de datos sistemáticos e históricos que facilitan la tarea. Las teorías de Schenker, por ejemplo –para elegir un conjunto de

textos indispensables para el trabajo sobre la música tonal–, permiten explorar un espectro que lo abarca todo desde la ampliación imaginativa del contrapunto simple en obras de Bach, de Beethoven y de Schubert, pasando por la especulación estética acerca del valor y la ideología en compositores de diversos orígenes nacionales, hasta el papel que desempeña la disminución en compositores del siglo xx, como Richard Strauss, Mahler y Stravinsky. La adhesión al código aseguraría, por ejemplo, que no se ignore la armonía en la construcción de una teoría del significado para Chopin y Wagner, que se preste la debida atención a la melodía en el análisis de Mendelssohn y que se reconozcan adecuadamente las narraciones rítmicas de Brahms o de Stravinsky. Y al examinar estos aspectos del código, es sensato buscar las herramientas más incisivas, las más sensibles y sofisticadas. La relación entre el análisis y la tecnología puede ser compleja, pero ignorar el avance tecnológico en la representación analítica es suscribir una forma de irracionalidad, incluso quizás una forma de misticismo.

Hay una extraña circunstancia que me lleva a emplear un tono defensivo y al mismo tiempo agresivo en ese último comentario. Si bien la teoría de la música es una de las disciplinas humanísticas más antiguas y el vocabulario que se emplea para describir y categorizar los elementos de la música y plasmar sus esencias es de una precisión envidiable, los recientes ataques al formalismo han intentado restar importancia a este legado formidable afirmando que los teóricos no se ocupan del sentido y significación de la música. Esta afirmación extraordinaria hace oídos sordos a los numerosos significados contenidos en los procesos y el lenguaje técnicos de la teoría. Ciertamente, los significados de un paralelismo motivico o de un arpegiado en el nivel estructural medio o de una modulación a una tonalidad que está a distancia de tritono no siempre se discuten en términos afectivos o expresivos, pero esto no significa que la economía de relaciones de la cual proceden sea pura ni que esté basada

³ Ian Bent y Anthony Pople, “Analysis”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, segunda edición.

⁴ Para una elaboración de esta concepción del análisis, véase Kofi Agawu, “How We Got Out of Analysis and How to Get Back In Again”, en *Music Analysis* 23, 2004, pp. 267-286.

exclusivamente en relaciones abstractas y lógicas o que carezca de vestigios semánticos o afectivos. La adquisición de dicho lenguaje técnico todavía le brinda al músico académico de hoy los elementos básicos para comprender las ideas de otros y expresar las propias; por lo tanto, está pendiente la tarea de hacer explícito lo que ha permanecido implícito y de tratar de ampliar el campo de la teoría sin socavar su compromiso con la música en sí misma. Resumiendo, no está claro cómo una teoría del significado musical que se ocupe del lenguaje musical pueda ser algo diferente de un estudio del código musical.

El trabajo con el código está emparentado con los actos de ejecución. La ejecución crítica, a su vez, implica una reconstrucción especulativa pero racional de la obra musical. Los análisis contenidos en este libro están guiados por este credo en cuanto intentan —no siempre de manera directa o lineal, porque, lamentablemente, el entorno musical está colmado de distracciones y tentaciones— llevar a los lectores de regreso a las obras en sí mismas, pero no ofrecen significados proposicionales inteligentes, sino que alientan a los lectores a explorar sus propios significados mediante el planteo de hipótesis referidas a ciertos procesos reconstructivos o generativos. Les otorgamos prioridad a los senderos que llevan a la comprensión, no a significados de características terminantes. Esta postura les confiere a nuestros análisis un carácter contingente radical; incluso en sus etapas iniciales dejan espacio para formas alternativas de proceder. Es inevitable que este tipo de flexibilidad —a diferencia de la estrictez que en apariencia inspira el análisis basado en la teoría— despierte sospechas de que se haya sacrificado cierto grado de rigor. Quienes estén dispuestos a concebir los análisis como ejecuciones podrán percibir el rigor de manera diferente: en la forma de la especulación y en el estilo del cuestionamiento, no en la acumulación mecánica de datos ni en la conjunción tautológica de relaciones.

Este es un estudio de la “música como discurso” pero ¿qué significa esta frase? Cuando llevemos a cabo el análisis particular

de las obras surgirá un sentido más pleno del término *discurso*, pero es necesario, incluso reconociendo su alcance polisémico, destacar tres sentidos en los que empleamos la frase. El primero y más evidente se refiere a la concepción de toda obra musical como secuencia de eventos. (Una obra musical pertenece, por sus características, a un repertorio que está limitado histórica y estilísticamente y que define sus propias convenciones de ejecución). Un evento puede ser un gesto, una idea, un motivo, una progresión o, en términos más neutros, un componente básico, una frase, segmento o unidad, incluyendo las “unidades de entonación” que introdujo Boris Asafyev.⁵ Se supone generalmente que los eventos se desarrollan de manera ordenada. Entender una sonata de Beethoven o un poema sinfónico de Liszt como discurso, en consecuencia, es entenderlo como un conjunto de eventos que se suceden unos a otros y se relacionan entre sí, conformando un todo que produce una impresión significativa en el oyente. Este primer sentido de *discurso* es bastante familiar; suele ser empleado en los cursos sobre “forma y análisis” y por los defensores de la retórica musical.⁶

Un segundo sentido del discurso musical, relacionado con el anterior, está basado en una analogía con el discurso verbal. Así como los lingüistas distinguen niveles de análisis tomando la oración como unidad del análisis lingüístico y una sucesión de oraciones como el ámbito del análisis del discurso, podemos pensar sobre la música en términos de una sucesión de

⁵ Véase “The Theory of Intonation”, en Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Suiza, Harwood, 1992, pp. 274-303.

⁶ Véase Mark Evan Bonds, *Wordless Discourse: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991; Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993, y Patrick McCreeless, “Music and Rhetoric”, en Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 847-879.

"oraciones", que son a su vez acumulaciones de esos enunciados significativos más pequeños que hemos llamado eventos. El discurso musical, en este sentido, abarca el nivel jerárquico mayor que incluye estas oraciones. Los músicos suelen hablar de "periodicidad"; el período estaría determinado por la naturaleza y el peso de la puntuación al llegar al final. Una sucesión de períodos constituye la forma de una composición. La forma en la música no solo comprende las formas estándar como fuga, rondó, minué y trío y sonata, sino también una cualidad más esquivada en la cual se oyen los elementos de una pieza —eventos y períodos— operando en conjunto y poniendo de manifiesto un perfil distintivo.

Hay numerosas teorías de la forma. Desde las teorías compositivas o pedagógicas de Koch, Czerny y Schoenberg, pasando por los enfoques estéticos y analíticos de Schenker, Tovey, Caplin, Rothstein y Hepokoski y Darcy, los académicos han tratado de distribuir la realidad de las composiciones musicales en diversas categorías, explicando la pertenencia tanto como la anomalía respecto de normas construidas, algunas basadas en el valor simbólico de una obra individual (como la *Sinfonía Heroica*),⁷ otras basadas en estadísticas de uso. Sin embargo, es difícil no sentir que cada vez que le asignamos una categoría determinada a una obra, por ejemplo, "forma sonata", estamos mintiendo. Por razones que aparecerán en el curso de este libro, me propongo prestarles menos atención a esas formas estándar que a los eventos o grupos de eventos que las componen. ¿Existe alguna diferencia entre ambos enfoques? Sí, y se trata de una diferencia significativa. Depositar el énfasis en los eventos promueve una concepción fenomenológica que tiene en cuenta el proceso de la obra; reconoce la sucesión de

un momento al que le sigue, pero no se preocupa en absoluto por un perfil general o resultante que pueda identificarse y presentarse como arquetipo. Sin negar la importancia histórica de los arquetipos o de las formas externas (como los esquemas la-si-la'), o su valor práctico para los docentes de cursos de apreciación musical, me propongo argumentar que, desde el punto de vista del oyente, tales formas suelen estar sobredeterminadas, inscriptas con excesiva rigidez y, por lo tanto, suelen bloquear el acceso a la rica experiencia del significado musical. Las tendencias de los materiales musicales, complejas y a menudo contradictorias, se desvalorizan cuando las confinamos a recipientes rotulados como "primer tema", "segundo tema" y "reexposición". Esta habilidad de distribuir los elementos de una sinfonía de Brahms en categorías de forma sonata es una habilidad cuya utilidad y relevancia son dudosas; es lamentable que la musicología haya dedicado páginas y páginas a construir estos esquemas como mediadores importantes del significado musical. En el mejor de los casos, su valor es limitado; en el peor, son distracciones.⁸

El *discurso*, por lo tanto, contiene eventos ordenados de manera coherente que pueden, a su vez, operar en un ámbito mayor que el de una oración. Hay un tercer sentido del término que ha surgido en los últimos años, inspirado en parte por el pensamiento postestructuralista. Es el discurso entendido como el habla de una disciplina, incluyendo los soportes filosóficos y

⁷ Véase Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.

⁸ Según Jankélévitch, la forma sonata "es algo concebido, para nada algo escuchado; no es tiempo experimentado subjetivamente" (*Music and the Ineffable*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003, traducción de Carolyn Abbate, p. 17). Julian Horton destaca que "cualquier estudio que defina la práctica de la sonata refiriéndose a una norma debe enfrentarse al problema de que no hay ninguna obra que pueda necesariamente describirse como normativa. La idea existe solo como una abstracción" ("Review of *Bruckner Studies*, Paul Hawkshaw and Timothy L. Jackson", en *Music Analysis* 18, 1999, p. 161).

lingüísticos que permiten precisamente las formulaciones que hacemos sobre nuestros objetos de estudio. En este sentido, el discurso acerca de la música abarca lo que decimos sobre una composición específica, como queda claro en *Music and Discourse* de Nattiez.⁹ En este tercer sentido, el discurso implica actos de metacrítica. La composición musical se comenta a sí misma al tiempo que se constituye en discurso del analista. Tanto el comentario interior de la obra (representado como inscripciones atribuibles al compositor) como el comentario externo del analista se incorporan al análisis del discurso. El comentario interno se construye sobre la base de observaciones referidas a los procesos de repetición y variación, mientras que el externo se enfrenta, precisamente, a los soportes de formación de la comprensión. Un signo de esta conciencia metacrítica debería resultar evidente en el rechazo a dar por sentado cualquiera de los constructos que posibilitan nuestro análisis. En este sentido, analizar es, necesariamente, reflexionar de manera simultánea sobre el proceso de análisis.¹⁰

Empleo la frase "aventuras semióticas" en el subtítulo para indicar la deuda conceptual que tiene este libro con ciertos conceptos básicos tomados de la semiótica musical. La semiótica es un campo plural e irreductiblemente interdisciplinario y, en mi opinión, brinda el marco más apropiado (entre los marcos analíticos contemporáneos en competencia) para presentar la música como estructura y estilo. Los escritos de Nattiez,

⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1990, traducción de Carolyn Abbate.

¹⁰ Para otras menciones de la música como discurso, véase David Lidov, *Is Language a Music? Writing on Musical Form and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, pp. 10-12, 70-77, 138-144; y Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 107-125. *Discurso* es, ciertamente, un término de uso corriente en la literatura sobre semiótica musical.

Dougherty, Tarasti, Lidov, Hatten, Dunsby, Grabócz, Spitzer, Monelle y otros son ejemplo de lo que es posible sin limitar el ámbito de lo posible. Sin embargo, debería agregar brevemente que mi objetivo no es dirigirme a un público lector interdisciplinario, sino hablar dentro de los discursos más reducidos del análisis musical, discursos que emanan de las actividades normales y cotidianas de profesores y de estudiantes de cursos universitarios de teoría y análisis musical.

¿Cuáles son, entonces, los temas centrales de los nueve capítulos de este libro? He distribuido el material en dos partes. La primera, llamada "Teoría", busca orientar al lector hacia perspectivas que podrían facilitar una apreciación de la naturaleza práctica de la música como discurso. La segunda, "Análisis", presenta estudios de caso que abarcan a compositores desde Beethoven hasta Stravinsky. Específicamente, en el capítulo 1, "La música como lenguaje", enfrentamos directamente música y lenguaje para señalar semejanzas y diferencias en las respectivas sociología, ontología, psicología, estructura, recepción y metalenguaje. La metáfora de la música como lenguaje es antigua, muy antigua y, si bien su significado se ha modificado con el pasar de las épocas y numerosos escritores han señalado sus múltiples limitaciones, sigue siendo, en mi opinión, muy útil para destacar las características del análisis musical. De hecho, una mayor conciencia de la naturaleza "lingüística" de la música podría mejorar algunos de los análisis técnicos que ofrecen los teóricos de la música. Nuestro objetivo es, entonces, volver sobre un tema antiguo y familiar y presentar una serie de enunciados generalizados que podrían estimular la discusión sobre la naturaleza del lenguaje musical.

Los capítulos 2 y 3, "Criterios para el análisis I" y "Criterios para el análisis II", también mantienen una perspectiva amplia para identificar ciertos rasgos clave de la música romántica, pero en lugar de abordar el sistema de la música como tal, recurre a determinados rasgos compositivos que incluyen

elementos tanto de estilo como de estructura. Pocos estarían en desacuerdo con Charles Rosen en que “es inquietante que un análisis, por convincente que sea, minimice los rasgos más prominentes de una obra. Es un fracaso del decoro crítico”.¹¹ Estos dos capítulos (que funcionan como una unidad pero están separados por razones prácticas) son precisamente un intento de *no* minimizar tales rasgos. Pero la prominencia es una categoría discutida. La prominencia no está dada, no se produce naturalmente; se construye. Es por esa razón que los rasgos musicales que llaman la atención de un oyente le resultan periféricos a otro. Recuerdo que, en cierta oportunidad, escuchando una grabación de *Viaje de invierno*, de Schubert, un profesor a quien admiraba me preguntó cuál me parecía el momento más prominente en el comienzo de “Der greise Kopf (“La cabeza cana”) (Ejemplo 1.1). Señalé el la agudo del tercer compás, el punto más elevado de la frase inicial, destacando que era agudo y disonante, marcaba un punto de inflexión en el diseño melódico y, por lo tanto, tenía importancia retórica. Él, en cambio, escuchó algo menos obvio: el cambio de armonía al comienzo del compás 11, el momento en el cual el inflexible pedal de do que se había mantenido desde el primer sonido de la canción bajaba un semitono. En un principio me sorprendí, pero luego llegué a admirar la diferencia cualitativa entre su construcción de esta prominencia particular y la mía. La suya tomaba en cuenta la sucesión armónica dentro de la dimensión sintáctica mayor; la mía era un evento “de superficie”, de naturaleza estadística. La construcción de la prominencia en la música tonal constituye un desafío especial porque la expresión tonal depende de lo que suena tanto como de lo que no suena. Lo explícito y lo implícito son igualmente funcionales. Los analistas poco experimentados

o simplemente faltos de sensibilidad que limitan sus interpretaciones a lo que puede observarse directamente en las partituras suelen realizar sus patrones de prominencia sobre la base de lo explícito, dejando de lado lo implícito. El resultado es un análisis carente de interés, empobrecido o poco auténtico.

Ejemplo 1.1. Schubert, “Der greise Kopf”,
en *Viaje de invierno*, compases 1-16.

Etwas langsam.

Sopranstimme.

Der Reifhaai - ren

Pianoforte.

6

weis - sen Schein mir di - ber's Haupte ge - streu - et. da glaub'ich schon ein

12

Greis zu sein, und hab' nichst ge - freu - et.

El desafío es, entonces, explicar la base de dicha construcción. De un conjunto de criterios potencialmente numeroso, hemos aislado seis como guía para los análisis de los capítulos 2 y 3: tópicos o *topoi*; comienzos, secciones centrales y finales; puntos culminantes y curva dinámica; periodicidad, discontinuidad y paréntesis; tres modos de enunciación: modo de habla, modo de canción y modo de danza; hilo narrativo. En mi opinión, estos

¹¹ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York, Norton, 1972, p. 3.

critérios reflejan rasgos salientes del repertorio del Romanticismo y pueden, por lo tanto, transmitir aspectos de su contenido de verdad. Ciertamente, algunas de estas categorías se superponen, pero no hay ninguna que sea idéntica a otra. En conjunto, les brindan a los oyentes un mecanismo para organizar sus intuiciones sobre la música romántica. Los análisis resultantes pueden, a su vez, dar origen a la especulación ulterior sobre el significado.

Como los criterios de análisis que se estudian en los capítulos 2 y 3 plasman aspectos inmediatos de la estructura, habrá quienes los encuentren superficiales. Los schenkerianos, por ejemplo, construyen la prominencia prestando rigurosa atención al contexto de conducción de voces. Se generan significados productivos cuando se escuchan las composiciones en términos de fuerzas subyacentes o en términos de voces idealizadas que motivan voces reales, fuerzas escondidas que controlan fuerzas manifiestas. Para los schenkerianos, la investigación referida al significado tonal es más productiva cuando se formula dialécticamente, cuando se percibe el nivel estructural superficial orientado respecto del nivel estructural profundo, cuando se concibe a la superficie y la subsuperficie como vinculadas en una relación necesaria. Un análisis que no esté animado por este espíritu dialéctico fundacional es defectuoso porque solo produce observaciones chatas, unidimensionales o inmotivadas.

En el capítulo 4, "Puentes a la composición libre", exploramos esta forma de pensamiento usando como punto de entrada una de las metáforas centrales de Schenker en *Kontrapunkt* (1910-1922). Las composiciones se analizan en términos de prototipos armónicos y contrapuntísticos. Una obra se entiende, por lo tanto, como una estructura de varios niveles, mientras que el recorrido conceptual del nivel estructural profundo al superficial se describe como una travesía en la cual la concretización del contenido musical aumenta progresivamente. La idea de la existencia de puentes que vinculan el contrapunto estricto con la composición libre está implícita en la amplia exposición que

hace Schenker de los principios contrapuntísticos en su obra *Kontrapunkt*, pero la exacta naturaleza de estos puentes se discute en términos algo limitados. En particular, no se detallan los recursos estilísticos que permitirían la inferencia sistemática de un nivel estructural superficial determinado a partir de un nivel profundo generalizado. Nos queda la sospecha de que tales puentes son construcciones improvisadas que no pueden transmitir adecuadamente la heterogeneidad de los discursos del nivel estructural superficial.

Nada de lo dicho tiene la intención de socavar la presentación central que se hace en el capítulo 4 de las ventajas musicales de pensar en términos de estructuras profundas o prototipos o textos de ficción o constructos de subsuperficie.¹² El conocimiento cercano de los prototipos y de las técnicas usadas para manipularlos le permite al analista improvisar estructuras semejantes a las obras que está analizando. Pero esta improvisación está limitada al ámbito de la armonía y la conducción de voces. Ciertamente, la armonía y la conducción de voces son elementos esenciales de la obra, pero no representan todos los elementos. Las interrupciones, fisuras y aporías que resultan del intento de abordar un nivel superficial particular con una estructura de subsuperficie menos particular sugieren que tal vez no sea siempre posible generar composición libre a partir del contrapunto estricto. Es solo renunciando a la pureza nocional e incorporando elementos como contenido motivico, perfil de tópicos, periodicidad y ritmo que puede establecerse una relación efectiva entre el contrapunto estricto y la composición libre.

Los capítulos 2 y 3, por una parte, y el 4, por otra, parecerían sostener posiciones en conflicto: mientras que los capítulos 2 y 3

¹² Para un estudio autorizado de los prototipos en la composición, véase Matthew Brown, *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond*, Nueva York, University of Rochester Press, 2006.

reconocen el valor de construir una prominencia en un nivel de superficie (sobre la base de rasgos estilísticos que se oyen de manera más o menos inmediata), el capítulo 4 promueve un enfoque relacional más sofisticado examinando la subsuperficie. El capítulo 5, "El análisis paradigmático", les agrega a estas concepciones en conflicto un enfoque semiológico que intenta hacer *tabula rasa*, minimizando, pero sin eliminar nunca por completo, la cantidad de bagaje (musical) que el analista aporta a la tarea. El enfoque toma la repetición —el más elemental de todos los atributos musicales— como guía para la selección de las unidades significativas de una composición y especula sobre la senda narrativa formada por la sucesión de unidades que se repiten. El analista paradigmático adopta, de hecho, una postura deliberadamente ingenua al prescindir de las numerosas consideraciones a priori que pesan sobre un repertorio como el del período romántico. Esta falsa inocencia tiene un éxito limitado, pero resulta suficiente para atraer la atención hacia algunos de los factores que damos por sentado cuando analizamos música así como para impulsar un enfrentamiento más directo con la forma musical.

La exposición teórica principal se completa con estos cinco capítulos. Luego presentamos un número de estudios de caso pensados en parte para ejemplificar la red de ideas expuestas en los capítulos teóricos, en parte para superar los límites de dichas ideas, en parte para entablar un diálogo con otros enfoques analíticos. En primer lugar, presentamos un estudio del hilo narrativo en el poema sinfónico *Orfeo* de Liszt (capítulo 6) seguido de un estudio del discurso en el fraseo de dos obras de Brahms: el segundo movimiento de su Primera Sinfonía y el Intermezzo para piano, op. 119, N.º 2 (capítulo 7). Los dos últimos estudios de caso están dedicados a las narrativas de continuidad y discontinuidad en el primer movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler (capítulo 8) y en el primer movimiento del Cuarteto para cuerdas, op. 130, de Beethoven,

yuxtapuesto a las *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky (capítulo 9). La inclusión de Stravinsky —y con una obra austera de 1920— puede resultar extraña en un principio; espero, sin embargo, poder mostrar continuidades con la tradición romántica sin descartar las obvias discontinuidades.

La esperanza más cara a un analista es que algo de lo que dice provoque en el lector/oyente el impulso de volver a una determinada composición o a un momento particular de ella. Nuestro andamiaje teórico no será más que un conjunto de abstracciones inútiles si no se alcanza un resultado como este; podría tratarse de teorías excelentes pero de análisis lastimosos. De hecho, según Jankélévitch, "la música no fue hecha para que se hable de ella".¹³ No obstante, hablar puede ayudar a reforzar la idea de que hablar es innecesario, reforzando al mismo tiempo la creencia de que la música fue hecha para ser re(hecha) y, a veces, para ser rehecha una y otra vez. El análisis, a su vez, nos lleva de regreso al lugar del rehacer a través de la investigación. Tengo, por lo tanto, esperanzas en la posibilidad de que las fantasías analíticas aquí reunidas lleven a algunos lectores a volver a las obras, a verificar si sus audiciones anteriores han sido modificadas, enriquecidas, intensificadas o confrontadas de alguna manera y, de ser así, a tratar de incorporar algunas de estas ideas a audiciones subsiguientes. Si esto sucede, habré logrado mi objetivo.

¹³ Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, op. cit. p. 79.

PRIMERA PARTE
TEORÍA

CAPÍTULO 1

LA MÚSICA COMO LENGUAJE

LA IDEA DE MÚSICA Y LENGUAJE

Los contextos de la música son numerosos, probablemente infinitos. La música se asemeja al mito, da vida al ritual religioso y facilita el movimiento y la danza. Desempeña un papel activo en el drama musical y tiene un rol catalizador –si bien no constitutivo– en el cine y otras formas de narración visual. Con frecuencia, la música transgrede límites y su lugar entre las artes parece designado para llevar a cabo dicha transgresión. Quizás la más elemental de estas asociaciones, sin embargo, sea la que se entabla entre la música y el lenguaje natural. Y esto se debe a que, mientras que el lenguaje ya es un factor común en el mito, el ritual, el teatro y el cine, su incorporación a la música se realiza de maneras particulares y en circunstancias especiales; forma un sistema semiológico de segundo orden, según Roland Barthes.¹ Por lo tanto, puede resultar instructivo explorar las afinidades

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Nueva York, Hill and Wang, 1972, traducción de Annete Lavers, p. 115. [Trad. esp.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2009].

entre la música y este "otro" particular. Este capítulo examina algunas de estas afinidades básicas como trasfondo para la posterior discusión del significado musical.

La idea de que existe una relación cercana entre música y lenguaje posee considerable profundidad, tanto histórica como geocultural. John Neubauer nos recuerda, por ejemplo, que los antiguos griegos usaban un único término, *musiké*, para designar a la música y al lenguaje. Platón se pronunciaba a favor de una "música dominada por la palabra" por sobre una "música matemática"; San Agustín desafiaba esa priorización al tiempo que enunciaba los beneficios de las palabras bien elegidas para la música que acompaña el culto.² En los siglos XVII y XVIII, se reconocían con frecuencia los lazos entre la música y la retórica; algunas veces se los teorizaba. La retórica musical era "el mayor esfuerzo conjunto que se haya hecho en la historia por aplicar los principios verbales a la música".³ Y el predominio de la música instrumental pura o música absoluta desde fines del siglo XVIII hasta avanzado el siglo XIX así como un enorme aumento de los géneros dominados por la palabra (o, por lo menos, bajo el influjo de la palabra), como la ópera, el poema sinfónico, el lied, y una serie de experimentos compositivos con el lenguaje como sonido, material y sentido en las obras de varios compositores del siglo XX (Stravinsky, Berio y Lansky), ponen de manifiesto, en su conjunto, la relación estrecha entre música y lenguaje.

El predominio de los modelos de lenguaje para el análisis de la música europea es el tema principal de un artículo escrito por Harold Powers en 1980 en el que cita el trabajo, entonces reciente, de Fred Lehrdahl y Ray Jackendoff como un intento

ejemplar de elaborar una gramática de la música tonal de acuerdo con dichos modelos.⁴ En un recorrido de trabajos previos que realizaran intentos semejantes, Powers menciona dos fuentes medievales, *Musica Enchiriadis*, obra anónima del siglo IX y el tratado de Johannes, de alrededor de 1100; menciona también diversas discusiones de la gramática musical en la teoría alemana (Dressler, 1563); Burmeister (1606); Mattheson (1737, 1739); Koch (1787); Reicha (1818); Riemann (1903) y *On Musical Phrase*, el estudio de la segmentación realizado por David Lidov en 1975.⁵ Trabajando en un nivel metalingüístico, Powers muestra la manera en que el análisis musical ha recurrido a la semántica (como en *The Language of Music* de Deryck Cooke, 1959), a la fonología (como en las teorías sobre la música clásica del sur de la India), a la construcción de enunciados proposicionales (como en el estudio semiológico de las "canciones pensadas" de Charles Boilès) y —tal vez lo más significativo— a la gramática y la sintaxis (como en las aplicaciones semiológicas recientes de Ruwet, Nattiez y Lidov). En el cuarto de siglo transcurrido desde la aparición del magistral artículo de Powers, la investigación semiológica, que por lo general señala el "carácter lingüístico" de la música, ha crecido a pasos agigantados y se ha extendido a las áreas de la semántica musical, la fonología y la pragmática, abarcando estudios tradicionales que no afirman tener una orientación semiótica y ampliando la base del repertorio para dar cabida a diversas formas de música no occidental. Toda esta investigación afirma tácitamente la pertinencia de las analogías lingüísticas para la música.⁶

² John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, CT, Yale University Press, 1986, pp. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Harold Powers, "Language Models and Music Analysis", en *Ethnomusicology* 24, 1980, pp. 1-60.

⁵ *Ibid.*, pp. 49-54.

⁶ Para una valiosa introducción a este campo, véase Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, op. cit.

Uno de los resultados más significativos de los esfuerzos recientes por comprender las relaciones entre música y lenguaje es que los repertorios canónicos tradicionales han dejado de ocupar una posición central. La profundidad geocultural originada por este desplazamiento puede verse fácilmente en el trabajo etnomusicológico, cuya tarea asignada de descubrir otras culturas y tradiciones universales les resta validez a algunas de las prioridades más censurables contenidas en el discurso acerca de la cultura (musical) occidental. El artículo de Powers, por ejemplo, inusual y extraordinario por su recorrido a través de los repertorios occidentales y no occidentales que nos retrotrae a la musicología comparativa de Marius Schneider, Robert Lach y Erich von Hornbostel, incluye una discusión de la improvisación y del funcionamiento del soporte textual en la música del sur de Asia. Un año antes, Judith Becker y Alton Becker habían construido una gramática estricta de los *srepegan* javaneses, gramática que fue examinada años más tarde por David Hughes.⁷ También la literatura sobre la música africana incluye varios estudios sobre el fascinante fenómeno del lenguaje de tonos y su relación con la melodía. Existen estudios sobre los tambores parlantes, que incluyen las formas en que los tambores y otros sustitutos del habla reproducen los elementos de altura y acentuación del lenguaje hablado. Los estudios más básicos y universales son quizás los realizados sobre la canción, género en el que coexisten palabras y música, a veces compitiendo por la prominencia, transformándose y complementándose mutuamente, con un resultado que es a menudo disonante, en lo conceptual o en lo fenoménico. Las prácticas asociadas con el lamento, por ejemplo, exploran técni-

⁷ Judith Becker y Alton Becker, "A Grammar of the Musical Genre Srepegan", en *Journal of Music Theory* 24, 1979, pp. 11-43; David Hughes, "Deep Structure and Surface Structure in Javanese Music: A Grammar of Gendhing Lampah", en *Ethnomusicology* 32, 1988, pp. 23-74.

cas y territorios de vocalización que van de lo silábico, pasando por lo melismático hasta el uso de vocablos como vehículos de articulación. Mediante la inclusión de diversos "íconos de llanto" (según la frase de Greg Urban), los lamentos (o los cantos fúnebres o los gemidos) abren otras dimensiones de la conducta expresiva más allá de la música y el lenguaje, pero vinculadas orgánicamente con ambos.⁸

Existe evidencia ulterior, si bien de tipo informal, de la asociación entre música y lenguaje. En discursos estéticos y evaluativos que reaccionan ante una ejecución o una composición, pueden escucharse frases como "No me dice nada" o "No se está comunicando".⁹ También predominan las metáforas referidas a la traducción. Imaginamos la música traducida a símbolos o imágenes visuales, o a palabras, al lenguaje o la expresión literaria. En el siglo XIX, la práctica habitual de parafrasear obras existentes sugería una interpretación transformadora (decir algo de manera diferente), como resulta evidente en las paráfrasis de Liszt o de Paganini sobre música de Beethoven y de Schubert. De la misma manera, la ornamentación implica la reformulación imaginativa de ideas existentes, proceso que se identifica con ciertas funciones retóricas. John Spitzer estudió el tratado de viola da gamba escrito por Jean Rousseau en 1687 y concluyó que: "La gramática de la ornamentación de Rousseau corresponde en muchos sentidos a los llamados 'componentes morfofonémicos' de las gramáticas chomskianas".¹⁰ Incluso el género del tema con variaciones, cuyo protocolo normativo prescribe un

⁸ Steven Field y Aaron Fox, "Music and Language", en *Annual Review of Anthropology* 23, 1994, pp. 25-53.

⁹ Véase la discusión de esta idea en Ingrid Monson, "Music, Language and Cultural Styles: Improvisation as Conversation", en *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 73-96.

¹⁰ John Spitzer, "Grammar of Improvised Ornamentation: Jean Rousseau's Viol Treatise of 1687", en *Journal of Music Theory* 33 (2), 1989, p. 305.

comentario consciente sobre un tema existente; puede entenderse dentro de la economía crítica de la explicación, la crítica y el metacomentario. Por último, la improvisación o la composición en el momento presuponen una competencia en el “hablar” de un lenguaje musical. Powers establece una semejanza entre un sentido de la improvisación y un “discurso retórico espontáneo”, mientras que Lidov señala que la improvisación musical “puede estar muy cercana a la función espontánea del habla”.¹¹

Este panorama sumamente abreviado –la versión completa puede leerse, entre otros lugares, en los artículos de Powers (1980) y de Feld y Fox (1994, que incluye una bibliografía magnífica), así como en los libros de Neubauer (1986) y de Monelle (1992)– debería ser suficiente para indicar que la alianza entre música y lenguaje es inevitable como desafío creativo (componer); como marco para la recepción (escuchar) y como mecanismo para la comprensión (analizar). Nótese, sin embargo, que hay una cierta asimetría en la relación. Si medimos en función del trabajo crítico que hace cada término, la gravitación del lenguaje es mayor que la de la música. De hecho, en el siglo XX, el lenguaje, en sentido amplio, llegó a ocupar una posición de privilegio sin precedentes (según los postestructuralistas) entre los discursos de las ciencias humanas. Comentarios atinados como el de Carolyn Abbate, recordándonos que es necesario atemperar el privilegio otorgado al lenguaje por los postestructuralistas cuando el objeto del análisis es la música,¹² y el del antropólogo Johannes Fabian, señalando que se debe dar mayor prominencia a lo auditivo ante el dominio de lo visual, a menos que estemos

dispuestos a prescindir de cierta comprensión que resulta de contemplar el sonido,¹³ no han logrado detener el ascendiente del dominio verbal. Como implica Roland Barthes, pensar y hablar acerca de la música es –parecería que necesariamente– “recurrir inevitablemente a la individuación de un lenguaje”.¹⁴

¿Por qué habría de importarles a los analistas de la música la metáfora de la música como lenguaje? Sencillamente porque –expresado en términos algo paradójicos– el lenguaje y la música son tan similares como disímiles. No hay otros dos sistemas contrapuestos –semióticos o expresivos– que estén tan completamente imbricados en sus respectivas prácticas, pero que no obstante se mantengan separados y diferenciados. Asimismo, el papel del lenguaje como metalenguaje para la música sigue siendo esencial y su importancia no se ha visto disminuida por la aparición de simbologías como el análisis gráfico de Schenker o los análisis funcionales en notación musical y, por lo tanto, ejecutables, de Hans Keller. Los analistas musicales más imaginativos no son los que tratan el lenguaje como una ventana transparente hacia una realidad musical dada, sino aquellos que –explícita o implícitamente– reflexionan sobre las limitaciones del lenguaje incluso cuando lo usan para comunicar sus concepciones de la música. La persistencia y predominio del lenguaje en el nivel conceptual nunca es, por lo tanto, un mero presupuesto en el análisis musical que exige que la música quede subordinada, por así decir; muy por el contrario, alienta actos de resistencia crítica que, cualquiera sea su resultado, se refieran a la condición de la música como un arte de sonidos.

¹¹ Harold Powers, “Language Models”, op. cit., p. 42; David Lidov, *On Musical Phrase*, Montreal, Groupe de recherches en sémiologie musicale, Music Faculty, University of Montreal, 1975, p. 9, citado en Harold Powers, op. cit., p. 42.

¹² Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991, pp. 3-29.

¹³ Johannes Fabian, *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, University of California Press, 2000.

¹⁴ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Nueva York, Hill and Wang, 1967, traducción de Annette Lavers y Colin Smith, p. 10. [Trad. esp.: “Elementos de semiología”, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009, traducción de Ramón Alcalde].

Vale la pena recordar algunos de estos intentos de resistencia. Adorno proyecta su mirada más allá de lo material hacia el valor estético, el contenido de verdad y la profundidad psicológica y dice:

La música es semejante al lenguaje en cuanto secuencia temporal de sonidos articulados que son más que meros sonidos. Dicen algo, a menudo algo humano. Lo dicen tanto más enfáticamente cuanto de superior índole es la música. La secuencia de sonidos es afín a la lógica: existe lo correcto y lo falso. Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Esta no constituye ningún sistema de signos.¹⁵

La "secuencia de sonidos articulados", por lo tanto, tiene significado; "dice algo", algo en la dimensión "humana". Lo dicho tiene poderes mayores o menores de persuasión. Sobre todo, lo dicho permanece imbricado permanentemente en el sistema musical.

En un reconocimiento de la "conexión con la lingüística" que existe en la construcción de su teoría generativa de la música tonal, Fred Lehrdahl y Ray Jackendoff describen la búsqueda de "analogías superficiales entre música y lenguaje" como una búsqueda "inútil en gran medida". Destacan la importancia de buscar modos de organización dentro de la estructura puramente musical, pero en última instancia parecería imposible eliminar una postura lingüística; de hecho, su propia teorización acerca de la estructura tonal ha recibido aportes del "marco teórico y la metodología de la lingüística":

¹⁵ Theodor Adorno, "Music and Language: A Fragment", en *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, Londres, Verso, 1992, traducción de Rodney Livingstone, p. 1. [Trad. esp.: *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras. Quasi una fantasia. Escritos musicales III. Obra completa* 16, Madrid, Akal, 2006, p. 657].

Señalar las analogías superficiales entre la música y el lenguaje, con ayuda o sin ayuda de la gramática generativa, es un juego ya viejo e inútil. No debería abordarse la música con ninguna idea preconcebida de que el fundamento de la teoría musical tenga que parecerse a la teoría lingüística. Hay que decir, por ejemplo, que sea lo que sea aquello que pueda "significar" la música, no puede compararse en absoluto con el significado lingüístico; no hay fenómenos musicales comparables al sentido y a la referencia del lenguaje o a juicios semánticos como sinonimia, analiticidad e implicación. Del mismo modo, tampoco hay paralelismos sustanciales entre los elementos de la estructura musical y categorías sintácticas como las de nombre, verbo, adjetivo, preposición, sintagma nominal y sintagma verbal. Por último, no hay que dejarse confundir por el hecho de que tanto la música como el lenguaje tienen que abordar estructuras sonoras. No existen equivalentes musicales para parámetros fonológicos como sonoridad, nasalidad, posición de la lengua y posición redondeada de los labios.

En su lugar, los conceptos fundamentales de la estructura musical deben comprender factores como ritmo y organización tonal, intensidad sonora y diferenciación tímbrica, y los procesos motivico-temáticos. Estos factores y sus interacciones forman estructuras intrincadas bastante diferentes, aunque no menos complejas que las de la estructura lingüística. Cualquier paralelismo profundo que pueda existir solo puede discutirse plenamente después de que se haya desarrollado independientemente una teoría musical [...]. Si hemos adoptado algo del marco teórico y de la metodología de la lingüística ello se debe a que esta perspectiva ha sugerido una manera fructífera de pensar sobre música. Si surgen paralelismos sustanciales entre el lenguaje y la música [...] esto supone una aportación adicional, pero no necesariamente un desiderátum.¹⁶

¹⁶ Fred Lehrdahl y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA, MIT Press, 1983, pp. 5-6. [Trad. esp.: Fred Lehrdahl y Ray

Es probable que esta retahíla de negaciones exagere un punto esencial; algunos argumentarán que se equivoca al negar las posibilidades impulsadas por una alianza imposible. Pero la obra de teoría musical en la que aparece esta declaración se ocupa de lo que puede especificarse, no de lo que ocupa intersticios. No es sorprendente, por lo tanto, que a pesar del tenor de esta declaración, los autores invoquen luego una distinción muy valiosa entre gramaticalidad y preferencia con el fin de registrar un aspecto de la alianza música-lenguaje. Los criterios de gramaticalidad, que desempeñan un papel esencial en la gramática lingüística, son menos cruciales en la gramática musical que las reglas de preferencia. Es otra manera de favorecer lo estético. En términos simples: la música tiene menos que ver con lo correcto y lo falso —aunque, como dice Adorno, estos son factores importantes— que con el hecho de que algo nos guste más o menos.

Jean Molino vincula la música, el lenguaje y la religión en cuanto sostiene que se resisten a ser definidos y reconoce sus vestigios simbólicos.

El fenómeno de la música, como el del lenguaje o el de la religión, no puede definirse ni describirse correctamente a menos que tengamos en cuenta su forma tripartita de existir: como un objeto aislado de manera arbitraria, como algo producido y como algo percibido. Es sobre estas tres dimensiones que se apoya en gran medida la especificidad de lo simbólico.¹⁷

Estas declaraciones, así como muchas otras, constituyen el fundamento de miles de afirmaciones sobre la música como lenguaje. Por una parte, dejan entrever un interés en isomorfismos o para-

Jackendoff, *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid, Akal, 2003, traducción de Juan González-Castelao, pp. 6-7).

¹⁷ Jean Molino, "Musical Fact and the Semiology of Music", en *Music Analysis* 9 (2), 1990, traducción de J.A. Underwood, p. 114.

lelismos formales entre los dos sistemas; por otra, señalan las áreas de inexactitud, las complejidades y paradojas que surgen en el ámbito en el que cohabitan. Dan testimonio de la vitalidad y utilidad persistentes de la metáfora de la música y el lenguaje mientras que al mismo tiempo nos recuerdan que seguir concibiendo la perspectiva de un vínculo profundo solo resulta fructífero en contextos cuidadosamente circunscriptos, más que en niveles generalizados.

En consecuencia, apelo a la indulgencia del lector al presentar un conjunto de proposiciones simples que podrían constituir la base de un debate o discusión en una clase de teoría de la música. Seleccionadas a partir de diversas fuentes y formuladas originalmente para guiar una discusión sobre el desafío de la semiótica musical, estas proposiciones abordan aspectos del fenómeno a los que se han referido Powers, Adorno, Lehrdahl y Jackendoff y Molino. He intentado darles forma de cápsulas, una forma generalizable, tratando de no caer en la excesiva simplificación del fenómeno que describen.¹⁸ (En el contexto específico de la discusión que sigue, con el término "música" me refiero a una literatura, a composiciones de una era de práctica común que conforman el objeto de la atención analítica en este libro. Si bien puede concebirse un alcance más amplio para el término —no solo el ámbito de la música europea— parece prudente limitar el rango de estas afirmaciones con el fin de evitar confusiones).

DIEZ PROPOSICIONES ACERCA DEL LENGUAJE Y LA MÚSICA

Las diez proposiciones siguientes se refieren, en primer lugar, al lugar de la música y el lenguaje en la sociedad humana, al tema de la competencia y a la diversidad de productos lingüísticos y

¹⁸ Kofi Agawu, "The Challenge of Semiotics", en *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 138-160.

musicales (proposición 1). La proposición 2 aborda la capacidad comunicativa. Las proposiciones 3, 4, 5, 6 y 7 examinan las diferencias materiales, en tanto que la 8 y la 9 tratan temas de significado. La última proposición destaca la dimensión metalingüística.

1. La música, el lenguaje y (probablemente) la religión están presentes en todas las sociedades humanas. Dejando de lado la evidencia de que los no humanos a veces participan en actividades de este tipo, podemos afirmar que en todas las sociedades humanas los seres humanos hacen música, se comunican a través del lenguaje hablado y mantienen conjuntos establecidos de creencias y prácticas. Hay, de hecho, lenguas en las que no encontramos la palabra *música*, pero rara vez se discute la presencia en dichas sociedades de una especie de comportamiento rítmico o tonal que podría caracterizarse como actividad musical. En resumen, la música es "necesaria para todos nosotros".¹⁹

Sin embargo, hay diferencias llamativas y a veces irreconciliables en cuanto a los materiales, medios, modos de producción y consumo, y significación de la música. De hecho, parece haber diferencias mayores entre las músicas del mundo que entre las lenguas del mundo. Nicolas Ruwet afirma que "todas las lenguas humanas parecen ser del mismo orden de complejidad; esto no sucede con todos los sistemas musicales".²⁰ Y Powers comenta que "la 'lingüística' de las lenguas es la misma de una lengua a la otra, pero la 'lingüística' de las músicas no es la misma de una música a la otra".²¹ David Lidov "no ve una diversidad tan extrema

entre las lenguas como la existente entre los estilos musicales".²² La música parece estar construida de manera más radical, más artificial, y depender más fundamentalmente del contexto para su validación y significado. De manera tal que, mientras que la frase "lenguaje natural" parece apropiada, la frase "música natural" requiere cierta elaboración. La competencia lingüística puede evaluarse con mayor o menor facilidad, en tanto que evaluar la competencia musical resulta una empresa más esquiva. Hablar una lengua materna no parece tener un correlato perfecto en la práctica musical: ¿se trata de improvisar de manera competente dentro de un cierto estilo, de armonizar la melodía de un himno o de una melodía popular en una lengua "nativa", de aumentar el repertorio de canciones naturales ante un texto dado o una situación que da origen a un texto, de completar una composición cuya segunda parte no se conoce o de predecir la naturaleza y el tamaño de un gesto en un determinado momento de una determinada composición? ¿Se trata, en otras palabras, de una habilidad creativa o compositiva, de una habilidad para discriminar o percibir, o de una capacidad interpretativa? De modo que —más allá de su mutua presencia en la sociedad humana como medios convencionales y simbólicos— las prácticas que se asocian con el lenguaje y la música indican diferencias significativas.²³

¹⁹ Gayle A. Henrotte, "Music as Language: A Semiotic Paradigm?", en *Semiotics 1984*, John Deely (ed.), Lanham, MD, University Press of America, 1985, pp. 163-170.

²⁰ Nicholas Ruwet, "Théorie et méthodes dans les études musicales: Quelques remarques rétrospectives et préliminaires", en *Music en jeu* 17, 1975, citado en Harold Powers, "Language Models", op. cit., p. 38.

²¹ Harold Powers, *ibid.* Tal vez el término "la misma" sea demasiado fuerte y pueda ser desacreditado fácilmente por hallazgos antropológicos recientes. Véase,

por ejemplo, Daniel L. Everett, "Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Piraha: Another Look at the Design Features of Human Language", en *Current Anthropology* 26, 2005, pp. 621-646.

²² David Lidov, *Is Language a Music?*, op. cit., p. 4.

²³ El lugar de la música y el lenguaje en la evolución humana ha sido objeto de interesantes estudios en numerosas publicaciones de Ian Cross. Véase, por ejemplo, "Music and Biocultural Evolution", en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Nueva York, Routledge, 2003, pp. 19-30. También resulta de interés la adaptación hecha por Paul Richard de algunas de las ideas de Cross en "The Emotions at War: Atrocity as Piacular Rite in Sierra Leone", en Susannah Radstone, Corrine Squire y Amal Treacher (eds.), *Public Emotions*, Perri 6, Londres, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 62-84.

2. A diferencia del lenguaje, que es tanto medio de comunicación ("lenguaje común") como vehículo de expresión artística ("lenguaje poético"), el lenguaje musical existe fundamentalmente en el ámbito poético, si bien puede usarse con fines "puramente" comunicativos. El pedido "¿Me alcanzás la mermelada?" emitido mientras estamos tomando el desayuno tiene un propósito comunicativo directo. Es una forma de lenguaje común que normalmente produciría una acción por parte de quien comparte nuestra mesa. "Que para la unión de las almas sinceras yo no admita impedimentos", en cambio, se aparta del ámbito de lo común e ingresa en otro ámbito, en el cual el lenguaje tiene la intención deliberada de convertirse en objeto de atención. Es lenguaje poético. El lenguaje común no está marcado; el lenguaje poético lo está. No obstante, como sucede con todas las distinciones binarias, la que se establece entre lenguaje común y lenguaje poético no siempre se mantiene firme. El uso del lenguaje común presenta niveles en cuanto a su carácter; ciertas formulaciones ostensiblemente lingüísticas ingresan en el ámbito de lo poético mediante acciones oportunistas de construcción (como en la poesía de William Carlos Williams), mientras que lo poético puede influir en lo que decimos en el habla cotidiana (los ewé se saludan todos los días con la pregunta "¿Estás bien con la vida?"). De modo que, si bien no se trata de una distinción categórica, resulta útil de todos modos en los niveles bajos de caracterización.

La situación es más ambigua en la música, ya que a pesar de la evidencia esporádica de que la música puede operar como un medio de comunicación "común" —como en el caso de los "tambores parlantes" de África Central y África Occidental, o en las canciones pensadas grabadas por Charles Boilès entre los tepehua de México— la capacidad comunicativa discursiva de la música es inferior a la del lenguaje. En un estudio magistral del fenómeno música-lenguaje, Steve Feld y Aaron Fox se refieren a "redundancia de información de las estructuras musicales",

reflejando de esta manera observaciones realizadas por especialistas en estética como Leonard Meyer y otros.²⁴ Varios escritores, conscientes de la naturaleza aparentemente asemántica del arte de la música, expresan dudas acerca de la capacidad comunicativa de la música. La función predominantemente estética de la música solo parece comparable a ciertos usos elevados o específicos del lenguaje.

El lenguaje común de la música, por lo tanto, solo está disponible como una proyección especulativa. Podríamos pensar, por ejemplo, en una transición evidente en una sonata de Haydn que sugiere en determinado momento un cambio de velocidades, un elevarse de la acción a un plano diferente, una intrusión de destreza, una exposición de las junturas; quizás tales transiciones indiquen un nivel de uso común en la música. Exigen atención como momentos móviles más que como momentos de presentación. Son medios para alcanzar otros fines, presumiblemente más poéticos. Pero no se debe subestimar el grado en el que un impulso poético impregna la función de transición. El efecto de una transición puede ser el momento en el que la música llega a realizarse como tal, con la necesidad de expresar una función musical creíble y básicamente musical. Un momento tal puede estar impregnado de poesía. Prestar atención al imperativo funcional no aleja al compositor de su ámbito contemplativo.

Un intento similar de escuchar lenguaje común y poesía en ciertas funciones de la ópera demuestra la complejidad del esfuerzo. Según la concepción convencional, el recitativo seco facilita la transmisión rápida de palabras, acelerando la acción dramática, mientras que el aria reduce la velocidad de los acontecimientos y permite que la belleza de la música —inseparable de la belleza de la voz— pase a primer plano. Podría decirse entonces que el recitativo lleva a cabo la función del lenguaje común mientras

²⁴ Steven Feld y Aaron Fox, "Music and Language", op. cit., p. 27.

que el aria realiza la tarea del lenguaje poético. Esta distribución ya es complicada desde su concepción. Lo común podría parecer prescindible desde lo musical pero necesario desde lo dramático, mientras que lo poético es imprescindible en ambos sentidos. Esta es otra manera de replantear la base musical del género.

Pensemos también en la música funcional de la ópera. Pensemos en el momento hacia el final del segundo acto de *Tosca* de Puccini, cuando Scarpia, a cambio de un favor carnal, consiente en darle un salvoconducto a Tosca para que ella y Cavaradossi puedan abandonar el país. Mientras que Scarpia está sentado en el escritorio escribiendo la nota, la narración musical debe continuar. Puccini ofrece música funcional, para matar el tiempo, música que opera como una forma de lenguaje común, a diferencia de los enunciados de tono más elevado que cantan Tosca y Scarpia, tanto antes como después de este momento. La ópera, después de todo, es drama musical; el fundamento del discurso operístico es la música, de modo tal que el aspecto funcional de este momento nunca puede eclipsar su dimensión contemplativa. La música empleada para matar el tiempo es muy bella, lleva una carga de gran magnitud y está colmada de significación. Es tan poética —si no lo es más, por estar aislada— como cualquier otro fragmento musical de *Tosca*. Mientras que es posible, por lo tanto, “escuchar” a Puccini “hablando” (o cantando o comunicándose) en lenguaje común, su enunciado es plenamente poético. El hecho de que la música no sea un sistema de comunicación no debería desalentarnos en la exploración de los mensajes que a veces comunica la música (intermitentemente). Es precisamente en la tensión entre las funciones estética y comunicativa que el análisis musical encuentra un desafío esencial para su propósito, su razón de ser.²⁵

3. A diferencia del lenguaje, la música existe solo en su ejecución (real, idealizada, imaginada, recordada). La afirmación de que el lenguaje como expresión social puede concebirse fuera del contexto de la ejecución puede parecer, en un principio, contraria a la intuición. Cuando saludo, o digo una plegaria en una mezquita, o pronuncio un juramento, ¿no estoy ejecutando un texto? Y cuando leo un poema o una novela para mí mismo, ¿no estoy también llevando a cabo una ejecución, por más que sea silenciosa? El sistema del lenguaje y el sistema de la música existen en estado sincrónico, albergan relaciones potenciales, que esperan ser dadas a conocer en auténticas composiciones verbales o musicales. Apenas se han materializado en composiciones específicas, albergan inevitablemente instrucciones para su ejecución. Sin embargo, debido en parte a las funciones comunicativas del lenguaje —a diferencia de la función estética de la música—, en parte porque es posible formular en el lenguaje proposiciones verdaderas o falsas y en parte debido a su dominio de nuestro aparato conceptual, el lenguaje parece ofrecer un espectro más amplio de posibilidades de articulación que la música, que va de lo ejecutado o intensificado a lo marcado, común o no marcado.

La música, en cambio, está más restringida en su tendencia social, más marcada cuando se la ejecuta, y posiblemente silenciosa cuando no se la ejecuta ni se la recuerda. “Una obra musical no existe excepto en el momento de su ejecución”, escribe Jankélévitch.²⁶ Es verdad que algunos músicos llevan música en la mente todo el tiempo y también es verdad que ciertos músicos, por su capacitación, pueden escuchar

etnomusicólogos que escriben sobre música africana. Véase Kofi Agawu, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Nueva York, Routledge, 2003, pp. 98-107.

²⁶ Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, op. cit. p. 70.

²⁵ En otro trabajo he usado este mismo ejemplo para desacreditar la distinción entre música funcional y música contemplativa que a veces hacen los

mentalmente música escrita en notas, aunque este escuchar es seguramente un escuchar de algo imaginado, que solo es posible con el trasfondo de un escuchar previo (recordado), si no de la composición en particular, de otras composiciones. Las restricciones impuestas a la actividad musical siempre parecen severas, presumiblemente porque los modos ontológicos del comportamiento verbal son más difusos. La diferencia entre música y lenguaje en cuanto a la posibilidad de ser ejecutados es relativa, no absoluta.

4. Tal como el lenguaje (en su manifestación como habla), la música está organizada en textos cerrados, con límites temporales o cerrados acústicamente. Ya se trate de textos orales (como los saludos, los juramentos, las plegarias) o de textos escritos (poemas, novelas, discursos, cartas), los textos verbales comparan con los textos musicales un modo interno de existencia comparable. Ciertas preguntas, pertinentes en otros casos, acerca de la identidad de una obra musical se tornan irrelevantes en este nivel en virtud del hecho innegable de que un texto, obra o composición tiene un comienzo, una sección central y un fin. En este nivel de especificidad material y sonora, el esquema comienzo-sección central-fin solo representa el orden en que se desarrollan los eventos, no la medida más cualitativa de la función de esas partes. La tarea de interpretación exige, sin embargo, que una vez que pasamos este nivel material, las composiciones se reconfiguren como textos abiertos, campos conceptualmente ilimitados, textos cuyos límites temporales inevitables pero de alguna manera mundanos no coinciden necesariamente con sus límites "de sentido".²⁷

²⁷ Sobre textos abiertos, véase Umberto Eco, "The Poetics of the Open Work", en Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, pp. 47-66. Véase la incisiva discusión en Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse*, op. cit., pp. 69-101.

5. Una composición musical, como una composición verbal, está organizada en unidades o segmentos diferenciados. En este sentido, la música puede segmentarse. Comprender un fenómeno temporal solo es posible si el todo, cualquiera sea la forma en que es imaginado o conceptualizado, es captado en términos de sus partes, unidades o segmentos constitutivos. Muchos escritos de teoría musical, en particular los grandes tratados de los siglos XVII y XVIII sobre retórica y música (Burmeister, Bernhard, Mattheson), se basan en una concepción explícita de los segmentos o desarrollan una concepción de esas características. Y muchas teorías posteriores, ya sean prescriptivas y compositivas (Koch y Czerny) o descriptivas y sintéticas (Tovey y Schenker), les otorgan considerable importancia a los elementos constitutivos, unidades mínimas, elementos básicos, motivos, frases, períodos; en resumen, a los segmentos constitutivos. Cuando explican o prescriben de esta manera el discurso de una composición, los teóricos se basan en una concepción de la segmentación como indicador de sentido o significado musical. Ahora bien, la cuestión del carácter físico segmentable de la música es menos interesante que lo que podría llamarse su carácter segmentable "cultural" o "psicológico". El primero es una medida cuantitativa u objetiva; el segundo, una medida cualitativa o subjetiva fuertemente mediada. La segmentación condicionada por lo cultural emplea datos históricos y culturales de múltiples discursos formales e informales para determinar las unidades de sentido significativas de una obra y su modo de sucesión. La naturaleza de las unidades a menudo revela la relación con algún metalenguaje, como cuando hablamos de lógica musical, de variación en desarrollo, mezcla o colección octatónica.

6. Si bien es segmentable, la composición musical tiene mayor continuidad en su desarrollo en tiempo real que la composición verbal. Los vehículos de articulación de uno y otro tipo de composición difieren; la composición verbal está

marcada por reposos y silencios virtuales o físicos; la musical, por continuidades reales o imaginadas. La cuestión de la continuidad no es exclusivamente acústica. Las fuentes psicológicas y semánticas de continuidad son más importantes. Al carecer de una dimensión semántica aparente que pueda activar ciertas resonancias intertextuales, la composición tonal solo puede seguir un curso básicamente lineal. La linealidad no es prescindible en ningún intento de construir la ontología de un poema. Pero un poema cantado posee una continuidad física que excede la de un poema no cantado, cuyo sentido de linealidad es tanto psicológico como físico. Lo lineal en este medio verbal se presenta como menos urgente desde un punto de vista temporal que su dimensión comparable en una composición musical. Edward T. Cone caracterizó esto como el caso de la mente musical "encadenada al vehículo del sonido en movimiento".²⁸ Pero la linealidad de la música también tiene su dimensión psicológica o conceptual, como cuando los compositores crean una ilusión de continuidad atravesando límites formales, ya sea por medio de movimientos de conducción de voces de largo alcance como de alcance limitado o mediante una jerarquía de cierres dependientes. Desde este punto de vista el organismo tonal surge como una criatura cuyas partes poseen un alto grado de interdependencia. Una formulación extrema o idealizada de esta condición sería que el oyente quedara envuelto en un discurso presente, encadenado por el proceso tonal, despojado prácticamente de todo espacio en tiempo real para desarrollar un escuchar intertextual, obligado simplemente a seguir una línea de razonamiento desde su concepción hasta que se completa. Pensemos en el movimiento con que se inicia la Quinta de Beethoven comparada, por ejemplo, con el primer movimiento de la Séptima de Bruckner o el primer

²⁸ Edward T. Cone, "Words into Music", en *Sound and Poetry*, Northrop Frye (ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1957, p. 9.

movimiento de la Quinta de Mahler, donde el moldeado del tiempo musical le da un respiro al oyente, por así decir.

7. La música existe en dos planos interdependientes: el plano de la sucesión ("melodía") y el plano de la simultaneidad ("armonía"). El lenguaje carece del plano de la simultaneidad. Sin negar la existencia del teatro representado en el que hay alguna forma de acción simultánea, o actos de habla basados en el diálogo o la polifonía, es posible, no obstante, destacar el carácter aparentemente único del fenómeno de la armonía en la música. La armonía no se limita a los sonidos simultáneos de un coral de Bach o de un adagio de Bruckner. Incluye la canción sin acompañamiento, las monodías con una dimensión contrapuntística implícita, una dimensión poblada de voces activas pero silenciosas, que producen una corriente de sonoridades que encapsulan la narración musical. Podría extraerse una tenue analogía para lo que los músicos llaman *polifonía oblicua* (o melodía "bilineal" en la terminología de Leonard Meyer)²⁹ a partir de la concepción de Saussure de que significado es diferencia. Cada acto de habla, por lo tanto, define un trasfondo normativo que abarca una secuencia de unidades léxicas en competencia que han sido eliminadas deliberadamente del trasfondo reinante. Este paradigma comparte con la armonía o la sonoridad una noción de que hay sonidos simultáneos y, así como las armonías musicales se asocian sobre la base de la similitud y la compatibilidad y pueden asociarse de manera ulterior dentro de un paradigma de tipo lingüístico sobre la base de la equivalencia funcional, los elementos de un paradigma lingüístico están asociados morfológica, funcional o semánticamente. Las supuestas "polifonía", "contrapunto" y "armonía" en literatura son, en el mejor de los casos, metáforas y, a veces, analogías forzadas.

²⁹ Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 141.

8. Mientras que las palabras tienen un significado léxico más o menos fijo, no sucede lo mismo con las unidades musicales, cualesquiera sean. A diferencia de la composición verbal, por lo tanto, la composición musical no puede traducirse. Decir que la música no posee una esencia semántica comparable al lenguaje no es afirmar que no puedan imponerse significados semánticos sobre una estructura musical no significativa. Y mientras que tampoco el lenguaje es siempre semántico de manera continua, como puede verse en la poesía, donde el potencial semántico de las palabras se silencia para favorecer sus cualidades puramente sonoras, se mantiene una diferencia categorial entre un sistema en el que la palabra "cafetera" mantiene una referencia núcleo (un significado, un interpretante, incluso una cadena infinita de interpretantes) y uno cuyo "vocabulario", ya controvertido y esquivo en sí mismo, se mantiene difuso, amorfo y despojado de un significado a priori. En *The Language of Music*, Deryck Cooke sostiene que ciertos patrones tonales recurrentes (intervalos y patrones de escalas diatónicas en particular) poseen significado o emociones que pueden recuperarse verbalmente.³⁰ Por ejemplo, las terceras y las sextas mayores expresan placer; las terceras menores, tristeza; las sextas menores, dolor. Una secuencia de intervalos da lugar a un "vocabulario musical" que también posee un perfil emocional acumulativo. De este modo, se dice que la secuencia ascendente do-(re)-mi-(fa)-sol en tonalidad mayor expresa "una emoción comunicativa, activa y firme de alegría" mientras que el patrón do-(re)-mi b -(re)-do en tonalidad menor puede expresar "melancolía, obsesión con sentimientos de tristeza, un miedo encerrado o la sensación de un destino inexorable, especialmente cuando se repite

³⁰ Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

el patrón una y otra vez".³¹ Si bien los ejemplos que cita Cooke para ilustrar su teoría son sugerentes y persuasivos —es decir que uno podría llegar a escuchar música a través de esos filtros— la supuesta inmutabilidad característica de estas asociaciones emocionales sigue siendo un tema controvertido. Aquí el contexto es fundamental y tal vez cierta evidencia, ya sea de la teoría contemporánea o de la historia de la recepción, haya reforzado la argumentación de Cooke. Y si bien podría argumentarse que comprender el lenguaje también depende en grado extremo del contexto y de la convención, la relativa estabilidad morfológica de las palabras y los significados asociados con ellas marca una diferencia fundamental con la morfología del vocabulario musical, de carácter más precario.

La metáfora de la traducción se ha mantenido activa en el discurso acerca de la música a pesar del acuerdo más o menos generalizado con la concepción de que la música es, en última instancia, intraducible. Si bien una noticia o una novela o un poema pueden traducirse de manera más o menos equivalente al inglés, el yoruba, el francés, el ruso, el swahili o el alemán, la música no puede traducirse del medio del sonido al de las palabras. Tampoco puede trasladarse de un medio estilístico a otro, si bien puede modificarse con el fin de reflejar las preocupaciones de diferentes épocas y comunidades. Por ejemplo, cuando Hans von Bülow publicó una edición de las *Sechs Klavier Sonaten* de C.P.E. Bach en 1862, invocó la metáfora de la traducción para justificar el agregado de dinámicas, la textura más densa del acompañamiento, el agregado de voces interiores, las modificaciones en interrupciones y pausas:

El editor estaba tan persuadido de la necesidad de realizar una selección como de que era necesario "arreglar" estas sonatas. Esto no debe entenderse ni más ni menos que como una traducción

³¹ *Ibid.*, pp. 115, 140.

del lenguaje del teclado del siglo XVIII al del siglo XIX, del lenguaje clavicordístico al pianofortístico, si se me permite usar términos tan poco elegantes.³²

La traducción interestilística de este tipo representa una respuesta creativa honesta a la música del pasado, una manera de expresar la relevancia permanente de la creatividad del pasado a audiencias del presente. No se trata de un intento de recrear devotamente un sonido auténtico —acción que en todo caso queda atrapada en inmensas contradicciones lógicas y éticas—, sino de reconocer abiertamente el carácter remoto del pasado y de buscar una comprensión que refleje o preserve las disposiciones y sensibilidades del presente. Sin embargo, la musicología contemporánea ha desacreditado las prácticas de edición como las empleadas por Bülow: otro signo de que la musicología suele estar fuera de sintonía con la práctica musical. Allí donde Hans von Bülow intentó “traducir” la música de C.P.E. Bach de su lengua fuente (el lenguaje musical de Alemania del norte a mediados del siglo XVIII) a una lengua receptora o lengua meta (el lenguaje pianístico cosmopolita del siglo XIX), la musicología reciente ha intentado recuperar a Bach, pleno y puro. La nueva ortodoxia es negarse a traducir. No obstante, lo que esta postura no considera es que incluso un enfoque “auténtico” de máxima fidelidad en la edición y la ejecución ya es una traducción, una interpretación. La pregunta entonces no es si se debe traducir; la pregunta es si, una vez realizada la traducción, reconocemos que lo que se ha hecho es reemplazar una traducción existente por otra (supuestamente mejor).³³

³² Hans von Bülow, prefacio a las *Sechs Klavier Sonaten* de C.P.E. Bach, Leipzig, Peters, 1862, p. 3.

³³ Las prácticas de incorporación que se asocian con la improvisación en el jazz, tal como se escuchan en las interpretaciones de Louis Armstrong, Art Tatum,

La traducción sigue siendo una metáfora fértil para el discurso musical, siempre que se tengan en cuenta sus limitaciones. Cuando Gayle Henrotte afirma que “los estilos musicales no son traducibles, sí lo son los impulsos que producen música”,³⁴ desalienta la actividad del tipo de la que emprendía Hans von Bülow y recomienda una búsqueda más esquivada de impulsos creativos, que presumiblemente pueden expresarse en un meta-lenguaje común a varias artes creativas. Émile Benveniste plantea un “principio de no redundancia entre sistemas semióticos”, tratando de este modo de demostrar que “dos sistemas semióticos de diferentes tipos no pueden ser intercambiables mutuamente”. Esta “no convertibilidad de sistemas con bases diferentes” afirma la imposibilidad de traducir plenamente la música sin negar la existencia de semejanzas morfológicas o expresivas entre sistemas.³⁵

9. El significado musical y el significado lingüístico (o referencia) pueden ser extrínsecos o intrínsecos.³⁶ En la música, el significado intrínseco predomina sobre el extrínseco, mientras que en el lenguaje se da la situación inversa. Esta es otra manera de plantear la ausencia de significado léxico en la música y la resistencia de la música a la traducción, o la forma en que problematiza la traducción. Los términos “extrínseco” e “intrínseco” son convenientes, pero extremadamente problemáticos cuando se trata de distinguir un modo de significación musical de otro. Un *leitmotiv* wagneriano; el figuralis-

Bud Powell y Charlie Parker, entre muchos otros, pueden describirse productivamente en términos de traducción. Para una discusión de la “improvisación como conversación”, véase Ingrid Monson, *Saying Something*, op. cit., pp. 73-96.

³⁴ Gayle A. Henrotte, “Music as Language”, op. cit., p. 169.

³⁵ Émile Benveniste, “The Semiotics of Language”, en *Semiotics: An Introductory Reader*, Robert E. Innis (ed.), Londres, Hutchinson, 1986, p. 235.

³⁶ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse*, op. cit., pp. 111-127.

mo en Monteverdi, en Lassus o en Händel; la descripción de una narración en un poema sinfónico de Liszt o de Strauss; la expresión de imágenes verbales en el acompañamiento de una canción de Schubert: todos ellos son ejemplos de significado extrínseco o intrínseco. Un *leitmotiv*, por ejemplo, carga con el peso de una referencia asignada. En el figuralismo el compositor encuentra —muchas veces inventa— un signo icónico de una realidad no musical. Apoyándose en esos “diccionarios músico-verbales”,³⁷ compositores y oyentes limitan los elementos musicales de maneras específicas para escucharlos como una u otra cosa. Mientras que lo prescripto no elimina significados alternativos para el oyente, tiene el efecto de reducir la multiplicidad potencial de significados y de dirigir al oyente predisuelto hacia la imagen, narración o idea relevante. El significado extrínseco, por lo tanto, depende de capas de significación convencional.

El significado intrínseco depende también de una conciencia de la convención; a menudo, sin embargo, damos por sentada nuestra conciencia de las convenciones y tendemos, por lo tanto, a pensar en los significados intrínsecos como dirigidos desde el interior o dotados de significación inmediata. Un acorde de séptima con dominante que indica una tónica inmediata o pospuesta, un intervalo melódico ascendente completado por un descenso complementario por grado conjunto, un *ritornello* inicial que promete un solo contrastante, una altura cromática inicial que tiene el pleno potencial de una reinterpretación enarmónica posterior: todos ellos son ejemplos de significado intrínseco, significado que parece captarse sin recurrir al conocimiento externo, extramusical.

No obstante, la dicotomía extrínseco-intrínseco es, en última instancia, una dicotomía falsa, porque los significados

intrínsecos no solo se basan en ciertas construcciones convencionales, sino que su estatus de “intrínsecos” se transforma continuamente en el momento mismo en que captamos su efecto significante. Se requiere conocimiento externo —o al menos conocimiento convencional— para esperar que un acorde de dominante con séptima se mueva a una tónica; podría moverse a la submediante con igual facilidad; su comportamiento también podría modificarse según su posición y la situación de la conducción de voces en un punto determinado. Si bien existen teorías que afirman que el origen de algunas de sus construcciones fundamentales —como la tríada mayor o la noción de consonancia— está en la naturaleza, lo natural no se torna significativo hasta que se ha producido una intervención de lo cultural. La dicotomía extrínseco-intrínseco encierra entonces una oposición que es tan solo aparente, no real. De hecho, las oposiciones de este tipo son comunes en toda la literatura; incluyen oposiciones como subjetivo-objetivo, semántico-sintáctico, extramusical-(intra)musical, extrovertido-introvertido, extragenérico-congenérico, exosemántico-endosemántico, expresión-estructura y hermenéutica-análisis. Como puntos de partida para la exploración del significado musical, como herramientas para desarrollar taxonomías provisionarias, tales dicotomías pueden resultar útiles para distribuir los rasgos básicos de una composición dada. Pero más allá de esta etapa inicial del análisis, deben usarse con cautela, porque no se trata básicamente de definir si una composición dada tiene significado intrínseco o extrínsecamente, sino en qué sentido es aplicable uno u otro término.

10. Mientras que el lenguaje se interpreta a sí mismo, la música no puede interpretarse a sí misma. El lenguaje es el sistema interpretante de la música.³⁸ Si las unidades musicales no

³⁷ Harold Powers, “Language Models”, op. cit., p. 2.

³⁸ Émile Benveniste, “The Semiology of Language”, op. cit., p. 235.

tienen significado fijo, si el elemento semántico en la música es "meramente intermitente",³⁹ no es posible hacer un enunciado proposicional en música; y si la música es, por último, intraducible, la música no puede entonces interpretarse a sí misma. Hay, sin duda, resonancias intertextuales en la música que podrían describirse en términos de acciones interpretativas. Por ejemplo, un conjunto de variaciones presenta reelaboraciones diferentes de un tema inicial, a veces cada vez más elaboradas y con contrastes afectivos: actos de interpretación que nos ayudan a "entender" el tema, a apreciar sus posibilidades latentes y a admirar el esfuerzo intelectual de composición. Pero en cuanto la variación existe como composición, todos sus comentarios internos son absorbidos por esa identidad genérica mayor. No ascienden al nivel de actos críticos separados, aunque pueden presentar tendencias críticas. Tales actos solo asumen esa función cuando son leídos por el analista dentro de un discurso pensado explícitamente como discurso analítico o crítico. No sería usual que describiéramos una variación subsiguiente como un "análisis" del tema, ni siquiera como una interpretación del tema, aunque lo investigue, como si estuviera "descubriendo su esencia".⁴⁰ El nivel de la obra y el nivel del discurso acerca de la obra suelen mantenerse separados categóricamente.

Lo más cercano a una instancia en que la música se interpreta a sí misma es el método singular que utiliza Schenker para transmitir su concepción analítica. La notación gráfica que emplea adapta la notación musical a la representación de la estructura musical, con la esperanza de lograr de esta manera que se minimice la brecha entre música y análisis. En *Free Composition*,

por ejemplo, declara Schenker —quizás provocativamente— que sus gráficos son "parte de la auténtica composición".⁴¹ Pero la prueba de que los gráficos solo eliminan algunas palabras pero no los conceptos que limitan el gráfico en su totalidad se encuentra en el hecho de que, como cada elemento de la simbología de Schenker denota un procedimiento técnico específico (notas con plica, ligaduras, signos S), es posible, en principio, traducir el gráfico a prosa. Sería un ejercicio engorroso, pero en principio posible, de una manera en que es imposible traducir la Sinfonía *Heroica*, a diferencia de una traducción de la representación de la sinfonía en una partitura. De hecho, la dificultad de desterrar las palabras de la empresa schenkeriana surge en parte porque, a pesar de las indudables elegancia y economía de su notación gráfica, los aspectos complementarios de sentido, expresión y significado que deben elevar un análisis hacia su contenido de verdad se mantienen en suspenso, a la espera del complemento verbal. Las incursiones en esos aspectos de la significación musical dependen fundamentalmente del poder de sugerencia metafórica y de la imprecisión de las palabras, no del carácter relativamente fijo de las cabezas de las notas con plica o sin ella. No se trata, por lo tanto, de que los gráficos de Schenker carezcan de una dimensión expresiva, sino más bien de que articular el significado de una composición depende de un complemento verbal que parece imposible eliminar.⁴²

³⁹ Carl Dahlhaus, "Fragments of a Musical Hermeneutics", en *Current Musicology* 50, 1991, traducción de Karen Painter, pp. 5-20.

⁴⁰ Charles Rosen, *The Classical Style*, op. cit., p. 437.

⁴¹ Heinrich Schenker, *Free Composition*, Nueva York, Longman, 1979, traducción de Ernst Oster, p. xxiii.

⁴² Véanse también los análisis musicales funcionales de Hans Keller, que intentan minimizar el papel de las palabras en el análisis musical. Puede encontrarse una introducción al trabajo de Keller en "Hans Keller (1919-1985): A Memorial Symposium", en Christopher Wintle (ed.), *Music Analysis* 5, 1986, pp. 343-440.

Hemos llegado al punto en el cual pasaremos del ámbito más amplio de las afinidades entre lenguaje y música a uno más estrecho, más centrado en los atributos (puramente) musicales para abordar entonces cuestiones referidas al significado musical. Nuestro punto de partida serán dos fragmentos de sonatas para piano de Schubert y de Mozart. Para simplificar aspectos del análisis, podemos considerar que ambos son obras completas. En esta instancia no debería ser necesario justificar la elección de música instrumental (o sin texto), excepto para destacar que, si el análisis musical está obligado a tratar problemas musicales, prescindir —aunque sea de manera temporaria— de la influencia de las palabras, el teatro o la danza, puede resultar beneficioso. El propósito del análisis es localizar algunos rasgos salientes en cada composición y sugerir algunos de los significados que generan. Si bien no se ha realizado el esfuerzo de “aplicar” los principios contenidos en las diez proposiciones discutidas con anterioridad, resultará evidente, esperamos, que las siguientes observaciones sobre la estructura son consistentes en gran medida con la ontología de la música implícita en dichas proposiciones.⁴³

⁴³ En este análisis, así como en los subsiguientes, tratamos la música como un texto o como un campo textual, es decir, como algo tejido por el compositor y representado en una partitura. Leer la partitura como un texto no es una actividad hermética, sin embargo; implica utilizar gran cantidad de elementos suplementarios necesarios que ofrece la partitura, si bien no los representa en forma directa. La referencia periódica a la partitura, por lo tanto, debe entenderse como una medida pragmática para asegurarnos de que mis lectores y yo estamos en la misma página material. Naturalmente, la partitura no agota las dimensiones de textualidad de una obra ni, para el caso, de su ontología. La acusación de que nuestra actividad adolece de “partiturismo” porque usamos la partitura como punto de referencia solo tiene sentido si se pasa por alto el papel de lo suplementario. Sobre el *partiturismo*, véase Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, p. 3.

Schubert, Sonata para piano en Do menor, D. 958, Adagio, compases 1-18

¿Dónde comienza el movimiento en este bello adagio? ¿Dónde termina? ¿Cómo llega hasta allí? Como primera respuesta —inocente— a estas preguntas, podríamos decir que el movimiento comienza cuando suena la tónica en el primer compás y termina cuando suena el mismo acorde con la misma disposición de voces en el tiempo fuerte del compás 18. No obstante, la falta de identidad temporal de estos dos momentos contrarresta su identidad material. La primera vez que suena el acorde estamos (indiscutiblemente) ante algo dado; es un obsequio. La segunda vez se trata de algo alcanzado; es producto de una tarea. Mientras que el primer compás inicia el contexto en el cual se comprenderá finalmente el acorde inicial, el compás 18 es el resultado de un discurso prolongado que se va desarrollando gradualmente, incorpora acciones parentéticas, alcanza un punto de intensidad y luego concluye. Estos dos momentos que conforman el marco, por lo tanto, se perciben como diferentes. El comienzo solo tiene que competir con el pasado: un pasado constituido por el silencio y la memoria; el final representa un objetivo alcanzado, una sonoridad producto del esfuerzo y el deseo.

¿Qué tipo de fin es esta cadencia de los compases 17-18? Si hemos seguido el desarrollo de la obra desde el principio, podría sorprendernos que se designe el compás 18 como el punto en que termina el movimiento. ¿Acaso los compases 13 y 14 no hacían lo mismo? Además, los compases 15-18 tomados en su conjunto, ¿no repiten, aunque sea con diferencias de registro y leves diferencias de texturas, los compases 11-14? Tenemos, por lo tanto, dos unidades contiguas casi idénticas, de cuatro compases cada una. Si la primera alcanzó el cierre —es decir, llevó la frase a una conclusión satisfactoria—, podría decirse que la segunda reitera y de ese modo refuerza lo que se afirmó previamente. En cierto sentido, entonces, los compases 15-18 “dicen lo mismo” que los compases 11-14.

¿Podemos usar un par de tijeras y prescindir de los últimos cuatro compases? ¿Son redundantes, desde un punto de vista sintáctico? Plantear estas preguntas es abordar el tema de la repetición como fuerza constructiva. Si los compases 11-14 cumplen la función estructural de cerrar el período, los compases 15-18 cumplen con una función retórica, como eco de la cadencia anterior. La respuesta a la pregunta “¿Dónde termina el movimiento?”, entonces, sería el compás 14, no el compás 18, como postulamos anteriormente. Los compases 15-18 actúan como suplemento retórico, es decir, son prescindibles desde un punto de vista estructural pero no desde un punto de vista fenoménico. Pero “estructura” y “retórica” son términos elusivos, especialmente cuando se los usa en la crítica de un arte que depende fundamentalmente de la repetición. No hay estructura sin retórica; la retórica no se limita a adornar: define.

Ejemplo 1.1. Schubert, Sonata para piano en Do menor, D. 958, Adagio, compases 1-18.

Adagio.

En consecuencia, deberíamos vacilar antes de aplicarle a la repetición el calificativo de “mera”. En Schubert nunca hay nada que sea una *mera* repetición. Consideremos otro ejemplo de repetición, esta vez muy localizado: los do repetidos en la melodía del compás 3. Están armonizados para que produzcan un aumento de la energía al acercarse a la semicadencia del compás 4. Cuando volvemos a escucharlos en el compás 11, aumentan en número a cuatro: los tres primeros están armonizados como antes; el cuarto tiene una carga similar a la del segundo para reforzar su movimiento a la subdominante, tonalizada en los compases 11-12. El destino de los do repetidos en el compás 3, por lo tanto, difiere de destino de los do del compás 11. Volveremos a escuchar los compases 11-12 como compases 15-16, ahora en un registro más alto y con una textura más densa. Estos do altos ¿son un mero eco de lo que escuchamos antes en los compases 11-12? Ahora somos más cuidadosos con el uso de la palabra “mero”.

Las cuestiones interpretativas como las que plantean los do repetidos nos llevan a lo que bien podría ser el aspecto central de esta composición, es decir, su vida tonal. Para muchos músicos, el significado en esta obra de Schubert está vinculado íntimamente con las tendencias tonales de cada frase y el sentido de cada frase se transmite, a su vez, por el grado de cierre que exhibe. El primero de estos signos de puntuación se produce en los compases 3-4, donde la semicadencia declara que los cuatro primeros compases no han terminado aún, están incompletos, abiertos; son una promesa. En los compases 7-8, el estatus del acorde de dominante del compás 4 es elevado por tonalización. Al adquirir su propia dominante en los compases 6-7, la dominante del tiempo fuerte del compás 8 muestra una tendencia egoísta, diría Schenker; exige reconocimiento por sí misma más que como un mero accesorio para la tónica imperante. Pero este momento de revelación es breve, ya que el re natural es reemplazado por un re \flat en el compás 8, transformado el acorde de mi \flat mayor en un acorde de séptima de dominante de la \flat . La transición del

compás 8 al 9 se realiza sin inconvenientes y a los pocos instantes estamos de regreso donde habíamos comenzado: el compás 9 es "lo mismo" que el compás 1. Nótese cómo la progresión por quintas del bajo en los compases 5-8 (do-fa-si b -mi b) ofrece una visión intensificada de la dominante tonalizada en el compás 8. De esta manera, lo que se "dijo" al concluir los compases 1-4 se intensifica en el transcurso de los compases 5-8.

En el compás 9 vuelve a comenzar el movimiento. Con este acto de volver a comenzar, Schubert nos da a entender que el destino de los ocho compases siguientes será distinto; que mientras que las dos frases previas de cuatro compases (1-4 y 5-8) se mantuvieron abiertas, existe ahora una posibilidad concreta de cierre. Pero para las voces inferiores, cuyo registro se ha elevado, todo sigue como antes desde el tiempo fuerte del compás 9 hasta la tercera corchea del compás 11, después de lo cual Schubert pasa a la subdominante (compás 12, tiempo fuerte), extendiendo el acorde mediante su propia subdominante menor. No es este un destino que podríamos haber inferido a partir del comienzo de la pieza; la forma de llegar a él nos dice que el acorde de re bemol mayor está en camino, que este acorde no es una meta sino un estadio intermedio. Schubert confirma el carácter transitorio del compás 12: no se detiene allí, sigue hasta ingresar a la cadencia de los compases 13-14. En retrospectiva, podríamos oír la pausa en la subdominante del compás 12 como una pausa en la sonoridad predominante dentro de un grupo cadencial más extenso, IV-V7-I en los compases 12-14. Desde un principio dimos por sentado que el movimiento terminaría finalmente en un cierre satisfactorio, pero no podríamos haber predicho la imaginación y el grado de habilidad con que se llevaría a cabo. Con la cadencia de 13-14 la composición llega a su fin, un fin definitivo quizás. Pero he aquí que Schubert no ha concluido aún. Abre un registro superior nuevo y repite la progresión de los compases 11-12 que lleva a la dominante en los compases

15-16, abandona ese registro y regresa al registro inferior para cerrar, usando el motivo de cadencia de 13-14 en 17-18 para marcar el fin de la "composición" en su totalidad.⁴⁴

Con este primer recorrido por la composición siguiendo sus cadencias, hemos realizado una primera aproximación a la naturaleza de la imaginación tonal de Schubert y a la naturaleza del significado musical. Sin embargo, la vida tonal es más que el sentido que transmiten las cadencias. La regla de oro en la exploración del significado musical es tener en cuenta el origen y el destino de cada evento, comprender que ningún momento está aislado. La composición tonal tiene como premisa una ideología que gobierna la comunidad de tonos y predica una conexión permanente entre ellos. Esto no significa negar que algunas conexiones puedan interpretarse en términos de discontinuidades contextuales, sino tan solo afirmar una premisa de vinculación. Un evento determinado viene de algún lugar y conduce a otro lugar. Dentro de este carácter general de direccionalidad respecto de una meta, se despliega una red atractiva de movimientos en los niveles más locales. Las entidades estructurales se elaboran, se decoran o se extienden en el tiempo. Algunos eventos surgen como superiores jerárquicamente dentro de contextos individuales prolongacionales.

Los capítulos siguientes analizarán la naturaleza del significado tonal, pero podemos proponer un segundo comienzo en el ámbito de la sonata de Schubert observando el proceso por el cual se elaboran las entidades estructurales. El Ejemplo 1.2 reescribe la composición de 18 compases de Schubert como una serie de 11 elementos constitutivos o unidades.⁴⁵ Cada uno expresa un

⁴⁴ El juego con los registros que se insinúa aquí llega a una conclusión espectacular al terminar el movimiento.

⁴⁵ Aquí y en los ejemplos siguientes, las unidades de una composición están numeradas usando un esquema ordinal simple: 1, 2, 3, etc. La principal ventaja de esta práctica es la neutralidad que le confiere a la sucesión de unidades. Esto es parte de una estrategia más amplia para evitar la sobredeterminación de un

movimiento contrapuntístico-tonal; es semejante, por lo tanto, a un ítem de vocabulario. Mi presentación de cada fragmento comienza con su presunta base estructural y luego plantea una serie de transformaciones hipotéticas que ponen de relieve la superficie de Schubert. De esta manera, el significado tonal se entiende con referencia a la composición tonal, no a la asociación externa. La mejor manera de apreciar el Ejemplo 1.2 es tocarlo en el piano y observar lo que hace Schubert con procesos simples como la extensión de un acorde (unidades 1, 6), el cruce de voces (unidades 2, 7), la semicadencia (unidad 3), la cadencia completa (unidades 5, 9 y 11), la progresión de tónica a subdominante (camino hacia una dominante cadencial; unidades 8, 10) y una progresión de círculo de quintas (unidad 4).

Con estas derivaciones especulativas, podemos afirmar que hemos explicado de una u otra manera todos los movimientos armónicos y de conducción de voces de la composición. Podemos resumirlo de esta manera:⁴⁶

- Compases 1-2¹ = extensión de la tónica, I-I6
- Compases 2¹-3¹ = extensión de la tónica por cruce de voces
- Compases 3¹-4 = progresión de I-V
- Compases 5-8 = cadencia en V
- Compases 8-9¹ = progresión V7-I
- Compases 9-10¹ = compases 1-2¹
- Compases 10¹-11¹ = compases 2¹-3¹

aparato más convencional. Puede encontrarse un precedente importante (pero en absoluto aislado) en Derrick Puffett, "Bruckner's Way: The Adagio of the Ninth Symphony", en *Music Analysis* 18, 1999, pp. 5-100. Puffett denomina "periodos" a las unidades; en este movimiento hay 33. También cita un ejemplo previo de "análisis de periodos" en Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1951, edición original de 1911.

⁴⁶ Usamos superíndices para ubicar un tiempo específico dentro del compás. Así, 2¹ indica el primer tiempo del compás 2, 2² es el segundo tiempo del compás 2 y así sucesivamente.

Compases 11¹-12 = progresión de I-IV, camino al V (doble significado)

Compases 13-14 = cadencia en I

Compases 15-16 = compases 11-12

Compases 17-18 = compases 13-14

Comprender estas maneras de proceder es la base de la comprensión tonal. El analista se imagina el proceso de toma de decisiones de Schubert desde el punto de vista de la obra terminada. En este nivel de análisis no se recurre a la biografía ni a ningún otro tipo de información externa, se trata solo una comprensión de las posibilidades de manipular el lenguaje.

Ejemplo 1.2. Orígenes de las unidades de la Sonata para piano en Do menor, D. 958 de Schubert, Adagio, compases 1-18.

Unidades

1, 6 se convierte en se convierte en

2, 7 se convierte en se convierte en

3 se convierte en se convierte en

4 se convierte en se convierte en

5 se convierte en se convierte en

Cuando destacamos inicialmente la diferencia de registro del material casi idéntico de los compases 11-12 y 15-16, nos abstuvimos de asignarle una función estructural a la diferencia de registro. Como dimensión dependiente, el registro no se considera poseedor de sintaxis. Pero sin cuestionar este “hecho” teórico, podemos ver, a partir de las formas en que Schubert manipula el registro durante el regreso a la apertura (Ejemplo 1.3), que hablar en términos de un *discurso registral* puede no ser hiperbólico. Lo que interesa aquí es el destino de la narrativa tonal en su relación con el registro.

Ejemplo 1.3. Sonata para piano en Do menor, D. 958 de Schubert, Adagio, compases 102-115.

Los compases 102-105 son equivalentes a 9-13. Hay un importante cambio de modo, de la bemol mayor a la bemol menor, que afecta a su vez el destino de la frase: do mayor. Luego do, como V (compás 105), lleva a una repetición local de la progresión I-V-I (comparar 105 y 106), que es, en realidad, una “corrección” de los dos compases previos, con el fin de ajustarlos a los eventos de la exposición. Pero la sucesión do-re b parece ser parte de un incipiente ascenso cromático hacia re (compás 107). Desde aquí, es posible llegar a la mayor y tocar la frase cadencial allí (compás 108). Pero Schubert percibe que la mayor no es adecuado, retiene la resolución final (compás 109) y regresa adonde debería haber estado. Estos últimos catorce compases del movimiento dan la sensación de algo ilusorio. Por un instante, Schubert parece dejarse llevar por un impulso, o simula dejarse llevar. El efecto es que el proceso tonal se detiene momentáneamente, la tensión se intensifica y se produce una afirmación de la presencia autoral más que de control. No obstante, el proceso tonal y el registro encuentran por último sus metas finales. Bien está lo que bien acaba.

Mozart. Sonata para piano en Re mayor, K. 576, primer movimiento, compases 1-8

La cadencia perfecta de los compases 7-8, una progresión de V-I con un retardo doble 9-8 y 4-3 sobre I, afirma el significado sintáctico de este enérgico período de ocho compases. Esta cadencia final responde directamente a la semicadencia “plantada” en los compases 3-4 por la progresión II6-V6/4-5/3. Yuxtapuestas, estas dos cadencias tienen los sentidos respectivos de pregunta y respuesta, de un enunciado abierto seguido de uno cerrado. De hecho, desde el comienzo de la composición, nos han ofrecido un gesto dual como figura retórica y como premisa. Al motivo de caza al unísono que sugería trompetas o trompas (compases 1-2) le responden los motivos más delicados de los

compases 3-4, quizás una alusión al estilo *Empfindsamer*. Asimismo, la repetición secuencial de los compases 1-2 como 5-6 plantea otra "pregunta", que responde de inmediato el equivalente de los compases 3-4, o sea, los compases 7-8. En términos de diseño de la textura, entonces, el período es simétrico: 4 + 4 subdividido en (2 + 2) + (2 + 2). Este tipo de división de las frases es parte de la sintaxis no marcada o habitual en el estilo clásico. Desde este punto de vista, el período es regular y no resulta problemático.

Ejemplo 1.4. Sonata para piano en Re mayor, K. 576 de Mozart, primer movimiento, compases 1-8.



Bajo esta apariencia exterior cuidada, equilibrada, ciertamente clásica, se ocultan, sin embargo, múltiples tensiones significativas que surgen de las tendencias al cierre de los materiales de Mozart. Es posible identificar tres tensiones de este tipo. La primera reside en el tratamiento del registro. En los pares iniciales de 2 + 2, el segundo par le responde al primero en un registro más elevado pero contiguo. El efecto del cambio de registro se percibe fácilmente si reescribimos la frase de cuatro compases dentro de un solo registro (Ejemplo 1.5). Si bien conserva el patrón de pregunta-respuesta junto con los contrastes de tópicos y textura, esta versión hipotética silencia el sentido de un nuevo plano de actividad que tienen los compases 3-4. La segunda frase de cuatro compases repite el patrón de registro de la primera, de manera que escuchamos el contraste

de registro como una incipiente norma contextual. La norma, en otras palabras, contiene una disonancia residual en cuanto al registro: la pregunta se plantea en "casa", la respuesta se brinda lejos de "casa". Cuando se la combina con la repetida progresión armónica de I-V, que es normativa sintácticamente, el resultado es una disonancia interdimensional.

Ejemplo 1.5. Modificación del registro en los compases 3-4 de la Sonata para piano en Re mayor, K. 576 de Mozart.



Sin embargo, esta es una de las tensiones significativas más superficiales; de hecho, es la dimensión que podrían dejar totalmente de lado quienes consideran que el registro es un parámetro secundario más que uno primario. (Según Leonard Meyer, los parámetros primarios en la práctica común son armonía, melodía y ritmo, mientras que dinámica, registro y timbre son secundarios).⁴⁷ El registro parece resistirse a una lectura sintáctica. Consideremos, en cambio, una segunda fuente: los eventos del compás 7. Si Mozart hubiera continuado la frase mecánicamente, habría escrito algo como lo que se presenta en el Ejemplo 1.6, preservando así el perfil rítmico de los compases 3-4. Pero elude la respuesta mecánica; prefiere un cierto despliegue de inventiva por medio de su técnica de variación.⁴⁸ El atrayente

⁴⁷ Leonard Meyer, "Exploiting Limits: Creation, Archetypes and Style Change", en *Daedalus*, 1980, pp. 177-205.

⁴⁸ Véase el interesante estudio de la técnica de variación de Mozart en Roman Ivanovitch, "Mozart and the Environment of Variation", tesis doctoral, Yale University, 2004.

motivo del compás 7 parece escapar literalmente de la frase y correr en busca de un cierto infinito; sugiere una improvisación, un enunciado con un aura de otro mundo. Este sentido intensificado se pone de relieve con los acordes cadenciales –decididamente habituales– de los compases 7-8, que nos recuerdan dónde estamos dentro del proceso formal. La cadencia no es marcada, se lleva a cabo cumpliendo obedientemente con una obligación sintáctica; es parte del lenguaje común de Mozart.

Ejemplo 1.6. Versión normalizada del compás 7 comparada con la versión de Mozart.



El efecto del compás 7, entonces, es socavar la división 4 + 4. En cierto sentido, el compás 7 es marcado y puede escucharse en retrospectiva como el punto de inflexión del período, el clímax. Ofrece la confirmación final y más dramática de la ausencia de la tónica desde el compás 3. Le otorga al período en su conjunto la forma de una curva dinámica. De hecho, su aparición a escasas tres cuartas partes del camino puede alentarnos a oír un proceso de intensificación gradual que culmina en el compás 7 y la disolución de la tensión en la cadencia del compás 8.

Sin embargo, no debemos exagerar la organicidad de estos ocho compases. Hay dos segmentos de dos compases que permanecen vivos; de hecho, los pequeños motivos que usa Mozart transmiten una serie de posturas o actitudes cuya presentación casi se asemeja a la de una historieta. Hay una forma temporal que es de sucesión, no un componer en el tiempo a la manera de la composición de Schubert que discutimos antes. Bajo este punto de vista, no hay más que un mínimo sentido de continuidad en toda la extensión del período, un mínimo necesario

que contrarresta una discontinuidad inactiva. Hay otras composiciones en las que Mozart opera de una manera profundamente organicista (pensemos en el movimiento inicial de la Sinfonía en Sol menor o en el movimiento lento del Quinteto de cuerdas en Do mayor, K. 515), pero aquí la abundancia de ideas complica el paisaje temporal. Hacer una referencia cruzada parece tan significativo como conducir a una cadencia. Hablar implícitamente de discontinuidad entre, digamos, los compases 1-2 y 3-4 puede parecer exagerado, pero sería un déficit interpretativo restarle importancia a la resistencia a la continuidad, prestando atención únicamente a nuestras líneas privilegiadas y al recorrido de la conducción de voces.

Hay otra fuente más de tensión, que nos lleva al ámbito de la tendencia tonal. El compás 5 es marcado, más que no marcado. Este no es el consecuente que esperaríamos normalmente para los cuatro compases del antecedente. Como los compases 1-4 comenzaron en I y terminaron en V, los compases 5-8 podrían comenzar en V y regresar a I, o comenzar en I y regresar a él por el camino de V. Comenzar con II, como lo hace aquí Mozart, es crear un sentido de una trayectoria temporal y tonal diferente, quizás más extendida. Es como si estuviéramos comenzando un movimiento secuencial en unidades de cuatro compases, que presumiblemente tendría por resultado un período de doce compases. De esta manera, el movimiento la-re inicial (compás 1, incluyendo el tiempo fuerte) es seguido por si-mi (compás 5, incluyendo el tiempo fuerte) y seguiría, es de suponer, como do# - fa#; a la larga, por supuesto, el patrón tendrá que romperse. Sin embargo, la promesa de la secuencia no se cumple. Mozart vuelve la frase hacia dentro y produce una cadencia funcional habitual en los compases 7-8. El efecto de los compases 5-6, entonces, es reorientar la trayectoria armónica general. La clara progresión I-V que da forma a los compases 1-4 es respondida por una cadencia extendida II-V-I en los compases 5-8, donde el II ocupa tres cuartos de la frase complementaria.

Es como si el movimiento comenzara y se suspendiera en el V (compases 1-4) y luego se lo retomara y se completara en una progresión II-V-I (compases 5-8). Subsumir este drama muy palpable bajo una simple progresión global de I-V-I, como en la lectura schenkeriana de Felix Salzer,⁴⁹ sería correcto desde el punto de vista canónico, por supuesto, pero no transmitiría las formas tan claramente definidas que les dan a las composiciones de Mozart su carácter retórico y su significado tan distintivos.

Podríamos decir más acerca de estas dos composiciones de Schubert y de Mozart, pero lo dicho debería ser suficiente en este contexto introductorio. Espero que este capítulo, en primer lugar, haya brindado una orientación general sobre las diferencias entre música y lenguaje y, en segundo lugar, que haya señalado a partir de estos primeros planteos analíticos algunas de las cuestiones que surgen en un análisis del significado musical. Es posible que algunos lectores perciban una brecha –tal vez una brecha fenomenológica– entre la discusión de carácter más general de la música como lenguaje y la discusión analítica específica posterior. Es, en parte, una cuestión de metalenguaje. El lenguaje del análisis musical a menudo incorpora una nomenclatura diferente del lenguaje común y esto, a su vez, obedece en parte a la necesidad de referirse a porciones específicas del texto musical, que es el objeto de atención. La partitura, sin embargo, no es un objeto simple y estable, sino un nexo de posibilidades. El lenguaje analítico conlleva múltiples presupuestos acerca de la concepción que tiene el analista del lenguaje musical: cómo se conectan las notas, cómo se implican los significados tonales, cómo se ejecuta un sentido de conclusión, etcétera. Lo que debe enfatizarse aquí es que la búsqueda de significado y contenido

de verdad en cualquier composición no es productiva si no se incorpora el material musical y su estructura técnica. También debería quedar claro que investigar la estructura técnica de una composición es potencialmente un proceso sin fin. Las respuestas que se obtienen a partir de un ejercicio de esta naturaleza son provisionarias, nunca son finales. En condiciones ideales, estas respuestas deberían dar origen a otras preguntas, más complejas, en un proceso que continúa *ad infinitum*. Las declaraciones de tipo final acerca de tal o cual composición deberían abordarse con máxima cautela, de modo tal que no se aplane, abarate ni se le reste complejidad a todo lo que posibilita una obra de arte. Sería conveniente que los lectores tuvieran en cuenta este ideal mientras leen los análisis de los capítulos siguientes, donde los imperativos de la construcción de teoría nos obligan a veces a reducir la exploración con el fin de formular resultados (necesariamente provisionarios) para la evaluación crítica.

⁴⁹ Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, Nueva York, Dover, 1952, vol. 2, p. 95. [Trad. esp.: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*, Barcelona, Labor, 1998].

CAPÍTULO 2

CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS I

Si la música es semejante, pero no idéntica al lenguaje, ¿cómo podríamos formular una descripción del contenido material de la música y de sus modos de organización que capte su esencia como un arte de sonidos dentro de contextos históricos y estilísticos circunscriptos? El propósito de este capítulo y el del siguiente es brindar un marco para responder a esta pregunta. Con este fin, hemos concebido seis categorías para distribuir la realidad de la música del Romanticismo: tópicos o *topoi*; comienzos, secciones centrales y finales; puntos culminantes; periodicidad (incluyendo discontinuidad y paréntesis); tres modos de enunciación, a saber: modo de habla, modo de canción y modo de danza; y narración. Analizaremos las tres primeras categorías en este capítulo y las otras tres, en el capítulo 3. En su conjunto, facilitan una exploración de las dimensiones de las composiciones románticas que pueden percibirse de manera inmediata. No todos los criterios son pertinentes para cada situación analítica; además, pueden presentarse superposiciones entre las seis categorías. Para cada situación compositiva, sin embargo, habrá una, dos o alguna combinación de las seis que puedan ayudar a transmitir aspectos prominentes de expresión y estructura. Lo

más conveniente es pensar en los criterios, según el caso, como mecanismos de apoyo, como esquemas para organizar instancias de comprensión intuitiva y como puntos de partida para la exploración ulterior. Los repertorios del Romanticismo son, sin duda, vastos y variados, pero afirmar que "no hay un principio consistente de estructura que gobierne la música romántica" puede ser una subvaloración de múltiples estrategias recurrentes.¹ Necesitamos encontrar formas de organizar y caracterizar la heterogeneidad, no de restringirla, silenciarla o eliminarla. Necesitamos, en resumen, establecer ciertas *condiciones de posibilidad* mediante las cuales los estudiantes individuales puedan abordar con mayor detalle analítico la significación vital, evanescente y, en última instancia, plural de la música romántica.

TÓPICOS

En su exposición de las premisas compositivas y estilísticas de la música del período clásico, Leonard Ratner destaca sus cualidades miméticas:

A partir de sus contactos con el culto, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, el ceremonial, lo militar, la caza y la vida de las clases bajas, la música a comienzos del siglo XVIII desarrolló una serie de motivos característicos, valioso legado para los compositores clásicos. Algunos de estos motivos estaban asociados a sentimientos y afectos diversos; otros tenían un sabor pintoresco. Los llamaremos tópicos: sujetos del discurso musical.²

¹ Leonard G. Ratner, *Music: The Listener's Art*, Nueva York, McGraw-Hill, 1966, segunda edición, p. 314.

² Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Nueva York, Schirmer, 1980, p. 9.

Los tópicos de Ratner incluyen danzas como el minué, la contradanza y la gavota, y estilos como la caza, el canto, la fantasía y el *Sturm und Drang*. Aunque el universo de los tópicos del siglo XVIII aún no ha sido formulado de manera definitiva como una categoría fija, cerrada, con un conjunto auxiliar de procedimientos explícitos para descubrirlos, muchos de los tópicos fundamentales de Ratner y sus maneras de leer composiciones individuales han resultado útiles en los años recientes para inspirar interpretaciones de la música de Mozart, de Haydn, de Beethoven y de sus contemporáneos. El concepto de tópico nos brinda una herramienta (de especulación) para la descripción imaginativa de la textura, la postura afectiva y el sedimento social en la música clásica.³

El ejercicio similar de establecer las premisas compositivas y estilísticas de la música romántica —si bien un desafío en virtud de la mayor heterogeneidad de ideales compositivos de este repertorio— confirmaría, sin embargo, la persistencia histórica de *topoi*. Corales, marchas, llamadas de trompa y diversos motivos, como el suspiro, el llanto o el lamento, saturan la música de esta era. Hay, por lo tanto, un nivel de continuidad entre los estilos de los siglos XVIII y XIX que desacreditaría los análisis históricos que postulan la existencia de una distinción categórica entre ellos. No obstante, sería igualmente problemático afirmar la existencia de una continuidad histórica directa

³ Sobre los tópicos en la música clásica, véanse Leonard G. Ratner, *Classic Music*, op. cit.; Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983; Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993; Elaine R. Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, Raymond Monelle, *The Sense of Music*, op. cit.; Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006; William E. Caplin, "On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function", en *Eighteenth-Century Music* 2, 2005, pp. 113-124.

en la manera en que se usan los tópicos. Por una parte, los tópicos del siglo XVIII —convencionales y orientados al público en gran medida— a menudo presentan una orientación similar en el siglo XIX. Por ejemplo, el ethos comunitario o el sentido de unanimidad inscriptos en un tópico como *marcha* se mantiene sin mayores modificaciones. El movimiento lento de la Sinfonía *Heroica* de Beethoven; la *Canción sin palabras* en Mi menor, op. 62, N.º 3, de Mendelssohn; la pequeña marcha con que la protagonista de "Helft mir, ihr Schwestern" ("Ayúdenme, hermanas"), de *Amor y vida de mujer*, N.º 6, refleja el gozo de una boda cercana; la marcha *Rákoczy* de Liszt; la marcha de los peregrinos de *Haroldo en Italia* de Berlioz, y el decidido movimiento inicial de la Sexta Sinfonía de Mahler están todos unidos por un modo de enunciación que es irreductiblemente social y comunitario, un modo que se opone al de la soledad. Por otra parte, la supremacía en el siglo XIX de motivos surgidos de un ámbito privado, que llevan la marca de idiolectos compositivos individuales, es evidencia de un nuevo contexto para el tópico. Si los tópicos son lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles por miembros de una comunidad interpretativa en lugar de códigos secretos que deben manipularse de manera privada, la transición al período romántico puede entenderse no como un reemplazo, sino como una incorporación del protocolo clásico a un conjunto de discursos románticos aún más diversos.

Para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tópico es necesario acceder a un universo previo compuesto de lugares comunes de estilo, conocidos para los compositores y sus audiencias. Los tópicos se reconocen sobre la base del conocimiento previo. Pero el reconocimiento es un arte y no hay, de hecho, una manera mecánica de "descubrir" tópicos en una determinada obra. Los tópicos, por ende, son construcciones, no son objetos que se dan naturalmente. Sin un conocimiento profundo tanto de los estilos contemporáneos

como de los sancionados históricamente es imposible saber cuáles son las categorías ni tener la capacidad de presentarlas imaginativamente en el análisis.

Entre quienes estudian música clásica hoy, hay pocos que hayan crecido bailando minués, *bourrées* y gavotas; marchando al son de música jenízara o escuchando fanfarrias tocadas por cuernos de caza. Solo algunos han adquirido la habilidad de parafrasear composiciones existentes, improvisar preludios para teclado o componer música sobre la base de un poema en un lenguaje personal consistente, no como preparación para una vida profesional como compositores sino para enriquecer una educación musical general. En otras palabras, no puede darse por sentado un conocimiento sólido y amplio del legado sonoro de los estilos de fines del siglo XVIII y del siglo XIX, requisito previo para un análisis efectivo de los tópicos. A falta de esta formación, debemos construir un universo de tópicos desde el principio.

Ya contamos con un universo de tópicos implícito en los escritos de Ratner, Allanbrook, Hatten y Monelle para el repertorio clásico más estudiado. Presentamos aquí, sin ninguna elaboración, una lista de sesenta y uno de los tópicos más comunes, simplemente para orientar a los lectores en los mundos del afecto, el estilo y la técnica que movilizan. Algunos son términos de uso común entre los musicólogos; otros son menos familiares y están tomados de diversas fuentes del siglo XVIII. Todos aparecen en diversas composiciones; algunas conocidas, otras oscuras.

El universo del tópico para la música clásica

- | | | |
|----------------------|-------------------------|--------------------|
| 1. bajo Alberti | 6. estilo de aria | 11. estilo bufo |
| 2. <i>alla breve</i> | 7. arioso | 12. <i>cadenza</i> |
| 3. <i>alla zoppa</i> | 8. estilo <i>legato</i> | 13. bajo de |
| 4. alemanda | 9. <i>bourrée</i> | chacona |
| 5. estilo amoroso | 10. estilo brillante | 14. coral |

- | | | |
|--|---|---|
| 15. <i>commedia dell'arte</i> | 32. fanfarria de caza | 47. estilo patético |
| 16. estilo de <i>concerto</i> | 33. estilo italiano | 48. polonesa |
| 17. contradanza | 34. <i>Ländler</i> [danza campestre] | 49. estilo popular |
| 18. estilo eclesiástico | 35. estilo erudito | 50. recitativo (simple, acompañado, obligado) |
| 19. estilo <i>Empfindsamer</i> | 36. <i>Lebewohl</i> (motivo de trompa) | 51. <i>romanza</i> |
| 20. <i>Empfindsamkeit</i> (sensibilidad) | 37. estilo grave | 52. zarabanda |
| 21. fanfarria | 38. marcha | 53. siciliana |
| 22. estilo de fantasía | 39. estilo medio | 54. alegre cantante |
| 23. estilo de obertura francesa | 40. motivos militares | 55. estilo de canto |
| 24. estilo de fuga | 41. minué | 56. estilo estricto |
| 25. fugado | 42. <i>murky bass</i> (octavas quebradas) | 57. <i>Sturm und Drang</i> (tempestad e ímpetu) |
| 26. estilo galante | 43. <i>musette</i> | 58. estilo trágico |
| 27. gavota | 44. estilo sombra | 59. <i>Trommelbass</i> |
| 28. giga | 45. <i>passepied</i> | 60. música turca |
| 29. estilo elevado | 46. pastoral | 61. vals |

¿Cómo es posible domesticar este universo dentro de una obra dada? Como ya contamos con varias demostraciones prestigiosas de análisis tópico, podemos cubrir rápidamente la sección de esta discusión referida al siglo XVIII con una simple mención del contenido tópico de cuatro movimientos canónicos de Mozart. El primer movimiento de la Sonata para piano en Fa mayor, K. 332 incluye estilo de aria, estilo de canto, bajo Alberti, estilo erudito, minué, dúo de trompa, quintas de trompa, *Sturm und Drang*, fanfarria, estilo amoroso, estilo *legato* y estilo brillante. El primer movimiento de la Sonata para piano en Re mayor, K. 284 incorpora (referencias al) estilo de *concerto*, *murky bass*,

estilo de canto, *Trommelbass*, estilo brillante, marcha, estilo de recitativo obligado, fanfarria, y estilo *legato*. El primer movimiento de la Sinfonía *Júpiter*, K. 551 incluye fanfarria, marcha, estilo de canto, *Sturm und Drang*, contradanza y estilo erudito. Y la introducción a la Sinfonía *Praga*, K. 504 incluye (alusiones a la) obertura francesa, *Empfindsamkeit*, estilo de canto, estilo erudito, fanfarria y sombra. El lugar y la manera en que se usan estos tópicos así como su efecto sobre la expresión y la estructura en general han sido objeto de detallados estudios realizados por Allanbrook, Ratner, Sisman, Silbiger y por mí mismo.⁴

El análisis de los tópicos comienza con la identificación. Los tratamientos compositivos del ritmo, la textura y la técnica sugieren ciertas relaciones de tópico o estilísticas; el analista recurre al inventario (o universo de tópicos) que ha reunido a partir del conocimiento previo de un cierto espectro de obras, con el fin de establecer correlaciones. A la identificación le sigue la interpretación. Los tópicos pueden posibilitar una explicación de la forma o dinámica interna de la obra, su postura expresiva o incluso su estructura. El uso de tópicos idénticos o similares dentro de obras o entre obras diferentes puede brindar una visión de la

⁴ Para una discusión más completa de los tópicos en K. 332, véanse Wye J. Allanbrook, "Two Threads through the Labyrinth", en Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy y William P. Mahrt (eds.), *Convention in Eighteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard T. Ratner*, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon, 1992; Alexander Silbiger, "Il chitarrino le suonó: Commedia dell'arte in Mozart's Piano Sonata K. 332", ponencia presentada en la reunión anual de la Mozart Society of America, Kansas City, 5 de noviembre de 1999. Sobre la K. 284, véase Leonard T. Ratner, "Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas", en *Early Music* 19 (4), 1991, pp. 615-619; sobre la K. 551, véase Elaine R. Sisman, *Mozart: The "Jupiter" Symphony*, op. cit., y sobre la K. 504, véanse Leonard T. Ratner, *Classic Music*, op. cit., pp. 27-28 y 105-107; Kofi Agawu, *Playing with Signs*, op. cit., pp. 17-25 y Elaine R. Sisman, "Genre, Gesture and Meaning in Mozart's 'Praque' Symphony", en Cliff Eisen (ed.), *Mozart Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1997, vol. 2, pp. 27-28.

estrategia de una obra o de aspectos más amplios de estilo. Y las formas de los tópicos individuales pueden enriquecer la apreciación de la calidad sonora de una obra dada y de la naturaleza de la retórica de un compositor.

Construir un universo similar para la música romántica exigiría más páginas que las que aquí disponemos. Afortunadamente, el material para construir un universo tal puede obtenerse en numerosos libros y artículos. El libro de Ratner sobre la música del Romanticismo, si bien no está basado en la noción de tópico, señala aquellos aspectos de las composiciones que son significativos como tópicos, aun cuando destaca el papel del sonido, la periodicidad, la textura y la armonía en este repertorio.⁵ En dos libros relacionados, Raymond Monelle le ha prestado la debida atención a la idea de tópico. El primero, *The Sense of Music*, complementa una descripción crítica de la teoría de Ratner con una serie de análisis semióticos de música de Bach, de Mahler, de Tchaikovsky, entre otros. El segundo, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, explora los contextos musicales y culturales de tres tópicos musicales cubriendo un amplio paisaje histórico. En este último libro, el interés de Monelle no está centrado en la lectura de composiciones individuales en busca de posibles rastros de tópicos (si bien brinda una descripción fascinante de "la caza en la música instrumental" de Mendelssohn, de Schumann, de Paganini, de Franck y de Bruckner),⁶ sino en reunir un caleidoscopio de contextos para los tópicos. Mientras que *The Sense of Music* constituye un ejercicio de análisis musical más o menos tradicional, si bien muy sugestivo, con todas las características deliberadamente teóricas que se manifestaron en los estudios de los años noventa, *The Musical Topic* se acerca

⁵ Leonard T. Ratner, *Romantic Music: Sound and Syntax*, Nueva York, Schirmer, 1992.

⁶ Raymond Monelle, *The Musical Topic*, op. cit., pp. 85-94.

más a esa empresa cultural mayor que se conoce como estudios culturales, subrayando una serie de resonancias intertextuales. Existen, no obstante, escritores que se mantienen abocados a lecturas de las obras musicales basadas en el tópico. Uno de ellos es Robert Hatten, cuya obra *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, amplía el ejercicio interpretativo y reflexivo iniciado en su libro anterior, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, y lo complementa con una nueva teoría del gesto.⁷

Resulta muy pertinente el valioso artículo de Janice Dickensheets donde se citan ejemplos tomados de un amplio espectro de compositores, entre ellos Carl Maria von Weber, Chopin, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Smetana, Grieg, Heinrich Herz, Saint-Saëns, Liszt, Verdi, Brahms, Mahler y Tchaikovsky. Señala la persistencia en el siglo XIX de algunos de los tópicos de Ratner, que incluyen las formas musicales del minué, la giga, la siciliana y la marcha y los estilos musicales militar, caza, pastoral y fantasía; el surgimiento de nuevos estilos y dialectos así como la inflexión contextual de tópicos antiguos, para darles nuevos significados. Su lexicón incluye los siguientes tópicos, ejemplificados con referencia a una manifestación compositiva específica:⁸

- | | | |
|------------------------------|------------------------|-----------------------|
| 1. estilos arcaizantes | 6. <i>chinoiserie</i> | 10. música de hadas |
| 2. estilo de aria | 7. estilo caballeresco | 11. estilo folclórico |
| 3. estilo bárdico | 8. estilo declamatorio | 12. música gitana |
| 4. bolero | (estilo recitativo) | 13. estilo heroico |
| 5. estilo <i>Biedermeier</i> | 9. estilo demoníaco | 14. estilo indianista |
| | | 15. estilo italiano |

⁷ Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

⁸ Janice Dickensheets, "Nineteenth-Century Topical Analysis: A Lexicon of Romantic Topics", en *Pendragon Review* 2 (1), 2003, pp. 5-19.

- | | | |
|---|---|---|
| 16. estilo de <i>lied</i> o de canción (incluyendo canción de cuna, <i>Kriegslied</i> [canción bélica], | y <i>Winterlied</i> [canción invernal]) | 21. estilo apasionado |
| 17. estilo pastoral | | 23. estilo de virtuoso |
| 18. estilo de canto | | 22. estilo de tempestad |
| 19. estilo español | | 24. vals (<i>Ländler</i>) [danza campestre] |
| 20. estilo húngaro | | |

En sus estudios de la música de Liszt, Márta Grabócz postula dieciséis clases de tópicos llamados "clasemas" (siguiendo la terminología de Greimas) que podrían servir como base para la interpretación.⁹ Los clasemas se asemejan a lo que Asafyev llamó "entonaciones" y se definen como "unidades que tienen significado exacto, que han cristalizado y han crecido en el transcurso de la historia de la música". Para la música de Liszt, Grabócz propone un universo de tópicos con los siguientes componentes:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. <i>appassionato</i> , <i>agitato</i> | 10. recitativo | <i>appassionato</i> y del <i>lamentoso</i> (lagrimoso) |
| 2. marcha | 11. lamentando, elegíaco | |
| 3. heroico | 12. citas | 15. el patético, que es una forma exaltada del <i>bel canto</i> |
| 4. <i>scherzo</i> | 13. el grandioso triunfando (volviendo al tema heroico) | 16. el panteísta, variedad ampliada del tema pastoral o del tipo religioso |
| 5. pastoral | 14. el tipo lúgubre, que deriva al mismo tiempo del | |
| 6. religioso | | |
| 7. folclórico | | |
| 8. <i>bel canto</i> , cantado | | |
| 9. <i>bel canto</i> , declamatorio | | |

⁹ Márta Grabócz, "Semiological Terminology in Musical Analysis", en Eero Tarasti (ed.), *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 195-218. Véase también su *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, Kimé, 1996,

El interés de Grabócz no está centrado meramente en la identificación de clasemas, también se propone interpretarlos. Esto la lleva a desarrollar una serie de categorías donde ubica la calidad y las asociaciones de temas y gestos en Liszt. Las unidades significativas elementales son los semas, clasemas o isotopías, y estos tres tipos de elementos constitutivos permiten una lectura de la música de Liszt como una forma de narración.¹⁰

En la música de Mahler, el enunciado esencial es de naturaleza heterogénea y muchos de los aspectos de esa heterogeneidad —aunque no todos— pueden identificarse como tópicos. Algunos de los tópicos que Mahler emplea habitualmente son:¹¹

- | | | |
|--------------------------|----------------------|--------------------------------|
| 1. tema de la naturaleza | 4. llamada de pájaro | (incluyendo la marcha fúnebre) |
| 2. fanfarria | 5. coral | 8. <i>arioso</i> |
| 3. llamada de trompa | 6. pastoral | 9. aria |
| | 7. marcha | 10. minué |

segunda edición. Antes que Grabócz, Keith Thomas Johns estudió el uso de *topoi* para describir el programa de los poemas sinfónicos de Liszt. Véase Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon, 1996.

¹⁰ Se manifiesta un impulso narrativo similar en la sucesión de "diferentes caracteres estilísticos" que Jim Samson escucha en la Cuarta balada de Chopin (Samson, "Extended Forms: Ballads, Scherzos and Fantasies", en Samson [ed.], *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 115) y en el uso que hace Liszt de los símbolos en sus *Estudios trascendentales* (véase Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 175-197). En un estudio no publicado de los conciertos para violín de Paganini, Patrick Wood destaca un género expresivo de perfil marcado que avanza desde un tópico de marcha a un tópico lírico de características muy opuestas (como el estilo de canto), como marco para la exposición del primer movimiento. Véase Wood, "Paganini's Classical Violin Concerti", ponencia de seminario inédita, Princeton University, 2008.

¹¹ Entre los comentaristas de la música de Mahler aparece algo que se aproxima de manera más explícita a la noción de *topos* en los escritos de Constantin Floros. Véase, por ejemplo, Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, Portland, OR, Amadeus, 1993, traducción de Vernon Wicker.

- | | | |
|------------------------|--------------------------------------|------------------------|
| 11. recitativo | [danza macabra] | 17. marcha |
| 12. <i>scherzo</i> | | 18. canción folclórica |
| 13. motivo de campanas | 15. lamento | |
| 14. <i>Totentanz</i> | 16. <i>Ländler</i> [danza campestre] | |

Las fuentes de expresividad en Mahler no se agotan, sin embargo, en los tópicos convencionales. El contrapunto, por ejemplo, también es presentado a veces como un tópico al disponerlo de manera tal que parece sugerir que está entre comillas. El uso de una forma como la forma sonata, por ejemplo, puede sugerir una nueva conciencia que lleva al enunciado más allá de un primer nivel de uso eficaz o natural a un segundo nivel de uso como cita o marcado. Finalmente, hay toda una red de citas (que incluye la autocita y la cita aparente) y alusiones que trae a la luz diversos niveles e intensidades de diálogo con compositores previos: J.S. Bach, Beethoven, Schumann, Brahms y Wagner, entre otros. A pesar de la magnitud de la empresa, es difícil imaginar que un análisis del significado en Mahler pueda ser digno de consideración si prescinde totalmente de la noción de tópico.

La hibridez fundacional de la música de Mahler les permitió a compositores posteriores, entre otras cosas, desdibujar de manera cada vez más normativa las diferencias entre el ámbito material y el conceptual. Al abordar el mundo pluralista de la música del siglo xx, podría pensarse en un principio que los tópicos como signos convencionales dejarían de desempeñar un papel fundamental en una economía en la que existen contratos entre los compositores y sus públicos. Esta suposición surge en parte porque la revolución modernista de las primeras décadas del siglo estaba orientada hasta cierto punto a mostrar que se cortaban los vínculos con los pasados musicales recientes (pero no con todos los pasados musicales). Pero la ideología estética, ya sea planteada explícitamente por quienes

la practican o construida tras los hechos por los críticos, rara vez coincide con los rastros complejos producidos por la propia obra musical. Mientras que, de hecho, puede observarse superficialmente el presunto borrado de determinados aspectos de la convención en ciertas composiciones "sancionadas musicológicamente", como *La consagración de la primavera*, *Pierrot Lunaire*, *Salomé* o las Cinco piezas para cuarteto de cuerdas, op. 5, de Webern, la resistencia al pasado es, paradójicamente, una manera de dejar sentada la creencia en su fuerza, de presentar ese pasado al tiempo que se lo niega. Un enfoque centrado en los tópicos apoya estas contranarraciones.

El universo del tópico, por lo tanto, ha estado sometido a un espectro de transformaciones a partir del siglo XVIII, pasando por los siglos XIX y XX hasta ingresar al siglo XXI. Resumiendo brevemente estos cambios: en el siglo XVIII los tópicos eran presentados como convenciones estilizadas y, por lo general, los compositores individuales los invocaban sin *pathos*; la intención era siempre hablar un lenguaje cuyo vocabulario fuese esencialmente público sin sacrificar la voluntad a la originalidad. En el siglo XIX, se mantuvieron estos impulsos, pero el desarrollo de las posibilidades expresivas trajo a la luz otro tipo de tópicos. Junto con los códigos convencionales fácilmente reconocibles había otros que se aproximaban a formas naturales (como la curva dinámica o el esquema de punto culminante, que discutiremos en breve) y algunos que eran usados de manera consistente dentro de la obra de un compositor en particular o de su idiolecto: por ejemplo, los numerosos criptogramas de Schumann, así como las personificaciones de Florestán, Eusebio y Raro. La práctica de los tópicos en el siglo XX se convirtió en parte en un repositorio de los usos de los siglos XVIII y XIX, aun cuando el universo se había ampliado con la inclusión de los productos de diversas negaciones estratégicas. De esta manera, ciertos gestos retóricos que se asocian con la música romántica adquirieron un rol "histórico" o de tópicos

en la música del siglo XX, mientras que la curva dinámica, que discutiremos bajo el título de "punto culminante", a pesar de estar asociada con la esencia más pura del Romanticismo, también se encuentra en diversos repertorios del siglo XX, aun en la música electrónica.¹² Los tipos de música asociados con grupos específicos (judía, gitana) conservaron su vitalidad para la cita y la alusión, mientras que nuevos fenómenos musicales —como las tradiciones afroamericanas del blues, gospel, funk, jazz y rap— les aportaron material a los compositores para explorar y explotar los tópicos.

En una construcción no publicada de un universo de tópicos en la música del siglo XX, Danuta Mirka, divide los tópicos en tres grupos. El primero (grupo A) abarca danzas del siglo XVIII, el segundo (grupo B) comprende tipos de música asociados con diversas etnias y el tercero (grupo C) es una colección variada de estilos:

<i>Grupo A</i>	<i>Grupo B</i>	
1. minué	11. música judía	argentina, mexicana)
2. gavota	12. música checa	19. música
3. <i>bourrée</i>	13. música polaca	"oriental" (china,
4. zarabanda	14. música húngara	japonesa,
5. giga	15. música gitana	india)
6. pavana	16. música rusa	20. música <i>country</i>
7. <i>passepied</i>	17. música española	estadounidense
8. tarantela	18. música	
9. tango	latinoamericana	<i>Grupo C</i>
10. vals	(brasileña,	21. canto gregoriano
		22. coral

¹² Véase un estudio de este fenómeno en Patrick McCreless, "Anatomy of a Gesture: From Davidovsky to Chopin and Bach", en *Approaches to Musical Meaning*, Byron Almen and Edward Pearsall (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 11-40.

23. estilo de la iglesia ortodoxa rusa	28. barcarola	35. canción infantil
24. estilo erudito	29. <i>negro spirituals</i>	36. fanfarria
25. chacona	30. jazz	37. marcha militar
26. recitativo	31. música de café	38. marcha fúnebre
27. estilo de canto	32. música de circo	39. estilo pastoral
	33. organillo	40. elegía
	34. canción de cuna	41. música mecánica

La música de Bartók y de Stravinsky se presta al análisis de los tópicos. En un estudio de las obras orquestales de Bartók, Márta Grabócz identificó diez tópicos recurrentes:¹³

1. el ideal o la búsqueda del ideal, expresada por medio del estilo erudito;

2. el grotesco, indicado por una combinación de prácticas rítmicas (mecánica, vals), asociación instrumental (clarinete) y la colección octatónica;

3. la imagen del héroe desesperado gesticulando, expresada en contextos bitonales disonantes, con cuartas y quintas repetidas;

4. la naturaleza (calma, amigable o radiante), indicada por la escala acústica;

5. la naturaleza (hostil, amenazante), transmitida por armonías menores y la escala cromática;

6. la naturaleza nocturna, expresada por el timbre de las cuerdas, una melodía similar a la marcha y sonoridades encantadoras;

7. la elegía, expresada por una atmósfera estática o pasiva;

¹³ Márta Grabócz, "'Topos et dramaturgie': Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartok [sic]", en *Degrés* 109-110, 2008, pp. j1-j18. El artículo incluye un resumen de la literatura secundaria sobre Bartók que alude a determinados tópicos o los trata directamente, aun cuando los autores no empleen el término.

8. *perpetuum mobile*, que se manifiesta en un movimiento *ostinato* o motriz;

9. danza popular, canción en estilo campesino;

10. metamorfosis, restringida a ciertos momentos de la forma y caracterizada por la trascendencia o transubstanciación de la última aparición de una idea musical que ha estado presente con formas diversas desde el principio.

En la música de Stravinsky se origina a menudo una tendencia parasítica, que se torna esencial, en el tratamiento —o apropiación— de tópicos establecidos. En la base de lo estético hay un deseo de violar creativamente lugares comunes o motivos cargados de significado histórico o convencional. En su valioso estudio *Apollonian Clockwork: On Stravinsky*, Louis Andriessen y Elmer Schönberger revelan muchos de los subtextos del compositor y ofrecen así la posibilidad de percibir a través de la audición las figuras contrastantes y de los intertextos que forman una parte esencial de su obra. De hecho, *Apollonian Clockwork* no es más que un estudio del tópico. Tomemos un ejemplo que los lectores pueden recordar fácilmente: "la historia del soldado", compuesta en 1918, es un auténtico catálogo de referencias tópicas. Para facilitar la narración de la historia del soldado, Stravinsky recurre a cuatro clases principales de tópicos. El primero, la marcha, es presentado con diferentes apariencias o registros expresivos (marcha del soldado, marcha real, marcha triunfal del diablo) sin perder nunca su direccionalidad intrínseca. El segundo es la danza: el tango, el vals y el *ragtime* actúan como ejemplos convencionales junto a una danza del diablo. El tercero es la pastoral, con aires ejecutados junto a un arroyo. El cuarto es el coral, que se presenta en dos extensiones: un pequeño coral que solo dura ocho compases y el gran coral, que se prolonga aproximadamente veintinueve compases, con la narración del soldado intercalada. Dentro de estos tópicos mayores, se invocan tópicos

pequeños: fanfarrias, pedales que traen reminiscencias de la *musette* y el cántico "Dies Irae". Es igualmente importante, por cierto, el elemento de dramaturgia que guía la disposición de estos materiales, especialmente como una ventana hacia un discurso de repetición. Pero reconocer la *Marcha del soldado* como un auténtico desfile de estilos históricos ya es un paso en la dirección correcta.¹⁴

Escuchar la música del Romanticismo y del Posromanticismo con un enfoque centrado en los tópicos es, por lo tanto, escucharla como un repositorio de estilos convencionales ubicados históricamente, que permiten múltiples diálogos. Los ejemplos aquí mencionados –de Mozart, de Beethoven, de Schumann, de Liszt, de Mahler y de Stravinsky– no son más que un indicio de lo que es en realidad un universo vasto y complejo. No obstante, identificar los tópicos es solo la primera etapa del análisis; debe estar seguida de la interpretación. La interpretación puede limitarse a los significados movilizados dentro de una obra o incluir los que se hacen posibles en el espacio intertextual. El analista puede evaluar la tarea que llevan a cabo los tópicos individuales en una composición y, si lo desea, elaborar una narración que refleje su disposición en la obra. En algunos contextos, surgirá un argumento para la composición individual; en otros, los tópicos quedarán absorbidos dentro de un género expresivo mayor¹⁵ o,

¹⁴ El Preludio para piano "Minstrels" de Debussy es un estudio de caso fascinante en cuanto a la expresión de tópicos. Dentro de su estilo básico a la manera de *scherzo* logra incorporar diversas alusiones a otros estilos musicales. Quizás deberíamos distinguir entre el uso de tópicos y los tipos de cita o alusión deliberada que estudiaron Christopher Reynolds en *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003, y David Metzger en *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Kurt Weil es uno de los compositores del siglo XX cuya música invita con mayor fuerza al estudio del tratamiento de tópicos.

¹⁵ Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, op. cit., pp. 67-90.

de hecho, de una trayectoria estructural dominante; en otros más, los fragmentos conservarán sus identidades en los niveles más profundos, negándose a ser absorbidos o colonizados por un plan arquetípico unificado. En la práctica, identificar los tópicos puede producir resultados relativamente estables; interpretarlos, en cambio, suele producir argumentos diversos. Mientras que la identificación implica un descubrimiento de configuraciones familiares o relativamente objetivas, la interpretación es el ejercicio de una voluntad imaginativa, una fantasía alimentada por la capacidad del analista para la especulación. No hay arquetipos firmes sobre los que pueda basarse una interpretación de los argumentos surgidos de la sucesión de tópicos. Los resultados de la identificación difieren de una composición a otra. Un análisis de los tópicos confirma el carácter único de una composición dada a la vez que hace posible una comparación del contenido material que podría permitir una evaluación de la afinidad entre grupos de composiciones.¹⁶

COMIENZOS, SECCIONES CENTRALES, FINALES

La poética aristotélica nos legó una representación perdurable de la estructura de todo enunciado expresivo limitado temporalmente: tiene un comienzo, una sección central y un final. Este modelo formal o paradigma tiene un inmediato atractivo intuitivo. En la poesía, tanto como en la música, los compositores y los oyentes/lectores suelen escuchar la manipulación o el tratamiento de comienzos, secciones centrales y finales. Y

¹⁶ Para una evaluación reciente de la teoría de los tópicos, véase Nicholas Peter McKay, "On Topics Today", en *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, 2007, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/0124/0124.html> [consultado el 12 de agosto de 2008].

a lo largo de la historia del pensamiento acerca de la música, han existido ideas relacionadas con estas funciones. Mattheson describió la forma de un oratorio musical en términos que reconocen estas funciones,¹⁷ Koch elaboró una teoría compositiva de la forma que presenta apéndices y sufijos,¹⁸ y Schenker ubicaba un "cierre definitivo de una composición" en el momento en que la voz superior del acorde de tónica está en posición de octava.¹⁹ Más recientemente, Dahlhaus ha presentado una estructura tripartita que consiste en una fase inicial, evolución y epílogo.²⁰ Mi estudio previo de la música clásica postulaba un paradigma de comienzo, sección central y final,²¹ mientras que la influyente teoría de las funciones formales de William Caplin reformulaba ideas referidas a comienzos, secciones centrales y finales. De esta manera, la unidad formal o tipo de tema conocido como *oración* consiste en una *frase de presentación* en la que se enuncia y se repite una idea fundamental (comienzo), seguida de una *frase de continuación* que presenta fragmentación, aceleración armónica, liquidación y repetición secuencial (sección central) y una *idea cadencial* (final). Asimismo, se dice que las progresiones armónicas fundamentales que definen el estilo clásico pertenecen a una de estas tres categorías: prolongacional, cadencial y secuencial. Los procesos secuenciales son más característicos de las frases de continuación o secciones centrales, las cadencias marcan finales (tanto finales de los comienzos como finales de los fi-

¹⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1981, edición original, 1739, traducción de Ernest Harriss.

¹⁸ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, Leipzig, Böhme, 1787 y 1793, vols. 2 y 3.

¹⁹ Heinrich Schenker, *Free Composition*, op. cit., p. 129.

²⁰ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1980, traducción de Mary Whittall, p. 64.

²¹ Kofi Agawu, *Playing with Signs*, op. cit., pp. 51-79.

nales), mientras que la estasis de la prolongación puede iniciar la estructura, prolongarla en su sección central o cerrarla.²²

Sin embargo, a excepción de un puñado de intentos, el modelo comienzo-sección central-final se ha mantenido implícito en el trabajo teórico-musical; no ha llegado aún a ocupar el lugar central que podría tener en el pensamiento analítico actual. Esto se debe, en primer lugar, a que el modelo parece tan obvio y banal (en palabras de Craig Ayrey)²³ que no resulta evidente la manera en que el analista puede explorar sus ramificaciones en forma rigurosa. Pero el modelo solo puede parecer banal si se entienden los comienzos, secciones centrales y finales como ubicaciones temporales más que como *funciones* complejas con atributos convencionales y lógicos que operan en niveles diferentes de estructura. Una segunda razón, más significativa, se relaciona con el hecho inevitable de que, como conjunto de cualidades, los comienzos, secciones centrales y finales no están ubicados en una única dimensión musical sino que atraviesan diversas dimensiones. En otras palabras, interpretar un momento como un comienzo o un final implica invariablemente la lectura de una combinación de factores rítmicos, melódicos y armónicos en cuanto operan en contextos específicos. En un clima institucional en el que los analistas tienden a trabajar como especialistas dentro de determinadas dimensiones, las teorías que exigen desde un principio un enfoque interdimensional parecen plantear desafíos especiales. Sin embargo, estas dificultades no son insuperables; mi propósito aquí es, en parte, sugerir formas en las que prestarles atención

²² William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 2-3, 24.

²³ Craig Ayrey, "Review of *Playing with Signs*", en *Times Higher Education Supplement* 3, mayo de 1991, p. 7.

a los comienzos, secciones centrales y finales puede enriquecer nuestra percepción de la música del Romanticismo.

Para muchos oyentes, la impresión de la forma es mediada por las funciones de comienzo, sección central y final. El Primer concierto para piano de Tchaikovsky abre con un poderoso gesto de comienzo que, según Edward T. Cone, eclipsa todo lo que sigue; un gesto de apertura desproporcionado en su elaboración que destaca la introducción como un "marco excesivamente desarrollado que no logra integrarse al resto del movimiento",²⁴ Algunas aperturas, en cambio, se desarrollan como si estuvieran en la sección central de un proceso ya comenzado; tales aperturas presuponen un comienzo aun cuando lo reemplacen por una sección central. Charles Rosen cita el extenso pedal de dominante que abre la Fantasía en Do mayor para piano, op. 17, de Schumann, como ejemplo de un comienzo *in media res*.²⁵ Y un final como el del *finale* de la Quinta Sinfonía de Beethoven, con su cuantiosa reiteración del acorde de tónica, genera una sensación de exceso; emplea estratégicamente una técnica que podría describirse como infantil en lo retórico, para asegurarse de que ningún oyente pase por alto la realidad del final. No se trata aquí, sin embargo, del final como mera parte necesaria de la estructura; se convierte también en tema de discusión, un metafinal si se quiere.²⁶

En mi opinión, apenas comencemos a citar obras individuales, muchos oyentes descubrirán que tienen un conjunto rico y complejo de asociaciones con los comienzos, secciones centrales y finales. De hecho, muchas de las metáforas que emplean los

²⁴ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, Nueva York, Norton, 1968, p. 22.

²⁵ Charles Rosen, *The Classical Style*, op. cit., pp. 452-453.

²⁶ Donald Francis Tovey comenta la pertinencia de este final en *A Musician Talks*, vol 2: *Musical Textures*, Oxford, Oxford University Press, 1941, p. 64.

críticos subrayan la importancia de estas funciones. Lewis Rowell ha estudiado diversas estrategias de comienzo en la música y las ha descrito en términos de nacimientos, surgimiento, orígenes, gritos primales y crecimiento.²⁷ Los finales también han dado origen a metáforas asociadas con el descanso, y lo final, con la pérdida y la plena realización, con la consumación y la transfiguración, con el cese del movimiento y el fin de la vida y, en última instancia, con la muerte y el morir. "Eso es todo" podría decirse al final de *Tristán e Isolda*.

¿Cómo podríamos redefinir el modelo del comienzo, sección central y final con fines analíticos internos? ¿Cómo podríamos formular sus procesos técnicos para hacer posible su aplicación a la exploración de la música romántica? Todo proceso temporal circunscripto presenta una estructura de comienzo, sección central y final. El modelo opera en dos niveles diferenciados. El primero es el nivel material puro o nivel acústico. En este nivel se entiende el comienzo ontológicamente como lo que inicia el conjunto de eventos constitutivos; el final, como lo que demarca el carácter completo de la estructura, y la sección central, como el vínculo necesario entre comienzo y final. En este nivel, al analista le interesan fundamentalmente el sonido y la sucesión, la ubicación física de los eventos.

Hay un segundo nivel, más cualitativo, en el cual se entiende que los eventos (ya no los meros sonidos) presentan tendencias asociadas con los comienzos, secciones centrales y finales. Estas funciones están basadas en parte en la convención y en parte en la lógica. Según esta concepción, un comienzo es un evento (o conjunto de eventos) que desempeña la función normativa del comienzo. No se trata necesariamente de lo que

²⁷ Lewis Rowell, "The Creation of Audible Time", en J.T. Fraser, N. Lawrence y D. Park (eds.), *The Study of Time*, Nueva York, Springer, 1981, vol. 4, pp. 198-210.

uno escucha al comienzo (aunque a menudo lo es), sino de lo que define cualitativamente una estructura como un comienzo. Una sección central es un evento (o conjunto de eventos) que prolonga el espacio entre el fin del comienzo y el principio del final. Rechaza los perfiles constructivos de iniciación y peroración; sus estrategias retóricas fundamentales son el retraso y la postergación. Por último, un final es un evento (o conjunto de eventos) que desempeña las funciones asociadas con el cierre de la estructura. Por lo general, una cadencia o gesto cadencial cumplen esta función. Un final no es necesariamente lo último que escuchamos en una composición; puede producirse mucho antes de lo último que escuchemos y estar seguido de una confirmación retórica. La tarea de un final es brindar un cierre decisivo de los procesos estructurales que se asocian con el comienzo y la sección central.

El primer nivel de comprensión, por lo tanto, abarca el desenvolvimiento real y material de la obra e interpreta el modelo de comienzo-sección central-final como un conjunto de marcas de ubicación; es una función de locación u ordinal. El segundo se refiere a la función estructural dentro de dicho desenvolvimiento. La distinción entre locación o función tiene implicancias de importancia para el análisis. En particular, dirige la atención del oyente hacia algunas de las maneras creativas en que los compositores explotan las expectativas de los oyentes. Por ejemplo, una apertura según la locación, si bien es previa desde lo cronológico, puede presentar funciones que se asocian con una sección central (como en las obras que no comienzan en la tónica, o en las que abren con cadencias auxiliares) o con un final (como en las obras que comienzan con cadencias o con una progresión melódica de *mi-re-do* o *sol-fa-mi-re-do* [en la tonalidad de *Do* mayor]). Por lo tanto, no habría coincidencia entre locación y función y se crearía una discrepancia entre las dimensiones. Asimismo, en un final según la locación, las tendencias reiterativas que señalan estabilidad y cierre

pueden estar reemplazadas por un carácter abierto que rechaza el impulso a la cadencia, creando así una sensación de sección central, quizás un final equívoco. Este tipo de tratamiento es un recurso conocido en la música clásica, cuyos procedimientos cuidados y convenciones claramente definidas tienen la enorme ventaja de aguzar nuestra percepción para captar las desviaciones creativas que pudiera introducir un compositor. También lo emplean frecuentemente los compositores románticos dentro de sus idiolectos individuales y peculiares.

Si bien las tres locaciones son necesarias para definir una estructura, las funciones asociadas pueden coincidir o no con las locaciones. También es posible —desde un punto de vista funcional— perder un elemento del modelo, por ejemplo, empleando un final según la locación sin sensación de final. Los comienzos y los finales, por su esencia, se extienden en el tiempo; actúan como colonizadores potenciales del espacio que llamamos sección central. Por lo tanto, parecerían ser los elementos retóricos más críticos del modelo. En ciertos contextos, es posible redefinir el modelo aristotélico sin referencia a las secciones centrales: un comienzo termina donde comienza el final. También es posible mostrar que, en su expresión material, comienzos y finales se basan en estrategias similares. La estabilidad o construcción correcta necesaria para crear un punto de referencia al comienzo de un viaje musical comparte las formas materiales —pero no necesariamente la presentación retórica— de la estabilidad necesaria para sustentar una estructura dinámica y en evolución a su final. También es posible que los finales, por cerrar la estructura, definan una función indispensable. Desde este punto de vista, si tuviéramos que elegir solamente una de las tres funciones, elegiríamos el final. Sea como fuere, será necesario elaborar varias de estas permutaciones funcionales en análisis individuales.

No es difícil imaginar los tipos de procesos técnicos que podrían asociarse con los comienzos, secciones centrales y finales. Las técnicas que se asocian con cada una de las dimensiones de

una obra —armonía, melodía, ritmo, textura— podrían definirse normativamente y luego ser adaptadas a los contextos individuales. Respecto de la armonía, por ejemplo, podríamos decir que un comienzo expresa un movimiento prolongado I-V-(I). (He colocado el I de cierre entre paréntesis para sugerir que podría tener lugar o no, o bien que, cuando se presenta, su peso jerárquico podría ser significativamente menor que el del I inicial). Pero como el comienzo es un componente dentro de una estructura mayor en curso, a menudo la progresión I-V-(I) se encuentra contenida dentro de una progresión mayor de I-V, para darle perspectiva y potencial, para asegurar que su carácter se mantenga. En términos armónicos, una sección central es la ausencia literal de la tónica. Esto implica frecuentemente una prolongación del V. Como tales dominantes prolongadas suelen apuntar hacia un futuro momento de resolución, la sección central se puede concebir mejor en términos de ausencia y promesa: ausencia de la tónica estable y presencia de una dominante dependiente que es indicio de una tónica subsiguiente. Un final en términos armónicos es una cadencia ampliada, el complemento del comienzo. Si el gesto mayor del comienzo se representa como I-V, el gesto final correspondiente es V-I. El final cumple con la obligación armónica expuesta en el comienzo, pero no bajo una presión determinista. Del mismo modo que en el comienzo y en el final del comienzo o de la sección central, la ubicación de las funciones de comienzo y de final del final pueden ser claras o no serlo. En algunos géneros, los finales están marcados por un regreso temático o tonal marcado con claridad o por un gran despliegue de fanfarrias. En otros, solo percibimos el final retrospectivamente; el momento de la muerte no está marcado por ninguna actividad grandiosa.

Otras dimensiones musicales también pueden recibir caracterizaciones similares. Al hacerlo, debemos recordar que, si describimos la composición esencialmente como un modo de tratamiento, lo que llamamos normas y convenciones son

funcionales tanto cuando se las pone en práctica como cuando son violadas. En lo temático, por ejemplo, podríamos postular los imperativos de un planteo o definición claros para el comienzo, de fragmentación para la sección central y de restauración del planteo para el final, junto con gestos epigónicos o efectos de reminiscencia. En términos de frase, podríamos postular una trama similar: la claridad (en el establecimiento de las premisas) seguida de menor claridad (en la manipulación creativa de esas premisas) da como resultado final una claridad simulada para terminar. Además de estos procedimientos “estructurales”, deberemos tener en cuenta las rutinas compositivas individuales en la manera de diseñar comienzos y finales. Las trayectorias marcadas en Beethoven, los amplios paréntesis y cierres diferidos en Schubert, la delicadeza en el equilibrio de las proporciones en Mendelssohn y la inflexión lírica de los momentos que anuncian el regreso a la tónica en Brahms: actitudes todas ellas que podrían explorarse productivamente siguiendo el esquema del comienzo-sección central-final. Aquí tendremos espacio para el análisis de un solo compositor.

Como ejemplo del tipo de comprensión que puede surgir si se mira una obra romántica como una sucesión de comienzos, secciones centrales y finales en diferentes niveles, me remito a la *Canción sin palabras* en Re mayor, op. 85, N.º 4, de Mendelssohn (reproducida en forma completa como Ejemplo 2.1). La elección de Mendelssohn no es casual; uno de los rasgos más admirados de su música es su lucidez. En el ciclo de las canciones sin palabras, cada “canción” individual tiene, por lo general, una idea central presentada con un perfil preciso, modulado con maestría y bien delineado. La idea compositiva se presenta a menudo de manera emotiva. Una de las razones del extraordinario éxito del compositor en esta área es una comprensión sin par de los potenciales del comienzo, la sección central y el final en miniatura. Sugiero que el lector toque esta canción en el piano antes de leer los siguientes comentarios analíticos.

Ejemplo 2.1. Mendelssohn, *Canción sin palabras* en Re mayor.

op. 85, N.º 4.

Andante sostenuto.

Podríamos comenzar por el final. Supongamos que ubicamos una sensación de regreso a la tónica que comienza en la segunda mitad del compás 26. ¿Por qué allí? Porque la séptima menor ascendente de la melodía es el primer evento interválico de tal magnitud en la obra; representa un momento marcado, superlativo. Si seguimos el curso de la melodía que conduce a ese momento, escuchamos un ascenso físico en el diseño (que comienza con el fa sostenido en el compás 24) combinado con una ampliación de los intervalos a medida que nos aproximamos al sol agudo del compás 26. Específicamente, a partir de las tres últimas corcheas del compás 25, escuchamos en sucesión una cuarta ascendente (la-re), una sexta ascendente (sol-mi) y por último una séptima ascendente (la-sol). Además, este momento está ubicado cuando han transcurrido aproximadamente tres cuartas partes de la canción, está destacado por una armonía implícita de 6/5 que busca resolución y representa la culminación de un *crescendo* que ha comenzado a formarse dos

compases atrás. Es posible describir el momento mediante una analogía con una exclamación, quizás una exclamación esperada. También marca un punto de inflexión, el punto de inflexión más decisivo en la forma. Su cualidad superlativa no se reconoce solo retrospectivamente. Aquí, como en otras canciones sin palabras, Mendelssohn crea desde el principio y con gran habilidad un mensaje cordial para el oyente que tiene la forma de una serie de gestos complementarios. La melodía conduce (es decir, cumple la función de una *Hauptstimme* [voz principal]); la armonía apoya, subraya e intensifica el progreso de la melodía; la estructura de la frase regula el proceso temporal y se mantiene fiel a él. La acumulación de estas conductas dimensionales prepara el compás 26. Aunque la plena confirmación de la importancia de este momento solo se hará evidente retrospectivamente, el equilibrio entre lo prospectivo y lo retrospectivo —aquí como en toda la obra de Mendelssohn— resulta llamativo. Luminoso, directo, natural, hoy quizás se diría que poco problemático, el op. 85, N.º 4, ejemplifica cuidadosamente la construcción de un perfil temporal controlado.

Por último, el sentido de final que estamos construyendo no puede comprenderse referido a un solo momento, porque ese momento es en sí mismo el producto de múltiples procesos preparatorios. Consideremos el compás 20 como el comienzo del final. ¿Por qué el compás 20? Porque la bella melodía de apertura regresa en este punto desde el compás 2, luego de cierto material intermedio de otro orden (compases 12-19). Para una obra de dimensiones tan modestas, un regreso en gran escala como este sugiere rápidamente un sentido recíproco de cierre dentro de un gesto formal tripartito.

Si continuamos retrocediendo en la pieza, podemos interpretar que el pasaje que comienza en el compás 12 contrasta con los once compases precedentes, a la vez que los intensifica. Nótese el proceso casi secuencial que comienza con el *levare* del compás 12. Como una frase, la música procede primero en unidades de

dos compases (11⁴-13³, 13⁴-15³; en este párrafo, estas designaciones de límites de frases y las subsiguientes incluyen un prefijo de una corchea); luego continúa en unidades de un compás a la manera de un *stretto* (15⁴-16³ y 16⁴-17³) y concluye finalmente con dos compases relativamente neutros —“neutros” entendidos como carentes de una articulación de frase clara y repetida— de transición que regresan al tema de apertura (17⁴-19³).²⁸ El momento de regreso temático en el tiempo fuerte del compás 20 está apoyado no solo por la armonía de tónica como en el compás 2, sino también por la tonalización previa de la medianta; el momento adquiere así una mayor fluidez y oculta levemente la sensación de regreso. El pasaje completo de los compases 12-19 presenta una actividad intensificada retóricamente, que cesa con el regreso temático en el compás 20. Si, a diferencia de lo escuchado anteriormente, se escucha el pasaje desde el compás 20 hasta el final como el inicio de una sección de cierre en el nivel mayor de la forma, los compases 12-19 pueden escucharse como una sección central funcional.

Finalmente, podemos interpretar que los once compases iniciales establecen las premisas de la canción, con su material y sus procedimientos. Una introducción de un compás es seguida por una frase de cuatro compases (compases 2-5). Luego, como en una repetición (compás 6), la frase es modificada (compás 7) y llevada, pasando por si menor, a un nuevo destino tonal, fa sostenido menor (compases 8-9³).

En un gesto que normalmente sería una confirmación (compases 9⁴-11³), el fa sostenido menor es reemplazado por la dominante más convencional, la mayor. Podría decirse que hay un cambio deliberado de dirección, como diciendo: “Es aquí donde quiero estar”.

²⁸ Los compases 17⁴-18³ comienzan a la manera de las unidades previas de un compás, pero se modifican al final para conducir a otro lugar.

Si regresamos ahora a nuestra propuesta original de escuchar el compás 26³ como el comienzo del fin, aún debemos tener en cuenta que este momento todavía está un tanto alejado del final. ¿Cómo logra Mendelssohn sostener la dinámica compositiva entre los compases 26 y 37? Creando una red de eventos, que en su conjunto promueven el plan más extenso de cierre. La técnica indispensable no es otra que la repetición, que Mendelssohn utiliza de maneras precisas y diversas. Sigamos los eventos principales a partir del compás 26. Después del punto culminante en sol del compás 26³, hay un intento preliminar de cierre en los compases 28³-29¹. Pero se evade la cadencia: melódicamente escuchamos fa#-mi-la, no fa#-mi-re; el re suena en una voz interior de modo tal que el la, melódico y menos conclusivo, pueda iniciar un segundo intento de cierre. La armonía local en 28³-29¹ no es V6/4-5/3-I (con el segundo y tercer acorde en posición fundamental), sino V6/4- V4/2-IG,²⁹ más móvil. Parte de la estrategia de Mendelssohn consiste aquí en incluir los gestos más obvios de cierre dentro de un patrón mayor de bajo descendente que le dará al momento del cierre una sensación de continuidad. Esta línea comienza con la en el bajo en el tercer tiempo de 28, pasa por sol (también en 28), luego desciende por fa sostenido, fa natural y mi antes de llegar a un re móvil en el tiempo fuerte de 30, intercalando un la en 29¹. Esta línea de bajo estaba precedida por otra de dirección similar, que servía para preparar el punto culminante del compás 26. Podemos seguir su origen hasta el tercer tiempo del compás 23: re-do#-si (compás 23), la#-la³-sol-fa# (compás 24), luego trasladado a la octava superior

²⁹ Aquí y en otras secciones, sigo la práctica schenkeriana de interpretar los acordes de 6/4 cadenciales como acordes de función dominante que presentan un doble retardo al acorde dominante adyacente en posición fundamental. Por eso empleo el símbolo V6/4-5/3.

mi-re-do#-si (compás 25) y finalmente la (tiempo fuerte de 26); todo ello abarca una octava y media.

A diferencia del intento de cierre de los compases 28 y 29, el de los compases 31-32 llega a su destino. Un fa#-mi-re convencional sobre un V-I ofrece lo que fuera negado previamente. Muchos oyentes escucharán el tiempo fuerte de 32 como un momento de definición, tal vez un momento muy esperado y, en este contexto, el lugar donde se encuentran varios hilos narrativos. En términos de Schenker, este sería el "cierre definitivo de la composición";³⁰ marca que la actividad estructural de sub-superficie se ha completado. Se ha llegado al cierre sintáctico. En este punto, bien podríamos irnos a casa.

Pero el cierre sintáctico es solo un aspecto —por importante que sea— del acto pleno de cierre. Hay también una dimensión complementaria que afirmaría el sentido retórico del cierre, porque si bien hemos llegado a I en posición de octava, necesitamos deleitarnos con el re por un momento, reposar allí, disolver las numerosas tensiones acumuladas en el transcurso de la canción. Esta otra dimensión del cierre puede describirse de diferentes maneras: como retórica, gestual o incluso fenoménica. En esta canción sin palabras, Mendelssohn escribe un segmento similar a una coda breve (compases 32 hasta el final) para satisfacer esta necesidad. Estos últimos seis compases son una prolongación de la tónica. Sentimos que las brasas se van apagando, una sensación de calma, la serenidad de llegar a casa, incluso una sensación física de bienestar. Quizás escuchemos en estos compases una sensación de reminiscencia, porque la sensación de la proximidad de la muerte puede ser una invitación a revivir el pasado en forma abreviada. Es como si los momentos clave de la forma pasaran rápidamente ante nuestros ojos, no marcados como citas, sino con suavidad y sutileza, como

³⁰ Heinrich Schenker, *Free Composition*, op. cit., p. 129.

envueltos en niebla, a la distancia. Uno de los elementos salientes de este final es un simple motivo de nota vecina, la-si-la, anunciado en el primer compás de la canción, donde el si actuaba como única nota ajena al acorde dentro de la expresión de la tónica. Posteriormente, las notas la y si se asociaban en contextos diversos. Luego, en los compases 31 y 32, el motivo la-si-la, que allí suena casi como un lamento, trae a la memoria la nota melódica la. La armonía de V6/5 en la segunda mitad de los compases 32 y 33 también puede recordarnos el punto culminante del compás 26. Luego experimentamos también un descenso directo la-sol-fa#-mi-re, conmovedor en su sencillez, en los compases 33-35. Este grupo de grados de la escala apareció retrogrado en los compases 2¹-3³, cantado en el V, pero sin el sol en los compases 10-11, retrogrado nuevamente en los compases 20¹-21³ e inserto en los compases 28-29; vuelve en los compases 31-32, donde el la desempeña un papel exclusivamente ornamental, antes de aparecer en su forma más directa y prístina en los compases 32⁴-35³. Incluso la anacrusa de nota con puntillo del compás 32⁴ tiene cierto precedente en los compases 11-12, donde aporta energía a la primera sección contrastante significativa de la canción. Y la extensión de la mano derecha al registro más agudo de la pieza en el penúltimo compás remite a momentos salientes de intensificación en los compases 16 y 17, al punto culminante del compás 26 y a su eco en el compás 29. Estas extensiones de registro nos brindan una visión de otro mundo. En su conjunto, entonces, los últimos seis compases de la canción de Mendelssohn hacen posible una serie de narraciones acerca de la dinámica compositiva, entre las cuales las narraciones de cierre son quizás las más significativas.

Comenzamos este análisis del op. 85, N.º 4, de Mendelssohn ubicando el comienzo del fin en el compás 26 y luego fuimos retrocediendo desde ese punto. Pero ¿y si empezamos desde el comienzo y seguimos el desarrollo de los eventos hasta el final? Es evidente que ambas descripciones no serán completamente

diferentes, pero habrá un mayor énfasis sobre la acumulación de expectativas. Como indicación de que las prioridades no serán las mismas y con el fin de incluir algunos detalles excluidos de la discusión previa, volveremos a comentar la primera mitad de la canción (compases 1-19). El compás 1 desempeña la función de un preludio gestual del comienzo propiamente dicho; nos ayuda a familiarizarnos con el sonido y la figuración de la tónica, mientras que al mismo tiempo llega a un descanso melódico en el la como potencial nota melódica principal. La narración propiamente dicha comienza en el compás 2 con una melodía de cuatro compases. Llegamos al final del comienzo en el compás 11, donde se tonaliza la dominante. El procedimiento que Mendelssohn emplea aquí (como sucede con frecuencia en Brahms, por ejemplo, en la canción, "Wie Melodien zieht es mir", op. 105) es comenzar con un tema o motivo principal y llevarlo a distintos destinos tonales. En el primer segmento de cuatro compases (compases 2-5), el diseño armónico es claramente un I-V. En el compás 6 comienza una nueva sección de cuatro compases, pasa por la submediante en los compases 7-8 y cierra en la medianta en el compás 9. Pero, como dijimos antes, el enfático *levare* del compás 10, con un VII-6/5 del V (pensando en términos de la mayor) tiene el efecto de corregir este destino "erróneo". Si estamos tratando de ubicar el final del comienzo, podríamos asignárselo a la enfática cadencia sobre la dominante del compás 11. Sin embargo, suele ser difícil distinguir entre el final del comienzo y el comienzo del final. El potencial de exploración que indicara el la sostenido en el compás 7, primera nota no diatónica de la canción, les confiere a los compases 7-11 una sensación gradual de sección central. Esta sensación se intensifica de manera más convencional a partir del *levare* del compás 12. Desde aquí, hasta el compás 20, la música se mueve en cinco olas de intensidad cada vez mayor que confirman la inestabilidad asociada con una sección central. El Ejemplo 2.2 resume las cinco olas. Como podemos ver, el perfil melódico es

un ascenso gradual a la, que se alcanza en la ola 4. La ola 3 es interrumpida por la ola 4 casi a la manera de un *stretto*. La ola 5 comienza como una intensificación ulterior de las olas 3 y 4 pero rechaza la invitación a superar el punto culminante del la alcanzado en la ola 4 y opta por el sol sostenido (un semitono por debajo del la anterior), llevando a cabo un regreso a lo que, retrospectivamente, entendemos como punto de mayor intensidad. La ola 5 adopta también el diseño de las olas 1 y 2; se logra de esta manera una reexposición local o función simétrica. Se percibe que la mediante tonalizada del compás 9 era prematura; la mediante madura aparece en los compases 19-20.

Ejemplo 2.2. Cinco olas de acción en los compases 12-20 de la Canción sin palabras en Re mayor, op. 85, N.º 4, de Mendelssohn.

The image displays five staves of musical notation, labeled 'ola 1' through 'ola 5' on the left. Each staff begins with a circled measure number: 12, 14, 16, 17, and 18 respectively. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are:

- Ola 1: Measure 12: A4, B4, C5, B4, A4.
- Ola 2: Measure 14: B4, C5, B4, A4, G4, F#4.
- Ola 3: Measure 16: G4, F#4, E4, D4, C4, B3.
- Ola 4: Measure 17: B3, A3, G3, F#3, E3, D3.
- Ola 5: Measure 18: C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Alejándonos del detalle del op. 85, N.º 4, de Mendelssohn, vemos que el modelo de comienzo-sección central-final nos permite recorrer una composición romántica evaluando sus eventos en su relación y captando así su discurso. El modelo reconoce secuencias de eventos y hace un seguimiento de la tendencia del material musical. En este sentido, tiene el potencial de enriquecer nuestra comprensión de lo que los músicos habitualmente denominan *forma*: una cualidad compleja, sucinta, que refleja

la particular constelación de elementos dentro de una composición. No hay una manera mecánica de aplicar un modelo de comienzo-sección central-final; cada interpretación se basa en una lectura del detalle musical. Las interpretaciones pueden variar según dónde se ubique el comienzo, según lo que nos parezca un indicio del final, etcétera. Y si bien hemos resumido y ejemplificado en parte los rasgos generales de estas funciones en el análisis de Mendelssohn, el hecho de que surjan de la convención implica que podemos haber pasado por alto algunos aspectos de dichas funciones. No obstante, puede resultar esclarecedor prestar atención a la retórica musical tal como la transmiten la armonía, la melodía, la estructura de la frase y el ritmo.

El modelo de comienzo-sección central-final puede parecer banal, poco refinado en lo teórico o simplemente poco sofisticado; puede carecer del poder de predicción de teorías analíticas más explícitas en lo metodológico. Sin embargo, tiendo a pensar que hay cierta sabiduría en la resistencia a las recetas predeterminadas de las formas estándar. Este modelo aporta un conjunto de funciones directas que puede permitirle a un analista individual ingresar a una composición y escuchar en busca de las tendencias al cierre. La musicología ha propagado por mucho tiempo formas estándar (sonata, rondó, ternaria y una multitud de otras formas), no porque hayan demostrado que pueden mediar de alguna manera fundamental nuestra manera de escuchar, sino porque se las puede diagramar, se les puede dar una apariencia visual bidimensional y, por lo tanto, representarlas con facilidad en pantallas y pizarrones, en libros, artículos y exámenes parciales. Quien usa el modelo de comienzo-sección central-final, en cambio, interpreta las funciones a priori de la "exposición" de una sonata como meras denominaciones; un análisis apropiado examinaría nuevamente la obra en busca del conjunto de funciones —muchas de ellas de tendencia contradictoria— que definen la actividad dentro, digamos, del espacio de la exposición. Decir que invariablemente se entabla un diálogo entre las

funciones normativas en una forma sonata y los procedimientos concretos, por así decir, significa un avance, pero incluso esta formulación puede sobrevalorar el sentido convencional de las funciones normativas. El análisis debe ocuparse de la auténtica naturaleza del material y reconocer el potencial de significación de los elementos constitutivos de la obra; resumiendo, debe responder a la lógica interna de la obra, no a la lógica designada que se asocia con la convención externa. Reorientar el pensamiento y escuchar de esta manera puede renovar nuestra conciencia del complejo dinamismo del material musical y enriquecer nuestra apreciación de la música como discurso.

PUNTOS CULMINANTES

Los puntos culminantes o clímax merecen un lugar especial como ejemplos de un aspecto de la sintaxis y de la retórica del discurso musical del Romanticismo. Un punto culminante es un momento superlativo. Puede ser un momento de gran intensidad, un punto de extrema tensión o el lugar donde se libera definitivamente la tensión. Por lo general, marca un punto de inflexión en la forma (como vimos en el compás 26 del Ejemplo 2.1). Desde lo psicológico, una composición suele estar dominada por un solo punto culminante, pero como el todo mayor está constituido habitualmente por partes menores, cada una de las cuales podría tener su propia curva de intensidad, el punto culminante global puede entenderse como el producto de sucesivos puntos culminantes locales. Por su carácter marcado, el punto culminante puede durar solo un momento, pero también puede representarse como un momento extendido, como una planicie o región.

Ningún intérprete de alguno de los diversos repertorios del Romanticismo puede afirmar que desconoce los puntos culminantes. Los hay en abundancia en las arias de ópera; como notas agudas, son lugares de lucimiento, canales que ponen de relieve

el acto mismo de la interpretación. Como tales, son emocionantes para el público, cuyo gusto por estas arias se debe en gran parte al placer anticipado de experimentar estos momentos interpretados por diferentes voces, por así decir. También los encuentran frecuentemente los cantantes de *lieder*, a menudo en un entorno más íntimo, tratados con mayor sutileza. En la música orquestal, los puntos culminantes suelen brindar a los oyentes experiencias memorables; actúan como puntos de interés o marcas, lugares para deleitarse con un puro placer visceral. De hecho, el fenómeno es tan básico —y, sin embargo, tan poco estudiado por los teóricos de la música— que se tiende a pensar que no admite explicación o que no plantea temas teóricos especialmente conflictivos. Tal vez los puntos culminantes sean superficiales, efectos del nivel estructural superficial que deben dejarse de lado una vez que se inicia la búsqueda de procesos de nivel más profundo.³¹

Como los criterios analíticos que estamos desarrollando en este capítulo están orientados en su mayor parte hacia un esclarecimiento del nivel estructural superficial, resulta adecuado prestar atención a la noción de puntos culminantes. Los puntos culminantes transmiten un aspecto del perfil dinámico de una composición. Su pertinencia puede variar de una obra a otra o de un contexto a otro. Pueden arrojar luz sobre la dimensión expresiva o la forma de una obra. Si los consideramos en el

³¹ El estudio temprano más amplio de los puntos culminantes es de George Muns, "Climax in Music", tesis doctoral, University of North Carolina, 1955. "Exploiting Limits", de Leonard Meyer, op. cit., introduce una distinción importante entre clímax estadísticos y clímax sintácticos. Véase también Kofi Agawu, "Structural High-Points in Schumann's *Dichterliebe*", en *Music Analysis* 3 (2), 1984, pp. 159-180. Entre los estudios recientes, se destaca el de Zohar Eitan, *Highpoints: A Study of Melodic Peaks*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997, que puede leerse conjuntamente con la reseña de David Huron en *Music Perception* 16 (2), 1999, pp. 259-264.

contexto de los otros cinco criterios de análisis, los puntos culminantes adoptan una función auxiliar o aglutinante en cuanto pueden ser incorporados a los otros procesos. ¿Hay ciertos tópicos que facilitan la llegada al clímax? En el transcurso del proceso de comienzo-sección central-final, ¿dónde se presenta el punto culminante? ¿Cómo interactúa el esquema de puntos culminantes con la circularidad implícita de la organización periódica? En los puntos culminantes, ¿son especialmente apropiados los modos particulares de enunciación? ¿Qué función cumple una sucesión de puntos culminantes en el proceso de dar forma a una narración compositiva en particular?

La forma más simple y más directa de un esquema de puntos culminantes es la curva dinámica. Esta curva, que abarca múltiples procesos dimensionales, se eleva de manera gradual a partir de un punto relativamente bajo, llega a un punto culminante cuando han transcurrido aproximadamente tres cuartas partes de la estructura y luego decrece rápidamente. El esquema está representado ampliamente en la vida orgánica y en los procesos psicológicos. Sus proporciones transmiten la sensación de que el punto culminante no debería aparecer inmediatamente, sino avanzada la obra. Los parámetros que definen esta forma básica difieren de una obra a otra. Su representación más directa es la melodía, porque el impulso melódico es por lo general el impulso motivador fundamental en la expresión romántica. Los puntos culminantes melódicos suelen ser literalmente puntos elevados; pueden ser únicos en una obra o, si vuelven a producirse, pueden estar marcados de maneras que los diferencien de otros eventos. La armonía también es fundamental en la transmisión de puntos de intensidad. Por ejemplo, una armonía llamativa como un acorde de séptima disminuida puede representar el punto culminante. A veces, una armonía distante (por ejemplo, una relación de tritono, como veremos en el Preludio de *Tristán*) sirve para transmitir una sensación de algo extremo dentro de una trayectoria normativa de partida y regreso.

El comportamiento de los parámetros cuantificables como textura y dinámica puede observarse de manera más palpable e inmediata. Un punto culminante puede coincidir con una acumulación de capas instrumentales o puede ser el momento de mayor volumen dentro de su contexto. Leonard Meyer ha postulado la importancia cada vez mayor en la música del siglo XIX de los parámetros llamados secundarios (textura, dinámica, orquestación) por sobre los parámetros primarios (melodía, armonía, ritmo). Según Meyer, en el transcurso del siglo XIX, los parámetros secundarios desafiaron a los primarios compitiendo por prioridad funcional. Hay muchos ejemplos que apoyan esta teoría, pero también hay ejemplos que la contradicen. El siglo XIX parecería ser evidencia de un conjunto plural de prácticas. Algunos puntos culminantes son sintácticos mientras que otros son estadísticos.³²

Ciertamente, el modelo básico de la curva dinámica puede estar sujeto a variaciones. Un punto culminante puede presentarse de manera temprana en vez de hacerlo ya avanzada la forma. Puede aparecer con relativamente poca preparación y quizás estar seguido por un descenso prolongado. Puede ser reconocido retrospectivamente en lugar de ser anticipado; es decir que mientras que algunos puntos culminantes son claramente la culminación de procesos preparatorios explícitos, otros ingresan a la conciencia solo después de producidos. Estas manipulaciones creativas indican un interés simultáneo en las formas naturales y en el artificio de la transformación artística.

Sigamos la llegada a puntos culminantes en algunos momentos muy conocidos. En el espléndido *lied* de Schubert "An

³² Leonard B. Meyer, "Exploiting Limits", op. cit. Véase también su volumen posterior *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989.

die Musik", el punto culminante se produce hacia el final de la primera estrofa en el fa sostenido agudo (*Welt*) del compás 16. La estrofa tiene casi veinte compases, de modo que el punto culminante se produce cerca del final, no en la sección central ni al comienzo. ¿Cómo construye Schubert este momento para convertirlo en un punto de inflexión? Los medios estructurales son simples y su disposición en el tiempo es impecable. Desde el principio, Schubert mantiene una distinción relativamente consistente entre tres tipos de configuración de alturas; arpeggio, diatónico por grado conjunto y cromático. Si pensamos en ellos como modos de enunciación, vemos que actúan en tándem en la creación del punto culminante del compás 16. Primero, el pianista le ofrece a la cantante una figuración arpegiada (m.i., compases 1-2). Ella acepta (compases 3-4), pero por un lapso limitado: el imperativo del cierre musical da preferencia al movimiento melódico por grado conjunto (compases 5-6). El pianista repite su ofrecimiento de tríada (m.i., compases 6-7) y, mientras la cantante responde, el pianista continúa por grado conjunto (m.i., compases 8-9). Entre tanto, la respuesta de la cantante incorpora el salto melódico más grande de toda la canción (séptima menor descendente en los compases 7-8). Pero este cambio de dirección no es más que el producto de un cambio de octava; si reescribimos la melodía de Schubert de estos compases (7-9) dentro de una sola octava, vemos que el modo de grado conjunto diatónico es lo que regula este segundo enunciado. Ahora el pianista avanza cromáticamente (m.i., compases 10-11). No es esta la primera vez que el pianista usa elementos cromáticos (sol#-la en m.i., compases 4-5 y la-la#-si en m.i., compás 8), pero el enunciado del compás 10 es más decisivo y tiene un aura de intensificación. Aquí, cuando comienza su tercera frase (compás 11), la cantante no responde directamente a lo que le ha ofrecido el pianista; la conduce el impulso de sus propios enunciados previos. Esta frase está regulada por la mezcla de movimiento

arpegiado y movimiento por grado conjunto. Luego, en la acción final de la frase (compás 14), el pianista le da rienda suelta al cromatismo, con una sola concesión a una tríada implícita en la conclusión de la frase (la-re en m.i., compases 18-19). La articulación del punto culminante de la cantante adopta la forma de un extendido ascenso diatónico por grado conjunto de la a fa sostenido (compases 144-163). Nótese, sin embargo, la brecha que introduce Schubert al acercarse a la nota culminante: re-fa#, no mi-fa#. El efecto retórico de esta brecha de tercera está subrayado por la situación armónica local: una dominante secundaria en posición de 6/5 apoya el fa sostenido agudo del compás 16. Luego llega el alivio con una figuración que mezcla el movimiento por grado conjunto con la tríada (compases 17-19). Nótese que el punto culminante del compás 16 no es la única aparición de ese particular fa sostenido en la canción. Lo escuchamos tres compases antes (compás 13), pero allí no estaba destacado por el acento ni por la armonía. De hecho, el fa sostenido funciona en toda la obra como ancla, punto de inflexión, marcador de límites y finalmente como punto culminante.

Ejemplo 2.3. Schubert, "An die Musik".

The image shows a musical score for Schubert's "An die Musik". It consists of two systems of music. The first system is labeled "Mäßig" and includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has the lyrics: "Da hat die Kunst, in nie viel großem - / O! hat ein Seuf - zer, da - her Harf ent -". The piano accompaniment features arpeggiated chords and a melodic line. The second system continues the vocal and piano parts with the lyrics: "Steh - den, Wo mich des Le - bens wel - der Kreis um - stichet, / Das - sen, Ein st - bet, bei - li - ger Ak - kord ver - dr". The piano accompaniment continues with similar textures, including some chromatic movement.

11
 Hat die mein Herz - zu mir - gezogen, hat mich in ei - ne
 Das ich - selb - st - zu - spre - ch - te, er - zähl - te, Du - sel - de - Krone, ich -

16
 Ich - so - viel - er - wäh - le, in - die - sel - be - so - viel - er - wäh - le
 Ich - so - viel - er - wäh - le, in - die - sel - be - so - viel - er - wäh - le

19

Prestar atención al punto culminante, por lo tanto, significa prestar atención a la forma en su conjunto. Los círculos teóricos estadounidenses no han adoptado este criterio de análisis en particular porque, entre otras razones, sus parámetros constitutivos no pueden especificarse por adelantado. Más bien, el analista debe prestar atención a las formas que suenan dentro de cada contexto individual. En mi opinión, abordar el análisis de esta manera es comprender más acerca de la música que lo que surge de una forma de análisis limitada, por ejemplo, a la conducción de voces o a procesos hipermétricos. Es ingresar a los diseños peculiares del nivel estructural superficial no como estructura autónoma, sino como conjunto de cualidades emergentes, interrelacionadas paramétricamente.

Ejemplo 2.4. Chopin, Preludio op. 28, N.º 1.

Agitato

mf

f

ppp

28

La forma retórica del primero de los preludios op. 28 de Chopin es la perfección en sí misma. Un antecedente de ocho compases cierra en una semicadencia. (El hecho de que la armonía del compás 8 sea de dominante con séptima desvía la sensación de semicadencia, sin borrarla). Luego Chopin comienza una repetición de esos ocho compases. Después del cuarto, intensifica el procedimiento. La melodía ahora incorpora el cromatismo, incorpora la colaboración del bajo (el movimiento paralelo entre bajo y soprano), adopta una modalidad de *stretto*

para intensificar la sensación de urgencia y culmina finalmente en un clímax sobre re-do (compás 21), la nota melódica más aguda del preludio. Desde ese punto, las cosas se encaminan gradualmente hacia el cierre. La melodía regresa desde lo alto y se aproxima al do, de manera juguetona al principio, para alcanzar finalmente el reposo en el compás 29. Hay un *diminuendo* en todo el pasaje posterior al punto culminante y los diez últimos compases reposan sobre un pedal de tónica, do. La expresión es un arquetipo del Romanticismo: los medios son claros, pero sutiles; la retórica es evidente, pero nunca banal; el efecto, conmovedor; no hay una persistencia innecesaria. Para completar, Chopin nos recuerda que todavía hay algo más. La llegada al do del compás 29 no llevó a cabo el cierre, un mi terminal (compás 34) deja las cosas en suspenso, agregándole un toque de poesía al final.

Parece probable que sea el punto culminante del compás 21 lo que dé forma a la experiencia de muchos intérpretes y oyentes. El compás 21 es un punto de inflexión. Aquí se abandona el efecto intensificador de *stretto*; la melodía cromática que va ascendiendo de manera consistente, duplicada una octava más abajo (compases 16-20), es superada por un momento diatónico (compás 21) y el descenso melódico complementario desde el punto culminante es íntegramente diatónico. El único vestigio de cromatismo está en la región del punto culminante (compás 22). El resto son notas blancas.

Chopin se toma tiempo para el cierre. No se trata del empleo rutinario de la sintaxis convencional para cerrar una estructura. Los motivos sol-la y mi-re que aportaron la oposición armónica esencial en los compases 1-3 y 5-7 respectivamente reaparecen brevemente (compases 25-26 y 27-28), en un gesto cargado de reminiscencia. Las remembranzas se presentan al acercarse el final. Cuando en el compás 29 aparece finalmente el ansiado do, lo acaricia cuatro veces un doble retardo de $6/4-5/3$ (compases 29-32).

El opus 28 de Chopin en su conjunto es un espacio productivo para el estudio de los puntos culminantes. En el N.º 3 en Sol mayor, por ejemplo, el comienzo del final no está marcado por un punto culminante cargado de tensión, sino por un giro a la subdominante (compases 16-19), una reorientación de la trayectoria armónica. El N.º 4 en modo menor, profundamente expresivo, está formado por dos largas frases, un antecedente (compases 1-12) y su consecuente (compases 13-25). El punto culminante aparece en el medio del consecuente (compases 16-17), con la marca de *stretto* característica de Chopin, un *forte* en la dinámica y un contacto pasajero con un si grave, la nota más baja de la pieza hasta este momento, que solo es desplazada por un mi en el último compás. En el N.º 6 en Si menor el punto más alejado es la región del napolitano de los compases 12-14, ubicado promediando la obra. Este punto de inflexión algo temprano está seguido por un período de cierre especialmente prolongado (compases 15-26). El pequeño Preludio en La mayor N.º 7, marca su punto culminante mediante una dominante secundaria de la supertónica (compás 12). El punto culminante, presentado en dos frases simétricas (compases 1-8 y 9-16), forma parte del material precadencial que conduce a la cadencia final. En el N.º 9 en Mi mayor, una reinterpretación enarmónica de la armonía de la medianta (la bemol en el compás 8) transmite la sensación de punto culminante. En el N.º 13 en Fa sostenido mayor, un mi natural que funciona como una séptima disminuida del acorde de tónica (compás 29) significa que se emprende el regreso y actúa como un punto de inflexión crítico en la forma. Y en el dramático Preludio N.º 22 en Sol menor, una repetición modificada del período de apertura conducido por el bajo (compases 1-8, 9-16) está seguida por una frase aún más intensa que promete un cierre (compases 17-24) y su repetición inmediata (compases 25-32). Finalmente, el gesto cadencial de los compases 31-32 se repite como 33-34 y aparece superpuesto a lo que parece ser otro planteo del tema de apertura. El bajo

queda fijo en los compases 36-38 y necesita de la intervención (divina) de un acorde invertido de sexta aumentada en el compás 40 para introducir la cadencia final. La trayectoria que elige Chopin aquí es una trayectoria que va creciendo en intensidad hasta que un evento colosal o incluso catastrófico (compás 39) detiene el movimiento y cierra la estructura.³³

En el Preludio de *Tristán e Isolda*, las sucesivas de movimiento culminan en el compás 83 con un acorde que contiene las notas la bemol, mi bemol, do bemol y fa. Este momento marca el punto de inflexión decisivo del prelude. Lo que sigue es un regreso a la apertura, una cierta recapitulación que completa la forma tripartita general. Existen volúmenes de comentarios que dan fe de que esta famosa obra puede servir para apoyar múltiples programas analíticos. Lo que nos interesa aquí es la comprensión más simple y directa de la forma general del prelude. Basándonos en el compás 83, podemos comprender las tendencias preparatorias que se manifiestan en los ochenta y dos compases precedentes tanto como la función complementaria de los veintiocho compases subsiguientes. Así como "An die Musik" de Schubert y el Preludio en Do mayor de Chopin, op. 28, N.º 1, ascendían hasta un punto culminante y resolvían a partir de allí, el prelude de Wagner, en mayor escala, asciende en olas hasta un punto culminante y resuelve desde allí.

Los medios son directos y antiguos. El compás 83 es el momento de mayor intensidad sonora del prelude. El progreso de la dinámica colabora para transmitir ese efecto. Este es también uno de los compases más densos. Hay puntos anteriores, como los compases 55 y 74, que lo prepararon, pero el efecto superlativo deriva aquí de su posición terminal. No hay nada posterior en

³³ Para un tratamiento más detallado del cierre en los preludios de Chopin, véase Kofi Agawu, "Concepts of Closure and Chopin's op. 28", en *Music Theory Spectrum* 9, 1987, pp. 1-17.

el prelude que se asemeje a la explosión del compás 83, mientras que los momentos previos de intensificación siempre transmiten la promesa de que hay algo más. Psicológicamente, el compás 83 niega la posibilidad de un momento de mayor intensidad.

Estos rasgos están en la superficie de la superficie y pueden observarse de manera inmediata. Pero hay otros. Conocemos el acorde del compás 83 en el primer acorde del prelude, el acorde de Tristán propiamente dicho (Ejemplo 2.5). Independientemente de la interpretación que le demos, su función como (relativa) disonancia dentro de la apertura de tres compases no puede discutirse. Es indudable que desde cierto punto de vista cada una de las sonoridades resultantes de los compases 2-3 es una disonancia, pero hay también una sensación de que la séptima de dominante de cierre (compás 3) brinda en cierta medida una resolución, si bien de tipo local y provisorio. En otras palabras, el acorde de Tristán marca un punto de tensión elevada que resuelve —por lo menos en parte— mediante el acorde de séptima de dominante. Es verdad —como nos han recordado Boretz y otros— que el acorde de Tristán y la séptima de dominante son equivalentes dentro de los sistemas de relación que afirman que las inversiones y las transposiciones son equivalentes.³⁴ Pero aun si diseñáramos una narración en la cual el acorde de Tristán progresa hacia otra versión de sí mismo en los compases 2-3, el camino real de la progresión se entendería en términos de una trayectoria expresiva que le confiere una sensación de menor tensión a un elemento en virtud de su posición terminal.

³⁴ "Surge ahora", escribe Benjamin Boretz, "que el acorde de Tristán, notoriamente 'ambiguo', tan huidizo o anómalo en la mayoría de las explicaciones tonales de la pieza, así como la conocida 'séptima de dominante', tan crucial para estas mismas explicaciones tonales, son aquí precisamente inversiones simples y equilibradas uno de otro, con muy poca evidencia local que apoye su interpretación como diferentes en este sentido". Véase Boretz, "Metavariations, Part 4: Analytic Fallout", en *Perspectives of New Music* 11, 1973, p. 162.

Ejemplo 2.5. Wagner, Preludio de *Tristán e Isolda*, compases 1-3.



El punto culminante del compás 83, por lo tanto, reproduce un sonido que ha formado parte del léxico de la obra desde el principio. No obstante, en su contexto local, el acorde tiene una función armónica precisa: es un acorde de séptima semidisminuida sobre la supertónica en la tonalidad local de Mi bemol menor. La tonalidad principal del prelude es La menor (con una inflexión intercalada a la tonalidad mayor y excursiones a otras tonalidades). Mi bemol menor está a considerable distancia de la. Si se escucha en términos de las distancias prescritas que regulan un constructo como el círculo de quintas, mi bemol, preparada principalmente por su dominante si bemol, es el punto más alejado armónicamente de la. Por lo tanto, el punto culminante del prelude es, entre otros procesos que hemos destacado antes, producto de la actividad de subsuperficie que explota la propiedad convencional de la distancia armónica.³⁵

Tal coincidencia entre los ámbitos expresivos y los estructurales es la excepción más que la regla cuando se trata de la articulación de puntos culminantes. La actividad de subsuperficie, limitada por un sistema explícito de relaciones teóricas, debe ser domesticada de maneras particulares para que pueda llevar a cabo

³⁵ Puede encontrarse una visión complementaria del Preludio de *Tristán* en la demostración que hace Robert Morgan de que los procesos formales consisten en la repetición de unidades y procesos de variación (de hecho, una lectura semiológica): "Circular Form in the *Tristan* Prelude", en *Journal of the American Musicological Society* 53, 2000, pp. 69-103.

una tarea expresiva. El "ritmo" del sistema de relaciones suele tener poco o nada que ver con el ritmo que se va desarrollando en la obra, incluso en un nivel macro. Los sistemas están basados en relaciones lógicas atemporales, mientras que las obras se van desarrollando temporalmente en una imitación de la vida orgánica. Y es esta circunstancia lo que puede alentar a algunos oyentes a dudar de la pertinencia de la coincidencia que hemos identificado en el Preludio de *Tristán*, por la cual el acorde de Tristán y el acorde de séptima de dominante se consideran equivalentes. Otra manera de expresarlo es decir que los procedimientos estructurales están disponibles como medios expresivos. Quien desee postular una diferencia entre el compás 2 y el 83 señalará las diferencias de notación y de destino; quien desee postular una igualdad invocará la sinonimia enarmónica. Admitir esta apertura en la interpretación no es sugerir en modo alguno la inutilidad de la tarea analítica. Es más bien negar el carácter evidente de cualquiera de las alianzas que establecemos entre el ritmo sistémico y el ritmo en tiempo real; es recordarnos que son los planes que traemos a la mesa de análisis lo que determina qué relaciones consideramos significativas en una obra. En mi opinión, los analistas han ignorado los ritmos inherentes de los constructos teóricos y han buscado paralelos oportunistas —rápidos matrimonios de conveniencia, podría decirse— con los ritmos orgánicos más palpables de la superficie expresiva. En los peores casos, es equivalente a mentir, a afirmar que los ritmos aparentes expuestos dentro de un sistema de lógica atemporal pueden transponerse directamente al ámbito temporal. No, sería más auténtico mantener separadas las esferas de apoyo de dichos rasgos. Y si llegaran a coincidir, como en el compás 83 del Preludio de *Tristán*, deberíamos tratar el momento como un incidente aislado.³⁶

³⁶ David Lewin aborda este tema en el curso de una discusión de dos diferentes lecturas schenkerianas de la obra compuesta por Händel sobre el

Probablemente, el momento más memorable del primer movimiento de la inconclusa Décima Sinfonía de Mahler sea el punto culminante que se escucha en los compases 204-206 y nuevamente en 208. Aun sin mirar la partitura, al escuchar el movimiento sabemos que una serie de olas de acción han preparado un momento superlativo. El acorde climático está constituido por terceras superpuestas, el momento es de gran sonoridad (la indicación es *ff*) y densidad; no hay ningún otro gesto que tenga un peso retórico similar en ningún otro lugar del movimiento. El punto culminante está bien marcado, tanto prospectiva como retrospectivamente. Mirar la partitura revela varios detalles adicionales. El punto culminante es un acorde de diez notas sobre un Do sostenido grave (Ejemplo 2.6). El movimiento está en Fa sostenido mayor, con importantes secciones en Si bemol. En el entorno inmediato del punto culminante escuchamos primero un acorde de la bemol menor (compás 194), luego el acorde de diez notas sobre do sostenido (compás 204), cuya resolución se dilata hasta la segunda mitad del compás 220. Si leemos el acorde de la bemol menor enarmónicamente como sol sostenido menor, es posible escuchar todo el pasaje

texto del conocido himno de Navidad "Joy to the World", en "Music, Theory, Phenomenology, and Modes of Perception", en David Lewin, *Studies in Music with Text*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 85-88. Una lectura interpreta la melodía como una línea 8 (*Joy to the world*), la otra como una línea 5 (*Joy to the world*). Si bien Lewis reconoce que "la lectura schenkeriana no afirma que 'world' [mundo] es más importante que 'joy' [alegría], procede, no obstante, a explorar las posibilidades metafóricas de cada lectura. Pero como el *Kopffion* [nota principal] tal como lo imagina y lo postula Schenker pertenece a una secuencia de voces idealizadas, no necesariamente de carne y hueso, su prominencia en el nivel estructural superficial (lograda por medio de la prominencia de acento o duración, por ejemplo) no es un rasgo definitorio. Por lo tanto, tratar de interpretar hermenéuticamente voces idealizadas es tratar de transferir valores a través de un límite sistémico. En nuestros términos, es confundir el "ritmo" del sistema con el ritmo real de la obra.

como una cadencia ampliada de II-"V"-I. Este sustento convencional aparece en otros lugares en Mahler (véanse, por ejemplo, los fragmentos de *La canción de la tierra* que analizamos en el Ejemplo 4.34) y refuerza la fundamentación de su lenguaje musical en las reglas armónicas del siglo XVIII. Pero la elaboración de esta progresión incorpora numerosas modificaciones que, por último, sacan el sonido de un entorno del siglo XVIII y lo ubican directamente dentro de un ámbito material de fines del siglo XIX o comienzos del siglo XX.

Ejemplo 2.6. Acorde de diez notas en el primer movimiento de la Décima Sinfonía de Mahler, compás 204.



Desde el punto de vista de la sintaxis armónica, el acorde de diez notas funciona como una dominante por tener la fundamental en el do sostenido. Sobre este do sostenido hay dos acordes de dominante con novena, una novena menor y una mayor, sobre do sostenido y fa natural respectivamente. En otras palabras, el acorde de diez notas combina las dominantes con novena de las tonalidades de Fa sostenido y Si bemol. Como estas son las dos tonalidades principales del movimiento, la combinación de sus dominantes ampliadas en este momento sería una acción compositiva lógica. Es verdad que percibir las dominantes por separado es un auténtico desafío, pero la explicación conceptual no presenta dificultades comparables. Como en el Preludio de *Tristán*, lo que marca este punto culminante para la percepción es una combinación de rasgos estructurales y expresivos.

Es interesante destacar lo que sigue al punto culminante del movimiento de Mahler, por la manera en que se ejecuta el cierre que suele seguir al punto culminante (compases 203 hasta el final).

Este denso acorde con función dominante sobre Do sostenido ha instalado una expectativa de resolución, que podría haberse presentado de manera temprana en el compás 214, dando lugar a la introducción de cuatro compases (209-212) que lleva al retorno temático en 213. Mahler mantiene el pedal de do sostenido para la primera fase de este retorno (213-216). Con el cambio de *tempo* y el cambio temático en 217, el do sostenido persiste, pero ahora está incorporado a progresiones muy locales de V-I. Solo al llegar al final del compás 220 se produce la resolución propiamente dicha como una cadencia auténtica con la sostenido en la voz superior. Este cierre discreto no parece capaz de brindar el peso retórico necesario para contrarrestar el efecto de la gigantesca dominante de diez notas; hay una red de gestos de cierre, algunos armónicos (compases 229-230), otros más melódicos (compases 241-243) dispersos a lo largo de los compases finales del movimiento. Gestos cadenciales, reminiscencias con forma de fragmentos y enunciados melódicos estratégicamente incompletos transfiguran el final de Mahler. (De hecho, este movimiento fue el más completo, en borrador, de todos los movimientos de la incompleta Décima Sinfonía).³⁷

La discusión de los puntos culminantes, por lo tanto, se inserta perfectamente en la discusión de los cierres, porque organizar un cierre parecería ser lo más lógico luego de alcanzar un punto culminante. Y esto consolida lo afirmado previamente: si bien los seis criterios que se desarrollan en este capítulo y en el capítulo 3 fueron elegidos para centrar la atención en rasgos y mecanismos específicos, dichos rasgos y mecanismos no son plenamente autónomos. De hecho, en un análisis más completo de este movimiento podríamos volver a la melodía de la viola

³⁷ Véase una discusión más detallada en Kofi Agawu, "Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony", en *19th-Century Music* 9 (2), 1986, pp. 222-223.

que abre la obra, hacer un seguimiento de sus apariciones subsiguientes y observar cómo las notas re y la reciben una atención especial en los puntos culminantes. No nos sorprenderá entonces que en las cercanías del acorde de diez notas se destaquen las mismas notas en lugares próximos (la natural en el tiempo fuerte de 203, re natural en 209).

Dentro de un lenguaje esencialmente romántico, donde suelen valorarse el efecto y la inmediatez, la lógica de una sucesión momento a momento brinda a veces una explicación que es superior a procesos sintácticos tales como la combinación de dos novenas de dominante en el punto culminante del movimiento o incluso la explotación de una distancia de tritono a partir de la tónica en el Preludio de *Tristán*. Sin negar la coherencia de sus enfoques individuales a la composición, podríamos distinguir, sin embargo, entre componer como una manera de *hablar* dentro de un lenguaje convencional relativamente estable y componer mediante el uso de un *sistema*. Para la época en que Mahler estaba trabajando en su Décima Sinfonía (1910-1911), otros compositores estaban adoptando la composición mediante un sistema; algunos críticos posteriores consideraron que esta elección era históricamente inevitable. Mientras que adherir a un sistema no excluye necesariamente hablar un lenguaje —para Saussure, por ejemplo, el lenguaje *era* un sistema— hay una diferencia significativa de retórica entre componer mediante un sistema y componer produciendo enunciados en un lenguaje natural o seudonatural.

La construcción del punto culminante en el primer movimiento de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók representa las presiones duales de sistema y lenguaje en la composición y nos servirá como un adecuado ejemplo final de la noción de punto culminante. Los recursos de Bartók son tan directos como todo lo que ofrecía el siglo XIX. Desde una nota central, la, hay dos líneas contrapuntísticas que recorren —por quintas— senderos opuestos, culminando en mi bemol, punto

climático del movimiento. Luego se revierte el proceso hasta que las líneas convergen en el la inicial (véase la sucesión de notas principales en el Ejemplo 2.7 y los compases finales del movimiento en el Ejemplo 2.8, que resumen la progresión más amplia la-mi bemol-la). En estas trayectorias se utilizan todas las quintas disponibles excepto do sostenido/re bemol entre el la bemol del compás 58 y el fa sostenido del compás 65. Proporcionalmente, la sección ascendente cubre alrededor de dos tercios del alcance total del movimiento, mientras que el descenso es rápido y cubre el tercio restante. Este proceso basado en las alturas está reforzado por otros dos procesos dimensionales. Desde el punto de vista del registro, las apariciones del sujeto principal divergen del la que está debajo del do central; cuando ambas líneas llegan al mi bemol del compás 56, están en el punto de mayor distancia de registro. La secuencia de dinámicas puede percibirse de manera más inmediata aún. Bartók usa un sistema gradual: comienza en un *pp* (compás 1), llega al *fff* en el clímax del mi bemol (compás 56) y regresa a un punto inferior *ppp* (compás 88). La dinámica parecería estar utilizada como un conjunto, de manera que lo que faltara en el ascenso se restablecería en el descenso. La dinámica de *ppp*, por ejemplo, aparece al final de la sección de descenso, pero no en el ascenso, el *mf* se presenta en el descenso, pero no en el ascenso y el *ff* aparece en el ascenso, pero no en el descenso. El efecto final es el de atravesar todo el rango dinámico desde lo más suave hasta lo más sonoro.

Ejemplo 2.7. Elementos estructurales de alturas en el primer movimiento de *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók.



Ejemplo 2.8. Compases finales del primer movimiento de *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók.



¿Cómo experimenta el oyente esta confluencia particular de procesos dimensionales? Para la manera de escuchar de algunos oyentes, la dinámica y la densidad de texturas son influencias primordiales. Estos parámetros cuantificables, ostensiblemente secundarios, producen un impacto inmediato; no requieren interpretación alguna dentro de sistemas sintácticos. De hecho, para estos oyentes, el punto culminante no se alteraría si se reubicaran las alturas (dentro de los límites de este idiolecto particular); es suficiente seguir el curso de los parámetros estadísticos y experimentar el ascenso palpable de intensidad hasta un punto culminante y luego el descenso desde allí. Pero ¿qué sucede con la distancia tonal? Las quintas divergentes de Bartók se originan en una matriz precompositiva. Si bien la tonalidad en el sentido de una tríada completa no es aquí la fuerza motivadora, hay notas que tienen una prioridad definida por diversas formas de énfasis y afirmación. Y aunque nos gustaría pensar que la progresión la-mi b -la es una estructura profunda, comparable quizás a una estructura de I-V-I, la disposición de las notas la y mi bemol, sin mencionar las notas asociadas intermedias, no da lugar necesariamente a una forma de escuchar dependiente de lo tonal. Sería prematuro, por lo tanto, establecer una conexión entre el Preludio de *Tristán* y el primer movimiento de la *Música para cuerdas*, aunque en ambos esté presente el marco de la-mi b -la. En el Preludio de *Tristán*, la semántica de la tonalidad nos permite postular jerarquías con facilidad; por otra parte, la prolongación de la por medio de su dominante recibe un énfasis tal que es imposible discutir su predominio. Pero las quintas de Bartók parecen tener vida

para el momento y desalentar una interpretación jerárquica. Y el tritono la-mi b no tiene entonces un estatus a priori como consonancia o disonancia dentro de la gramática compositiva. De hecho, en el sistema de ejes de Lendvai, las notas la y mi bemol pertenecen al mismo eje (de tónica), de modo que alejarse de una y llegar a la otra no se explica como una progresión de un centro a otro centro opuesto —probablemente una dominante sustituta— sino como una progresión dentro de una región funcional única, la de la tónica.³⁸

En todo caso, no debemos establecer una distinción demasiado estricta entre escuchar la música romántica como un lenguaje y escuchar la música posromántica como un sistema o incluso un antisistema. Por tentador que sea interpretar una manera de escuchar como natural y la otra como artificial, una como “intuitivista” y la otra como “constructivista”, podríamos considerar que la realidad más posible implica un desdibujarse de los límites, una interpenetración de ambas maneras. Tales comparaciones deben validarse analíticamente. En los breves ejemplos que hemos visto, se subsumen jerárquicamente grados de la escala en Wagner y en Mahler mientras que en Bartók predomina la centralidad contextual. Pero Bartók también utiliza algunos de los mismos parámetros secundarios empleados por compositores anteriores.

El punto culminante es, por lo tanto, un rasgo fundamental de los niveles estructurales superficiales románticos y tiene su lugar en cualquier taxonomía de criterios de análisis. En el análisis, el contexto lo es todo; deberíamos, por lo tanto, remitirnos a él para clarificar situaciones ambiguas. Como cualidad, el punto culminante representa un sentido de lo supremo, lo extremo, lo exagerado y superlativo, y estas cualidades suelen

estar distribuidas en varias de las dimensiones de una obra. Espero que mis comentarios sobre los pasajes de Schubert, de Chopin, de Wagner, de Mahler y de Bartók hayan confirmado la concepción de que prestar atención a estos rasgos ostensiblemente superficiales podría enriquecer nuestra apreciación de las características particulares de la música romántica.

³⁸ Erno Lendvai, *Bela Bartók: An Analysis of His Music*, Londres, Kahn and Averill, 1971.

CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS II

PERIODICIDAD

Un *período* es un marco regulador cuya función es organizar el contenido musical. Todo enunciado musical de ciertas dimensiones debe fraccionarse en secciones más pequeñas para asegurar que sea comunicable y comprensible. Como las oraciones, las frases o los párrafos de la composición verbal, los períodos funcionan como elementos constitutivos de nivel medio, marcadores de las unidades de sentido de una composición. ¿El sujeto habla en oraciones cortas o largas? ¿De qué manera define una sucesión de períodos la forma global o "ritmo estructural" de la obra? Los ritmos periódicos ¿son intercambiables o fijos?

La tradición perdurable de la *Formenlehre* [teoría de la forma] ha concebido conjuntos elaborados de términos, conceptos y modos de representación simbólica para describir este aspecto fundamental de la música. Algunos de ellos ofrecen teorías generales de organización formal, otros arrojan luz sobre estilos históricos específicos, algunos prescriben acciones para la composición, mientras que otros ofrecen modelos para

la descripción analítica. Abundan las taxonomías en los escritos teóricos y analíticos de Burmeister, Koch, A.B. Marx, Riemann, Schoenberg, Tovey, Ratner, Rosen, Rothstein, Caplin y Hepokoski y Darcy, para mencionar solo una docena de nombres. El gran número de trabajos sobre este tema sugiere que para muchos estudiosos la forma como experiencia específicamente temporal o periódica está en el núcleo de la comprensión de la música y de la posibilidad de disfrutarla.

Un repaso rápido de algunos de los términos y conceptos que emplean algunos teóricos destacados para describir los aspectos temporales de la estructura musical brindará un indicio del espectro de técnicas y efectos que se basa en nociones de periodicidad. Según Ratner, la periodicidad "representa la tendencia [...] a moverse hacia objetivos, hacia signos de puntuación [...]. [Un] pasaje no se percibe como período hasta que se llega a alguna clase de cadencia conclusiva [...]. La extensión de un período no puede prescribirse". Entre los términos que emplea figuran movimiento, punto de llegada, simetría (así como perturbaciones de la simetría), estructura de la oración, extensiones del período y digresiones internas.¹ Como Ratner, William Rothstein se basa en teorías contemporáneas y más recientes en su estudio del ritmo de la frase de los siglos XVIII y XIX. Entre los términos que emplea se incluyen frase (antefrase y posfrase), ritmo de frase, conexión de frases, expansión de frase, prefijo, sufijo, inserción parentética, hipermedida, introducción, anacrusa prolongada y tiempos fuertes sucesivos.² La teoría de la forma de Caplin se basa en diversos tipos de cadencias (abandonada, auténtica, elidida, evadida), progresión cadencial, funciones conclusivas, iniciales y centrales;

¹ Leonard G. Ratner, *Classic Music*, op. cit., p. 33.

² William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Nueva York, Schirmer, 1989.

período, interpolación y oración.³ Y el vocabulario de Christopher Hasty fue elegido para captar los aspectos temporales de la experiencia musical y para distinguir temporalidades diversas: movimiento, proceso proyectivo, dilación, ahora, instante, atemporalidad y negación.⁴

Todo oyente de música romántica posee una comprensión intuitiva de la periodicidad. Cuando escuchamos un prelude de Chopin, una canción de Liszt, un *intermezzo* de Brahms, un motete de Bruckner o un aria de Verdi, somos conscientes de los momentos en que crece y decrece, de los puntos altos y bajos, de sus momentos de reposo y dinamismo. Percibimos, por lo general, que aquí ha concluido un pensamiento, que se ha abandonado un proceso que comenzó antes o que está por presentarse un evento de determinada seriedad. También los oyentes que se mueven (silenciosamente) al compás de la música y los bailarines que responden físicamente están alerta a las regularidades e irregularidades en el fraseo y a los agrupamientos mayores a un tiempo. Schubert procede por agrupamientos medidos a lo largo del Quinteto en Do mayor, pero interrumpe la periodicidad de vez en cuando, utilizando pasajes al unísono para mover deliberadamente el discurso de un estado de poesía lírica a otro. El Quinteto para piano op. 44 de Schumann presenta frases satisfactorias de cuatro compases, pero también somos conscientes de que aquí y allá irrumpe un modo de habla que proyecta una periodicidad alternativa, percibimos como un sacudón que busca romper la periodicidad existente para introducir una nueva. Y en el Concierto para violín de Mendelssohn, la manera de presentación está controlada por unidades de cuatro compases. Esto facilita en cierta medida el

intercambio entre el discurso orquestal (más restringido) por una parte y la narración del solista (más libre) por otra. Contribuye también a la inteligibilidad más o menos inmediata del "mensaje" en un género cuya declarada intención persuasiva suele dejar pocos aspectos de la forma exterior librados a la imaginación del conocedor.

La consideración más importante para el análisis es el *sentido de periodicidad*, entendido como la tendencia del material sonoro a implicar que continúa y a alcanzar cierto grado de cierre. Para abordar esta cualidad formularemos las mismas tres preguntas que se plantearon al final del capítulo 1: ¿dónde comienza el movimiento? ¿Dónde termina? ¿Cómo llega hasta allí? La intención de estas preguntas es ayudarnos a canalizar nuestras intuiciones acerca de la forma de la dinámica compositiva y a guiar la construcción de la periodicidad.

Antes de comenzar los análisis debemos hacer una última salvedad general. Si bien la extensa literatura dedicada a la forma, el ritmo y la periodicidad en la música tonal ha puesto a nuestra disposición innumerables ideas, un aspecto de la literatura sugiere que podríamos abordar el tema de manera un poco diferente. Son demasiados los estudios de la música romántica que han adoptado un enfoque sobredeterminado del análisis de la forma. Atraídos por las convenciones de la organización de la estructura de frase, han desdibujado la posible distinción entre periodicidad como mecanismo práctico para la composición y periodicidad como presencia resultante que guía el escuchar de un oyente. Sin negar la pertinencia de la convención, quisiera mantener esta distinción —que puede ser en gran medida una cuestión de énfasis— para sugerir que el acto de escuchar puede adoptar una forma directa, menos mediada, basada en el mejor de los casos en una apreciación de los momentos clave de puntuación, no necesariamente en una conciencia posterior de la sucesión de agrupamientos precisos de frases. Para el oyente, la aparición de un signo de puntuación

³ William E. Caplin, *Classical Form*, op. cit.

⁴ Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, Nueva York, Oxford University Press, 1977.

indica que una idea o proceso se ha completado parcial o plenamente y que está por comenzar algo nuevo. Las puntuaciones pueden ser regulares o irregulares, pero incluso en los contextos más regulares el sentido de periodicidad suele ir más allá de lo aportado por el agrupamiento. El énfasis analítico, por lo tanto, no debería centrarse en antecedentes y consecuentes, oraciones bien definidas o de forma defectuosa, o formaciones y deformaciones de la sonata, si bien estos enfoques pueden resultar útiles en las etapas iniciales del análisis. El énfasis debería estar más bien en el *sentido* que hay detrás de los gestos musicales, la tendencia del material a permanecer abierto o cerrado o su predilección por rechazar ambas tendencias y permanecer suspendido entre ambas.

Mahler, Cuarta Sinfonía, tercer movimiento, compases 1-61

La primera parte de este bello e intenso movimiento, que lleva la indicación de *poco adagio*, avanza con una determinación que oscurece el sentido de periodicidad regular (el Ejemplo 3.1 ofrece una reducción para piano para el análisis siguiente pero a los lectores les resultaría conveniente tener a la vista la partitura orquestal, ya que se hacen varias menciones a la instrumentación). Sin embargo, hay momentos de clara articulación, momentos exagerados, puntos de regreso, que permiten segmentar la obra. ¿Cómo se alcanza el sentido de periodicidad en estos sesenta y un compases?

Como la melodía (y a veces dos melodías que se desarrollan simultáneamente) conduce la acción, seguirle el curso a la melodía puede ser un mecanismo confiable para comprender cómo está regulado el enunciado musical. Comenzamos en el registro de tenor con el sonido cálido de un cello acompañado por contrabajos en *pizzicato*. La canción va surgiendo sin prisa, recorre brevemente un curso indirecto, se intensifica expresivamente y luego se detiene en una semicadencia (compás 16).

Entendemos que el pensamiento melódico no ha concluido pero ahora es otra la voz que conduce. En el compás 17 los cellos pasan al registro inferior cantando la misma canción, mientras que ahora conducen los segundos violines con algo que parece ser nuevo. Como ya hemos escuchado la melodía del cello, sabemos que la nueva melodía es un agregado, una contramelodía a la manera de un contrasujeto; representa la acumulación de capas polifónicas. Esta segunda melodía llega también a un momento de intensificación (compases 22-24), no solo por su registro más agudo sino también por la mayor actividad rítmica, la incorporación de las apoyaturas preferidas de Mahler y, quizás como elemento más significativo, la fusión de las voces del violín y el cello de manera que el enunciado vocal que comenzó en el compás 17 como dos voces se convierte en el compás 24 en una y la misma voz. De esta manera, aunque los segundos violines y el cello no estén al unísono, la línea musical define que el rol del cello es subsidiario.

La melodía por grado conjunto de los segundos violines, que comienza en la segunda parte del compás 23, lleva de manera tan directa al nuevo comienzo a partir del compás 25 que tendemos a escuchar una elisión de frases. El compás 24, análogo al 16 en una primera audición, sugiere una coma, una semicadencia, un punto preliminar de reposo que se presenta como provisorio. En el compás 16 Mahler parecía decir "Aún no he concluido"; en el 24 dice lo mismo. Por otra parte, la continuidad melódica entre 24 y 25, con el movimiento implícito *fa#-sol* sobre el V, lleva al oído a escuchar una cadencia auténtica sobre los dos compases. Las ambigüedades de este tipo son fundamentales para la experiencia de la periodicidad. Quizás son una de las razones por las que el estudio de este aspecto vital de la música romántica no se ha prestado todavía a la estandarización.

Ejemplo 3.1. Mahler, Cuarta Sinfonía,
tercer movimiento, compases 1-61.

Ruberoil (poco adagio)

Consideremos otro aspecto de los dos períodos que hemos escuchado hasta ahora: los compases 1-6 y 17-24/25. Ambos terminan de manera incompleta y por lo tanto transmiten la sensación de una obra en progreso. Pero la extensión del segundo es la mitad de la extensión del primero, rasgo que puede sorprender a los oyentes que no estén mirando la partitura o marcando el tiempo con el pie. Además, el hecho de que el segundo período intensifique la expresión sugiere que todo el pasaje de 14 compases es un único enunciado, que comienza bajo, por así decir, y llega a un momento intensificado retóricamente en 23-24. Identificar estas trayectorias es un desafío en sí mismo y depende del lugar en que nos ubiquemos temporalmente como sujetos oyentes.

El compás 25 marca un nuevo comienzo, el tercero desde el principio del movimiento. La canción inicial del cello pasa ahora a los primeros y los segundos violines, que tocan dos octavas y una octava respectivamente por sobre el registro inicial del cello. Al mismo tiempo, el oboe se hace cargo de la contramelodía de los compases 17 en adelante. Los contrabajos y cellos a dos tocan el bajo en *pizzicato* al que nos acostumbramos desde el principio. Este tercer período genera un fuerte sentimiento cadencial desde su quinto compás (compás 29) en adelante. Mahler emplea todos los recursos de que disponían los compositores románticos para crear una pausa: un registro agudo que se sabe insostenible, una progresión armónica de círculo de quintas que genera un cierre

(mi-la-re- [y finalmente] sol), una inflexión cromática y —quizás lo más significativo— la llegada a un acorde en 6/4 con función dominante en el compás 31, signo arquetípico de la inminencia de un cierre. La sensación de dominante se extenderá a lo largo de los compases 31 a 36, confiriéndole a toda la frase de los compases 25 a 36 una función conclusiva. En términos coloquiales, es como si comenzáramos el movimiento cantando una canción que no terminamos (1-16), la repitiésemos en una versión intensificada sin llegar a un cierre (17-24) y luego la cantásemos en una versión más intensificada aún, llegando a la añorada cadencia en este tercer intento (25-37). Estas características de repetición e intensificación residen en el ámbito de la periodicidad; incluso podríamos decir que abarcan la totalidad de la música.

El compás 37 marca el inicio de otro comienzo más en el movimiento: el cuarto, en el esquema más general. Se escucha ese bajo en *pizzicato* que ya nos resulta familiar (Schubert lo tocaba en el piano para acompañar a su cantante en "Wo ist Sylvia?") y nos trae a la memoria los tres comienzos previos de 1, 17 y 25, ahora duplicados una octava más abajo. La melodía superior tiene un dejo de resignación; sus ambiciones quedan empequeñecidas por los logros melódicos del período anterior. En este punto, estamos comenzando a percibir una circularidad en el proceso general. Tal vez se trate aquí de una variación formal. Sin embargo, este cuarto período no tarda en conducir a una cadencia decisiva en los compases 44-45 y la llegada a la cadencia queda confirmada por una progresión convencional de I-IV-V-I, con una tonalización del IV (compases 46-47). El hecho de que la música que se inicia en el compás 37 no muestre ninguna ambición en un principio y luego se mueva para llevar a cabo una cadencia amplia y decisiva le confiere a este cuarto período una sensación de cierre, quizás una función similar a la de una coda breve. Después de la cadencia de los compases 36-37, podríamos haber percibido un fuerte comienzo nuevo. Pero la fuerza simulada fue

de corta duración y se impuso la presión acumulada del cierre, dando lugar a la gran cadencia de los compases 44-45.

La fuerza relativa de la cadencia de los compases 44-45 pone de relieve el carácter de las uniones entre las frases. Cada vez que ubicamos el comienzo de un proceso musical en determinado compás, corremos el peligro de estar mintiendo o por lo menos de estar simplificando una situación compleja. Prestar atención a la periodicidad y a la tendencia del material es una manera útil de no olvidar que los límites de las frases son fluidos, que los medios convencionales de representación analítica son acotados. Consideremos la sucesión de los compases 16-17. El planteo del compás 16 le dice al oyente que se aproxima una semicadencia. De hecho, Mahler escribe un apóstrofo en este punto de la partitura, indicando el carácter diferenciado del momento y el pensamiento musical que cierra. Por lo tanto, no hay una progresión cadencial (V-I) en sentido estricto entre los compases 16 y 17. Además, el compás 17 está marcado por otros signos de un comienzo (el ingreso de una nueva melodía, el regreso de la antigua melodía levemente ornamentada), que nos alientan a escuchar el compás 16 como la conclusión de un proceso, por incompleto que sea. La transición de los compases 24-25 también es engañosa. En términos estrictos, tampoco aquí deberíamos imaginar una cadencia auténtica, porque el planteo del compás 24 produce el efecto de una conclusión de un pensamiento incompleto, una conclusión preparada por un estallido melódico apasionado. Lo que complica esta segunda transición es el movimiento físico un tanto deliberado que conducen las voces a dúo: el segundo violín y el cello. Para expresarlo de manera algo más sutil, podríamos decir que la transición de los compases 24-25 transmite un mayor sentido de dependencia que la de los compases 16-17, pero que ninguna de ellas se aproxima a una verdadera cadencia.

La tercera transición importante del movimiento está en 36-37. Aquí es más difícil ignorar la sensación de cadencia. Hemos mencionado la gran llegada a la dominante en el compás 31; este

grado armónico se extiende hasta el 36 y encuentra su resolución al comienzo del 37. De esta manera, mientras que los compases 1-16 y 17-24 terminan con una semicadencia, los compases 25-37 concluyen con una cadencia completa. Es de destacar, sin embargo, que la transición de los compases 36-37 se ve debilitada por el regreso de nuestro contrabajo en *pizzicato*, que ahora ya es un significativo reconocible de comienzos. Podríamos entonces hablar de una elisión de frase por la cual el compás 37 cumple con la doble función de final de la frase anterior y comienzo de la siguiente.

A partir del compás 37 la cuestión del cierre adquiere una especial importancia. Si la cadencia de los compases 36-37 es auténtica pero quizás articulada con debilidad a causa de la elisión de la frase, la cadencia siguiente de los compases 44-45 es una cadencia auténtica más fuerte. La tendencia melódica de los compases 43-44 instala un fuerte deseo de llegar a Sol, mientras que en 36-37, al pasar de Re a Do para llegar a Si, renuncia a ese deseo. Asimismo, el acorde subdominante precadencial del compás 43 intensifica la sensación de cadencia de los compases 44-45. Sin embargo, la sensación está contrarrestada por la nueva melodía que cantan los fagotes y las violas a partir del compás 45, que Mahler recupera de una sinfonía anterior. La elisión vuelve a debilitar la cadencia y promueve la continuidad, pero no en la misma medida que en los compases 36-37. El gesto intertextual también subraya la discontinuidad entre los compases 44 y 45.

La siguiente instancia de puntuación es la cadencia auténtica de los compases 50-51. Algunos oyentes escucharán las notas en *pizzicato* del contrabajo –reforzadas ahora por el arpa– no solo como la indicación de un comienzo, como nos hemos acostumbrado a esperar, sino como una indicación más marcada del final: efecto poético que Brahms, entre otros compositores, usa para indicar el regreso final. Como el cierre de 50-51 se presenta solo siete compases después del cierre de 44-45, se intensifica nuestra sensación de que estamos en la región del cierre global.

De hecho, a partir del compás 51, el enunciado musical les da prioridad a los elementos de cierre. Los compases 51-54 inician este último intento de cierre. Luego, los compases 55-56 hacen un primer intento de cierre, con una progresión melódica arquetípica de si-la armonizada convencionalmente como I-V7 (el V7 está expresado literalmente por $V4/2$ pero la sensación subyacente es de V7). Se produce un segundo intento en 57-58, progresando también del I al V. El tercer intento en 59-61 queda atrapado en el I. Luego se lo despoja de contenido y queda reducido a un si que actúa a su vez como quinta en la sección en mi menor que sigue en el compás 62.

Podemos ahora, con el beneficio de la visión retrospectiva, resumir los segmentos o unidades que articulan una sensación de periodicidad de la siguiente manera:

1-16	16 compases	51-54	4 compases
17-24	8 compases	55-56	2 compases
25-37	13 compases	57-58	2 compases
37-45	9 compases	59-61	3 compases
45-51	7 compases		

La diferencia en la extensión de los segmentos –algunos son relativamente cortos (dos, tres o cuatro compases), mientras que otros son largos (ocho, nueve, trece o dieciséis compases)– puede llevar a algunos lectores a sospechar que se ha producido una confusión de niveles en este cálculo de periodicidad. Pero la heterogeneidad en la extensión de los segmentos es un atributo fundamental de la idea de periodicidad que estamos desarrollando aquí. Los períodos no deben entenderse como unidades fijas o recurrentes de duración sino como constelaciones que promueven una sensación de cierre. Si lleva dieciséis compases articular la sensación de que se ha llegado a un cierre, hablaremos de un período de dieciséis compases. Si por el contrario solo lleva dos compases transmitir la misma sensación, hablaremos de

un período de dos compases. Según esta concepción, la periodicidad es similar a la función de los períodos en la composición en prosa: depende íntimamente de la tendencia del material musical. No se basa necesariamente en un esquema regulador externo. Ciertamente, dichos esquemas pueden coincidir con los diseños producidos por la forma interior, pero no es necesario que así sea y a menudo no lo es. El oyente que presta atención a la tarea específica de cierre que emprenden los segmentos individuales de una obra estará más atento al sentido general de la música que el oyente que cede al impulso casi automático de un esquema regulador de estructura de la frase.

Por último, resulta evidente que hablar de periodicidad es hablar implícitamente de algunos de los otros rasgos que desarrollamos en este capítulo y en el anterior. La idea de comienzos, secciones centrales y finales es relevante para la experiencia de la periodicidad. De manera similar, los puntos culminantes marcan puntos de inflexión dentro de la forma y probablemente transmiten el sentido de periodicidad de una obra.

Schubert, "Im Dorfe"

En la canción, la periodicidad es una cualidad compleja, emergente. El amalgamado de palabras y música amplía los parámetros constitutivos de una obra. El poema tiene sus propios períodos, sus propias unidades de sentido, y cuando se compone una obra musical sobre la base de un texto verbal, dicho texto desarrolla articulaciones periódicas diferentes o adicionales basadas en su incorporación a un género musical. Y para conservar la coherencia dentro de las limitaciones impuestas por su propio lenguaje, la música debe estar sujeta a ciertas reglas de corrección en la composición. En otras palabras, debe operar en los niveles duales de *langue* y *parole*, es decir, adaptarse simultáneamente al estado sincrónico del lenguaje tonal de comienzos del siglo XIX y a las peculiaridades, manierismos y estrategias del compositor.

La trayectoria armónica de "Im Dorfe", del ciclo *Viaje de invierno* de Schubert ilustra esa corrección en la composición. "Im Dorfe", canción que evoca una atmósfera nocturna, ejemplifica una forma de periodicidad basada en el planteo y la elaboración de una progresión armónica simple, cerrada. En los capítulos siguientes ampliaremos el tema de los modelos armónicos y los procesos de generación. Aquí me propongo simplemente mostrar cómo se puede conferir una cierta periodicidad a la canción mediante simples transformaciones de una progresión ordinaria.⁵

El Ejemplo 3.2 muestra los nueve períodos de "Im Dorfe" a la manera de resúmenes armónicos similares a corales. Los resúmenes, ordenados cronológicamente, son los siguientes:

Período 1	compases 1-8	Período 6	compases 26-28
Período 2	compases 8-19	Período 7	compases 29-31
Período 3	compases 20-21	Período 8	compases 31-40
Período 4	compases 22-23	Período 9	compases 40-49
Período 5	compases 23-25		

Ordenados conceptualmente, como en el Ejemplo 3.2, el orden de los períodos es el siguiente: 1, 2, 8 y 9; 6 y 7; 3 y 4, y 5. El ordenamiento conceptual avanza desde la expresión más normativa del modelo básico (1), pasando por dos expansiones (períodos 2, 8 y 9) y dos acortamientos (períodos 6 y 7) a tres

⁵ Me propongo limitar aquí mis comentarios a la periodicidad de la sucesión armónica. No es mi propósito llevar a cabo un análisis poético-musical completo. Se puede encontrar una orientación útil sobre algunas de las características principales de "Im Dorfe" en John Reed, *The Schubert Song Companion*, Manchester, Manchester University Press, 1985, p. 453, y en Arnold Feil, "Two Analyses ['Im Dorfe' from *Winterreise* and Moment Musical in F Minor, op. 94, N.º 3 (D. 780)]", en Walter Frisch (ed.), *Schubert, Critical and Analytical Studies*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, pp. 104-116.

expresiones del modelo alejadas de la tónica en la tonalidad de la subdominante: los períodos 3, 4 y 5 (el período 5 representa aquí una leve expansión de 3 y 4).

La línea superior del Ejemplo 3.2 muestra el modelo como una simple progresión cadencial I-ii6/5-V-I. Agregando notas de paso en las voces exteriores y dilatando la llegada de la dominante mediante un acorde de 6/4 con función de dominante, llegamos a la armonía de Schubert para el período 1 (compases 1-8). El siguiente período, 2 (compases 8-19), también es una unidad cerrada y comienza exactamente como la anterior. No obstante, a partir del quinto compás se amplía la dominante insertando acordes en 6/4 e incorporando una mezcla de modos hacia el final del período (16-17). Los compases 8-19 son, por lo tanto, una expansión de 1-8.

Los compases 18 y 19 están fuera de un marco de periodicidad. Las notas graves del bajo en el compás 18 nos piden que esperemos que se produzca la próxima acción de Schubert y que comencemos a salir de los límites establecidos por los dos primeros períodos. El re complementario que canta la soprano en el compás 19 es un rayo de luz: nos prepara para un cambio de afecto que se produce a partir de un cambio de tonalidad (a Sol mayor, IV) y un cambio de tempo rítmico. La actitud del protagonista cambia: las cosas se mueven más lentamente y experimentamos una sensación de distancia.

Los períodos de la sección central de "Im Dorfe" son notablemente más cortos. Primero viene el período 3, prolongación de dos compases de Sol (compases 20-21); véase el modelo en el Ejemplo 3.2. Esto se repite en los compases 22-23 como período 4. Luego viene otro período de dos compases, el 5 (compases 24-25), basado en una progresión cadencial que incorpora un movimiento de la fundamental por quinta en el bajo. Hay una secuencia interna que podría llevarnos a escuchar este período de dos compases como si estuviera formado por dos unidades de un compás, pero la prolongación general de Sol le da predomi-

nio al agrupamiento de dos compases. Por último, un apéndice (compás 26) llega a Re como V de Sol, extendido a su vez por medio de un arpegiado ornamentado de la mano derecha, que conduce a dos compases de V7 en la tonalidad de Re (compases 29-30) como preparación para el regreso a la sección A. Si el modelo armónico de los compases 26-31 es una progresión repetida de V-I, los compases 26-28 pueden escucharse como expresando la progresión sobre un pedal (período 6) mientras que los compases 29-31 (período 7) muestran una dominante con séptima en posición fundamental precedida por una nota vecina cromática superior en el bajo, superponiéndose nuevamente con el regreso. En resumen, la sección central está dividida en cinco pequeños períodos (períodos 3, 4, 5, 6 y 7) sobre la base de la articulación armónica local.

Con el regreso en el compás 31 (preparado por la figuración a partir del compás 29) regresamos también al modelo armónico del comienzo de la canción. El modelo básico vuelve a guiar los compases 31-40 (período 8). La expansión de este modelo comienza en el compás 36, donde el acorde de 6/4 es menor en lugar de mayor, que luego abre la región cercana a si bemol. Luego si bemol es el bajo de un acorde de sexta aumentada que prepara la elaborada cadencia con carácter de himno de los compases 38-40. (La semejanza entre la textura coral de la música de Schubert en estos compases y la textura coral empleada en la demostración de nuestro modelo armónico puede servir de justificación —si fuera necesaria— para el ejercicio presentado en el Ejemplo 3.2). Este modelo se repite ahora como período 9 en los compases 40-49, donde los compases 46-49 funcionan simplemente como expansión de la tónica. En resumen, la sección A' está formada por dos períodos más extensos, 8 y 9.

Ejemplo 3.2. Estructura periódica de "Im Dorfe",
de *Viaje de invierno* de Schubert.

Modio

se convierte en

Periodo 1 (compases 1-8)

se convierte en

Periodo 2 (compases 8-19)

Periodo 3 (compases 20-21) y 4 (compases 22-23)

se convierte en

Periodo 5 (compases 23-25)

se convierte en

Periodo 6 (compases 26-28) Periodo 7 (compases 29-31)

truncado

se convierte en

Periodo 8 (compases 31-40) y 9 (compases 40-49)

Si las unidades de sentido de "Im Dorfe" de Schubert como las describimos aquí resultan persuasivas, podemos apreciar un aspecto de la habilidad compositiva de Schubert. Responde a las oportunidades miméticas y declamatorias que le ofrece un texto

verbal y retiene así una visión armónica segura, distribuida en nueve períodos de extensiones diversas. Los períodos más prolongados se presentan en las secciones exteriores mientras que los más breves aparecen en la sección central más fragmentada. El relato de la periodicidad es ciertamente solo uno de los que podrían contarse acerca de la canción, pero la fuerza de la articulación armónica de Schubert puede alentarnos a privilegiar este ámbito en la construcción de una presentación más amplia de la dinámica general de la canción.

Schumann, "Ich grolle nicht"

Como en "Im Dorfe" de Schubert, esta canción del ciclo *Amor de poeta* de Schumann tiene una distribución compleja de períodos. Las libertades que se tomó Schumann con el poema de Heine al componer la canción revelan su fuerte instinto musical: la repetición de ciertas palabras y de la frase "Ich grolle nicht" casi como un estribillo.⁶ Por lo tanto, existen motivos para escuchar la canción en términos de un impulso musical dominante sin negar el valor de lo que nos revele la consideración conjunta de palabras y música.

La forma externa de la canción sugiere dos partes principales que reflejan la división en estrofas de Heine. La primera está formada por los compases 1-18, la segunda por los compases 18-36. Podríamos hablar entonces de dos grandes períodos, el primero incompleto, el segundo completo. Pero esta primera lectura de la forma periódica oculta la estructura de punto culminante de la canción. Como muchos lectores saben y recuerdan, un la agudo (que, por otra parte, Schumann agregó muy avanzado el proceso compositivo) sobre la palabra *Herzen* [corazón]

⁶ Véase la discusión de las modificaciones realizadas por Schumann en Edward T. Cone, "Words into Music", op. cit.

en el compás 27 constituye el clímax de la canción. La melodía desciende gradualmente desde allí hacia la tónica, como es de esperar después de un punto de tanta intensidad. Si volvemos ahora a la partitura y miramos las instancias en que se presenta la palabra clave *Herz* en la canción, vemos que sus apariciones a lo largo de la canción describen una trayectoria ascendente. Se produce entonces una sensación de que "Ich grolle nicht" se presenta como un todo único, indivisible, en un solo período que empieza al comienzo y termina al final, siguiendo una trayectoria arrolladora, imperiosa.

Hay una tercera forma de considerar la periodicidad en esta canción y es observar un patrón recurrente en el bajo que le confiere una cierta sensación de *ostinato*. Podemos seguir fácilmente este proceso de composición y recomposición a partir del curso de la línea del bajo como la presentamos en el Ejemplo 3.3. La canción está dividida en seis períodos, todos ellos cerrados, aunque –sin que resulte inesperado– los períodos adyacentes se superponen entre sí: la última blanca de uno se convierte en la primera de su sucesor. Los primeros cuatro compases forman el período 1; esto también puede tomarse como modelo del movimiento armónico de la canción. Partiendo de la tónica, el período 1 delimita el área de la subdominante, incorpora una mezcla de modos al comienzo del compás 3 (por medio de la nota la bemol) y luego cierra con una cadencia perfecta. El segundo período lo duplica en extensión (compases 4-12) pero cubre el mismo terreno, por así decir. O sea que la línea del bajo desciende por grado conjunto, completando los saltos que había en el modelo (período 1). Y el bajo también se aproxima a la tónica final por grado conjunto, incluyendo un semitono cromático. Los compases 4-12 son, por lo tanto, una recomposición de 1-4.

Ejemplo 3.3. Estructura periódica de "Ich grolle nicht",
de *Amor de poeta* de Schumann.

The image shows six staves of musical notation for the bass line of "Ich grolle nicht". Each staff is labeled with a period and its corresponding measures:

- Período 1 (compases 1-4): Shows a descending line with figured bass: 6, 5, 7, 7.
- Período 2 (compases 4-12): Shows a longer descending line with figured bass: 16, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 17-8, 6, 7, 6.
- Período 3 (compases 12-19): Shows a line with figured bass: 15, 15, 15, 15, 7, 7, 7, 7, 6.
- Período 4 (compases 19-22): Shows a line with figured bass: 6, 7, 7.
- Período 5 (compases 22-30): Shows a line with figured bass: 16, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 15, 6, 15, 4-3.
- Período 6 (compases 30-36): Shows a line with figured bass: 6, 6, 8-9, 8-5.

El período siguiente, período 3, ocupa los compases 12-19, superponiéndose con los períodos adyacentes en ambos extremos. Aquí se expande el movimiento I-IV6 del comienzo del período 1 mediante la incorporación de la dominante del VI, de modo que en lugar de I-IV6 tenemos I-V/VI-VI. Y el cierre del período, los compases 16-19, usa la misma progresión del bajo que la progresión del final del período previo (9-12; las notas son sol-la-la#-si-do). En vista de estas afinidades, podemos decir que este tercer período es una recomposición del segundo, que es, a su vez, una expansión y reconfiguración del primero. Nótese que los períodos 2 y 3 tienen aproximadamente la misma extensión en cuanto al número de compases, mientras que el período 1, el modelo, tiene alrededor de la mitad de dicha extensión. En otras palabras, los períodos 2 y 3 son (temporalmente) más cerrados que 2 y 1 o, para el caso, que 3 y 1. La sensación de periodicidad se transmite nuevamente por la puntuación (o por su ausencia), no por la extensión de la frase en compases.

El período 4 es idéntico al período 1. El período 5 comienza y continúa a la manera del período 2, pero cierra con una cadencia

decisiva en los compases 28-30, exactamente la misma cadencia que cerró los períodos 1 y 4. De esta manera, cobra mayor fuerza la idea de que el período 5 recompone el período 4. En términos temáticos, el período 5 es una recomposición del período 2, pero incorpora el patrón de cadencia de los períodos 1 y 4. Como el período 2 ya es en sí mismo una recomposición del período 1, queda garantizado el estatus del período 5 como miembro del modelo armónico paradigmático básico. Por último, el período 6 cierra la canción con una franca progresión cadencial. También es posible dividir este último período en dos períodos más breves que se superponen, tres y cinco compases respectivamente (compases 30-32 y 33-36), y de esa manera ampliar el número global de períodos a siete. He decidido no reconocer aquí un período separado, porque es tan evidente que los compases 32-36 son una extensión del acorde de tónica al que se llegó en 32 que, sin negar su progreso armónico, he preferido enfatizar la sensación predominante de estabilidad anunciado por la llegada a la tónica en el compás 32.

Esta visión de periodicidad en "Ich grolle nicht" sugiere una trayectoria circular más que lineal. El *ostinato* anunciado en los primeros cuatro compases se presenta cinco veces más con diferentes apariencias, pero aun así reconocible. Hablaremos con mayor detalle sobre esta dimensión de la circularidad en el proceso armónico-tonal cuando discutamos el método paradigmático en el capítulo 5, pero vale la pena destacar el sentido en que la circularidad se opone a las concepciones más lineales de la periodicidad que presentan las dos interpretaciones anteriores. La primera visión, que destacaba dos períodos, también afirmaba la existencia de una cierta estasis argumentando implícitamente que la segunda estrofa es igual a la primera. Sin embargo, ambas estrofas son tan largas (18 compases) que, sin negar el obvio paralelismo entre ellas, el ritmo estrófico puede no escucharse inmediatamente porque solo se dan dos instancias. La segunda visión ignora las estrofas y escucha una trayectoria amplia,

abierta. Esta visión lee la forma de la canción como una curva dinámica con un comienzo relativamente bajo que se eleva a un punto culminante y termina luego con una dinámica más alta que la del comienzo. La tercera visión hace explícito el elemento circular contenido en la lectura estrófica. Pero aquí las estrofas son mucho más breves; en cierto modo se las percibe más fácilmente. Las llegadas a do que marcan el comienzo de cada ciclo también están marcadas musicalmente. Si bien sería posible instar al oyente a incorporar las tres perspectivas de periodicidad, esto representaría una invocación complaciente al pluralismo. Por lo general, los oyentes hacen elecciones: siguen una trayectoria y no otra; no queda claro en forma inmediata cómo podríamos escuchar simultáneamente de las tres maneras. Podemos escuchar *intentando* escuchar cada una de ellas o quizás movernos de una a otra dentro de una sola audición, pero este ya es un tipo de comportamiento diferente de la audición "normal".

El ejemplo de "Ich grolle nicht" es una indicación clara de una tensión duradera entre las tendencias circulares y las lineales en la expresión romántica de la periodicidad. Nos ayuda a lograr una visión más compleja de la música romántica incluso en este nivel básico, gramatical, mediante una confrontación entre la regularidad del sentido de la frase y la irregularidad de la periodicidad. También sugiere que la curva narrativa está compuesta tanto por elementos lineales que apuntan hacia adelante como por elementos circulares que apuntan hacia atrás. En mi opinión, pensar la música tonal de manera más general, con estas nociones, nos brinda una visión más rica de la estructura.

Stravinsky, El progreso del libertino, acto 1, escena 3, aria de Anne, "Quietly, night"

Cuando las tendencias intrínsecas de las sonoridades de séptima de dominante y séptima disminuida ya no forman la base del idiolecto de un compositor, la periodicidad debe buscarse en

otros ámbitos. A veces los procedimientos musicales han dejado de lado el bagaje de deseo que lleva el impulso tonal y se percibe la periodicidad de manera retrospectiva más que prospectiva; a veces está dada íntegramente en la melodía. Y a veces el espacio de la periodicidad queda como una tabula rasa para que los oyentes inscriban sus propios patrones de periodicidad.

El aria de Anne del acto 1, escena 3, de *El progreso del libertino* de Stravinsky ilustra algunas de estas transformaciones. A diferencia de la tendencia descrita en Schubert, en Schumann y en Mahler, en Stravinsky la fuerza estructural de la armonía ofrece articulación triádica (o bitriádica) y énfasis, sin generar necesariamente expectativas a largo plazo. Decir que el aria de Anne está “en Si menor” es decir, en primera instancia, que la tríada de Si menor (con la inflexión de la quinta disminuida si-fa⁴) es el marco del aria y que vuelve a escucharse en su transcurso. La orquesta, que suena deliberadamente como un acompañamiento, le cede el peso de la articulación periódica a Anne. En el nivel más amplio (los compases del Ejemplo 3.4 están contados de 1 a 35, correspondientes a los números de ensayo 183-189 de la partitura de Stravinsky), los enunciados de Anne pueden agruparse en dos grandes olas (compases 1-20 y 21-35) correspondientes a los versos de Auden y Kallman. Se puede hablar de manera preliminar de una canción estrófica (como en la discusión previa de “Ich grolle nicht” de Schumann).

Ejemplo 3.4. Stravinsky, *El progreso del libertino*, acto 1, aria de Anne, “Quietly, night”.

e = 112-108

Qui - et - ly night. O find him and re - spond, And may thou qui - et -

find his heart, al - though it be un - kind. Nor may his heart con - fess Al -

though I weep, al - though I weep, al - though I weep, it knows, it knows of lone - li - ness

Guide me o thou, chaste - ly, I de - part, And warm - ly be the same life

was - der - ei - thou, gro - ß - er skone. It can - not, can - not be - bou -

ii A col - der moon, a col - der moon u - pon a col - der heart

¿Cómo se ejecutan las estrofas? Comenzamos con una improvisación orquestal de un compás, luego Anne canta sus frases en segmentos de dos compases. La frase “Although I weep” lleva el momento climático. Stravinsky le da un momento de descanso a Anne antes de entonar el fa sostenido del compás 12 que da inicio a esta expresión intensa. Canta la frase dos veces; la primera termina con un signo de pregunta (compás 15) y, en el segundo intento, con un punto (compás 18). El segundo intento continúa la frase verbal hasta el final. “Although I weep, it knows of loneliness”. El cierre en si menor del compás 18 nos recuerda la apertura y en un contexto más reciente responde directamente a la “dominante” del compás 15. Anne también logra incorporar un movimiento melódico de re-do-si, diminuto pero significativo, en la segunda y tercera sílabas de “loneliness”. Las maderas ejecutan inmediatamente un eco de la segunda de las frases climáticas de Anne, en parte como una reminiscencia, en parte como un interludio práctico (o un descanso para la cantante) entre dos estrofas.

La habilidad del oyente de formarse una impresión sinóptica de este primer período (compases 1-20) se ve desafiada por la construcción de la frase, basada en la adición. No hay un marco periódico subyacente excepto el que transmite la pulsación. Pero la pulsación es solo el potencial de la periodicidad, no la periodicidad misma. Lo que reúne los hilos y exige una sensación de cierre son las dos frases climáticas de Anne. Aquí es difícil predecir la extensión de los períodos individuales. Tenemos que esperar que Stravinsky diga lo que quiere decir y escuchar cómo lo dice.

La segunda estrofa comienza con las palabras "Guide me, O moon" sobre la melodía de "Quietly, night". La segunda estrofa se comporta como una repetición exacta de la primera, pero en las palabras "And warmly be the same", Stravinsky retoma el material de la frase climática "Although I weep". Se produce un efecto de compresión: se eliminan los procesos preparatorios de los compases 52-121, se adelanta la frase climática. La razón de esta entrada prematura en el compás 24 es que la región climática está a punto de ampliarse. Ahora Anne intensifica su expresión adoptando un modo de coloratura camino al punto culminante de su aria, la nota si natural que dura un compás y medio (compases 30-31) y se extiende más allá con un calderón. Esta duración no tiene precedente alguno en el aria. De hecho, la sucesión de superlativos que marcan este momento —entre otros, la salida de la orquesta al final de la nota para que el timbre de la voz de Anne no compita con ningún otro timbre— es tal, que es poco lo que puede o debe "decirse" después del punto culminante. Anne se limita a decir su última línea ("A colder moon upon a colder heart") en una melodía entrecortada, de tipo recitativo, que cubre dos octavas desde el si del clímax al si adyacente al do central. La orquesta comenta con un tono indiferente, sin compromiso.

Hay dos aspectos de la periodicidad del aria de Anne que pueden destacarse aquí. Primero, la aparente división en dos estrofas que nos permitió hablar de dos grandes periodos es, como dijimos antes, algo limitada. El segundo período (que comienza en el compás 21) no es una mera repetición del primero, aunque comienza de la misma manera y recorre parte del mismo camino; es más bien una continuación e intensificación. También sería legítimo hablar aquí de una curva narrativa romántica que comienza en un nivel modesto, se eleva a un clímax y llega rápidamente a un cierre. Hay un segundo aspecto que se refiere a los modos de enunciación empleados por Anne. Estos modos reflejan una mayor o menor fidelidad al sonido del lenguaje cantado. Si ubicamos tres momentos en la trayectoria vocal, vemos que

Anne comienza en el modo de habla o quizás arioso (compases 2-3), llega al modo de canto en "Although I weep" y luego excede el modo de canto en las palabras "It cannot, cannot be thou art". Este último es un gesto vocal extravagante que, si bien puede cantarse, comienza a aproximarse a la melodía instrumental. Este momento de trascendencia está seguido por una retirada hacia el modo de habla: una interpretación estrictamente silábica, "no melódica" de "A colder moon upon a colder heart", que termina con un "a colder heart" literalmente murmurado, casi hablado sobre cuatro si naturales con duraciones que se aproximan a las del habla entonada. En resumen, Anne comienza en modo de habla, llega al modo de canción, luego a una forma intensificada del modo de canción antes de desplomarse hacia el modo de habla. Una vez más, según esta descripción de los modos de enunciación, el sentido de periodicidad atraviesa el aria en su totalidad, formando un gran gesto indivisible.

Bartók, Improvisaciones para piano, op. 20, N.º 1

Para completar esta discusión sobre periodicidad, me referiré a una obra de Bartók de 1920, con el fin de ilustrar otro enfoque de la estructuración del tiempo (Ejemplo 3.5). El pasaje a un lenguaje posromántico pondrá de relieve tanto continuidades como discontinuidades en la construcción de la periodicidad.

Ejemplo 3.5. Bartók, Improvisaciones para piano, op. 20, N.º 1.

8
Cant.
poco rall.
a tempo
cresc.
mp
12
dim.
p
dim.
pp
ritacca!

Bartók usa una canción folclórica húngara que había recopilado en 1907 como base para esta improvisación. La concepción compositiva, por lo tanto, es de la canción a la música instrumental. La idea de la Primera improvisación –de hecho, la idea de varias de las restantes improvisaciones– es preservar la fuente popular, no transformarla. La melodía dura cuatro compases y Bartók la presenta tres veces en sucesión directa y luego agrega una coda breve de cuatro compases. La primera presentación toma la díada inicial de segundas mayores de la melodía (fa-mi \flat) y la usa a dos alturas diferentes para acompañar la canción. El material de notas del acompañamiento, si bien escaso, deriva totalmente de la melodía misma. En cuanto a la periodicidad, estos primeros cuatro compases conservan la periodicidad intrínseca de la melodía misma. Un aspecto de esa periodicidad resulta evidente en el patrón rítmico: los compases 1-3 tienen el mismo patrón mientras que el compás 4 abandona el esquema de nota con puntillo y corchea. En el ámbito de lo tonal, el compás 1 presenta una idea, el compás 2 cuestiona esa idea revirtiendo la dirección del enunciado, el compás 3 fusiona elementos de los compases 1 y 2 a modo de acuerdo y de punto de inflexión al mismo tiempo y el compás 4 aporta el cierre incorporando la subtrónica (si bemol). Estos cuatro compases producen un sentido tal de algo coherente y completo que podríamos decir que no queda mucho espacio para expectativas ulteriores;

no tienen implicancias y no producen deseos. Lo que sigue se limita a seguir; no es un complemento necesario de lo precedente.

El segundo planteo de la melodía (compases 5-8) reemplaza las díadas del primero por tríadas. Pero la sucesión triádica se asemeja al *organum* o quizás a Debussy, en cuanto las tríadas se mueven de manera paralela sin un propósito funcional evidente. En otras palabras, la melodía simplemente se reproduce a sí misma en modo de tríadas. Por lo tanto, la trayectoria de la melodía original sigue siendo el determinante del sentido periódico de estos segundos cuatro compases. Mediante una mera duplicación de la melodía, este segundo período de cuatro compases se presenta como más simple y más consonante que el primero; no incorpora movimiento contrapuntístico alguno. Como antes, esta interpretación triádica de la canción folclórica húngara no genera ninguna expectativa interna. Las expectativas formales, en cambio, comenzarán a surgir de la yuxtaposición de dos planteos de la canción folclórica. Bien podemos sospechar que la escucharemos en diferentes contextos.

El tercer planteo (compases 9-12) resulta ser el más elaborado. Cada uno de los tres compases comienza con una tríada de Re menor, la segunda parte usa algo que podría percibirse como sonoridades no tonales.⁷ La melodía, ahora duplicada, está ubicada donde debe estar, es decir, en el registro superior (en contraste con las primeras dos apariciones de la canción folclórica). Esta tercera aparición marca el punto culminante expresivo de la improvisación, no solo porque Bartók escribe la indicación *expresivo*, sino por la textura más densa, las armonías más intensas, la proyección más destacada de la melodía y la realización plena de una relación de melodía-acompañamiento.

⁷ Paul Wilson encuentra instancias de conjuntos de clases de alturas 4-18 y 5-16 en este período de cuatro compases, reconociendo así la naturaleza no triádica de las sonoridades. Véase Paul Wilson, "Concepts of Prolongation and Bartók's opus 20", en *Music Theory Spectrum* 6, 1984, p. 81.

Esta región climática (compases 9-12) también se percibe retrospectivamente y de manera más evidente. Los cuatro últimos compases no comienzan planteando la melodía folclórica como antes. Más bien, el primero de los cuatro (compás 13) hace un eco del último compás de la melodía folclórica en un registro medio, es decir, no marcado; luego los tres compases siguientes presentan una versión aumentada interválicamente de ese mismo último compás, modificando las alturas pero conservando el diseño. La armonía sobre la que se apoya esta manipulación melódica en los últimos cuatro compases es quizás lo más revelador en cuanto a la transmisión de una sensación de cierre. Una sucesión de tríadas descendentes en mi bemol menor, re menor y re bemol menor parece destinada a llegar a un do mayor final, pero este do mayor es retenido estratégicamente y queda representado por un do solo, un do central. Los compases 13-16 pueden escucharse como una recomposición del compás 8 —con la diferencia, entre otras, de que se completan los grados faltantes— y en términos más generales como una referencia a todo el segundo enunciado de la melodía folclórica de los compases 5-8.

La sensación de periodicidad en esta improvisación es algo más compleja. Las primeras tres frases de cuatro compases constituyen unidades completas en sí mismas; pueden entenderse desde un punto de vista armónico, melódico y de estructura de frase como autónomas, como pequeños mundos en sucesión. La última frase de cuatro compases lleva el peso de un cierre; expresa un gesto convencional de cierre: evoca lo ya escuchado como un eco, va deteniendo el devenir de los eventos, les anuncia a los oyentes que el final se aproxima. De hecho, decir que es una frase de cuatro compases llama a una leve confusión, porque no existe ninguna necesidad interna ni sintáctica de articular la división en cuatro compases. El número cuatro describe un agrupamiento por defecto, no una unidad sintáctica genuina. (La recomposición que hacemos en el Ejemplo 3.6 comprime los

cuatro compases de Bartók en dos, pero su efecto de periodicidad no es, en verdad, diferente del original). La paleta compositiva de esta obra se torna diversificada, evitando la dependencia de la armonía de práctica corriente sin prescindir de los gestos de intensificación y de cierre. Esto no significa que los repertorios de práctica corriente carezcan de este potencial para lograr una autonomía de parámetros. Se trata más bien de concentrar la atención hacia el papel claramente más constructivo que desempeñan en el lenguaje de Bartók.

Ejemplo 3.6. Recomposición del final de las Improvisaciones para piano, op. 20, N.º 1, de Bartók.

Original de Bartók

Recomposición

La discusión previa de la periodicidad ya debería haber transmitido la idea de que la periodicidad es una cualidad compleja, que se distribuye de manera extendida y no reside en un solo parámetro. Es una sensación emergente, totalizadora, que nos permite decir que algo que comenzó antes ha concluido o está a punto de concluir. Hablar de periodicidad, por lo tanto, implica necesariamente hablar de algunos de los demás criterios de análisis que hemos desarrollado en el capítulo 2 y en este capítulo. La noción de periodicidad, como la noción de forma, abarca

la totalidad de la música. Concentrarnos en la puntuación, el cierre y en sus técnicas auxiliares ayuda a llevar la atención hacia esa cualidad mayor emergente. Para completar esta introducción a las nociones de periodicidad, debemos discutir dos técnicas relacionadas que son frecuentes en la música romántica: la discontinuidad y el uso de paréntesis.

Discontinuidad y paréntesis

La atracción ejercida por el organicismo como principio organizacional puede habernos llevado a ignorar ciertos aspectos de la música romántica, uno de los cuales es el principio de discontinuidad. El Romanticismo y el organicismo, vinculados en una relación estrecha, ponen el acento en la interdependencia, el crecimiento mutuo, el carácter natural del vínculo. Según el relato convencional, Beethoven estuvo entre los primeros en este ámbito a comienzos del siglo XVIII, seguido por Liszt, Brahms y Wagner. En cambio, algunas de las discontinuidades radicales que escuchan los oyentes en composiciones del siglo XX de Varèse, Webern, Stravinsky y Stockhausen parecen tanto más reales, que eclipsan cualquier idea de que la música del siglo XIX pueda manifestar alguna instancia de discontinuidad salvo las más evidentes. Sin embargo, cuando escuchamos música del Romanticismo —ya sea ópera, sinfonía, ballet o poema sinfónico— a menudo experimentamos momentos en los que una cosa no lleva necesariamente a otra, en los que se interrumpe un proceso o se abandona un pensamiento o en los que una idea compositiva parece salir de la nada; en resumen: instancias de sucesión a diferencia de instancias de progresión. Algunos de estos momentos presentan algo que podríamos llamar formas *fuertes* de discontinuidad, otros son instancias de formas *débiles* de discontinuidad. Algunos son aparentes; pertenecen solo a un nivel dado de conceptualización; otros son instancias reales, de raíces más profundas, válidos en todos los

niveles estructurales relevantes. Entre estos dos extremos hay una multitud de instancias intermedias. La posibilidad de que los eventos consecutivos puedan o no guardar continuidad entre sí arroja cierta luz sobre un aspecto del drama y la retórica formales de la composición.

Como es habitual, el principio de discontinuidad debe entenderse en contexto; lo que es continuidad para uno puede ser discontinuidad para otro. A diferencia de los teóricos de la música que trabajan con materiales del siglo XX (como Jonathan Kramer, Arnold Whittall y Christopher Hasty), los que trabajan con repertorios románticos no se han dedicado en gran medida al análisis de la discontinuidad.⁸ Es muy frecuente que sus métodos produzcan conexiones y continuidades; las explicaciones están orientadas a promover la cohesión, más que los quiebres, las fisuras o la incoherencia. De hecho, hay analistas que pueden sostener que el intento de demostrar una ausencia de conexión puede ser perverso. En realidad, se trata de que no han hecho el esfuerzo suficiente —o no están equipados de manera adecuada— para descubrir las fuentes de la conexión. Y con este compromiso con sus métodos más que con las particularidades de una determinada obra de arte, los analistas subestiman algo que podría ser en ciertas ocasiones un principio fundamental de la estructura.

Debería tenerse en cuenta que los críticos musicales que no suelen estar limitados por un marco basado en la teoría para validar sus observaciones acerca de una obra musical tienen más posibilidades de considerar la existencia de discontinuidad en la música romántica. En una discusión del movimiento *Todtenfeier* [Ritos fúnebres] de la Segunda Sinfonía de Mahler, por ejemplo, Carolyn Abbate describe el comienzo del tema llamado *Gesang*

⁸ Pero véase Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, op. cit., pp. 267-286.

como una "interrupción [...] un gesto musical radicalmente diferente". Para ella, este momento marca "una profunda ruptura sonora", de hecho, "hay quiebres que fisuran la música al entrar el 'Gesang'".⁹ Estas caracterizaciones suenan correctas en un nivel inmediato. Este momento místico está marcado claramente y se encuentra en un contraste máximo con lo anterior. La diferencia expresa discontinuidad. Nótese, sin embargo, que esta caracterización solo resulta útil en parte porque se niega a darle una denominación técnica. Si en lugar de responder al aura del momento, intentamos comprender, por ejemplo, la lógica motivica o la naturaleza de la sucesión en las regiones de la armonía, la conducción de voces o incluso la textura, el momento será menos radical en su discontinuidad y más equívoco. En particular, porque en los compases que preceden el comienzo del tema del *Gesang*, un motivo de tresillo que aparece en el bajo continúa más allá de la ruptura visible y brinda un elemento de continuidad motivica. Si prestamos atención a la conducción de voces en el bajo llegamos a un descenso por grado conjunto, do-do b -si⁷, con el quiebre ostensible en el do bemol. Además, la textura y el timbre son diferentes, tanto como la dinámica y el efecto general. Por lo tanto, mientras que la acción en los parámetros primarios presenta argumentos a favor de la continuidad, la acción en los parámetros secundarios aboga por la discontinuidad. Reconocer tales tendencias en conflicto asignándoles a los parámetros individuales el potencial de expresar continuidad o discontinuidad

⁹ Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, op. cit., pp. 150-151. Véase Kofi Agawu, "Does Music Theory Need Musicology?", en *Current Musicology* 53, 1993, pp. 89-98, como contexto de los comentarios siguientes. También puede encontrarse una discusión de la discontinuidad en Beethoven en Lawrence Kramer, *Music at Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 190-203, y en Barbara Barry, "In Beethoven's Clockshop: Discontinuity in the Opus 18 Quartets", en *Music Quarterly* 88, 2005, pp. 320-337.

puede ayudar a establecer un conjunto más seguro de reglas para el análisis. Mi tarea aquí, en cambio, es más modesta: citar y describir algunas instancias de discontinuidad como invitación para que los estudiantes reflexionen sobre el poder explicativo que encierran.

Si nos remontamos al estilo clásico como punto de referencia, podemos evocar rápidamente momentos en los que la discontinuidad opera en ciertos niveles de la estructura. Un buen ejemplo es el primer movimiento de la Sonata en Re mayor, K. 284 de Mozart, que mencioné en el capítulo anterior por su activa superficie en el nivel de los tópicos. Cada dos compases aproximadamente se produce un cambio de motivo; es más probable que los oyentes que prestan atención a este aspecto de la música de Mozart escuchen diferencia, contraste y discontinuidad más que una continuidad fluida. De hecho, como se revela en muchos análisis de tópicos y como quedó implícito en las discusiones del carácter del siglo XVIII, la superficie dramática de la música clásica presenta a veces una rápida sucesión de marcos. Hay sucesión temporal, pero no progresión. Una cosa sigue a la otra, pero no hay entre ellas una relación de continuidad.

Pensemos también en los contrastes, las fisuras y discontinuidades legendarias de la música tardía de Beethoven. En la "Heiliger Dankgesang" del op. 132, por ejemplo, un himno lento en modo lidio alterna con una danza de estilo barroco en 3/8, estableciendo la discontinuidad como premisa y procedimiento del movimiento. Incluso la primera página del primer movimiento del mismo cuarteto está aún más marcada por ítems de discontinuidad textural. Una textura *alla breve* en estilo erudito envuelta en un aura de fantasía está seguida –interrumpida, dirían algunos– por un estallido a la manera de una *cadenza*, luego una melodía de marcha en el cello, que parece suspirar, luego un breve sector de estilo sensible o *Empfindsamer*, nuevamente una *cadenza*, ahora con toda la preparación convencional del acorde

de 6/4, y así siguiendo. En este nivel de estructura, estos gestos se suceden unos a otros de manera discontinua.¹⁰

En la medida en que existe un *modus operandi* normativo para la música romántica, se manifiesta menos en cambios de textura rápidos y claramente delineados como los del primer movimiento del K. 284 de Mozart y los del primero y tercer movimientos del op. 132 de Beethoven citados previamente. Los cambios de velocidad son bastante frecuentes, pero las imágenes materiales que se ponen de relieve mediante este procedimiento no siempre tienen las orientaciones estilizadas o convencionales que se asocian con la música clásica. Más bien, son signos de transformación afectiva y esta transformación a menudo se lleva a cabo ante nuestros propios ojos/oídos, no se la presenta como unidades de acción prefabricadas, con valores miméticos cosmopolitas. El Concierto para violín de Mendelssohn ejemplifica esta modalidad de discurso romántico. Una voz compositiva que brota del interior se detiene para reflexionar y recordar, de vez en cuando parece olvidar algo, abandona una línea de argumentación, luego —llena de confianza introspectiva— avanza por un nuevo rumbo respetando solo en apariencia los rasgos externos obligatorios. La actitud del protagonista (entiendo por “protagonista” no el violín solista sino la voz conductora que lleva la línea de la narración del principio al fin) no es la de un bibliotecario reubicando tarjetas ni la de un niño ordenando guijarros en la playa, sino la de un gurú que habla con la autoridad dual de un conocimiento profético y un falso misticismo.

Pensemos también en la ópera; en los múltiples efectos musicales discontinuos que parecen prácticamente inevitables. Es

¹⁰ Puede encontrarse una discusión más completa de los tópicos del primer movimiento del op. 132 en Kofi Agawu, *Playing with Signs*, op. cit., pp. 110-126. Para un estudio que hace un seguimiento de los comienzos y finales en el mismo movimiento, véase Carol Krumhansl, “Topic in Music: An Empirical Study of Memorability, Openness, and Emotion in Mozart’s String Quartet in C Major and Beethoven’s String Quartet in A Minor”, en *Music Perception* 16, 1998, pp. 119-132.

verdad que en principio el argumento tiene continuidad, o bien que pueden atribuírsele más rápidamente rasgos de continuidad. La discontinuidad resulta así amortiguada. Pero si bien la música y el argumento están imbricados mutuamente, sus conjuntos individuales de posibilidades no quedan anulados. En un momento del segundo acto de *Tannhäuser* de Wagner, Tannhäuser interrumpe a Wolfram con un himno de alabanza a Venus. Es la cuarta vez que canta esta canción y, de hecho, también es la última, de modo que hay un contexto inmediato para establecer conexiones musicales de largo alcance. Pero la situación local (Ejemplo 3.7) incluye una yuxtaposición que produce una discontinuidad llamativa. En este momento de dramatismo tonal, dos tonalidades llegan a un enfrentamiento directo, el Mi bemol mayor de Wolfram y el Mi mayor de Tannhäuser, en extremos opuestos del espectro tonal. La voz de Wolfram es la interrumpida, la de Tannhäuser, la que interrumpe, y es esta última la que obtiene una prioridad transitoria. El mundo de Wolfram será el que triunfe finalmente en el esquema tonal de la ópera.

Es común encontrar en la ópera efectos similares que se presentan como interrupciones, visitas de otros mundos, cambios de orientación dramática, etcétera. Sugieren que la discontinuidad no es una mera opción retórica para los compositores individuales; de hecho, tanto el enunciado musical en particular como el enunciado musical más general pueden ser intrínsecamente discontinuos. De ser así, la labor analítica es más fructífera si se dedica a explorar la dinámica de la discontinuidad que si busca confirmar las tautologías de la continuidad.

Un aspecto final de la periodicidad, relacionado con la continuidad, son los *paréntesis*. Los paréntesis musicales son fragmentos cerrados dentro de las oraciones musicales; en sentido estricto, no son necesarios sintácticamente. Tanto la apertura como el cierre de un paréntesis se comportan como una discontinuidad respecto de los eventos previos y posteriores respectivamente. En el ámbito armónico, por ejemplo, un paréntesis puede introducir una demora

en la llegada a una meta o permitir una prolongación o incluso mantener una extensión por el mero hecho del juego dramático; puede facilitar la llegada a un equilibrio temporal; puede usarse en respuesta a una necesidad dramática que aporta el texto. En el ámbito formal, un paréntesis puede introducir un aparte, una inserción, un comentario al pasar. La importancia de los paréntesis en la composición verbal se diferencia de la importancia de los paréntesis en la composición musical. En un texto verbal, en el que la gramática y la sintaxis están establecidas de modo más o menos firme, es fácil captar el estatus de una inserción parentética como entidad prescindible dentro de una situación gramatical bien construida. En cambio, en una situación musical, si bien podemos hablar de gramática y formas de puntuación musicales, una escisión imaginaria del material contenido en lo que llamamos paréntesis parece despojar al fragmento en cuestión de algo esencial, algo básico. Lo que queda parece casi intrascendente; la música restante carece de interés, resulta banal. Esto parece afirmar que los paréntesis musicales son esenciales más que superfluos. Una gramática de la música que no reconozca la naturaleza esencial de aquello que parece superfluo tiende a quedar empobrecida.

Ejemplo 3.7. Conflicto entre mi bemol y mi natural en el segundo acto de *Tannhäuser* de Wagner.

Stahl — dein Stern! Dir, Göt-ter
 Lie-ber, soll mein Lied — er-ten

Consideremos un simple ejemplo relacionado con los acordes. En la progresión en notas blancas del Ejemplo 3.8 se puede distinguir entre acordes estructurales y acordes de prolongación. El sentido de la sintaxis subyacente —el significado armónico de la progresión— puede transmitirse usando los acordes estructurales como marco. En ese sentido, puede decirse que los acordes intervinientes son parentéticos en cuanto la estructura seguirá teniendo sentido sin ellos. Sin embargo, los recursos de prolongación están unidos tan orgánicamente a los pilares estructurales, que la progresión “desparentetizada”, si bien logra transmitir parte del sentido general mostrando los orígenes estructurales del fragmento original, parece sacrificar demasiado. De hecho, lo que se sacrifica en este contexto musical puede ser más de lo que se sacrifica en una situación lingüística análoga. Volvemos a destacar una diferencia importante entre el significado musical y el significado lingüístico. Si no hay una estructura musical significativa separada de los recursos de prolongación, los paréntesis deben entenderse como algo indispensable.¹¹

Ejemplo 3.8. Progresión armónica que incorpora dos paréntesis.

¹¹ En algunas teorías generativas de la estructura tonal, la idea de paréntesis está implícita en la asignación de valores jerárquicos a los diversos miembros de la progresión musical. Por lo tanto, las ramas izquierdas o derechas en un diagrama de árbol distinguen los elementos que controlan, de los elementos controlados; esto permite describir algunos como esenciales para la estructura y otros como prescindibles. Véase Alan Keiler, “The Syntax of Prolongation: Part 1”, en *In Theory Only* 3, 1977, pp. 3-17; y Leirdal and Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, op. cit.

El efecto de la presencia de los paréntesis puede observarse rápidamente en la definición de las formas musicales, pero la consecuencia transformadora de eliminar el contenido de un paréntesis—incluso como experimento de pensamiento— es señal de que, desde un punto de vista fenomenológico, es problemático hacer una distinción firme entre los eventos que están dentro del paréntesis y los que están fuera de él. En el extenso movimiento que abre el Cuarteto para cuerdas en Fa mayor, op. 59, N.º 1, de Beethoven, el desarrollo contiene una enorme inserción que Ratner ha caracterizado como un paréntesis. El paréntesis ocupa los compases 152 a 222 dentro del fragmento más extenso que va de los compases 98 al 214: 42,36 % de la sección de desarrollo. Según Ratner, la sección más breve tiene una integridad propia con forma de preludio similar a una fantasía (compases 152-184) seguida de un *fugato* (compases 185-210) y finalmente de un epílogo o posludio (211-222), también en el estilo de una fantasía. Ratner lo denomina paréntesis porque la sección de desarrollo puede pensarse como coherente desde un punto de vista estructural sin los compases 152-222, a pesar de algunos ajustes al comienzo y al final. Pero la coherencia resultante tiene un considerable déficit fenoménico. Desaparecen todas las relaciones secundarias y las resonancias intertextuales que el paréntesis hizo posible; nos queda una estructura sintáctica casi desnuda con un mínimo contenido temporal y ninguna de las cualidades gestuales que requiere una exposición concebida a la mayor escala posible.

El tercer movimiento de este mismo cuarteto —un movimiento que también está en forma sonata— contiene un paréntesis en la última parte de la sección de desarrollo, los compases 70-80. La exposición ocupa los compases 1-45 y termina en la dominante menor, do menor, de una tónica de fa menor. El desarrollo comienza en la bemol mayor (compás 46), pasa por re bemol/do sostenido (compases 50 y siguientes) a re menor (compás 57) y llega finalmente a la dominante de Fa menor en

el compás 67. Pero después de tres compases de esperar en la dominante anticipando el regreso a la tónica, la música gira hacia una nueva tonalidad, Re bemol mayor (compás 70). Este es el comienzo del paréntesis que cerrará en el compás 80 donde regresa la dominante de fa menor y prepara la cadencia hacia fa menor para una auténtica reexposición (compás 84). El pasaje parentético es el único fragmento del movimiento que se mantiene en modo mayor. Se manifiesta con una expresividad intensa. En los compases 72-75 de Beethoven escucho un presagio de un fragmento de "Septiembre", una de las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss. En lo local, el material parentético sigue el proceso de intensificación textural que comenzó previamente. Si se le da prioridad al logro de los objetivos tonales, es posible defender la interpretación de los compases 70-80 como un paréntesis. Pero el material que está dentro de los paréntesis solo es prescindible en este sentido limitado.

La periodicidad, por lo tanto, abarca la totalidad de la música. Como cualidad, está distribuida a través de varias dimensiones. Hemos hablado de cadencias y de acción cadencial, cierre, puntos culminantes, discontinuidad y paréntesis. La cualidad trascendente es el cierre, con sus procesos que habilitan la llegada al fin. Una teoría del significado musical es en esencia una teoría del cierre.

MODOS DE ENUNCIACIÓN: MODO DE HABLA, MODO DE CANCIÓN, MODO DE DANZA

El saber musicológico convencional suele distinguir entre el aria y el recitativo en géneros vocales como la ópera y la cantata. Desde fines del siglo XVIII, por ejemplo, el aria está cercana al extremo del continuum que ocupa la canción mientras que el recitativo marca el extremo que ocupa el habla. El aria está más cerca de la música mientras que el recitativo está más cerca del lenguaje.

Las sensaciones temporales que los acompañan tienen diferencias similares: el aria está en el extremo más lento mientras que el recitativo está en el rápido. Como modos de enunciación, el aria es más reticente que el recitativo en cuanto a la entrega de palabras. Como medio para transmitir datos o información, el recitativo tiene prioridad; el aria es relativamente ineficaz.

Entre estos dos polos normativos, hay múltiples complicaciones. Las arias tienen numerosas formas. El arioso, por ejemplo, está a mitad de camino entre el aria y el recitativo. Un aria puede incorporar de manera esporádica u ocasional la modalidad de un recitativo. El recitativo acompañado, o *recitative obligé*, comienza a desprenderse de su modo de habla y a incorporar el movimiento del modo de canción. Y hay casos en los que ambos modos, si bien diferentes normativamente, se interpenetran de maneras que no pueden distinguirse fácilmente.

Si concebimos la música instrumental como poseedora de algunas de las características de la música vocal, podemos postular tres modos de enunciación que parecen operar con frecuencia en la música romántica: el modo de habla, el modo de canción y el modo de danza. Históricamente, el modo de danza representa una sedimentación de la corporeidad en la música, como aparece a menudo en múltiples danzas de Schubert, de Chopin, de Brahms y de Dvořák.¹² El modo de canción es el modo de enunciación innato y más natural para el compositor romántico; es el modo en el que canta, el modo en que se lleva a cabo algo que se aproxima al ser puramente musical. Schumann, Mendelssohn, Bruckner, Rossini, Donizetti y Verdi explotaron este modo de manera más imaginativa, aunque sigue siendo el modo no marcado de todos los compositores románticos. Y

el modo de habla, si bien se diferencia jerárquicamente del modo de canción, también posee para los compositores un estatus cercano al innato; dadas las afinidades —profundas pero por último problemáticas— entre el lenguaje natural y la música (discutidas en el capítulo 1), y dada la intensificación cualitativa de la dependencia respecto de la palabra en la práctica instrumental del siglo XIX, no es sorprendente encontrar compositores que exploran y explotan el modo de enunciación de habla para poner de relieve los otros modos.

¿Cómo se manifiestan estos tres modos en la composición real? En el modo de habla, el instrumento habla, como en un recitativo. La manera de articulación es silábica; las periodicidades que se producen suelen ser asimétricas. Los modos de canción y de danza ocupan el mismo extremo general de nuestro continuum conceptual. El modo de canción es menos silábico y más melismático. La periodicidad se basa en una regularidad cíclica que puede romperse de vez en cuando para lograr un efecto expresivo. Y a diferencia del modo de habla, que no está obligado a producir una melodía bien construida, el modo de canción muestra la melodía y atrae la atención hacia la voz que canta, ya sea la del oboe, el corno inglés, el violín, la flauta o el piano. El modo de canción se aparta de la característica “reveladora” del habla. El impulso de informar o de transmitir un mensaje que puede recobrase conceptualmente es reemplazado por el impulso de emocionar, de lograr una sonrisa producto de un bello giro de la frase. De manera similar, mientras que puede decirse que el modo de habla revela un tiempo pasado normativo, el modo de canción está decididamente ligado al presente. El modo de danza a menudo incluye la canción, pero su rasgo más marcado es un sentido rítmico y métrico claramente definido. En el modo de danza, la música instrumental transmite de manera inmediata la invitación a bailar, a bailar imaginativamente. Este modo está profundamente inserto en lo convencional y en lo comunitario. Como la danza es por lo general una forma de

¹² Sobre la corporeidad en la música, especialmente en Chopin, véase Eero Tarasti, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlín, de Gruyter, 2002, pp. 117-154.

expresión comunitaria, el estímulo que mueve a la danza debe ser reconocible sin excesiva mediación. Esto también significa que una nueva danza debe estabilizarse durante un cierto período y recibir un sello de aprobación social. Una nueva canción, en cambio, llega más fácilmente a la aceptación social.

Como sucede siempre con modelos simplificados como este, los ámbitos de los tres modos no están separados categóricamente. Ya hemos mencionado la afinidad cercana entre el modo de canción y el modo de danza. Una obra cuyo efecto principal se sitúa dentro del modo de canción puede incorporar elementos del habla. De hecho, la mezcla de modos de enunciación es una estrategia importante para los compositores de conciertos, donde las ambiciones retóricas de la voz que conduce pueden hacer que se desplace de un modo a otro a la manera de una narración.

Hay abundantes ejemplos de los tres modos, pero dados los propósitos modestos tanto de este capítulo como del anterior—presentar con un mínimo de ornamentación ciertos criterios básicos para el análisis—mencionaremos solamente algunos ejemplos y contextos destacados. El Beethoven tardío es particularmente rico en su explotación de los modos de habla, canción y danza. Los *scherzos*, por ejemplo, son lugares normativos para tocar en modo de danza. Un buen ejemplo es el movimiento *scherzo* del Cuarteto en Si bemol mayor, op. 130. Danza y canción van de la mano desde el comienzo. Sin embargo, recorren trayectorias diferentes. Una vez que se ha establecido el ritmo de danza, mantiene una postura esencial; podemos incorporarnos cuando lo deseemos. El modo de canción, en cambio, rechaza una trayectoria plana. El grado de “carácter de canción” puede intensificarse (como en los compases 9 y siguientes) o transmitirse de manera normativa. En este movimiento reviste particular interés el tratamiento especulativo que hace Beethoven de la danza. Mientras que en general el material de apoyo está dispuesto de manera no teleológica—excepto en los niveles muy locales—, Beethoven interrumpe el progreso de la danza con un

pasaje en modo de habla (compases 48-63, citados en el Ejemplo 3.9). La articulación rítmica de rápido-más lento con una figuración de negras seguidas de blancas con puntillo desestabiliza la periodicidad anterior; luego la llamada-y-respuesta entre el primer violín y el conjunto introduce un tono responsorial con reminiscencias de un intercambio verbal. Quizás es más importante aún la forma en que las octavas vacías se asemejan a la monotonía del habla, evitando por un momento una textura armónica normativa. Con el modo de habla, el lenguaje común de la música pasa al nivel estructural superficial, que difiere del registro habitual del lenguaje poético. La tarea compositiva queda a la vista y se invita al oyente a observar directamente los medios con los que avanza la música; el rol de oyente se fusiona con el del compositor por un instante. Finalmente, en el compás 64, Beethoven vuelve a activar los modos de canción y de danza cerrando la ventana que nos permitió asomarnos a su lugar de trabajo; el oyente se convierte nuevamente en bailarín hasta el final del movimiento.

Ejemplo 3.9. El modo de habla en el Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven; tercer movimiento, compases 48-63.

L'istesso tempo.



La invocación al modo de habla en la transición del cuarto al quinto movimiento del Cuarteto en La menor, op. 132, resulta igualmente llamativa. El cuarto movimiento, marcado "alla Marcia", comienza como una marcha de veinticuatro compases con forma de doble repetición. Marchar afecta el carácter comunitario del modo de danza. Luego se presenta de inmediato una invocación al modo de habla con forma de canción declamatoria, con trémolos en las cuerdas inferiores que apoyan al primer violín. Esta aparición de un protagonista con un mensaje claro contrasta con la postura menos estratificada de la marcha precedente. En este modo de recitativo quedan neutralizadas la métrica y la periodicidad, como para neutralizar el efecto de la marcha que, si bien está escrita en cuatro, sucumbe a la agrupación en tres que, por ende, complica la situación métrica. (El *finale* estará claramente en tres). El efecto retórico de estas inserciones del modo de habla es pedirle al oyente que espere; habrá una revelación futura. Pero el gesto es falso, es una simulación; no hay nada que contar, ningún secreto para revelar, solo el placer que causan la música y la danza del *finale*. Estos ardides son una fuente infalible de deleite.

Los modos de enunciación de habla y de canción tienen un papel fundamental en la música de Robert Schumann. Numerosos pasajes del Quinteto para piano —un favorito— hablan de un decir; salen de la periodicidad automática inserta en las frases de cuatro compases para atraer la atención hacia la música propiamente dicha, activando de esa manera el modo de habla.

La Sinfonía en Re menor también presenta momentos de habla cuyo efecto se intensifica por estar la interpretación a cargo de una orquesta. Las canciones y los ciclos de canciones de Schumann son ricas fuentes para analizar esta interacción; de hecho, resulta muy productivo el enfoque de una grilla basada en la interacción del modo de habla y el modo de canción. En *Amor de poeta*, por ejemplo, la canción 4 se desenvuelve en el intersticio entre el modo de habla y el modo de canción, una especie de estilo declamatorio o arioso; la canción 9 está en modo de danza; la canción 11 en modo de canción y la canción 13 en modo de habla. El posludio del ciclo comienza en modo de canción remitiéndose al posludio de la canción 12 (los compositores por lo general se retrotraen a la canción y no al habla). Al prepararse para el cierre, irrumpe el modo de habla (compases 59-60). Luego se requiere algo de esfuerzo para recuperar el modo de canción y es de esta manera que el ciclo llega a su destino final. (Volveremos sobre este notable posludio al referirnos a la narración).

Cuando habla el poeta al cierre del ciclo *Kinderszenen* ("Der Dichter spricht"), acude a la participación de una comunidad, tal vez una comunidad protestante. El proceso se inicia con un coral (compases 1-8) que empieza como si fuera *in media res*, bajo la influencia de una ambivalencia tonal. Se trata aquí de una canción que entona la comunidad. Luego se adelanta el poeta con una meditación introspectiva (compases 9-12). Titubea, se detiene y comienza. Esta actitud de improvisación nos aparta del modo de canción previo y nos lleva en dirección al modo de habla. Se llega a la culminación de la expresión del poeta (compás 12, segunda mitad) por medio del recitativo, modo de habla en su estado más puro. Aquí nos transportamos a otro mundo. Nuestra comunidad ha quedado muy lejos. Contenemos la respiración a la espera de la próxima palabra del poeta. Es el habla lo que hace posible esta espera, no la canción. Entonces, como despertando de un sueño, el poeta se une a la congregación para comenzar

nuevamente el coral (compás 18). En modo de canción, se nos conduce gradualmente, pero con firmeza a un lugar de reposo. La cadencia en Sol mayor del final se ha hecho esperar y desear. Alcanzarla significa que los cantantes son libres de partir.

Ninguno de estos modos está escrito en la partitura de Schumann. Son proyecciones especulativas basadas en afinidades entre las texturas específicas de la composición y las texturas convencionales. La secuencia que he deducido –modo de canción, modo de habla, modo de habla intensificado (recitativo) y por último modo de canción– intenta plasmar el camino recorrido por el compositor. Es cierto que los modos no son diferenciados ni discontinuos; más bien se pasa gradualmente de uno a otro de acuerdo con los enunciados modulados por el poeta.

También Chopin interrumpe un modo normativo de canción con fragmentos en modo de habla. El Nocturno en Si mayor, op. 32, N.º 1, avanza desde el comienzo en modo de canción, hasta que un pasaje ornamental con características de cadencia en el compás 60 prepara una gran cadencia en el compás 61. Sin embargo, esta es una resolución engañosa (compás 62) y se abre la puerta a un pasaje con características de recitativo en el que se responde al habla a la manera de una afirmación coral. En estos momentos postreros del nocturno, el modo de habla permite producir un efecto dramático.

Los tres modos de enunciación que hemos introducido aquí son en realidad tres momentos de un continuum más extenso. Como modos materiales, proveen un marco para registrar desplazamientos en la temporalidad en una obra musical. En la canción, cuyas palabras llevan significado y actúan también como vehículos prácticos para la acción de cantar, es posible a veces justificar la lectura de un modo como modo de habla, de otro como modo de canción y de un tercero como modo de danza apelando al significado textual e invocando una supuesta intencionalidad por parte del compositor. En la música instrumental no programática, en cambio, no existe tal marco que permita

una corroboración; escuchar los modos sigue siendo, por lo tanto, un ejercicio especulativo, pero esto nada dice acerca de su credibilidad ni de los tipos de comprensión que puedan aportar.

LA NARRACIÓN

La idea de que la música tiene la capacidad de narrar o de contener una narración, o de que podemos imponerles una explicación narrativa a los eventos colectivos de una composición musical, habla de un aspecto intrínseco de la estructuración temporal tanto como de una necesidad humana básica de comprender la sucesión de manera coherente. Las composiciones verbales y musicales invitan a interpretar cualquier sucesión temporal delimitada como dotada automáticamente de potencial narrativo. Más allá de este nivel básico, la capacidad de la música de producir una narración se ve debilitada de manera constante por un deseo igualmente activo –de hecho, un deseo natural– de negarse a la narración. Por lo tanto, las discusiones más fructíferas de la narrativa musical son las que aceptan los imperativos de una aporía, de una imposibilidad fundacional que nos permite tratar de comprender la narración en términos de no narración. Cuando Adorno dice de una obra de Mahler que “narra sin nada narrado”,¹³ transmite, por una parte, el impulso irresistible de encontrarle sentido a la secuencia temporal narrándola y, por otra, la dificultad de identificar una voz narradora empírica, una línea o hilo conductor. Asimismo, cuando Carl Dahlhaus explica que la música solo narra de manera intermitente –concepto similar en nuestros términos a

¹³ Theodor Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, traducción de Edmund Jephcott, p. 76. [Trad. esp.: *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler. Una fisionomía musical. Berg. El maestro de la transición mínima*, en *Obra completa*, vol. 13, Madrid, Akal, 2008, p. 223.]

la intrusión del modo de habla en un discurso que está en modo de canción o de danza— nos recuerda la dificultad de postular una voz narradora consistente y única que recorra la totalidad de una composición.¹⁴ Usando diferentes metalenguajes, Carolyn Abbate, Jean-Jacques Nattiez, Anthony Newcomb, Vera Micznik, Eero Tarasti, Márta Grabócz, Fred Maus y Lawrence Kramer han demostrado asimismo que es imposible resistirse por completo a la tentación de atribuirle cualidades narrativas a una composición musical y que al mismo tiempo supone un desafío demostrar la manifestación musical de la narración de manera tal que supere la imprecisión del lenguaje metafórico.¹⁵

Las ideas relacionadas con la narrativa siempre están implícitas en el análisis musical tradicional. Cuando un analista pregunta “¿Qué está sucediendo en este pasaje?” o “¿Qué pasa luego?” o “Este evento ¿tiene un precedente?” se presupone a menudo que los eventos musicales están organizados jerárquicamente y que los procesos identificados como predominantes exhiben cierta clase de coherencia narrativa ya sea en un nivel inmediato o en un sentido diferido. Las verdaderas dimensiones musicales en las que se manifiestan estas narraciones varían de una obra a otra. Una dimensión favorita es el proceso temático o motivico, en el cual un motivo inicial presentado como término sonoro se repite una y otra vez, guiando

¹⁴ Carl Dahlhaus, “Fragments of a Musical Hermeneutics”, op. cit.

¹⁵ Véase una introducción directa al campo de la narratología musical en Fred Everett Maus, “Narratology, Narrativity”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, segunda edición. Los estudiantes que estén interesados en profundizar en el tema de la narratología podrán estudiar como recurso ulterior obras de los autores mencionados en el texto. Puede encontrarse un estudio holístico ejemplar en Karl Berger, “The Form of Chopin’s Ballade, op. 23”, en *19th-Century Music* 20, 1996, pp. 46-71. Un estudio reciente cuya lectura resultará valiosa es Matthew McDonald, “Silent Narration? Elements of Narrative in Ives’ *The Unanswered Question*”, en *19th-Century Music* 27, 2004, pp. 263-286.

al oyente en cada momento y plasmando así la “narración” de la obra. Otra analogía que se presenta con rapidez reside en el proceso tonal, específicamente en la idea de partida y retorno. Si comienzo mi “discurso” en do mayor y luego me muevo a sol mayor, me he alejado de la tónica y he creado una tensión que requiere resolución. El proceso de moverme de una región tonal a otra depende de la lógica de la narración. Si continúo mi narración tonal demorando el momento del regreso, intensifico la sensación de narración generando una expectativa de regreso y resolución. El oyente debe esperar a que lo guíen a un destino apropiado, como si estuviera siguiendo el argumento de una novela. Y cuando regreso a do mayor, la sensación de llegada, la sensación de que se ha completado una trayectoria temporal, la sensación de que se ha cumplido con una promesa, todo ello es cercano a la experiencia de la narración.

Entre las diferencias está el hecho de que, debido al alto grado de redundancia de la música tonal, debido a la abundante repetición que deleita y regocija a los oyentes, una representación de una narración en, por ejemplo, el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven, se presenta como empobrecida y poco inspiradora en tanto se ve obligada, dentro de ciertas dimensiones, a afirmar “lo mismo” durante todo el movimiento. El famoso motivo de cuatro notas (entendido como patrón rítmico así como configuración interválica con el potencial de cumplir con diversas funciones armónicas) domina la superficie del movimiento por medio de repeticiones y transformaciones; es una presencia de peso, constante. Desde el punto de vista de documentar o informar, esta igualdad no nos permite elaborar un discurso variado sobre lo que puede estar sucediendo; el motivo denota una cierta estasis. Pero la perspectiva de describir con precisión como “estático” algo que para muchos oyentes es un movimiento pleno y excitante resulta problemática. Algunos músicos prefieren, por lo tanto, prescindir de analogías tan claramente superficiales entre la narración verbal

y la musical y hacer frente sin ambages a la redundancia evidente de la música, celebrando la negativa de la música a moverse (a diferencia de simular el movimiento), a narrar (a diferencia de incitar a explicaciones de la narración), a informar (a diferencia de recibir ese rol en ciertos contextos). Desde este punto de vista, Beethoven juega de manera imaginativa con las notas y la tarea del analista es explicar estos actos de la imaginación. Las reglas musicales formadas sobre la base del hábito, el precedente y la convención sirven de andamiaje para ese tipo de investigación, no como impulso a documentar o a narrar.

Otro obstáculo para la lectura de la música como narración, que puede ejemplificarse rápidamente en el protocolo de la forma sonata, es el hecho de que un sector considerable de un movimiento pueda estar dedicado a “narrar” algo que ya ha sido narrado. El impulso lineal que define la narrativa verbal prescinde por lo general de una reexposición tan prolongada, ya que avanza hacia una meta en respuesta al deseo de saber del lector. Pero en la narración musical, esa reexposición, si bien varía en su manera y extensión, suele ser inevitable, en parte porque la música está orientada en gran medida hacia el presente, hacia el momento fenoménico, no hacia un futuro no especificado o a un pasado de dudosa relevancia (que no equivale a decir que el futuro y el pasado son extrínsecos a la ontología de la música).

En los poemas sinfónicos de Liszt, el programa o argumento extramusical brinda el marco para interpretar los eventos musicales en términos de narración. Como sabemos que el compositor quería darle vida musical a una historia dada, buscamos escuchar la música a través de esta narración que la sustenta. A veces la relación es cercana o icónica, por ejemplo, cuando galopan caballos, los amantes se cantan uno a otro apasionadamente y Orfeo tañe su lira. En otros contextos, la relación puede ser oscura, como cuando un efecto musical generalizado es asignado (por el analista) a una expresión textual particular. Interpretar poemas sinfónicos y otras obras con texto es una invitación a concertar matrimonios de

conveniencia. La música carga con todo el peso de una narración verbal asignada. El objetivo aquí no es demostrar sino persuadir.

Un único ejemplo de Schumann deberá ser suficiente para indicar las dimensiones de la narrativa musical e incorporar los modos de enunciación discutidos previamente. El Ejemplo 3.10 reproduce la última página del ciclo *Amor de poeta* de Schumann. El protagonista ha sepultado a su amada y a sus canciones en el océano, ha abandonado el ámbito del canto vocal y le ha dejado los ritos finales de resolución y cierre al pianista. Es conveniente recordar los personajes que crean el sentido de la narración en este ciclo: cantante y pianista (a veces individualmente como cantante y acompañante, a veces de manera dual como cantante acompañándose a sí mismo), el poeta (Heine), el compositor (Schumann), el poeta/compositor (Heine/Schumann) y por último el protagonista y su amada como actores principales del argumento. Cada uno de estos personajes puede modificar –de hecho, modifica– el sentido de la narración.

Ejemplo 3.10. Modo de canción y modo de habla en el cierre de *Amor de poeta* de Schumann.

The image shows a musical score for the closing of the cycle 'Amor de poeta' by Schumann. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Adagio' and includes the vocal line with the lyrics 'sch' auch mei-ne Lie-be und mei-nen Schmerz hin-ten.' The second system is marked 'Andante espressivo' and 'Song mode'. The third system continues the piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time.

Con.

Al comienzo del Ejemplo 3.10, se le encomienda al pianista la tarea de revelar el destino final de la última canción (y, para el caso, del ciclo entero). El cantante se ha retirado con una sonoridad importante y deja que el pianista conduzca el pensamiento pasando por una dominante con séptima hasta la tónica para llegar a la resolución convencional. La transición de los compases 52 a 53 admite elementos tanto de continuidad como de discontinuidad narrativa. Una progresión de sol#-do# (=re b) en el bajo brinda la sensación poderosa de una cadencia auténtica, pero le falta la cooperación de las voces superiores, porque el V7 se demora inicialmente al comienzo de 53 y luego se disipa. Por lo tanto, la resolución armónica es parcial, no es completa. Al mismo tiempo, a partir del compás 53, se rememora una canción, una cierta canción, podríamos decir luego de las primeras notas melódicas. La melodía asciende lentamente y desgrana arpeggios acompañantes; nos retrotrae así a un momento anterior de ciclo, al cierre de la canción 12 donde la escuchamos una tercera menor más abajo en la tonalidad de Si bemol mayor. Aquí, en el posludio de la canción 16, el gesto inicial de dos compases (compases 53-54) define las condiciones para que se introduzca el ritmo de habla. Pero los

compases 53-54 se repiten en los compases 55-56 con variaciones muy pequeñas pero reveladoras; luego avanzamos hacia el cierre con un acorde de 6/4, fuerte y sugestivo, en el compás 57. Esperamos la resolución en el tiempo fuerte del compás 59, pero Schumann suspende aquí también la dominante del compás previo sobre la tónica y la resuelve solo en forma parcial (parcial porque le agrega una séptima disminuida a la sonoridad de tónica del compás 60). En este momento el poeta pasa al modo de habla durante dos compases, como si hiciera un comentario sobre la canción que se rememora desde el compás 53, como si prometiera una resolución. Luego, en el compás 61, el pianista comienza a recuperar el modo de canción abandonado o interrumpido y trata de llegar a la resolución final. Primero hay un gesto de un compás (compás 61) que se repite (compás 62), luego se repite y se extiende, para conducir finalmente a la cadencia (compases 63-65). Se repite la cadencia dos veces más, la última ornamentada con un retardo 4/3, como aferrándose y demorando el cierre propiamente dicho hasta último momento. Por cierto, para cuando escuchamos esta triple reiteración cadencial, estamos nuevamente en modo de canción, y es en este modo de canción que el protagonista se despide. La lucidez de la retórica de Schumann en este posludio nos tienta a presentar una interpretación narrativa como la siguiente: primero, recuperar una canción perdida (marcada con rasgos de esfuerzo y aspiración debido a su contorno ascendente, esperanzado), repetirla y luego indicar el deseo de cerrar; dilatar el cierre pleno dejando hablar al poeta en su modo de habla favorito; finalmente, recuperar —no sin una breve lucha— el modo de canción, incorporando una expansión de registro y una mayor velocidad del movimiento armónico: estos agentes del cierre llevarán las cosas a su conclusión.¹⁶

¹⁶ Puede encontrarse una explicación imaginativa, exhaustiva e incisiva de este posludio en Beate Julia Petrey, *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 208-255.

CONCLUSIÓN

En el capítulo 2 y en este capítulo hemos presentado seis criterios para el análisis de la música romántica: tópicos; comienzos, secciones centrales y finales; puntos culminantes; periodicidad (incluyendo discontinuidad y paréntesis); modos de enunciación (modo de habla, modo de canción y modo de danza) y narración. Los aspectos específicos del repertorio que estos criterios intentan presentar son, en mi opinión, conocidos para la mayoría de los músicos. De modo tal que, si bien los grados de énfasis que les confieren dentro de los sistemas analíticos individuales son diversos y aunque hay rasgos que no se han discutido aún (como quedará claro en los dos capítulos siguientes), creo que estos seis criterios, aplicados de manera comprometida, tienen el potencial de arrojar luz sobre aspectos del significado en el repertorio romántico. Invitamos a los lectores a escuchar sus piezas favoritas y ver qué resulta.

¿Es posible reunir los temas que abordan nuestros criterios en un solo modelo abarcador? Y si así fuera, ¿cuál sería el sustento ideológico de un gesto tal? Los criterios ofrecidos aquí intentan una explicación de la música como discurso significativo, como un lenguaje con sus propias peculiaridades. Como hemos visto, no se excluyen mutuamente, se superponen necesariamente; algunos pueden conducir a un mismo fin, como es fácil imaginar cuando un estudiante se concentra en la periodicidad, otro en el esquema de puntos culminantes y un tercero en la narración. Tratar los criterios como primitivos en un sistema axiomático o generativo daría como resultado un cierto grado de redundancia. No están pensados tampoco para reemplazar los procesos por los que los músicos desarrollan intuiciones acerca de una pieza de música a través de la ejecución y la composición; por el contrario, pueden actuar en un nivel metalingüístico para canalizar la descripción y el análisis formados a partir de un compromiso más intuitivo.

¿Esto implica que cuanto mayor sea el número de perspectivas a nuestra disposición, mejor será el resultado? Si unir todo fuera cuestión de estadística, aplicar un mayor número de perspectivas a una obra daría por resultado un mejor análisis. Pero no es este el tipo de control que interesa aquí. Hacer un buen análisis no tiene que ver con acumular perspectivas tratando de superar a los competidores; más bien tiene que ver con la producción de visiones acertadas e interesantes, que otros músicos puedan incorporar a sus encuentros subsiguientes con una obra. El peso institucional —marcado durante el apogeo de los métodos estructuralistas de los años ochenta— de tener que manejarse con todos más que con partes y de dar a conocer solo esas ideas que pudieran tener un sustento “teórico” puede haber retrasado el desarrollo de ciertos tipos de visiones analíticas. Por lo tanto, si rechazo respetuosamente la invitación a tratar de reunir todo aquí, no dejo de esperar que la naturaleza parcial y provisoria de estos hallazgos no haya disminuido el placer del lector/oyente en los momentos de iluminación que puede haber tenido.

CAPÍTULO 4

PUENTES A LA COMPOSICIÓN LIBRE

TENDENCIA TONAL

Comencemos con el presupuesto de que una progresión armónica cerrada constituye la norma de un orden tonal coherente y significativo. El Ejemplo 4.1 ejemplifica una progresión de este tipo. Si la escuchamos en un principio no como una abstracción sino como una progresión real e inmediata, podremos identificar múltiples tendencias fundamentales para el comportamiento tonal, cruciales para el desarrollo de una poética del procedimiento tonal.

Ejemplo 4.1. Progresión armónica cerrada.



La progresión se caracteriza por una sensación de partida (desde la sonoridad 1) y de regreso (pasando por 2 hasta 3), que puede glosarse como el movimiento desde un punto (relativa-

mente) estable a otro (más estable). La partida genera tensión y despierta expectativas, mientras que con el retorno se brinda resolución y se cumplen las expectativas. La progresión en su conjunto no presenta interrupciones y es permanentemente significativa. Los elementos son totalmente interdependientes para el logro de su significado. En la progresión 2-3, por ejemplo, 3 es significativo respecto de 2; de hecho 2-3 constituye una expresión idiomática, una unidad de sintaxis armónica. La fuerte interdependencia entre los dos acordes se intensifica aún más si 2 contiene un tritono interno (si-fa), como se ve en el Ejemplo 4.2. No sería hiperbólico hablar en este caso de una sensación de inevitabilidad en la progresión 2-3 por la fuerza con que se percibe el deseo de resolución. De hecho, 2 encuentra su realización en 3.

Ejemplo 4.2. La misma progresión con el elemento central intensificado.



La posibilidad de separar el segmento 2-3 sugiere que 1 y 3, que antes se consideraban idénticos, son diferentes desde otro punto de vista. Como primer elemento sonoro, 1 es un elemento dado; podríamos decir que es un obsequio. A la sonoridad 3 como último elemento sonoro se llega, en cambio, a través de un poderoso conjunto de tendencias lineales mediadas por 2, podríamos decir que es el producto de una tarea. La sonoridad 1 tiene por ende un tipo de significación distinta de la de 3. Ambas comparten una identidad en la diferencia, es decir que la identidad acórdica contrasta con la diferencia fenomenológica.

La sucesión tiene implicancias para el significado. La progresión 1-2 es un gesto que abre un espacio, es el primer indicio del

potencial para perturbar un orden postulado. Al sonar 2 se indica un alejamiento de 1, aun cuando se pone 1 de relieve como punto de referencia, como origen que debe recordarse; 2 abre a su vez una expectativa de que esta partida inicial (de 1 a 2) será interpretada más adelante; tal vez de manera inmediata, tal vez tras una demora.

Finalmente, el recorrido de la melodía desde mi pasando por re hasta do con esta armonización en particular intensifica la sensación de que las sonoridades 1 (con mi en la voz superior) y 3 (con do en la voz superior), a pesar de ser ambos instancias del mismo grado armónico (I), están en diferentes estados de reposo ya que este último está en un estado de reposo más completo que el primero. Los extremos del acorde final son do y la fundamental en la soprano y el bajo respectivamente, mientras que en el acorde inicial los extremos son mi en la soprano y la fundamental en el bajo; esta disposición tiene el potencial de que mi se mueva hacia una meta. El salto de cierre del bajo que desciende de sol a do conlleva además una sensación conclusiva arquetípica; de hecho, el V-I en esta disposición no tiene paralelo en su fuerza sintáctica como agente de cierre. No hay otra progresión del bajo dentro del universo tonal que tenga un privilegio semejante.

En resumen, los Ejemplos 4.1 y 4.2 muestran que la tendencia tonal es producto de la dependencia tonal, que el significado es contexto, mientras que el contexto es significado, que la sucesión genera expectativas y que la disposición de las voces y las líneas tiene un significado, así como lo tiene el movimiento interválico. Me detengo en estas propiedades elementales para que recordemos la significación del movimiento tonal en y por sí mismo. Sucesión de acordes, progresión de acordes, movimiento lineal, identidad y diferencia: todos ellos contribuyen a nuestra comprensión de esta "música". No hemos identificado compositor, medio instrumental, obra, fecha o estilo; no hay texto, programa ni género. Sin embargo, creo que todos podemos estar de acuerdo en que el Ejemplo 4.1 es coherente y satisface

las condiciones para establecer modestamente un buen orden tonal. En la medida en que estos significados surjan del comportamiento tonal intrínseco, podemos hablar de significados puramente tonales y oponerlos en principio a los significados extratonales. Esta es, por lo menos, la concepción convencional que sustenta la oposición claramente problemática entre "puramente musical" y "extramusical". Es verdad que la asignación de significados siempre tiene un aspecto convencional, de modo que afirmar la pureza de un significado no es negar la mediación del uso convencional. No obstante, dentro de los límites culturales de los repertorios que se estudian en este libro, es aceptable, en mi opinión, identificar estos tipos de significados y oponerlos a los que surgen de la interacción de la música con otros sistemas semióticos. Si, como ya he indicado en el capítulo 1, la dicotomía entre significados intrínsecos y extrínsecos en la música resulta ser insostenible, podrá de todos modos brindar cierta comprensión en los niveles preliminares de análisis.

Hemos estudiado el Ejemplo 4.1 en su particularidad acústica inmediata, pero su marco de notas blancas, sumamente comprimido, puede conceptualizarse más fácilmente como una idealización, un nivel estructural profundo para niveles estructurales superficiales más expansivos, una indicación de múltiples tipos potenciales. En una composición real, una frase, período, sección o, de hecho, una obra completa puede sustentar el tipo de estructura representada en el Ejemplo 4.1. Schenker reconoció la sinonimia, destacando que tales estructuras carecen de "la múltiple variedad de presupuestos inherentes a las pequeñas configuraciones que reemplazan el *cantus firmus*".¹ Cuando estudiamos las "pequeñas configuraciones" producidas por las acciones

¹ Schenker, *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, William Drabkin (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 1, traducción de Ian Bent et al., pp. 66, 13.

dimensionales y las interacciones interdimensionales, caemos en el mundo concreto de las obras musicales vivas; sin embargo, el *cantus firmus*, generalizado aquí con el fin de denotar una esencia arquetípica o un constructo subyacente con una elaboración mínima, dotado de poder procreativo o generativo, nunca es prescindible conceptualmente.

¿Cómo pasamos de una estructura profunda como la del Ejemplo 4.1, restringida aunque pueda ser correcta compositivamente, a una estructura superficial viva, plenamente desarrollada? ¿Cómo puede una progresión de notas blancas carente de contenido periódico, motivico, rítmico, hipermétrico o de estructura de frase ofrecer las condiciones de posibilidad para una composición real, de carne y hueso? Schenker usó la interesante metáfora *puentes a la composición libre*² para apoyar su afirmación de que “la composición libre es esencialmente una continuación del contrapunto estricto”.³ He tomado la frase de Schenker como título para este capítulo con el propósito de mostrar que la idea de que hay un puente que vincula de manera directa el mundo del contrapunto estricto con el de la composición libre es profundamente sugestiva a la vez que problemática en grado extremo. Schenker identificó y definió una serie de modelos de conducción de voces como andamiaje para la composición tonal y nos brindó de esa manera la herramienta más poderosa para comprender y reconstruir imaginativamente una composición tonal. Sin embargo, al no especificar el amplio espectro de recursos estilísticos de índole histórica que permiten la generación de una composición dada a partir de una estructura profunda generalizada para llegar a una estructura superficial única, o al asignarles a dichas tareas una categoría menos urgente en la

jerarquía de los intereses teóricos, evadió uno de los temas que plantean mayores desafíos en la comprensión del estilo musical. Sabemos que la capacitación en el contrapunto estricto no era para Schenker un método de composición, sino una manera de entrenar el oído, de modo que resulta poco relevante saber qué formas estilísticas (superficiales) adopta un determinado procedimiento estructural. Un patrón interválico de 8-5-8-5-8-5 entre soprano y bajo, una amplia prolongación de la dominante por medio de una sexta disminuida o un retraso en la llegada del I estructural melódico: todos ellos pueden adoptar miles de formas estilísticas, según se encuentren en la música de Corelli, de Händel o de Bach; de Beethoven o de Mozart; de Brahms, de Wagner, de Mahler o de Richard Strauss. No obstante, entender la música como discurso exige ocuparse de los aspectos temporales, rítmicos y motivicos de una obra: con los aspectos de significación de tópicos; articulación de puntos culminantes; periodicidad; comienzos, secciones centrales y finales; modos de enunciación, y narración que hemos discutido en los capítulos anteriores. Podríamos decir entonces que la visión schenkeriana necesita ser *suplementada* —no transformada desde adentro o desde afuera, ni reemplazada— por otros procesos analíticos.

Pero esa suplementación ¿es posible? ¿Es productiva? Más allá de los valores de sentido común inherentes a una filosofía de más-es-mejor, no es para nada claro en qué sentido se puede o es necesario suplementar una visión schenkeriana. Si siguiendo a Derrida pensamos en un suplemento fuerte como un reemplazo potencial, algo que podría ocupar el lugar del objeto, no como algo que le aporta ciertos atributos decorativos, agregar observaciones acerca de, por ejemplo, procesos motivicos a un gráfico schenkeriano de una sonata de Beethoven, o construir una explicación hermenéutica del “Caos” de *La creación* de Haydn incorporando ideas contemporáneas acerca del caos en la literatura y en las artes visuales, o compensar la modesta explicación basada en la conducción de voces que

² Heinrich Schenker, *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt*, Nueva York, Schirmer, 1987, traducción de John Rothgeb y Jürgen Thym, p. 175.

³ Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, op. cit., p. 21.

hace Schenker de "Ihr Bild" de Heine mediante el agregado de asociaciones poéticas, no es más que suplementariedad en sentido débil. Preguntar si la suplementariedad es productiva es plantear una pregunta que es tanto ideológica como institucional. Si nos sentimos mejor reponiendo las palabras de Heine al gráfico de Schenker de la segunda canción del *Amor de poeta* de Schumann, no puede haber en principio objeción alguna; al mismo tiempo, la afirmación de que reponer las palabras completa el gráfico de Schenker es ininteligible. El "problema" del enfoque schenkeriano no es que Schenker ignore ciertos rasgos musicales (como si fuera posible no ignorar ciertos rasgos en cualquier tipo de análisis), sino que la visión es nocionalmente completa dentro de los términos que plantea la teoría y queda poco espacio para la simple adición de otras observaciones. Pensemos, por ejemplo, en el análisis del Preludio en Do mayor del libro 1 de *El clave bien temperado* incluido en *Five Graphic Musical Analyses*. Es verdad que la posibilidad de un análisis "completo" no es un problema en ningún sentido; de hecho, es la razón misma para celebrar el poder musical y explicativo de su enfoque del análisis.

Esto no es más que el comienzo de una discusión de la suplementariedad schenkeriana y de los interesantes temas conceptuales e ideológicos que genera el carácter nocionalmente completo de diferentes sistemas analíticos. Pero será necesario dejar la discusión ulterior para otra ocasión, porque es hora de abordar la cuestión principal de este capítulo: volver a considerar la idea schenkeriana de la relación entre el contrapunto estricto y la composición libre y ofrecer un espectro de ejemplos de la relación entre ambos, tomados de múltiples contextos estilísticos. Este ejercicio ofrece dos beneficios. Primero, el enfoque aporta lo que es en mi opinión uno de los enfoques prácticos más gratificantes del análisis tonal. Si hemos de comprender el significado musical y la naturaleza de la música como discurso, puede resultar productiva una exploración especulativa y práctica de los

orígenes conceptuales de las configuraciones musicales. Segundo, será necesario recurrir a la habilidad de abstraer una estructura simple de una superficie más compleja tanto en los análisis paradigmáticos del capítulo siguiente como en los estudios de caso de los capítulos subsiguientes. Si bien la semiología musical no se ha basado ampliamente en las ideas de Schenker,⁴ espero demostrar que el enfoque paradigmático ya está implícito en la teoría de Schenker y que reemplazando los motivos por modelos o módulos de acción tonal es posible desarrollar un análisis paradigmático bien conformado que pueda a su vez permitir la exploración del significado musical en repertorios de riqueza armónica.

Una última palabra preliminar: al presentar los ejemplos de este capítulo, deseo destacar el enfoque *generativo* por sobre el reductivo. Deseo, en otras palabras, alentar a los estudiantes a trabajar desde el nivel abstracto al concreto, de un prototipo a una manifestación pieza por pieza, de la estructura profunda a la superficial. Más que pensar en términos de reglas para eliminar elementos que embellecen una composición con el fin de llegar a una estructura profunda, será más productivo pensar en el procedimiento inverso: cómo embellecer un diseño musical despojado para llegar a una superficie plenamente desarrollada. No sabemos,

⁴ Hay excepciones, por supuesto. Ya en 1981, Jonathan Dunsby y John Stopford anunciaron un programa de semiótica schenkeriana que abordaría directamente temas relacionados con el significado musical. Véase Dunsby y Stopford, "The Case for a Schenkerian Semiotic", en *Music Theory Spectrum* 3, 1981, pp. 49-53. Más recientemente, Naomi Cumming se basó en Schenker para desarrollar una teoría de la subjetividad musical. Véase Cumming, *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2000. Véase también la discusión de "jerarquías segmentales" que hace David Lidov en *Is Language a Music?*, op. cit., pp. 104-121. Y hay otros nombres (por ejemplo, Alan Keiler, William Dougherty) que podrían agregarse a esta lista. Sin embargo, sería difícil sostener el argumento —a juzgar por los escritos de semióticos destacados como Nattiez, Monelle, Tarasti y Hatten— de que el enfoque schenkeriano es fundamental para la configuración actual del campo de la semiótica musical.

ciertamente, cuál es la estructura profunda a partir de la cual debemos trabajar a menos que ya sepamos la estructura superficial a la que estamos orientados, de modo que el enfoque generativo y el reductivo se implican mutuamente por definición. Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente pedagógico, el enfoque generativo ofrece ciertas ventajas. Buscar formas imaginativas y apropiadas estilísticamente para, por ejemplo, darle vida a una progresión I-V-I a la manera de Schubert, de Brahms o de Mahler es, en mi opinión, mucho más gratificante que limitarse a descubrir esa progresión en la obra de un compositor. Un enfoque generativo origina empatía con el proceso compositivo imaginado; en el mejor de los casos resulta en una comprensión genuina de la manera en que se comporta una determinada composición.

CONTRAPUNTO ESTRICTO Y COMPOSICIÓN LIBRE

Entre 1910 y 1921 —es decir, mientras trabajaba en su tratado *Kontrapunkt*—, Schenker hizo una firme distinción entre *contrapunto estricto* y *composición libre*. Fue una dicotomía necesaria y conveniente, porque le permitió separar el estudio de las especies (fuxianas) del contrapunto, del estudio de la música propiamente dicha. Pero si bien era conveniente como concepto, esta dicotomía resultó difícil de sostener en lo práctico. Es indudable que Schenker poseía un inmenso bagaje de conocimiento referido a la composición libre y recurría a él con frecuencia para sus análisis, pero no siempre hacía referencia explícita a las fuentes de dicho conocimiento. En cambio, se mantenía centrado en el desafío teórico más inmediato.

El contrapunto estricto es un mundo cerrado, un mundo construido sobre reglas y recetas pensadas para capacitar a los estudiantes en el arte de la conducción de voces y prepararlos, por lo tanto, para una mejor comprensión de la música de los maestros. En el contrapunto estricto no hay, en principio,

Seufzen [grados armónicos], no hay motivación armónica, no hay marco para hacer grandes planes o pensar en grandes trayectorias. Solo tenemos consonancias y disonancias, conducción de voces, y determinadas disposiciones lineales y verticales de intervalos. No hay repetición, vida motivica ni danza, solo voces idealizadas que siguen impulsos muy locales y prestan poca atención a la fraseología, la forma externa o la potencia referencial del material tonal. La composición libre, en cambio, aborda la obra de arte real; es abierta y promiscua y admite todo tipo de fuerzas y licencias. A diferencia del contrapunto estricto, se basa en grados de la escala, tiene auténtico contenido armónico, incorpora la repetición en diversos niveles y perpetúa la diversidad en el nivel estructural superficial. La naturaleza esencial del contrapunto estricto es su estrictez; la de la composición libre es la libertad.⁵ Es por esto que “de alguna manera, el contrapunto debe estar completamente separado de la composición, si es que las verdades ideales y prácticas de ambos han de alcanzar un pleno desarrollo”.⁶ De hecho, según Schenker, “el error original y fundamental” que cometieron los anteriores teóricos del contrapunto —entre ellos Bellerman y Richter e incluso Fux, Albrechtsberger y otros— es la “identificación absoluta e invariable del contrapunto con la teoría de la composición”. No debemos olvidar que “se abre una enorme brecha entre los ejercicios de contrapunto y las exigencias de la composición libre”.⁷

Hasta aquí llega la fanfarria que anuncia la separación entre contrapunto estricto y composición libre. Si preguntamos ahora cuál podría ser la conexión entre ambos, las distinciones se vuelven menos categóricas, sus formulaciones más acotadas por calificativos, más poéticas. “La composición libre es esencialmente una continuación del contrapunto estricto”, escribe Schenker en

⁵ Heinrich Schenker, *Counterpoint*, libro 1, op. cit., p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

Tonwille.⁸ La frase “esencialmente una continuación” implica que son ámbitos separados pero relacionados o relacionables. En *Kontrapunkt* Schenker dice que “a pesar de que se presenta con apariencias ampliamente modificadas, la composición libre está unida de manera misteriosa [...] como por un cordón umbilical, al contrapunto estricto”.⁹ Por lo tanto, en lo práctico y lo analítico, la línea que los separa es permeable, tal vez inexistente. La separación entre ambos es una cuestión de principios.

Schenker empleó la sugestiva metáfora *puentes a la composición libre* para indicar una relación entre subsuperficie y superficie, entre nivel estructural profundo y nivel estructural superficial y, por último, entre contrapunto estricto y composición libre. La discusión sobre los puentes está siempre presente de manera implícita en *Kontrapunkt*, pero solo aparece de manera explícita en pocas ocasiones. ¿Existen estos puentes? ¿Qué formas adoptan? ¿Son seguros?

En términos estrictos, no hay puentes del contrapunto estricto a la composición libre.¹⁰ Si es que existen, es solo en un sentido muy restringido. Desde un punto de vista generativo, no todos los rasgos de la composición libre pueden ser generados a partir de un nivel estructural profundo contrapuntístico y arrítmico. Schenker no estaría en desacuerdo con esta observación, pero respondería diciendo que todo lo *esencial* de la composición libre puede generarse de esa manera. Esta afirmación compleja y controvertida contiene muchas cuestiones que es necesario desentrañar, cuestiones que van desde definir qué es una composición, pasando por determinar qué propiedades poseen determinados parámetros y

cuáles son estos parámetros, hasta llegar a decidir qué es esencial y qué es superfluo. Como suele suceder con los debates enmarcados dentro de un eje binario, adherir a la existencia o inexistencia de puentes no es, por último, tan valioso como limitarse a ser consciente de lo que permite, afirma, oculta o niega cada postura.

En las páginas siguientes presento un número de pasajes breves de diversos compositores con el fin de mostrar la relación entre el contrapunto estricto y la composición libre. El contrapunto estricto tiene aquí un carácter generalizado: incluye estructuras de subsuperficie, a veces semejantes a un coral. Adopté este criterio en parte para mantener presente una motivación armónica en todos los niveles relevantes del análisis. Como paso práctico, recomiendo que el lector toque los Ejemplos 4.3 a 4.6 en el piano para luego regresar a la lectura de mis comentarios. A los lectores que asocien los éxitos de Schenker con los amplios análisis publicados de obras como la Sinfonía en Sol menor K. 550 de Mozart, la Sinfonía *Heroica* de Beethoven o el Preludio N.º 1 del libro 1 de *El clave bien temperado*—presentados en varios niveles (tres mencionados) y colmados de una cantidad extraordinaria de detalles en cuanto a los motivos y la conducción de voces—la concentración en fragmentos que hago aquí les resultará sumamente incompleta. Sin embargo, limitar la demostración a este nivel local es deliberado, porque le da al analista la posibilidad de reconstruir una composición mediante la improvisación, centrándose en esos simples módulos de enunciación tonal que funcionan como elementos constitutivos o unidades constructivas.

Comenzamos con tres ejemplos (4.3, 4.4 y 4.5) tomados de *Kontrapunkt* de Schenker. Nótese que se ha revertido el orden de presentación; se procede del nivel estructural profundo al superficial; también se han usado letras (*a*, *b*, *c*, etc.) para indicar niveles estructurales.

En el Ejemplo 4.3, en el nivel *a* se muestra una simple progresión II6-V-I en soprano y bajo: conocida, común, convencional, uno de los enunciados básicos del sistema tonal. (De hecho,

⁸ Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, op. cit., p. 21.

⁹ Heinrich Schenker, *Counterpoint*, libro II, op. cit., p. 270.

¹⁰ Véase también Eytan Agmos, “The Bridges that Never Were: Schenker on the Contrapuntal Origin of the Triad and the Seventh Chord”, en *Music Theory Online* 3, 1997.

este nivel no es parte de la demostración de Schenker; fue incluido para sugerir una motivación armónica). Si lo enriquecemos como aparece en *b* con los recursos de la rítmica habitual de comienzos del siglo XVIII –notas de paso, anticipaciones, retardos, arpegiados y notas vecinas– ya hemos avanzado mucho hacia la elaborada versión en semicorcheas de Händel en *c*. Si pensamos en el nivel *a* como origen o nivel estructural profundo, el nivel *b* como desarrollo o nivel estructural intermedio y el nivel *c* como presente o nivel estructural superficial, obtenemos una visión de lo que Schenker denomina “la profundidad espacial de una obra musical”.¹¹ Según Schenker, *c* “representa” a *b*; podríamos agregar que *b* a su vez representa a *a*. La belleza de este ejemplo de composición libre reside en que “la figuración [en el nivel *c*] escribe dentro de sí misma de manera muy artística varias líneas de conducción de voces”.¹² Es el proceso derivacional lo que torna explícito un aspecto de esta calidad artística.

Ejemplo 4.3. Händel, *Suites de pièces*, segunda colección, N.º 1, Aire con variaciones, var. I (citado en Schenker, *Counterpoint*, op. cit., p. 59).

¹¹ Heinrich Schenker, *Free Composition*, op. cit., p. 3.

¹² Heinrich Schenker, *Counterpoint*, libro 1, op., cit., p. 59.

Si bien todo lo dicho suena lógico, se ha producido una brecha en el análisis. ¿Cómo pasamos del nivel *b* al nivel *c*? Es evidente que lo hicimos con el conocimiento previo del diseño del nivel *c*, modificando el proceso derivacional del nivel *b* para que condujera a *c*. Pero ¿cómo sabemos qué recursos estilísticos usar para que *c* llegue a sonar como Händel y no como Couperin o Rameau? ¿Cómo inventamos el diseño de la superficie musical?

Schenker no se detiene en este tipo de preguntas; de hecho, parece no alentarnos a detenernos en estos aspectos del nivel estructural superficial. Se nos exige, en cambio, que capturemos la coherencia que el nivel estructural profundo hace posible. Pero si no se detallan las posibilidades de activar la progresión que se muestran en el nivel *a*, si se las confina a la categoría de suplemento no especificado, y si el analista de la suite de Händel no está ya familiarizado con múltiples alemandas de comienzos del siglo XVIII, ¿cómo es posible generar una superficie específica a partir de un nivel estructural profundo conocido y común? Sin hacer –espero– un énfasis desmedido en el tema, sugiero que el paso del contrapunto estricto (nivel *a*) a la composición libre (nivel *c*) da un salto ilícito –mejor dicho– misterioso al acercarse a su destino. No hago hincapié en este misterio tan atractivo para sugerir que se trata de una deficiencia, sino más bien para ilustrar una consecuencia de esta manera particular de establecer límites teóricos.

En los dos compases del Preludio en Do sostenido menor del libro 1 de *El clave bien temperado* de Bach del Ejemplo 4.4 escuchamos una progresión familiar en la que el bajo se mueve por quintas descendentes mientras que las voces superiores enriquecen la progresión con retardos 7-6. Este modelo de contrapunto parece hacer posible la composición libre de Bach (nivel *b*). Tampoco aquí hay reglas que nos permitan generar el material específico con características de danza, que es la verdadera música de Bach.

Ejemplo 4.4. J.S. Bach, *El clave bien temperado*, libro I, Preludio en Do sostenido mayor, compases 26-28 (citado en Schenker, *Counterpoint*, op. cit., p. 337).

7 6 7 6 7 6 7 6

Do# menor (V-I) - VI - II - V - (I)

El nivel *a* del Ejemplo 4.5 parece a primera vista un ejercicio de contrapunto de segunda especie aunque la incorporación de la mezcla (sol bemol) lo excluye del ámbito de las especies fuxianas estrictas. Mientras que las demostraciones de los dos ejemplos anteriores “se aproximan a [...] forma[s] de contrapunto estricto”, y por lo tanto destacan un impulso generativo, este pasaje de Brahms está “reducido a un claro contrapunto a dos voces”; el énfasis reside en un impulso reductivo. Schenker señala que “en general, la conexión real entre el contrapunto estricto y la composición solo puede descubrirse en reducciones similares al [Ejemplo 4.5]”.¹³ En otras palabras, en el caso de ciertas texturas complejas, el soporte contrapuntístico puede encontrarse más adentrado en el nivel estructural profundo y exigirle al analista que postule niveles adicionales de reducción explicativa. (En el caso del Ejemplo 4.5, construir los niveles adicionales puede ser un ejercicio útil para los estudiantes). Schenker deja abierto el

¹³ *Ibid.*, p. 200.

debate que plantea si el grado de reducción posible se refleja en una narración histórico-cronológica mayor o si transmite diferencias cualitativas entre composiciones.

Ejemplo 4.5. Brahms, *Variaciones y fuga sobre un tema de Händel*, op. 24, var. 23 (citado en Schenker, *Counterpoint*, op. cit., p. 192).

6 8 10 5

p *f* *p* *f* *f* *f*

El modo de pensar contenido en los Ejemplos 4.3, 4.4 y 4.5 –escuchar texturas complejas mediante estructuras más simples– permite abordar varios proyectos valiosos, algunos históricos, otros sistemáticos. Podemos imaginar, por ejemplo, una historia de la composición musical basada estrictamente en la técnica musical. Este proyecto ya estaba implícito en el libro de Felix Salzer de 1952, *Audición estructural*, pero todavía puede generar muchos estudios ulteriores.¹⁴ Imaginemos una versión de la historia de la composición basada en la función de una determinada disminución, como la nota de paso, incluso notas de paso con saltos; imaginemos una historia de la técnica musical basada

¹⁴ Véase una historia de la técnica musical en Felix Salzer, *Structural Hearing*. [Trad. esp.: Felix Salzer, *Audición estructural*, Barcelona, Labor, 1990]. Véase también Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

en configuraciones de notas vecinas o en arpegiados. Es verdad que estos no son los temas de investigación más atractivos para los estudiantes de hoy, pero encierran el potencial de arrojar luz sobre la dinámica interna de las composiciones individuales y de poner de relieve las maneras de componer de diferentes compositores. Sin intentar abarcar un espectro amplio, podemos sugerir sin embargo los tipos de comprensión que podría generar un enfoque como este, examinando algunos ejemplos de una sola disminución: la nota vecina.

LA NOTA VECINA COMO AMPLIACIÓN DE CONTENIDO

Si bien la nota vecina ocupa un peldaño inferior al de las notas de paso en la escala de la disminución, ha resultado una técnica útil "para la ampliación de contenido" en múltiples contextos del Romanticismo.¹⁵ La *N* mayúscula en los Ejemplos 4.6 a 4.12 identifica la acción de la nota vecina.

En el Ejemplo 4.6, la apertura del Quinteto para cuerdas en Do mayor de Schubert, el acorde de tónica es prolongado —ante nuestros propios ojos y oídos— por el movimiento de la nota vecina; no se trata de notas vecinas diatónicas de las armonías de subdominante o de supertónica, sino de notas vecinas que incorporan dos alturas cromáticas. Identificar el acorde de los compases 3-4 como un acorde de séptima disminuida con una nota común no tiene mayores consecuencias siempre y cuando se reconozca su calidad, pero se logra una comprensión más plena si se capta la conducción de las voces hacia y desde esa sonoridad.

¹⁵ Heinrich Schenker, *Free Composition*, op. cit., p. 71.

Ejemplo 4.6. Schubert, Quinteto en Do mayor para cuerdas, primer movimiento, compases 1-6.



En el Ejemplo 4.7, un ejemplo de Schubert citado por Schenker,¹⁶ la armonía de nota vecina en el primer compás, repetida en la octava superior en el segundo compás, enriquece el acorde de mi menor en primera inversión. La configuración por nota vecina garantiza el significado de la progresión; le da libertad al compositor para incorporar fuertes disonancias de efecto mimético. *Viaje de invierno* de Schubert contiene numerosas disonancias así interpretadas; de hecho, en este contexto, el efecto es literalmente indicial.

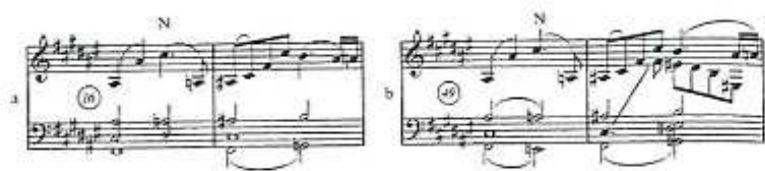
Ejemplo 4.7. Schubert, "Frühlingstraum", de *Viaje de invierno* (citado en Schenker, *Counterpoint*, op. cit., p. 192).

El Ejemplo 4.8 cita dos pasajes similares de dos compases del primer movimiento de la Décima Sinfonía de Mahler. En el primer compás de cada uno, se lleva a cabo una expansión del contenido del acorde de tónica inicial (fa sostenido mayor) mediante

¹⁶ Heinrich Schenker, *Counterpoint*, libro 1, op. cit., p. 192.

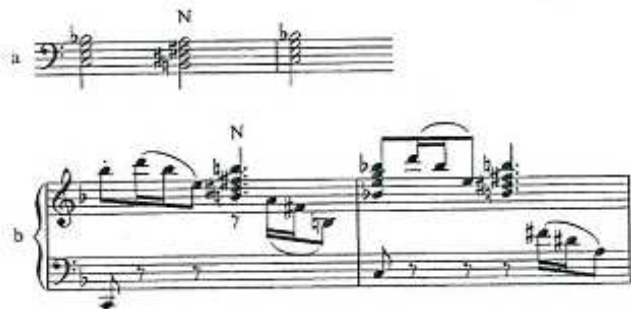
un movimiento por nota vecina. Nótese que mientras que el bajo se mantiene inmóvil en el primer pasaje (como en el quinteto de Schubert citado en 4.6), incorpora su propia nota vecina inferior en el segundo.

Ejemplo 4.6. Mahler, Sinfonía N.º 10, primer movimiento,
(a) compases 16-17, (b) compases 49-50.



El Ejemplo 4.9 es de *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, citado por Schenker.¹⁷ En el nivel *a* está el modelo, mientras que *b* muestra la realización. Para Schenker, Strauss se destaca como un compositor “capaz de componer notas vecinas concebidas incluso en las cuatro voces con la mayor maestría”,¹⁸ elogio poco común, proviniendo de un teórico que por lo general criticaba duramente a Strauss y sus contemporáneos Mahler, Reger y Debussy.

Ejemplo 4.9. Richard Strauss, *Las travesuras de Till Eulenspiegel*
(citado en Schenker, *Counterpoint*, op. cit., p. 192).



¹⁷ Ibid., p. 192.

¹⁸ Ibid., p. 192.

El Ejemplo 4.10, también tomado de *Till Eulenspiegel*, es un poco más complejo. He incluido, por lo tanto, una derivación especulativa para que se pueda apreciar claramente su origen a partir del contrapunto estricto. Comenzamos en el nivel *a* con una progresión sencilla, de nota diatónica vecina; la alteramos cromáticamente y agregamos voces interiores (nivel *b*); luego —aquí viene un paso más radical— desplazamos el primer elemento a la octava superior de modo que toda la configuración de nota vecina se desarrolle abarcando dos registros diferentes (nivel *c*). El nivel *d* muestra el resultado. Nótese, nuevamente, que si bien es posible conectar el tema de Strauss a un modelo diatónico como si fuera su cordón umbilical, no hay nada en el proceso generativo que nos permita inferir la interacción específica de motivo, ritmo y articulación en el nivel estructural superficial.

Ejemplo 4.10. Richard Strauss, *Las travesuras de Till Eulenspiegel*
(nivel *d* citado en Schenker, *Counterpoint*, op. cit., p. 192).



El Ejemplo 4.11, que nos retiene un momento más con Strauss, resume el movimiento acórdico de los primeros seis compases de su bella *Wiegenlied*. El bajo se mantiene inmóvil (recordemos el fragmento de Schubert del Ejemplo 4.6 y el primero de los fragmentos de Mahler del Ejemplo 4.8), mientras

que las voces superiores se mueven hacia y desde un acorde de séptima disminuida con nota común (vecina). Hay otros dos detalles que agregan interés: la expansión del acorde vecino en el compás 4 mediante una nota de paso acentuada (véase el do# en m.d.) que tiene el efecto de intensificar el valor de disonancia del momento, y la semejanza de la configuración melódica que forman las notas la-re-do#-si-la, tanto en el acompañamiento como en la melodía vocal, que produce una especie de paralelismo motivico.

Ejemplo 4.11. Richard Strauss, *Wiegenlied*, compases 1-6.

Finalmente, en el Ejemplo 4.12 citamos dos pasajes breves del "Credo" de la *Misa* de Stravinsky en los que, a pesar de la extensión de las ideas de consonancia y disonancia, todavía es evidente la morfología de la formación por nota vecina.¹⁹

¹⁹ Véanse los estudios sobre el uso de las notas vecinas en Stravinsky en Harold Krebs, "The Unifying Function of Neighboring Motion in Stravinsky's *Sacre du Printemps*", en *Indiana Theory Review* 8, primavera de 1987, pp. 3-13; Kofi Agawu, "Stravinsky's *Mass* and Stravinsky Analysis", en *Music Theory Spectrum* 11, 1989, pp. 139-163.

Una historia de la técnica musical basada en la nota vecina no se reduciría a los niveles de los ejemplos puntuales que hemos presentado; abarcaría también secciones más extensas de música. Pensemos, por ejemplo, en el movimiento lento del Quinteto para cuerdas de Schubert, cuya sección central en fa menor funciona como vecina de las secciones exteriores en mi mayor, o en "Der Lindenbaum" de *Viaje de invierno*, donde la agitada sección central prolonga el do natural como vecino cromático superior de la dominante si, intensificando nuestro deseo de llegar a la tónica. O pensemos en el preludio *Bruyères* de Debussy, cuya estructura contrapuntística basada en la sucesión de centros la b -si b -la b, presenta una progresión extendida de nota vecina. Los lectores tendrán, sin duda, sus propios ejemplos para agregar a los mencionados aquí. Un estudio exhaustivo resultaría muy esclarecedor.

Ejemplo 4.12. Stravinsky, *Misa*, "Credo", (a) compases 1-3, (b) compases 00-00.

ANÁLISIS GENERATIVO

Volvamos ahora a la progresión de notas blancas cuyas tendencias tonales mencionamos anteriormente, reordenando sus elementos

como un conjunto de voces ideales, un modelo abstracto sujeto a múltiples realizaciones (Ejemplo 4.13). Una orientación compositiva nos permite imaginar formas de embellecer o ampliar esta progresión para intensificar el contenido musical. El acto de embellecer, que guarda una relación cercana con la prolongación, se conceptualiza mejor como un proceso de división, no como uno de adición. Se puede prolongar un evento mediante determinadas técnicas. ¿Cómo dilatar la llegada a esa dominante final? ¿Cómo intensificar la sensación fenoménica de una tónica inicial? ¿Cómo incrementar el deseo de llegar a esa cadencia? Esta forma de pensar desde abajo hacia arriba le asigna al analista un rol compositivo e incita al descubrimiento del mundo de los fenómenos tonales desde adentro, por así decir. El análisis según esta concepción no es un deporte de espectador.

Ejemplo 4.13. Progresión arquetípica de notas blancas.



Comencemos con las acciones más elementales. La progresión del Ejemplo 4.14 responde al deseo de embellecer la sonoridad 2 del Ejemplo 4.13. Esto intensifica la sonoridad mediante una prolongación retroactiva que usa una nota vecina inferior, la nota fa del bajo. Mientras que la esencia de la prolongación es la que aparece en el Ejemplo 4.13, la forma que se presenta en el Ejemplo 4.14 adquiere mayor contenido. Asimismo, el Ejemplo 4.15 responde al desafío de extender el ámbito funcional de ese mismo elemento central con un arpeggio descendente desde la tónica al acorde de dominante. Esto representa un embellecimiento de un embellecimiento previo. También es posible

escuchar el Ejemplo 4.15 en términos de dos notas vecinas de sol, una superior (la) y una inferior (fa), prefijos, ambas. Pero si pensamos en términos de las ambiciones del do inicial, se podría argumentar que el arpegiado del bajo (do-la-fa) embellece el do en su camino hacia la dominante Sol. Estas explicaciones están comenzando a resultar confusas, pero esta es precisamente la cuestión. Es decir, los ámbitos de una prolongación prospectiva de do (mediante un sufijo) y el de una prolongación retroactiva de sol (mediante un prefijo) se superponen. Tal es la naturaleza de la continuidad y dependencia interna de los elementos del material tonal-funcional.

Ejemplo 4.13. La misma progresión con una sonoridad de predominante.



Como procedimiento generativo lógico, el proceso que encierra el Ejemplo 4.15 puede esquematizarse en tres fases. Primero, enunciarnos la progresión básica I-V-I. (La progresión básica es un arquetipo o un primitivo tonal bien construido que resulta familiar en virtud del uso convencional). Segundo, expandimos el elemento central introduciendo un acorde de predominante. Tercero, expandimos la sonoridad inicial por medio de un arpegiado. De esta manera, podemos establecer un vínculo entre la primera sonoridad y la segunda. Este tipo de lógica puede emplearse como pedagogía y enseñarse a los estudiantes. Es, de hecho, práctica común en algunos sectores de la pedagogía del jazz. Si bien existen algunas instancias de su empleo en la pedagogía asociada con la música clásica, aún no ha alcanzado un carácter central. No obstante, resulta claramente beneficioso crear una cooperación entre estudiante y compositor, alentando a los

estudiantes a asumir la responsabilidad de coautores. Si bien tal cooperación puede prosperar hasta constituirse en actos de creatividad mayores y más originales, el propósito más modesto se reduce aquí a encontrar formas de hacerse parte de una composición recreando especulativamente algunos de sus aspectos.

Ejemplo 4.15. La misma progresión con una línea de bajo fluida alternativa.



El Ejemplo 4.16 es una recomposición más de nuestro modelo básico. Los pasos pueden plantearse de la siguiente manera:

- a. Plantear la progresión básica.
- b. Extender el elemento central por medio de una sonoridad de predominante.
- c. Extender el primer elemento mediante un intercambio de voces entre soprano y bajo para lograr una línea de bajo fluida que se mueve por grado conjunto.
- d. Extender más aún la primera sonoridad del intercambio de voces mediante una prolongación por nota vecina.

Ejemplo 4.16. Prolongación de la progresión arquetípica.



Está claro que un procedimiento lógico no es una explicación de la génesis compositiva. No explica cómo se llevó a cabo una composición en particular, aunque podría brindar una visión de cómo se componen las piezas. La composición sigue siendo un proceso complejo y misterioso. Para algunos es un proceso lógico; otros la conciben como un juego, mientras que otros la consideran una forma de improvisación. Lo que, de hecho, pueden explicar nuestras sencillas reglas generativas es el contenido armónico-contrapuntístico de una composición como repositorio de ciertas técnicas. Si bien el proceso de generación puede coincidir ocasionalmente con el proceso compositivo, su validez no se basa en tal realidad. De hecho, a diferencia del proceso compositivo cuya trayectoria es en esencia un proceso biográfico/diacrónico/histórico, el procedimiento lógico ofrece una explicación sistemática ficticia. El análisis musical está centrado fundamentalmente en estos procedimientos ficticios. Como analistas, comerciamos con ficciones. Cuanto mejor es la narrativa de ficción, tanto más exitoso resulta el análisis. Cuanto más musicales son las reglas, tanto mejor resulta el análisis; cuanto más plausibles son las bases generativas en lo musical, tanto mejor resulta el análisis.

AFINIDADES CON EL ANÁLISIS GENERATIVO: SECHTER, CZERNY, RATZ Y TOVEY

El mundo de las progresiones de notas blancas y las prolongaciones por notas vecinas puede parecer anacrónico: un enfoque del siglo XXI a la música del siglo XIX. Pero aunque en este libro no

se exploran los precedentes históricos de los enfoques adoptados, una breve exposición sobre lo que llamamos proceso generativo sugerirá vínculos con tradiciones que parecen muy alejadas de nuestro espacio de análisis.

El Ejemplo 4.17 está tomado del análisis que hiciera Simon Sechter de la Sinfonía *Júpiter* de Mozart en 1843.²⁰ El análisis de Sechter proviene de lo que aquí se presenta como nivel *c* pasando por *a* a *b*. El nivel *c*, el más cercano a Mozart pero carente del pleno revestimiento orquestal que se reproduce en el nivel *d* (no incluido en el análisis de Sechter), presenta un tema en la soprano imitado canónicamente en el bajo. Sechter escribe: "Si algunos lectores encuentran que la armonía entre estas dos voces no satisface su gusto por la pureza, pueden pensar en cambio en la imitación canónica de la siguiente manera [niveles *a* y *b* del Ejemplo 4.17]". El nivel *a* es entonces una progresión explicativa de notas blancas que revela la base armónica de *c*, aun cuando presenta el canon entre las dos voces. Para Sechter, el nivel *b* es una alternativa para el nivel *c*; es decir, existe en el mismo nivel estructural. Ahora hay notas de paso que conectan todas las terceras; las líneas se mueven por grado conjunto. Desde aquí, no hay más que un breve paso al nivel *c*, donde las corcheas de paso (en el primero, tercero y quinto compás en la soprano y en el segundo, cuarto y sexto compás en el bajo) se alargan y pasan a ser negras.

Desde nuestro punto de vista, sería posible comenzar con una progresión diatónica de círculo de quintas (véanse las notas do-fa#-si-mi-la-re-sol) como prototipo estructural. El nivel *a* fluiría desde allí, aunque aquí el diseño específico no puede predecirse a partir del círculo de quintas. Entonces *b* ocuparía

los espacios vacíos mientras que *c* modifica el relleno elevando las notas extrañas a la armonía de modo tal que el fragmento resulte más disonante, más atrevido.

Ejemplo 4.17. Análisis generativo de Sechter de los compases 56-62 del finale de la Sinfonía en Do (*Júpiter*) de Mozart.

The image displays a musical score for Example 4.17, which is an analytical reconstruction of measures 56-62 from the finale of Mozart's Symphony No. 41. The score is organized into four distinct levels, labeled 'a', 'b', 'c', and 'd', each representing a different stage of generative analysis. Level 'a' shows a simple diatonic progression of notes. Level 'b' introduces more complex rhythmic and melodic patterns, including passing notes. Level 'c' presents the original score with a canon between the soprano and bass parts. Level 'd' shows the full orchestral score, including parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Bassoons (F2), Clarinets (Clx (C)), Trumpets (Tbc (C)), Violins (Vl.), Violas (Vla.), and Cellos/Basses (Vc. c. B.). The score is written in common time (C) and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

²⁰ Simon Sechter, "Analysis of the Finale of Mozart's Symphony N.º [41] in C [K. 551 ("Jupiter")], en Ian D. Bent (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, vol. 1, *Fugue, Form and Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 85.

El Ejemplo 4.18 reproduce los primeros trece compases de la "base armónica" de Czerny para la Sonata para piano, op. 53, *Waldstein*, de Beethoven. Este análisis data del año 1854.²¹ La obra y el material analítico están alineados de manera tal que se puedan apreciar directamente las afinidades entre ambos. La base, semejante a un coral, ofrece un resumen conciso de los gestos más expansivos de Beethoven, característicos de la obra en particular. Estos trece compases se presentan como un marco, eliminando repeticiones, ciertos detalles motivicos y ciertos registros. Como en ejemplos anteriores, tocar el marco primero y luego la "realización" de Beethoven debería ayudar a transmitir la base estructural de la obra. Czerny lo denomina "esquema", afirma que el op. 53 fue "compuesto de esta manera" y le aconseja al estudiante que compare la base armónica que le presenta con el original; de esta manera aprenderá algo sobre la "construcción armónica" y —en el contexto de la base de todo el movimiento— sobre la forma en que están ordenadas las ideas.

Ejemplo 4.18. Sonata para piano en Do mayor, op. 53 (*Waldstein*) de Beethoven, compases 1-13, con la "base armónica" de Czerny.

The image shows two staves of music. The top staff is the original piano part by Beethoven, starting with a piano (pp) dynamic. The bottom staff is the harmonic base by Czerny, which consists of a series of chords that outline the harmonic structure of the first 13 measures of the original piece.

²¹ Carl Czerny, "Harmonic Groundwork of Beethoven's Sonata [N.º 21 in C] op. 53 (*Waldstein*)", citado en Ian D. Bent (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, vol. 2, op. cit., pp. 188-196.

The image shows two staves of music. The top staff is the original two-voice setting by J.S. Bach. The bottom staff is the harmonic summary by Erwin Ratz, which consists of a series of chords that outline the harmonic structure of the first 12 measures of the original piece. The summary is divided into four groups of three measures each, labeled as I-V, ii-VI, círculo de quintas, and cadencia.

La progresión citada en el Ejemplo 4.19 es el resumen realizado por Erwin Ratz de la base armónica de toda una composición, en particular, de una obra contrapuntística: la primera de las invenciones a dos voces de J.S. Bach.²² Como sinopsis, esta progresión se mantiene cercana a la superficie de la composición como para que pueda apreciarla incluso quien la escuche por primera vez. También puede resultar un horizonte adecuado para apreciar la tendencia tonal que transmiten las figuraciones de semicorcheas de Bach. Partiendo de la tónica, la invención tonaliza el V, luego el VI, antes de regresar a la tónica pasando por un círculo de quintas.

Ejemplo 4.19. Resumen armónico realizado por Erwin Ratz de la Invención a dos voces en Do mayor de J.S. Bach.

The image shows a single staff of music representing the harmonic summary by Erwin Ratz. The staff contains 12 measures of chords. The measures are numbered 1 through 12. The summary is divided into four groups of three measures each, labeled as I - V, ii - VI, círculo de quintas, and cadencia.

²² Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Viena, Universal, 1973, tercera edición, p. 55.

En términos generativos, los modelos de movimiento tonal empleados por Bach incluyen dos tipos de cadencias (una cadencia perfecta y una cadencia imperfecta) y un círculo de quintas. Si numeramos las sonoridades de la sinopsis de Ratz del 1 al 12, es posible definir sus funciones de la siguiente manera. La secuencia 11-12 es una cadencia perfecta en la tonalidad principal, la secuencia 4-6 también es una cadencia perfecta pero sobre el VI (4 es la sonoridad de predominante, 5 la dominante y 6 la tónica de cierre), la secuencia 1-2 forma una semicadencia (un gesto abierto) y la secuencia 7-10 constituye una progresión de círculo de quintas, la-re-sol-do.

El trayecto desde el nivel de notas blancas al nivel de negras puede ilustrarse con referencia a los compases 15-18 de la invención de Bach (Ejemplo 4.20). En el nivel *a* puede verse el patrón interválico lineal de quintas descendentes en el bajo, representado en dos voces. En el nivel *b*, las notas de paso en blancas brindan continuidad melódica. En el nivel *c*, las negras aportan interés rítmico con los retardos 4-3 en el segundo y cuarto compás. A partir de aquí, la música de Bach (nivel *d*) parece inevitable, aun cuando no podamos predecir con exactitud la naturaleza de la figuración.

El resumen armónico que hace Tovey del primer movimiento del Quinteto en Do mayor de Schubert (Ejemplo 4.21) se encuentra en un nivel aún más remoto de estructura.²³ Tovey no se ocupa de los pasos generativos que llevan del nivel estructural profundo que postula a la superficie multifacética de la pieza de Schubert; realiza una sinopsis que incorpora una jerarquía reflejada en las duraciones de las tríadas individuales. Las notas más largas son los puntos de interés, las más cortas, "lazos de conexión". Si bien Tovey comprende las nociones cercanas a

²³ Donald Francis Tovey, *Essays and Lectures on Music*, Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 150.

la prolongación schenkeriana y las emplea en otros escritos, no parece interesarle establecer la base del movimiento en términos de prolongaciones ni explorar el potencial de esta progresión en dichos términos. No obstante, es una idea que resulta sugestiva y que comparte el mismo potencial procreativo con las nociones de generación.²⁴

Ejemplo 4.20. Trayecto del nivel de notas blancas al de negras en los compases 15-18 de la Invención N.º 1 en Do mayor de J.S. Bach.

Ejemplo 4.21. Sinopsis de Tovey del contenido armónico del primer movimiento del Quinteto para cuerdas en Do mayor de Schubert.

²⁴ En "Schenker and the Theoretical Tradition", en *College Music Symposium* 18, 1978, pp. 72-96, Robert Morgan descubre aspectos del pensamiento schenkeriano en tratados musicales a partir del Renacimiento. Descubrir dichas huellas o señalar afinidades con otras tradiciones teóricas no implica ignorar la fuerza de la originalidad de Schenker.

CONTRAPUNTO PROLONGADO

La empresa más ambiciosa en la que se embarcaron Sechter, Czerny, Ratz, Tovey y muchos otros teóricos es la construcción especulativa del significado tonal basándose en la idea fundamental de que la comprensión siempre implica comprensión en determinados términos y que esos términos son musicales en sí mismos. Estas prácticas colectivas, difundidas y difusas, han recibido nombres diversos, se han aplicado en el contexto de diversos géneros de elaboración de teorías y han sido ilustradas por medio de diversos estilos musicales y compositores. Ya en este capítulo, hemos hablado de disminuciones, de prolongación, de la relación entre el contrapunto estricto y la composición libre, de resúmenes armónicos y la expansión del contenido musical y de la generación de una textura compleja a partir de premisas simples. ¿Es posible colocar todas estas aventuras analíticas bajo un mismo denominador genérico? Está claro que es conveniente estabilizar la terminología para lograr una comunicación más eficiente, pero el hecho, en primer lugar, de que muchos músicos y teóricos de la música comparten la idea central de este capítulo y, en segundo lugar, de que puede aplicarse y, en verdad, se ha aplicado desde múltiples ángulos, da cuenta de la potencia de esta idea. Deberíamos recibir con buenos ojos e incluso celebrar este tipo de pluralidad, no rechazarlo como un signo de confusión.

Para nuestros propósitos, entonces, la elección de un nombre único es en parte un gesto arbitrario y conveniente. Lo adopto para la organización de los análisis restantes de este capítulo que, como los anteriores, implicarán la construcción de puentes del nivel estructural profundo al superficial dentro de las limitaciones mencionadas anteriormente. El término *contrapunto prolongado* se ha tomado directamente de *El contrapunto en la composición*, de Felix Salzer y Carl

Schachter.²⁵ Los autores distinguen entre contrapunto elemental y contrapunto prolongado: conciben el segundo en términos del “desarrollo y la expansión de principios fundamentales”, específicamente, como “la elaboración artística, significativa y fascinante, de ideas básicas de continuidad y coherencia musicales”. Salzer y Schachter le dedican varios capítulos a la aplicación directa del contrapunto de especies a la composición y concluyen con un estudio del contrapunto en la composición dentro de un marco histórico que va desde Binchois hasta Scriabin.

Más formalmente, decimos que un elemento *es prolongado* cuando su ámbito funcional abarca una unidad temporal específica. La entidad prolongada controla, reemplaza, origina o representa otras entidades. (Aquí es relevante la idea de *disminución*, de raíces históricas). La prolongación hace posible el movimiento y la entidad prolongada surge —necesariamente— como el miembro jerárquicamente superior de un segmento estructural específico. Y llamamos *contrapunto* a un procedimiento musical por el cual se coordinan dos (o más) líneas interdependientes (dentro de las convenciones de consonancia-disonancia y ritmo) de manera tal que produce una tercera idea musical significativa.

Nos apartamos considerablemente de Salzer y Schachter en cuanto al lugar que ocupa la armonía en el proceso generativo. Aunque las protoestructuras que hemos aislado hasta ahora están bien construidas desde el punto de vista del contrapunto, también se las considera estructuras armónicas. El impulso armónico se considera fundamental, especialmente respecto de los principales repertorios que aquí se estudian. Con esto admitimos que en estos análisis hemos combinado ideas de

²⁵ Felix Salzer y Carl Schachter, *Counterpoint in Composition*, Nueva York, Columbia University Press, 1989, p. xiv. [Trad. esp.: *El contrapunto en la composición: El estudio de la conducción de las voces*, Barcelona, Idea Books, 1999].

contrapunto y de armonía. Contrapunto/armonía prolongados sería un nombre más preciso, pero el contrapunto siempre implica armonía (por lo menos en los repertorios que se estudian en este libro) y la armonía siempre implica contrapunto y esta designación literal, por lo tanto, resultaría algo redundante.

El método generativo básico implica la construcción de una estructura subyacente como suplemento o reemplazo potencial ("suplemento" en el sentido de Derrida) de la superficie final, elaborada más plenamente. Podríamos hablar de estructuras lógicas previas, de elementos de superficie y de subsuperficie, de estructuras inmediatas a diferencia de las estructuras remotas, y de "cuerpo" a diferencia de "vestimenta". El análisis implica la reconstrucción de prototipos, de estructuras subyacentes o de orígenes contrapuntísticos de una composición o de un pasaje determinado. En algunos de los ejemplos, el interés estuvo centrado en revelar explícitamente los pasos generativos. Es evidente que estas estructuras de subsuperficie son estructuras ficticias inventadas con un fin heurístico específico: poner de relieve la superficie dominante dándonos una mirada especulativa de sus supuestos orígenes; estas reconstrucciones racionales actúan como un elemento de contraste respecto del cual podemos comenzar a comprender los rasgos individuales de la composición. El objetivo de un análisis generativo no es reproducir un método conocido de composición (sobre la base de la reconstrucción histórica o biográfica), sino emplear estructuras ficticias para permitirle al analista hacer proyecciones imaginativas sobre las condiciones de posibilidad de una obra.

Finalmente, quisiera enumerar solo tres de las ventajas que ofrece este enfoque. Primero, cuando llevamos a cabo resúmenes, sinopsis o paráfrasis, entramos en contacto cercano con una composición; nos vemos obligados, por así decir, a hablar la música como lenguaje. Segundo, las estructuras reducidas tendrán el efecto de alentar una conceptualización renovada de la forma. (Esto se verá más claramente en los análisis más extensos de la

segunda parte de este libro). ¿Cómo se suceden unas a otras las pequeñas progresiones (de notas blancas), las estructuras contrapuntísticas o los elementos constitutivos? Creo que las respuestas a esta pregunta nos llevarán a una visión más compleja de la forma que las teorías canonizadas en innumerables libros de texto. Tercero, comparando los tratamientos de procedimientos o motivos contrapuntísticos idénticos o similares entre piezas diversas, cobramos mayor conciencia de los elementos específicos de diseño que distinguen a un compositor de otro, una obra de otra o incluso un pasaje de otro.

El propósito de un análisis es establecer las condiciones de posibilidad para una composición dada. Si bien hay otras dimensiones que pueden ser la base de tal ejercicio, la armonía y la conducción de las voces parecen ser las más importantes. El método analítico consiste en inspeccionar todos los eventos armónicos y explicarlos como instancias de movimiento cadencial o prolongacional (la prolongación incluye aquí patrones interválicos lineales). Las cadencias y las prolongaciones pueden presentarse bajo múltiples apariencias, de manera que una parte esencial del análisis es mostrar como un simple modelo diatónico es embellecido creativamente por el compositor. Los modelos posibles son relativamente pocos y el analista los postula para un pasaje en particular. Luego se lleva a cabo la tarea especulativa de presentar variaciones progresivas de esos modelos. La variación o enriquecimiento de estos simples modelos lleva al analista a jugar con procedimientos armónicos y contrapuntísticos simples, procedimientos que son gramaticalmente consistentes con el estilo en cuestión. Mientras que el objetivo del analista es explicar toda la composición desde esta perspectiva, no está comprometido con un único ordenamiento de los modelos dentro de un todo particular. (Este último punto se constituye en un tema de discusión en una etapa ulterior del análisis). Aquí el todo es sucesión, no progresión; el todo es un compuesto que se ha conformado por adición. La labor analítica está dedicada

a identificar esos elementos –cadencias y lapsos de prolongación– que constituyen el compuesto. Al centrarnos en las cosas que conformaron las composiciones, en el arsenal de recursos, nos preparamos para una exploración más plena de la obra como obra *musical*, no como *obra* musical. Establecemos qué la hizo posible y les dejamos a los oyentes individuales la tarea de contar la historia que ellos quieran sobre la obra terminada. Seguir este método se asemeja a recorrer la obra en busca de las prolongaciones y cadencias posibilitadoras. Una vez descubiertas, se ha cumplido con la tarea analítica. No cabe duda de que siempre habrá algo más para decir sobre la obra. Las obras perduran y, en tanto haya oyentes e instituciones, habrá ideas nuevas, incluso acerca de las obras más conocidas. Pero desplazar la atención de la obra como tal a sus componentes gramaticales puede resultar gratificante para los analistas, que no son consumidores pasivos de partituras, sino músicos activos que se interesan por abordar las obras musicales desde adentro. Este tipo de análisis reescribe la obra como una serie de especulaciones proyectivas; establece las condiciones de posibilidad de una obra dada.

Strauss, “Morgen”, op. 27, N.º 4, compases 1-16

El Ejemplo 4.22 sugiere algunas sendas para llegar a la composición libre en los primeros dieciséis compases de “Morgen”, la amada canción de Strauss de 1894. Para generar el pasaje solo hacen falta tres técnicas contrapuntístico/armónicas sencillas. Primero hay una progresión que abre el espacio, I-II6-V, que es, de hecho, una semicadencia extendida (compases 1-4). Como se ve en el ejemplo, el nivel *a* presenta un modelo a dos voces, el nivel *b* lo activa con un retardo 7-6 seguido de una configuración 4-3 que deriva de una nota de paso acentuada, el nivel *c* prolonga el si inicial con un arpegiado (el acorde arpegiado incluye una sexta agregada que por razones estilísticas puede considerarse consonante) y el nivel *d* ubica el material amétrico de

los niveles *a*, *b* y *c* en una frase de cuatro compases extendida en su duración, incorporando una nota de paso cromática.

La segunda técnica es una progresión de cierre recíproco, una cadencia perfecta expandida. Esto se escucha al final del fragmento (compases 13-16). El nivel *a* es aquí el mero movimiento interválico 5-8, el nivel *b* lo enriquece con una sexta cadencial (que implica un acorde de 6/4), el nivel *c* elabora la sexta mediante un intercambio de voces y el nivel *d* enriquece aún más el intercambio incorporando una nota de paso cromática y apoyaturas melódicas. Finalmente el nivel *e* restaura un marco métrico, prolonga el si inicial mediante un arpegiado descendente y retrasa la llegada al objetivo tonal, sol.

Entre los dos polos del comienzo (compases 1-4) y el final (compases 13-16), hay una sección central que contiene una prolongación de la dominante, nuestra tercera técnica.²⁶ La primera fase de esta prolongación se escucha en los compases 5-8, donde se prolonga la dominante retroactivamente mediante notas vecinas superiores e inferiores en el bajo (mi y do, que apoyan los acordes de IV y II6), como se ve en el nivel *a*. El nivel *b* expande esta progresión mediante una dominante secundaria para reforzar el movimiento hacia el VI y le incorpora una apoyatura al II6. Finalmente, el nivel *c* incorpora esta progresión al fragmento de cuatro compases de Strauss.

Los compases 9-12 son esencialmente una continuación de la prolongación de la dominante de los compases 5-8. Son secuenciales armónicamente, como sugiere la representación en dos voces del nivel *a*. El nivel *b* enriquece esta progresión con las notas de paso y apoyaturas habituales y el nivel *c* restaura el contexto métrico.

²⁶ Aunque la prolongación del V abarca literalmente los compases 5-15, mi interés está centrado aquí en la retórica de la expresión de prolongación, por lo tanto mantendré la referencia a los segmentos de cuatro compases mencionados anteriormente.

Con estos procedimientos, hemos establecido un conjunto de condiciones de posibilidad para este fragmento de dieciséis compases. Ciertamente, hay caminos alternativos para llegar a la canción de Strauss. El presentado aquí es consistente, en mi opinión, con lo que podríamos llamar el lenguaje tonal común “que se hablaba” en tiempos de Strauss. Es de notar que los medios son simples, incluso tienen reminiscencias dieciochescas: una semicadencia (cuatro compases) seguida de una prolongación de la dominante (ocho compases) que conduce a una cadencia plena elaborada (4 compases). Sin embargo, es evidente que la canción de Strauss no suena como una composición del siglo XVIII. La diferencia en Strauss reside, entre otras cosas, en las técnicas de enriquecimiento y el momento en que aparecen. (Estoy dejando de lado cuestiones que atañen más a la superficie como el tratamiento del texto con una modalidad declamatoria o de habla, la memorable melodía del primer violín en modo de canción y el tratamiento arbitrario del tiempo). Establecer cierto tipo de vínculo con las normas tonales nos permite, en mi opinión, apreciar mejor la naturaleza de la creatividad de Strauss.

Ejemplo 4.22. Sendas a la composición libre en “Morgen” de Richard Strauss.

The score for 'Morgen' by Richard Strauss is presented in two systems. The first system consists of four staves: three vocal staves (soprano, alto, and tenor) and one piano accompaniment staff. The vocal lines are written in a simple, declamatory style. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system shows a continuation of the piano accompaniment, with a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

This page contains two systems of musical notation for 'Morgen' by Richard Strauss. The first system includes three vocal staves (soprano, alto, and tenor) and a piano accompaniment staff. The vocal lines are simple, and the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows a continuation of the piano accompaniment, with a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piano accompaniment is marked with a circled '2' in the first measure of the second system.



Schubert, "Dass sie hier gewesen", op. 59, N.º 2,
compases 1-18

El Ejemplo 4.23 presenta un análisis generativo similar de los compases 1-18 de la canción de Schubert "Dass sie hier gewesen". Comenzamos en el nivel *a* con una simple cadencia auxiliar, II6-V-I. Este modelo conductor-progresión idiomática- incluye una sucesión de predominante, dominante y tónica. En el nivel *b*, la predominante es precedida por su propio acorde de función dominante, un acorde de séptima disminuida en posición de 6/5, introducida para intensificar el movimiento a la predominante. En el nivel *c*, se enriquece esta misma progresión mediante notas vecinas y notas de paso y luego se la expande: primero se la presenta en forma incompleta (compases 1-8), luego en forma completa (compases 9-16). Schubert (o la personalidad compositiva) extiende a su vez el alcance temporal de la disonancia de apertura a lo largo de 4 compases, le incorpora apoyaturas a la disonancia y ubica los enunciados iniciales en un registro más alto del piano.

Ejemplo 4.23. Puentes a la composición libre en "Dass sie hier gewesen", op. 59, N.º 2, de Schubert, compases 1-18.



Corelli, Trio Sonata, op. 3, N.º 1

A los intérpretes de Corelli siempre les ha llamado la atención la estrategia recurrente mediante la cual la obra se pone en marcha con una progresión armónica convincente, aparecen luego una cadena de retardos, un patrón interválico lineal o un patrón secuencial equivalente que actúa como continuación y finalmente una cadencia o grupo cadencial que cierra. Podemos representar este imperativo formal como un esquema tripartito: idea-líneas-cierre, o tema-secuencia-cadencia, o enunciado-continuación-cadencia. La primera área establece la idea temática del movimiento, la segunda ofrece un medio para extender o prolongar esta idea (o un aspecto de esta) y la tercera cierra las cosas de manera convencional. La consistencia de este *modus operandi* en toda la obra de Corelli hace que el estilo sea fácil de imitar. En parte, esta es la razón por la que se lo incluye a menudo en cursos de composición de pastiche. Servirá aquí como otra ilustración de la transformación de modelos simples en superficies más complejas.

En un estudio fascinante de lo que llama "modelos tonales" de Corelli, Christopher Winkle identifica un elemento clave del estilo del compositor:

La obra de Corelli se basa en un número bastante limitado de motivos o modelos musicales que pueden sustentar una variedad considerable de formas de presentación. Estas formas pueden ser simplemente decorativas; también pueden tener la función más profunda de transformar o prolongar dichos modelos.²⁷

La cronología elegida por Wintle privilegia un enfoque compositivo más que uno analítico o sintético. Se concentra en “los métodos de taller del compositor” aislando “modelos” y mostrando cómo están compuestos. Estos textos ficticios son unidades significativas que existen en una relación dialéctica con los segmentos de música real de los que son modelo. Cada uno de ellos es sintácticamente coherente pero tiene un contenido retórico mínimo. En Corelli (a diferencia de las obras de Strauss y de Schubert que discutimos previamente), tanto el modelo como sus variantes pueden aparecer en la obra.

Usaremos el movimiento inicial “Grave” de la Sonata para Iglesia op. 3, N.º 1 (que se presenta en forma completa en el Ejemplo 4.24) como ilustración. El Ejemplo 4.25 presenta el modelo generador en el nivel *a* como una progresión directa, cerrada. A continuación, se presentan un número de variantes que pueden referirse al modelo. En el nivel *b*, el acorde inicial en posición fundamental es reemplazado por uno de I6 y aumenta con eficacia la movilidad en el acercamiento a la cadencia. (Los grupos cadenciales que se originan a partir de I6 son típicos de este estilo y de estilos posteriores). En el nivel *c*, se rearmoniza

²⁷ Christopher Wintle, “Corelli’s Tonal Models: The Trio Sonata op. 3, N.º 1”, en S. Durante y P. Petrobelli (eds.), *Nuovissimi Studi Corelliani: Atti del Terzo Congresso Internazionale Fagnano, 1980*, Florencia, Italia, Olschki, 1982, p. 31. Es similar en lo metodológico el artículo de William Rothstein, “Transformations of Cadential Formulae in Music by Corelli and His Successors”, en Allen Cadwallader (ed.), *Studies from the Third International Schenker Symposium*, Hildersheim, Alemania, Olms, 2006.

la línea de do del modelo comenzando desde el V en lugar del I y avanzando hacia la tónica como una cadencia extendida. Las dos transformaciones siguientes tienen un alcance mayor. La del nivel *d*, otra cadencia que parte de I6 (como en el nivel *b*), es una cadencia rota que reemplaza el acorde de I por uno de VI. Por último, la transformación del nivel *e* es un modelo abierto tonalmente, que va del I al V como una frase antecedente que se asegura de recibir la respuesta inmediata del consecuente. Existen pequeñas diferencias en la disposición de voces y la armonización, pero el modelo del Ejemplo 4.25 y sus variantes son suficientes para explicar la totalidad del movimiento “Grave”.

Ejemplo 4.24. Corelli, Sonata para Iglesia, op. 3, N.º 1, “Grave”.

He dividido el movimiento en trece unidades o elementos constitutivos, algunos de los cuales se superponen:

- | | |
|---|---|
| 1. Compases 1-2 ² | 8. Compases 10 ⁴ -11 ⁴ |
| 2. Compases 2 ³ -4 ⁴ | 9. Compases 11 ⁴ -12 ³ |
| 3. Compases 5-6 ⁴ | 10. Compases 13-14 ¹ |
| 4. Compases 6 ⁴ -7 ³ | 11. Compases 14 ² -15 ² |
| 5. Compases 7 ⁴ -8 ³ | 12. Compases 15 ² -17 ¹ |
| 6. Compases 8 ⁴ -9 ⁴ | 13. Compases 17 ² -19 ⁴ |
| 7. Compases 9 ⁴ -10 ⁴ | |

Ejemplo 4.25. Modelo generador del "Grave" del op. 3, N.º 1, de Corelli.

Example 4.25 shows five variations (a-e) of the basic model for measures 1-2 of the 'Grave' from Corelli's Op. 3, No. 1. Each variation shows a different voicing of the same harmonic structure in treble and bass clefs.

Antes de analizar la disposición de las unidades del movimiento, quisiera dar un breve ejemplo del tipo de proceso transformacional que encontramos en el movimiento. El *Ejemplo 4.26* muestra este proceso en la unidad 2, compases 23-44. El nivel *a* es el modelo, *b* es una leve variante (se modifica el bajo en el primer acorde) y *c* introduce los retardos y ornamentaciones cadenciales favoritos de Corelli. Finalmente, en *d* llegamos a la música de Corelli ornamentando más las voces y disponiéndolas, en cuanto a los registros, en una textura típica de trío sonata.

Ejemplo 4.26. Puentes del modelo básico a los compases 2³-4⁴.

Example 4.26 shows four variations (a-d) of the basic model for measures 2-4. Variation *d* includes a figured bass line: 6 3 9 8 6 5 6 4 3.

Veamos ahora cómo el movimiento en su totalidad está constituido por las trece unidades. El Ejemplo 4.27 muestra este contenido yuxtaponiéndole a las citas de la partitura de Corelli resúmenes de cada progresión (que se muestran a la derecha) en un orden tal que refleje la distancia de cada unidad respecto del modelo. El modelo básico (que se ve en el Ejemplo 4.25) está expresado más claramente en las unidades 2, 12 y 13 (Ejemplo 4.27). Las unidades 6 y 7 son versiones truncadas; las unidades 5 y 8 y 9, también truncadas se escuchan en la dominante (5) y la relativa menor (8 y 9). La unidad 11 reemplaza el comienzo en I del modelo por un comienzo en V, mientras que la unidad 4 es una cadencia rota, que reemplaza el I por un VI (en do). Estas unidades reflejan el modelo básico en el siguiente orden de complejidad conceptual:

2	5
12	9
13	8
6	11
7	4

Diez de las trece unidades de la obra son variantes de este modelo básico. ¿Qué sucede con el resto? Las tres restantes están basadas en una progresión abierta tonalmente que se muestra en el nivel *e* del Ejemplo 4.25. Ese modelo es casi idéntico al modelo básico, salvo que en lugar de cerrar, llega solamente a la penúltima dominante; en otras palabras, queda interrumpido. En términos melódico-estructurales, se despliega con un alcance de do-sol, no como el do-fa del modelo básico. Este segundo modelo se escucha como la unidad 1, es decir, exactamente al comienzo de la obra. También se lo escucha como unidad 10 y, por último, como unidad 3 (en orden conceptual).

Ejemplo 4.27. Generación de las trece unidades del op. 3, N.º 1, de Corelli.

The image displays five examples of musical units from Corelli's Op. 3, No. 1. Each example consists of a main musical staff with a circled unit number and a 'desde' (from) section to its right. The units are arranged vertically as follows:

- Unidad 2:** Shows a melodic line with a circled '2' and a 'desde' section with a progression of chords: F, F, C, C, F.
- Unidad 12:** Shows a melodic line with a circled '12' and a 'desde' section with a progression of chords: F, F, C, C, F.
- Unidad 13:** Shows a melodic line with a circled '13' and a 'desde' section with a progression of chords: F, F, C, C, F.
- Unidad 16:** Shows a melodic line with a circled '16' and a 'desde' section with a progression of chords: F, F, C, C, F.
- Unidad 17:** Shows a melodic line with a circled '17' and a 'desde' section with a progression of chords: F, F, C, C, F.

Figured bass notation is present below the main staves for units 2, 12, 13, 16, and 17.

Cont.

unidad 5

desde

6 5 4 1

desde

6 5 4 3 2 1

desde

6 5 4 3

unidad 6

desde

6 5 4 3

unidad 7

desde

6 5 4 1

desde

5 4 3 2 1 3

desde

6 5 4 3

unidad 11

desde

7 5 3 6

unidad 8

desde

6 5 4 3 2 1

unidad 1

desde

6 6

Con esta demostración de las afinidades y relaciones entre los dos modelos y todos los segmentos del primer movimiento del Trio Sonata, op. 3, N.º 1, de Corelli, se ha cumplido con el propósito de este limitado análisis: establecer las condiciones de posibilidad del movimiento. Esto no significa que no haya nada más para decir acerca de la obra. De hecho, como veremos en el capítulo siguiente cuando nos ocupemos del enfoque paradigmático, este tipo de análisis da lugar a varias preguntas y temas interesantes. Por ejemplo, ¿qué clase de narrativa contiene la sucesión de unidades específicas de esta obra? En gran parte, he dejado de lado este tema y me he concentrado, en cambio, en el orden conceptual más que en la cronología. Pero si volvemos a la sucesión conceptual de las unidades 2, 12 y 13, las más cercanas al modelo básico, queda claro que las expresiones más vigorosas del modelo están cerca del comienzo y del final de la obra. Y el hecho de que el final presente una doble reiteración del modelo (unidades 12 y 13) puede reforzar lo que intuimos acerca de la función de cierre.

También quisiéramos dedicarnos al tema de la *dispositio* (forma), en parte bajo el estímulo del análisis realizado por Laurence Dreyfus de la primera de las invenciones a dos voces de Bach (cuyo contenido armónico resumí en el Ejemplo 4.19

de Ratz).²⁸ Dreyfus sugiere que el nivel de la *dispositio* puede no ser tan importante como el nivel de la *inventio* y la *elaboratio*. Si la labor compositiva esencial se realiza en la *inventio* y la *elaboratio*, la tarea de un enfoque transformacional (que implica revelar formas primordiales de modelos básicos, diatónicos) se ha llevado a cabo en cierta medida; lo que queda por hacer es una disposición convencional de lo que se ha elaborado. Dreyfus le da a este enfoque el nombre de “mecanicista” y lo opone al orgánico. Está claro que este enfoque mecanicista se relaciona fácilmente con la elaboración de modelos tonales. Sin embargo, hay una diferencia que radica en el hecho de que aquí (como en todo este capítulo) no trabajamos a partir de los temas como tales, sino de los modelos que subyacen a esos temas. El análisis de Dreyfus, en cambio, se basa en el análisis del contenido temático específico de la invención de Bach. La música de Corelli, no obstante, no es el mejor ejemplo de brecha entre modelo y elaboración, porque, como hemos visto, los modelos y su realización suelen ser cercanos en cuanto a lo temático.

J.S. Bach, Minué II, BWV 1007

Tres modelos son suficientes para generar los veinticuatro compases del minué polifónico de Bach: primero, una cadencia perfecta a partir de un I6; segundo, una progresión de círculo de quintas, y tercero, una progresión de I-V que se abre expresándose en una línea descendente del bajo, sol-fa-mi b-re. Los tres modelos se muestran en los Ejemplos 4.28, 4.29 y 4.30 respectivamente. (Esto podría sugerirles a quienes se dedican a la pedagogía que la composición y realización de modelos como estos podrían ser una forma efectiva de lograr que los estudiantes

²⁸ Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, pp. 1-31.

aprecien lo que hace Bach. La armonía se enseña mejor como progresiones dentro de una comunidad, no como acordes con identidades individuales; no como "palabras" sueltas, sino como giros contenidos en frases).

La cadencia del Ejemplo 4.28 muestra la línea del bajo de la trayectoria hacia una cadencia perfecta a partir del I6, seguida de una versión a dos voces y una alternativa a tres voces que incorpora una séptima suspendida sobre el bajo en el segundo compás. Esto prepara la versión de Bach (compases 13-16). Luego se muestra una versión de la misma cadencia en modo menor; primero como una simple línea del bajo, luego en una armonización a tres voces, después en una versión enriquecida que incorpora retardos, y finalmente como lo expresara Bach (compases 22-24).

El Ejemplo 4.29 muestra un enriquecimiento de la progresión del círculo de quintas. Este constructo, que además de ser divertido tiene utilidad pedagógica, goza de popularidad entre los organistas y ejecutantes de teclados porque permite atravesar grandes distancias tonales en un espacio breve. (Es difícil imaginar a Mozart alcanzando el éxito en el género de los conciertos para piano, por ejemplo, sin una visión naturalizada del círculo de quintas; pensemos en las enormes distancias que recorre mediante este constructo en las secciones de desarrollo de sus obras). El Ejemplo 4.29 comienza con una línea del bajo, luego hay una versión armonizada, después una versión enriquecida que presenta mayor movimiento melódico y retardos, y finalmente la música de Bach (compases 9-12). Se recurre a la misma construcción en otra parte de la composición, pero esta vez el círculo se rompe. Como puede verse en el Ejemplo 4.29, primero está la línea del bajo, luego una versión a dos voces, después una versión enriquecida con notas de paso pero que no incluye dos pasos del modelo (mi b -la), y finalmente la música de Bach (compases 17-22).

Ejemplo 4.28. Modelo de cadencia perfecta partiendo de I6.

Cadencia perfecta partiendo de I₆



se convierte en



o en



o (de manos de Bach)



Cadencia perfecta partiendo de I₆



se convierte en



o en



que Bach expresa como



El tercer modelo que usa Bach es un modelo de bajo que procede del I al V por grado conjunto sol-fa-mi b -re. Las primeras dos líneas del Ejemplo 4.30 muestran el modelo en terceras y décimas respectivamente. Luego les da vivacidad a las décimas

“directas” de la línea 2 mediante un par de retardos 7-6 en los compases centrales (línea 3). Desde aquí, solo queda un corto trecho hasta los primeros cuatros compases de Bach, que incluyen un retardo 3-4 en el cuarto compás (línea 4). El fragmento de cuatro compases se repite inmediatamente (línea 5).

Estos tres modelos son, por cierto, modelos habituales en la música del siglo XVIII. El modelo sol-fa-mi \flat -re del bajo, que muchos han conocido a través de las *Variaciones Goldberg*, se remonta al siglo XVII, durante el cual fue casi un emblema del lamento.²⁹

Ejemplo 4.29. El círculo de quintas como modelo.

Una progresión de círculo de quintas



puede expresarse como



o como



y Bach la expresa así



Una progresión de círculo de quintas



puede presentarse como



²⁹ Ellen Rosand, “The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament”, en *Musical Quarterly* 65, 1979, pp. 346-359.

a en forma octavamentada (y sin las notas retradas) como



o como la presenta Bach



17

También fue objeto de diversas formas de enriquecimiento, entre otras, la incorporación de cromatismos. Aquí funciona como un comienzo, una apertura. Bach se adueña de este espacio, de esta trayectoria, pero no inventa un nuevo modelo de bajo, sino que expresa lo familiar dentro de un marco renovado. Por ejemplo, le da al cello solista el tratamiento de un recurso tanto melódico como armónico y de esa manera incorpora líneas conjuntas y disjuntas dentro de una textura melódica compleja. La aparente disyunción en la superficie de la música puede explicarse en términos de los modelos armónicos y de conducción de voces de los niveles más profundos que se revelan aquí. Es la seguridad del pensamiento armónico de Bach lo que da origen a sus originales diseños. En los compases 1-4, por ejemplo, la primera y tercera nota del movimiento sol-fa-mi \flat -re del bajo aparecen como corcheas en posiciones débiles en cuanto a la métrica, pero esto no altera en absoluto el significado armónico de la frase. Asimismo, el si natural del comienzo del compás 17 resuelve en un do en la octava superior en la mitad del compás siguiente, pero la discontinuidad en el registro y la ausencia de isomorfismo en el diseño están mediadas por una continuidad armónica subyacente.

Ejemplo 4.30. El patrón sol-fa-mi \flat -re del bajo como modelo.

patrón sol-fa-mi \flat -re del bajo



Cant. *espositivo como*

canzónico como

completo por Bach como

1

y repetido como

5

La tarea del analista, por lo tanto, es identificar estos modelos, muchos de los cuales son comunes en este estilo, y elaborar hipótesis sobre sus orígenes compositivos por medio del tratamiento especulativo de sus elementos. La cuestión de la cronología final —cómo están ordenados estos tres modelos en esta pieza en particular— vuelve a ser, en esta etapa del análisis, menos importante que la simple identificación del modelo. Si pensamos en Bach como improvisador, parte de nuestra tarea es comprender el lenguaje de la improvisación; esto a su vez consiste en identificar peculiaridades, frases hechas, clichés y acciones convencionales. La organización de estos elementos en una ocasión en particular puede no importarles, en última instancia, a quienes consideran que las composiciones son improvisaciones congeladas, como tampoco a quienes con frecuencia se permiten imaginar alternativas a lo que Bach hace en uno u otro lugar. Por otra parte, quienes se apegan a las partituras, quienes se aferran a la identidad absoluta de una composición, quienes interpretan su ontología de manera literal y estricta y quienes rechazan la idea de los textos abiertos encontrarán que el enfoque compositivo es insatisfactorio o intimidante. De hecho, el énfasis en

ciertas fórmulas ubica a Bach en un grupo de enorme interés: el de los cantantes épicos y de lamentos fúnebres de África, que también dependen de los clichés e, inevitablemente, en el de los músicos de jazz como Art Tatum y Charlie Parker.

Aquí se imponen ciertos comentarios preliminares sobre el estilo. Está claro que Corelli y Bach emplean modelos igualmente simples en las dos composiciones que hemos analizado. Por ejemplo, ambos llegan a la cadencia a partir del I6. Sin embargo, hay una clara diferencia entre el sonido de Corelli y el sonido de Bach. ¿Cómo podríamos especificar la diferencia? Una de sus fuentes está en la distancia entre modelo y composición. En palabras simples, los modelos en Corelli están relativamente cerca de la superficie, constituyen dicha superficie, mientras que en otros momentos pueden estar modificados por meros toques —un embellecimiento aquí y allá— para producir esa superficie. En Bach, la relación entre el modelo (como objeto histórico) y la composición es más variada. Algunos modelos están muy disimulados mientras que otros casi no están ocultos. Los que están más disimulados presentan una profundidad contrapuntística poco común en Corelli. Por lo tanto, la música de Bach es heterogénea en el tratamiento de la dialéctica superficie-profundidad, mientras que la de Corelli es relativamente homogénea. Es posible que esta distinción se albergue detrás de la percepción convencional de que Bach es el más grande de los dos compositores.

Bach, Preludio en Do mayor, *El clave bien temperado*, libro 1

A diferencia del minué polifónico para cello solo comentado en la sección anterior, que invita al oyente a completar la textura (armónica) con voces implícitas, este preludio para teclado no deja nada librado a la imaginación en términos de textura. La textura consistente refuerza la armonía constante; de hecho, pone de relieve la trayectoria armónica de modo que el oyente

puede poner la textura entre paréntesis y concentrarse en el fluir de la armonía y la conducción de las voces. Sin embargo, tanto el preludio como el minué recurren a modelos o frases hechas conocidas y a sus procedimientos de embellecimiento. Bach conocía y utilizaba estos elementos del vocabulario y la sintaxis como parte de su lenguaje común. Las dos técnicas más relevantes que encontramos en este preludio comprenden, primero, el enriquecimiento de la progresión arquetípica I-V-I o I-V (usando notas vecinas y notas de paso, incluyendo cromatismos) y, segundo, el empleo de una progresión de círculo de quintas para crear trayectorias de acción tonal.

En nuestra construcción de puentes hacia la composición libre, invitamos al lector a comparar el material que aparece en el Ejemplo 4.31 con los pasajes relevantes del preludio de Bach y a que se imagine luego abordando un análisis similar de otros preludios. (Los números que se encuentran entre los pentagramas se refieren a los números de compás de la obra de Bach). Hay cuatro grupos de modelos. Comencemos con los modelos cerrados de los compases 1-4, 32-35, 15-19 y 7-11 (grupo 1). Estos conforman el modelo de la mayor parte del material de la composición de Bach. Luego continuemos con un modelo que cierra, pero cuya apertura aparece ahora transformada: los compases 12-15 y 5-7 (grupo 2). Toquemos ahora el modelo I-V abierto como se presenta en los compases 19-24 (grupo 3). Finalmente, toquemos el modelo abierto de V, que presenta un intercambio de voces sobre un pedal de dominante en los compases 24-27 y enriquecimiento cromático en los compases 27-31 (grupo 4).

En resumen, Bach emplea aquí un espectro de progresiones conocidas, a veces de manera directa y a veces con formas embellecidas, junto con un repertorio de embellecimientos que incluyen notas vecinas y notas de paso. Planteada en términos tan despojados de emoción, esta conclusión puede resultar bastante poco inspiradora. Pero si el objetivo de nuestro análisis fuera

transmitir las condiciones de posibilidad de una obra de arte, la mejor respuesta a la presentación previa sería una especie de gesto silencioso de asentimiento que inspire al analista a abordar el siguiente preludio y luego el siguiente, para ver si puede elaborar una hipótesis sobre una serie de trayectorias desde el nivel estructural profundo al superficial, del modelo a la realización. El análisis aquí culmina en hacer, no en generar una narración sobre lo que significa el preludio. Es fácil imaginar a un clavecinista experimentando con los tipos de progresiones que planteamos aquí.

Este tipo de enfoque acronológico no debería llevarnos a subestimar la impresión de composición indivisa, unificada, que produce el preludio de Bach. Como demostrara Joel Lester, este y varios de los preludios tempranos del libro 1 de *El clave bien temperado* avanzan desde un área tónica —a veces sobre un pedal—, pasan por una dominante prolongada, que a menudo se expresa como un pedal, para llegar a un pedal conclusivo de tónica, muchas veces con un bajo descendente.³⁰ Pero esta progresión I-V-I más extensa es prácticamente inevitable en Bach. Revelarla no puede ser, por lo tanto, el objetivo principal del analista. En cambio, revelar las tendencias que operan en contra de dicha progresión o a pesar de ella atrae la atención hacia el conflicto y esto a su vez ayuda a transmitir la riqueza de la obra. Quienes se sientan amenazados por este tipo de enfoque gozan, por supuesto, de la libertad de buscar un enfoque más tranquilizador en sus preciados arquetipos formales, que parten del comienzo y proceden hasta el final para llegar a una unidad resultante. Pero quienes consideren que el análisis es más productivo cuando genera acciones recíprocas pueden encontrar más estimulante el énfasis en los fragmentos desordenados y las formas imaginativas de recomposición.

³⁰ Joel Lester, "J.S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Patterns of the *Well-Tempered Clavier*", en *College Music Symposium* 38, 1998, pp. 33-46.

Ejemplo 4.31. Generación del Preludio en Do mayor del *Clave bien temperado*, libro 1, de J.S. Bach.

Grupo 1

Modelo

a

reinterpretado como

b

que Bach expresa como

c

y como

d

y como

e

y como

f

7 8 9 10 11

7 8 9 10 11

Grupo 2

Modelo

a

ampliado a

b

transformado en

c

que Bach expresa como

d

12 13 14 15

y en forma trancada como

e

5 6 7

Grupo 3

Modelo de I-V

a

Modelo de I-V

a

enriquecido como

b

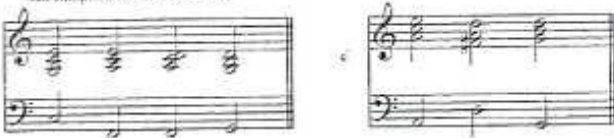
7 8 9 10 11

7 8 9 10 11


7 8 9 10 11

7 8 9 10 11

con anticipatissimo alberti como



vitalizado por Bach como



Grupo 4

Modelo de intercambio de voces

a



que Bach expresó como

b




con las voces realizadas como

c



enriquecido por Bach como

d



Chopin, Preludio en Do mayor, op. 28, N.º 1

Nos hemos referido a este preludio cuando discutimos la retórica de cierre (Ejemplo 2.4). Aquí nuestro interés establecer puentes desde un nivel estructural profundo subyacente a la composición libre de Chopin. El Ejemplo 4.32 plantea dichos puentes usando la reducción rítmica que hacen Forte y Gilbert de la música de Chopin como punto de referencia en el sistema más profundo.³¹

El preludio puede entenderse con referencia a seis progresiones tonales. Todas aparecen en el Ejemplo 4.32 y nos referimos a ellas como modos. El modelo 1 (que también cuenta como unidad 3 por la repetición de los compases 1-4 como 9-12) es una extensión del acorde de tónica mediante un 6/5 vecino (nivel *a*) y un arpegiado melódico (nivel *b*) para producir los compases 1-4 y 9-12 (nivel *c*). El modelo 2 es una progresión de I-V de apertura (nivel *a*). Esta progresión es enriquecida primero mediante un acorde de predominante (nivel *b*) y luego mediante la adición de una apoyatura melódica y una nota de paso cromática en el bajo (nivel *c*). Luego un arpegiado ascendente lleva a mi (nivel *d*) y nos acerca a la música de Chopin (nivel *e*). El modelo 4 es una sucesión de sextas ascendentes que abarcan una octava. En el nivel *a* se muestran las sextas, seguidas en *b* por su orden melódico específico y las voces internas específicas de la sextas (en su mayor parte 6/3, pero también un par de 6/4 y un 6/5) y por último la música de Chopin (nivel *c*). El modelo 5 es una progresión cadencial extendida, cinco líneas que parten de un I6 (nivel *a*), enriquecidas por notas cromáticas de paso y una apoyatura (nivel *b*) que dan origen a la música de Chopin (nivel *c*). El modelo 6

³¹ Allen Forte y Stephen Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, Nueva York, Norton, 1982, pp. 191-192.

es una progresión cerrada de I-V-I (nivel *a*) que aparece luego expresada sobre un pedal de tónica e incorpora notas vecinas (nivel *b*), preparando la música de Chopin (nivel *c*).

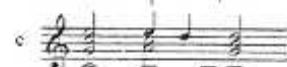
Debería resultar evidente de inmediato que los seis modelos, si bien difieren en su expresión, están relacionados estructuralmente. De hecho, los modelos 1, 3, 4, 5 y 6 expresan el mismo tipo de sentido armónico. Solo el modelo 2 difiere en cuanto al gesto armónico. Desde esta perspectiva, de un total de seis modelos, el preludio recorre el mismo terreno armónico cinco veces de un total de seis. Sin embargo, la trayectoria dinámica del preludio no sugiere circularidad; de hecho, en lo lineal la línea melódica está diseñada con la forma de una curva armónica. Ambos rasgos están "en" el preludio; sugieren que su forma encierra tendencias contradictorias. Veremos otros ejemplos de la interacción entre lo circular y lo lineal en el capítulo siguiente.

Ejemplo 4.32. Puentes a la composición libre en el Preludio en Do mayor, op. 28, N.º 1, de Chopin.

Modelo 1



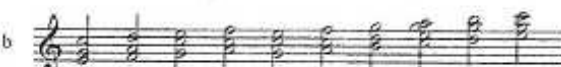
Modelo 2



Modelo 3



Modelo 4



Modelo 5



Cont.



Modelo



Mahler, *La canción de la tierra*, "La despedida",
compases 81-95

El modelo rector de este breve fragmento de *La canción de la tierra* (Ejemplo 4.33) es la misma progresión básica de II-V-I que encontramos en "Dass sie hier gewesen" de Schubert. La progresión, mostrada en el nivel *a* del Ejemplo 4.34, está orientada hacia el final, en cuanto la claridad emerge solo al llegar a la conclusión del pasaje. A diferencia de la interpretación que hace Schubert del modelo, que le permite al oyente predecir una conclusión en todo momento (tanto en lo inmediato como a largo plazo), la realización de Mahler borra alguna de las mayores tendencias predictivas contenidas en la progresión, a la vez que intensifica otros aspectos más locales. De los tres acordes funcionales, el II es

el que tiene una capacidad de predicción más limitada: solo podemos interpretarlo como un acorde de predominante de manera retrospectiva. El acorde de V grado, en cambio, está muy intensificado en ciertos momentos (especialmente en los compases 86 y 92), de manera que es posible escuchar su destino potencial como I/I o VI o VI \flat . El momento de cierre con el I/I alcanza cierta estabilidad temporal como resolución del V que lo precede, pero la estabilidad se disipa rápidamente cuando el movimiento avanza hacia otros objetivos tonales y temáticos.

Ejemplo 4.33. Mahler, *La canción de la tierra*, "La despedida",
compases 81-97.



Un puente posible desde el modelo rector hasta la música de Mahler aparece en el nivel *b* del Ejemplo 4.34. Las notas blancas del bajo –re, sol, sol y do– son, por supuesto, las fundamentales de nuestra progresión de II-V-I/I. Sin embargo, el enriquecimiento en las voces superiores oculta la progresión de maneras más complejas que las que hemos visto hasta ahora y requiere, por lo tanto, una explicación algo más minuciosa.

Ejemplo 4.34. Puentes a la composición libre en "La despedida", de *La canción de la tierna* de Mahler, compases 81-95.

El Ejemplo 4.35 ofrece un gráfico detallado de la conducción de voces que nos permitirá examinar con algo más de detalle los medios contrapuntísticos con los que Mahler sustenta la progresión rectora.³²

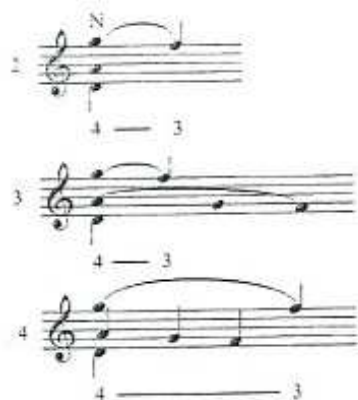
³² Puede encontrarse una discusión ulterior de las técnicas de contrapunto prolongado en Mahler en John Williamson, "Dissonance and Middleground Prolongation in Mahler's Later Music", en Stephen Hefling (ed.), *Mahler Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 248-270, y en Kofi Agawu, "Prolonged Counterpoint in Mahler", también en *Mahler Studies*, pp. 217-247.

Ejemplo 4.35. Conducción de voces en "La despedida", compases 81-97.

Prolongación del ii (compases 82-83)

El Ejemplo 4.36 revela el posible origen compositivo o contrapuntístico de estos dos compases. Primero, una progresión completa de notas vecinas, luego una incompleta, después un simple movimiento de paso dentro del acorde, finalmente una dilación en la resolución de la nota vecina de modo tal que la progresión de la voz interior la precede. Podríamos decir que se trata de un retardo 4-3 sobre re, con un movimiento de la voz interior que pasa de la quinta a la tercera del acorde.

Ejemplo 4.36. Orígenes de los compases 82-93.



Este tipo de explicación puede parecer excesivamente engorrosa para un pasaje que, hasta donde sabemos, fue compuesto de manera bastante instintiva. Pero el instinto se adiestra y el adiestramiento a menudo implica cierta exposición a lo convencional. El objetivo de este ejercicio didáctico es, por lo tanto, establecer la corrección compositiva de un pasaje como trasfondo contra el cual sea posible apreciar la retórica particular de Mahler: sus preferencias, que a veces están basadas en tradiciones armónicas anquilosadas. En el nivel *a* del Ejemplo 4.34, el nivel estructural profundo nos trae a la memoria el vínculo con el siglo XVIII; el nivel estructural intermedio en *b* muestra un enfoque del enriquecimiento del nivel estructural profundo que corresponde al moderno o romántico tardío, mientras que la música de Mahler (Ejemplo 4.33) confirma el carácter único o la particularidad estilística de esta obra de comienzos del siglo XX.

Prolongación del V, compases 84-92

Podemos establecer hipotéticamente cuatro etapas en los recursos empleados por Mahler (veamos el Ejemplo 4.34, nivel *b*, y compárelo con la sección relevante del Ejemplo 4.35). Primero, se prolonga el V mediante el VI para crear una progresión vecina de V-VI-V. Segundo, se prolonga prospectivamente el V

conclusivo usando dos prefijos de nota cromática vecina, uno inferior (fa \sharp), el otro superior (la \flat). (Bach emplea este mismo recurso en los compases 22-24 del Preludio en Do mayor del libro I de *El clave bien temperado*, que analizamos previamente). Tercero, se prolonga el acorde de prolongación de VI grado mediante una tercera ascendente en décimas paralelas con la soprano (do/la, re/si \flat , do/mi). Cuarto, se embellece el primer V en los compases 84-86 incorporando un movimiento por notas vecinas 7/3- \flat 7/1 \flat 3-7/3 sobre el bajo; se sigue embelleciendo el V final en los compases 91-92 introduciendo un la bemol sobre el bajo. Esta nota va a adquirir luego significado lineal enarmónico como sol sostenido conductor, pasando por la y si hasta lo alto de la escala, do.

Prolongación de III, compases 93-97

Melódicamente, la progresión mi-re de la soprano aguda en los compases 93-94 apunta a una llegada final a do, pero el do no llega literalmente en el registro prometido; está entretrejado en la textura. Se aplica un principio de desplazamiento entre soprano y bajo. También debe observarse la incorporación de la paralela menor en 95-97. Una lista de los movimientos figurados sobre la tónica final en el bajo incluiría un fa-mi \flat en el nivel más profundo, un re-do (para brindar cierre melódico), un si-do (también para intensificar el cierre melódico ante las numerosas notas cromáticas auxiliares) y por último sol \sharp -la-si \flat -si \sharp -do (para intensificar el acercamiento lineal a la tónica final).

Es probable que la descripción que acabamos de hacer contenga más datos analíticos que los estrictamente necesarios para seguir el camino generativo recorrido por Mahler, pero los lectores podrían querer poner a prueba lo planteado reconstruyendo el pasaje de Mahler según los lineamientos presentados. Comencemos tocando la progresión pura de II-V-I, procedamos generando cada una de las áreas armónicas y toquemos

por último el pasaje completo. Es de esperar que la lógica del procedimiento de Mahler resulte evidente.

Sin embargo, podríamos decir que —así como en el análisis de Schubert presentado anteriormente— nuestra travesía desde los modelos ficticios a la auténtica superficie de Mahler termina en forma prematura. La orquestación, por ejemplo, sugiere que se debe atravesar varias capas más antes de llegar a la música de Mahler desde un nivel estructural profundo que en principio es neutro en cuanto al timbre. Estas presuntas capas no son contrapuntísticas, porque el proceso de los Ejemplos 4.34 y 4.35 solo presenta los elementos contrapuntísticos clave. Si volvemos a la partitura para piano del Ejemplo 4.33, vemos que en la prolongación del II (compases 82-84), por ejemplo, los primeros violines “hablan” en modo de habla, acompañados por un murmullo de trémolos que tiene reminiscencias operísticas; las trompas rústicas cantan una línea que podría sonar como un gesto simbólico de cierre (mi-re-do) si no fuera porque no está en la tonalidad correcta. En la prolongación del V (a partir del compás 84), los primeros violines son los que conducen con amplios gestos de suspiros (compases 84-85) antes de ejercer mayor presión (la indicación de Mahler es *etwas drängend*) mediante un ascenso melódico a un punto elevado (compases 86-87). Los puntos de culminación locales de este pasaje están marcados por una dicción de tipo declamatorio (compases 83 y 87). Se llega por saltos a los puntos culminantes de los compases 88 y 90, mientras que se llega al mayor de todos (compases 93-94) por grado conjunto. Al aproximarse al punto culminante de los compases 93-95, Mahler les pide a sus primeros violines que no retaceen el uso del arco (*viel Bogen!*, escribe en la partitura). El gran punto culminante está subrayado por *glissandi* en las arpas, los primeros violines y los cellos (compases 93-95). El *glissando*, recurso de maravilloso efecto liberador, actúa con máximo poder de disolución. Genera una sensación de tabula rasa negando transitoriamente los límites entre las notas diferenciadas. En ese

proceso, transmite la sensación de algo extremo al tiempo que nos permite vislumbrar el contorno de otro mundo. El discurso musical en su totalidad está marcado además por diversos planteamientos temáticos que compiten entre sí; algunos tienen solo una significación contrapuntística localizada, otros una mayor importancia intertextual. Las trompas en particular tiene algo que decir e insisten en su derecho de expresarse, manteniendo una independencia tímbrica y temática. Es casi posible percibir una sensación de discursos simultáneos, una red de enunciados fragmentados pero en última instancia coordinados. Después de todo, este es un poema sobre el crepúsculo. Algunos sectores se iluminan, las llamas parpadean, escuchamos los sonidos distantes del atardecer.

Para quienes experimentan esta música de manera cercana a la descripción que presentamos en el párrafo precedente, la idea del nivel estructural profundo de II-V-I convencional podría parecerle distante, quizás hasta irrelevante, porque deja de lado los aspectos expresivos inmediatos de la retórica de Mahler. Otros podrían escuchar la retórica del compositor —esas descargas de éxtasis que oye Donald Mitchell³³ no en reemplazo de la gramática que reconstruimos previamente, sino mediada por ella. Otros a su vez insistirán en que ambos enfoques son irreconciliables. Las texturas del nivel estructural superficial —motivos, timbre y “tono”— no se mezclan fácilmente con las notas vecinas y las formaciones de paso. ¿Hemos llegado a un *impasse*? ¿Es que los diferentes oyentes no pueden encontrar un terreno común? ¿Es posible activar diversos modos de formación de la comprensión al mismo tiempo y en el transcurso de una sola audición de la obra, o estamos condenados siempre y para siempre a una serie de experiencias parciales?

³³ Donald Mitchell, *Gustav Mahler*, Londres, Faber and Faber, 1985, vol. 3, *Songs and Symphonies of Life and Death*, p. 344.

Estas son, sin duda, preguntas complejas y las traigo a colación al concluir esta exploración de los puentes que van del contrapunto estricto a la composición libre con el fin de destacar los límites de las diversas exposiciones llevadas a cabo aquí. Ningún enfoque analítico puede decir todo cuanto hay para saber sobre una pieza musical. Por último, todo enfoque es parcial. La pregunta que deben plantearse los estudiantes que han estado dispuestos a recorrer estos senderos desde la subsuperficie a la superficie es si están dispuestos a aceptar la naturaleza contingente de las ideas que genera este enfoque en particular al tiempo que recurren secretamente a ideas complementarias para completar su audición.

CONCLUSIÓN

Hemos explorado la idea de los puentes a la composición libre pasando por varios contextos estilísticos, entre ellos Corelli, J.S. Bach, Schubert, Chopin, Mahler y Richard Strauss. Estos puentes conectan las estructuras de una composición real con un conjunto de modelos o protoestructuras. En la formulación de Schenker, estas protoestructuras surgen del mundo del contrapunto estricto. Hemos aplicado la idea schenkeriana, pero he incorporado la armonía a los modelos porque creo que la motivación armónica es un componente originario en todos los ejemplos que hemos discutido. Si bien nos preguntamos con algo de escepticismo si los puentes son seguros —nuestra duda responde al privilegio que se da a la armonía y a su expresión contrapuntística— estamos de acuerdo con la *idea* de que los puentes, idea que vincula un presente compositivo complejo con su pasado reconstruido y simplificado, son una herramienta poderosa e indispensable para la comprensión tonal.

Como es común en el análisis, el valor se acrecienta con la práctica, por eso he alentado a los lectores a que toquen los ejer-

cicios de este capítulo y observen los procesos transformacionales. Si bien es posible resumir los resultados de los análisis —por ejemplo, describiendo las ideas rectoras similares a una *Ursatz* [estructura fundamental], su elaboración mediante predominantes funcionales, el papel de las disminuciones para la formación de las protoestructuras y las diferencias así como las semejanzas entre estilos compositivos— no es necesario hacerlo. Un resultado más deseable sería que, luego de tocar algunas de las construcciones presentadas aquí, el estudiante se sintiera motivado a llevar a cabo sus propias reconstrucciones.

Todavía quedan un par de cuestiones referidas al enfoque general y su relación con el tema de este libro que deben abordarse. Primero, el enfoque generativo, al presentar las composiciones como contrapunto prolongado, nos acerca a hablar la música como un lenguaje. En mi opinión, es evidente que para el analista musical se trata de una habilidad muy deseable. En cuanto a la práctica, la postura generativa alienta la transformación activa y es en consecuencia más productiva que la postura reductiva, que mantiene el estatus de objeto para la obra musical y sucumbe a la instrucción, las reglas y reglamentaciones y a criterios estrechos de corrección. Segundo y relacionado con el primero, porque el método generativo no está encerrado en determinados caminos —puede pensarse en puentes alternativos— se le exige al analista que ejerza una licencia para improvisar en su especulación sobre los orígenes compositivos. Esta flexibilidad puede no ser del gusto de todos; de hecho, no lo será del gusto de los estudiantes que adopten un enfoque literal del proceso. Pero creo que todo aquello que podamos hacer en la actualidad para promover cierta medida de especulación rigurosa en y a través de la música resulta deseable. Lo que garantiza dicha especulación puede no ser más que las formas de instrucción que asociamos con la ejecución, pero tales beneficios son un complemento fundamental para los sistemas analíticos basados en la palabra, que no siempre nos llevan a la música misma. Tercero, un enfoque como este de

CAPÍTULO 5

EL ANÁLISIS PARADIGMÁTICO

la composición tonal en general y del repertorio romántico en particular tiene el potencial de arrojar luz sobre el estilo de los compositores individuales. Pudimos vislumbrar algo de ello en las diferentes formas en que elaboran la disminución Corelli y Bach, y Strauss y Mahler. Cuarto y último, trabajar con las notas de esta manera, embellecer las progresiones para obtener otras y reconstruir la obra de un compositor con espíritu lúdico es una actividad que comienza a adquirir una sensación hermética. Si bien es posible alinearla morfológicamente con otros sistemas analíticos, se resiste a aceptar sin objeciones la incorporación a otros sistemas. El hecho de que se trate de una forma peculiar de hacer —y no de una búsqueda de hechos o de indicios de lo social— ubica esta lógica en el terreno de las ventajas que se acrecientan con la actividad concreta. Hay, por lo tanto, una cierta clase de autonomía en esta forma de hacer que puede no llevarse muy bien con las autoridades que exigen que los resultados de los análisis sean positivistas, posibles de resumir.

Si la música es un lenguaje, hablarlo (fluidamente) es esencial para comprender sus procesos de producción. En este capítulo mi tarea ha sido indicar en cierta medida cómo puede funcionar este proceso. Continuaremos en la misma línea en el capítulo siguiente, donde nos dedicaremos más directamente a las cuestiones referidas a la repetición.

INTRODUCCIÓN

Comenzamos nuestro análisis de la música como discurso señalando semejanzas y diferencias entre la música y el lenguaje (capítulo 1). Fueron presentados seis criterios de análisis de la música romántica basados en rasgos salientes, de fácil comprensión; estos rasgos influyen en las conceptualizaciones individuales de la música romántica como algo que tiene "significado", como un "lenguaje" (capítulos 2 y 3). En el cuarto capítulo, adopté un enfoque más centrado en la comprensión musical explorando esta música desde adentro, por así decir. Formulé hipótesis sobre los orígenes compositivos como modelos sencillos que se encuentran detrás o en el nivel estructural profundo de las configuraciones más complejas del nivel superficial. Este ejercicio puso de manifiesto el desafío de hablar la música como un lenguaje. Si bien no se hizo un intento de establecer un conjunto de significados generales, estables, independientes del contexto, se destacó el carácter significativo de la actividad generativa. Significar es hacer; hacer implicó, en este caso, elaborar modelos, protoestructuras o prototipos.

En este capítulo —el último de nuestros capítulos teóricos, ya que los cuatro siguientes estarán dedicados a estudios de caso— analizaremos un enfoque que ya fue esbozado en análisis anteriores: el enfoque paradigmático. Mientras que la búsqueda de puentes del contrapunto estricto a la composición libre (capítulo 4) depende de que el analista esté familiarizado con la terminología básica de la composición tonal, el enfoque paradigmático minimiza en principio, aunque no elimina en modo alguno, la dependencia de tal lenguaje, con el fin de generar una visión menos mediada de la composición. Pensar en términos de paradigmas y sintagmas significa esencialmente pensar en términos de repetición y sucesión. Bajo este enfoque, una composición se entiende como una sucesión de eventos (o unidades o segmentos) que se repiten, a veces de manera exacta; otras, de manera inexacta. Las asociaciones entre los eventos y la naturaleza de las sucesiones guían nuestra manera de construir significado.

Los términos *paradigma* y *sintagma* pueden resultar un tanto inaccesibles para algunos lectores, pero se emplean con cierta frecuencia en algunos sectores de la investigación semiótico-musical —y de la investigación lingüística— y, como es relativamente fácil especificar sus connotaciones, me propongo emplearlos también en este contexto. Un *paradigma* denota una clase de objetos equivalentes y, por ende, intercambiables. Un *sintagma* denota una cadena, una sucesión de objetos que forman una secuencia lineal. Por ejemplo, la progresión armónica I-II6-V-I constituye un sintagma musical. Cada miembro de la progresión representa una clase de acordes; los miembros de una clase pueden reemplazarse entre sí. En lugar de II6, por ejemplo, podemos preferir un IV o de un II6/5, ya que se presupone que los tres acordes mencionados son equivalentes (en términos armónico-funcionales y presumiblemente también en términos morfológicos) y por lo tanto, desde un punto de vista sintáctico, reemplazar un acorde por otro

miembro de la misma clase no altera el significado de la progresión. (Sin embargo, no se debería subestimar el impacto en cuanto al efecto, el afecto y el significado “semántico” generados por dicho reemplazo).

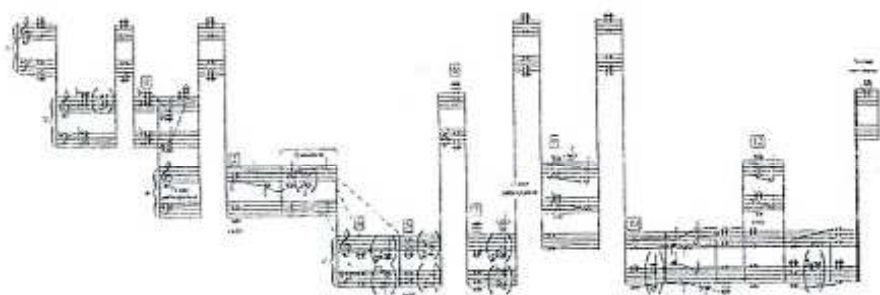
Planteado en términos tan simples, puede llegarse fácilmente a la conclusión de que teóricos y analistas han trabajado desde hace mucho tiempo con nociones implícitas de paradigma y sintagma, aun cuando aplicaran una terminología diferente. ¡Hemos sido semióticos desde un principio! Por ejemplo, el aspecto de la teoría armónica de Hugo Riemann que interpreta la función armónica en términos de tres tipos fundamentales de acordes —una función de tónica, una función de dominante y una función de subdominante— promueve un tipo paradigmático de análisis. O bien pensemos en el ensayo de Roland Jackson sobre el Preludio de *Tristán e Isolda*, que incluye un resumen del contenido leitmotivico del preludio (véase el Ejemplo 5.1). Las seis categorías que se enumeran en la parte superior del gráfico —pena y deseo, mirada, poción de amor, muerte, cofre mágico y liberación a través de la muerte— designan clases temáticas, mientras que los números de compases iniciales y finales en cada columna identifican la duración de los *leitmotiv* individuales. Por ejemplo, “mirada” aparece en cinco fragmentos a lo largo del preludio, mientras que “pena y deseo” aparece al comienzo, en el clímax y al final. Las apariciones de cada clase de *leitmotiv* están relacionadas directa y materialmente, no se basan en una abstracción. Si bien Jackson no se refiere a su análisis como un análisis paradigmático, lo es en todo sentido.¹

¹ Roland Jackson, “*Leitmotive and Form in the Tristan Prelude*”, en *Music Review* 36, 1975, pp. 42-53.

Ejemplo 5.1. Análisis realizado por Jackson del contenido leitmotívico del Preludio de *Tristán*.

Grief and Desire	Glance	Love Philire	Death	Magic Casket	Deliverance-by-Death				
1	17	17	24	25	28	28	32		
		32	36			36	44		*A
			45	48	48	54			
		55	63					63	74
			74	83				(& Desire "F)	
			(T chd.)						
83	89					89	94		*F
(& Glance)									
		94	100						
101	106								

Ejemplo 5.2. Análisis realizado por Cone de la "estratificación" en el primer movimiento de la *Sinfonía de los salmos*.



Se puede citar otro ejemplo tomado del análisis realizado por Edward T. Cone del primer movimiento de la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky (Ejemplo 5.2). Cone identifica y aísla bloques recurrentes del material y los dispone en forma de estratos. Este proceso de estratificación, con el fundamento adecuado de lo que sabemos sobre el método de trabajo de Stravinsky, le permite al analista captar diferencia, afinidad, continuidad y discontinuidad entre los bloques de material de la obra. A diferencia de los

leitmotivos de Jackson, los paradigmas de Cone están presentados de manera lineal más que vertical. Por lo tanto, el estrato A del diagrama de Cone, formado por el mi menor recurrente, "el acorde de los salmos", se presenta horizontalmente como una de cuatro clases paradigmáticas (identificadas como A, X, B y C respectivamente). Cone explica y justifica el criterio básico de su interpretación. Sin entrar en los detalles, podemos lograr una visión general del funcionamiento de un impulso paradigmático.

Los términos *paradigma* y *sintagma* tienen numerosas connotaciones; no todos los escritores hacen una distinción cuidadosa entre ellas. Paradigma se asocia con modelo, ejemplar, arquetipo, molde, caso típico, precedente, etcétera; mientras que sintagma se asocia con ordenar, disponer, reunir cosas, acomodar cosas en una secuencia, combinar unidades y linealidad.² Mi propósito aquí no es limitar el campo semántico a un uso técnico específico, sino mantener el sentido amplio de ambos términos. De esa manera, se podrá apreciar que el análisis musical tradicional –con el uso de las nociones de repetición y la asociación entre unidades repetidas– ha recurrido implícitamente, siempre y en gran medida, a los ámbitos descriptivos de paradigma y sintagma.

En la práctica del análisis musical del siglo xx, el método paradigmático se asocia con los semiólogos musicales y lo han presentado didácticamente en diversos escritos Ruwet, Lidov, Nattiez, Dunsby, Monelle y Ayrey, entre otros.³ Como método,

² Véase *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2007, tercera edición.

³ Puede encontrarse una orientación conveniente al campo de la semiótica musical hasta comienzos de la década de 1990 en Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*. Entre los escritos más recientes en inglés, los dos volúmenes siguientes indican en cierta medida el alcance de la actividad en ese campo: Eero Tarasti (ed.), *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington, Indiana University Press, 1996; Eero Tarasti (ed.), *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki, International Semiotics Institute, 2003.

ha sido aplicado de manera destacada en el ámbito de los repertorios con lenguajes cuyas premisas aún no se han estabilizado plenamente. Una de las exposiciones de Ruwet, por ejemplo, se basa en las monodías medievales, mientras que Nattiez eligió solos para flauta de Debussy y de Varèse para una amplia exégesis. Craig Ayrey y Marcel Guerstin han profundizado los análisis del repertorio de Debussy, señal quizás de que este lenguaje o idiolecto en particular presenta desafíos analíticos peculiares; no es directamente tonal (como los lenguajes enriquecidos cromáticamente de Brahms, de Mahler o de Wolf) ni decididamente atonal (como Webern). A excepción de un número reducido de intentos,⁴ no se ha aplicado el método paradigmático a la música de los siglos XVIII y XIX. La razón es, supuestamente, que estos repertorios colectivos están cargados de tanto significado convencional que el análisis que ignore dicha carga –aun por contraste– puede parecer empobrecido desde un principio.

Al privilegiar la repetición y sus asociaciones, el método paradigmático favorece una postura menos informada para el análisis: nos alienta a adoptar una inocencia estratégica y a restarles importancia –sin simular ser capaces de eliminarla por completo– a algunas de las cuestiones que por lo general le incorporamos a priori a la tarea. Surgen de inmediato las preguntas: ¿cuáles son las cuestiones que deberíamos simular olvidar, qué concepciones dejar de lado (de manera provisoria) y ante qué rasgos deberíamos fingir ignorancia? Las respuestas a estas preguntas dependen en cierta medida de nuestra elección y del contexto; pueden incluir los parámetros básicos de la música

tonal: ritmo, timbre, diseño melódico, forma y sucesión armónica. En el intento de promover una concepción de la música como discurso, me interesa particularmente prescindir –de manera provisoria– de aspectos de la *forma* convencional. Me propongo mantener alejadas nociones como forma sonata, forma rondó, formas binaria y ternaria, y tener en cuenta, en cambio –o por lo menos en un principio–, las huellas que quedan por obra de la repetición. Ciertamente, los diferentes analistas usan significantes diferentes para establecer la fidelidad de una obra a un determinado molde formal; por lo tanto, la pertinencia de la categoría *forma* cambiará de un contexto analítico a otro. Sin embargo, despojando a esas formas convencionales de un privilegio a priori, el analista puede llegar a escuchar obras (conocidas) como algo novedoso. Porque a pesar de que se afirma reiteradamente que las formas musicales no son fijas sino flexibles, que no son moldes en los que se vierte el material sino formas que obedecen a la tendencia del material (Tovey y Rosen lo aclaran con frecuencia), muchos estudiantes todavía tratan las formas sonata y rondó como formas prescriptas que poseen ciertos rasgos distintivos que deben sacarse a la luz en el análisis. Cuando se encuentran dichos rasgos, se considera que la obra es normal; si los rasgos esperados no están presentes o si están un tanto ocultos, se dice que se ha producido una deformación.⁵ Una visión paradigmática de la forma está menos interesada en establecer la conformidad con un molde existente que en definir qué es lo que pasa en un contexto individual. Por supuesto, necesitamos perspectivas mediadas tanto como no mediadas para llegar a

⁴ Véanse, por ejemplo, Patrick McCreless, "Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music", en *Music Theory Spectrum* 13, 1991, pp. 147-178; y Craig Ayrey, "Universe of Particulars: Subotnik, Deconstruction, and Chopin", en *Music Analysis* 17, 1998, pp. 339-381.

⁵ Uso la palabra "deformación" de manera deliberada. Véase la nueva y exhaustiva "teoría de la sonata" de James Hepokoski y Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Puede encontrarse una buena crítica en Julia Horton, "Bruckner's Symphonies and Sonata Deformation Theory", en *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 1, 2005-2006, pp. 5-17.

comprender la obra más plenamente, pero ya que analistas y musicólogos les han concedido un mayor privilegio a las primeras, poner un mayor grado de énfasis en las segundas puede actuar como propósito útil de compensación.

Finalmente, una palabra sobre el método: un análisis paradigmático reúne por lo general las unidades significativas de una obra en grupos, columnas o paradigmas y dispone cada uno según un criterio explícito. El número y contenido de los paradigmas así como la forma que adopte la sucesión sirven a su vez de base para interpretar el significado musical. Al privilegiar la repetición, el enfoque paradigmático se asegura de que el resultado de un procedimiento analítico se mantenga intuitivamente en sintonía con lo que la mayoría de los músicos consideran la esencia del comportamiento tonal. Al mismo tiempo, los gráficos paradigmáticos permiten contar múltiples relatos sobre las composiciones individuales. Algunos relatos pueden corroborar las narraciones convencionales; otros pueden contradecirlas. Por ejemplo, el enfoque paradigmático revela por lo general una circularidad en el proceso formal que sugiere una suerte de contraestructura respecto de la narración lineal más convencional. La interacción de las tendencias circulares y las lineales sirve para hacer más compleja nuestra visión de la naturaleza de la forma musical y del discurso musical.

El enfoque paradigmático tiene otros beneficios. El analista se dedica a seguir el desarrollo de eventos que se definen contextualmente y reconstruye así un conjunto de ítems de vocabulario musical que pone de manifiesto la manera en que "habla" el compositor. Por otra parte, la agrupación de eventos en paradigmas sustenta la interpretación de una obra como *forma lógica* y como *forma cronológica*. El análisis convencional de la estructura tonal (como está expresada, por ejemplo, en los gráficos de conducción de voces de Schenker) ha privilegiado por lo general la manifestación cronológica de la forma; un enfoque paradigmático nos obliga a tener en cuenta también la forma lógica

atemporal. Si preguntamos, por ejemplo, dónde se presentan las formas más simples y las más complejas de una determinada unidad —al comienzo de una obra, en la sección central o al final— encontramos que en general el ordenamiento de lo más simple a lo más complejo que define la forma lógica no se corresponde necesariamente con un ordenamiento cronológico en la cadena sintagmática. Este tipo de disonancia entre los ámbitos tiene un alcance más amplio y fundamental que el reconocido hasta ahora.⁶ En resumen, si recurrimos a ideas a partir de dimensiones tanto verticales como horizontales, tanto de los ejes *x* como de los ejes *y*, por así decir, y de ordenamientos tanto temporales como atemporales del material, el análisis paradigmático ofrece una rica red de perspectivas desde las cuales observar el proceso tonal y a partir de allí inferir el significado musical.

EL MÉTODO PARADIGMÁTICO A GRANDES RASGOS:

DIOS SALVE AL REY

Como rápida introducción (para quienes no están familiarizados con este método) o repaso (para quienes ya lo están), me propongo resumir un análisis paradigmático que he realizado en otra oportunidad de los compases 1 a 6 de *Dios salve al rey*.⁷

⁶ Encontramos un reconocimiento temprano en Richard Cohn y Douglas Dempster, "Hierarchical Unity, Plural Unities: Toward a Reconciliation", en Catherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canon*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 156-181; véase también Eugene Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

⁷ Véase Kofi Agawu, "The Challenge of Musical Semiotics", op. cit., pp. 138-160. Mi análisis estuvo precedido por el de Jonathan Dunsby y Arnold Whittal en *Music Analysis in Theory and Practice*, Londres, Faber, 1988, pp. 223-225. Véase también el análisis de "patrón y gramática" realizado por David Lidov en *Elements of Semiotics*, Nueva York, St. Martin's, 1999, pp. 163-170.

Analizaremos estos seis compases como si se tratara de la totalidad de la obra. El Ejemplo 5.3 presenta la melodía en Fa mayor y en un compás de 3/4. El objetivo de este análisis es descubrir patrones repetidos, elaborar relaciones entre ellos y de esa manera explicar la pieza como una red de repeticiones. ¿Qué clase de repeticiones? Esta es la primera de varias preguntas cualitativas que el analista debe responder. En general, podemos usar los llamados parámetros primarios de la música tonal (ritmo, melodía y armonía) como guías para determinar repeticiones relevantes. Para cada parámetro, necesitamos establecer un modo de sucesión con el fin de determinar sus unidades. Luego exploramos la equivalencia entre unidades sobre la base de criterios explícitos. Las asociaciones pueden estar basadas en alturas idénticas pero ritmos diferentes, diferentes alturas pero ritmos idénticos, clases de alturas en lugar de alturas idénticas, etcétera. También podemos asociar unidades que son equivalentes por disminución, otras con idéntico contenido funcional-armónico así como unidades cuyos patrones rítmicos se relacionan entre sí en cuanto a su duración, periodicidad y carácter hipermétrico. Estos factores también pueden presentarse combinados. En otras palabras, hay numerosas posibilidades; el analista debe determinar cuáles son pertinentes en un contexto dado, por razones históricas, estilísticas o sistemáticas. Llevar a cabo un análisis paradigmático requiere, por lo tanto, el ejercicio habitual de criterio, discriminación y subjetividad que requieren otros métodos analíticos. No obstante, se diferencia de ellos porque debe poseer un carácter plenamente explícito.

Ejemplo 5.3. La melodía de *Dios salve al rey*.



Comenzaremos nuestro análisis de *Dios salve al rey* usando la identidad literal de alturas como criterio para asociar sus elementos. El Ejemplo 5.4 presenta gráficamente el resultado. Los dieciséis puntos de ataque están resumidos en un cuadro paradigmático a la derecha de la representación gráfica. ¿Qué podemos descubrir mediante este procedimiento?

Si bien los patrones de repetición literal de alturas pueden parecer poco prometedores, este ejercicio no deja de ser valioso porque permite apreciar la estrategia de la obra en términos de entidades que se repiten así como el momento, la frecuencia y la velocidad con que se presentan eventos nuevos. (Los críticos que se niegan a probar cosas nuevas porque una premisa analítica les resulta intuitivamente poco satisfactoria suelen perderse ciertas ideas valiosas que surgen más adelante: es necesario llevar a cabo el procedimiento analítico en su totalidad para saber en verdad lo que puede brindar su aplicación). La sucesión horizontal 2-3-4, por ejemplo, describe la cadena más larga de eventos "nuevos" dentro de la obra. La sucesión vertical 1-2-5 (primera columna) muestra el predominio de la altura inicial en estos primeros compases. Estratégicamente, es como si regresáramos a la altura inicial para poner en marcha un conjunto de partidas. Primero se presenta 1, siguen 2-3-4, finalmente 5-6-7 completan esta fase de la estrategia en la cual los miembros iniciales de cada grupo (1, 2 y 5) son equivalentes. (Esta interpretación está basada estrictamente en la repetición de la nota fa, no en su función ni en la estructura de la frase). Hay una estrategia similar que vincula las unidades 1-7 a las 12-16. En este último conjunto, comienzan las unidades 12-13, les siguen 14-15, y 16 es la conclusión; las unidades iniciales 12, 14 y 16 son idénticas nuevamente.

Ejemplo 5.4. Estructura paradigmática de *Dios salve al rey*
basada en la identidad de alturas.

Unidades

Resumen

1					
2	3	4			
5	6		7		
			8	9	
				10	
			11		
			12	13	
			14	15	
			16		
Totales	6	4	2	3	1

En la sucesión 7-10 puede escucharse una concentración similar, aunque en este caso la contigüidad (7, 8 y 10 son idénticas) es interrumpida por la intervención de 9, el único "evento" de toda la obra que nunca se repite. Es la nota si bemol, la nota más alta de la obra y aparece cerca del punto medio. (No es difícil elaborar explicaciones especulativas, ad hoc o retóricas para situaciones como esta: podría decirse que como si bemol es el punto más elevado de la obra, su duplicación tendría un efecto estético pobre; reduciría el impacto de un momento superlativo y único).

El cuadro paradigmático del Ejemplo 5.4 presenta aspectos de la estrategia general de la obra. Hay cinco columnas de paradigmas con seis, cuatro, dos, tres y un evento respectivamente. (Si, dado el contexto limitado de *Dios salve al rey*, hacemos que una nota sea análoga a un evento, es decir, un procedimiento que implica acción musical, podemos con mayor tranquilidad denominar eventos a las notas). Se confirma así nuestra intuición de que el material presentado al comienzo o cerca del comienzo de la obra domina la acción subsiguiente. También observamos que la sucesión 12-14-16 (perteneciente a la primera columna) transmite un sentido de reexposición, un regreso al segmento 1-2-5 anterior. Como estrategia lineal global, la obra parte de un grupo de unidades (1-6), va a otro grupo (7-11) y regresa al primero (12-16). En términos más generales, vemos que los paradigmas uno, dos y tres ocupan los segmentos exteriores de la obra, mientras que los cuatro y cinco están ubicados en los segmentos interiores.

¿Es posible escuchar estas conexiones? ¿Escuchamos las notas digitalmente, registrando todos los fa naturales que pasan y asociándolos entre sí? Estas preguntas son relevantes a la vez que no lo son. Son relevantes porque la mayoría de los análisis apela en algún nivel al carácter de audible, de modo que un análisis cuyas conclusiones no puedan ser corroboradas por la experiencia de los oyentes suele despertar sospechas. Por otra parte, estas preguntas son irrelevantes si el objetivo es mostrar una determinada realidad empírica o mostrar un contenido en el primer nivel, no así informar acerca de la audición de un oyente individual. Está claro que no todos los oyentes percibirán la recurrencia de la nota fa natural a lo largo de la pieza. Pero muchos escucharán una partida y un regreso y estarán atentos a la sensación de reposo que se produce al llegar al fa tenido del final, nota que tal vez recuerden en virtud de su aparición al comienzo; se habrá instalado un profundo deseo de llegar a dicha nota una vez que la obra haya alcanzado su

punto culminante en el si bemol. La fuerza de un análisis paradigmático es, entonces, que pone de manifiesto un conjunto de posibilidades de interpretación. Algunas de estas posibilidades pueden coincidir con lo que escuchamos, otras pueden contradecirlo, mientras que otras pueden dar origen a un enfoque novedoso de la actividad de escuchar.

Los oyentes sofisticados y los teóricos musicales podrán objetar que el análisis del Ejemplo 5.4 no llega al corazón del lenguaje musical. La formación de identidad en la música tonal –dirán– no se basa en valores absolutos sino en valores relacionales. Es más relevante observar si la música llega a un fa desde el sol superior o desde el mi inferior que tener en cuenta las apariciones de fa. Según este enfoque, la música tonal es relacional en grado extremo; un análisis que ignore esta relacionalidad esencial no puede tener nada valioso para comunicar. Respondamos adoptando la idea de relación y patrón en la siguiente etapa de nuestro análisis paradigmático.

El Ejemplo 5.5 construye una distribución alternativa de contenido: toma el primer compás como guía y segmenta la obra en este nivel mayor, no como antes en notas individuales que llamaba eventos, sino en grupos de notas que coinciden con los compases escritos. De esta manera, el Ejemplo 5.5 incorpora el diseño melódico (que es en sí mismo un indicador de una acción mínima) como criterio. Las unidades 1 y 3 suben por grado conjunto, mientras que las 4 y 5 descienden mediante una tercera. Como estos cuatro compases constituyen las dos terceras partes de la obra, parece justificable dejar que estas características actúen como guías de la segmentación. Sobre esta base, podemos volver a desarrollar nuestras narraciones tanto paradigmática como sintagmáticamente. Como sugiere el Ejemplo 5.5, comenzamos con un patrón, seguimos con un patrón contrastante, regresamos al primero (pero ahora a una altura superior), continuamos con un patrón nuevo, lo repetimos un grado más abajo y concluimos

con una unidad final en la que no se realiza ningún movimiento. La contigüidad de las unidades 4-5 se opone a la interrupción de las unidades 1-3 que lleva a cabo la unidad 2 y nos lleva a imaginar que, en el impulso hacia el cierre, decir las cosas una y otra vez ayuda a transmitir el final que se aproxima.

Ejemplo 5.5. Estructura paradigmática de *Dios salve al rey* basada en el diseño melódico.

Resumen	
1	2
3	4
5	6

Ejemplo 5.6. Estructura paradigmática de *Dios salve al rey* basada en los patrones rítmicos.

Resumen	
1	2
3	4
5	6

Los oyentes para quienes en esta obra predomina la coherencia rítmica considerada sin tener en cuenta el comportamiento de las alturas preferirán una segmentación levemente diferente, la que presentamos en el Ejemplo 5.6. Aquí, los tres paradigmas están determinados por una equivalencia rítmica:

las unidades 1, 3 y 5 pertenecen a un mismo conjunto, como también las unidades 2 y 4, mientras que la 6 es una unidad autónoma. Desde esta perspectiva, nos llama la atención de manera inmediata la alternancia de valores: una dualidad en el proceso que –podríamos decir– define la estrategia sintagmática de la obra. Cualquiera sea nuestro compromiso con una manera correcta de escuchar esta composición, si comparamos y alineamos los Ejemplos 5.5 y 5.6, resulta evidente que, si bien comparten ciertos rasgos –como, por ejemplo, el carácter único del fá final que, por cierto, no aparece destacado en el Ejemplo 5.4–, también enfatizan rasgos diferentes. Colocar nuestras intuiciones en una economía mayor de análisis paradigmáticos puede llevar a cabo varias funciones críticas para los oyentes. Puede ser útil para que se sientan seguros respecto de su manera de escuchar, para cuestionar esa manera de escuchar señalando que existen otras posibilidades o para mostrarles que su manera de escuchar está muy alejada de las que revela el análisis paradigmático. Este ejercicio puede también agudizar nuestra conciencia del papel de una audición activa, contextualizando los caminos que decidimos seguir cuando escuchamos una obra en particular. Podemos escuchar o no escuchar –o decidir escuchar– de las mismas maneras en términos generales, pero podemos comprender mejor qué es lo que elegimos o elegimos no elegir cuando nos dedicamos a la compleja actividad que llamamos escuchar.

Nos hemos basado hasta ahora en la orientación armónico-tonal implícita de *Dios salve al rey* para definir nuestra construcción de patrones. Pero ¿qué pasaría si tratáramos de analizar la obra con todo su ropaje armónico, como se presenta en el Ejemplo 5.7? Cuando David Lidov presentó, hace algunos años, un análisis de un coral de Bach (*O Jesulein süß*) para ilustrar el método paradigmático, marcó los acordes usando un bajo figurado y números romanos y luego, sin prestar atención a la modulación, construyó un esquema paradigmático según el cual las progresiones armónicas se clasificaban en tres

paradigmas.⁸ Lidov no ofreció una respuesta definitiva a la posibilidad de que tal vez ese coral en particular fuera una cierta excepción en términos de su organización armónica. Aunque por lo general existe una cierta medida de invariabilidad entre las frases de un coral, definir qué es norma y qué es excepción requiere un muestreo comparativo más extenso. Para nuestros fines, un análisis armónico significativo debe proceder considerando frases con función armónica, no acordes individuales. Este proceder implica tener en cuenta el gesto armónico. El gesto armónico en el nivel mayor de *Dios salve al rey* (Ejemplo 5.7) comienza con una frase abierta de dos compases (I-V en los compases 1-2) seguida por una frase cerrada de cuatro compases (I-V-I en los compases 3 hasta el final), que cierra primero de manera engañosa (en el compás 4) antes de proceder a un cierre auténtico satisfactorio (compases 5-6). Está claro que la progresión inicial I-V está contenida dentro de la progresión I-V-I siguiente y, si bien es posible en teoría separar ese I-V de la sucesión I-V-I subsiguiente para ver un paralelismo interno entre las dos frases armónicas, la motivación que más se percibe es la de un proceso incompleto que llega a completarse, de manera infructuosa en el primer intento y luego con éxito en el segundo. Las identidades de los acordes de tónica y dominante son, en cierto sentido, menos pertinentes que la jerarquía de los cierres que generan, porque es esta jerarquía lo que transmite el significado de la obra como corriente armónica. Leer *Dios salve al rey* armonizado en términos de estas fuerzas dinámicas le resta importancia al papel de la repetición y por lo tanto produce resultados menos significativos desde un punto de vista paradigmático.

⁸ David Lidov, "Nattiez's Semiotics of Music", en *Canadian Journal of Research in Semiotics* 5, 1977, p. 40. Dunsby cita este mismo análisis en "A Hitch Hiker's Guide to Semiotic Music Analysis", en *Music Analysis* 1, 1982, pp. 237-238.

Ejemplo 5.7. Armonización sencilla de *Dios salve al rey*.

I vi ii⁶ V ——— I vi ii⁶ V⁷ : : 3 vi ii⁶ V⁷ : : 1

Ejemplo 5.8. Armonización de *Dios salve al rey* enriquecida cromáticamente.

No decimos con esto que el ámbito de lo armónico no se preste a una estructuración paradigmática; como vimos en los ejercicios generativos del capítulo 4, la existencia de frases armónicas de diferente composición permite realizar análisis atentos a la repetición. Lo que parece ponerse de manifiesto aquí, en cambio, es que las fuerzas que limitan la expresión armónica a menudo tienen una carga lineal tan importante que parecen socavar el “pensamiento vertical” —los intertextos— que suele transmitirse en el análisis paradigmático. Veamos ahora cómo es posible intensificar la perspectiva armónica del Ejemplo 5.7 mediante el uso del cromatismo y diversas notas auxiliares, sin borrar la estructura armónica básica. El Ejemplo 5.8 es una rearmónización de *Dios salve al rey* basada de manera muy general en el estilo de Brahms. Desde todo punto de vista, el Ejemplo 5.8 es una versión del Ejemplo 5.7: en 5.8 la melodía está adornada en diversos lugares y las armonías estructurales son más o menos las mismas. Las dos versiones pertenecen, por lo tanto, a una misma clase paradigmática así como las variaciones sobre un tema pertenecen en principio a una sola clase paradigmática. Una comparación en el nivel estructural intermedio de las dos

versiones armonizadas reafirma esa identidad, pero hay un contraste importante en el nivel estructural superficial. Esta nueva versión (el Ejemplo 5.8), con diversos reemplazos de acordes y la interpolación de notas auxiliares, parece alejarse significativamente de la anterior. Es con relación a situaciones como esta que el enfoque paradigmático de la música tonal comienza a enfrentarse a ciertas dificultades. La necesidad de entender una superficie literal en términos de motivaciones subyacentes significa que el análisis basado en relaciones internas sin recurrir a textos previos (o externos) carecerá muy probablemente de una importante dimensión estructural y expresiva. En otras palabras, no podemos abordar el tipo de expresión musical contenida en el Ejemplo 5.8 con la ingenuidad del empirista, porque lo que escuchamos ya estará siempre inserto en lo que es funcional pero no está sonando. Nos enfrentaremos a este desafío en los próximos análisis de Mozart y de Beethoven, donde recurriremos a ciertas expresiones convencionales para hacer más accesible la superficie. Incluso en este nivel fundamental, el análisis debe encontrar una manera de redefinir el objeto del análisis para que este nivel estructural profundo se torne accesible.

Volvamos ahora a la versión no armonizada de *Dios salve al rey* (Ejemplo 5.3). Podríamos explorar otras formas adicionales de interpretarla como un conjunto de repeticiones. Por ejemplo, un oyente a quien le llamara la atención el intervalo de tercera menor descendente entre los compases 1 y 2 podría interpretarlo como una indicación de posible importancia estructural. La brecha aparece entre las notas sol y mi, ambas adyacentes a la tónica fa; en otras palabras, la brecha circunscribe los accesos a la tónica. También es una aparición única en la pieza, en tanto todos los demás movimientos son por grado conjunto. Se trata de una brecha; por definición exige ser llenada y esto es precisamente lo que sucede en el penúltimo compás con la sucesión sol-fa-mi. Pero estas notas ya habían aparecido antes, específicamente en el compás 2, inmediatamente después de

que se anunciara la brecha, donde el llenado procede en dirección contraria, mi-fa-sol. En resumen, un intervalo descendente (entre los compases 1 y 2) está seguido de un llenado ascendente (compás 2) y complementado por un llenado descendente (compás 5).

A la luz de este enfoque, se ponen de manifiesto otras relaciones. Escuchamos una relación cercana entre los compases 4 y 5 porque, si bien son diferentes en cuanto al ritmo, el compás 5 es una secuencia del 4 un grado más abajo. Por lo tanto, podemos relacionar el compás 4, una tercera mayor descendente, con los procesos de terceras menores que mencionamos previamente. Y si miramos más allá del nivel inmediato, vemos que, tomando los primeros tiempos (acentuados métricamente) de los compases 4, 5 y 6 únicamente, tenemos una progresión descendente la-sol-fa, la misma que escuchamos en un nivel más local dentro del compás 4. La progresión más amplia de los compases 4-6, por lo tanto, alberga en su interior una versión menor de su ser estructural. Podríamos escuchar una progresión ampliada similar abarcando los compases 1-3, en esta oportunidad en orden ascendente: fa al comienzo del compás 1, sol al final del compás 2 y la al comienzo del compás 3. Esta forma de pensar, a diferencia de las que analizamos en el Ejemplo 5.4, depende de patrones y disminuciones. El literalismo que caracterizaba las primeras demostraciones del método paradigmático hechas por Ruwet y Nattiez era inevitable en parte porque los objetos de atención analítica parecían estar hechos de lenguajes musicales menos familiares. Pero con un lenguaje que presenta una carga tonal importante como el de *Dios salve al rey* necesitamos una base más amplia para relacionar los fenómenos.

Espero que estos comentarios sobre *Dios salve al rey* hayan sugerido posibilidades para la construcción de significado musical basadas en criterios como la repetición literal de alturas, la asociación de patrones basados en altura y ritmo, la armonización diatónica y cromática y un discurso interválico definido

por brechas y llenados o bien alguna combinación de estos. Pero *Dios salve al rey* tiene un contexto monódico relativamente restringido y tal vez haya quienes se pregunten cómo podríamos proceder de esta pieza a una obra musical más compleja. Las respuestas a esta pregunta pueden encontrarse en los estudios de mayor orientación metodológica realizados por Ruwet, Nattiez, Vaccaro y Ayrey.⁹ Como mi interés aquí es de índole más directamente analítica, dejaré de lado la discusión de la metodología abstracta para dedicarme a la discusión concreta de un número de piezas conocidas. Cada análisis se lleva a cabo bajo el signo de un impulso paradigmático, pero también se ha formulado haciendo referencia a ciertas cualidades o rasgos generales: la discontinuidad en Mozart, la forma lógica y cronológica en Chopin, el uso consistente de un número limitado de modelos tonales en Beethoven y el deseo de variación melódica presente en Brahms. Espero que los análisis transmitan en cierta medida el potencial interpretativo del análisis paradigmático.

LA DISCONTINUIDAD EN LA SONATA PARA PIANO EN LA MENOR, K. 310 DE MOZART, SEGUNDO MOVIMIENTO

Mientras que describir el método básico del análisis paradigmático —determinar las unidades de una composición, establecer las bases sobre las que se asocian y de esa manera explicar el sistema

⁹ Nicholas Ruwet, "Methods of Analysis in Musicology", en *Music Analysis* 6, 1987, traducción de Mark Everist, pp. 11-36; Jean-Jaques Nattiez, "Varèse's *Density 21.5: A Study in Semiological Analysis*", en *Music Analysis* 1, 1982, traducción de Anna Barry, pp. 243-340; Jean-Michel Vaccaro, "Proposition d'une analyse pour une polyphonie vocale du xvii^e siècle", en *Revue de musicologie* 61, 1875, pp. 35-58; Craig Ayrey, "Debussy's Significant Connections: Metaphor and Metonymy in Analytical Method", en Anthony Pople (ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 127-151.

único de la obra individual— es relativamente fácil, bien puede ser que el verdadero valor del análisis paradigmático resida en su capacidad de arrojar luz sobre rasgos y estrategias compositivas que se perciben de manera intuitiva. El próximo ejemplo es un movimiento lento de una sonata para piano de Mozart. Si bien sus texturas son más uniformes que las texturas discursivas que escuchamos por lo general en sus primeros movimientos —pensemos, por ejemplo, en los primeros movimientos de K. 284 y K. 332, caracterizados por los tópicos y, por lo tanto, dotados de una aparente discontinuidad— mi intuición aquí es que la discontinuidad también es un rasgo esencial de este movimiento. Esta afirmación puede parecer contraria a la intuición en un principio. Sin embargo, si concentramos nuestra atención en la subsuperficie contrapuntística, veremos que hay una sucesión de modelos tonales o pequeñas progresiones —cada una de ellas gratamente ornamentada, algunas veces de manera elaborada, otras más modestamente— que va contribuyendo a una sensación de acumulación, producto de discontinuidades localizadas. Nos trae a la memoria la afirmación de A.B. Marx —negada por Schenker— de que Mozart emplea “una sucesión de muchas estructuras pequeñas”.¹⁰ Estas estructuras discontinuas se agrupan en familias y un análisis paradigmático permite revelar las relaciones entre ellas.

Planteado en términos más formales: el propósito del análisis es revelar las relaciones armónicas que, conjuntamente con las contrapuntísticas, hacen posible la composición de Mozart y sugerir al mismo tiempo que es la discontinuidad lo que posibilita en parte la disposición de dichas relaciones mediante una técnica de acumulación. El método consta de tres etapas. Prime-

¹⁰ A.B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1937-1847, citado por Heinrich Schenker en *Der Tonwille*, op. cit., p. 66.

ro, respondiendo al imperativo habitual de domesticar el movimiento para su análisis, he seguido a Schenker en la preparación de una versión a dos voces de la composición de Mozart (Ejemplo 5.9).¹¹ Como segunda etapa y de acuerdo con el interés que anima este capítulo, examiné el movimiento en busca de unidades más pequeñas, pero significativas (identificadas como 1, 2, 3... 28 en el Ejemplo 5.9). En la tercera etapa, la etapa final, estas unidades fueron dispuestas en un cuadro paradigmático (Ejemplo 5.10) con tres columnas identificadas como A, B y C. Las unidades de cada columna expresan uno de los tres tipos de movimiento básico. La primera es una progresión abierta (I-V), como la que encontramos en los primeros cuatro compases del movimiento. (Véase la unidad 1 y su reaparición como unidad 19; véanse también las unidades 5, 18 y 21. La unidad 16 también es abierta porque expresa una prolongación del V). La columna B representa una progresión cerrada (I-V-I) como la que encontramos en los compases 5-8 del movimiento (unidad 2), aunque también puede modificarse comenzando en I6, II o IV. La columna C es el paradigma más poblado de los tres. La columna C, la menos poblada, expresa un patrón interválico lineal (10-10-10-10) que adquiere mayor vivacidad mediante el uso de retardos 9-8. Aparece una sola vez, cerca del final de la sección llamada desarrollo, el “punto más alejado” (en la terminología de Ratner).¹² Si, como afirmamos previamente, el propósito del análisis es establecer las condiciones de posibilidad de este movimiento en particular, entonces, una vez que hemos comprendido

¹¹ Véase Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, op. cit., p. 58, Figura 2. Hay leves diferencias entre mi representación y la de Schenker. He mantenido los valores de las notas en la soprano y el bajo en todo el ejemplo, retenido los registros de Mozart, agregado un bajo continuo figurado entre los dos pentagramas y prescindido de los números romanos.

¹² Leonard G. Ratner, *The Beethoven Spring Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*, Stanford, CA, Stanford Bookstore, 1995, p. 32.

la manera de improvisar estos tres tipos de expresión tonal —una progresión abierta, una cerrada y una secuencial, transicional— usando múltiples recursos estilísticos, se ha cumplido con la tarea analítica esencial. El resto es interpretación (inocua) según el plan que haya elegido el analista.

Es posible relatar numerosas historias acerca de este movimiento sobre la base de la demostración presentada en los Ejemplos 5.9 y 5.10. Por ejemplo, prácticamente todas las unidades de la primera reexposición excepto la unidad 1 son unidades de la columna B. Como cada unidad es completa desde un punto de vista nocional —es decir, llega a un cierre sintáctico— la narración de esta primera reexposición puede caracterizarse como una sucesión de estados o pequeños mundos equivalentes. Podríamos decir, por lo tanto, que esta primera reexposición tiene algo de circular y que esta tendencia circular que opera en un nivel relativamente localizado, se opone a la dinámica lineal más amplia que le otorgan las modulaciones obligatorias de lo que, después de todo, es un movimiento con forma sonata.

Pueden elaborarse otras historias en torno al paralelismo del procedimiento. Por ejemplo, la segunda reexposición comienza con dos enunciados de la unidad 2 (las unidades 13 y 14), ahora en la dominante. Pero esta misma unidad 2 se había escuchado al final de la primera reexposición (unidades 11 y 12). De esta manera, la música posterior a la barra de compás amplía el alcance temporal de la música previa a la barra de compás. Sin embargo, como las unidades 11 y 12 operaron como final (de la primera reexposición), mientras que 13-14 operan como comienzo (de la segunda reexposición), su similitud en este nivel nos recuerda la relación recíproca entre finales y comienzos.

También podríamos destacar el carácter único de la unidad 17, que marca un punto de inflexión en el movimiento. Si la escuchamos de manera aislada, es una clásica unidad de transición: niega el carácter incompleto, cuidadosamente planeado, de las unidades de la columna A tanto como la naturaleza cerrada

de las múltiples unidades de la columna B. Podría argumentarse que los puntos de inflexión estratégicos tal como el de la unidad 17 son más efectivos si no están duplicados en ningún otro sector del movimiento. Esta interpretación nos llevaría a escuchar el movimiento en su totalidad en términos de una trayectoria única que llega a un punto de inflexión en la unidad 17. Finalmente, podríamos destacar la posibilidad de que la sucesión de las unidades 18 y 19 presagien una reexposición. Mientras que la actividad microrrítmica de la superficie de 18 forma parte del sentido de culminación alcanzada en el desarrollo, y mientras que el comienzo de la unidad 19 es, sin lugar a dudas, una reexposición temática, el hecho de que ambas unidades pertenezcan al mismo paradigma sugiere que una es versión de la otra. Está claro que el poder temático de la unidad 19 establece su función significativa dentro de la forma, pero también podríamos escuchar que la unidad 18 despoja a la unidad 19 de parte de su energía.

Ejemplo 5.9. Reducción de las voces exteriores (siguiendo a Schenker) de la Sonata para piano en La menor, K. 310 de Mozart, segundo movimiento.

Andante cantabile con espressione

Clave

Ejemplo 5.10. Ordenamiento paradigmático de las unidades del segundo movimiento del K. 310 de Mozart.

1 = 19 A

B

Sin duda, los lectores tendrán historias propias para contar sobre este movimiento, pero espero que los senderos que hemos abierto aquí les resulten útiles para otras aventuras analíticas. He sugerido que, si estamos de acuerdo en que el movimiento lento del K. 310 de Mozart puede replantearse como un conjunto de pequeñas progresiones —en su mayor parte, expresiones cerradas con significación independiente de orden armónico-contrapuntístico—, la forma interna del movimiento podría caracterizarse como una sucesión de pequeños mundos autónomos o semiautónomos. Las unidades se suceden, pero cada una no es necesariamente continuación de la otra. Si hay algo que gobierna este movimiento de Mozart, es la *sucesión discontinua*. El análisis paradigmático colabora en transmitir esa cualidad.

FORMA CRONOLÓGICA VERSUS FORMA LÓGICA EN EL PRELUDIO EN FA SOSTENIDO MAYOR, OP. 28, N.º 13, DE CHOPIN

La técnica de elaborar una textura de tipo coral fue un medio útil de expresión poética en el siglo XIX. Chopin, entre otros, se destacó en esta técnica. Podemos explorar su manera de utilizarla comparando el orden cronológico con el orden lógico en el Preludio en Fa sostenido mayor, op. 28, N.º 13.

Ejemplo 5.11. Generadores armónicos en Chopin, op. 28, N.º 13.

Los medios armónicos son de extrema simplicidad; se invita al lector a ejecutarlos en el piano usando el Ejemplo 5.11 como guía. Se comienza tocando una progresión cerrada arquetípica (1), se la expande incorporando una sonoridad de predominante que intensifica el movimiento a la dominante (2), se trunca la progresión reteniendo la tónica de cierre mientras que se tonaliza la dominante (creando de esa manera el deseo de resolución; 3,4), se repite la progresión truncada, ahora

transpuesta (5) y se vuelve al cierre usando la progresión convencional usada previamente en 2 (6).

Con estos recursos, ya podemos improvisar el Preludio de Chopin como una sucesión armónica (Ejemplo 5.12). El Preludio propiamente dicho abarca ocho unidades o segmentos (que a menudo se superponen). Serán presentados en el resumen siguiente (los números de compás sucesivos dan una idea de los tamaños relativos de las unidades):

Segmento	Compases
1	1 2 3 4 5
2	5 6 7 8
3	9 10 11 12
4	12 13 14 15 16 17 18 19 20
5	20 21 22
6	22 23 24
7	24 25 26 27 28
8	29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

Podemos decir que este es el orden cronológico en que se desarrollan los eventos. Pero ¿qué pasaría si ordenáramos los segmentos de acuerdo con un orden lógico? El orden lógico es cualitativo; no es dado, debe ser postulado sobre la base de ciertos criterios. Privilegiemos el ámbito armónico y permitamos que sea el impulso paradigmático lo que dicte dicha lógica. Comenzamos con progresiones cerradas, ubicando las más expansivas delante de las menos expansivas. Las unidades 8 y 4 son las más expansivas, mientras que las 1 y 3 son menos expansivas. La siguiente es una unidad que llega al cierre pero no está delimitada por el acorde de tónica, como las cuatro anteriores. Se trata de la unidad 7. Finalmente, agregamos unidades que, como la 7, llegan al cierre pero sobre otros grados de la escala. Dos cierran sobre la dominante (2 y 5) y una cierra sobre la subdominante (6). Por lo tanto, el orden lógico comienza con

unidades cerradas, delimitadas en la tónica, continúa con unidades cerradas no delimitadas en la tónica y termina con unidades cerradas no delimitadas en otros grados de la escala (primero, la dominante; luego, la subdominante). En resumen, mientras que la forma cronológica es 1 2 3 4 5 6 7 8, la forma lógica es 8 4 1 3 7 2 5 6. Siguiendo lo precedente, puede escribirse de la siguiente manera:

Segmento	Compases
8	29 30 31 32 33 34 35 36 37 38
4	12 13 14 15 16 17 18 19 20
1	1 2 3 4 5
3	9 10 11 12
7	24 25 26 27 28
2	5 6 7 8
5	20 21 22
6	22 23 24

Ejemplo 5.12. Chopin, Preludio en Fa sostenido mayor, op. 28, N.º 13.

Com.

Pueden contarse muchos relatos acerca de este Preludio. Primero, si ignoramos las tonalizaciones globales de dominante y subdominante, todas las unidades del Preludio son cerradas. En ese sentido, un análisis paradigmático muestra un único paradigma. Esta acumulación en la dimensión vertical habla de una

cierta economía de medios por parte de Chopin. También sugiere el mismo tipo de tendencia a la agregación que identificamos en Mozart: en términos coloquiales, se dice lo mismo una y otra vez, hasta llegar a las ocho veces. Segundo, las progresiones cerradas más expansivas están ubicadas —estratégicamente, debemos decir— al final y en la sección central del Preludio (unidades 8 y 4, respectivamente). La unidad 8 ofrece la culminación final mientras que la unidad 4 funciona como un punto preliminar de culminación. Tercero, la unidad de apertura no es, de hecho, más que una forma menos elaborada de las unidades 8 y 4; esto significa que el Preludio comienza con una progresión cerrada de dimensiones módicas, que luego repite (3) y expande, no una vez sola sino dos (4 y 8). Esto es evidencia de una estrategia acumulativa u orgánica.

Debemos tener en cuenta, una vez más, que es posible hacer un ordenamiento lógico diferente. Por ejemplo, en lugar de comenzar con la cadencia más expansiva, comenzar simplemente con una cadencia de composición adecuada y pasar luego a las más expansivas. O podríamos tratar las tonalizaciones del V y el IV con referencia prioritaria a las cadencias de la tonalidad principal. Cualquiera sea el orden que elijan los analistas, están obligados a explicar sus fundamentos. También es posible destacar las afinidades entre el análisis generativo (como se llevó a cabo en el capítulo anterior) y el análisis paradigmático. El modelo que permite la generación es en cierto sentido un paradigma, pero mientras que en el capítulo anterior el énfasis se centraba en convertir algo simple en algo más complejo, el énfasis aquí está en ver cómo estas transformaciones articulan un todo mayor.

MODELOS TONALES EN EL PRIMER MOVIMIENTO DEL CUARTETO DE CUERDAS EN RE MAYOR, OP. 18, N.º 3, DE BEETHOVEN

El opus 18, N.º 3, de Beethoven comienza con dos redondas que toca el violín y continúa hacia una cadencia en el compás

10 en redondas (las cuerdas graves) o en disminuciones de esas redondas (el primer violín; Ejemplo 5.13). La textura sugiere un estilo *alla breve*, un estilo arcaico incorporado a la pedagogía del contrapunto. A partir de esta sencilla intuición, podríamos pasar al razonamiento de que si es posible representar los primeros diez compases como algo similar a un ejercicio de contrapunto de primera especie a dos voces (como se ve en la reducción del Ejemplo 5.13), el movimiento íntegro podría responder de manera similar. El material presentado en los Ejemplos 5.13 a 5.29 materializa esta intuición reproduciendo el contenido de todo el movimiento en ordenamientos que muestran la afinidad entre las unidades más que la cronología. Para cada unidad, he escrito las voces exteriores, he agregado cifras entre los pentagramas para registrar el contenido interválico respecto del bajo que está sonando y he simplificado la estructura rítmica para hacer más accesible el análisis.

Ejemplo 5.13. Beethoven Cuarteto de cuerdas en Re mayor, op. 18, N.º 3, compases 1-10, reducción a dos voces.

Si bien algunos de los criterios para dividir el movimiento en unidades significativas (unidades de sentido, enunciados, ideas, frases, períodos) pueden ser evidentes, no dejan de requerir un comentario. El desafío de la segmentación sigue estando en el centro de muchos intentos de análisis y, si bien parece más serio en el caso de obras del siglo xx (como han demostrado

Christopher Hasty y otros),¹³ no es en modo alguno una tarea sencilla en Beethoven. Siguiendo el precedente establecido en los análisis de Mozart y de Chopin, he optado por los modelos convencionales más básicos de movimiento tonal basados en el nexo I-V-I como criterio principal. Adorno puede aportar cierto sustento para esta decisión:

Entender a Beethoven significa entender la tonalidad. Es fundamental para su música, no solo como su "material" sino también como su principio, su esencia: la música de Beethoven enuncia el secreto de la tonalidad; las limitaciones que impone la tonalidad son sus propias limitaciones y son al mismo tiempo la fuerza rectora de su productividad.¹⁴

Cualquiera sea su significado ulterior, estas palabras dan origen a una idea que puede parecer tautológica a simple vista, pero que en verdad fusiona una visión histórica con una sistemática: la idea de los fundamentos como esencias. La implicancia para el análisis de Beethoven es que los modos y estrategias más fundamentales de la definición tonal constituyen (parte de) la esencia de su música. La tarea analítica, por lo tanto, es descubrir o revelar las formas en que se tematizan estas esencias.

Sobre la base de un principio normativo de partida y regreso, la forma fundamental de definición tonal puede expresarse como una progresión armónica de I-V-I y estar sujeta a múltiples formas de expresión y transformación.¹⁵ Podríamos, por

¹³ Christopher Hasty, "Segmentation and Process in Post-Tonal Music", en *Music Theory Spectrum* 3, 1981, pp. 54-73.

¹⁴ Theodor Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Rolf Tiedemann (ed.), Stanford, CA, Stanford University Press, 1998, traducción de Edmund Jephcott, p. 49. [Trad. esp: *Beethoven: Filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003].

¹⁵ Sobre el tema de los modelos tonales como determinantes de estilo, véanse Christopher Wintle, "Corelli's Tonal Models", op. cit., pp. 26-29; y Kofi Agawu,

ejemplo, tonicalizar el V, prolongarlo mediante la introducción de un elemento predominante o prolongarlo aún más tonicalizando la predominante. Con un tratamiento más radical, podríamos trancar el modelo eliminando parte de su marco. De esta manera, en lugar de la cadena completa de I-V-I, podríamos optar por una progresión auxiliar de V-I, que no deja de llegar al cierre pero renuncia a la seguridad de una tónica inicial. O bien podríamos preferir una progresión de I-V, forma en la que se entiende el modelo como abierto e incompleto. Las modificaciones se interpretan respecto de la progresión mayor, completa.

Planteados de manera tan abstracta, estos procedimientos suenan obvios, mecánicos y poco inspiradores. De hecho, pertenecen al nivel más elemental de la expresión tonal. No obstante, si no contamos con cierto sentido de lo que es posible en este nivel, no podemos apreciar en su justa medida la ecología (o economía, u horizonte) que sustenta una composición dada. Si la música es lenguaje, un lenguaje basado en códigos convencionales, es trivial tener que señalar que, para 1800, Beethoven –pianista, improvisador, compositor, estudiante de contrapunto y copista de las partituras de otros– hablaba perfectamente un lenguaje basado en lo que podríamos llamar los “primeros enunciados del sistema tonal”: las progresiones de I-V-I y lo que estas progresiones permiten.

¿Cuáles son, entonces, las manifestaciones específicas de estos primeros enunciados del sistema tonal y cómo están dispuestas en el transcurso del primer movimiento del op. 18, N.º 3? El Ejemplo 5.14 ofrece una orientación general al movimiento, resumiendo una segmentación del movimiento

en cuarenta unidades de sentido (columna izquierda) e indicando algunas de las referencias tópicas que podrían inferirse de las superficies que escuchamos (columna derecha). El Ejemplo 5.15 presenta las mismas cuarenta unidades, pero solo referidas a una serie de modelos tonales y a un diseño convencional de forma sonata. Como quedará claro de inmediato a partir de los siguientes ejemplos, cada una de las cuarenta unidades pertenece a uno de los tres modelos que he llamado 1 (con las subdivisiones 1a, 1b, 1c y 1d), 2 y 3. El modelo 1 representa una progresión cerrada de I-V-I, mientras que los modelos 2 y 3 expresan progresiones abiertas y cerradas de I-V y V-I, respectivamente. Exploremos los modelos tonales en detalle.¹⁶

Ejemplo 5.14. Unidades estructurales y referencias tópicas en el primer movimiento del op. 18, N.º 3, de Beethoven.

Unidad	Compases	Referencias tópicas
1	1-10	<i>alla breve</i> , galante
2	11-27	<i>alla breve</i> , <i>cadenza</i> , motivos de <i>quodlibet</i>
3	27-31	<i>alla breve</i> , <i>stretto</i> , galante
4	31-35	<i>bourrée</i>
5	36-39	<i>bourrée</i>
6	40-43	<i>bourrée</i>
7	43-45	<i>bourrée</i>
8	45-57	<i>Sturm und Drang</i> , estilo brillante, marcha
9	57-67	estilo brillante, fantasía, marcha

¹⁶ “Haydn’s Tonal Models: The First Movement of the Piano Sonata in E-flat Major, Hob. xv: 52”, en Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy y William P. Mahrt (eds.), *Convention in Eighteenth and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon, 1992, pp. 3-22.

¹⁶ Está claro que es posible –incluso deseable– realizar segmentaciones alternativas del movimiento. Sin embargo, en este caso mi interés está centrado en la validez de las unidades aisladas y no (en primera instancia) en los méritos relativos de diversas segmentaciones que compiten entre sí. En aquellas instancias en que los criterios elegidos parecen particularmente frágiles, explico los motivos de la elección realizada.

Unidad	Compases	Referencias tópicas
10	68-71	marcha, <i>alla zoppa</i>
11	72-75	marcha, <i>alla zoppa</i>
12	76-82	fanfarria
13	82-90	fanfarria
14	90-94	<i>musette</i>
15	94-103	<i>musette</i>
16	104-110	fantasía
17	108-116	<i>alla breve</i>
18	116-122	<i>alla breve</i> , fantasía
19	123-126	<i>bourrée</i>
20	127-128	<i>bourrée</i>
21	129-132	<i>bourrée</i>
22	132-134	<i>bourrée</i>
23	134-138	<i>alla breve</i> , furioso, <i>Sturm und Drang</i>
24	138-142	<i>alla breve</i> , furioso, <i>Sturm und Drang</i>
25	143-147	<i>alla breve</i> , furioso, <i>Sturm und Drang</i>
26	147-156	<i>Sturm und Drang</i> , estilo <i>concitato</i>
27	158-188	<i>alla breve</i> , estilo <i>ricercare</i> , marcha
28	188-198	estilo brillante, marcha
29	199-202	marcha, <i>alla zoppa</i>
30	203-206	marcha, <i>alla zoppa</i>
31	207-213	fanfarria
32	213-221	fanfarria
33	221-225	<i>musette</i>
34	225-234	<i>musette</i>
35	235-241	fantasía
36	239-247	<i>alla breve</i>
37	247-250	marcha, <i>alla zoppa</i>
38	251-255	marcha, <i>alla zoppa</i>
39	255-259	<i>alla breve</i> , <i>stretto</i> , motivos de <i>quodlibet</i>
40	259-269	<i>alla breve</i>

Ejemplo 5.15. Presentación paradigmática de las cuarenta unidades del primer movimiento del op. 18, N.º 3, de Beethoven.

Modelos	1c	1b	1a	1d	2	3	
	1						Exposición
	2	3					
		4	5				
			6	8			
			7		9		
					10		
					11		
				12			
				13			
		14					
		15					
						16	Desarrollo
	17			18			
			19				
			20				
			21				
			22				
						23	
						24	
						25	
					26		
	27						Reexposición
					28		
					29		
					30		
				31			
				32			
		33					
		34					
						35	Coda
	36						
					37	38	
	39						
	40						

El modelo 1a, que se muestra en forma abstracta en el Ejemplo 5.16 y en forma concreta en el Ejemplo 5.17, presenta una progresión cerrada de I-II6/5-V-I, quizás la más básica de las progresiones tonales. El Ejemplo 5.17 presenta las siete

unidades en su relación con el modelo. Su primera aparición es en la tónica, re mayor, como unidad 5 en la sección del movimiento que algunos han considerado un puente (compases 36 y siguientes). El perfil melódico de esta unidad –que termina en el tercer grado de la escala en lugar del primero– le confiere un grado de apertura adecuado para una función de transición, a pesar de la forma armónica cerrada. Este tipo de conflictos –entre tendencia armónica (cerrada) y tendencia melódica (abierta)– son fuentes importantes de efectos expresivos en este estilo.

Ejemplo 5.16. Orígenes de las unidades del modelo 1a.

I II₂ V I I II₂ V I

Otros ejemplos del modelo son las unidades 6 (en si menor), 19 (en si bemol mayor) y 21 (en sol menor); todas ellas presentan el mismo perfil temático. Las unidades 7 en la menor y 22 en sol menor abrevian levemente la progresión; comienzan con acordes en primera inversión en lugar de acordes en posición fundamental. Y la unidad 20 en si bemol mayor conserva la continuación normativa de la unidad luego de la extensión de la tónica en los dos primeros compases del modelo.

Las siete unidades –5, 6, 7, 19, 20, 21 y 22– pertenecen a una única clase paradigmática. Son equivalentes armónicamente, dispares en cuanto a la tonalidad –factor que dejamos de lado en este nivel–, están relacionadas temáticamente y son similares melódicamente. Ciertamente, aparecen en diferentes momentos de este movimiento en forma sonata. La unidad 5, por ejemplo, comienza la transición a la segunda tonalidad, pero su armonía le imprime también una sensación de cierre.

Ejemplo 5.17. Unidades del modelo 1a.

La unidad 6 señala el alejamiento de la tonalidad, mientras que la unidad 7 intensifica esa sensación de alejamiento con un desplazamiento del si menor de la unidad previa a la menor. Por lo tanto, estas unidades cumplen funciones sintagmáticas diferentes a la vez que comparten una red de características (armónicas).

Por último, es la tensión entre su equivalencia en este nivel –su resistencia a cambiar, por así decir– y la ausencia de equivalencia de su posición temporal y funcionamiento formal lo que explica su significado. Estos significados son puramente musicales en la medida en que surgen de las tendencias propias de las notas, no de asociaciones con el uso extramusical. Las “formas que el sonido moviliza” de Hanslick, la “semiosis introversiva” de Roman Jakobson y los “procesos dinámicos” de Lawrence Zbikowski señalan a grandes rasgos el mismo grupo de cualidades.¹⁷

El modelo 1b también expresa una progresión completa de I-IV-V-I (Ejemplo 5.18), pero a diferencia del 1a, incluye una séptima menor disminuida explícita y destacada (do natural) que tonaliza de manera efectiva la subdominante y, de esta manera, intensifica el impulso hacia la cadencia auténtica. El Ejemplo 5.19 presenta seis pasajes –cuarenta y dos compases en total– que expresan este modelo. Primero está la unidad 3, seguida por una variante en otro registro, la unidad 4. Es de notar la manera en que la unidad 33, que es una reexposición de la unidad 14, incorpora la séptima disminuida dentro de un patrón de *walking bass*. El perfil temático del modelo 1b es más variado que el del modelo 1a, cuyas unidades pertenecen a la esfera de la *bourrée* en lo motivico. Aquí, las unidades 3 y 4 son material *alla breve* (es decir, que están en un registro eclesiástico), mientras que las otras (15, 34, 14 y 33) invocan el estilo galante con una inflexión inicial de *musette* (que indica un registro secular). Es de notar también que las unidades 15 y 34 exceden el largo normativo de cinco

¹⁷ Eduard Hanslick, *Von Musikalisch-Schönen* [On the Musically Beautiful], en Bojan Bujić (ed.), *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, traducción de Martin Cooper; Roman Jakobson, “Language in Relation to Other Communication Systems”, en Roman Jakobson, *Selected Writings*, La Haya, Mouton, 1971, vol. 2, pp. 704-705, adaptado en Kofi Agawu, *Playing with Signs*, op. cit., 51-79; Lawrence Zbikowski, “Musical Composition in the Eighteenth Century”, en Danuta Mirka y Kofi Agawu (eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

compases de las otras unidades del modelo 1b. Esto se debe a que hemos incorporado los motivos cadenciales reiterados que enfatizan la tonalidad dominante, La mayor, en la exposición (unidad 15) y su rima (re mayor) en la reexposición (unidad 34). Debemos recordar asimismo que todas las unidades del modelo 1b son equivalentes armónicamente pero diferenciadas temáticamente.

Ejemplo 5.18. Orígenes de las unidades del modelo 1b.



Ejemplo 5.19. Unidades del modelo 1b.

Con el modelo 1c (cuyos orígenes se presentan en el Ejemplo 5.20), llegamos nuevamente al material temático central del movimiento, los diez compases *alla breve* iniciales y sus apariciones

subsiguientes. Como los modelos 1a y 1b, las unidades del modelo 1c (reunidas en el Ejemplo 5.21) pueden escucharse como cerradas en lo tonal (todas excepto la 17 y la 36, que terminan en cadencias rotas que, sin embargo, pueden entenderse como sustituciones de cadencias auténticas), pero el camino que recorren es un poco más prolongado. Además, el modelo comienza con un prefijo (presentado en el Ejemplo 5.20) que realiza una labor temática y armónica a la vez. La labor temática se manifiesta en la recurrencia de la séptima menor ascendente (a veces en forma arpegiada) en todo el movimiento; la labor armónica se manifiesta en la tonalización de los grados individuales de la escala, facilitada por la séptima como parte de la sonoridad de una séptima de dominante.

Ejemplo 5.20. Orígenes de las unidades del modelo 1c.



He identificado siete pasajes de extensiones diversas —de cinco a treinta y un compases— que expresan el modelo 1c. Primero está la unidad 1, la apertura del cuarteto, cuya versión menor paralela abre el desarrollo (unidad 17). En una transposición ulterior, la versión menor aparece en la coda (unidad 36). Las unidades 39 y 40 son la música de cierre del movimiento; la unidad 39 es una forma truncada de la unidad 1 (solo las cinco primeras notas), mientras que la unidad 40 presenta una inflexión que tiene el fin de transmitir una sensación cadencial amplia mediante la incorporación de tres compases de armonía de 6/4 que no aparece en ninguna otra unidad del modelo 1c. La unidad 40 tiene también un final cadencial que realiza una labor de confirmación similar a las reiteraciones cadenciales de

cinco compases de las unidades 15 y 34 del modelo 1b (Ejemplo 5.19). Las dos unidades restantes de este modelo, la 2 y la 27, son expansiones de la unidad 1. La unidad 2 comienza a la manera de la unidad 1 pero en un registro más grave; demora el impulso hacia la cadencia demorándose en un acorde con función de subdominante para que el primer violín realice una labor cadencial. Se produce una expansión aún mayor en la unidad 27, el período que abre la reexposición. La unidad 27 comienza como en la unidad 1 y procede a una cadencia rota al cabo de diez compases; luego queda sujeta a una expansión interna con sonoridades de subdominante (compases 168 a 176, aproximadamente), antes de llegar a una amplia cadencia (compases 183-188). Es importante notar la línea ascendente del bajo a partir del compás 169, que comienza diatónicamente (en la región de sol mayor) y termina cromáticamente (en la región de re mayor). Este es el Beethoven temprano en su expresión más orgánica, que posterga la cadencia tanto como es posible y amplía la frase a partir de la sección central.

Ejemplo 5.21. Unidades del modelo 1c.

Cont.

La cuarta y última variante del modelo 1 comparte con 1a, 1b y 1c una progresión armónica cerrada que presenta una cadencia extendida (el Ejemplo 5.22 establece sus orígenes; el Ejemplo 5.23 presenta sus seis unidades). Sin embargo, el modelo 1d incorpora muchos más elementos cromáticos. Temáticamente, su material está en la esfera galante, no en la esfera *alla breve*. Es importante destacar que se resiente la relativa sensación de autonomía contenida en los modelos anteriores –la naturaleza cerrada del elemento constitutivo, que a la vez le confiere a la sucesión de unidades una sensación de acumulación– pero no queda totalmente eliminada por la superposición entre cada unidad y su sucesora inmediata; esto también va en detrimento de la impresión de cierre dentro de cada unidad. De hecho, la movilidad de las unidades del modelo 1d contribuye en no menor medida a la organicidad del movimiento.

Ejemplo 5.22. Orígenes de las unidades del modelo 1d.

Ejemplo 5.23. Unidades del modelo 1d.

La más oculta de las unidades del Ejemplo 5.23 es la unidad 8, un pasaje *Sturm und Drang* dentro de la región de la segunda tonalidad. En el Ejemplo 5.24, según mi lectura, se trata de una progresión de I-V-I con el I inicial en modo menor, su contraparte de cierre en modo mayor y la larga dominante prolongada mediante un acorde de sexta alemana. Armónicamente, el Ejemplo 5.24 es plausible, pero es la triple repetición –marcada retóricamente– de la progresión de sexta aumentada a dominante lo que contribuye a ocultarlo. También es de notar que en la segunda mitad de la unidad 8, la soprano hace un arpeggio ascendente de séptima menor antes de comenzar su descenso a la tónica. De esta manera se refuerza la relación con el inicio de la unidad 1 (modelo 1c).

Ejemplo 5.24. Orígenes del modelo 1d, unidad 8.

Es significativo que todas las unidades reunidas en los modelos 1a, 1b, 1c y 1d lleven a cabo, de manera muy significativa, la misma labor armónica, no así la misma labor tonal. Como resultado, se percibe un cierto grado de redundancia, que a su vez le aporta una sensación de circularidad al proceso formal. Es como si estas 26 unidades, que abarcan 196 de un total de 269 compases (72, 86 % del movimiento) ofrecieran una sucesión consistente de mundos pequeños. El proceso es acumulativo y circular. Los elementos constitutivos están contenidos en sí mismos y gozan de una autonomía potencial, rasgos que se oponen a la dinámica normativa de la forma sonata, orientada hacia una meta.

Los modelos 2 y 3 expresan progresiones de I-V y V-I respectivamente (véanse los resúmenes de los modelos 5.25 y 5.28). Estas progresiones no son defectuosas en lo sintáctico, más bien son incompletas en lo nocional. Si se tocan todas las unidades del modelo 2 presentadas en 5.26, se manifiesta de inmediato la presencia de una progresión desde una tónica local a su dominante (unidades 10, 11, 29, 30, 37, 26) o de una tónica local a "otra" no tónica (unidades 9 y 28). La unidad 10, que encabeza las unidades del modelo 2, es una frase antecedente de cuatro compases; una pregunta que podría haberse contestado con un consecuente de cuatro compases. La "respuesta", sin embargo, es una transposición de la misma unidad a partir de do mayor a su relativa menor, la menor. Por lo tanto, la unidad 11 contiene simultáneamente cualidades contradictorias de pregunta y respuesta en diferentes niveles de estructura. Las unidades 29 y 30 reproducen este drama con exactitud, ahora en fa mayor y re menor, respectivamente, mientras que la unidad 37, que da comienzo a la coda, encuentra su respuesta en una unidad que pertenece al modelo 3 (unidad 38).

Ejemplo 5.25. Orígenes de las unidades del modelo 2.



Otras unidades del modelo 2 solo tienen una relación tenue con el modelo. La unidad 26, por ejemplo, cuyo resumen se ofrece como Ejemplo 5.27, es el pasaje notable al final del desarrollo, que cierra en un acorde de do sostenido mayor (donde el do sostenido funciona como V de fa sostenido menor); marca el punto de mayor alejamiento. A pesar de que lo presentamos como una progresión de I-V, el comienzo (compases 147-148) está menos articulado como un comienzo de estructura de frase que como parte de un proceso que ya se está desarrollando. Sin embargo, es posible extraer de él una progresión de I-V, con el V prolongado por un acorde de sexta aumentada. Las unidades 9 y 28 solo son progresiones de I-V en sentido metafórico; en esencia, ambas se resisten a la sinopsis. La unidad 9 comienza en un la mayor estable con un arpegiado del bajo que disipa su séptima de dominante a lo largo de cuatro compases y luego, por medio de una conducción cromática de las voces, reemplazo enarmónico y movimiento por nota común, llega a la séptima de dominante de do mayor. Asimismo, la unidad 28, que es equivalente por transposición, se mueve de re mayor a la dominante de fa mayor. Cuando afirmo que estos pasajes se resisten a la sinopsis, me refiero a que se resisten a una explicación basada en la prolongación. Cada uno de los pasos de la progresión es necesario. Es como si el narrador se adelantara y anunciara el destino de la historia, en lugar de dejarla evolucionar de acuerdo con sus propios principios. Es en estos momentos que apreciamos claramente el estilo compositivo de Beethoven: nos recuerdan que hay un sujeto que habla. (Es importante destacar

también que en Beethoven lo narrativo se encuentra habitualmente en los pasajes transicionales, donde el enunciado suele tener características de prosa, como en las unidades 9 y 28, más que un carácter estrófico o poético).

Ejemplo 5.26. Unidades del modelo 2.

Ejemplo 5.27. Orígenes del modelo 2, unidad 26.

El tercero y último de nuestros modelos revierte el proceso del modelo 2: avanza del V (a veces precedido por una sonoridad de predominante) al I. Los orígenes conceptuales presentados en el Ejemplo 5.28 muestran una séptima de paso sobre una dominante y una cromatización de ese movimiento. Expresado en términos tan abstractos, el proceso parece sencillo, pero escuchar, por ejemplo, las unidades 16 y 35, equivalentes por transposición (incluidas en la presentación de las unidades del modelo 3 en el Ejemplo 5.29), sugiere que a veces el efecto puede ser complejo. Retrospectivamente, puede escucharse una progresión subyacente de V-I. Sin embargo, la capacidad del oyente de subsumir toda la sucesión bajo un único lapso prolongacional se ve dificultada porque los acordes individuales suenan en un compás cada uno, seguidos en cada caso por silencios elocuentes. Ratner habla de "una serie de acordes perentorios, descarnados, la interacción de la interrupción y el fluir. Estos acordes representan la desorientación total".¹⁸ Puede tratarse de una leve exageración, pero no cabe duda de que Ratner no se equivoca cuando destaca el efecto de los acordes. La unidad 23 presenta una progresión normativa de predominante-dominante-tónica en la menor, que se convierte en el modelo de una secuencia que abarca las unidades 24 y 25. Estos últimos presentan dos y tres compases de actividad de predominante, antes de cerrar en un acorde de si menor y de fa sostenido menor, respectivamente.

Resumiendo: el primer movimiento del op. 18, N.º 3, está formado por un cierto número de simples progresiones a dos voces, que eran habituales en el siglo XVIII y contienen los enunciados básicos del sistema tonal. Según nuestra segmentación, estos modelos son básicamente tres: I-V-I, I-V y V-I. Identificamos cuatro variantes de la progresión completa de I-V-I: el modelo 1 con siete unidades, el modelo 1b con seis

¹⁸ Leonard G. Ratner, *The Beethoven String Quartets*, op. cit., p. 50.

unidades, el modelo 1c con siete unidades y el modelo 1d con seis unidades. Para el modelo 2, abierto o de I-V, identificamos ocho unidades, mientras que el modelo 3, de cierre, pero no cerrado, tiene seis unidades. De esta manera, hemos escuchado todo el primer movimiento del op. 18, N.º 3; no hemos omitido nada. Pero no lo hemos escuchado en el orden temporal de Beethoven ni en tiempo real, sino en un nuevo orden conceptual.

Si volvemos ahora al Ejemplo 5.15, podemos distinguir fácilmente la sucesión de modelos y algunos de los patrones formados por las cuarenta unidades. También he señalado la existencia de afinidades con la forma sonata, con el fin de facilitar una evaluación de la relación entre el proceso paradigmático que transmite la repetición y el proceso lineal o sintagmático implícito en la narración normativa de la forma sonata. Estos datos pueden interpretarse de diferentes maneras. Por ejemplo, el modelo 1c, el principal material *alla breve*, se encuentra al comienzo y al final del movimiento y también marca el inicio tanto del desarrollo como de la reexposición. Cumple la función de eje; se presenta siete veces y esta repetición puede interpretarse incluso como una aproximación a la forma rondó. La unidad 1a, la pequeña melodía *bourrée*, solo aparece en grupos (5, 6, 7 y 19, 20, 21, 22). En este sentido, se asemeja a la unidad 2, la progresión de apertura de I-V. La unidad 1b, la *alla breve* en *stretto*, está totalmente ausente de la sección del desarrollo. El modelo 3, una cadencia extendida, funciona como 1c en tanto aparece de manera casi equidistante en la exposición, el desarrollo y la reexposición. En otro nivel, se podría argumentar que el procedimiento esencial del movimiento es el de la variación porque, en sentido profundo, los modelos 1a, 1b, 1c y 1d son variaciones de la misma progresión armónico-contrapuntística básica. No se trata de un tema con variaciones en el sentido de que un tema determinado ofrece la base para la exploración temática, armónica, modal y figurativa. La técnica de la variación

es utilizada más bien dentro del proceso más evidente de la forma sonata. Queda claro entonces que el análisis paradigmático puede servir de base a diversas narraciones.

Ejemplo 5.28. Orígenes de las unidades del modelo 3.

Ejemplo 5.29. Unidades del modelo 3.

DISCURSO MELÓDICO EN "DIE MAINACHT", OP. 43,
N.º 2, DE BRAHMS

Si bien la versión a una sola voz de *Dios salve al rey* que empleamos para introducir algunos principios básicos del análisis paradigmático parece estar muy alejada del lied "Die Mainacht" de Brahms, la armonización a cuatro voces a la manera de Brahms que decidimos hacer (Ejemplo 5.8) nos dio una idea de los desafíos que le plantea la armonía enriquecida a este tipo de análisis. La espléndida canción de Brahms de 1866, compuesta para un texto de Ludwig Heinrich Christoph Hölty tiene una textura tan rica, de armonías tan magníficas, presenta un sentido tan profundo de crecimiento orgánico en el nivel de la fase, que podríamos pensar que no se trata de un lugar adecuado para aplicar el tipo de pensamiento paradigmático que exploremos en este capítulo. Y en cierto sentido, dado el énfasis en el análisis (necesariamente selectivo) de la estructura melódica siguiente, desarrollar una explicación paradigmática amplia continúa siendo un desafío. Sin embargo, podemos invocar el espíritu del análisis paradigmático para arrojar luz sobre el impulso melódico de Brahms y el crecimiento orgánico de las frases musicales que genera. En las páginas siguientes, no nos proponemos ejemplificar el método paradigmático —como en la discusión previa de *Dios salve al rey*— sino mostrar a Brahms empleando la variación a su manera y admirar su habilidad para replantear las ideas de manera imaginativa. Una forma conveniente de transmitir este aspecto de la técnica del compositor es pensar en términos de transformaciones precedentes y subsiguientes.

El poema de Hölty es una descripción evocativa de la naturaleza. Si bien el protagonista, en su estado de reflexión, revela por último la necesidad de una compañía significativa, el camino que adopta para expresar esta necesidad es el de un diálogo imaginario con los múltiples dones de la naturaleza: disfrutar de la

luz de la luna sobre el césped, escuchar el canto de un ruiseñor, envidiar la dicha de la pareja de ruiseñores (Brahms no incluyó esta estrofa, la segunda de las cuatro de Hölty, en su composición) y admirar el arrullo de las tórtolas, en agudo contraste con las lágrimas de quien sufre en su soledad. La cálida tonalidad de Mi bemol mayor, la lenta figuración arpegiada, los intercambios modales, los puntos culminantes cuidadosamente ubicados y una silenciosa intensidad global en la expresión (texturas de tresillos, notas pedal, melodías ocultas): todo ello colabora para crear una potente atmósfera.¹⁹

En el nivel mayor, el mensaje de "Die Mainacht" se transmite en tres estrofas, los compases 1-14 (comienzan en mi bemol mayor, se demoran en sol bemol mayor y terminan en la dominante de mi bemol mayor), 15-32 (comienzan en si mayor como enarmónica de do bemol, tonicalizan la bemol menor [o sol sostenido] y regresan a mi bemol, primero menor y luego mayor) y 33-51 (en Mi bemol mayor, con inflexiones de V, VI, IV y, de manera muy llamativa, II disminuido). Como las estrofas son de extensión similar en cuanto al número de compases (14, 18 y 19 compases, respectivamente), el sentido estrófico se transmite de inmediato. Al mismo tiempo, la canción presenta procesos significativos de expansión y recomposición. Sería más exacto entonces describirla como una canción *estrófica modificada*. Es necesario recordar que para Brahms (así como para Mozart) el impulso estrófico es fundacional; abarca desde composiciones estrictas sobre la base de himnos y arreglos de canciones populares a canciones relativamente libres y movimientos instrumentales con una fraseología que repite, pero no siempre de manera exacta.

¹⁹ Véase el estudio de "Die Mainacht" como ejemplo de las técnicas de la variación en desarrollo en Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 105-109.

La periodicidad estrófica está señalada en los comienzos y los finales de cada uno de los tres versos. En el inicio, la melodía de dos compases del pianista (Ejemplo 5.30), uno de los motivos principales de la canción, es tomada con gratitud por el cantante, que la presenta en forma vocal con las palabras "Wann der silberne Mond". La segunda estrofa comienza (en el compás 15) con una versión transpuesta de este motivo, mientras que la tercera estrofa (que comienza en el compás 33) regresa a la apertura cantada de la primera estrofa. Por lo tanto, estos tres comienzos son idénticos en un nivel pero dinámicos en lo colectivo, en cuanto describen una trayectoria de exposición-alejamiento-reexposición.

Ejemplo 5.30. Motivo inicial de "Die Mainacht".



Los finales de las estrofas son menos directos y más interesantes en general. La primera estrofa termina en mi bemol menor, la tonalidad homónima en modo menor de mi bemol mayor con la que comenzó la canción y correlato directo del cambio de sentimientos: del placer de disfrutar la naturaleza a la admisión de la tristeza. Brahms distribuye los elementos de cierre para crear un final que fluye de manera espléndida y cumple una doble función: la de interludio (pausa para que el cantante descanse y el oyente reflexione brevemente sobre el mensaje del poema musical que se está desarrollando) y la de preludio para la estrofa siguiente. El sol b -fa-mi del cantante (compases 12-13) suena sobre un pedal de dominante, de modo que el tiempo fuerte del compás 13 llega a un cierre melódico pero el cierre armónico es limitado; la verdadera cadencia armónica se presenta un compás después (en la segunda mitad del compás 14). Este desplazamiento es posible en parte porque los compases 13-14

reproducen los 1-2, pero lo hacen ahora en una transformación modal y con un final más decisivo. De esta manera, se logra el cierre aun cuando Brahms hace que el piano anuncie un nuevo comienzo usando el material familiar del motivo inaugural de la canción.

El cierre en la segunda estrofa se alcanza luego del melodramático punto culminante sobre la palabra *Träne* (lágrimas, compases 29-30). El cantante se detiene sobre el quinto grado de la escala (mi bemol en el compás 31) y deja que el pianista complete el enunciado transformando el 6/4 en un grupo cadencial convencional. El acorde de 6/4 del compás 31 está seguido en el 32, como corresponde, por una séptima de dominante con un retardo 4/3, pero la esperada resolución tónica se dilata. A diferencia del cierre del final de la primera estrofa (compases 12-14), este tiene un marcado carácter indicial, que señala irresistiblemente el comienzo de otra estrofa.

El último de nuestros cierres funciona también globalmente como cierre de la canción; no es de sorprenderse que sea también el más elaborado de los tres. La frase que contiene el punto culminante previo sobre *Träne* (27-31) se repite (como 39-43), de inmediato la reemplaza un punto culminante más potente retóricamente sobre la palabra repetida *beisser* en el compás 45, un acorde de fa bemol menor que funciona como un napolitano en la tonalidad de Mi bemol mayor. Así como en la primera estrofa, pero ahora más deliberadamente, la línea de cierre del cantante desciende a la tónica (compases 47-48) y alcanza un cierre, tanto armónico como melódico, en el tiempo fuerte del compás 48. Nos sentimos seguros de que se trata, en verdad, del cierre total. Ahora, el motivo que dio comienzo a la obra se eleva desde la parte del piano (compás 48) a lo largo de dos octavas para culminar en un sol agudo en el último compás. Esta doble enunciación del motivo tiene un efecto doble en sí mismo. Primero, el motivo suena aquí como un eco, una canción evocada. Segundo, al recorrer una extensión tan amplia de

registro en estos cuatro compases de cierre, puede escucharse el motivo como un eco de los registros (vocales) activos de la canción. Sin embargo, al llegar a una altura que la voz no ha logrado alcanzar nunca (el cantante llegó a un fa bemol en los compases 21-22 y nuevamente en el 45), este posludio puede también escucharse como una continuación y conclusión de la actividad del cantante, ubicando su destino final en el más allá, un ámbito donde el significado es puro, directo y seguro, porque no tiene el carácter mundano de las palabras. Como sucede siempre en Brahms, la última palabra del pianista nunca tiene un carácter rutinario.

El hecho de que el motivo si b -mi b -fa-sol se escuche al comienzo de la canción, nuevamente en la sección central y, por último, al comienzo y el fin del final, promueve una asociación entre comienzos, secciones centrales y finales, y sugiere una circularidad en el proceso formal. Sin embargo, no sería totalmente exacto describir la forma de "Die Mainacht" como circular. Sería más exacto escuchar tendencias que compiten entre sí en el material de Brahms. La canción estrófica obtiene normativamente su sentido dinámico a partir de la fuerza de la repetición, que los diferentes oyentes e intérpretes abordan de maneras diferentes. La canción estrófica es en última instancia una experiencia paradójica, porque la repetición de estrofas le confiere una cualidad estática en la medida en que niega la posibilidad de cambio. Hay oyentes que enfrentan esta negativa adoptando una actitud mental teleológica y aferrándose a cualquier narración posible a partir del texto de la canción. Una forma estrófica modificada, en cambio, aborda la complejidad de la forma estrófica haciéndola menos complicada, incorporándole un proceso dinámico más obvio. En "Die Mainacht", el esquema de punto culminante permite imponer una curva narrativa de estas características: re bemol en la primera estrofa, primero fa bemol y luego -más adecuadamente- mi bemol en la segunda estrofa y un fa bemol directo en la tercera estrofa.

Me he desviado, por cierto, hacia la poética de la canción con una especulación sobre los significados que se hacen posibles a través de la repetición y la organización estrófica. Pero sin insistir demasiado, espero, sin embargo, que alguna parte de esta digresión haya servido para dar mayor fuerza a lo que se afirmara previamente: que existe una relación natural entre el análisis musical habitual y el llamado análisis paradigmático en tanto ambos se interesan, en cierto nivel esencial, en la repetición, variación o relación entre unidades. No obstante, queda mucho por descubrir acerca de la canción desde un estudio detallado de su contenido melódico. Veamos cómo un enfoque paradigmático más explícito puede arrojar luz sobre el discurso melódico de "Die Mainacht".

El Ejemplo 5.31 presenta el contenido melódico de toda la canción en veinte segmentos (las unidades dentro de los círculos), cada uno de los cuales pertenece a uno de dos paradigmas, A y B. El Ejemplo 5.32 reacomoda luego el contenido de 5.31 para poner de manifiesto algunas de sus derivaciones y, en el proceso, transmitir un sentido de la distancia relativa entre las variantes. El Ejemplo 5.33 resume las dos principales ideas generativas en dos columnas, A y B, permitiéndonos apreciar rápidamente la distribución de las unidades de la canción. Debe hacerse una aclaración: la manera de relacionar el material en el Ejemplo 5.32 es internamente referencial, es decir que los motivos generadores están en la obra, no son abstracciones basadas en modelos contrapuntísticos subyacentes que se originan fuera de la obra. (Debe destacarse el contraste con el análisis de Beethoven en este sentido). Lo que nos interesa en mayor medida son las relaciones entre segmentos. Ciertamente, esto no significa negar que hay una cierta noción de abstracción en el proceso de relacionar los segmentos. Como suele suceder con estos cuadros, la historia que se cuenta está implícita, de modo que estos comentarios serán necesariamente breves.

Ejemplo 5.31. Contenido melódico de "Die Mainacht" ordenado paradigmáticamente.

The musical score is divided into three systems, labeled 'Ejemplo 1', 'Ejemplo 2', and 'Ejemplo 3'. Each system contains three staves of music. The notes are numbered with circled numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature.

Desde el comienzo, Brahms presenta una línea melódica que tiene dos segmentos separados y fundamentales. Ellos son los que han definido nuestro paradigma. El primero, la unidad 1, que es el origen de las unidades del paradigma A, abarca el primer compás y medio de la parte vocal, que a su vez está basada en lo que interpreta el pianista en los compases 1-2. Esta melodía ascendente, que surge de las profundidades, por así decir, lleva un sentido de esperanza (como podría decir Deryck Cooke). Si bien la armonía que se asocia con ella la convierte en una unidad cerrada, el final en una tercera poética (el grado 3 de la escala) desvirtúa levemente su sentido de cierre.

Ejemplo 5.32. Asociación motivica en "Die Mainacht".

The musical score is divided into two columns. Each column contains three systems of music, labeled 'Ejemplo 1', 'Ejemplo 2', and 'Ejemplo 3'. Each system contains two staves of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The notes are numbered with circled numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature.

El segundo segmento o segmento en oposición, la unidad 2 (compases 4-5), origen de las unidades del paradigma B, describe un diseño descendente contrastante, que lleva también un sentido de resolución. Así como la unidad inaugural (1) del paradigma A ascendía (si b -mi b -fa) y redoblabla luego sus esfuerzos para llegar a su objetivo (mi b -fa-sol), la unidad (2), que conduce el paradigma B, desciende (si b -la b -sol) antes de redoblar sus esfuerzos (si b -sol-mi b) para alcanzar su objetivo. Por lo tanto, cada gesto es doble; el segundo comienza a redoblar sus esfuerzos antes que el primero.

Podría argumentarse, en un nivel aún más abstracto, que las unidades de los paradigmas A y B son variantes unas de otras, o que el origen del paradigma B (la unidad 2) es una transformación del origen del paradigma A (la unidad 1). Ambas llevan

un sentido de cierre en sus niveles más profundos, aunque el ascenso por grado conjunto al terminar la unidad 1 complica su sensación de final, de la misma manera en que la triada descendente del final de la unidad 2 se niega a cumplir con la forma convencionalmente satisfactoria de cierre melódico. Sin embargo, la identidad que presentan en el nivel estructural profundo permite argumentar que toda la canción surge de una sola semilla.

Ejemplo 5.32. Continuación.

The musical score for Example 5.32 is presented in seven systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Key features include:

- System 1: First staff has a melodic line with a circled '7' and 'sino' marking. Second staff has a bass line with a circled '7' and 'sino' marking.
- System 2: First staff has a circled '10' and 'sino' marking. Second staff has a circled '10' and 'sino' marking.
- System 3: First staff has a circled '11' and 'sino' marking. Second staff has a circled '11' and 'sino' marking.
- System 4: First staff has a circled '12' and 'sino' marking. Second staff has a circled '12' and 'sino' marking.
- System 5: First staff has a circled '13' and 'sino' marking. Second staff has a circled '13' and 'sino' marking.

 The score uses a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation is in a standard staff format with a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff.

En verdad, esta canción es sumamente orgánica, como he remarcado y como se verá en la discusión siguiente. Un comentario del mismo Brahms respecto de su manera de componer apoya esta concepción. En una conversación que registró Georg Henschel, Brahms se refiere específicamente a la apertura de "Die Mainacht". Según sus palabras, luego de descubrir esta idea inicial (la unidad 1 en 5.30), dejó la canción en reposo durante varios meses antes de retomarla; implicaba con esto que recuperarla era equivalente a recuperar su potencial, que ya estaba inscripto en la miríada de variaciones que permitía el original.

No hay verdadera creación sin trabajo duro. Lo que ustedes llamarían invención, es decir, un pensamiento, una idea, no es más que inspiración que llega desde lo alto: no soy responsable de su aparición, no es mérito mío. Sí, es un presente, un regalo, que incluso debería despreciar hasta que lo haya convertido en algo propio, por derecho del trabajo duro. Y tampoco es necesario apresurarse en este sentido. Es como el proceso de la semilla; germina inconscientemente y a pesar de nosotros mismos. Cuando, por ejemplo, he encontrado la primera frase de una canción, digamos [cita la frase inicial de "Die Mainacht"], podría cerrar el libro allí mismo y salir a caminar, trabajar en algo diferente y quizás no volver a pensar en ella durante meses. Sin embargo, nada se pierde. Si vuelvo a abordar el tema un tiempo después, seguramente habrá tomado forma: ahora puedo empezar a trabajar de verdad.²⁰

²⁰ George Henschel, *Personal Recollections of Johannes Brahms*, Nueva York, AMS, 1978 (primera edición, 1907), p. 111.

Ejemplo 5.32. Continuación.

The image displays musical notation for units 14 through 20. Units 14, 15, 16, and 17 are each represented by a single staff of music. Unit 18 is shown as a two-staff system, with the word 'not' written above the upper staff and 'bini' below the lower staff. Similarly, units 19 and 20 are also two-staff systems, each with 'not' above the upper staff and 'bini' below the lower staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as flats and a natural sign.

Tenemos entonces, un testimonio de primera mano que justifica el estudio de la progenie de la melodía, de su organicidad e, implícitamente, del método paradigmático.

Continuemos con nuestro análisis refiriéndonos al Ejemplo 5.32 y comenzando con las unidades del paradigma A. La melodía del piano lleva implícita la unidad 1, diferenciada rítmicamente. La unidad 3 es una transposición de 1, pero lo que debería haber sido un do inicial es reemplazado por un fa repetido. La unidad 5 también surge de la 1, pero de manera más compleja, como puede verse. Retiene el ritmo y el diseño general de las unidades 1 y 3, pero introduce un cambio modal (do bemol y re bemol reemplazan a do y re), para llevar a cabo una tonalización de Sol bemol mayor. La unidad 7 comienza como una transposición directa de 1 pero cambia de dirección en las últimas tres notas y desciende a la manera de las unidades del paradigma B. (En un nivel más detallado de análisis, en la unidad 7 puede escucharse la combinación de gestos de los paradigmas A y B). La unidad 9 se asemeja a la 7, especialmente porque el

ritmo y el salto inicial son casi idénticos, aunque el intervalo de cuarta de la unidad 7 pasa a ser una quinta en la unidad 9. Pero no caben dudas sobre la semejanza. La unidad 12, que se aproxima al primer punto culminante, conserva la forma ascendente del paradigma A pero procede por grado conjunto; de hecho, completa la cuarta inicial de la unidad 1, si b - mi b . Las unidades 14 y 16, que abren la tercera estrofa, son más o menos idénticas a la 1 y a la 3, mientras que la 18 es idéntica a la 12. Con esto se completa la actividad en el paradigma A.

El grado de recomposición en el paradigma B es un poco más amplio, pero no llega a oscurecer las relaciones entre los segmentos. La unidad 4 evita una transposición literal de la 2, como puede verse; en el proceso, introduce un descenso por grado conjunto después del descenso inicial de una tercera. La derivación siguiente sugiere que la unidad 6, si bien reproduce en general la forma de las unidades 1 y 2, extiende la duración y el alcance interválico de sus predecesores. La unidad 8 sigue a la 1 muy de cerca; comprime el descenso e incorpora el ritmo con puntillo que se introdujo en la unidad 4. La unidad 10 se asemeja a la 8 en cuanto al ritmo y el descenso final; es posible incluso imaginar la dramática séptima disminuida de su segundo compás como una continuación de las terceras que comenzaron en la unidad 2. En la unidad 10 también puede escucharse la incorporación de elementos a la manera del paradigma A, específicamente el ascenso por grado conjunto al fa bemol, transposición de las tres últimas notas de la unidad 1.

La unidad 11 completa las brechas de la unidad 2 (a la manera de las unidades 4 y 6), pero introduce una brecha propia al final. La unidad 13 está basada en la unidad 4, pero incorpora una altura clave de la unidad 2, el si b . Las unidades 15 y 17 son casi idénticas a la 2 y a la 4, salvo pequeños cambios rítmicos. La unidad 19, resultado de la culminación que se produce en la unidad 18, deriva de la 13. Finalmente, la unidad 20 magnifica el proceso de la 19, extiende el arpeggio descendente inicial y, con

una línea que desciende por grado conjunto, lleva el discurso melódico a un cierre pleno.

El Ejemplo 5.33 resume las relaciones de las unidades de "Die Mainacht". La dualidad fundamental de la canción es evidente en ambas columnas, A y B. También es de destacar la alternancia, casi estricta, entre las unidades de A y las de B. El patrón solo se rompe dos veces: una vez en la sucesión de las unidades 10 y 11 (aunque la relación entre la unidad 10 y las unidades del paradigma A debería alentarnos a no darle mayor importancia a esta excepción) y otra vez al final de la canción, donde la cualidad de cierre de las unidades del paradigma B se intensifica con la yuxtaposición de las unidades 19 y 20.

Ejemplo 5.33. Resumen de las relaciones motivicas en "Die Mainacht".

	Unidades de la columna A	Unidades de la columna B
	1	2
Estrofa 1	3	4
	5	6
	7	8
	9	10
Estrofa 2		11
	12	13
	14	15
Estrofa 3	16	17
	18	19
		20

No es mi intención afirmar, como ya he dicho, que Brahms preparase cuadros analíticos como los que he discutido, para luego componer "Die Mainacht" sobre la base de dichos cuadros. La dificultad de establecer los momentos precisos en que un compositor concibió una idea y cuándo concretó esa idea—el

desafío, en verdad, de establecer una cronología estricta del proceso compositivo, una cronología que registre tanto los textos escritos como los no escritos que conjuntamente dieron como resultado la creación de la obra—debería desalentar todo intento de aventurarnos en esa dirección. Solo me propongo afirmar que las relaciones entre las unidades de la obra—claras y explícitas algunas; menos claras, otras—dan testimonio de la existencia de un instinto fértil y presente en todo momento que llevaba a Brahms a repetir y variar las ideas musicales, y que una presentación paradigmática del resultado puede ser clarificador. Si bien es posible reformular el análisis previo en un marco más abstracto que puede llevar al descubrimiento del sistema único de una obra, me alejaría demasiado de la discusión propuesta. Regresaremos a Brahms en un capítulo subsiguiente para admirar otros aspectos de esta economía de relaciones en su obra.

CONCLUSIÓN

Mi propósito en este capítulo ha sido presentar el método paradigmático y ejemplificar el funcionamiento de un impulso paradigmático en diferentes entornos estilísticos. Comencé con *Dios salve al rey* y analicé cuestiones relacionadas con la repetición, la identidad, la igualdad y la diferencia así como la continuidad y la discontinuidad armónicas. Luego abordé, por turno, la discontinuidad y la forma en un movimiento de una sonata de Mozart, la forma cronológica versus la forma lógica en un preludio de Chopin, los modelos tonales en un movimiento de un cuarteto para cuerdas de Beethoven y el discurso melódico en una canción de Brahms. Si bien creo que estos análisis han cumplido con su propósito de manera adecuada, me apresuro a agregar que el método paradigmático abarca más que lo presentado aquí. En particular—y como reflejo de mis dudas sobre su utilidad práctica—he dejado de lado algunos de los aspectos abstractos del mé-

todo, porque a pesar de los argumentos intelectuales que podrían justificar su inclusión (algunos de los cuales se han mencionado en estas páginas), no he logrado superar el deseo de no alejarme de los aspectos de la música que pueden escucharse. Por lo tanto, han sido ignoradas ciertas relaciones abstractas, apreciables "sobre el papel", que podrían descubrirse de esa manera en las canciones de Brahms. Tampoco se ha avanzado sobre la idea de que cada obra es un sistema único y que un análisis paradigmático, llevado a su fin lógico, puede revelar el sistema particular y único de una obra. En mi opinión, hay algo en la creación de las obras tonales que tiene un carácter básicamente contingente, especialmente en períodos históricos en que muchos "hablan" un "lenguaje" musical común. La idea de que hay un sistema único que sustenta cada uno de los preludios de Chopin o cada uno de los movimientos de los cuartetos para cuerdas de Beethoven o cada una de las canciones de Brahms enuncia una verdad poco inspiradora acerca de las obras de arte a la vez que resta importancia al origen común de las obras musicales. Espero, no obstante, haber compensado el alejamiento de este tipo de rigor abstracto reorientando nuestra atención hacia el sonido viviente.

Espero haber demostrado también que, si bien existen diferentes esquemas analíticos, las líneas que separan los diversos enfoques adoptados en la primera parte de este libro no son compactas, y a menudo son permeables; no son fijas, sino flexibles. El profesionalismo nos alienta a poner todas las fichas a un mismo número y el deseo de ser rigurosos nos obliga a establecer límites. Pero aun luego de satisfacer estos deseos intelectuales (motivados en lo institucional), seguimos teniendo una clara conciencia de lo que falta todavía, de que nuestros logros son parciales, de que hay brechas entre un aspecto de la música que afirmamos haber dejado en claro y la totalidad —más compleja, de mayor magnitud— de la experiencia musical vivida.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS

CAPÍTULO 6

LISZT. *ORFEO* (1853-1854)

Si bien las sombras que proyectan palabras e imágenes desempeñan un papel central en la imaginación musical de Liszt, su deseo de ilustrar, traducir o incluso sugerir, rara vez supera su deseo de producir significado musicalmente. Por ejemplo, al presentar el mito de Orfeo como poema sinfónico o, más bien, adaptar una representación del mito a la forma sinfónica, el estilo de Liszt tiene vestigios de los orígenes poéticos de la obra, pero la lógica musical subyacente nunca es incoherente ni problemática en lo sintáctico. ¿Cuál es exactamente la naturaleza de esa lógica, esa sucesión formal de ideas representada en el discurso que conocemos como el *Orfeo* de Liszt? Es en este punto que un enfoque semiótico o paradigmático puede resultar revelador. Al restarle validez estratégica a un modelo formal convencional, un análisis semiótico nos obliga a contemplar la lógica de las formas sonoras de *Orfeo* con un enfoque renovado. La idea no es liberarnos de todas las expectativas posibles; está claro que una tarea como esta sería imposible. La idea es, más bien, mantener la amplitud de miras respecto del posible desarrollo formal de la obra. Con este criterio, adoptaré el mismo procedimiento que en el capítulo anterior identificando en primer lugar y uno

por uno los elementos constitutivos de la obra. Luego comentaré el discurso de forma y significado que resulta de esta disposición particular de elementos.¹

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Unidad 1 (compases 1-7)

Un sol despojado rompe el silencio. Hay demasiadas implicancias como para llevar a cabo una especulación activa que tenga sentido. Esperamos. Nos entregamos por completo a la voluntad del compositor. Entonces entra el arpa (nuestro héroe mítico) con un arpegiado del acorde de mi bemol mayor. Los sonidos parecen provenir de otro mundo. El acorde del arpa da sentido a los sol repetidos: son la tercera del acorde, un acorde en una segunda inversión inestable. Pero aún no se ha activado el impulso funcional. De hecho, aquí no se ha formado nada. Todo es atmósfera y potencialidad.

Unidad 2 (compases 8-14)

Vuelve a sonar el sol, se repiten los compases 1-3. La repetición nos invita a especular. El sol ¿quedará incorporado al acorde de mi bemol mayor como antes o encontrará un nuevo destino? Esperamos, con una expectativa más activa. El acorde que da

¹ Al preparar este análisis, me pareció conveniente consultar una transcripción de *Orfeo* para piano solo realizada por el discípulo de Liszt, Friedrich Spiro, aparentemente revisada por el propio Liszt. La transcripción se publicó en 1879. Los detalles de orquestación deben consultarse en la partitura completa. Los estudiantes deben tener en cuenta que la numeración de compases de la partitura de Eulenberg de 1950 es incorrecta. *Orfeo* tiene un total de 225 compases, no 245 como en la partitura de Eulenberg.

sentido al sol es ahora un La7 interpretado, como corresponde, por el arpa. Ahora el sol cumple la función de una séptima disonante. Nuestra nota principal ha pasado de ser relativamente estable a ser relativamente inestable. ¿Cuál será su destino? Si los acordes del arpa significan más para nosotros que gestos de apertura de espacios, nos preguntaremos si están relacionados. Si bien están vinculados por un sol común (única nota común entre las sucesivas tríadas y cuatríadas), la distancia recorrida en términos tonales es considerable. Los acordes están a distancia de un tritono; en términos convencionales, la mayor distancia que puede recorrerse en el círculo de quintas (suponiendo que este fuera el constructo normativo regulador, incluso en la década de 1850). Entre el sonido de este *diabolus in musica*, el sonido ultramundano del arpa y el llamado inquietante de los sol, bien podríamos sentirnos transportados a un entorno sobrenatural.

Unidad 3 (compases 15-20)

Este tercer llamado a la puerta, de carácter profético, nos lleva a esperar alguna indicación, algo de claridad, aunque no necesariamente un cierre. La retórica gestual convencional recomienda el tres como límite superior. El primer llamado es el término inaugural; es dado y debe ser aceptado. El segundo reitera la idea del primero, se niega al cambio y sugiere así un patrón, pero demora la confirmación del significado de la sucesión. Finalmente, el tercero revela el verdadero significado de la repetición; confirma la intención y nos asegura que hemos escuchado correctamente. (Un cuarto llamado correría el riesgo de ser redundante y excesivo). Por último, surge la claridad con forma de idea melódica. Será el tema principal introducido por la nota sol. Ahora comprendemos que el protagonista estaba tratando de hablar, pero no cesaban de interrumpirlo. El tema se cierra descendiendo hasta el do, en una progresión cadencial a partir del 16. Es una frase relativamente breve (cinco compases de duración), que sugiere

un *modus operandi* que procede por incremento, por adición. Comenzamos a entender también la lógica tonal: mi bemol y la equidistan de la tonalidad principal (do) a ambos lados; de hecho, la contienen. De esta manera, la tonalidad principal está enmarcada por un tritono, si bien el camino recorrido para llegar a ella es un tanto oblicuo. Esta expresión inicial del do mayor se sustenta sobre un cierto grado de incertidumbre.

Unidad 4 (compases 21-26)

La unidad anterior y esta comienzan con el mismo acorde, pero en diferente posición (la unidad 3 abre con el acorde de do con séptima en posición 6/5, mientras que la 4 comienza con el acorde en 4/2). Por lo tanto, podríamos preguntarnos si esta unidad será un consecuente, una repetición o alguna mezcla de ambos. La sustancia temática es similar, pero la unidad 4 termina con la tonalización de sol como dominante, mientras que la 3 terminó con una cadencia auténtica sobre do. Por lo tanto, la relación de I-V entre las unidades 3 y 4 ofrece una premisa tonal más convencional con el fin de contrarrestar la relación simétrica mi b -la expresada por las unidades 1 y 2. El agrupamiento de las unidades 3 y 4 y la ausencia de calderones sobre los silencios introducen un modo de articulación más continuo, la sugerencia de que finalmente podría haber comenzado la actividad más importante. Podríamos decir con Adorno que somos "plenamente conscientes del tiempo [que Orfeo] ha consumido" hasta ahora porque reconocemos y oímos más y de esta manera nos involucramos de lleno en la retórica que se va desarrollando en lugar de observarla a la distancia.²

² Theodor Adorno, *Essays on Music*, Richard Leppert (ed.), Berkeley, University of California Press, 2002, p. 255.

Unidad 5 (compases 27-31)

Es una repetición de la unidad 3, con un cambio de registro (la melodía se traslada a un registro superior) y algunas modificaciones leves, pero reveladoras, de la armonía local en los primeros dos compases.

Unidad 6 (compases 32-37)

Es una repetición de la unidad 4, con cambios menores. La repetición del par 3-4 como 5-6 intensifica la sensación de que está surgiendo una mayor periodicidad.

Unidad 7 (compases 38-41)

Pero la sensación de mayor periodicidad no se mantiene. Si pensamos que nos iban a ofrecer un argumento sinfónico dialéctico, tendremos que rever nuestra idea. Lo que se ofrece aquí es un conjunto de efectos e imágenes dispuestos con una lógica acumulativa. La nueva unidad, que lleva la indicación, *un poco marcato*, contiene dos frases pequeñas; ambas expresan un movimiento destacado de nota vecina en el bajo (si-la-si en los compases 38-39 y si-do-si en los compases 40-41). La segunda frase, más cromática, se usará mucho como motivo de continuación. Como estos dos motivos prolongan melódicamente el sol, podríamos escuchar una mayor conexión entre la unidad 7 y las unidades 1, 2 y 3. En las unidades 1 y 2, el sol estaba incorporado a un par de acordes que tenían una relación de tritono; en la unidad 3, el sol conducía la melodía. Aquí, en la unidad 7, el sol se detiene primero como punto de interés melódico y luego insinúa lo que podría hacer cromáticamente si le dieran la oportunidad.

Unidad 8 (compases 41-44)

Es una repetición de la unidad 7, con la que se superpone. En la segunda parte del compás 43 se introduce un cambio de armonía, leve pero llamativo, con el fin de preparar la nueva armonía del comienzo de la unidad 9. El ritmo de la retórica de Liszt parece adoptar ahora el carácter de enunciados más breves. Esto afecta directamente la dinámica del poema sinfónico. En otros contextos, podríamos predecir un desarrollo o una transición; aquí creemos estar ante una simulación de esas funciones.

Unidad 9 (compases 44-47)

Es una transposición de la unidad 7 a una tercera menor de distancia: de do mayor a mi bemol mayor. Ciertamente, este desplazamiento tan directo a un registro superior intensifica la dinámica, pero como la transposición no es tan tonal sino real, tiene el efecto de disminuir la sensación de progresión sinóptica. Sentimos, en todo caso, que estamos tratando de llegar a un momento más estable, si bien no hay forma de predecir los diseños materiales de dicho momento. El control sigue estando en poder de la personalidad compositiva.

Unidad 10 (compases 47-54)

Esta unidad comienza como una repetición exacta de la unidad 9 y extiende la idea cromática de manera secuencial, incorporando una inflexión casi canónica de la textura (a partir del compás 51) cuando se acerca a la semicadencia sobre do (compases 53-54). Esta es la articulación más decisiva desde la conclusión de la unidad 6 en el compás 37. En términos de un ritmo estructural general, las unidades 7-10 presentan una aceleración, con un efecto intensificador. Prestemos atención a la manera en que

la cadencia de los compases 53-54 conduce la música de regreso a do. Aparentemente, no hemos escuchado aún las últimas expresiones de la voluntad de los "personajes" de las unidades 7-10.

Unidad 11 (compases 55-58)

Es igual a la unidad 7.

Unidad 12 (compases 58-61)

Es igual a la unidad 8.

Unidad 13 (compases 61-64)

Repite material de la unidad 9.

Unidad 14 (compases 64-72)

Es igual a la unidad 10, con una modificación de la extensión cromática que lleva a una idea nueva, de carácter lírico. Este carácter generalizado de identidad que se manifiesta aquí confirma la función esencial de las unidades 7-14, al tiempo que señala una mayor periodicidad. Veamos qué tenemos hasta ahora. Luego de los gestos introductorios en modo de habla de las unidades 1 y 2, entra el tema principal en modo de canción como unidades 3 y 4 y se repite inmediatamente como 5 y 6. Luego una idea nueva entrecortada —que promete un modo de canción, pero está atrapada en el modo de habla— marca el camino como unidad 7. La repetición en gran escala de las unidades 7-10 como 11-14 intensifica el carácter aditivo de la construcción formal. Es posible hacer un análisis en términos de un agrupamiento aún mayor, pero los procedimientos atomizados por frase parecen transmitir el carácter esencial de la retórica de Liszt.

Unidad 15 (compases 72-78)

El comienzo de esta unidad marca el mayor contraste que hayamos escuchado hasta ahora. El material es nuevo: una idea de gran intensidad lírica, de mayor continuidad que todo lo escuchado hasta este momento. Si bien el análisis se ha realizado sobre la base de segmentos de dos compases, surge una trayectoria más amplia que es resultado del ascenso gradual de la melodía (sol sostenido, do sostenido y fa sostenido en los tiempos fuertes de los compases 72, 74 y 76 respectivamente) y de las interesantes transiciones entre los compases 73-74 y 75-76. En el compás 72 se combinan varios factores para indicar un nuevo comienzo. Primero, hay un cambio de tonalidad de Do mayor a Mi mayor (de hecho, Liszt introduce una nueva armadura de clave); segundo, la idea lírica está construida primero sobre un pedal de mi que dura seis compases y, aunque el efecto de estasis es contrarrestado por una sinuosa progresión cromática en una voz interior, la base como tal no se desplaza, solo se agita la superestructura; tercero, los timbres del corno inglés y del clarinete ofrecen una nueva dirección; finalmente, la melodía procede con una calma estratégica, con la promesa de un período más largo que todo lo escuchado hasta ahora. (Es de destacar que estas cualidades no son marcadores invariantes del comienzo como tal; de hecho, sería igualmente fácil utilizarlas como marcadores de final. Por lo tanto, la sensación del compás 72 como un comienzo es, en parte, contextual).

Unidad 16 (compases 78-82)

Luego de alcanzar un punto culminante en el sol sostenido (compás 78), la melodía comienza un movimiento amplio y deliberado hacia una cadencia. Si las escuchamos de manera retrospectiva más que prospectiva, las unidades 16 y 17 se combinan

para formar un grupo cadencial. (Las mantenemos separadas aquí porque, como veremos, la unidad 17 aparece más adelante en la obra sin la unidad 16).

Unidad 17 (compases 82-84)

Llega finalmente el momento cadencial que esperábamos. La melodía adornada con apoyaturas que comienza en un sol sostenido agudo (como en la unidad 16) termina por último en un do sostenido grave. Y la armonía realiza una amplia progresión de V-I, pero no en mi mayor como se indicó en la unidad 15, sino en la relativa menor, do sostenido. Es la mayor articulación cadencial experimentada hasta ahora en la pieza. El hecho de que se produzca lejos de la tonalidad principal no dice nada en absoluto sobre la relación entre do mayor (la "región de la primera tonalidad") y mi mayor (la supuesta "región de la segunda tonalidad") y, de hecho, el estilo de Liszt imita la retórica clásica al acentuar (lo que resultaría ser) una tonalidad secundaria.

Unidad 18 (compases 84-86)

Esta nueva idea, que lleva la indicación *dolce espressivo*, produce el efecto característico de una sección convencional de cierre; se genera la sensación de una coda breve, que tiene incluso el carácter de un eco. La ubicación del enunciado del violín solista en el registro superior subraya la naturaleza especial de este momento. La unidad 18 confirma la cadencia anterior en do sostenido menor mediante una ingeniosa sucesión modal, en la que el menor es seguido por el mayor y luego nuevamente por el menor; el término central adquiere (por defecto) el carácter de una dominante. Desde el punto de vista melódico, la unidad incorpora un movimiento destacado de nota vecina (sol#-la-sol#) con reminiscencias de la unidad 7 y logra de esta manera un mayor carácter retrospectivo.

Unidad 19 (compases 86-88)

Esta unidad comienza como una repetición exacta de la 18, pero modifica la sucesión modal (el compás 88 debería haber sido menor y no mayor). La combinación de esta modificación con la repetición del motivo de nota vecina del compás 87 y un bajo melódico le da movilidad al final de la unidad y elimina así la sensación previa de cierre.

Unidad 20 (compases 89-92)

La segunda de las dos frases cadenciales que cerraban la melodía lírica (unidad 17) se escucha aquí transpuesta como parte de una cadencia en fa menor. Las unidades 17 y 20 son, por lo tanto, equivalentes, si bien difieren en detalles menores en cuanto a la textura.

Unidad 21 (compases 92-94)

El motivo familiar de coda breve que había aparecido en la unidad 18 subraya ahora el desplazamiento de do sostenido menor a fa menor. De esta manera, las unidades 17-18 también son equivalentes por transposición a las 20-21.

Unidad 22 (compases 94-97)

Es una repetición del motivo de coda breve ya visto, con un pequeño apéndice que introduce la frase cadencial, cada vez más familiar, escuchada en las unidades 17 y 20. Esta unidad es equivalente a la 19 y amplía el paralelismo de la sucesión de dos a tres unidades: la sucesión 17-18-19 se repite transpuesta como 20-21-22. En lugar de reexposición, es posible hablar aquí de una repetición en gran escala que implica una postergación de la resolución final. Si estuviéramos recapitulando sobre el perfil formal

hasta ahora, podríamos llegar a la conclusión de que los medios que emplea el compositor incluyen una trayectoria circular y la correspondiente permutación de ideas temáticas.

Unidad 23 (compases 97-100)

Las costuras de este *patchwork* de Liszt se hacen evidentes en la transición poco feliz del compás 97 (fin de la unidad 22) al 98 (comienzo de la unidad 23). Esta melodía es una variación del motivo cadencial que escuchamos por primera vez como unidad 17. Sin embargo, mientras que la unidad 17 pasaba armónicamente del V al I, la unidad 23 prolonga el V. El V es el V de Mi, la tonalidad en que comenzó esta sección (claramente) central, incluso con una melodía lírica continua. Quizás la razón por la cual esta unidad no llega al I (mi mayor) radique en que no es el último gesto cadencial, sino el penúltimo; debe permanecer abierta si es que la función de la unidad siguiente ha de ser una función real y no una función redundante.

Unidad 24 (compases 100-102)

Es una repetición de la unidad 23, modificada para lograr un cierre.

Unidad 25 (compases 102-108)

Ciertamente, ya hemos escuchado este material. Se trata de la gran melodía lírica (unidad 15) que presenta el primer contraste importante de la obra y que también opera como la primera idea fundamental que será elaborada durante un cierto lapso. Salvo por cambios menores en la orquestación, las unidades 25 y 15 son iguales. Si tuviéramos la tendencia a interpretar esta unidad como una especie de reexposición, nos causaría inconvenientes el hecho de que la escuchamos aquí en la misma tonalidad que

antes. Liszt reafirma, no reexpone. Aparentemente, no hay nada en la dinámica anterior que hiciera necesario un cambio tonal.

Unidad 26 (unidades 108-112)

Continúa la repetición en gran escala: la unidad 26 es equivalente a la 16; sin embargo, como resultado de un cambio cercano al final, la unidad siguiente no continúa en do sostenido menor como antes, sino en sol sostenido menor. Volvemos a ver claramente la lógica local de la planificación tonal de Liszt: sol sostenido está una tercera por sobre mi, mientras que do sostenido se encuentra una tercera por debajo. La tercera superior es mayor, la tercera inferior es menor. Estas relaciones traen reminiscencias del nexo tonal del comienzo de la obra, donde se llega a Do, la tonalidad principal, desde acordes de mi bemol y la7. Aquí, en cambio, se tonalizan tanto el do sostenido menor como el sol sostenido menor. Esto acentúa su rol en la definición de la forma tonal de una obra cuyas formas de articulación no han ingresado hasta ahora en gran medida en la dinámica normal de un drama sinfónico de gran escala.

Unidad 27 (compases 112-114)

Esta unidad es equivalente a la 17 (así como a la 20 y, con menor grado de exactitud, a las 23 y 24).

Unidad 28 (compases 114-116)

Es equivalente a la 18.

Unidad 29 (compases 116-119)

Es equivalente a la 19.

Unidad 30 (compases 119-122)

Es equivalente a la 20.

Unidad 31 (compases 123-124)

Es equivalente a la 21.

Unidad 32 (compases 125-128)

Es equivalente a la 22.

Unidad 33 (compases 128-130)

Es equivalente a la 23 desde un punto de vista formal aunque los intervalos melódicos tienen reminiscencias de la unidad 20. Como la unidad 23 se basaba a su vez en la 20, las afinidades entre ambas pueden captarse fácilmente. La unidad 33 promete una cadencia en mi menor, que por último no se llega a concretar. Esta larga serie de equivalencias contiene una repetición de la música en gran escala: las unidades 15-24 vuelven a escucharse como 25-33. Sin embargo, hay múltiples repeticiones internas que ocultan esta repetición en gran escala y aportan una sensación algo circular en lugar de una sensación lineal.

Unidad 34 (compases 130-133)

Es equivalente a la 7, a pesar de cambios menores en la orquestación.

Unidad 35 (compases 133-136)

Es equivalente a la 8.

Unidad 36 (compases 136-139)

Es equivalente a la 9.

Unidad 37 (compases 139-144)

Es equivalente a la unidad 10, pero en lugar de terminar con una semicadencia en do como antes, fluye directamente hacia un regreso al tema principal (unidad 3) en la unidad 38.

Unidad 38 (compases 144-149)

Esta unidad marca el regreso triunfal del tema principal. Es equivalente a la unidad 3 (y también a la 5).

Unidad 39 (compases 150-155)

Es equivalente a la unidad 4 (y también a la 6).

Unidad 40 (compases 156-163)

Esta unidad reitera la idea cromática de la segunda mitad de la unidad 7 (compases 39-40). Por lo tanto, puede escucharse como una versión modificada se la unidad 7.

Unidad 41 (compases 164-180)

En su mayor parte, esta unidad es una repetición (con variantes en la orquestación) de la unidad anterior.

Unidad 42 (compases 180-186)

Esta es una reexposición inesperada de las dos primeras frases de dos compases de la melodía lírica presentada por primera

vez como unidad 15. "Reexposición" es aquí el término apropiado, porque ahora la tonalidad es Si mayor, no Mi mayor como antes. Sin embargo, el lugar que ocupa esta transposición en gran escala en la lógica tonal de la obra en su conjunto no resulta evidente de inmediato. Por otra parte, al comenzar la unidad con un acorde en segunda inversión (compás 180), se ve comprometida la fuerza de su articulación. Hacia el final de esta unidad (compases 184-185) aparece la más breve de las alusiones al tema de la coda breve que se escuchó por primera vez como unidad 18, mientras que en los compases 185-186 se escucha una alusión igualmente breve al fragmento cromático de la unidad 7.

Unidad 43 (compases 186-194)

Se escucha por primera vez el tema lírico de la unidad 15 (compás 72) en la tonalidad principal, Do mayor, pero esta versión no presenta la base de pedal de su aparición inicial. Como antes, procede al principio en unidades de dos compases (186-187 y 188-189); luego siguen tres unidades de un compás (191, 192 y 193) basadas en la segunda de las ideas de dos compases. Finalmente dos compases de la dominante llevan a otro regreso triunfal al tema principal, esta vez con la indicación de *fff*.

Unidad 44 (compases 195-197)

Es equivalente a la unidad 3 (y a la 5 y, en su aparición más reciente, a la 38).

Unidad 45 (compases 197-200)

Continúa el tema principal (el equivalente a la unidad 4), enriquecido armónicamente con un breve sector cromático.

Unidad 46 (compases 200-206)

Las cuerdas graves desarrollan la idea cromática de la unidad 7. Se produce un efecto de anticipación aun cuando se incorpora una referencia al tema principal en los compases 204-206.

Unidad 47 (compases 206-208)

El tema de la coda breve (que se escuchó por primera vez en la unidad 18) se presenta ahora con un tempo más lento y envuelto en un trémolo melodramático de las cuerdas.

Unidad 48 (compases 208-210)

Es una repetición de la unidad anterior.

Unidad 49 (compases 210-214)

También es una repetición de la unidad precedente, por acentuación. Solamente está armonizada la parte inicial del motivo; el resto se presenta solo, como para marcar una transición o una disolución final y la proximidad final del silencio.

Unidad 50 (compases 214-225)

Esta unidad ofrece el contraste más llamativo, más cargado de magia, con una serie de acordes que comienzan en do y terminan en do, uno por compás y en un registro descendente. No guardan una relación evidente inmediata con lo anterior. Sin embargo, tras una reflexión más cuidadosa, pueden escucharse como una glosa del enigmático comienzo de la obra (unidades 1 y 2). En aquellas unidades, los acordes de mi bemol y de la7 estaban planteados como preguntas; no como preguntas lógicas que esperaban una respuesta, sino tal vez como

preguntas retóricas que abordaban temas existenciales. Estos dos acordes están contenidos en esta serie (compases 217 y 215 respectivamente), aunque se presentan en orden inverso al de su anterior aparición. Por otra parte, el acorde de la es ahora una tríada, no un acorde con séptima como antes. El instinto nos lleva a leer el fragmento de manera programática, a imaginar que viene de otro mundo o que conduce a él. A partir de aquí y hasta el final hay poco movimiento por conducción, solo una sucesión de colores. La unidad 50 comienza y termina en do y concluye con una vibrante progresión de V7-I en los compases 221-222; por lo tanto, en términos de sintaxis tonal, nos ubica allí donde queremos estar, sin ofrecernos una prolongación normativa de do. De esta manera, la sucesión de acordes cobra significado, aunque no se preste a una explicación sinóptica, jerárquica.

FORMA

Con esta primera recorrida de *Orfeo* de Liszt, hemos identificado las unidades o elementos constitutivos de la obra, basándonos en la repetición y la equivalencia. Si bien algunas unidades se superponen, la división entre las unidades está marcada con mayor o menor claridad y, mientras que la base para relacionar algunas de ellas entre sí puede modificarse si se recurre a otros criterios, la segmentación que se da aquí confirma la intuición de que *Orfeo* es un conjunto de fragmentos. Si nos preguntamos ahora qué hacer con nuestras cincuenta unidades, podemos responder en dos niveles. El primero, más general, sugiere un modo de enunciación que se asemeja más al modo de habla que al modo de canción. (Aquí no hay danza, o por lo menos no hay danza convencional, a menos que se tomen en cuenta los movimientos que requiere la ejecución de *Orfeo*, carentes de un patrón). Por lo general, las unidades que se suceden como unidades esencialmente separadas sugieren un modo de habla;

las que están conectadas tienden a estar en modo de canción. La tendencia hacia el modo de habla revela la concepción de *Orfeo* como poema sinfónico, con obligaciones que se originan fuera de la esfera estrecha de la estética musical. Otra forma de expresar esta idea es sugerir que el impulso de ilustrar, narrar o representar —cuaiquiera sea— le confiere a la música un carácter más cercano al lenguaje.

En un nivel más detallado, el ejercicio que hemos realizado transmite con claridad la forma de *Orfeo*. Si disponemos las cincuenta unidades de acuerdo con los criterios de equivalencia esbozados en la descripción verbal, obtenemos el diseño que se muestra en la Figura 6.1.

La principal dificultad que ofrece este tipo de representación es que, al ubicar las unidades individuales en una columna u otra (y al evitar las duplicaciones), no se muestran las relaciones con otras unidades. Pero este problema se presenta solamente si leemos el material de una determinada unidad como una red no jerarquizada de relaciones. En ese caso, las bases rítmicas, periódicas, armónicas o de otro tipo para relacionar las unidades gozarán de entera libertad y es probable que cada unidad dada pertenezca a varias columnas a la vez. En cambio, esta disposición no presenta ninguna dificultad si adoptamos un enfoque pragmático y una visión definida de las identidades de las unidades. En otras palabras, si procedemos con el presupuesto de que cada unidad tiene una característica dominante, esa será entonces la característica que determine los tipos de equivalencias que consideremos pertinentes. El enfoque menos jerárquico parece favorecer una visión más compleja del perfil de cada unidad dada y amplía de esa manera la red de relaciones posibles entre unidades. Sin embargo, se corre el riesgo de tratar las dimensiones musicales como si tuvieran el mismo grado o un grado comparable de pertinencia y, por lo tanto, de restarle importancia a la significación (ya sea de origen perceptivo o conceptual) de ciertos rasgos.

Figura 6.1. Cuadro paradigmático de las cincuenta unidades de *Orfeo* de Liszt.

1					
2	3				
	4				
	5				
	6	7			
		8			
		9			
		10			
		11			
		12			
		13			
		14	15	16	17
					18
					19
				20	21
					22
				23	24
			25	26	27
					28
					29
					30
					31
					32
				33	
		34			
		35			
		36			
		37			
38					
39	40				
	41	42			
		43			
44					
45	46				47
					48
					49
					50

Creo, no obstante, que con frecuencia hay una sensación intuitiva de cuál es el elemento dominante en lo contextual, no solo en virtud del ordenamiento interno de los elementos musicales, sino también sobre la base de lo que antecede o sigue a una unidad determinada y de su semejanza respecto de constructos más convencionales.

Como hemos visto en análisis similares, es posible elaborar diversos relatos sobre la base de la disposición paradigmática previa. Uno de ellos podría basarse en una medida puramente estadística. Hay tres ideas que aparecen con mayor frecuencia que otras. La primera es el material basado en la unidad 7, el motivo de notas vecinas expresado en un ritmo persistente, sugestivo, que aparece registrado quince veces en la Figura 6.1. Sobre esta base, podemos declarar que se trata de la idea predominante del movimiento. La segunda idea es el motivo similar a una coda breve que se escucha por primera vez como unidad 18; aparece once veces. La tercera es el tema principal, que se escucha inicialmente como unidad 3, luego siete veces más. Esta frecuencia de aparición refleja el número de registros en nuestro cuadro paradigmático. Si hubiéramos elegido otro tipo de segmentación, podríamos haber llegado a resultados diferentes. Es de notar también que la frecuencia de aparición no se corresponde exactamente con el número de compases de música. El material que se basa en la unidad 7 ocupa ochenta compases; el que está basado en la unidad 18, solamente veintisiete y el basado en la unidad 3 abarca treinta y nueve compases. Si consideramos ahora el carácter de cada una de estas ideas, vemos que las unidades basadas en la unidad 7 tienen un carácter abierto, connotativo, cumplen funciones de preparación, secciones centrales o transiciones, o bien operan simplemente como música neutra, indefinida. Son de carácter fragmentario y poseen, por lo tanto, una movilidad funcional. Este es el material más usado por Liszt. Las unidades basadas en el tema principal tienen la mitad de

la frecuencia de aparición. Ciertamente, el tema es cerrado, aunque en la segmentación empleada aquí el cierre está presente al final de cada unidad y de esa manera queda excluida la sensación de pregunta-respuesta de los pares de unidades. Por ejemplo, la primera de las sucesiones, las unidades 3-4, puede no leerse como una pregunta seguida de una respuesta sino como una respuesta seguida de una pregunta. Es decir que la unidad 3 cierra con una cadencia a la tónica mientras que la 4 modula a la dominante. Si hubiéramos tomado la sucesión 3-4 como una unidad indivisible, habríamos interpretado el tema principal como algo abierto. Pero al dividirlo en dos, tenemos dos unidades cerradas, si bien el cierre de la segunda solo es válido en el nivel local y pierde relevancia en un nivel mayor. La tercera de las ideas más escuchadas tiene una sensación de cierre. Aunque ocupa solamente veintisiete compases, su presentación está marcada de otras maneras. Por otra parte, si sumamos sus apariciones a las del tema principal, llegamos a un total de sesenta y seis compases. Entonces, el total del material que tiene una tendencia general al cierre se acerca más al tope de ochenta compases alcanzado por el material con una tendencia a la apertura.

Cualquiera sea la manera en que decidamos interpretar estas cifras, siempre nos veremos recompensados por una visión de las tendencias funcionales del material de Liszt. Y son estas tendencias lo que debería constituir la base de cualquier asociación de forma. De hecho, la mera medida estadística tendrá que ser complementada con otras consideraciones, una de las cuales es la ubicación. El tema principal, por ejemplo, aparece de manera temprana en el movimiento (unidades 3-6), desaparece por un lapso prolongado y regresa cerca del final (38-39 y 44-45). La idea inspiradora que apareció en la unidad 7 ingresa después de que el tema principal ha completado su tarea inicial. Domina una parte considerable de la continuación del comienzo (unidades 7-14) antes de ser reemplazada. Regresa para cumplir una

función de prolongación antes del retorno del tema principal (34-37) y se queda hacia el cierre de la obra (unidades 40-41 y 46). Si el tema principal se asocia en cierta medida con el comienzo y el fin, el tema inspirador funciona dentro de la sección central y el final. El tema de la coda breve (introducido como unidad 18) domina la sección central de la obra (unidades 18-19, 21-22, 28-29 y 31-32) y le confiere la fuerte sensación de un epílogo. Regresa hacia el final del movimiento (unidades 47-49) para proporcionar ahora —oportunamente— una sensación similar de cierre sobre el final de la obra.

La unidad de cierre, la 50, también se presta a diferentes tipos de interpretaciones. Los acordes novedosos la ubican de inmediato en una columna diferente. Si aplicamos esta lectura, el final carece de todo precedente o relación con una unidad previa. Pero hemos señalado la sensación de que existe una relación entre la unidad 50 por una parte y las unidades 1 y 2, por otra. A luz de esta lectura alternativa, la unidad 50 puede ubicarse en la columna que contiene las unidades 1 y 2, de modo tal que la obra termina donde empezó. Esta relación particular sería la menos vinculante, pero puede apoyarse en un enfoque gestual. Además, como la tonalidad es Do mayor, la tonalidad principal, recordamos la expresión de la armonía de tónica de la unidad 3, que fue la primera elaboración de lo que resultaría ser la tonalidad fundamental. Estas relaciones muestran, una vez más, que la unidad 50, a pesar de su carácter claramente novedoso, no carece totalmente de precedentes. En este caso, el cuadro paradigmático no le hace justicia a la red de conexiones.

El cuadro paradigmático también separa las unidades 15-33 como una sección contenida en sí misma. De hecho, el tema lírico que se introdujo en la unidad 15 demuestra una estabilidad y una corrección compositiva que no se encuentran en las secciones exteriores. Consideremos la forma en que se presenta la sucesión de las unidades 15-24. La unidad 15 inicia la canción

lírica, la 16 prepara una amplia cadencia pero no brinda una sintaxis de cierre (este no es más que el primer intento) y la 17 llega a la cadencia real. La unidad 18 confirma lo que hemos escuchado, mientras que la 19 es un eco de esa confirmación. A la vez, la unidad 19 modifica el final para generar otro intento cadencial, si bien lo hace en una nueva tonalidad. La unidad 20 hace el intento, alcanza el éxito (en los compases 91-92) y es seguida nuevamente por las unidades 21 y 22, a cargo de la confirmación. Otro desplazamiento en la tonalidad lleva a un tercer intento de cierre en la unidad 23. La sucesora, la unidad 24, alcanza el cierre esperado, pero ahora deja de lado la idea de la coda breve posterior a las cadencias del final de las unidades 17 y 20. Este pequeño drama que se desarrolla desde la unidad 15 hasta la 24 procede con una sensación de reafirmación y poca sensación de dependencia. Están contenidas en sí mismas; su éstasis relativa les confiere el espíritu de un oasis. No habría sido posible predecir la idea de repetir un interludio de estas características a partir de los eventos previos, pero esto es precisamente lo que hace Liszt. Las unidades 15-24 se repiten de manera más o menos exacta como 25-33. Si las primeras aportaban una estabilidad temporal dentro de un discurso muy fragmentado, estas últimas confirman aquello que no mostraba una necesidad interna de confirmación. De hecho, vamos cobrando conciencia de la repetición en forma gradual y de manera retrospectiva; hay una considerable mediación de la sensación de redundancia. En la unidad 33, las cosas no quedan tan cerradas como en 23-24; se mantienen abiertas para retomar lo que luego reconoceremos como el proceso de reexposición.

La concepción de la forma que surge de un análisis paradigmático reconoce la repetición y el retorno en diferentes niveles, pequeños y grandes. Sin embargo, algunos oyentes seguirán insatisfechos con esta visión más abierta de la forma; preferirán escuchar *Orfeo* respecto de una forma estándar. Derek Watson, por ejemplo, escribe: "*Orpheus* es semejante a la sonata de movimiento lento, sin

desarrollo".³ Richard Kaplan repite esta afirmación: "*Orpheus* tiene la forma de 'sonata sin desarrollo' habitual en los movimientos lentos, el único desarrollo se produce en lo que [Charles] Rosen llama la 'sección de desarrollo secundaria' que aparece luego de la región del primer tema en la reexposición".⁴

Kaplan está decidido a contrarrestar la imagen de un Liszt revolucionario, inventor de un género original (el "poema sinfónico") que necesariamente anuncia su diferencia respecto de las formas existentes. La evidencia que presenta para afirmar la relevancia de un modelo de forma sonata para *Orfeo* abarca factores tanto internos como externos. El hecho de que este poema sinfónico, como otros, viera la luz originalmente como una obertura (fue presentado antes de una representación de *Orfeo y Euridice* de Gluck) y el hecho de que los modelos usados por Liszt para componer oberturas incluyeran obras de Beethoven y de Mendelssohn con forma sonata (este último dato, según Kaplan, fue confirmado por Reicha y Czerny, de quienes Liszt fue discípulo), llevó a Kaplan a buscar marcas de la forma sonata. Encuentra una exposición con dos regiones tonales (do y mi) y dos grupos temáticos correspondientes en cada región, no encuentra desarrollo alguno y luego encuentra una reexposición en la cual el tema Ib precede al Ia, el IIa se reexpone primero en si mayor y luego en do mayor, luego siguen los temas Ia y IIb (nuevamente) en do mayor y, por último, hay una idea de cierre y una coda que ponen fin a la obra.

Tal vez el argumento en defensa de una interpretación basada en una forma sonata se fortalezca si se tiene en cuenta la presencia de dos tonalidades claramente articuladas en la exposición y en el regreso —no necesariamente la "reexposición"— de los temas

revelados durante la exposición. Pero al defender la existencia de un marco de forma sonata para *Orfeo*, Kaplan se ve obligado a incluir numerosas excepciones o afirmaciones que son, de hecho, contradictorias. Dice, por ejemplo, que "la organización en tres partes es la explicación más consistente y más lógica de la forma extensa de [la primera parte de la *Sinfonía Fausto*, *Prometeo*, *Los preludios*, *Tasso* y *Orfeo*"]". Pero *Orfeo* carece de una de esas tres partes, la sección central de desarrollo. Encuentra "muchas de las prácticas [de Liszt]... poco convencionales"; la introducción es "muy breve"; la repetición del gran tema lírico (el tema II de Kaplan) "no es estándar"; el reordenamiento de los temas en la reexposición es "sutil", el uso de los temas en roles duales es "inusual"; "se aparta varias veces de la tradición clásica" en su tratamiento de la tonalidad y la reexposición del segundo tema sigue un "plan tonal inusual". Estas excepciones no permiten confiar en la pertinencia de un modelo de forma sonata. Es verdad que el estudio de Kaplan abarca varios poemas sinfónicos además del primer movimiento de la *Sinfonía Fausto* y es posible que la forma sonata se manifieste más claramente allí que en *Orfeo*. Creo, sin embargo, que escuchar *Orfeo* como "una estructura de sonata de un solo movimiento" plantea demasiados problemas.

Es más probable que los oyentes se dejen guiar por las ideas musicales propiamente dichas y por sus tendencias convencionales y contextuales. El carácter dramático de *Orfeo* es inmediato: las ideas despliegan valores manifiestos; el regreso y la repetición garantizan su significación. Prestarle atención a este carácter dramático implica prestarle atención a un proceso formal menos dirigido o menos prescripto; la sensación temporal tiene una menor carga lineal. Liszt define el tiempo, mira hacia atrás, incluso a los costados. No es la sucesión sino más bien la progresión lo que transmite el impulso de la forma. Si se reúnen estos elementos constitutivos en una exposición y reexposición deliberadas se oscurece la concepción aditiva de la forma que promueve nuestro análisis paradigmático.

³ Derek Watson, *Liszt*, Londres, Dent, 1898, p. 267.

⁴ Richard Kaplan, "Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered", en *19th-Century Music* 8, 1984, p. 150.

Rainer Kleinertz ofrece un análisis mucho más satisfactorio que el de Kaplan.⁵ El interés principal de Kleinertz es la posible influencia de Liszt sobre Wagner, no desde el punto de vista armónico, que los estudiosos han comentado reiteradamente, sino en cuanto se revela en los procedimientos formales. El propio Wagner había expresado su entusiasmo por *Orfeo*; manifestó en 1856 que era “una obra maestra absolutamente única de total perfección” y “uno de los poemas sinfónicos más bellos, más perfectos, en verdad, absolutamente incomparable” y más adelante (en 1875) “una pieza orquestal sutil... a la que siempre le he asignado un lugar especial de honor entre las composiciones de Liszt”.⁶ Si bien Wagner parece haber estado especialmente impresionado por el enfoque que hace Liszt de la forma, en particular por su manera de prescindir de la forma tradicional y de reemplazarla por algo nuevo, el ensayo de Kleinertz plasma las intuiciones anteriores en un análisis.

Desde el punto de vista del análisis presentado en las páginas previas, el interés principal del estudio de Kleinertz surge de su interpretación de *Orfeo* como el desarrollo de un conjunto de unidades formales. Su cuadro de la “forma general” contiene dieciocho unidades (todos los límites de sus unidades coinciden con los de nuestras unidades, pero su segmentación abarca un nivel jerárquico más amplio que el nuestro). Destaca (contradiendo abiertamente a Kaplan) que “no hay semejanza con la forma sonata”⁷ y que “*Orfeo* no tiene ‘forma arquitectónica’

alguna”;⁸ sostiene en cambio que “toda la pieza parece moverse lentamente pero con certeza y regularidad a lo largo de una cadena de pequeñas unidades, a veces idénticas, otras veces con alguna variación o levemente alteradas”.⁹ “La intención de Liszt”, continúa, “no es crear secciones formales ‘cerradas’, sino desarrollar o ‘desplegar’ pequeños elementos que den origen a unidades mayores”.¹⁰ Esta concepción dinámica de la forma recibe la denominación de “forma en desarrollo”,¹¹ “un proceso constante que conduce al clímax y finalmente se desvanece”.¹² Kleinertz llega a la conclusión de que “el ‘secreto de la forma’ en *Orfeo* de Liszt [...] no son las ‘formas cerradas’ ni un ‘modelo de forma’ concreto, sino más bien un continuo desplegarse de elementos pequeños, ‘abiertos’, en unidades mayores”.¹³

Kleinertz no describe su enfoque como un análisis paradigmático, pero es evidente que, al privilegiar repeticiones definidas contextualmente y las relaciones entre ellas y organizarlas con el propósito de aislar un imperativo formal, su enfoque es profundamente compatible con un enfoque paradigmático. Si bien el objeto de análisis es claramente una obra poco usual, que por lo tanto requiere explicación sin usar las muletas de la forma convencional, es nuestra opinión que el enfoque también resulta revelador cuando se lo aplica a obras menos “experimentales”. La razón es que el analista paradigmático se ve obligado a enfrentar los materiales de una obra de manera directa, en lugar de pensar en ellos exclusivamente en términos de cumplir con un arquetipo convencional o apartarse de él.

⁵ Rainer Kleinertz, “Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan and Isolde*”, en Christopher H. Gibbs y Dana Gooley (eds.), *Franz Liszt and His World*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2006, pp. 231-254.

⁶ Citado en Rainer Kleinertz, “Liszt, Wagner, and Unfolding Form”, op. cit., 234-240.

⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹¹ *Ibid.*, p. 235.

¹² *Ibid.*, p. 240.

¹³ *Ibid.*, p. 240.

SIGNIFICADO

Los poemas sinfónicos surgen a partir de una narración o argumento verbal o bien están concebidos como obras ilustrativas. Por lo tanto, tienen una doble tarea: tener un significado musical y al mismo tiempo crear las condiciones que les permitan a los oyentes asociar ciertos rasgos musicales con rasgos "extramusicales". Ambas tareas sustentan una creencia referida al significado musical. La primera se basa en la coherencia de los significados que pueden transmitir el lenguaje y la sintaxis musicales; la segunda se basa en la posibilidad de traducir ese lenguaje o de establecer analogías entre dicho lenguaje y formaciones pertenecientes a otros sistemas dinámicos.

Aunque *Orfeo* no permite una lectura como obra ilustrativa en toda su extensión, hay ciertos rasgos que promueven la especulación acerca de su potencial ilustrativo. Hemos mencionado algunos de dichos rasgos en la descripción de los elementos constitutivos. La disposición de los acordes iniciales del arpa y el sol despojado que los anuncia imitan el surgimiento de la forma a partir de la carencia de forma; identifican una figura mítica, nuestro músico/protagonista, y transmiten una sensación de expectativa. Podría interpretarse incluso que la distancia tonal de estos primeros compases indica el carácter remoto del mundo que Liszt quiere conjurar. Con el tema principal, interpretado por las cuerdas, se transmite la sensación del comienzo de un viaje; seguiremos el diseño de un paisaje cambiante a medida que se vaya transformando. La inquietante idea de la nota vecina, con el sutil complemento cromático, indica permanentemente una promesa, impulsa la narración hacia un objetivo que no está definido. El bello tema lírico en *Mi mayor* anuncia un nuevo personaje o en todo caso una nueva encarnación del personaje anterior. Se va desplegando pausada y cuidadosamente, su perfil se completa y, agobiado por la sensación de cierre, ofrece un amplio contraste tonal que bien podría sugerir el espacio abierto. La repetición en

gran escala de este pasaje indica un deseo por parte del protagonista de permanecer en este mundo, pero el retorno del tema principal es más difícil de interpretar como elemento del argumento. Cabe suponer que las asociaciones están definidas desde el comienzo y, por otra parte, los argumentos verbales o dramáticos no suelen volver sobre sus pasos como es habitual en los argumentos musicales; el retorno, por lo tanto, obliga al intérprete a adoptar un tono banal: volver a escuchar, resistirse a avanzar, recrear un mundo perdido. Por último, los mágicos acordes del final—"acordes misteriosos", según la descripción de Kleinertz—bien pueden indicar que Orfeo está en el submundo. Implican lo distante así como lo familiar, una familiaridad que surge de su relación con la apertura de la obra, con los acordes flotantes que indican un "destino desconocido". Siempre es más sabia la mirada retrospectiva.

Esto no implica que los oyentes que decidan ignorar estas connotaciones, o que las rechacen por su carácter contingente, vayan a aburrirse escuchando la obra, porque todo—desde las transformaciones temáticas hasta la acumulación formal de las unidades—les propondrá un desafío y será garantía de un escuchar comprometido. No obstante, si formulamos la pregunta: ¿cómo operan estas perspectivas opuestas para promover una visión del significado musical?, queda claro que la tarea interpretativa plantea distintos tipos de desafíos. En cierto sentido, es fácil afirmar que los acordes mágicos del final de *Orfeo* significan algo diferente, de otro mundo, o que el gran tema lírico indica un mundo femenino, o que el arpa está asociada con el cielo o incluso que el cromatismo genera inquietud, sutileza, inestabilidad. Este tipo de lecturas puede basarse en factores históricos y sistemáticos. Ofrecen un rápido acceso al significado, especialmente al significado asociativo o extrínseco. Pero no por eso carecen de una dimensión o significado intrínseco, porque el carácter remoto de los acordes finales, por ejemplo, surge esencialmente de la ausencia del tipo habitual de lógica

semitonal que hemos escuchado a lo largo de toda la obra. En otras palabras —y conscientes de la fragilidad de la distinción— el significado intrínseco es lo que hace posible el extrínseco. Es dentro de la región de lo intrínseco que se forma el lenguaje de la música. Sus significados son, por lo tanto, tanto estructurales como retóricos en su origen. En ese sentido, son previos a los de las asociaciones extrínsecas. Pueden significar de múltiples formas o de manera neutra, pero sus campos semánticos no son infinitos del modo en que pueden serlo los significados extrínsecos carentes de asidero. Por lo tanto, si optamos por los significados intrínsecos, estamos expresando una tendencia ideológica acerca de su prioridad, una prioridad que no está basada íntegramente en los orígenes sino en última instancia en el valor práctico de la actividad musical. Este capítulo se propuso explorar una forma de análisis que captara parte de ese valor.

CAPÍTULO 7

BRAHMS, INTERMEZZO EN MI MENOR, OP. 119, N.º 2 (1893) Y SINFONÍA N.º 1, SEGUNDO MOVIMIENTO (1872-1876)

¿Cómo podríamos diseñar un análisis de la música como discurso para obras cuyas superficies temáticas no están diferenciadas claramente o por tópicos, cuyos elementos constitutivos tienen límites que parecen permeables y fluidos y cuyas tendencias a la continuidad superan las tendencias a la discontinuidad? Dos obras de Brahms nos permitirán esbozar algunas respuestas a estas preguntas: el segundo de los intermezzos op. 119 y el segundo movimiento de la Primera Sinfonía. A diferencia de *Orfeo* de Liszt, cuyos elementos constitutivos están bien demarcados, la pieza para piano de Brahms tiene una textura contrapuntística densa y una periodicidad sutil, continua, dotada de un mayor sentido de transcomposición. En el movimiento sinfónico, si bien los enunciados suelen estar separados temporalmente, el material tiene un único origen y la forma general es profundamente orgánica. Hay una marcada dependencia entre las unidades adyacentes. Sin embargo, cada obra debe respirar y transmitir su mensaje en bloques significativos; cada uno se presta, por lo tanto, al tipo de análisis que desarrollamos. Además de llevar a cabo las tareas básicas de identificar dichos bloques y comentar las relaciones entre ellos, me propongo poner de manifiesto los

procedimientos empleados por Brahms en general, así como las estrategias específicas utilizadas en estas dos obras.

INTERMEZZO, OP. 119, N.º 2

En un nivel más amplio, el op. 119, N.º 2, presenta una forma externa ABA' (compases 1-35², 35³-71², 71³-104 respectivamente). La sección A explota y explora el modo de habla mediante la repetición y transformación motivicas. La sección B, en cambio, explora los modos de canción y de danza: el modo de canción mediante trayectorias atractivas, cantables; el modo de danza, por medio de una periodicidad inconfundible y una invitación al vals. La distribución de dichos modos de enunciación sugiere en primer lugar que probablemente habrá muchas más unidades en las secciones exteriores que en las centrales. Mientras que en las secciones A y A' se oye "hablar" al protagonista en enunciados relativamente breves, hasta llegar al balbuceo, en la sección B canta en frases más prolongadas, continuas. Un análisis paradigmático transmite esta división del trabajo poniendo de manifiesto una diferencia llamativa en el número de unidades que integran cada sección: veintidós en la sección A, diecinueve en la sección A' y solamente ocho en la sección B.

Quien ejecute este intermezzo completo notará la presencia constante de la idea principal. Una breve presentación de los orígenes estructurales de esta idea nos resultará útil para transmitir la naturaleza del contrapunto de Brahms, de raíz armónica. En el nivel *a* del Ejemplo 7.1 hay una simple progresión cerrada en mi menor, del tipo que cumple una función similar de nivel estructural profundo en obras de Corelli, de Bach, de Mozart, de Beethoven y de Mendelssohn; en resumen, una progresión que desempeña un papel motivador habitual para la expresión tonal. Esta progresión puede estar adornada como se ve en el nivel *b*. El nivel *c* retiene el acorde de cierre y transforma la idea básica en un

enunciado incompleto que puede entonces presentarse unido a repeticiones adyacentes de sí mismo. El nivel *d* muestra la manera en que la apertura de Brahms enriquece y personaliza la progresión usando desplazamientos temporales entre soprano y bajo. Este es el tipo de pensamiento que da origen al material de la obra.

Al preparar un texto de referencia para el análisis (Ejemplo 7.2), he volcado el intermezzo completo en una versión esencial de solo dos voces, con el fin de simplificar la tarea. (Sin embargo, la sección central incluye algunas armonías que no podían excluirse). El Ejemplo 7.2 debe leerse, por lo tanto, como una especie de versión taquigráfica de la pieza, un bosquejo cuyo suplemento indispensable es la obra misma. Las unidades están marcadas con una línea vertical punteada y numeradas en la parte superior de los pentagramas. Los números de compás se indican debajo de cada pentagrama.

Ejemplo 7.1. Orígenes de las ideas del Intermezzo en Mi menor, op. 119, N.º 2, de Brahms.

The image displays four systems of musical notation for Example 7.1. The first three systems are in 2/4 time and show a simple harmonic progression in G minor. The fourth system is in 3/4 time and shows a more complex progression, marked 'p s.v. e. dolce'.

Ejemplo 7.2. Unidades de estructura en el Intermezzo en Mi menor,
op. 119, N.º 2, de Brahms.

Unidades 1 2 3 4 5

Compases ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

Unidad 1 (compás 1)

Un enunciado tentativo, de la tónica a la dominante, expone el motivo principal de la obra. Esta idea no solo dominará las secciones exteriores, también permanecerá en nuestra conciencia en la sección central. El intermezzo adquiere así la condición de una obra monotemática. Este elemento constitutivo es abierto; implica –en verdad, exige– una continuación inmediata.

Unidad 2 (compases 1-2)

Esta unidad se superpone con la precedente; en esencia es una repetición, pero el gesto melódico concluye de manera diferente –con una exclamación (si-re#) que sugiere una crisis de dimensiones menores. ¿Daremos un giro y volveremos a empezar? ¿Seguiremos adelante y –de ser así– hacia dónde?

Unidad 3 (compases 2-3)

Es igual a la unidad 1. Brahms eligió volver a empezar.

Unidad 4 (compases 3-7)

Esta unidad comienza como la 1 (y la 3), pero reemplaza el re sostenido por re natural en el tiempo fuerte del compás 5, insinúa un sol mayor pero vira inmediatamente por medio de un movimiento engañoso (re-re# en el bajo) hacia si mayor, la dominante mayor de la tónica. La llegada a si mayor evoca la unidad 2, pero aquí el enunciado tiene mayor intensidad sonora y retórica.

Unidad 5 (compases 7-9)

Esta unidad se demora en la dominante; extiende la dominante de la dominante a la que ha logrado llegar, pero lleva a cabo una reorientación hacia el modo menor. El motivo principal sigue siendo el conductor.

Unidad 6 (compás 9)

Es igual a la unidad 1.

Unidad 7 (compases 9-10)

Esta unidad repite el material de la unidad 2.

Unidad 8 (compases 10-11)

Es igual a la unidad 1 (y a las unidades 3 y 6).

Unidad 9 (compases 11-12)

En esta unidad, cinco pasos cromáticos (de si a mi) aportan el vínculo a la menor a partir de mi menor. En esta unidad transicional la tríada de mi menor se vuelve mayor y al agregarle la séptima funciona como V7 de la menor para establecer la unidad siguiente.

Unidad 10 (compases 12-13)

Aquí se escucha la unidad 1 (y sus repeticiones) en la tonalidad de la subdominante, la menor. Hay una leve diferencia de ritmo y textura, con tresillos.

Unidad 11 (compases 13-14)

Es una repetición de la unidad 10.

Unidad 12 (compases 15-17)

Se utiliza un patrón interválico lineal de 8-5-8-5-8-5 (compases 15²-17¹) para introducir una gran cadencia en do mayor, la relativa de la menor. Es la cadencia más amplia escuchada en el intermezzo hasta este punto.

Unidad 13 (compases 17-18)

Se escucha el motivo principal (unidad 1) en fa menor sobre un pedal de la dominante local (do). Se produce un efecto de transitoriedad, que intensifica el proceso de variación en curso.

Unidad 14 (compases 18-19)

Esta unidad es equivalente por transposición a la unidad 2, con leves cambios en la presentación contrapuntística.

Unidad 15 (compases 19-20)

El pedal de do de la unidad 13 es reemplazado por un pedal de si, que nos indica una orientación hacia mi menor. Veremos luego que, dentro de la sección A, esta unidad marca un retorno al material inicial.

Unidad 16 (compases 20-23)

Esta unidad equivale a la segunda parte de la unidad 4. Culmina en una gran cadencia sobre si como V de la tonalidad hacia la que avanza, mi menor.

Unidad 17 (compases 23-24)

Esta resolución no es a un mi menor puro; presenta elementos de la subdominante mayor.

Unidad 18 (compases 25-27)

Una síntesis de los elementos melódicos de las unidades 2 (la exclamación si-re#) y 5 intensifica la función de recapitulación que cumple este material.

Unidad 19 (compases 27-28)

Sobre un pedal de V, una variación del motivo principal se mueve más lentamente para anunciar el final que se acerca.

Unidad 20 (compases 28-29)

Se escucha el motivo principal en la tónica con un bajo más activo en lo contrapuntístico y lo rítmico.

Unidad 21 (compases 29-30)

Esta unidad comienza como una repetición casi idéntica de 18, orientada esta vez hacia la relativa mayor.

Unidad 22 (compases 30-35)

Esta unidad se extiende hasta llegar a una gran cadencia en la tónica, que incluye elementos cromáticos y plagales en el compás 32. El sufijo de los compases 34-35 prepara la siguiente sección importante de la pieza. En retrospectiva, podemos volver a escuchar las unidades 21-22 como poseedoras de mayor intensidad retórica, como punto en el que culminan varios procesos significativos que

parten de los primeros compases del intermezzo. La pieza comenzó tentativamente en lo estratégico y continuó de la misma manera; solo superó su timidez en contadas ocasiones y no por mucho tiempo. Hemos escuchado frases cortas que terminan en la dominante, arrebatos cadenciales inesperados sin mayor preparación, una presencia persistente del tema principal, desplazamientos a otras tonalidades y por último una confirmación manifiesta del motivo y la tonalidad, pero sin demorarse en ellos. Este discurso no ha presentado una periodicidad regular. Podemos hablar de prosa más que de poesía, de modo de habla más que de modo de canción o de danza, pero sin restarle importancia al elemento poético contenido en la prosa ni a los impulsos al canto que son base del habla. Además, ante la presencia de un motivo único, podemos hablar de un agente o narrador que plasma una subjetividad.

Unidad 23 (compases 36-39)

La sección B se presenta serena, firme, en modo de danza, con frases de cuatro compases, estableciendo una diferenciación clara entre melodía y acompañamiento (aunque el acompañamiento, como suele suceder en Brahms, incorpore motivos melódicos). Esta combinación de atributos crea una nueva atmósfera. El modo es mayor, más dulce y menos intranquilo; el perfil temporal no revela urgencia alguna, es casi retrospectivo; señala hacia un mundo "otro". El contraste afectivo, sin embargo, oculta un elemento significativo de continuidad: el motivo principal de la sección A es aquí también el que conduce, pero ahora asume una identidad de modo mayor.

Unidad 24 (compases 40-43)

La alternancia entre los acordes de tónica y dominante (sobre un pedal de tónica) de la unidad anterior nos prepara para esta unidad gratificante, con mayor actividad armónica. La tonalización del V en el compás 42 pierde efectividad por

obra del la natural del compás 43, que mantiene el acorde de si7 como séptima de dominante de mi.

Unidad 25 (compases 44-47)

Es igual a la unidad 23, en la octava superior, con la melodía duplicada.

Unidad 26 (compases 48-51)

Es igual a la 24, con una diferencia diminuta pero reveladora: el acorde conclusivo de si carece del la natural del compás 43, de modo que se intensifica la sensación de una dominante tonalizada.

Unidad 27 (compases 52-59)

Un desplazamiento modal característico de Brahms con si-do natural en el bajo inicia un fuerte movimiento lineal en la soprano, que aporta el contraste tonal asociado por lo general con el comienzo de la segunda reexposición en una forma clásica de minué.

Unidad 28 (compases 60-63)

En esta unidad regresa la unidad 23, con el primer compás modificado para facilitar la transición desde la unidad anterior. Es interesante notar la duplicación de la melodía y el cambio de registro al cabo de dos compases, como si se estuvieran reexponiendo simultáneamente las unidades 23 y 25.

Unidad 29 (compases 64-67)

Si bien esta unidad comienza como si fuera a producirse una repetición de 24 y 26, que terminaban en sus dominantes, se modifica la continuación para producir una cadencia en la tónica

y redondear de esta manera la sección central del intermezzo, de carácter independiente.

Unidad 30 (compases 68-71)

Esta unidad abarca cuatro compases que se demoran en el motivo principal sobre un pedal de tónica. Hay un toque de poesía en este gesto melancólico, retrospectivo. El motivo principal se hace más lento y se destacan las notas melódicas do y si en modo mayor, preparando su transformación al modo menor en la unidad siguiente. En el último instante (compás 71), el sol natural reemplaza al sol sostenido para indicar un cambio de modalidad de mayor en la sección B a menor en la sección A'. La función de transición es llevada a cabo por la incorporación del sol natural, que es reminiscente de la transición de la sección A a la B (compases 33-35). La energía del motivo principal queda neutralizada en cierta medida.

Unidad 31 (compases 71-72)

Esta unidad es equivalente a la unidad 1. Como es característico de las estructuras ternarias como esta, la reexposición (que comienza con la anacrusa del compás 72) reproduce el contenido de la primera sección A con leves modificaciones. Más adelante, los comentarios estarán destinados principalmente a dar cuenta de los paralelos entre ambas secciones.

Unidad 32 (compases 72-73)

Es igual a la unidad 2.

Unidad 33 (compases 73-74)

Es equivalente a la unidad 3.

Unidad 34 (compases 74-75)

Esta unidad procede como si fuera a reexponer la unidad 9, pero acorta el ascenso melódico cromático al cabo de solo tres grados.

Unidad 35 (compases 75-76)

Esta unidad es una auténtica reexposición de la unidad 9, pero con una armonización diferente.

Unidad 36 (compases 76-77)

Esta unidad es una variante rítmica de la unidad 10. El proceso de modificación rítmica reemplaza los tresillos anteriores por corcheas y semicorcheas, de modo tal que el material se aproxima más al ritmo original del tema principal. Podemos establecer una analogía entre este proceso y la incorporación a la tónica de material "ajeno" en lo tonal durante una reexposición en forma sonata.

Unidad 37 (compases 77-78)

Esta unidad es equivalente a la 11. Se la escucha también como una repetición inmediata de 36.

Unidad 38 (compases 79-81)

Es equivalente a la unidad 12, con una variación rítmica.

Unidad 39 (compases 81-82)

Esta unidad es equivalente a la 13.

Unidad 40 (compases 82-83)

Es equivalente a la unidad 14.

Unidad 41 (compases 83-84)

Es equivalente a la 15.

Unidad 42 (compases 84-87)

Es igual a la 16.

Unidad 43 (compases 87-88)

Es equivalente a la 17.

Unidad 44 (compases 89-91)

Es equivalente a la 18.

Unidad 45 (compases 91-92)

Es equivalente a la 19.

Unidad 46 (compases 92-93)

Es igual a la unidad 20.

Unidad 47 (compases 93-94)

Es equivalente a la 21.

En la sección central se aprecia una estrategia similar: las unidades 23, 25 y 28 funcionan como trampolines que permiten alejamientos dentro del alcance de las unidades contenidas en esta sección (23-30).

Un tercer rasgo que revela el análisis paradigmático es el tempo de los enunciados. En la sección B, por ejemplo, solo hay ocho unidades, comparadas con las cuarenta y una de las dos secciones A combinadas. Esto revela en cierta medida la diferencia en los tipos y cualidades de los enunciados. En las secciones A y A' se "dice" mucho; hay un mayor sentido de articulación y rearticulación en estas secciones. Predomina el modo de habla. En la sección B se dicen menos "palabras"; predomina el modo de canción. Como narración, el intermezzo presenta un relato tímido en la sección A, se detiene para reflexionar y cantar "internamente" en la sección B y regresa al modo de la sección A en la sección A', incorporando un toque de reminiscencia muy al final.

El análisis paradigmático, en resumen, permite presentar narraciones descriptivas que plasman el carácter de la obra. En principio, estas narraciones no se basan en información externa a la obra, a excepción de un sentido generalizado de convención y expectativa que surge de la psicología de la expresión tonal. Por lo tanto, son portadoras de algo semejante a un significado puramente musical. Ciertamente, algunos lectores preferirán darle mayor importancia a otros tipos de significados; por ejemplo, el hecho de que esta sea una obra tardía puede generar especulación acerca del estilo tardío: el carácter sucinto, el minimalismo, la esencia, sutileza o economía a diferencia de lo llamativo, la extravagancia, la determinación, lo manifiesto. El título "Intermezzo" podría sugerir algo intermedio o transitorio. Me interesan menos estos tipos de significados que los que surgen de consideraciones "puramente" musicales. Los tipos de significados que permiten los ejercicios abiertamente formalistas como el precedente no han sido reconocidos adecuadamente como lo que son: maneras legítimas de formación de

sentido. No implican un retroceso respecto de la exploración de significados. Como he tratado de señalar y como se confirmará en el análisis del movimiento lento de la Primera Sinfonía, los significados derivados de análisis formalistas son posibilitadores precisamente porque nos ponen en contacto con los elementos musicales desnudos como lugares de posibilidad. La reticencia respecto de una especificación extrema del significado verbal no es una evasión como tampoco un déficit. Por el contrario, es un intento estratégico de permitir la existencia de múltiples inferencias sin adelantarse a excluir posibilidades. Lo que necesitamos para estimular la investigación del significado musical son límites, no barreras. Ciertamente, no todos los actos de inferencia de esta naturaleza son aptos para el consumo público.

BRAHMS, PRIMERA SINFONÍA, SEGUNDO MOVIMIENTO

Uno de los rasgos más pertinentes del movimiento lento de la Primera Sinfonía de Brahms está plasmado en la descripción que hace Walter Frisch de los primeros veintisiete compases como "un ejemplo espléndido de lo que Schoenberg llamaría 'prosa musical'".¹ Hablar de prosa es distinguirla nocionalmente de la poesía. Semejante al habla más que al verso, la prosa musical presenta diseños ordenados con mayor libertad, frases que no manifiestan una periodicidad estricta, regular o predecible. Los oyentes se internan en una narración en desarrollo. La construcción semejante al verso, en cambio, genera un discurso más convencional en cuanto a sus frases; es frecuente que aparezcan simetrías. El oyente *contempla* el discurso musical volcado en modo de habla; en cambio, en modo de canción o de danza, el oyente *participa* (esto no significa que no haya un elemento

¹ Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies*, Nueva York, Schirmer, 1966, p. 52.

contemplativo en el modo de danza). En el primer régimen, es el compositor quien gobierna; en el segundo, compositor y oyente comparten el poder.

Frisch desarrolla su lectura de la prosa musical reflejando gráficamente el progreso de los grupos temáticos y la estructura de las frases. Lleva a cabo un análisis que es implícitamente semiótico; para hacerlo explícito debemos regresar al comienzo y tomar la repetición como principal criterio de análisis; debemos hablar de unidades y segmentos en forma más neutra. Las preguntas que motivan al analista entonces son las preguntas clásicas: ¿cuáles son los elementos constitutivos y de qué forma opera el movimiento como sucesión de unidades?

Con el fin de sugerir algunos términos en los que podrían responderse estas preguntas sobre morfología y significado, me propongo comenzar por el principio y continuar hasta el final, deteniéndonos para comentar cada segmento. Como directiva general y para hacer una concesión a los enfoques convencionales a la forma, acordemos desde el principio que el movimiento puede dividirse en cuatro secciones principales: A (compases 1-27), B (compases 27-66), A' (compases 66-100) y coda (desde el compás 100 hasta el final). Cada sección está constituida a su vez por segmentos o unidades más pequeños; en ellos estará centrado nuestro análisis.

Los segmentos se definen como pequeñas palabras, unidades sintácticas mínimas que cumplen la función de elementos constitutivos. Cuando se las considera de manera aislada, pueden ser fragmentos (como la unidad 2, compases 3¹-4²) o un todo (como la unidad 1, compases 1¹-2³). Pueden estar precedidas y seguidas por silencios o elididas con unidades adyacentes. Los segmentos pueden reconocerse prospectiva o retrospectivamente, según la dinámica de su articulación interna. Un segmento puede ser un gesto melódico, armónico o rítmico; material con una forma definida, que por lo general se repite inmediatamente para intensificar su autonomía relativa. Los segmentos, en

resumen, surgen de contextos particulares; de hecho, a menudo se puede realizar una segmentación alternativa, ya que los diferentes análisis privilegian diferentes dimensiones. Este tipo de flexibilidad para especificar la conformación de segmentos o unidades puede despertar la sospecha de que se está sacrificando el rigor metodológico. Pero la variedad de estilos en la manera en que se forman las ideas en la música romántica exige tal flexibilidad.²

Sección A (compases 1-27)

Unidad 1 (compases 1¹-2³)

Esta unidad inicial de dos compases —una progresión cerrada de carácter independiente— regresará de maneras diversas, como una melodía, como el bajo, como una emoción. El material tiene características de himno, con un tema religioso no carente de una cierta calidez, dentro de un tono secular típicamente romántico. La progresión armónica básica es I-V-I, con el I inicial que se extiende pasando por el VI y el IV. Es de fundamental importancia para el significado de esta frase la permanencia de la nota sol sostenido en la melodía. Aunque escuchamos la frase como algo relativamente independiente, entendemos también que se mantiene en un estado de suspensión; permanece incompleta. Convencionalmente, el destino final de sol sostenido debería ser mi. Dejamos en suspenso esta expectativa. La diferencia en el efecto producido por los dos acordes de tónica que forman el marco (con el sol sostenido en la voz superior) nos recuerda el papel que desempeña el contexto en la formación de significados musicales. El sol sostenido del compás 1 es un punto de partida;

² Para este análisis, me resultó conveniente trabajar usando una partitura para piano del segundo movimiento realizada por Otto Singer y publicada en Leipzig por Peters en 1936.

el sol sostenido del compás 2 es un punto de llegada. Regresar al punto en el que comenzamos nuestra travesía puede sugerir un giro total: no hemos llegado aún a ningún lugar, no hemos satisfecho el deseo de cierre. Por lo tanto, si bien la progresión de la unidad 1 es cerrada, los momentos que la encuadran tienen un grado diferente de estabilidad en la obra: el segundo sol sostenido es más débil que el sol sostenido inicial.

Unidad 2 (compases 3¹-4²)

Esta frase de dos compases le "responde" directamente a la frase anterior. Es la estructura paralela de las frases lo que marca el sentido de una respuesta. Pero interpretar la sucesión de las frases de dos compases como pregunta y respuesta ya es señalar algunas de las complejidades de analizar el significado musical. Estos dos compases se diferencian de la unidad precedente de dos compases en cuanto están plenamente orientados hacia la dominante. La unidad 1 avanzó del I al V y regresó al I; la 2 prolonga el V mediante un prefijo de dominante secundaria. Por lo tanto, decir que la unidad 2 le responde a la 1 es demasiado simple. Las tendencias musicales de pregunta y respuesta están distribuidas de manera compleja y son más que una cuestión de sucesión. El cierre de la unidad 2 sobre la dominante nos dice que esta respuesta es, en el mejor de los casos, una respuesta provisoria. La propia respuesta cierra con una pregunta, un indicador de que habrá más actividad por venir. La unidad 2 es simultáneamente respuesta (en virtud del isomorfismo entre las frases y su ubicación) y pregunta (en virtud de la tendencia tonal).

En la sucesión de las unidades 1 y 2 se presentan múltiples oposiciones: diatónico versus cromático, cerrado versus abierto, movimiento disjunto versus movimiento conjunto, mayor versus menor (transmitida de manera conmovedora en el contraste entre el sol sostenido en la unidad 1 y el sol natural en

la unidad 2) y porcentajes más o menos elevados de cambio armónico. Cuanto más investigamos esta yuxtaposición, tanto más claro nos resulta que el procedimiento general de las unidades 1 y 2 no es un gesto causal, responsorial de 2 + 2, sino algo menos dirigido, menos urgente en cuanto al perfil acumulativo resultante. Cuando pensamos en frases clásicas de cuatro compases divididos en dos y dos, pensamos en subfrases claramente demarcadas; la segunda es literalmente respuesta a la primera. Pero el grado en que las subfrases son independientes o autónomas varía de una situación a otra. Por otra parte, este rasgo no puede determinarse siempre de manera abstracta; a menudo es la fuerza del contexto lo que realza o va en detrimento de la autonomía de las subunidades. En la apertura de Brahms, las trompas entran con una nota repetida tres veces, si (compás 2), para vincular ambas frases. Estos si funcionan primero como un eco de lo sucedido antes, como una especie de relleno armónico inofensivo que realza la calidez de la armonía de tónica, y como elementos insertos espacialmente en el centro de la sonoridad, no en los extremos, donde es probable que atraigan la atención. Los tres si no señalan solo hacia atrás, señalan también hacia adelante. Preparan la unidad 2 mediante lo que surgirá como una cualidad anacrística ampliada. De hecho, muchas de las unidades subsiguientes están encabezadas por anacrusas como esta.

Unidad 3 (compases 4³-6¹)

Aunque no contemos con la visión retrospectiva del primer movimiento, en esta unidad podemos percibir características de reminiscencia, una sensación de distancia, de novedad mediada por lo conocido. El cromatismo de la unidad 2 se manifiesta también aquí pero al hacer descender la voz del bajo, Brahms nos deja con la impresión de que hay algo del pasado que se está despertando. Esta unidad, que tiene una relación estrecha con la unidad 2, se escuchará luego de diversas maneras: como

vínculo, como intensificador y, al final del movimiento, como una progresión amputada previamente que recupera sus miembros en los compases finales del movimiento.

*Unidades 4 (compases 6¹-6³), 5 (compases 6³-7³),
6 (compases 7³-9³)*

A diferencia de las unidades 1 y 2, que estaban demarcadas como entidades separadas, la unidad 3 es interrumpida por un nuevo gesto melódico al comienzo de la unidad 4. Este tipo de irrupción puede explicarse de diversas maneras. Aparece un personaje nuevo para llevar adelante el discurso. Puede ser un miembro del grupo que se haya mantenido en silencio, sin dejar de seguir atentamente todo lo sucedido hasta este punto. Pensar en la narrativa en Brahms en términos de narradores que se alternan ayuda a subrayar el hecho de que la idea musical suele ser compleja, compuesta por un hilo tejido por múltiples voces que se suceden en la conducción.

Las unidades 3, 4, 5 y 6 (y como escucharemos en un instante, las 7 y 8) son fragmentarias y por lo tanto amplían el sentido normativo de composición correcta que se atribuye a las unidades. Pero la retórica temática presente aquí no permite dudar de que cada uno de estos términos sonoros tiene un cierto grado de autonomía. La unidad 3 es una introducción. No escuchamos el límite entre las unidades 3-4 hasta que ya ha comenzado la unidad 4. La unidad 5 repite el gesto de la unidad 4 –incluso lo intensifica– y estamos seguros de que la unidad 6 va a superar a las dos unidades previas en la fuerza del gesto. Se cumple con esta expectativa, no solo repitiendo los gestos de un compás de las unidades previas, sino también extendiendo la frase para producir un enunciado más amplio. De hecho, la línea del bajo en el compás 8 (la#-si-mi) está relacionada con la línea melódica sol#-la-do# del compás 1. Aquí, como en el intermezzo que analizamos previamente, se realza el elemento orgánico del tejido musical

incorporándole melodía al bajo. Cuando la unidad 6 termina en un acorde de V6 con un retardo 7-6 en la soprano (compás 9), entendemos que se trata de un punto de reposo transitorio porque carece de la relativa sensación de final del compás 4.

Los aficionados a las relaciones motivicas en Brahms y los admiradores del impulso orgánico de sus temas tendrán una enorme tarea si desean hacer un seguimiento de las diversas relaciones motivicas en todo el movimiento: algunas son directas y evidentes; otras, oscuras u ocultas. Sin embargo, no será este aspecto el que aquí nos interese; en parte porque las relaciones motivicas casi nunca son las únicas responsables de la dinámica compositiva en Brahms. El impulso armónico-contrapuntístico siempre precede al temático.

*Unidades 7 (compases 9³-10³), 8 (compases 10³-11³),
9 (compases 11³-13²)*

En la unidad 7 Brahms retiene el retardo 7-6 adornado sobre el V6 con el que terminaba la unidad 6; luego, manteniendo las mismas notas de la melodía (do#-si), altera el bajo para crear un retardo 6-5 sobre un acorde de tónica con séptima menor en la unidad 8. Este acorde funciona primero como un acorde de tónica con séptima menor y luego prepara la unidad siguiente como V7/IV. El efecto de las unidades 7 y 8 es de espera, de dilación. El modo de habla se presenta aquí precisamente porque no hay mayor periodicidad reguladora. Brahms ejerce su liderazgo, va revelando sus intenciones momento a momento, en lugar de dejarnos inferirlas a partir de una periodicidad o de una estructura de frase restrictivas. Este proceso de espera concluye en la unidad 9, que alcanza un punto culminante en el tiempo fuerte del compás 12 en el contexto de un retardo 3 4-3. Sabemos de inmediato que este es un punto de inflexión, quizás el punto de inflexión de la sección inicial. Sentimos que el cierre no está lejano.

Unidades 10 (compases 13⁴-16²), 11 (compases 16³-17²)

Las quintas descendentes en la soprano (do#-fa#, compás 13) y en el bajo (do#-fa# seguidos de si-mi, compases 14 y 15) están cargadas de una sensación de cierre. Luego de la intensa expresividad de la unidad 9, ofrecen un descanso para la tensión. No solo estamos más seguros de que se aproxima una cadencia; creemos que será en la tónica. Brahms no nos desilusiona, pero el camino que recorre no es exactamente lo que podríamos hacer predicho. La cadencia llega, como era de esperar, al final de la unidad 10, pero es una semicadencia, no una cadencia plena; de hecho, las quintas descendentes de la unidad 10 están seguidas por material importado desde la unidad 2, con su cadencia sobre el V y la insinuación de una tónica menor. (Algunos lectores se preguntarán por qué no hemos creado una unidad separada para dar cuenta de que se vuelve a usar la unidad 2 en la unidad 10. La respuesta es que el gesto en esos dos compases de la unidad 10 deriva de manera tan lógica y orgánica de lo precedente que la "cita" adquiere un valor ornamental más que estructural).

Unidades 12 (compases 17³-19²), 13 (compases 19³-21²), 14 (compases 21³-23²)

Si el comienzo de la unidad 3 nos retrotrajo en el tiempo, el comienzo de la unidad 12 tiene un carácter retrospectivo aún más profundo. Hasta cierto punto, este efecto es de origen tímbrico: el oboe solista surge como un nuevo timbre para recordarnos tiempos pasados, no tanto el pasado inmediato de esta obra, sino la idea misma de pasado. Una forma de generar esta aura de pasado es crear una melodía que imite una frase consecuente cuyo antecedente se suprime; otra forma es dejar la unidad íntegra suspendida sobre una dominante, reteniendo así su deseo esencial de avanzar en algún sentido. Brahms ha elaborado cuidadosamente la extensión de la armonía de V: comienza con un V7 (compás

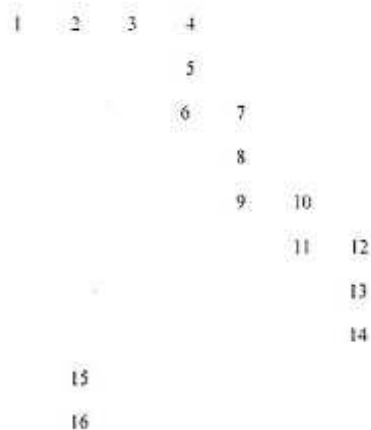
18), termina con un V (compás 192) e incorpora una línea cromática descendente en una voz interior dentro de una progresión armónica por movimiento vecino.

Si la escuchamos en el contexto de la narración que se va desarrollando, la unidad 12 permanece suspendida: el quinto grado de la escala, que iniciaba la anacrusa de tres notas en la melodía, es precisamente la nota a la que regresa la melodía y, como hemos notado, la armonía prolonga el V. Luego, repitiendo las partes graves de la unidad 13, Brahms realza su identidad esencial. Estas unidades son las primeras dos de un gesto de tres partes que concluye en un punto culminante en el tiempo fuerte del compás 22 (unidad 14) con un Si agudo. Como ya hemos dicho, este momento culminante también expresa un retorno a la melodía de la unidad 1 como voz del bajo. De esta manera se obtiene una espléndida sensación de fusión textural en un momento de retórica superlativa.

Unidades 15 (compases 23³-25¹), 16 (compases 25²-27²)

Los puntos culminantes siempre llevan a un final. El tiempo fuerte del compás 22 alberga una promesa de cierre. La unidad 15 recupera el material de la unidad 2, pero en lugar de avanzar hacia un cierre parcial como en el gesto semejante del compás 12, se limita a abandonar el primer intento de llegar a una cadencia y procede hacia un segundo intento, esta vez con éxito (16). Los medios son directos: Brahms recupera material que ya hemos escuchado dos veces (compases 3-4 y 15-16), retiene la continuación y finalmente permite que se produzca. Las anacrusas que daban forma a las apariciones previas también están presentes aquí; ahora con forma de tríada descendente (compases 23 y 25). Este motivo organiza la cadencia tan esperada de los compases 26-27. Con una mirada retrospectiva, vemos ahora la manera en que Brahms nos ha conducido a este punto, gradual, pero inexorablemente.

Figura 7.1. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-16 del segundo movimiento de la Primera Sinfonía de Brahms.



Veamos ahora la sección A desde el punto de vista de la relación paradigmática (Figura 7.1). La estrategia se hace visible de inmediato. El proceso parece ser narrar más que asociar. Comenzamos con una secuencia de cuatro ideas que tienen un grado suficiente de diferenciación (1-4). Luego nos demoramos brevemente en la cuarta idea (unidades 5 y 6), agregamos una nueva idea (7) y la elaboramos por un tiempo (8, 9). Se introduce otra nueva idea (10). Su relato, que en esta interpretación contiene su identidad esencial, se repite inmediatamente (11). Se presenta la última de las cuatro ideas nuevas (12) y se repite dos veces con una forma modificada progresivamente (13 y 14). Finalmente, a modo de conclusión, regresamos a una idea anterior, la unidad 2 que se reitera dos veces (15 y 16). En general, el proceso es acumulativo y gradual. La música de Brahms se desarrolla a la manera de un discurso de habla, con agrupamientos asimétricos y una periodicidad sutil. La idea de "prosa musical" plasma este proceso a la perfección.

Sección B (compases 27-66)

Unidad 17 (compases 27¹-31²)

Si la sección A presentaba prosa musical en pequeños segmentos, puede decirse que la sección B comienza con prosa musical en fragmentos más extensos (unidades 17-22) antes de retomar los segmentos pequeños para llevar esta unidad marcada por los contrastes a un final satisfactorio. La unidad 17 describe un arco de I-V-I en Mi mayor. El amplio gesto melódico realza esta progresión; procede primero como un arpegiado desde un si grave (compás 27) hasta un sol sostenido agudo (compás 28) y luego por grado conjunto al si agudo. A partir de allí la melodía regresa del agudo al grave. Bien puede suceder que quienes no logren prescindir de las asociaciones intertextuales escuchen el movimiento lento de la Cuarta Sinfonía de Beethoven en el motivo de acompañamiento de nota con puntillo que se introduce en la anacrusa del compás 29.

Unidad 18 (compases 31²-34¹)

Esta unidad comienza como una repetición modificada y llega a un sol sostenido agudo en la fase de ascenso. Pero aquí se presenta una divergencia armónica. El movimiento no es del I al V y de regreso al I, sino del I (compás 31) pasando por el IV (compás 33) hasta su dominante al comienzo de la unidad siguiente.

Unidad 19 (compases 34¹-39¹)

El sol sostenido del bajo es la base de un acorde con función de dominante, que finalmente llega a una posición 5/3 en los compases 38-39. El perfil motivico sugiere un agrupamiento en tres partes: primero, los compases 34 y 35, luego

36¹-36² y 36³-37¹ y finalmente 37²-39¹ como unidad indivisa. Tomadas en conjunto, crean la sensación de llegada a zona de estabilidad.

*Unidades 20 (compases 38³-42³), 21 (compases 42³-47¹),
22 (compases 46³-49¹)*

El significativo fundamental al comienzo de esta unidad es el oboe solista: entona un largo sol sostenido que comienza al final del compás 38 y se prolonga hasta la mitad del 39. Esta forma de anunciarse se convierte en el *modus operandi* de las dos unidades subsiguientes en esta sección central, 21 y 22. En cada una, hay una larga nota tenida que nos hace tomar conciencia de su presencia para finalmente descender en espiral como si se estuviera disolviendo. La unidad 21 comienza con un mi bemol; la 22, con un la bemol. La sucesión de las notas principales sugiere un proceso imitativo poco llamativo, diferente del estilo claramente erudito empleado por Brahms en otras ocasiones. Es evidente que las trayectorias periódicas que hemos seguido desde la unidad 17 son más largas que las de la sección A. Combinada con la imitación, dicha extensión de las unidades temporales es la manera en que Brahms cumple con la exigencia normativa de contraste y desarrollo para esta parte del movimiento.

*Unidades 23 (compases 49¹-50¹), 24 (compases 50¹-50³),
25 (compases 51¹-52¹), 26 (compases 52¹-53²)*

Las unidades 20, 21 y 22 fueron agrupadas en razón de sus semejanzas morfológicas. Lo que sigue en las próximas cuatro unidades es un gesto cadencial que nos lleva a esperar un cierre en re bemol mayor, la relativa enarmónica de do sostenido. Brahms le da mucha importancia al gesto de anunciar una cadencia y luego retenerla. De esta manera, la unidad 23 prepara

una cadencia, pero el comienzo de la 24, si bien está vinculado sintácticamente, disuelve el deseo de llegar a una cadencia recuperando parte de la melodía que dominara las unidades 20, 21 y 22. Una vez más, la unidad 25 repite la 23, evocando la misma expectativa pero la unidad 26 evita el 6/4 de la unidad 24 y asciende un grado desde la 25, ampliando al mismo tiempo la extensión de la unidad. El efecto acumulativo es una intensificación del deseo de llegar a una cadencia.

Unidad 27 (compases 53²-55³)

Llegamos a una nueva zona de estabilidad con la entrada de un sol sostenido *sforzando* en 53², el comienzo de la unidad 27. La secuencia familiar de rasgos —una nota larga seguida por un descenso en espiral— es reemplazada rápidamente por un acorde de séptima disminuida *fortissimo* (compás 55³), acorde que (una vez más, retrospectivamente) marca el comienzo de una nueva unidad.

*Unidades 28 (compases 55³-57¹), 29 (compases 57¹-57³),
30 (compases 58¹-59²)*

Un acorde de séptima disminuida en el compás 55³ indica enérgicamente el comienzo del final de la sección central del movimiento. No se trata en sí mismo de un momento de culminación; en cambio, se oye una nota distante y luego la distancia disminuye gradualmente. Tiene el aura de un punto culminante por razones de retórica, pero se llega a él más por aserción que por acumulación gradual. De hecho, es la resolución preparada que se presenta de inmediato lo que confirma la particularidad de este momento.

Las unidades 28, 29 y 30 son transformaciones temáticas unas de otras. La unidad 30 es la más intrincada desde el punto de vista armónico. Después de 30, la necesidad de llegar a

una cadencia se hace cada vez más urgente y, en las siguientes seis unidades, la obligación de cerrar la sección central cobra dramatismo en virtud de la habitual estrategia de evasión empleada por Brahms.

Unidades 31 (compases 59^{2.5}-60¹), 32 (compases 60^{1.5}-61¹), 33 (compases 61¹-61²), 34 (compases 61³-62¹), 35 (compases 62²-63¹)

Las unidades se vuelven cada vez más breves; esto marca la aparición del modo de habla. La unidad 31 termina de manera engañosa, mientras que la 32 evita una cadencia auténtica enlazando el final con el comienzo de la unidad 33. Las unidades 33 y 34 son idénticas en cuanto al material, pero están ubicadas a una octava de distancia; la conexión entre ambas es perfectamente fluida a pesar de los cambios tímbricos que se asocian con cada grupo de cuatro semicorcheas. Y a la unidad le queda la tarea de volver al sendero habitual, repitiendo el diseño de las tres últimas notas de 34 en una aumentación que sugiere agotamiento.

Unidad 36 (compases 63¹-66¹)

Esta unidad tiene a su cargo un gesto final, compensatorio y decisivo, cuya función es llevar el proceso a un cierre. Brahms recupera las quintas descendentes de los compases 14-15 y les superpone una melodía por grado conjunto, de registro amplio, cuyo final se superpone con el comienzo del regreso, la sección A'. Esta frase final de la sección B incorpora en cierta medida la calidez de las unidades 1-2 y, en particular, de las unidades 9-10.

Figura 7.2. Ordenamiento paradigmático de las unidades 17-36 del segundo movimiento de la Primera Sinfonía de Brahms.

17			
18	19	20	
		21	
		22	23
		24	25
			26
		27	28
			29
			30
			31 (truncal)
			32
			33
			34
			35 (truncal)
			36

Estamos ahora en condiciones de resumir las relaciones entre las unidades de la sección B (véase la Figura 7.2). Hay dos rasgos que se destacan claramente: primero, a excepción de las unidades 19 y 36, cada columna vertical contiene un mínimo de dos y un máximo de cinco elementos. Esto indica una estrategia de usar el material y volver a usarlo inmediatamente que se aplica más frecuentemente que en la sección A. Mientras que la sección A parecía tener en general una tendencia lineal, la sección B incorpora a su trayectoria lineal una tendencia circular significativa. Segundo, a excepción de la sucesión 26-27 en la que regresamos a material previo, en esta sección hay una tendencia general a avanzar, agregando unidades nuevas y desarrollándolas sin volver atrás. Dicha tendencia favorece nuevamente la sensación de un tratamiento narrativo. El proceso es aditivo y acumulativo, deliberado y de objetivos específicos.

Mientras que las secciones A y B comparten una estrategia general acumulativa, también se presentan diferencias; la más reveladora es una sensación de retorno en la sección A (por ejemplo, las unidades 15-16 y la unidad 2 pertenecen a la misma clase paradigmática) que no está presente en la sección B. En otras palabras, la sensación de independencia y cierre de la sección A es reemplazada por una apertura y especificidad de objetivos en la sección B.

Sección A' (compases 66-100)

En Brahms el momento del retorno es a menudo una oportunidad para la recomposición. Entre sus dotes de compositor se cuenta la habilidad asombrosa de presentar material conocido o escuchado previamente de manera tal que transforma, de hecho, transfigura, el significado original y genera un genuino placer. Un retorno nos obliga, por lo tanto, a escuchar comparativamente, a admirar el ingenio del compositor para decir lo mismo de manera diferente. Los eventos en esta reexposición siguen el devenir de los que se suceden en la sección A pero hay algunas diferencias significativas, una de las cuales reside en el ámbito de la fidelidad a la tonalidad. La sección A estaba íntegramente en Mi mayor, con varias cadencias sobre (más que en) la dominante. La sección B nos llevó a la submediante (Do sostenido/ Re bemol menor/mayor) como principal alternativa a la tónica. La sección A' volverá ahora al I, pero Brahms decide intensificar la sensación de una dominante demorándose en la dominante, más que limitándose a mantenerse sobre la dominante. En este sentido, revierte el procedimiento de la forma sonata presentando en la dominante material que había estado previamente en la tónica. Después de reexponer las unidades 1 y 2 como 37 y 38, la unidad 11 como 39 y la unidad 3 como 40, todas en Mi mayor, en las unidades 41-50 nos hace escuchar el pasaje que abarca las unidades 4-10 en la dominante, Si mayor. Sin duda,

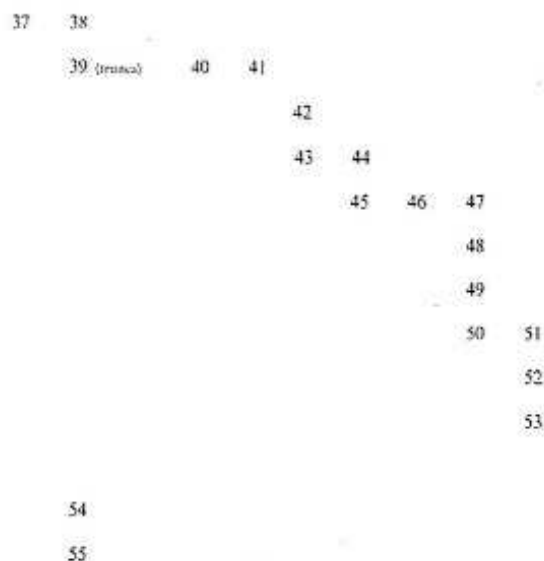
esta modificación responde a un método que deriva en parte de una moderación relativa en la exploración tonal y en parte de la tarea tonal restante que llevará a cabo la coda.

Si comparamos las secciones A y A' desde el punto de vista del contenido de material, podemos decir que en la sección A' no sucede nada nuevo. Como oyentes, nuestra atención se centra tanto en el proceso y la reformulación imaginativa como en el valor sensorial de los materiales. El hecho fundamental de que ninguna unidad de la reexposición carezca de antecedentes en el movimiento genera una renovada atención a la habilidad compositiva de Brahms. Estas son las unidades equivalentes:

37 = 1	46 = (basada en la) 9
38 = 2	47 = (basada en la) 10
39 = 11	48 = 10
40 = 3	49 = 47 = 10
41 = 4	50 = 48 = 10
42 = 5 (pero la 42 termina en un acorde de V7, no en una tríada estable)	51 = 12
43 = 6 (transpuesta)	52 = 13
44 = 7 (transpuesta)	53 = 14
45 = 8 (transpuesta)	54 = 15
	55 = 16

En la Figura 7.3 presentamos un ordenamiento paradigmático. El ordenamiento de las unidades 47-50 nos dice que se está ampliando el pasaje de quintas descendentes de la unidad 10. Ciertamente, hay cambios de textura y de orquestación que no aparecen en una presentación paradigmática, cambios que en algunos casos modifican la trayectoria expresiva. Uno de esos ejemplos es la reformulación en la unidad 51 de la memorable melodía del oboe de la unidad 12. La duplicación y la incorporación de un motivo de tresillo en el acompañamiento contribuyen a realzar su carácter conclusivo.

Figura 7.3. Ordenamiento paradigmático de las unidades 37-55 del Intermezzo en Mi menor, op. 119, N.º 2 de Brahms.



Coda (compases 100 al final)

Unidades 56 (compases 100³-102²), 57 compases (102³-104²)

En determinadas ocasiones, Brahms le da un uso melancólico y poético al séptimo grado descendido de la escala.³ El comienzo de esta coda (compás 100) nos ofrece un ejemplo memorable. En general, el séptimo grado descendido anuncia el comienzo del final, indica un comienzo con una inflexión

³ Puede encontrarse un estudio profundo del séptimo grado descendido en Jason Stell, "The Flat-7th Scale Degree in Tonal Music", tesis doctoral, Princeton University, 2006.

plagal o resalta las funciones recíprocas de comienzo y final. En el compás 11 de este movimiento, la aparición del re natural (la séptima) sobre un acorde de mi mayor intensificaba la progresión a la subdominante y, con ella, al primer punto culminante de la pieza. De la misma manera, en el pasaje lleno de expresividad que conduce de la sección B a la sección A', la aparición de la séptima disminuida (re natural en el compás 64) intensifica la progresión a la subdominante. Entretanto, el solo de cello le agrega a este momento un carácter epigramático, mientras que el pedal de mi provee la estasis que anuncia sin lugar a dudas la llegada a un cierre. En cuanto a la textura, la música se eleva de un registro medio a uno agudo en dos compases (101-102), luego Brahms repite el gesto (102-104) con una mínima ornamentación rítmica en la unidad 57.

Unidades 58 (compases 104³-105³), 59 (compases 106¹-106³), 60 (compases 107¹-107³), 61 (compases 108¹-108³), 62 (compases 109¹-111³)

Una manera de intensificar el carácter retrospectivo de una coda es regresar a algún material previo, conocido, y usarlo como base de una fantasía controlada, como si se tratara de indicar disolución. Brahms recupera el motivo de los compases 21-32 (unidad 14, relacionada a su vez con las dos unidades precedentes y con la unidad inicial de la obra en virtud del movimiento del bajo, sol#-la-do#) para emplearlo en las unidades 58-62. Este proceso presenta una repetición variada de unidades de un compás en cada uno de los compases 105, 106, 107, 108 y 109, con este último ampliado a dos compases más. La unidad 62, de tres compases, funciona como culminación del proceso, como punto de inflexión, como presagio del regreso al material inicial. De hecho, mientras que el último compás de la unidad 62 (111) es equivalente al último

compás de la unidad 1 (compás 2), los compases precedentes de ambas unidades son distintos.

Unidad 63 (compases 112¹-114²)

La unidad 2, con su prolongada dominante, regresa en este punto para continuar esta fase final, el final del final, por así decir. Oscuro y lúgubre en el compás 112, el material se ilumina en un acorde 6/4 en modo mayor (113), revirtiendo el efecto de la coloración del 6/4 menor que hemos llegado a asociar con este material. Una vez más, es imposible soslayar la efectividad a largo plazo de esta transformación modal, consumación modal, podríamos decir.

Unidad 64 (compases 114¹-116¹)

Con esta resolución a la tónica se llega a otra zona de estabilidad. Como si imitara el comienzo de la coda (compases 100-101), la melodía desciende pasando por una séptima disminuida. Reconocemos el acompañamiento de notas con puntillo del compás 28, donde anunciaba el comienzo de la sección B. Aquí, está incorporado a una reminiscencia de eventos pasados. Brahms frena un poco el avance para intensificar el deseo de llegada a la tónica en el compás 116. Un tritono mi-la# detiene el descenso sereno y predecible y obliga a volver a crear el impulso hacia el cierre.

Unidad 65 (compases 116¹-118¹)

Cuando se vuelve a usar el material cromático de la unidad 3, inferimos que el protagonista tendrá que reconciliarse con este fragmento cromático. Se produce un efecto de intrusión, como en la primera aparición, pero la presencia del movimiento cromático dirigido en las unidades previas silencia el efecto de cita

o intrusión. Hay una sensación de haber entrado a un mundo onírico, pero solo por un breve instante.⁴

Unidad 66 (compases 118¹-120²)

Solo es posible interpretar el compás 118 como el comienzo de esta unidad desde una audición retrospectiva, porque el vínculo que cruza la línea de compás entre 117 y 118 es conjunto en lugar de disjunto. Percibimos aquí el mismo descenso por quintas del bajo que encontramos en las unidades 10 (do#-fa#-si-mi), 48 y 50 (sol#-do#-fa#-si), que nos lleva de regreso a la tónica (compás 120). Hay algo en la melodía de esta unidad que evoca una sensación de lo pasado, la misma sensación que asociamos con unidades como la 3. En general, se mantiene aquí el peso de la retrospectión que apareció en la unidad 56 (compás 100).

Unidad 67 (compases 120²-122²)

Este material es una repetición del material de la unidad 64 con leves modificaciones de textura y registro. Se llega a la misma crisis tritonal al final de la unidad.

Unidad 68 (compases 122²-128)

Una nueva intrusión del segmento cromático encuentra aquí su destino final en un limpio acorde de mi mayor, la meta final del movimiento. Al acercarse a destino, se incorpora un

⁴ Las dimensiones arquetípicas de "introspección, interioridad [e] intimismo subjetivo" que para Margaret Notley son la esencia de los adagios de Brahms aparecen en momentos como este en un andante. Véase Margaret Notley, "Late Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio", en *19th-Century Music* 23, 1999, pp. 33-61.

fuerte elemento plagal (compases 123-124) que no se diferencia mucho del vínculo entre las secciones B y A'. Cinco claros compases de mi mayor brindan la extraordinaria sustancia para un final que nos invita a abandonar aquí todas las tensiones y a pensar en el cielo.

Figura 7.4. Ordenamiento paradigmático de las unidades 56-68 del segundo movimiento de la Primera Sinfonía de Brahms.

56						
57	58					
	59					
	60					
	61					
	62 (retrógrada)	63	64	65		66
			67	68 (retrógrada)		

Un ordenamiento paradigmático de la coda tomada como algo independiente se parecería a la Figura 7.4. Una vez más, el ordenamiento de la columna con las unidades 58-62 transmite la sensación de un uso considerable de la repetición a medida que el movimiento se acerca al final; el efecto es moderar la tendencia narrativa reteniendo lo novedoso. De hecho, la coda emplea varios materiales importantes de aparición previa en el movimiento. Las unidades 58-62, por ejemplo, están basadas en el primer compás del material principal del movimiento, la unidad 1. La unidad 63 es equivalente a la unidad 2, mientras que las unidades 65 y 68 son equivalentes a la unidad 3, con esta última extendida para llegar al final del movimiento. No hay nada nuevo bajo el sol.

¿Qué nos ha mostrado, entonces, el análisis semiótico previo? Como suele suceder con el análisis, un resumen verbal no siempre da testimonio de los beneficios de la tarea; lo que espero haber alentado es una participación activa en el análisis de los materiales de Brahms. Sin embargo, puedo señalar algunos descubrimien-

tos. Comencé invocando el comentario de Walter Frisch de que este movimiento es un ejemplo supremo de la prosa musical de Brahms. De hecho, es posible segmentar el movimiento empleando criterios contextuales que algunos llamarían *ad hoc* en lugar de una estructura de frases fija, basada en reglas; es decir, segmentarlo según lo que Brahms quiso decir en cada momento, de una frase a otra y de una sección a otra. Me propuse caracterizar cada fragmento del material de acuerdo con su tendencia funcional local y observar luego cuál es su función como elemento de construcción en el transcurso del movimiento. En algunos casos, el análisis paradigmático no hace más que confirmar —o darle una representación externa— a intuiciones de larga data acerca de la estructura musical. Por ejemplo, la idea de que las secciones de cierre presentan numerosas reiteraciones de material que ya se ha escuchado es transmitida por las relaciones entre las unidades 58-62. La sensación de narrativa de la sección A es transmitida por el número de “ideas nuevas” que Brahms expone allí. La diferencia en el tempo de los enunciados entre las secciones A y B —a grandes rasgos, la naturaleza de la sección A, más semejante a la prosa, comparada con la naturaleza inicial de la sección B, más similar al verso, que vuelve, no obstante, a la prosa a partir de la unidad 28— es respaldada por el ritmo de las unidades.

Enumerar estas funciones estructurales, sin embargo, no transmite adecuadamente el placer sensorial de analizar un movimiento como este: tocarlo en el piano, yuxtaponer diversas unidades o segmentos, imaginar un ordenamiento diferente, escribir algunos fragmentos en papel pentagramado, escuchar diferentes grabaciones. En cierto sentido, entonces, no es necesario un enunciado imponente, porque el proceso es multifacético, significativo en múltiples sentidos, dedicado al hacer. Lo que importa, en última instancia, es haber emprendido la travesía; lo que puede transmitir un informe de lo visto y oído es imperfecto e incompleto.

CAPÍTULO 8

MAHLER, SINFONÍA N.º 9, PRIMER MOVIMIENTO (1908-1909)

¿Cómo podríamos formular una interpretación semiótica de una obra de grandes dimensiones, cuyas unidades, contadas en notas, compases o incluso grupos de compases, llegarían tal vez a los centenares, oscureciendo así el diseño mayor de la obra? ¿Cómo podríamos, en otras palabras, transmitir razonablemente parte de la construcción paradigmática de una obra como esta sin perdernos en detalles minuciosos? ¿Es posible retener algo del espíritu de la metodología aplicada a la melodía de seis compases de *Dios salve al rey* (capítulo 5) en el análisis de los 454 compases del primer movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler? El siguiente análisis incorporará respuestas a estas preguntas recurriendo a múltiples criterios de segmentación. Veremos —una vez más— que un análisis paradigmático no corta todos los vínculos con enfoques más tradicionales, ya sea que se concentren en el tema, la armonía, la conducción de voces, la textura, el ritmo o la periodicidad. Más bien, el análisis paradigmático reformula algunas de las ideas que surgen al realizar un análisis tradicional, destacando el papel constructivo de la repetición y las transformaciones que se asocian con ella.

En su comentario de las últimas obras de Mahler (a diferencia de su estilo tardío), Adorno se hizo eco de una dicotomía de larga data en el discurso histórico sobre la música separando “la inmediatez musical y sus formas técnicas de organización” del “espíritu de la música”. “Comprender la música”, afirmaba, “no es otra cosa que la consumación de la interacción entre ambos”.¹ La dicotomía opera en el nivel metodológico y tiene también consecuencias retóricas. Pero es problemática, por último, porque no hay duda de que cierta medida del “espíritu de la música” influye en el análisis de “la inmediatez musical y sus formas técnicas de organización”; es difícil creer que el espíritu de la música pueda ser captado por oyentes que no posean sensibilidad alguna en cuanto a las cualidades musicales inmediatas, tengan o no la capacidad de darles denominaciones técnicas a tales cualidades. En la práctica, mantener el espíritu y la técnica como ideales y tratar al mismo tiempo de transmitir la dinámica de su interacción plantea múltiples desafíos. Es por eso que, a pesar de su fragilidad manifiesta, las oposiciones que se invocan con tanta frecuencia entre estructura y expresión, estructura autónoma y no autónoma, lo musical y lo extramusical o incluso entre estructuralismo y hermenéutica no se han tornado totalmente irrelevantes en el discurso musicológico contemporáneo. Las diferencias que promulgan están en la raíz misma de casi toda la teorización del significado musical.

La principal labor intelectual en este libro ha estado dirigida a la explicación de la inmediatez musical y sus formas técnicas de organización, dejando al mismo tiempo que el espíritu de la música surja de los relatos individuales o incluso personales que genera dicha inmediatez. Mi reticencia puede parecer evasiva, pero se propone ser estratégica. Está motivada en parte por el reconocimiento de que el espectro de respuestas que

¹ Adorno, *Mahler*, op. cit., p. 149. [Trad. esp.: p. 292].

produce el espíritu de la música es de una pluralidad irreducible y una heterogeneidad inevitable. Pluralidad y heterogeneidad, sin embargo, no se relacionan con una especulación sin límites sino —más pragmáticamente— con la naturaleza de nuestra participación (metalingüística e institucional) en la práctica crítica. Tampoco me propongo sugerir que la inmediatez musical permita, por último, una caracterización homogénea. Creo, sin embargo, que el grado de divergencia dentro del ámbito de la caracterización técnica es mucho más reducido que la diversidad dentro de las caracterizaciones del espíritu. Esta diferencia no conlleva una recomendación respecto de la importancia de explorar uno u otro término de la dicotomía. No obstante, como parte de la propuesta de este libro ha sido alentar las aventuras (espirituales) que emanan de la observación de los procedimientos técnicos, mantendré esta misma postura en el análisis siguiente. La “inmediatez musical” estará construida a partir del punto de vista específico del uso de la repetición.

Pasemos entonces a una obra que no carece precisamente de múltiples comentarios analíticos.² De hecho, algunos análisis —como el de Constantin Floros— son implícitamente paradigmáticos. Mi propio enfoque se diferencia en cuanto es más explícito en ese sentido. Como lo hemos hecho antes, seguiremos un procedimiento analítico en dos pasos. Primero, identificaremos los elementos constitutivos o unidades de todo el movimiento;

² Henry-Louis de La Grange brinda una síntesis provechosa de los estudios analíticos de importancia que se han elaborado sobre la Novena Sinfonía y ofrece, a su vez, su propia visión original. Véase *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 1405-1452. Véase también Stephen Helling, “The Ninth Symphony”, en Donald Mitchell y Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 467-490. Dániel Bíró pone el acento sobre el timbre en una apreciación holística del movimiento en “Plotting the Instrument: On the Changing Role of Timber in Mahler’s Ninth Symphony and Webern’s op. 21”, trabajo no publicado.

segundo, analizaremos algunas de las relaciones entre los elementos constitutivos. Es en esta segunda etapa —la etapa de la *dispositio*, podríamos decir— que los temas referidos al discurso pasarán a primer plano.

CRITERIOS DE SEGMENTACIÓN

¿Cómo se hace para dividir una textura relativamente compleja como la del primer movimiento de la Novena de Mahler en unidades manejables, significativas? Con sus 454 compases, es un movimiento de tamaño considerable, de hecho, muy distante de los seis compases de *Dios salve al rey* con los que presentamos el método paradigmático en el capítulo 5, o de los ciento cuatro compases del *Intermezzo* en *Mi menor* op. 119, N.º 2, de Brahms que estudiamos en el capítulo anterior. En cuanto a los gestos, el movimiento de Mahler es quizás más cercano al *Orfeo* de Liszt, pero en Liszt la separación entre los elementos constitutivos es más clara. Sin embargo, son pertinentes los mismos principios generales de segmentación. Las unidades deben ser significativas y diferenciadas morfológicamente. La repetición puede ser exacta o presentar variaciones (con varias etapas intermedias). Si implica tendencias tonales, paradigmas de conducción de voces o identidades temáticas, la repetición debe entenderse con cierta flexibilidad para que se puedan incorporar relaciones menos cercanas. Por ejemplo, si dos unidades comienzan de la misma manera o indican las mismas intenciones narrativas y concluyen de la misma manera (sintácticamente) pero no llegan al cierre por el mismo camino, pueden considerarse idénticas en un nivel. Para llevar a cabo el análisis de un lenguaje tonal de enorme riqueza se deben emplear criterios asociativos menos estrictos; tales criterios son necesarios también para incorporar las intrincadas texturas de Mahler y registrar la tendencia narrativa que manifiestan. Como veremos, hay múltiples unidades

que tienen una disposición narrativa intrínseca. La narración a menudo (pero no siempre) está conducida por la melodía e imbuida de tendencias de comienzo, continuación y final.

El contraste y la discontinuidad son criterios para la segmentación que guardan una relación entre sí. El *contraste* puede expresarse como la yuxtaposición de texturas densas y menos densas, la alternancia y superposición de colores tonales o de grupos de colores tonales diferenciados, tendencias tonales opuestas o lejanas, o gestos temáticos diferenciados.³ Generalmente nos encontramos con el contraste desde la izquierda, es decir, de manera prospectiva, como si nos topáramos con él. Sin embargo, no es posible aplicar la designación de contraste a todos los gestos visibles de discontinuidad. Cuando los elementos colectivos de diferencia que separan dos unidades adyacentes parecen superar en número a los elementos colectivos de identidad o estar articulados con mayor energía, tendemos a hablar de *discontinuidad*. No obstante, ni la continuidad ni la discontinuidad pueden ser absolutas.

En resumen, lo que define la segmentación es la tendencia del material: sus propensiones y asociaciones convencionales y naturales. Escuchar desde este punto de vista implica prestar atención a la dinámica que se está desarrollando en sentido inmediato incluso mientras se reconocen asociaciones con otros momentos. Escuchamos hacia adelante pero también tenemos en cuenta resonancias que nos hacen escuchar lateral y retrospectivamente.

Es conveniente destacar que los límites que separan las unidades adyacentes no siempre son tan firmes como podría sugerir

³ Sobre el tema del contraste en Mahler, véase Paul Whitworth, "Aspects of Mahler's Musical Style: An Analytical Study", tesis doctoral, Cornell University, 2002. Sobre el manejo que hace el compositor del color tonal, véase John Sheinbaum, "Timbre, Form and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies", tesis doctoral, Cornell University, 2002.

nuestra segmentación. Los procesos que se suceden en el interior de una unidad pueden invadir la unidad siguiente. A veces solo reconocemos la novedad retrospectivamente. Y la fusión de comienzos y finales, procedimiento que se remonta a los primeros tiempos del pensamiento tonal, suele ser evidente en Mahler. Las unidades pueden estar vinculadas por un proceso fluido de transición; el comienzo y el fin de este proceso pueden no estar claramente definidos. Por lo tanto, los límites que indican los números de compases no son más que mojones convenientes, indicadores provisorios –no definitivos– de cortes potenciales. No debería negarse a los oyentes la oportunidad de escuchar más allá de estos límites si lo desean; de hecho, esta forma de escuchar es casi inevitable durante una audición habitual de la obra. Me limito a pedir a los oyentes que acepten la validez de estos límites con fines del análisis.

ANÁLISIS PARADIGMÁTICO

He dividido el movimiento en treinta y tres unidades. Recorramos primero el movimiento describiendo sus rasgos y tendencias. Luego analizaremos la forma y el significado. (De aquí en adelante el lector deberá referirse a la partitura completa del movimiento para verificar la siguiente descripción).

Unidad 1 (compases 1-6)

En estos compases iniciales (véase la partitura para piano de estos compases en el Ejemplo 8.1) tenemos la sensación de que algo está comenzando a manifestarse; esta sensación se transformará cuando entren los primeros violines al final del compás 6 con un fa sostenido seguido de un mi; un gesto melódico que se repetirá inmediatamente y que a su tiempo llegará a encarnar la voz narrativa. Los compases iniciales son fragmentarios

y diferenciados en lo tímbrico, carecen de un perfil urgente o definido. En retrospectiva, se verá que estos compases constituyen una anacrusa metafórica del auténtico comienzo del movimiento. Tienen el propósito de exponer varios motivos clave: un motivo sincopado o "ritmo entrecortado" que tocan los cellos y las trompas; un "motivo de tañido de campanas" ejecutado por el arpa (que incluye una tríada de re mayor que sugiere una relación pentatónica); una "frase triste" que interpretan las trompas basada en un gesto melódico la-si (la-si provee el marco para los compases 3-4² y luego se enuncia directamente en los compases 5¹-6²); un "susurrar o palpar" en la viola (que, a pesar de estar planteado funcionalmente como acompañamiento, resulta esencial para el discurso del movimiento). El efecto total es atmosférico y descriptivo; hay una sensación de que se está reemplazando la nada.⁴

Ejemplo 8.1. Compases iniciales el primer movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler.



La unidad 1 no solo expone los principales motivos del movimiento; regresará con cambios compositivos para comenzar la llamada sección de desarrollo (unidad 10). También la escucharemos en el clímax del movimiento (unidad 24). No hay nada en esta presentación inicial que nos permita predecir funciones

⁴ Hemos tomado las frases descriptivas de Deryck Cooke para referirnos a la unidad 1 porque parecen especialmente apropiadas. Véase Cooke, *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*, Londres, Faber, 1980, pp. 116-117.

y transformaciones subsiguientes; nada, excepto tal vez la manera embrionaria de exponer el comienzo, que sugiere una presentación subsiguiente donde las ideas se hayan formado plenamente. Son también significativas la relativa autonomía y el carácter separado del pasaje (los compases 1-6 fueron tachados en la partitura manuscrita de Mahler en algún punto del proceso compositivo; luego volvieron a aparecer), su estilo espacial más que lineal y el despliegue fascinante y no jerárquico de timbres a la manera de una *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres]. Si a pesar de las tendencias espaciales de la unidad tenemos la capacidad de prestar atención a la tendencia tonal general, ella aparecerá como un ancla, como una fuente de continuidad a lo largo de todo el pasaje.

Unidad 2 (compases 6¹-17²)

Aquí se expone el tema principal (o sujeto). (El Ejemplo 8.2 reproduce la melodía). El material está en modo de canción, evoluciona sin prisa, tiene un aire de nostalgia. Esa aura de serenidad es en parte el resultado del agrupamiento de motivos: dos notas y un silencio, dos notas y un silencio, tres notas y un silencio, cinco notas y un silencio, tres notas y un silencio, las mismas tres notas y un silencio, finalmente un amplio gesto en el cual se ofrecen siete notas en trece puntos de ataque. La melodía parece moverse sobre el mismo terreno incluso cuando se aparta, gradualmente, con sutileza, de su molde inicial.

Ejemplo 8.2. Tema principal del primer movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler, compases 7-16.



Mientras que la unidad 1 tenía la fundamental en la, la unidad 2 interpreta la tendencia tonal de ese la como dominante de re. Un gesto melódico descendente, del tercero al segundo grado de la escala (en este caso, fa#-mi), que dominará todo el movimiento, atraviesa la mezcla polifónica de la unidad 2. Ciertamente, dicho término sonoro es una promesa, porque es incompleto desde el punto de vista sintáctico. Esta no es una expresión característica de Mahler exclusivamente: el movimiento descendente del tercero al segundo grado de la escala tiene más de un siglo de uso convencional; los más conocidos, en el primer movimiento de la sonata op. 81a *Los adioses* de Beethoven y en "La despedida" de *La canción de la tierra* del propio Mahler. En esta unidad, fa#-mi aparece primero como un comienzo, luego en los compases 14-18 (el final de la unidad) aparece en el contexto de un final.

La melodía de las cuerdas y las trompas transmite una atmósfera de "érase una vez", que sugiere un movimiento de proporciones épicas. Entre otras cosas, el *ostinato* del bajo en los compases 9-13 destaca la magnitud del entorno. También es significativo que se silencie la influencia de la sensible de modo tal que el entorno armónico –pandiatónico más que simplemente diatónico– adquiere la cualidad de un medio flexible más que de un perfil marcado. Entre otros rasgos, se incorpora la sexta al acorde de tónica; algunas sonoridades contienen apoyaturas no resueltas mientras que otras sugieren una combinación de funciones de tónica y dominante. La unidad 2 termina de manera incompleta. El diálogo entre los segundos violines (que llevan la melodía principal) y las trompas (que cantan una contramelodía en los compases 14-17) está dominado por gestos que prometen cierre. El oyente sigue avanzando con la expectativa de que finalmente se llegará a una realización plena.

Unidad 3 (compases 17^o-28)

Vuelve a escucharse el tema principal, pero se modifican la retórica y el objetivo armónico. Los primeros violines conducen

en un registro superior: una octava más alto que el comienzo de la unidad anterior. Los violines comienzan como si fueran a decir lo mismo y de esta manera intensifican la retórica y subrayan la sensación de arcaísmo que es intrínseco a la unidad 2. Esta unidad concluye con una progresión melódica fa#-mi-re (compases 24-25) y está seguida del mismo tipo de ecos con que terminaba la unidad anterior (compases 14-17). Aquí los ecos adquieren una cualidad marcada ya que pasan del modo mayor al menor; como fa-mi en una escala menor es un semitono, tiene un efecto más conmovedor que el tono en modo mayor.

Resumiendo lo visto hasta ahora: comenzamos con un preludio independiente (unidad 1) que parecía estar fuera del marco narrativo. Luego aparecía el tema principal para indicar el comienzo propiamente dicho y anunciar sus intenciones narrativas (unidad 2). Destacamos que no se trata de un enunciado tan enfático como el que podríamos imaginar para un comienzo sinfónico decidido: tiene un estilo indulgente, la idea se desarrolla a su propio paso, con suma lentitud. Finalmente, la unidad 3 ofrece una repetición variada de la unidad anterior, llega a una cadencia auténtica y termina con el mismo tipo de material de transición que concluyera la unidad previa. Este material de transición, con su contraste afectivo, lleva la promesa de algo inquietante.

Unidad 4 (compases 29-47)

Esta unidad presenta el contraste más llamativo del movimiento hasta este momento. El modo pasa decididamente de mayor a menor; el diatonicismo predominante (tal vez incluso la insinuación de algo folclórico), es reemplazado por una red cromática en la cual aparece con frecuencia, entre otras configuraciones, la tríada aumentada (la-do#-fa en los compases 29-30, 36 y 38, y re-si b -fa# en el compás 37); la narración melódica es más activa, más agitada y aparenta ser más inquieta;

el registro que abarca la melodía cubre un enorme rango de por lo menos tres octavas. Esta intensificación de la retórica produce el primer punto culminante del movimiento en el compás 39, un punto de culminación más que un punto culminante de tensión que requiera una resolución inmediata (se produce sobre re, la tónica). Este clímax estadístico es el resultado de la actividad combinada en los ámbitos de la textura, la dinámica, el rango y el registro.

El punto culminante del compás 39 es seguido por otro proceso de intensificación. Los compases 44-47 presentan un impulso decisivo hacia la cadencia. Mahler empleó un procedimiento marcado, lineal y deliberado en esta cadencia, la mayor cadencia del movimiento hasta ahora. Mientras que las unidades 1-3 parecían resistirse a emplear un procedimiento por sensibles (excepto en la transición entre unidades), la unidad 4 explota la dependencia intrínseca de la relación cromática. Es de destacar la fanfarria de trompetas (compases 44-46) que intensifica el efecto al tiempo que le aporta potencial temático a este final. La unidad 4 desemboca literalmente en la siguiente.

Resumiendo nuevamente lo visto hasta ahora: la unidad 1 tiene una orientación espacial, ofrece un mosaico de motivos dentro de un perfil temporal carente de urgencias. Las unidades 2 y 3 comienzan el proceso narrativo, apuntan a un futuro que aún no ha llegado a hacerse realidad. La unidad 4 estimula el lenguaje común de la obra elaborando el primer clímax e introduciendo emociones más oscuras; la unidad 5, como veremos, continúa desde donde quedó el par 2-3, abriendo un nuevo nivel de narración que, sin embargo, no tarda en quedar trunco. La narrativa de Mahler tal como se presenta en estas primeras cinco unidades se basa en redes de actividad en las que ideas y procesos conductores compiten por la atención. Si bien es posible, de hecho, extraer una *Hauptstimme* [voz principal], hay diferentes partes instrumentales que reclaman prioridad melódica. Por lo tanto, estamos ante "grados de narratividad" (como los llama

Vera Mizcnik).⁵ Por ejemplo, el simple acto del relato melódico en las unidades 2 y 3 se transforma en una actividad más comunitaria en la unidad 4. La unidad 1, de manera similar, adopta el estilo de una constelación, de algo comunitario, por defecto más que por designio. (No me refiero aquí a las intenciones del compositor, sino a la tendencia del material musical). Como suele suceder en Mahler, hay un exceso de contenido, más del necesario para establecer una línea narrativa.

Unidad 5 (compases 46^o-54^o)

Esta aparición del tema principal incorpora motivos del preludio (unidad 1), incluso el palpitante motivo de seisillo presentado en el compás 5 por las violas y trompas, ahora a cargo de los contrabajos y fagotes, y la "frase triste" que anunciarán las trompas en los compases 4-5, confiado ahora a las trompetas (compases 49-50). La música hace una cadencia rota en los compases 53-54 mediante un movimiento de V- b vi, abriendo así el ámbito menor del espectro tonal. Recordamos la yuxtaposición de re mayor y re menor en las unidades 3-4 y prevemos la presencia de dualidades similares, responsables de gran parte de la dinámica del movimiento.

La secuela de la cadencia de los compases 53-54 produce la fuerte sensación de una coda breve, pero una nueva idea melódica en un entorno tonal diferente (compás 57 en adelante, en si b mayor) aporta una sensación de comienzo más que de final. Esta combinación de funciones es en parte la razón por la que ubicamos el comienzo de la unidad 6 en el compás 54; la unión entre las unidades 5 y 6 es permeable.

⁵ Vera Mizcnik, "Music and Narrative Revisited; Degree of Narrativity in Mahler", en *Journal of the Royal Musical Association* 126, 2001, pp. 193-249.

Unidad 6 (compases 54³-63¹)

Si bien algunos de los elementos motivicos que se presentan aquí ya fueron esbozados en unidades previas, la tendencia primordial es la del sueño o el recuerdo, como si se estuviera filtrando una canción perdida (entonada por los segundos violines y las flautas). El momento tiene el carácter de un paréntesis que contribuye a la narración. Este rasgo surgirá con mayor fuerza cuando los oboes y los violines irrumpen en el compás 63 para retomar la narración principal. Podemos sospechar que aquí se está llevando a cabo una cierta medida de actividad tonal (la tonalidad de Si bemol está a una tercera de distancia de Re), pero aún no podemos estar seguros. El final de esta unidad ilustra la tendencia de Mahler a problematizar la sintaxis convencional: lo que comienza como un gesto cadencial en si bemol inducido por un 6/4 (compases 62-63) se abandona o se abrevia. Podemos hablar con cierta certeza de una interrupción o incluso de una disyunción entre las unidades 6 y 7. (Los analistas en busca de continuidad no tendrán dificultades en encontrarla: la tonalidad de Si bemol provee un vínculo entre ambas unidades).

Unidad 7 (compases 64-79)

Esta unidad comienza como otra versión del tema principal, con la promesa del motivo de la "despedida", fa#-mi. Sin embargo, la continuación se modifica para llevar a un cierre ampliado. A partir del compás 71, se genera la expectativa de algo nuevo mediante una red de gestos de cierre dentro de una polifonía diatónica. Bien podríamos tener la sensación de que la labor del tema principal (como lo escuchamos en las unidades 2, 3, 5 y ahora 7) ya está casi realizada y de que debe suceder algo nuevo para contrarrestar la sensación generalizada de estasis. La cuidada yuxtaposición de mayor y menor en los compases 77 y 78 respectivamente resume la historia modal

del movimiento hasta este punto, sin dar, no obstante, la impresión de que la unidad 7 tiene la capacidad de resolver todas las tensiones acumuladas.

Unidad 8 (compases 80-91)

La unidad comienza sobre, más que en, Si bemol. Entre otros motivos ya escuchados, incorpora el principal material contrastante del movimiento, la idea cromática presentada primero como unidad 4, donde estaba basada en re. Aquí, es desplazada a si bemol, pero las alturas melódicas siguen siendo las mismas, un empleo de la invariancia en las alturas que no es común en Mahler. En 86-87, hay una fuerte sensación de dominante que señala la inminencia del cierre. Todo parece indicar que cerraremos en Si bemol, tonalidad que solo ha aparecido en forma esporádica hasta ahora (en particular, en la unidad 6), pero esta expectativa no se cumple. Lo que parece pertinente aquí y está plenamente de acuerdo con los impulsos metamusicales de Mahler no es la tonicalización de un grado específico de la escala, sino un deseo más primordial de cierta clase de articulación cadencial. La construcción motivica con características de mosaico se combina entonces con la insinuación de una cadencia para hacer que esta unidad indique que algo está en camino.

Unidad 9 (compases 92-107)

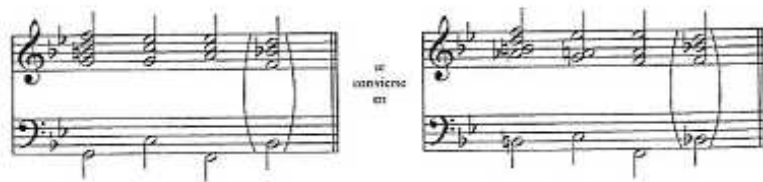
El gesto de cierre presentado al final de la unidad anterior se intensifica con este pasaje sincopado (Ejemplo 8.3) que regresará en momentos subsiguientes de intensificación. Reforzada por un címbalo y apoyada por una progresión de círculo de quintas (Ejemplo 8.4), esta unidad prepara una cadencia en si bemol. En el compás 98, un acorde con función de subdominante es un indicador más del cierre pero la continuación

normativa vuelve a demorarse. En otras palabras, mientras que el espíritu de intensificación se mantiene, no hay una sintaxis convencional que lo sustente. Por último, el material marcado *allegro* (compás 102) conduce apresuradamente a la unidad a una conclusión dramática en el compás 107. Tomamos conciencia de la importancia de este momento por su armonía 6/3 sobre si bemol. Es un gesto un tanto transgresor, porque en lugar del cierre cadencial estable tan deseado, Mahler ofrece un final inestable. De hecho, el acorde de 6/3 indica, entre otras cosas, una posible cadencia de mi bemol (véase la progresión hipotética en el Ejemplo 8.5). Un tiempo débil en lugar de un tiempo fuerte, la armonía de una precadencia más que un cierre cadencial, este momento está plagado de abandono. Mahler pone una doble barra en 107 para marcar el final de un segmento importante de la obra. Si este no fuera el final de la exposición, la violencia estratégica de rechazar el impulso hacia adelante sería menos intensa.

Ejemplo 8.3. "Frase intensificadora", Novena Sinfonía de Mahler, primer movimiento, compases 92-95.



Ejemplo 8.4. Modelo de la "frase intensificadora" citada en el Ejemplo 8.3.



Ejemplo 8.5. Continuación hipotética de los compases 105-106 de la Novena Sinfonía de Mahler, primer movimiento.



Resumiendo lo visto hasta ahora: la alternancia entre el tema principal (en re mayor) y el tema secundario (en re menor) establece un ritmo estructural de largo alcance que lleva al oyente a imaginar una obra de grandes proporciones. Hasta ahora, la circulación de motivos a la manera de un mosaico y la ausencia de una exploración tonal deliberada se han unido para desalentar cualquier expectativa que pudiéramos albergar de escuchar la articulación de una clara forma sonata. El movimiento, en realidad, forja su propio camino hacia nuestra comprensión. Comenzamos la exposición con una sucinta comprensión de que una idea diatónica, nostálgica (el tema principal), repetida con formas variadas, alternaba con una idea cromática, "atormentada" (según Cooke) que retiene cierta invariancia de alturas en la repetición mientras que se adapta a nuevas situaciones tonales. También nos ronda un tercer elemento secundario, el tema principal en si bemol (unidad 6), que le abrió la puerta a lo ultramundano. La Figura 8.1 presenta un ordenamiento paradigmático de las unidades.

Figura 8.1. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-9 de la Novena Sinfonía de Mahler, primer movimiento.

1	2		
	3	4	
	5		6
	7	8	9

El ordenamiento confirma que predomina el tema principal (aparece cuatro veces, en las unidades 2, 3, 5 y 7) y que el tema contrastante aparece dos veces (unidades 4 y 8). Ciertamente, el proceso formal implica más que esta disposición externa de materiales. Por ejemplo, hay un proceso teleológico contenido en la secuencia 2-3-5-7 que aporta una sensación de acumulación, pero esto no se observa fácilmente a partir de un simple ordenamiento paradigmático. Tampoco pueden inferirse fácilmente las relaciones entre la unidad inicial relativamente autónoma (1) y las unidades subsiguientes (tal vez las unidades 8 y 9 en particular). La experiencia de la forma en Mahler suele ser una cuestión compleja, que depende tanto de lo que *no* se dice como de lo que se dice y de la manera en que se dice. Abordar a Mahler aisladamente es arriesgarse a una experiencia empobrecida. Incluso en una obra como el primer movimiento de la Novena Sinfonía, donde la resonancia intertextual está menos relacionada con lo temático o lo motivico, una audición conducida desde lo interno todavía tendrá que enfrentarse con diálogos diversos. Por ejemplo, sin un horizonte de expectativas moldeado por nociones de forma sonata, forma rondó y tema con variaciones, podríamos no percibir algunos de los aspectos sutiles de la forma. Estas categorías no están borradas en Mahler; más bien, se las pone en peligro de desaparición y con esto me propongo decir que están presentes y ausentes simultáneamente, visibles pero enmudecidas. Mahler exige que sus oyentes cultiven una imaginación dialógica.

Unidad 10 (compases 108-129³)

En esta unidad se percibe de inmediato la activación del modo de habla. El desarrollo motivico a menudo toma esta forma porque, de hecho, pone de relieve el modo de trabajo, la manipulación consciente y permanente de los motivos musicales sin la limitación de la periodicidad regular. La unidad está marcada

al comienzo por una fuerte asociación motivica con la apertura de la obra: el motivo sincopado señala el camino (compases 108-110), seguido del motivo del tañido de campanas en los compases 111-112 y posteriores. Otros elementos se incorporan sin demora a esta recomposición poco estricta de la unidad 1. El propósito aquí es la manipulación, no la presentación. La textura escueta nos lleva a inferir que varios de los motivos parecen haber recorrido una distancia expresiva considerable. El modo de trabajo le cede su lugar a una sensación de coda breve en el compás 117 aproximadamente, donde un nuevo motivo en los oboes, el corno inglés, las violas y los cellos transmite la sensación gestual de un cierre, pero no provee la sintaxis adecuada. Esta sensación de cierre se mantendrá a lo largo de las unidades 10 y 11 antes de transformarse en un sentimiento de anticipación al comienzo de la unidad 12 (compás 136). En cierto sentido, las unidades 10, 11 y 12 constituyen una gigantesca recomposición de la unidad 1 y establecen, por lo tanto, la expectativa de una secuencia de eventos reminiscente de las unidades 1-9.

Unidad 11 (compases 129¹- 135³)

La brevedad de la unidad 11 se corresponde con la brevedad de su aparición anterior en la unidad 6, donde funcionaba casi como el recuerdo de una melodía olvidada, carente de un destino y de un perfil definidos. Aquí retiene su carácter retroactivo, velado, junto con los suspiros profundamente melancólicos de las flautas y las trompas, todo ello acompañado por el motivo del tañido de campanas del arpa.

Unidad 12 (compases 135⁴-147)

Un pedal de re, al principio con armonías en modo menor y luego en modo mayor, sirve de base para un pasaje cargado de trémolos, conducido por una escala cromática que se va

desplegando de manera gradual. Todo esto sugiere cierto tipo de llegada temática o tonal. Lo que se pone de manifiesto aquí es el lenguaje común del compositor, no su lenguaje poético. El propósito es cumplir con el legado de las primeras diez unidades del movimiento. Los oyentes que se aferran a esquemas formales convencionales dirán que hemos comenzado el proceso formal del desarrollo, pero el breve enunciado de la unidad 11 bien podría socavar esta idea porque funcionalmente tiene más características de presentación que de desarrollo. A su vez, la unidad 12, claramente anticipatoria, sugiere una retransición más que una transición, aunque esto sería prematuro dado el punto al que hemos llegado en la narración formal. Sin embargo, el hecho de que esté apoyado sobre un pedal "de tónica" introduce un elemento de incongruencia. Es un rasgo típico de Mahler darles perfiles funcionales mezclados a los materiales.

Unidad 13 (compases 148- 1601)

Esta variante cálida y nostálgica del tema principal aparece en una de sus formas más estables: las armonías alternan entre tónica y dominante y la estructura de la frase es un simple 4 + 4 seguido de una frase de cinco compases que se superpone con la unidad siguiente. ¿Es que el proceso de desarrollo ya ha terminado con esta aparición del tema principal? La unidad 13 tiene en cierto modo las características de un oasis. Es de notar la influencia del contexto sobre el significado. En las apariciones anteriores y a pesar de que este material estaba rodeado de un aura de pasado, el tema principal siempre había significado presencia. Aquí, en el contexto de un proceso de desarrollo que evoca más un paisaje devastado que una exploración definida (brahmsiana), el tema principal adquiere el carácter de un sueño, un recuerdo.

Unidad 14 (compases 160- 195)

El modo de trabajo que fuera activado en la unidad 10 y suspendido en la unidad 13 se reactiva aquí usando los gestos de cierre de la unidad 10. Inesperadamente, el tema principal vuelve a aparecer en su forma estable más reciente (compás 116), pero ahora está en mi bemol mayor, no en re, y no tarda en ser reemplazado por la mera actividad. Parte del material motivico parece nuevo (las notas que tocan los contrabajos en 174 son un ejemplo, no así el ritmo), mientras que parte de dicho material es conocido. La unidad en su conjunto es inestable en lo tonal a pesar de que flirtea con sol mayor a partir del compás 182. El procedimiento se intensifica del compás 174 en adelante. Hay motivos ya escuchados que se incorporan laboriosamente a una textura plenamente contrapuntística y este modo de trabajo —una especie de lucha — continúa durante todo el resto de la unidad para alcanzar cierto tipo de punto local de inflexión al comienzo de la unidad siguiente.

Unidad 15 (compases 196-210)

Como en su aparición anterior, este pasaje sincopado y apoyado por un bajo que se mueve por quintas indica intensificación; esta vez llega a su clímax en el primer punto culminante del desarrollo (compás 202). Una vez más, la nota del bajo es re, por lo tanto, no es la tensión de la distancia tonal lo que produce el punto culminante, sino la actividad en los parámetros secundarios de textura y dinámica. Luego del punto culminante, se incorporan al acompañamiento motivos de semicorcheas, derivados de la idea contrastante del movimiento (escuchada también en la unidad 10, compases 121-124), que preparan su aparición melódica en la siguiente unidad.

Unidad 16 (compases 211-246⁴)

Vuelve a aparecer el material de gran carga afectiva que cumple la función de principal material contrastante del movimiento. Cuando lo escuchamos por primera vez (unidad 4), la tónica era re menor. Luego, apareció con las mismas notas sobre un pedal de si bemol (unidad 8). En esta tercera aparición, las alturas se mantienen invariables y se usa el pedal de si bemol de la segunda aparición, pero la orientación modal ahora es menor, no mayor.

Este material indica solo el comienzo de una unidad cuyo propósito es presentar el proceso de elaboración. No lo hace como antes yuxtaponiendo diferentes temas en una configuración con características de mosaico, sino explotando al máximo un único tema en busca de un efecto expresivo. A lo largo de toda la unidad predominan los timbres basados en las cuerdas y a menudo se duplican las líneas. (El sonido basado en las cuerdas anticipa el final, a la vez que tiene reminiscencias del final de la Tercera Sinfonía de Mahler). En su contexto inmediato, los materiales indican un acto cadencial en gran escala. Sin embargo, el acercamiento a la cadencia del compás 125 no se concreta; tampoco el punto culminante local del compás 221 desemboca en una cadencia. Finalmente, en las primeras dos corcheas del compás 228, aparece la sintaxis para una cadencia en si bemol, pero el momento no está acompañado por ninguno de los requisitos de duración ni de retórica para esa cadencia. El objetivo resulta ser la tónica del movimiento y esta cadencia se presenta en 235-236, aunque el impulso vaya más allá de este momento e incorpore una serie de reminiscencias o reflexiones poscadenciales.

Si bien en este movimiento se exploran de vez en cuando las relaciones entre las tonalidades (como lo demostrara Christopher Lewis),⁶ el dramatismo general no depende fundamentalmente

⁴ Christopher Lewis, *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*, Ann Arbor, Michigan, UMI Press, 1894.

de una exploración deliberada de centros tonales alternativos. La tónica —ya sea en modo mayor o menor— nunca está demasiado lejos; de hecho, en esencia y a pesar de que hay pasajes en si bemol mayor y si mayor relacionados por terceras, podríamos decir que el movimiento nunca se aleja verdaderamente de la tónica. Su labor se concentra en la manipulación temática, de texturas y de estructuras de frase.

Unidad 17 (compases 245⁴-266)

Regresa el pasaje de trémolos de la unidad 12 para anunciar la llegada de una estabilidad temática. Este anuncio está acompañado por una constelación de motivos (que incluyen el gesto fa#-mi, la tríada aumentada y el descenso cromático).

Unidad 18 (compases 266³-279²)

El tema principal adquiere una inflexión melodramática, que se presenta como un enunciado de un solo de violín (compases 269-270). El timbre único a veces indica un final, tal vez un epílogo; a veces el efecto es especialmente conmovedor. Esta sensación general de trascendencia se transmite aquí incluso cuando hay otros motivos que pueblan esta típica constelación mahleriana.

Unidad 19 (compases 279²-284)

Este pasaje sincopado, relacionado previamente con momentos de intensificación, aparece aquí sin todas las condiciones para lograr una intensificación, porque la unidad precedente era estable y tenía una función de presentación. (Una función de continuación o de desarrollo habría brindado una preparación más natural o convencional). Solo en los últimos dos compases de la unidad 18 (277-278) se había hecho un mínimo intento para

evitar la discontinuidad respecto del comienzo de la siguiente unidad. En cierto sentido, entonces, esta unidad intensificadora opera en un nivel mayor, no en un nivel local. Nos retrotrae al pasaje similar anterior y nos recuerda que a pesar del dulce retorno del tema principal en el compás 269 la actividad de desarrollo no ha concluido aún. Retrospectivamente, podríamos interpretar la unidad 18 como una interpolación.

Unidad 20 (compases 284¹-295¹)

Una línea ascendente del bajo, cromática en su mayor parte, de la unidad precedente (mi[♯]-fa[♯]-la b -la[♯]) desemboca en el si mayor inicial de esta unidad. La dimensión temática se activa con fanfarrias de trompas y trompetas, así como la frase triste de los compases iniciales de la obra, ahora con un espíritu decididamente jubiloso (compás 286).

Unidad 21 (compases 295²-298)

Señalamos esta frase de cuatro compases como una unidad separada porque la reconocemos por sus apariciones previas. En contexto, si embargo, es parte de un amplio gesto que comienza en la unidad 20 y llegará a su clímax en la unidad 24. Parte de lo que llama la atención acerca de este momento desde el punto de vista compositivo es que un gesto que parecía marcado en sus tres apariciones previas (unidades 11, 15 y 19) aparece ahora sin énfasis alguno cuando está llevando a cabo su tarea más decisiva. Aquí, queda incorporado al flujo, neutralizado, por así decir, de modo que como oyentes podamos prestar atención a los procesos de producción.

Unidad 22 (compases 298⁴-308)

Esta unidad recupera la tonalidad y el material de la unidad 20, retoma el proceso que comenzara allí y presenta así la

trayectoria dinámica ascendente. Llega a la dominante de la bemol mayor en el compás 304, rechaza la oportunidad de ir a una cadencia y se embarca en una nueva enunciación de la frase intensificadora. La declaración enfática del comienzo del compás 304, la disminución de la velocidad en el compás 307 y los do agudos de los violines y clarinetes en ese mismo compás contribuyen a que la sensación de que se aproxima un punto culminante se torne particularmente potente al final de esta unidad.

Unidad 23 (compases 308²-320)

Esta frase intensificadora, con su comienzo *in media res* (tanto armónica como rítmicamente), se hace cargo de la narración y prepara una cadencia en si mayor. La indicación expresiva de Mahler es *Pesante (Höchste Kraft)*. Si alguno de los agentes temáticos que han aparecido hasta ahora tiene la capacidad de generar una crisis, se trata sin duda de este. En esta cuarta aparición –por ahora final– un tritono fa[♯]-do destaca su inestabilidad estructural (compás 308, segundo tiempo, notas de la soprano y el bajo). Melódicamente, se llega al fa sostenido del compás 308 desde el do inferior, mientras que en el bajo, el do aparece enarmónicamente como si sostenido (parte de la dominante de la supertónica). El do a su vez conduce a do sostenido (la supertónica, compás 309) y luego a fa sostenido (la dominante, compás 310). Siete compases después (compás 314), el gran colapso se produce con una imponente combinación de gestos descendentes, el estruendo de la percusión ejecutada *mit höchster Gewalt* (con la mayor violencia), un tritono irreductible de do-fa[♯] que mantiene firme la sonoridad, el ritmo sincopado del comienzo mismo de la obra y la dinámica de *fff* seguida de un diminuendo. Han aparecido otros puntos culminantes hasta ahora, pero ninguno es comparable a este en su plena intensidad.

Unidad 24 (compases 320^a-346)

Si bien en las unidades precedentes se transmitía de manera prospectiva e inequívoca la idea de que se aproximaba un punto culminante, solo se comprende en retrospectiva que el momento de clímax es, en efecto, una recomposición de la unidad 1. El ritmo sincopado de los compases 314-315 era el ritmo con el que se inició la obra: silenciosamente, sin fanfarrias, casi inadvertido, como en gestación. Era el mismo ritmo que anunciara el comienzo del modo de trabajo del movimiento después de más de cien compases (unidad 10, compás 108). En la unidad 23, indica un colapso; de hecho, el efecto acumulativo de los compases 313-314 es una neutralización del sentido tonal, un ingreso al reino de la no música dentro de los límites de la expresión tonal. El ritmo sincopado trae también una promesa de recuperación y es a partir de las ruinas generadas por el inmenso clímax que surgen *flashbacks* temáticos en la unidad 24. Además del ritmo sincopado, también desempeña aquí un papel prominente el motivo del tañido de las campanas, como un *ostinato* en todos los compases entre el 319 y el final de la unidad (compás 346). Luego aparecen las fanfarrias de metales ejecutadas en modo auténtico, que destacan lo que el mismo Mahler describe como una marcha fúnebre (*Wie ein schwerer Kondukt*). Una sensación de desolación recorre este pasaje cuando el motivo narrativo fa#-mi de la unidad 2 aporta la base material para la procesión.

Figura 8.2. Ordenamiento paradigmático de las unidades 10-24 de la Novena Sinfonía de Mahler, primer movimiento.

10	11	12	13		
			14	15	16
		17	18	19	20
				21	22
				23/1	
23/2					
24					

La historia paradigmática del desarrollo puede inferirse a partir de la Figura 8.2.⁷ Una vez más, los medios para llevar a cabo la representación resultan limitados porque se han sacrificado las múltiples y complejas afinidades entre las unidades para realizar distinciones simplificadas, más generales, basadas en la similitud y la diferencia. Sin embargo, hay un rasgo que se manifiesta con particular energía: la sucesión de “diferencias” desde la unidad 10 hasta la 16 inclusive (interrumpida solamente por la 14, que “repite” la 13), que da lugar a la segunda de las cadenas más largas de este tipo en la obra. (La cadena más larga es 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, pero el hecho de que el fragmento 7-9 pertenezca a la exposición mientras que el fragmento 10-13 pertenece al desarrollo socava la sensación de una novedad consistente). Si la sucesión de ideas nuevas es una marca de narrativa musical, puede decirse que esta porción de la obra ejemplifica la narración más prolongada. El modo es similar a la prosa más que al verso. De hecho, es llamativo el contraste con la exposición, donde una sola idea dominante conducía la acción. Veremos más adelante que la reexposición procede más como la exposición que como el desarrollo.

Unidad 25 (compases 346^a-356)

El nostálgico tema principal regresa con una sensación de estabilidad. Luego de la crisis (o incluso las crisis), la mayoría de los oyentes le asignará mayor importancia a este retorno desde el punto de vista de su función catártica que a sus “pequeños retornos” en las unidades 3, 5, 7, 13 y 14. No es que se haya satisfecho el deseo de llegar a re mayor ni que el nostálgico tema

⁷ La unidad 23 está dividida en dos porque las partes se relacionan con materiales diferentes. Sin embargo, la mantenemos como una sola unidad porque el gesto general parece continuo e indiviso.

principal nos haya dejado anhelando volver a escucharlo. Se trata simplemente de que el gesto de problematización que llegó a su punto más alto en la unidad 24 nos ha preparado psicológicamente para la certidumbre del regreso temático.

¿Cómo se escucha una reexposición desde el punto de vista de un régimen paradigmático? Tal vez la pregunta no sea tan trivial como podría sonar en un principio. Surge porque la repetición no permite novedad en el material (o lo permite de manera limitada), concentrando lo novedoso en los ámbitos de lo temporal y lo experiencial. La novedad temporal a su vez no permite la identidad de material. Pero la diferencia desmesurada tiene un efecto psicológico amenazante, porque sin una sensación de retorno, sin una referencia a lo familiar, la música pierde su esencia ontológica. Mahler lo comprendía claramente, siguiendo en este sentido a sus predecesores clásicos. Pero como lo fuera antes para Brahms, la reexposición para Mahler era siempre un estímulo directo para la elocuencia, la inflexión artística, la creatividad. Nunca decimos lo mismo dos veces. Sería equivalente a mentir. Escuchar una reexposición significa, entonces, prestar atención a la identidad en la diferencia, o más bien, a la diferencia en la identidad. Si bien nuestro esquema de equivalencia paradigmática pasa por alto numerosos detalles, nos orienta hacia grandes niveles de identidad que a su vez facilitan actos individuales de diferenciación deliberada.

Unidad 26 (compases 356⁴-365²)

Se repite la unidad 25 (con la sucesión 25-26 equivalente a la sucesión anterior 2-3), pero ahora comienza en un registro más agudo y son los primeros violines quienes conducen. El período termina con una cadencia rota sobre si bemol como sexta descendida (compases 364-365) y, por lo tanto, no se llega a una resolución. El impulso hacia la cadencia incorpora una melodía cromática ascendente (compases 363-365) que

trae reminiscencias de los compases 44-46, pero no se trata de una cadencia auténtica, sino de una cadencia rota.

Unidad 27 (compases 365²-372²)

El patrón de las notas del bajo sugiere que escuchemos esta unidad como un paréntesis ampliado, una prolongación de la dominante. La música comienza en si bemol y desciende pasando de la a sol sostenido (compás 370) para luego volver a ascender a la como V de re. Los temas están en varios estratos. Hay una versión del tema principal en las violas y los cellos, mientras que un tema secundario del compás 54 (cellos) es elevado a la capa superior de la textura melódica. Los últimos dos compases de esta unidad (371-372) derivan de la unidad 7 (compases 69-70). En resumen, mientras que la unidad 26 brindaba una sensación de tónica, la unidad 27 prolonga esa tónica mediante notas vecinas cromáticas en torno a su dominante.

Un aspecto del proceso de producción que se revela en esta unidad es la actitud de Mahler hacia la reexposición. En ciertos contextos, no concibe la reexposición como un regreso a la primera enunciación de un tema en particular, sino como un regreso al paradigma que ese tema representa. En otras palabras, la reexposición podría recordar la versión de un tema como aparece en el desarrollo, no en la versión expositiva, o bien puede recordar una versión que carezca de un precedente pero que sea fácilmente reconocible. De esta manera, la sección de cierre del movimiento incorpora referencias a toda la sustancia de lo escuchado. Estamos ante la forma más efectiva de organicismo mahleriano.

Unidad 28 (compases 372²-376²)

La nota la del bajo actúa como vínculo entre las unidades 27 y 28; resuelve en re en el tercer compás de esta unidad. El

campo temático que se está reexponiendo es la idea atormentada que escuchamos por primera vez como unidad 4. Sin embargo, esto solo dura cuatro compases: es interrumpido por un paréntesis espectacular. Entretanto, los metales traen a la memoria el material de las fanfarrias.

Unidad 29 (compases 376-391)

En un principio, este pasaje parece discontinuo respecto de lo precedente. Ofrece quizás el contraste más destacado de todo el movimiento. Con la indicación de *misterioso*, muestra claramente su carácter ajeno. Lo que escuchamos aquí es música de cámara más que música orquestal. Los instrumentos adoptan el modo improvisado de una *cadenza*. El pasaje en su totalidad adquiere las características de una prolongada anacrusa. Pero la significación está también aquí bajo la influencia de la formalidad de la imitación: el tema de las flautas de 383 pasa a las cuerdas más bajas en 386. La sensación de que el material está siguiendo su propio rumbo, sin limitaciones por parte de imperativos externos, formales, intensifica el aura parentética de la unidad. No hay una regulación por períodos y el modo de enunciación se percibe entonces como semejante al habla más que a la canción.

Unidad 30 (compases 391-398)

Se retoma aquí la reexposición del tema atormentado que comenzara en la unidad 28 y fuera interrumpida por 29; la cabeza del tema está ahora a cargo de los cellos y los contrabajos. La intención básica es lograr un énfasis significativo, de modo que la unidad asciende a un clímax modesto en 396-397 sobre re como V de sol, pero el sol como I nunca se materializa. Una vez más, la sustancia temática es rica en alusiones. Continúa en esta unidad el material de *cadenza* de la unidad precedente, especialmente la cadena de semicorcheas. También aparecen aquí

los gestos amplios y cálidos de las cuerdas que parecían darle especial importancia al prospecto de una cadencia en la unidad 16, con la indicación *Leidenschaftlich* [apasionadamente]. Finalmente, el compás 396 se asemeja al momento culminante del compás 39 de la exposición; esta semejanza es tanto más pertinente porque el clímax anterior se presentó como parte de la primera aparición del tema atormentado (unidad 4).

Unidad 31 (compases 398-406)

Si bien la sonoridad de re mayor en la que comienza esta unidad estaba preparada como V, se la escucha ahora como I. Esta es otra de las innovaciones de Mahler: lograr el revisionismo sintáctico con medios no sintácticos; en este caso, solo a través de la aserción. La unidad presenta una prolongación de re como tónica; lo temático —dominado por los fragmentos que vuelven a la memoria— sigue reforzando una sospecha incipiente de que estamos en un proceso de regreso a la tónica. El episodio parentético con características de *cadenza* de la unidad 29 ya marcaba un extremo en la articulación convencional de un sentido general de cierre al permitir que un grupo pequeño de solistas se perdieran en sus propios mundos. Es como si el compositor quisiera sugerir lo que era posible en este “mundo” habitualmente controlado de la sinfonía. El regreso de la orquesta en la unidad 30 indicaba un retorno a la normalidad y a la actividad de cierre. Esta unidad refuerza a su vez el carácter retrospectivo generado por el cierre; presenta el motivo de la fanfarria ejecutado por las trompas (compases 398 y siguientes), el material de estilo *cadenza* en las cuerdas superiores y los vientos superiores y las tríadas aumentadas de la idea atormentada en las cuerdas en 403-405 (Mahler escribe la-do#-fa^b sobre una sonoridad de re menor; el fa natural es reinterpretado luego enarmónicamente como mi sostenido para conducir a fa sostenido, la tercera de la tríada de re mayor que aparece al comienzo de la unidad siguiente). En

general, entonces, esta unidad presenta una prolongación de tónica inestable, primero mayor y luego menor: inestable porque mientras que la sintaxis subyacente está allí, lo retórico es demasiado fragmentario como para brindar la sensación firme de una tónica conclusiva.

Unidad 32 (compases 406³-433)

El movimiento parece destinado a terminar en un modelo de música de cámara. Se combinan un cambio de tempo, una reducción de la orquesta, una intensificación de la expresividad, para sugerir un cierre, un morir, un concluir. Una única trompa entona la idea sincopada que hemos asociado con momentos de intensificación (compás 408²), la siguen fanfarrias y suspiros. Entre 406 y 414, la armonía se mantiene en re, se desplaza por dos compases a su subdominante— momento que también se asocia (convencionalmente) con el cierre— antes de perderse nuevamente en una *cadenza* del flautín (compases 419-433). Un acorde de mi bemol mayor es el marco de esta particular digresión (419-432) y aunque puede interpretarse como un acorde napolitano en la tonalidad principal, escucharlo de esa manera sería cuestionable si tenemos en cuenta cómo llegamos a él. Retener una sola voz durante el proceso de cierre es una técnica que Mahler usará de manera espectacular en los momentos de cierre del primer movimiento de su Décima Sinfonía.

Unidad 33 (compases 434-454)

El tema principal regresa por última vez. Es la versión estable, firme; por lo menos, así comienza, antes de adquirir un carácter final absoluto. El rasgo más espectacular de esta unidad es el diseño del cierre mediante la promesa sostenida de que, a la larga, la tendencia melódica contenida en el movimiento fa#-mi encontrará su primer grado. Mahler ya había jugado con esta

tendencia, especialmente en “La despedida” de *La canción de la tierra*. En otros lugares, el procedimiento de insinuar el cierre, retrasarlo y luego alcanzarlo se lleva a cabo de manera imaginativa. La promesa de fa#-mi se mantiene vigente con la repetición del violín solista, cuatro veces (compases 434, 436, 437, 438), es modificada por el clarinete para lograr el efecto de un cierre parcial (compases 438-439, 439-440, pero el primer grado no aparece), luego demorada por las trompas (compases 440-441, 441-442) y, así como con el gesto del clarinete, resuelta en forma parcial por las trompas (443-444, y dos veces más hasta el final). El cierre es parcial porque, en oposición al gesto convencional V-I, mi-la reemplaza a mi-re. Y aunque la sustitución tiene la sensación de una caída y, por lo tanto, cierto sentido de resolución, también introduce una brecha melódica que tiene menor capacidad de llevar a cabo un cierre total.

Ahora les toca a los oboes tratar de abordar el problema melódico. Comienzan con fa#-mi dentro de un solo compás (444), luego fa#-mi cruzando una línea de compás con valores más largos (446³-447²) y finalmente fa#-mi sobre seis compases (el Mi ocupa cinco de esos seis compases). Y en el momento preciso en que el oyente está resignado a aceptar un gesto incompleto en lo sintáctico como final nocional, el re tan esperado llega en el penúltimo compás del movimiento (453), con una duración de una negra en todos los instrumentos excepto el clarinete, el arpa y los cellos, que están en registro agudo. El gesto fa#-mi-re que hemos estado esperando desde el inicio del movimiento ha llegado por fin. Pero, como es habitual en Mahler, la llegada al re se hace problemática debido a dos elementos de discontinuidad: tímbrico uno, de registro el otro. Un cierre convencional hubiera hecho que el oboe llegara al deseado primer grado en re, una segunda mayor por sobre el do central en el compás 453. Pero el re llega en dos octavas superiores simultáneamente, interpretadas por la flauta, el arpa, las cuerdas en pizzicato y los cellos. Y como si se quisiera intensificar la discontinuidad,

los oboes extienden su *re* hasta la articulación del primer grado por los otros instrumentos en el tiempo fuerte del compás 453, creando una disonancia momentánea que alienta a escuchar el *mi* como final. Es difícil imaginar una construcción más imaginativa de un final equívoco.

Los oyentes que no hayan olvidado el material de la unidad inicial del movimiento podrán asombrarse de la manera en que se lo comprime en las últimas dos unidades. Al comienzo, un elemento sintáctico con la forma de una prolongación de la dominante ofrecía el contexto para una interacción libre de los timbres y una presentación de los temas a la manera de un mosaico. Es solo en la unidad 2, cuando comienza la narración propiamente dicha en el solo de violín que las diversas líneas se funden en una sola voz. Es mucho lo que se hace en estos últimos compases para resistirse a la integridad de un simple cierre melódico; podría ser, de hecho, que tuviéramos que esperar hasta experimentar el silencio que sigue al *re* articulado suavemente en los compases 453-454 para estar seguros de que se ha cumplido con una cierta norma contrapuntística.

FORMA

Como resumen, podemos esbozar la forma del movimiento como en la Figura 8.3, conscientes de las limitaciones de esta modalidad de representación.

Este cuadro paradigmático contiene varias narraciones potenciales. Esta es una propiedad importante de dichos cuadros, porque si bien no están libres de algún sesgo interpretativo, son ideales para revelar condiciones de posibilidad para la interpretación individual. Plantear la cuestión de esta manera es enfatizar el factor volitivo de escuchar. Esto no significa que los modos de interpretación sean iguales cualitativamente. Por ejemplo, hay quienes pueden no estar de acuerdo con la

ubicación de los límites de varias de las unidades identificadas en el análisis previo. De hecho, en una obra compleja como la Novena de Mahler, puede parecer que asignar un rótulo —a diferencia de una multitud de rótulos en una disposición en red— es ejercer violencia sobre la interconexión temática y las múltiples alusiones que constituyen su trama temática. No obstante, la cuestión se resuelve fácilmente, porque la segmentación se opone a las reglas clásicas basadas en las cadencias. Decir que el movimiento es un todo continuo, si bien es una verdad literal en cierto sentido, deja de lado las variaciones de intensidad en el discurso de la obra. Parece prudente, por lo tanto, tomar un camino intermedio: aceptar la idea de la segmentación como algo inevitable en el análisis y abordar las unidades de sentido con criterios flexibles. Lo que se ha propuesto aquí es una especie de identificación que reconozca una autonomía potencial de los segmentos individuales capaz de permitir múltiples asociaciones. Por último, el análisis paradigmático no nos dice *qué* significa una obra; más bien hace posibles ciertas narraciones individuales de *cómo* significa. Quienes estén dispuestos a llevar a cabo la tarea no se opondrán a esta posibilidad; es posible que quienes prefieran recibir un significado ya elaborado encuentren que este enfoque es frustrante.

La narración más literal basada en un enfoque paradigmático puede expresarse de la siguiente manera. El material con carácter de preludio (1) es seguido por un tema principal (2) que es repetido inmediatamente (3) y enfrentado directamente a un tema contrastante (4). Se vuelve a escuchar el tema principal (5) seguido de un tema secundario (6). El tema principal aparece nuevamente (7) y ahora encabeza una procesión que incluye el tema contrastante (8) y una nueva idea que funciona como un intensificador (9). La idea con carácter de preludio regresa con una forma nueva (10), seguida del primer tema secundario (11) y otra nueva idea (12); todos ellos a la manera de un desarrollo o proceso de elaboración. Vuelve a escucharse el tema principal

(18) seguido finalmente por su período más prolongado de ausencia. La narración comienza con el tema intensificador (19), la llevan adelante materiales que parecen diferenciarse del tema principal (20, 21, 22, 23/1). Las unidades 23/2 y 24 se fusionan entre sí y el material con carácter de prelude regresa con una forma intensificada retóricamente (24). Esto marca también el punto de inflexión en la trayectoria dinámica del movimiento. El resto es recuerdo, rima, *flashback* y la introspección que acompaña a la reflexión, siguiendo de cerca los eventos de la primera parte (25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33) e incorporando a la vez un prolongado paréntesis con forma de *cadenza* (29).

Figura 8.3. Ordenamiento paradigmático de las treinta y tres unidades del primer movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler.

1	2				
	3	4			
	5		6		
	7	8		9	
10			11		12
	13		14	15	
		16			17
	18			19	20
				21	22
				23/1	
23/2					
24	25				
	26		27		
		28			29
		30			
		31	32		
33					

Esta explicación relativamente neutra da cuenta de un proceso de acumulación, reconoce el efecto de basar el movimiento en un área temática (2, 3, 5, 7, 13, 18, 25, 26, 33) y demuestra el efecto de un contraste que bordea con la polaridad (4, 8, 16, 28, 30, 31). Pero un tercer cuerpo de material, el motivo sincopado que cumple con un propósito intensificador en todo el movimiento, se postula como uno de los materiales más importantes y más familiares (unidades 9, 15, 19, 21, 23/1, 32). Si el carácter difuso que se asocia con el desarrollo nos lleva a tempear la cuidadosa presentación paradigmática, no se trata más que de una conducta esperable. La forma, después de todo, es una medida compleja; según Dahlhaus, es "la suma de las relaciones entre todos los elementos de una composición".⁸

También podemos interpretar la forma del movimiento haciendo referencia explícita al modelo de forma sonata (como lo interpretan Floros, Andraschke, Hefling y otros).⁹ En esta concepción, la exposición consta de las unidades 1-9; el desarrollo, de las unidades 10-24, y la reexposición, de las unidades 25-33. Resulta evidente de inmediato que el tema principal ocupa la sección media de la obra como una especie de centro fenomenológico. Se producen eventos en este centro y en torno a él; cumple permanentemente la función de un eje. El peso de la sustancia fenoménica de este movimiento recae sobre este tema; el gesto melódico fa#-mi expresa su esencia y representa el papel principal en el desenvolvimiento de la narración. En la exposición, el tema principal aparece cuatro veces; se presenta dos veces en el desarrollo y tres veces más en la recapitulación. El rasgo sorprendente aquí es la aparición de este tema principal no una, sino dos veces, en la tonalidad principal durante la sección llamada desarrollo, sección que indica *en principio* la ausencia

⁸ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, op. cit., p. 47.

⁹ Véase la discusión en Stephen Hefling, "The Ninth Symphony", op. cit.

de la tonalidad principal. Esto sugiere una modificación de la estrategia para representar un juego dramático tonal que se asocia con una generación previa de compositores. La persistencia del tema principal también ha llevado a algunos a escuchar este movimiento como un ejemplo de la forma rondó; la evidencia principal se basa en la alternancia del tema principal con "otro" material. El cuadro paradigmático puede sustentar tanto la lectura de una forma sonata como la de una forma rondó.

Como el tema principal, el material contrastante más importante que se escucha como unidad 4 y luego como unidad 8 regresa en el transcurso del desarrollo y la reexposición; también da origen a fragmentos de música. Su función como oposición más que como un mero contraste o diferencia es más manifiesta en la exposición, donde las unidades 3-4 y 7-8 encarnan esta oposición. No hay ningún otro lugar del movimiento en el que los dos temas estén confrontados de esta manera. El promisorio gesto de sonata está contrarrestado por el hecho de que la postura de oposición no es producto del deseo tonal; de hecho, la dispersión de motivos en una especie de red ocupa una parte significativa de la teleología del movimiento.

La exposición contiene otras dos ideas. Una es la idea compuesta que comienza con una sensación similar a la de una coda breve y luego expone una nueva idea melódica (unidad 6); está relacionada con múltiples pasajes del desarrollo (incluso con el pasaje de la unidad 14 que tiene características explícitas de desarrollo); también regresa una vez en la reexposición (unidad 27). La otra es una idea que he mencionado frecuentemente en el análisis previo: el motivo sincopado con el sustento de la progresión del círculo de quintas que actúa como intensificador en puntos de transición importantes. Aparece por primera vez al final de la exposición (9). Luego, como sucede a menudo en Beethoven, una idea que se introduce de manera casual o sin preparación al final de la exposición se convierte en un agente importante en la actividad de exploración del desarrollo. Mahler

usa esta idea cuatro veces en el transcurso del movimiento y la convierte en el material invariante más importante del desarrollo. Tal vez esto no resulte tan sorprendente ya que la unidad presenta un carácter intrínseco "de desarrollo". Conviene señalar que, a diferencia del tema principal y los temas contrastantes, esta idea sincopada carece de fuerza de presentación; es más bien un accesorio, un intensificador.

Un factor que subraya la coherencia del movimiento está relacionado con el rol de la unidad 1, una especie de unidad fuente cuyos componentes regresan con formas cada vez más ampliadas como unidades 10 y 23/2-24. La unidad 1 expone las ideas clave del movimiento a la manera de un índice de contenidos. La unidad 10 cumple con una función de clímax a la vez que inicia un nuevo conjunto de procedimientos, específicamente la manipulación deliberada de ideas (musicales) ya expuestas. Finalmente, la unidad 23/2 marca el mayor punto culminante del movimiento. La trayectoria diseñada por la sucesión de las unidades 1-10-23/2-24 es orgánica en esencia. A diferencia del tema principal, que en cierto sentido se resiste a avanzar o quizás acepta ese imperativo de mala gana, el ritmo sincopado que abre la obra está marcado por un deseo inquieto de ir a algún lugar (diferente).

El cuadro paradigmático también permite captar rápidamente las excepciones. Las columnas que contienen un solo ítem albergan unidades que no se duplican. Hay un solo elemento de estas características en este movimiento: la *cadenza* con la indicación *misterioso* (29) de la reexposición, que no aparece en ningún otro lugar. Esto no implica que el analista no pueda encontrar conexiones motivicas o de otro tipo entre la unidad 29 y las otras; la tríada aumentada del compás 378⁴, por ejemplo, tiene un fuerte vínculo con el material atormentado que encontramos por primera vez como unidad 4; de hecho, este material regresará al comienzo de la unidad siguiente en el compás 391. Se trata más bien de transmitir el carácter relativamente único

de la unidad en su perfil general. Dentro del espacio del desarrollo, hay cuatro unidades que parecen diferenciarse –tanto en lo gestual como en lo material– del resto de las unidades de movimiento. Son las unidades 12 y 17; en menor medida, las 20 y 22. Las unidades 12 y 17 son pasajes preparatorios cargados de trémolos, con el cromatismo ascendente que por su naturaleza indica una transición o establece la expectativa de un anuncio inminente o incluso una revelación. Aunque incorporan la fanfarria de los metales de la unidad 4 (compases 44-45), las unidades 20 y 22 presentan un enunciado en sí mayor con un marcado carácter heroico que conjuntamente con el pasaje sincopado intensificador (unidades 19, 21, 23) prepara el clímax del movimiento (unidad 23).

El cuadro paradigmático también permite ver claramente la manera en que se relacionan los temas. El preludio y el tema principal se asocian apenas comienza el movimiento (1-2); también aparecen asociados al comienzo de la reexposición (24-25), pero *no* en la sección del desarrollo. Hay un fuerte vínculo entre el tema principal y la idea contrastante durante toda la exposición, que no es tan fuerte en el desarrollo ni en la reexposición; en estas secciones, encuentran otras asociaciones y afinidades.

También es posible percibir un desplazamiento en la prioridad asignada a los temas. Las unidades 6 y 9 aparecieron con un rol subsidiario en la exposición. Durante la unidad del desarrollo, la unidad 6 asumió un rol más importante, mientras que la 9 adoptó una significación funcional aún mayor. En la reexposición, regresaron a sus roles (subsidiarios) previos (como 27 y 32), cediéndole el lugar al par 3-4 para que concluyera el movimiento.

En cierto sentido, todos los enfoques de la forma, ya sean tradicionales o modernos, se basan explícita o implícitamente en criterios paradigmáticos, porque todo enfoque se basa en la repetición como guía para la construcción de identidad y asociación. Las diferencias aparecen en la selección de los parámetros constitutivos y en los límites para interpretar dos unidades como

iguales o diferentes. Una posible desventaja de adoptar una concepción tan abierta y flexible de la forma es que admite un tipo de pluralismo flácido que, en su peor expresión, acepta cualquier caracterización. La ventaja principal, en cambio, es un reconocimiento de la genuina complejidad de la forma musical y sus tendencias constitutivas. Cuando usamos simples rótulos formales para representar procesos formales complejos, o cuando nos imponemos en discusiones sobre si este movimiento es un tema con variaciones o un rondó o si está en forma sonata, deberíamos tener en cuenta todo lo que ocultan los rótulos y la violencia que ejercen sobre los fenómenos que intentan caracterizar.

SIGNIFICADO

El significado ideal de la Novena Sinfonía de Mahler es la suma total de la interacción entre sus elementos constitutivos: un conjunto de significados potencialmente infinitos. Si bien existen una partitura relativamente estable, ejecuciones implícitas (y reales) así como tradiciones de ejecución condicionadas históricamente, hay también numerosos significados contingentes que surgen en el transcurso de la interpretación y del análisis individual. Los actos de construcción de sentido buscarían, por lo tanto, un acercamiento entre lo estable y lo inestable, lo fijo y lo contingente, lo no cambiante y lo cambiante. De hecho, representarían el resultado de una serie de diálogos entre ambos. Rechazar el aporte de la tradición, la convención y el estilo equivale a negar los contextos de nacimiento y permanencia de la composición, contextos que dan forma, pero no necesariamente definen, el contorno específico del recorrido que es la composición. Al mismo tiempo, sin una apropiación individual de la obra, sin una “ejecución” por parte del analista, sin la especulación surgida de tal posesión, la obra permanece inaccesible; el análisis deja de transmitir lo que oigo y se convierte en un informe redundante sobre lo que oye algún otro.

Entre los muchos enfoques del significado musical, hay dos en particular que parecen dominar el debate contemporáneo. El primero, que podríamos llamar *intrínseco*, deriva de una lectura cuidadosa de los elementos de la obra en sus relaciones entre sí y como representaciones de ciertas convenciones. El análisis se centra en parámetros como el contrapunto, la armonía, el hipermetro, la conducción de voces y la periodicidad, y extrae significado directamente de los perfiles de sus articulaciones e interacciones internas. Una manera de organizar la masa de datos que producen dichos análisis es adoptar una categoría abarcativa como "cierre". Como veremos, el primer movimiento de la Novena de Mahler presenta numerosos ejemplos de cierre como gesto significativo. ("Intrínseco" se relaciona con los enfoques formalistas, estructuralistas y con los enfoques de base teórica).

El segundo enfoque de la construcción de sentido es el *extrínseco*; deriva de fuentes que parecen estar fuera de la obra, definida en un sentido estricto. Estas fuentes pueden conceptualizarse como el bagaje que el intérprete trae al acto de interpretación. Por ejemplo, el conocimiento biográfico centrado en el proceso de composición de la Novena Sinfonía durante el período tardío de Mahler puede llevar a una determinada lectura. Se tendrían en cuenta asociaciones simbólicas, como la interpretación del ritmo sincopado que se escucha en los dos compases iniciales como un ritmo cardíaco entrecortado. La idea es relacionar una circunstancia biográfica con una configuración musical, para construir asociaciones (*ad hoc*) que nos aseguren que las obras musicales no se mantienen separadas del mundo social. De esta manera, se reduce el aparente déficit psicológico que surge para ciertos intérpretes si la música no es leída en términos de otras construcciones. ("Extrínseco" se asocia institucionalmente con los enfoques hermenéuticos, estéticos, extramusicales, históricos o musicológicos).

Sin embargo, como se dijo en el capítulo 1, la dicotomía intrínseco-extrínseco es problemática. El acceso a los significados

intrínsecos nunca puede prescindir de la mediación de las estructuras extrínsecas. Los significados claramente extrínsecos, por otra parte, pueden representar un sedimento histórico, cultural o simbólico que alguna vez pueda haberse considerado intrínseco. No obstante, mantenemos la dicotomía para orientar en términos generales, no para limitar ni —peor aún— para desalentar cierto tipo de investigación. Si bien me inclino hacia el polo intrínseco de la construcción de sentido, soy consciente de los aspectos que excluye.

Volvamos ahora a las dos últimas unidades del movimiento (32 y 33) considerando siempre el significado en su relación con el cierre y observemos tres rasgos destacados del final. El solo de trompa indica la cercanía del final. De las ruinas del derrumbe surge una voz, poco elocuente, de tono casi onírico y reflexivo. Estos son indicios convencionales de cierre. "Convencional" significa que en parte son extrínsecos, compartidos por otras obras que cumplen con las premisas del lenguaje musical. Pero para 1908 estos indicios se habían naturalizado; habían pasado al ámbito de lo intrínseco. Los oyentes de Mahler que han crecido escuchando a Beethoven, a Schumann, a Mendelssohn, a Verdi y a Smetana, así como las obras tempranas del propio Mahler, especialmente los ciclos de canciones, habrían apreciado estas formas de indicar el final.

Otro gesto llamativo de cierre es el pasaje de la flauta de 419 —tal vez otra cadencia— que aparece luego de la turbulencia anterior y de los sucesivos *flashbacks* que indican una reexposición. Se manifiesta aquí una tendencia egotista común a todos los instrumentos, pero no llega a expresarse plenamente. Muchos oyentes interpretarían este breve momento de desborde como una señal de que se acerca el final: vacío, desolación, soledad. Finalmente, la modestia armónica que representan los gestos de V-I se interpreta como un cierre. Con mayor vitalidad, la tendencia melódica fa#-mi, con una tradición de más de un siglo de uso frecuente, reafirma la deducción de que el cierre es inminente.

O bien consideremos el pasaje que se escucha por primera vez como unidad 9 y que he descripto como unidad intensificadora. Las quintas subyacentes sugieren un proceso, una sección central que prepara un final. Si Mahler explotara la tendencia más normativa de esta unidad, nos llevaría probablemente a una resolución en la tónica (véase la resolución hipotética en el Ejemplo 8.5). Pero observemos adónde nos llevan la unidad 9 y sus equivalentes paradigmáticos. Primero, la sucesión de las unidades 9-10 genera una sensación de cierre postergado. La unidad 10 comienza con un V como una unidad abierta, luego continúa y termina con la misma tendencia. En el caso de las unidades 15-16, la intensificación lleva a una resolución; o más bien, la resolución contiene una unidad de carácter inestable. Por lo tanto, mientras que la sensación de esa sucesión en particular (15-16) es de tensión seguida de reposo, este reposo no es el mundo prístino y diatónico del tema principal, sino el mundo más conflictivo, inquieto y cargado del tema secundario. En la sucesión de las unidades 19-20 y 21-22, se llega al cierre pero en el caso de 19-20 se instala un elemento de incongruencia, porque la tonalidad preparada es mi bemol mayor (compases 281-283) mientras que la tonalidad a la que se llega, si mayor, está una tercera más abajo (compás 285). Si bien se llega a si mayor mediante una línea cromática del bajo, el camino, por así decir, es una dominante "errónea". Pero esto se corrige inmediatamente en el caso de las unidades 21-22, donde la frase intensificadora lleva al cierre en su propia tonalidad. Dada la proximidad de ambos eventos, las unidades 21-22 representan un gran momento de intensificación, un punto de inflexión. En otras palabras, los gestos locales de tensión-resolución que he descripto son agentes en una actividad mayor de generación de tensión dentro de la forma macro.

El uso más dramático de esta frase intensificadora se encuentra en la sucesión de las unidades 23-24, que son equivalentes a las 9-10 en su perfil sintáctico, pero difieren fundamentalmente

desde un punto de vista retórico. La unidad 23/1 es la tercera aparición de la frase dentro de un pasaje que se va acelerando de manera dramática, culminación de un efecto *stretto* producido por el ritmo de la ubicación temporal de la frase. Esto desemboca luego en el clímax del movimiento, las unidades 23/2-24 que, como hemos visto, retoman el ritmo sincopado del comienzo de la obra. No hay otro momento en el movimiento que alcance este dramatismo.

La frase intensificadora parece agotada. No es de sorprenderse que solo aparezca una vez más en el movimiento, totalmente transformada en lo expresivo (unidad 32). El gran impacto de este final está en la conjunción de las unidades 32-33. La unidad 32, que promete una cadencia, encuentra su resolución en el tema principal del movimiento, de carácter estable. Quizás sea este el destino que estaba implícito desde el comienzo, desde la primera vez que se escuchara la unidad 9. Si así fuera, el oyente ha tenido que esperar largo tiempo hasta que la frase encontrara su verdadero destino, como final, como consumación última, tal vez como una muerte.

Los oyentes cuya comprensión de la forma del movimiento está basada en la trayectoria que recorre esta frase intensificadora llegarán a la conclusión de que esta es una de las composiciones más orgánicas de Mahler. Es verdad que la frase opera en conjunción con otro material, de modo que la organicidad no se limita a un conjunto de procesos. De hecho, la frase crea una curva dinámica de gran alcance fortalecida en parte pero también debilitada por procesos simultáneos. El fortalecimiento se produce, por ejemplo, a partir del rol de ampliación que desempeña el preludio (unidades 1, 10 y 24). Por otra parte, las reapariciones del tema principal carecen de un perfil dinámico claro. El tema parece ubicarse en un lugar; regresa una y otra vez como para afirmar su inviolabilidad. El significado en Mahler adquiere características más palpables cuando los procesos dimensionales producen este tipo de conflicto en el

balance general de las tendencias dimensionales. Al centrarse en los procesos de producción, el análisis paradigmático facilita la construcción de tales significados.

RELATO

El relato mahleriano está conducido por la melodía. La conducción de la melodía adopta múltiples formas, desde una simple melodía acompañada a una textura más compleja en la que una *Hauptstimme* migra de una parte de la orquesta a otra. La "melodía" propiamente dicha no es necesariamente una melodía destacada, sino una presencia más difusa que se entiende como una expresión de la línea o idea esencial dentro de un pasaje dado. El relato conducido por la melodía se presenta en diversos niveles, desde lo local hasta lo global. El significado de estos relatos puede interpretarse de maneras diversas y usarse de diferentes formas. En el nivel más inmediato, el relato apunta al presente de manera activa; muestra el camino hacia adelante. Es difícil traducir su significado de manera satisfactoria fuera del lenguaje musical, pero puede describirse en términos de tempo y material o de estilo retórico (que incluye grados de énfasis, repetición y redundancia así como el carácter retrospectivo o prospectivo que producen).

El relato mahleriano suele desarrollarse en más de un nivel, porque en general la conducción de la melodía no puede entenderse sin tener en cuenta las otras actividades dimensionales. Sería tedioso describir todas las facetas del relato en Mahler; mencionaremos solo algunos rasgos destacados.

La melodía que interpretan los primeros violines como tema principal a partir del compás 7 (citada en el Ejemplo 8.1) está en modo de canción, aunque sus pequeñas extensiones motivicas, al evitar las líneas prolongadas que aparecen en otros sectores, sugieren el carácter entrecortado del modo de habla.

Nótese que las trompas dialogan con las cuerdas y de esta manera producen el efecto de un modo de canción complementario. Luego de una introducción de orientación espacial (a diferencia de una orientación temporal) sin pretensiones melódicas inmediatas (compases 1-6), esta canción indica un comienzo propiamente dicho. Un rasgo importante de las frases narrativas es la manera en que terminan: con firmeza, cerrando un período, o manteniéndose abiertas y provocando así el deseo de que haya una continuación.

¿Cómo podríamos describir el progreso narrativo de esta melodía? Hay una idea inicial, *fa#-mi*, con una tendencia descendente o hacia el cierre, que se repite. Continúa con la misma idea rítmica (incorporando una corchea) pero cambia de dirección y asciende. Se repite también esta idea, intensificada, incorporando una apoyatura, si natural. La nota si toma vida propia, adquiere su propia anacrusa. Este gesto se repite. Estas dos pequeñas frases marcan los momentos más tensos en el arco descripto por la melodía hasta ahora. Se requiere una resolución. Luego viene una frase expansiva, que Mahler marca como *espressivo*. Esta frase cumple con las expectativas producidas hasta ahora y genera un punto culminante o momento superlativo. Esta frase culminante termina donde comenzó el relato con un patrón de *la-sol-fa#-mi*; las dos últimas notas de la escala recuperan literalmente el carácter abierto del punto de partida de la melodía. Ya sea que escuchemos una semicadencia o la sombra de una semicadencia o un movimiento circular o un proceso abandonado, está claro que el proceso de la frase se mantiene abierto. Volvemos a escuchar *fa#-mi* aunque ahora tiene el sentido de un eco, como si hubiéramos comenzado una pequeña coda, y se repite con leves modificaciones. La frase entera tiene un sentido unificado de gran fuerza; no deja dudas acerca de la voz conductora. Podríamos complicar la descripción previa señalando la interacción motivica (entre trompas, clarinetes, fagotes y corno inglés) que da vivacidad a esta melodía original de las

cuerdas. Sin embargo, los otros instrumentos solo agregan una sensación de narración como algo más comunitario, no afectan el hecho mismo de la narración.

En el compás 18, los primeros violines se hacen cargo del relato como narradores. Sabemos que el relato es el mismo, pero también que hay un nuevo narrador. Lo novedoso proviene del cambio de registro, que comienza aproximadamente una octava más alto que donde comenzó el período anterior. El nuevo narrador no se limita a repetir el relato previo; debe establecer su propio estilo de decir lo mismo. El uso de adornos facilita esta personalización del rol del narrador. Pero se mantiene el mismo tempo de exposición motivica. Tal vez esta frase será más expresiva por ser una repetición. Su rasgo más dramático es el cierre fa#-mi-re (compases 24-25), que cumple con la promesa hecha en la frase anterior. Sin embargo, esta realización está teñida de falsedad. Al movernos a un registro superior adyacente surge una disonancia estructural en el nivel de la frase. Este desequilibrio de registro tendrá que resolverse a la larga. Luego de llegar a re (compás 25), el promisorio motivo fa#-mi se mantiene vivo y debilita cualquier sensación de seguridad que pudiera haber causado este cierre. El fa#-mi en mayor es reemplazado por fa#-mi en menor para indicar un nuevo impulso temático. La unidad 3 cuenta en su mayor parte lo mismo que se dijo en la unidad 2; la diferencia reside en el hecho de que resuelve parte de la tensión cadencial presentada en la unidad anterior al tiempo que incorpora sus propias tensiones nuevas. De esta manera, el proceso de la música se mantiene abierto y vivo. Los períodos paralelos no solo se equilibran entre sí; los antecedentes y consecuentes pueden ofrecer respuestas en un nivel, pero cuando se resuelven antiguas preguntas, suelen surgir preguntas nuevas. El ordenamiento directo en pares de las unidades 2 y 3 nos lleva a este ejercicio comparativo.

Ciertamente, esta descripción paso a paso podría extenderse hasta cubrir todo el movimiento. No obstante, no es necesario

continuar más allá porque, en mi opinión, el enfoque esencial tiene suficiente claridad. Decidí llevarlo a cabo para ilustrar la naturaleza del relato conducido por la melodía en Mahler. Relato y significado están implícitos en la comprensión paradigmática; mi objetivo aquí ha sido sugerir formas en que podría apreciarse el movimiento en estos términos. Otros estudiosos, por cierto, han analizado este movimiento desde diversos puntos de vista; de hecho, han arrojado luz sobre las mismas dimensiones en las que se ha centrado mi análisis aquí, pero ninguno de ellos ha empleado un enfoque específicamente paradigmático. Es mi deseo que el enfoque paradigmático haya ofrecido otro camino hacia la construcción de significado musical, un camino que sea un complemento para los enfoques existentes, sin intentar reemplazarlos.

CAPÍTULO 9

BEETHOVEN, CUARTETO PARA CUERDAS OP. 130, PRIMER MOVIMIENTO (1825-1826) Y STRAVINSKY, *SINFONÍAS DE INSTRUMENTOS DE VIENTO* (1920)

Si, como he mostrado, el discurso musical es en esencia un discurso de repetición y dado que todos los fenómenos a los que normalmente llamamos "música" presentan repetición en diversos niveles (incluso la repetición del silencio, como en 4' 33", la obra límite de John Cage), ¿cómo podríamos distinguir actos de repetición que son necesarios para la articulación estructural, de los que tienen una función retórica dentro de una obra determinada? ¿Dónde trazaremos la línea entre lo necesario y lo contingente? ¿Cómo podría dicha distinción facilitar un análisis comparativo de los "estilos" de compositores individuales? En este último capítulo dedicado al análisis, examinaremos dos obras que pueden desempeñar la función de colofón para el proyecto que emprendimos aquí: el primer movimiento del Cuarteto en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven (de los años 1825-1826) y *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky (compuesta en el verano de 1920). La yuxtaposición de Beethoven y Stravinsky puede resultar sorprendente en un primer momento, pero la yuxtaposición del Beethoven *tardío* con Stravinsky no debería resultar tan sorprendente si se tienen en

cuenta los elementos que suelen reconocerse como radicales en Beethoven (especialmente manifiestos en la discontinuidad temporal y material) que luego pasaron a integrar el lenguaje común de Stravinsky, según algunos análisis convencionales. Por otra parte, para algunos oyentes la repetición aparece en el nivel estructural superficial en ambos compositores; manifiesta un exceso. Por lo tanto, un enfoque metodológico similar de sus obras debería resultar instructivo. No solo debería revelar alguno de los aspectos básicos en los que las estrategias de Beethoven difieren de las de Stravinsky, sino también poner de relieve sus diferencias respecto de Liszt, de Brahms y de Mahler. Como en capítulos anteriores, me propongo referirme a los elementos constitutivos de cada obra por separado y luego concluir con comentarios de naturaleza directamente comparativa.

BEETHOVEN, CUARTETO PARA CUERDAS, OP. 103, PRIMER MOVIMIENTO

Podemos abordar este movimiento con un conjunto de expectativas (voluntarias) surgidas de la observación de determinadas rutinas de las obras tardías en su conjunto. La más evidente de tales expectativas es que el movimiento estará en forma sonata o dialogará con ella. Pero las expectativas relacionadas con la forma sonata son un tanto complejas; ciertamente, la concepción beethoveniana de la forma sonata estaba en constante evolución, no era fija ni inmutable. El análisis se equivoca cuando deja de darle entidad real a dicha concepción; cuando se basa en un esquema prefijado y no distingue la supuesta concepción beethoveniana de la forma sonata, digamos, en 1800 de su concepción en 1823. Si es que hubo alguna vez un impulso invariante en la forma, reside en parte en un interés inicial en el contraste estilizado de

tonalidades (y en menor medida de materiales temáticos) que luego se hace compatible con un conjunto igualmente estilizado de acciones complementarias. Hay un largo trecho entre esta idea y los detalles específicos del op. 130. En el análisis siguiente me propongo mantener las referencias a la forma sonata en un horizonte distante –quizás como señaladores– para concentrarnos en los materiales del movimiento y los procedimientos relacionados con ellos.

Como punto de referencia para el análisis, los Ejemplos 9.1 a 9.15 ofrecen un bosquejo del principal material del movimiento, dividido en quince secciones que abarcan un total de setenta y nueve unidades e incluso subdivisiones de unidades. Son en su mayor parte ideas melódicas y están dispuestas para poner de relieve las relaciones entre ellas. Si bien podríamos incorporar varias unidades adicionales contenidas en otras o que son el resultado de la recomposición o la expansión motivica, la segmentación llevada a cabo aquí debería ser adecuada para una primera recorrida del movimiento.

Ejemplo 9.1. Unidades 1-11 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Exposición

Unidades 1 (compases 1-2²) y 2 (compases 2²-4²)

El movimiento se inicia con un par complementario de unidades. La primera unidad comienza como un pasaje al unísono y luego de la cuarta nota se transforma en un coral a cuatro voces que termina como un signo de interrogación (sobre V). La segunda le responde directamente a la primera, retiene la armonización a cuatro voces y termina con una cadencia perfecta, si bien se trata de una cadencia “femenina” más que “masculina”. Esta disposición de las unidades en un par es tanto cerrada como abierta. Dentro del ámbito armónico y del gesto de frase, la sucesión es cerrada y guarda el debido equilibrio; sin embargo, en el ámbito del registro se mantiene abierta, porque la unidad 2 está ubicada en un registro más alto. Plantear una pregunta en un registro más bajo y responderla en un registro superior introduce una incongruencia o falta de equilibrio que genera una manipulación del registro en secciones posteriores del movimiento. Debe notarse también que el contraste entre las texturas no armonizadas (unidad 1) y las armonizadas (unidad 2) evoca un contraste paralelo en modos de enunciación. El forzado carácter unívoco del enunciado al unísono permite inferir un modo de habla; con el himno subsiguiente aparece el sentido del canto comunitario.

Unidades 2a (compases 4³-5²), 2b (compases 5³-7¹)

La unidad 2a usa el gesto final de la unidad 2 como punto de partida para hacer ascender la línea melódica; 2b la lleva a fa pasando por mi natural y de esta manera tonaliza la dominante. Estos pequeños enunciados tienen un cierto carácter de modo de habla; todos están separados por silencios, como si estuvieran llevando a cabo una sucesión de "y entonces".

*Unidades 3 (compases 7²-9¹), 3a (compases 9²-11¹),
3b (compases 10²-11¹), 3c (compases 11²-13¹)*

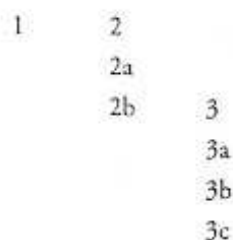
A partir del compás 7, se presenta una nueva idea en imitación, casi como un *ricercare*. Las voces entran y se integran a la textura dominante de manera ordenada hasta que llegamos a una cadencia sobre –más que en– la dominante (compás 14). Cuando se las escucha por primera vez, las unidades 1-3 (compases 1-14) parecen funcionar como una introducción lenta. Sin embargo, veremos luego que su función es algo más compleja. Por una parte, la "introducción lenta" se repite cuando se escucha la exposición por segunda vez. Por otra, el material regresa en otras partes del movimiento y de esta manera sugiere que lo que escuchamos aquí es parte de un todo mayor. De hecho, Ratner sugiere que, si reunimos todo el material lento (compases 1-14, 20-24, 93-95, 98-100, 101-104, 213-220 y 220-222), el resultado es un aria con forma binaria barroca. Es como si Beethoven dividiese un aria compacta e insertara las partes dentro de un movimiento mayor para crear dos formas entrelazadas en áreas tonales.¹ (En un relato anecdótico, Edward Cone

¹ Leonard G. Ratner, *The Beethoven String Quartets*, op. cit., p. 217.

cuenta cómo Stravinsky compuso la fuga de su *Orfeo* precisamente a la misma manera de "cortar y pegar").²

La sucesión paradigmática de los compases 1-14 revela un enfoque lineal directo. Hay una idea inicial (unidad 1) seguida de una idea complementaria (unidad 2). La elaboración de esta segunda idea (unidades 2a y 2b) cede su lugar a otra idea nueva (unidad 3) que a su vez es elaborada (unidades 3a, 3b, 3c). La Figura 9.1 ilustra el diseño.

Figura 9.1. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-3c del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Si ignoramos los sufijos, el movimiento esencial de las unidades es una sucesión de 1-2-3, una progresión lineal sin ninguna sensación de retorno. Si incluimos los sufijos, vemos que los elementos de la segunda y de la tercera unidad vuelven a emplearse inmediatamente. Sin embargo, si consideramos el hecho de que

² "Aquí, como ves, recorté la fuga con una tijera [...] Introduje esta breve frase del arpa, como dos compases de un acompañamiento. Luego las trompas continúan con su motivo como si no hubiera pasado nada. Repito el procedimiento a intervalos regulares, aquí y otra vez aquí [...]. Es posible eliminar estas interrupciones del arpa solista y unir las partes de la fuga y volverá a ser una pieza completa" (citado por Edward T. Cone en "Stravinsky, The Progress of a Method", en Edward T. Cone y Benjamin Boretz [eds.], *Perspectives in Schoenberg and Stravinsky*, Nueva York, Norton, 1972, p. 164).

la unidad se basa en la unidad 1 y solo se aleja al final para hacer una cadencia perfecta, vemos que la introducción lenta tiene un gesto que es esencialmente binario: los primeros siete compases están basados en una idea, los siguientes siete, en una idea diferente. Las posibilidades de segmentar estos compases de manera diferente operan como una indicación del carácter fluido de la forma y el material tonales y podrían desalentar una demarcación demasiado categórica de los segmentos.

Unidades 4 (compases 15²-16), 5 (compases 17²-18)

El cambio de tempo de *adagio ma non troppo* a *allegro* introduce material contrastante. La unidad 4 se mueve en dos niveles: presenta un motivo descendente virtuoso en semicorcheas (primer violín) y un motivo de cuarta ascendente de fanfarria. (El motivo de fanfarria aparece citado en el Ejemplo 9.1; no así el de semicorcheas). Si bien ambos parecen igualmente funcionales en esta presentación inicial, la fanfarria adquirirá luego una función temática más importante, mientras que el motivo de *concerto* de las semicorcheas mantendrá su rol de bordado.

Aunque las unidades 4 y 5 se presentan como un par, son abiertas; comienzan un patrón secuencial que implica una continuación. En la retórica clásica, la tercera aparición del motivo de fanfarria sería transformada con el fin de cerrar este proceso particular e iniciar otro. Pero no se produce tal tercera aparición; en cambio, se extiende la unidad 5 para cerrar en la dominante y de esta manera se crea una semicadencia similar a la que cerrara la introducción lenta (final de la unidad 3).

Unidades 6 (compases 20¹-22²), 7 (compases 22³-24²)

Pareceríamos estar de regreso en la introducción lenta (Beethoven indica "Tempo I" en el compás 20 de la partitura, pero ahora estamos en el V y no en el I. A esta altura,

podríamos comenzar a rever nuestra sensación de la forma que surge. El par de unidades 6-7, orientado hacia fa como V—toda la unidad 7 está sobre un pedal de fa—, reproduce el material de las unidades 1-2 en un nivel tonal diferente. La presentación del par 6-7, sin embargo, está modificada para incorporar *stretto* en la unidad 6 y una clara expansión del registro en la unidad 7 (primer violín).

Unidades 8 (compases 25²-27¹), 9 (compases 27²-31¹)

Escuchamos el motivo de fanfarria y su acompañamiento en estilo brillante como en las unidades 4-5 pero, manteniendo la alianza con la tonalidad de dominante establecida en las unidades 6-7, las unidades 8 y 9 suenan ahora en el V. Como en la unidad 5, la unidad 9 extiende su dominio temporal, mientras que desplaza la orientación tonal de la frase.

Unidades 10 (compases 31²-32), 11 (compases 33²-37¹)

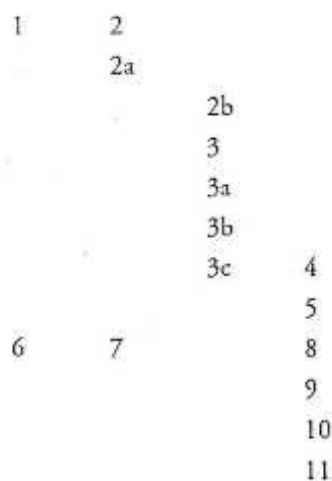
La voz del bajo canta el motivo de fanfarria en la tónica, si bemol (unidad 10) y es repetida inmediatamente de manera secuencial una segunda más arriba (como en las unidades 4 y 5). Luego, con una especie de violencia teleológica, se extiende y se modifica para culminar de manera decisiva en una cadencia en los compases 36-37. Esta es la primera cadencia perfecta en la tónica desde el comienzo del *allegro*. Retrospectivamente, podemos ver que el motivo de fanfarria de las unidades 15-16 contenía en sí mismo el potencial del movimiento del bajo. Este potencial queda plasmado en la unidad 11.

Cuando nos enfrentamos a texturas complejas como la del op. 130, en las que a menudo debemos reducir las texturas con el fin de señalar el movimiento esencial, no está de más establecer lo obvio: el analista debe hacer elecciones discrí-

minatorias referidas a la ubicación de una *Hauptstimme*. El sentido de consumación representado en la voz del bajo en la unidad 11 da testimonio de tal elección.

Detengámonos a resumir la actividad hasta ahora dentro de la primera área tonal (compases 1-38, unidades 1-11, Figura 9.2). Surge una clara jerarquía en la concentración de actividad dentro de los campos temáticos. El paradigma que contiene el motivo de fanfarria lleva la delantera (unidades 4, 5, 8, 9, 10, 11), seguido del pasaje imitativo (unidades 3, 3a, 3b, 3c), luego el motivo cadencial (unidades 2, 2a, 2b, 7) y finalmente el motivo inaugural (unidades 1 y 6). Esta particular escala de importancia surge directamente de la perspectiva relativamente abstracta de nuestra forma de representación paradigmática; no dice nada acerca de la extensión temporal de las unidades individuales ni de su naturaleza retórica.

Figura 9.2. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-11 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Una limitación evidente de esta presentación paradigmática es que les resta importancia a aspectos mayores de la conducción de voces. Por ejemplo, los primeros siete compases (unidades 1, 2, 2a, 2b) están conectadas por una línea ascendente en la soprano: si b -do-re- mi⁴-fa, pero esta línea que atraviesa las unidades no aparece en este nivel de análisis paradigmático. Si bien no se trata de una limitación inherente al análisis paradigmático como tal (en la discusión que hicimos en el capítulo 5 del op. 18, N.º 3, de Beethoven, nos basamos en modelos simples de conducción de voces para construir las unidades), señala la tendencia del método a favorecer unidades de extensión reducida. En general, es mejor dejar que el contexto sugiera qué podría ser significativo, en lugar de asumir a priori la pertinencia de un modo particular de análisis paradigmático.

Ejemplo 9.2. Unidades 12-16c del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Unidades 12 (compases 37-39'), 13 (compases 39'-41')

La unidad 12 tiene sus orígenes en la unidad 3 (específicamente en el compás 8, donde, no obstante, tiene una carga

emotiva diferente). Su función es confirmar la cadencia en si bemol que acabamos de escuchar. Las unidades 12 y 13, con un diseño que tiene las características de un *scherzo*, difieren del material brillante, con estilo de *concerto* combinado con fanfarria que las precedió de manera inmediata. Cada una dura dos compases y llega hasta la unidad siguiente. La extensión de dos compases restablece una sensación de periodicidad que había quedado oscurecida en el transcurso de las unidades 8-11. De aquí en adelante, Beethoven empleará un cambio sistemático de diseño en el impulso a la próxima área tonal.

Unidades 14 (compases 41-42¹), 15 (compases 42-43¹)

Estas dos unidades idénticas, basadas en una progresión elidida de I-V-I, aportan una confirmación ulterior de la tonalidad de si bemol.

Unidades 16 (compases 43¹-43³), 16a (compases 43³-44¹), 16b (compases 44¹-44³), 16c (compases 44³-45¹)

Estas unidades, idénticas en lo motivico, incorporan alusiones a la relativa menor y a la dominante y parecen indicar el comienzo de un alejamiento respecto de la tónica, una transición.

Ejemplo 9.3. Unidades 17-20 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Unidades 17 (compases 45-47¹), 18 (compases 47-49¹)

“Todavía no”, dice la unidad 17, cuyos arpeggios descendentes y ascendentes indican otro cambio más de diseño. La nota mi bemol (compás 45) cancela en principio el mi natural de la unidad precedente (compás 44) pero el mi natural regresa en la última corchea de la unidad (compás 46). Tal ambivalencia cromática suele exigir mayor atención por parte de los oyentes porque revela un proceso de pensamiento, un discurso. La unidad 18 es una repetición casi literal de la unidad 17, pero evita el mi natural de la unidad precedente y, por lo tanto, en la contienda tonal se inclina más hacia el mi bemol mayor que hacia el fa mayor.

Unidad 19 (compases 49-51¹)

Esta unidad tiene un diseño melódico ascendente seguido de uno descendente y presenta otro cambio más de diseño (rítmico). Aquí predomina el mi natural; la sugerencia es que finalmente ha comenzado la transición (se presume que a fa mayor).

Unidad 20 (compases 51-53)

Esta unidad marca otro cambio más en el diseño: una línea cromática ascendente interrumpida periódicamente por silencios. Produce el efecto de un modo de habla y no parece prometer nada salvo lo que podamos inferir retrospectivamente. El ascenso cromático se detiene, en lugar de terminar, en un re bemol tenido (compás 53) y, aunque abarca una sexta menor—intervalo que dará comienzo a la melodía de la segunda tonalidad (compás 55)—la relación no está articulada con particular fuerza retórica.

Ejemplo 9.4. Unidades 21-24 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Unidad 21 (compases 53-55)

La aparición de un nuevo personaje en el bajo nos lleva a preguntarnos si este pasaje de dos compases del cello es un prefijo al inminente segundo tema, que tiene características de himno, o si ya es parte del tema. Con un arpeggio descendente de la tríada de sol bemol mayor prepara el color y el tinte de la nueva tonalidad. La transición indicaba el fa como nuevo centro (según las expectativas convencionales), pero en el momento de la verdad, el destino preferido no es el V, sino el VI descendido.

Unidades 22 (compases 55-57^a), 23 (compases 57^a-59^a), 24 (compases 59-63)

Este material *alla breve*, construido sobre un pedal, contiene la premisa tonal alternativa del movimiento. Los contrastes de tonalidad, diseño y emotividad son normativos, pero la tonalidad específica elegida no lo es. La unidad 23 es una variante de la 21 y prepara la 24. La unidad 24 comienza a su vez replanteando el material de la unidad 22 en un registro superior, luego extiende el pensamiento musical más allá del límite de dos compases y medio que se había fijado previamente.

Unidades 25 (compases 63-64), 26 (compases 64^a-66^a), 27 (compases 66^a-71)

Sería posible escuchar la unidad 25 como parte de la 24 ya que, en cierto sentido, completa su gesto melódico, pero las armonías acompañantes —orientadas hacia el V más que al I en sol bemol— y en particular el nuevo diseño, que se refleja de manera local en una relación secuencial entre los compases 63 y 64, sugieren que deberíamos considerar a la unidad 25 como una unidad separada. La unidad 26 presenta otro cambio más de diseño. Con el empleo de semicorcheas como agente que aporta energía, esta unidad perfila una progresión armónica que confirma nuestra nueva tónica temporal, sol bemol, describiendo, de hecho, una cadencia en los compases 65^a-66^a. La unidad 27 tiene un funcionamiento similar, pero el gesto cadencial es mayor: comienza con una inflexión hacia el VI (67^a), y luego, incorporando un círculo de quintas, avanza al sol bemol como tónica local. Los oyentes bien pueden comenzar a sospechar que se avecina un período de repetición cadencial.

Ejemplo 9.5. Unidades 25-27 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Los vertiginosos cambios de tópico y diseño que hemos encontrado hasta ahora en el movimiento provocan una sensación de discontinuidad en la narración. Escuchemos nuevamente los comienzos de las unidades 12, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 25 y 26 y veremos que no hay dos unidades idénticas en cuanto al diseño rítmico. Sin embargo, la inferencia de discontinuidad depende de

cómo se la define. En el Beethoven tardío, encontramos a menudo que la conducción de voces en la subsuperficie explica los quiebres o fisuras que experimentamos en la superficie. Como la subsuperficie puede resultar elusiva para quienes no estén atentos a ese nivel de actividad compositiva, la continuidad puede pasar inadvertida. Por otra parte, la construcción de la continuidad en la subsuperficie mediante el análisis de la conducción de las voces puede llevar a algunos analistas a negar o subestimar la pertinencia de los aspectos de una obra que pueden escucharse sin mediación alguna. En general, aprendemos a escuchar trayectorias prolongadas y la transformación del contrapunto estricto a la composición libre, pero no necesitamos aprender a escuchar cambios de diseño. En todo caso, la única forma de apreciar adecuadamente las peculiaridades del discurso beethoveniano es prestar atención a más de un nivel de desenvolvimiento estructural.

Ejemplo 9.6. Unidades 28-32 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidades 28 (compases 70¹-73¹), 29 (compases 73-77¹), 30 (compases 77-87), 31 (compases 87-90¹)

En estas cuatro unidades la función de confirmación se lleva a su mayor exponente. La unidad 28 emplea una progresión

de 5/6 en las voces inferiores en contraste con la figuración brillante del primer violín, para ofrecer la confirmación material de la nueva tonalidad. En la unidad 29, el primer violín canta una nueva melodía en negras que tiene un sentido conclusivo. La melodía pasa al cello en la unidad 30, allí se expande con una exageración en lo retórico. La voz del compositor ocupa ahora un registro cada vez más alto (compases 80 y siguientes); el resultado es un discurso vehemente, que podría describirse como si proclamara a gritos o por lo menos enfatizara la función del momento. La función en cuestión es la llegada a la segunda tonalidad. Finalmente, se llega al punto de mayor culminación en la unidad 31, que combina negras (que traen reminiscencias de la unidad 22, el comienzo de la segunda tonalidad) con semicorcheas (de la unidad 4, el comienzo del *allegro*) en un gran gesto cadencial digno de Mendelssohn.

Unidad 32 (compases 90-93)

Mientras que la canción de tono festivo que confirmaba la cadencia (unidad 31) intensificaba la función sintáctica de cerrar la segunda área tonal, este pasaje al unísono en modo de habla expresa un cambio en la orientación narrativa. El carácter unánime del recitado grupal en esta unidad reemplaza el carácter múltiple que caracterizaba la armonía a cuatro voces de la unidad previa. Nos conducen, a un ritmo más deliberado y de manera didáctica, a un nuevo comienzo: la repetición formal del inicio del movimiento. De hecho, el término la *b*-sisa con que concluye esta unidad es también el comienzo de la unidad 1. Si pensamos que la unidad 1 era una introducción lenta del movimiento, nos veremos forzados a repensar esa suposición cuando la volvamos a escuchar. No es habitual que la introducción de un conjunto de acciones se haga dos veces.

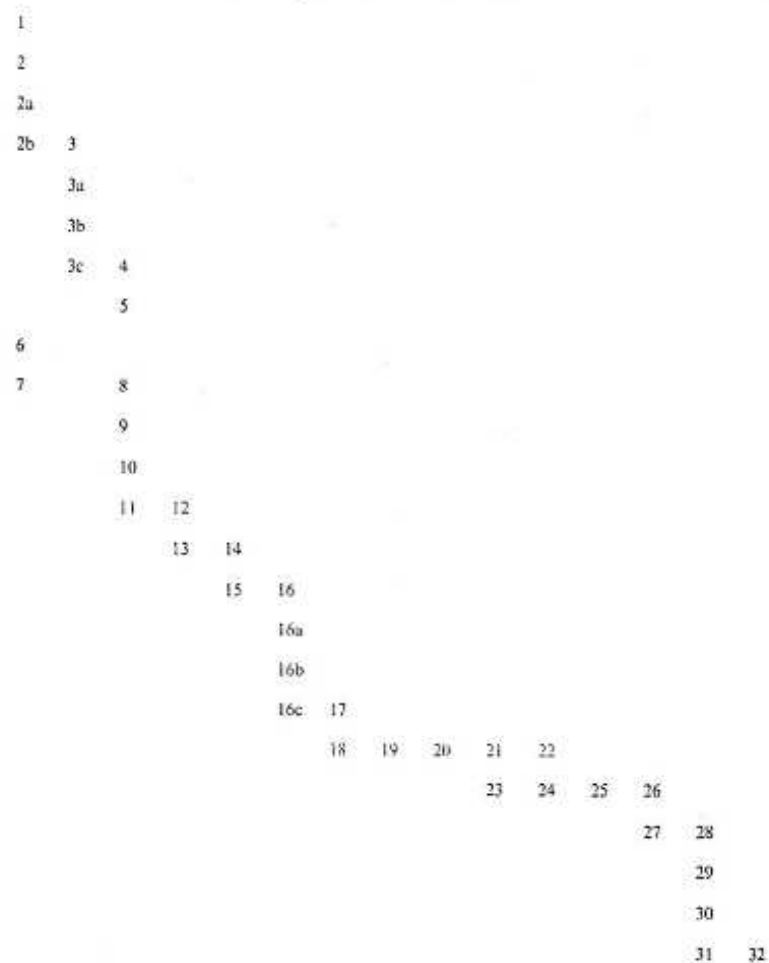
Resumiendo lo analizado hasta ahora, vemos que el patrón paradigmático de la Figura 9.3 abarca la exposición en

su conjunto. ¿Qué tipo de relato permite este ordenamiento? Hay quince columnas en total, o sea que hay quince esferas diferenciadas de influencia material. Este solo hecho sugiere una acumulación de ideas diferenciadas. Como podríamos esperar, no hay un retorno global; el movimiento en general es hacia adelante. Si bien este sentido de avance no es sorprendente desde un punto de vista tonal, es significativo desde una perspectiva temática. Si, por el mero hecho de comparar y con el fin de sugerir cuál puede ser el rasgo único del op. 130, comparásemos este movimiento con el primer movimiento del op. 18, N.º 3 (analizado en el capítulo 5), veríamos que, mientras que el movimiento anterior cubre el mismo terreno, avanzando con un movimiento más o menos circular sin dejar de cumplir con las obligaciones externas de la forma sonata, este procede de manera acumulativa aun cuando se detiene y se demora sobre determinado material. El carácter lineal del primer movimiento del op. 18, N.º 3, queda subsumido bajo un impulso circular dominante, mientras que el op. 130 avanza inexorablemente y conquista territorio nuevo en el proceso.

Desarrollo

Beethoven comienza el desarrollo en la misma tonalidad en la que terminó la exposición: VI descendido. Será un desarrollo breve: solo treinta y cinco compases, menos de la mitad de los compases de la exposición precedente.

Figura 9.3. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-32 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.



Unidades 33 (compases 93¹-95¹), 34 (compases 96²-97²),
35 (compases 97³-100¹), 36 (compases 100²-101²)

Comenzamos con un conjunto de fragmentos. La unidad 33 presenta material que ya ha aparecido en el movimiento, no el fragmento sin armonizar que escuchamos como unidad 1, sino

la versión armonizada (*stretto*) escuchada como unidad 2. La unidad 34 lleva a cabo un cambio enarmónico (de sol bemol mayor a fa sostenido mayor), usando la cabeza del material en estilo brillante de fanfarria que se escucha por primera vez en la unidad 4. Este contraste afectivo y material se repite una tercera más abajo en el VI descendido de fa sostenido/sol bemol mayor. Es decir que la unidad 35 es equivalente a las 33 así como la 36 es equivalente a 34. Es común en Beethoven que no se introduzca nada novedoso en lo melódico como una forma de que el oyente cobre conciencia de otros procesos. En este caso, el esquema tonal presenta una progresión un tanto radical de terceras mayores: si bemol para la primera área tonal, sol bemol para la segunda y para el comienzo del desarrollo y ahora mi [doble bemol] o –enarmónicamente– re. La progresión es “radical” en tanto evita la jerarquía de polaridad tónica-dominante en favor de un conjunto más “democrático” y simétrico de relaciones de terceras mayores. Cada una de estas cuatro unidades está enmarcada por silencios y, si bien he señalado un paralelismo temático en los pares 33-34 en contraste con 35-36, el efecto general de esta disposición es un distanciamiento estratégico, una negativa a relacionarse. La unidad 34 no responde a la pregunta planteada por la unidad 33, más bien la 34 sigue su propio rumbo, propone su propia idea con la esperanza de obtener una respuesta. Tampoco la unidad 36 responde a la pregunta planteada por la unidad 35. Ciertamente, la continuidad tonal entre 33-34 y 35-36 actúa como una mediación para el rechazo de estas oportunidades de dialogar, pero vale la pena tomar nota de la construcción de estilo mosaico y de la relectura de gestos tonales familiares, acciones que hemos encontrado en Mahler y volveremos a encontrar en Stravinsky.

Ejemplo 9.7. Unidades 33-37 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidad 37 (compases 101³-104¹)

Como en momentos anteriores del movimiento, Beethoven extrae un motivo cadencial del final de una unidad –la unidad 35– y lo usa para comenzar una unidad subsiguiente (37). En este caso, el motivo en cuestión se repite varias veces, como si se tratara de acelerar el motor del desarrollo. Se logra captar nuestra atención; quedamos anhelantes a la espera de algo nuevo.

Unidades 38 (compases 106-109), 38a (compases 110-115), 38b (compases 116-122), 38c (compases 123-129), 38d (compases 130-132¹)

La principal sustancia temática del desarrollo es una melodía nueva, cargada de lirismo, que comienza con una exclamación de una octava y luego desciende por grado conjunto en un gesto complementario. La melodía la canta en primer lugar el cello (compases 106 y siguientes) con un acompañamiento que contiene tres motivos ya escuchados: el motivo largo-corto identificado en la unidad 37, un *incipit* del motivo de semicorcheas en estilo brillante que se originara en la unidad 4 y el motivo de fanfarria que lo acompaña. Estos compases tienen un carácter pausado; quizás similar al de un oasis lírico. Una vez más, Beethoven evita la acumulación temática, le permite al oyente contemplar otros

elementos del discurso, en este caso, el esquema tonal, que comienza con re mayor en la unidad 38, sol mayor en las unidades 38a y 38b, y do menor en 38c y, finalmente, alterando el patrón que alineaba tonalidad y tema, la unidad 38d relee la melodía en do menor dentro de una progresión de II-V-I en si bemol mayor. La llegada a si bemol señala el comienzo de la reexposición.

Ejemplo 9.8. Unidades 38-38d del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

¡Qué desarrollo breve y relativamente estable! ¡Qué contraste presenta respecto de una exposición activa, plena de cambios regulares de diseño! Podríamos sentirnos tentados de buscar una explicación. Sin embargo, cualquier razón que pudiéramos ofrecer será, casi por definición, una mentira. Decir, por ejemplo, que la brevedad del desarrollo compensa la prolongada exposición es decir algo que se destaca por no decir nada. No, no hay causalidades firmes en la producción artística (esto solo produciría víctimas graves), nada es inevitable. Solo existe el producto artístico con su magnífica contingencia. Si, agobiados por nuestras diversas neurosis, sentimos la necesidad de ofrecer una explicación, está claro que nadie puede detenernos.

Reexposición

Recorrer la reexposición nos lleva inmediatamente a establecer comparaciones. En la medida en que existe una función normativa de reexposición, esta función consiste en traer el material no tónico que se escuchara en la segunda parte de la exposición –el material “disonante”– a la órbita de la tonalidad principal. La reexposición permanece en la tónica en lo fenoménico y de esta manera satisface el deseo generado en el desarrollo –cuya función normativa es asegurarse de que la tónica esté ausente de su espacio– para llevar a cabo una conciliación estilizada de los materiales que se asociaron previamente con las esferas de la tónica y la dominante.

Una vez más, este escenario normativo existe para Beethoven en un horizonte distante. Repasemos lo más importante que ha sucedido hasta ahora. La obra comienza con una introducción lenta que se repite en la exposición (no como en el op. 59, N.º 3, donde la repetición del movimiento inicial *excluye* la introducción lenta). La primera área tonal no opera orgánicamente ni consistentemente con una idea; celebra, en cambio, la heterogeneidad en el diseño. Podríamos decir que revela un exceso de rasgos de diseño. La transición a la segunda área tonal es ambivalente, primero apunta a la tonalidad de dominante pero luego la rechaza como destino; por último, la música se limita a deslizarse hasta el VI descendido como premisa tonal alternativa. En el resto de la exposición, los cambios de diseño y la articulación cadencial confirman ampliamente ese VI descendido. El desarrollo comienza con fragmentos de material de secciones previas del movimiento, pero, en lugar de elaborarlas a la manera de un *Durchführung* [desarrollo] propiamente dicho, se instala en una melodía tranquila, como de un organillo, la lleva a diferentes tonalidades en una especie de ordenamiento solar que conduce, sin pasar por transiciones dramáticas ni muy extensas, a la reexposición.

Es en la reexposición donde encontramos cambios de mayor alcance, no tanto en el tratamiento del material como en el ordenamiento de las unidades y el esquema tonal. La primera parte parece continuar el proceso del desarrollo, evitando la tónica, si bemol, y reservando la mayor fuerza retórica para la cadencia en la subdominante, mi bemol mayor (compás 145).³ La música emplea selectivamente material previo, se corrige a sí misma y se encamina hacia una nueva tonalidad. Beethoven elige re bemol mayor para el material de la segunda tonalidad; ofrece así un equilibrio simétrico a la situación de la exposición (re bemol y sol bemol se encuentran a una tercera a ambos lados de si bemol, si bien la tercera inferior es mayor a diferencia de la tercera superior). Pero reexponer el material en re bemol no es suficiente; re bemol no es un grado tónico y carece, por lo tanto, de la capacidad de resolución de la tónica. En consecuencia, Beethoven reexpone la mayor parte del material de la segunda tonalidad en la tónica, si bemol, para compensar las “disonancias” adicionales que aparecieron en la primera parte de la reexposición. Finalmente, una coda redondea el proceso, regresando al material temático vinculado a las unidades iniciales del movimiento y recomponiéndolo. Algunas de estas reelaboraciones incluyen amplias relaciones temáticas y de conducción de voces que un análisis paradigmático solo puede reflejar en grado mínimo. Los detalles pueden presentarse como en el Ejemplo 9.9.

Unidad 39 (compases 132-134')

Es igual a la 4.

³ Daniel Chua ofrece una descripción vívida de este y de otros momentos del op. 130 en *The “Galizin” Quartets of Beethoven*, Princeton, NJ, Princeton University Press, pp. 201-225.

Unidad 40 (compases 134²-136²)

Es igual a la unidad 5.

Unidad 41 (compases 136³-139³)

La unidad 41 es una extensión de la 40; desarrolla el motivo corto-largo-corto de dicha unidad. La unidad 41 regresará en la coda.

Ejemplo 9.9. Unidades 39-43 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Musical score for Example 9.9, showing units 39, 40, 41, 42, and 43. Unit 39 is in treble clef, units 40 and 41 in bass clef, and units 42 and 43 in bass clef. Unit 41 includes a circled measure number (137) and the text "etc.".

Ejemplo 9.10. Unidades 44-52a del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Musical score for Example 9.10, showing units 44, 45, 46, and 47. Units 44 and 45 are in treble clef, and units 46 and 47 are in bass clef. Units 44 and 45 include circled measure numbers (143 and 144).



Unidad 42 (compases 139²-141²)

Es igual a la unidad 10. La cuarta justa ascendente que encabezara el motivo de la fanfarria es ahora una quinta disminuida. Este intervalo poco habitual es la base de una tríada aumentada (compás 140) y produce una inestabilidad mayor que la que podría parecer justificada en este momento de la forma. Se percibe una sensación de digresión.

Unidad 43 (compases 141²-145¹)

Es igual a la unidad 11. El intervalo descendente operativo se convierte en una quinta disminuida (compases 43⁴-44¹); la inestabilidad del momento se intensifica, sugiriendo la llegada de un desarrollo secundario. El movimiento culmina con una gran cadencia en mi bemol mayor (una quinta por debajo de la tónica).

Unidad 44 (compases 145²-146¹)

Es igual a la unidad 14. Confirma la cadencia en mi bemol mientras espera para iniciar una nueva acción.

Unidad 45 (compases 146-148¹)

Es igual a la unidad 15.

Unidad 46 (compases 147-148¹)

Esta unidad confirma más aún la cadencia en mi bemol, usando material temático de la unidad 12 (que a su vez se origina en la unidad 3, compás 8).

Unidad 47 (compases 148-149¹)

Es igual a la 14. Esta unidad continúa el papel de cadencia y confirmación que desempeñan las cuatro unidades precedentes usando material temático de las unidades 44 y 45, ahora en modo menor.

Unidad 48 (compases 149-150¹)

La unidad 48, equivalente a la 15, es también una repetición inmediata de 47.

Unidad 49 (compases 150-150³)

Es equivalente a la unidad 16.

Unidad 49a (compases 150³-151¹)

Es igual a la 16a. La voz del bajo está ahora en la soprano. El acorde de mi bemol menor facilita un desplazamiento a re bemol mayor, objetivo de esta sección de la pieza, que encontrará su confirmación en el compás 162 (unidad 57).

Unidad 50 (compases 151-152¹)

La unidad 50 es equivalente a la 14, pero ahora está en re bemol mayor. Desde aquí hasta el final de la unidad 59, la reexposición reproduce el contenido exacto de la exposición, omitiendo solamente los dos compases de la unidad 19.

Unidad 51 (compases 152-153¹) = 15

Unidad 52 (compases 153-153³) = 16

Unidad 52a (compases 153³-154¹) = 16a

Ejemplo 9.11. Unidades 53-55 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidad 53 (compases 154-156¹) = 17

Unidad 54 (compases 156-158¹) = 18

Unidad 55 (compases 158-160³) = 20

Ejemplo 9.12. Unidades 56-63 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidad 56 (compases 160¹-162) = 21

Unidad 57 (compases 162-163³) = 22

Unidad 58 (compases 163¹-166) = 23

Unidad 59 (compases 166-172) = 24

Unidad 60 (compases 172³-174)

Aquí se usa otra vez el motivo de arpeggio descendente que lleva directamente al segundo tema en la exposición (unidad 21), ahora como vínculo entre la región de re bemol mayor dentro de la reexposición y la región de si bemol mayor. La unión se produce en el compás 172, donde la tríada de fa mayor cumple la doble función de V del VI en re bemol y de V de mi.

El siguiente grupo de equivalencias muestra que la segunda fase de la reexposición, cuyo propósito es transformar en consonante el material que previamente era "disonante" presentándolo en la tonalidad principal, sigue exactamente el orden del material de la exposición.

Unidad 61 (compases 174-178) = 22

Unidad 62 (compases 175⁴-178) = 23

Unidad 63 (compases 178-182¹) = 24

Ejemplo 9.13. Unidades 64-66 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidad 64 (compases 182-183³) = 25

Unidad 65 (compases 183⁴-185³) = 26

Unidad 66 (compases 185⁴-190²) = 27

Ejemplo 9.14. Unidades 67-71 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidad 67 (compases 189⁴-192¹) = 28

Unidad 68 (compases 192-195) = 29

Unidad 69 (compases 196-206¹) = 30

Unidad 70 (compases 206-209¹) = 31

Unidad 71 (compases 209-213³) = 32

Coda

Las dos últimas unidades de la reexposición se remontan a sus funciones previas y las transforman. La unidad 70, equivalente a la unidad 31, ofrece la mayor elaboración retórica de si bemol, mientras que su sucesora, la unidad 71, equivalente a 32, adopta un modo de habla, preparándose para alejarse hacia algún otro lugar. En la exposición, la unidad 32 conduce a una repetición de la exposición; aquí conduce a otro nuevo comienzo, el comienzo del fin: la coda. El procedimiento es retomar por última vez el material de apertura del movimiento.

El siguiente conjunto de equivalencias muestra que la coda es en esencia una reelaboración de la apertura del movimiento (unidades 1-5). El único material que no está presente es la unidad 3, el pasaje de contrapunto imitativo, parte de cuyo contenido ya apareció en las unidades 12-13 y 46.

Ejemplo 9.15. Unidades 72-79 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

Unidad 72 (compases 213⁴-215²) = 1

Unidad 73 (compases 215³-217²) = 2

Unidad 73a (compases 217³-218) = 2a

Unidad 73b (compases 218⁴-219³) = 2a

Unidad 73c (compases 219⁴-220) = 2a

Unidad 73d (compases 220⁴-221²) = 2a

Unidad 73e (compases 221³-222¹) = 2a

Unidad 74 (compases 218²-219³) = 4

Unidad 75 (compases 220²-221²) = 5

- Unidad 76 (compases 222-223) = 4
- Unidad 77 (compases 223-229¹) = 41
- Unidad 78 (compases 229²-231¹) = 4
- Unidad 79 (compases 231-234) = 4

La representación paradigmática de la coda en la Figura 9.4 deja ver de inmediato que las dos columnas centrales están muy pobladas y que la unidad 77 está aislada. (A propósito, la unidad 72 no está tan aislada como sugiere el diagrama, porque tanto ella como su sucesora, la 73, son esencialmente el mismo material; abierta la primera, cerrada la segunda). Una vez más, el patrón es lo que se podría esperar de una sección de cierre, es decir, un amplio uso de la repetición, tanto en forma contigua como no contigua. No hay otra secuencia de unidades que presente tanta repetición contigua.

Figura 9.4. Ordenamiento paradigmático de las unidades 72-79 del primer movimiento del Cuarteto para cuerdas en Si bemol mayor, op. 130, de Beethoven.

72	73		
	73a	74	
	73b		
	73c	75	
	73d		
	73e	76	77
		78	
		79	

El principal interés en esta economía de recomposición es la presentación polifónica de material anterior con un estilo que trae reminiscencias de Bach y prefigura a Stravinsky. Las unidades marcadas como 73a, 73b, 73c y 73d están basadas en una única idea. Recordemos que muy al comienzo del movimiento se aislaba

el gesto de cierre de una unidad (2) y se lo usaba para impulsar la música hacia un nuevo destino (2a, 2b). Aquí se emplea un procedimiento semejante. La unidad 73a repite el gesto de cierre de 73, 73c hace lo mismo con 73b y 73e toma el gesto de 73d. Pero la línea superior de esta secuencia de unidades avanza cromáticamente a pesar de las interrupciones: si b (compases 214-218)- siã (compás 219)-do (compás 220)-do# (compás 221) re (compás 222). Esto intensifica la sensación de que el pasaje se encamina hacia su objetivo. La culminación de este movimiento cromático está en la unidad 77 (basada a su vez en la unidad 41). La unidad 77 hace avanzar el proceso y llega al clímax expresivo de la coda (compases 222-223) antes de resolver en una cadencia diatónica (227-229). En las unidades restantes, 78 y 79, el bajo responde a la llamada del motivo de fanfarria de la soprano. Mientras que la unidad 78 permanece abierta (el mi bemol del compás 230 queda sin resolver), la unidad 79 lleva la línea a la tónica en el compás 233.

La interpenetración de los *tempi*, la actividad del registro y la yuxtaposición de material de perfil diferenciado le otorgan conjuntamente a esta coda una función sintetizadora. Para algunos oyentes, por lo tanto, las tensiones surgidas en el transcurso del movimiento se resuelven convenientemente en esta página final. La unidad 77 surge como una unidad de particular importancia para este proceso de síntesis porque, a pesar de que se trata de un *allegro*, hay un sentimiento de adagio subyacente. En otras palabras, el gesto es hacia el modo de canción aunque esté en modo de habla, que se pone de manifiesto en el esfuerzo de decir ciertas palabras una y otra vez. La canción regresa en las unidades 78 y 79.

Para otros oyentes, en cambio, la reificación de material contrastante no produce síntesis; más bien afirma los contrastes. Un evento diminuto en la conducción de voces al final mismo de la obra puede apoyar la idea de que las cosas no resuelven necesariamente de la manera esperada: el tritono mi b -la del compás 232 no resuelve de manera lineal en el compás siguiente, sino que pasa

a formar parte del acorde de séptima de dominante. El mi bemol agudo melódico es una séptima disonante que no resuelve en un re adyacente; se lo lleva, por así decir, dos octavas más abajo al segundo tiempo del compás 233 (segundo violín) desde donde se lo conduce a un re adyacente. Al terminar el movimiento permanece una sensación de una séptima no resuelta.

El propósito de estos comentarios acerca del primer movimiento del op. 130 era identificar los elementos constitutivos, destacar las afinidades que los relacionan y describir los roles que desempeñan dentro del movimiento. El énfasis en los elementos constitutivos puede ocultar las trayectorias más extensas que tal vez algunos analistas preferirían ver y escuchar, pero he sostenido que el trabajo en este nivel puede ser revelador. Quizás las trayectorias más extensas no necesiten de nuestro análisis. O tal vez las hayamos inventado nosotros mismos.

En cuanto a la repetición necesaria y contingente, establecer esta distinción es a la vez inevitable y problemático. La repetición necesaria define la estructura, tal vez incluso la ontología; no quisiéramos tener que prescindir de ella. Pero eliminar las repeticiones, transformaciones, equivalencias e identidades por ser claramente redundantes equivale a dejar de lado la retórica peculiar que define una obra; un acto de esta naturaleza nos deja con una cáscara vacía, con nada más que el potencial de contenido. La repetición necesaria plasma una cualidad trivial pero indispensable: las fuerzas motivadoras que hacen posible una obra; la repetición contingente transmite una cualidad que no es trivial pero sí es prescindible: el sustento mismo de la obra, las huellas que dejan los actos compositivos. Ambas son necesarias. No hay repetición necesaria sin contingencias; a la vez, la repetición contingente se basa en ciertas necesidades. El análisis paradigmático, a su vez, refleja esta paradoja destacando tanto lo trivial como lo no trivial. Se ocupa del literalismo o carácter icónico de la repetición y alienta al analista a adoptar una postura supuestamente ingenua; expresa la inocencia de una visión in-

fantil. Por otra parte, presenta patrones que pueden interpretarse semióticamente como estilo o estrategia y aborda así el mundo maduro del significado simbólico y deíctico; nos lleva a una serie de núcleos y nos muestra por qué la música es importante.

STRAVINSKY, *SINFONÍAS DE INSTRUMENTOS DE VIENTO*

La obra maestra temprana de Stravinsky, su *Sinfonías de instrumentos de viento* de 1920, ha suscitado numerosos comentarios por parte de una amplia variedad de críticos. Se ha dicho que es distante, fría, seca y de una discontinuidad notoria. Los escritores han analizado temas como el pasaje del tiempo, la manera en que los bloques individuales de material se relacionan entre sí y el logro de una coherencia final.

En cierto sentido, *Sinfonías* está más allá de los límites definidos por la música romántica. El lenguaje temprano de Stravinsky, con sus raíces rusas, su vitalidad rítmica, el énfasis en la sucesión más que en la progresión funcional y su tendencia hacia la forma momento parecen estar todos ellos a años luz de la interconexión orgánica de los lenguajes musicales de Liszt, de Brahms y de Mahler. Sin embargo, veremos que desde un punto de vista semiótico hay importantes puntos de semejanza entre esta obra extrema de 1920 y los productos más normativos del siglo XIX. Esta afirmación parece contraria a la intuición. La expresión hiperromántica como la que aparece en Brahms o en Mahler parece muy distante de los bloques secos, lejanos, organizados en una especie de montaje, que encontramos en Stravinsky. Si hay paralelismos en los procedimientos, deben estar en un nivel superficial; podría decirse que las diferencias son más pertinentes.

Mi propósito aquí es revelar aspectos de la estructuras de *Sinfonías* siguiendo el mismo método semiológico de identificar primero los bloques constitutivos —o unidades o segmentos— y luego especular sobre la manera en que se suceden. A medida que se

construye esta estructura, haré sugerencias referidas a las formas en que el lenguaje y el procedimiento de Stravinsky tanto difieren de los lenguajes de Beethoven, de Mahler, de Liszt y de Brahms como se asemejan a ellos. En otras palabras, ofrezco aquí una conclusión estilística como accesorio dentro de un análisis estructural.

Segmentar *Sinfonías* es sencillo. (Para este análisis emplearé la versión revisada de 1947). Esto se debe en parte a que el mismo Stravinsky lo hizo. El material está organizado como una serie de bloques diferenciados o contrastados al extremo, separados a veces por silencios, otras veces marcados por quiebres en la textura. Los comienzos de los nuevos bloques rara vez son poco claros, incluso en presencia de una conexión motivica evidente o una yuxtaposición entre unidades adyacentes. La obra tiene el carácter de un comenzar y detenerse que provoca acciones recíprocas de enumeración por parte del analista. El proceso es en parte acumulativo; la sucesión métrica de Stravinsky transmite esta cualidad de inmediato. Los primeros siete compases, por ejemplo, están en 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8 y 3/4.

Si bien la segmentación es fácil de llevar a cabo, da origen a las siguientes preguntas: ¿cuál es el estatus de los bloques individuales? ¿Son autónomos, o están cargados de tendencias e implicancias? Hagamos una primera recorrida de la obra tomando nota de las unidades básicas y de algunos de sus rasgos salientes.

Unidad 1 (compases 1-7²)

Un claro "motivo de campanas"⁴ abre la obra: los clarinetes y las flautas tocan re agudos, dos octavas por sobre el do central

⁴ Aquí y en lugares subsiguientes de este análisis, tomo los "títulos inventados" por Eric Walter White para algunos de los materiales de *Sinfonías*. Véase Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, Berkeley, University of California Press, 1966, pp. 291-298.

y los repiten, incorporan terceras descendentes que quizás evocan la naturaleza y son sometidas a adornos melódicos "poco naturales". La armonía solo expresa presencia: no representa deseo alguno.

Unidad 2 (compases 7³-11²)

Stravinsky usa como motivo una sonoridad de constitución diferenciada, con una orquestación memorable. El acorde se repite, pero el hablante parece estar afectado de tartamudez. Si bien el acorde se repite literalmente cinco veces, podríamos agruparlos dentro de un enunciado triple como un patrón largo-corto, largo-corto, largo, donde los cortos se desprenden de los largos como ecos inmediatos. El material no genera una auténtica expectativa. Carece de tendencia melódica y por ende es muy diferente de la unidad 1, que es estática en términos de una progresión general, pero presenta una tendencia lineal incipiente en forma de terceras descendentes que simulan una cadencia. El carácter pleno de la orquestación, con metales en los registros medios, intensifica el contraste entre las unidades 1 y 2.

Unidad 3 (compases 11³-13^{0.5})

La armonía cerrada sugiere que esto podría ser parte de un coral. Aceptamos la autenticidad de las armonías disonantes dentro del idiolecto particular de este compositor. Además, la melodía tiene características de himno, pero la relativa brevedad de esta unidad sugiere que podría tratarse solo de un fragmento. La sensación de estar ante un coral no es más que emergente; la música debe recorrer un largo trecho hasta llegar a la plena identidad del *topos* coral.

Unidad 4 (compases 13^o5-13^o)

Irrumpe la sonoridad de la unidad 2 (el acorde), como diciendo que aún no había terminado su enunciado cuando ingresó el himno al final del compás 11. Esta vez el acorde suena una sola vez.

Unidad 5 (compases 14-18^o)

Esta unidad es una repetición casi exacta de la unidad 1. (Están suprimidos el primero y el último compás de la unidad 1). El regreso del motivo de campanas es un llamado de atención hacia la forma que emerge. Hasta ahora, hemos experimentado una sucesión de ideas claramente diferenciadas, algunas yuxtapuestas sin una interdependencia evidente. Por supuesto, es posible comenzar a conectar cosas sobre el papel, si queremos. Por ejemplo, la secuencia de alturas melódicas de la melodía coral –mi bemol, sol, la bemol, mi bemol (compases 11-12)– podría extenderse al fa siguiente (compás 13), para que pueda escucharse una conexión entre las unidades 3 y 4 en algún nivel. Además, las unidades 2 y 4 presentan el mismo acorde; por lo tanto, pueden escucharse como una unidad si se lee la unidad 3 como una interpolación. Es como si la unidad 1 demorara el sonido de su último miembro. Ciertamente, el impulso “metamusical” que surge es esencial en la estética de Stravinsky.

Es indudable que las unidades individuales pueden seguir segmentándose. La unidad 1, por ejemplo, podría dividirse en dos (compases 1-3 y 4-7), tomando la segunda parte como un embellecimiento y continuación de la primera. O podría escucharse en tres pequeños segmentos que abarcan una enunciación (compases 1-3), una reenunciación trunca (compases 4-5^o) y un sufijo (compases 5^o-7^o). Si bien estas repeticiones internas son significativas, no han influido en la segmentación

adoptada aquí. En cambio, he adoptado algo similar a una filosofía de una-idea-por-segmento, independientemente de la extensión real. Por ejemplo, el coral con el que concluye *Sinfonías* se representará como un solo segmento, aunque tiene una extensión de sesenta compases. Está claro que puede segmentarse más, pero la coherencia de la región del tópico coral combinada con su clara diferenciación respecto del material de unidades previas justifica que sea considerado un solo bloque de gran extensión. (Hay también algunas unidades cuyo contenido se percibe tan claramente como una síntesis de materiales que estaban diferenciados en pasajes previos, que no siempre resulta productivo separarlas en sus elementos constitutivos). Puede parecer que este enfoque flexible da como resultado una asimetría en la estructura de la frase que les resta importancia a las regularidades estrictas que se asocian con el estilo de Stravinsky, pero expresan una distinción importante entre las regularidades que están en el nivel del pulso o cercano a dicho nivel y las irregularidades que son resultado del agrupamiento.

Unidad 6 (compases 18^o-22^o)

Este material que parece ser nuevo se relaciona tímbricamente con el himno de la unidad 3; puede escucharse como una extensión del motivo de campanas de las unidades 1 y 5.

Unidad 7 (compases 22^o-24^o)

Es una repetición exacta de la unidad 2.

Unidad 8 (compases 24^o-26^o)

Esta unidad repite el coral de la unidad 3 y en el proceso agrega dos pulsos.

Unidad 9 (compases 26³-27³)

Esta unidad es en esencia el gesto acórdico de las unidades 2 y 4. Hay leves diferencias en la construcción interválica pero pueden ignorarse en este nivel descriptivo porque las presentaciones son muy similares y marcan un fuerte contraste con el material circundante.

Unidad 10 (compases 28¹-29³)

Si priorizamos el timbre, esta unidad puede alinearse con la 6 y, en menor medida, con las unidades asociadas a la 6: la 3 y la 8. Pero el registro alto y la yuxtaposición con el motivo acórdico también dejan percibir el motivo de campanas de las unidades 1 y 5.

Resumiendo lo visto hasta ahora: dentro de los límites de una lectura relativamente literal de la identidad, el orden paradigmático de los primeros 29 compases de *Sinfonías* puede ser el presentado en la Figura 9.5. Si, en cambio, deseamos reconocer las semejanzas más profundas entre las unidades 6 y 5 (y la 1) y entre las unidades 10, 8 y 3, podemos reescribir este orden (Figura 9.6) para mostrar que la unidad 6 extiende el impulso melódico que comenzó en la 5 y que, aunque la unidad 10 actúa en un sentido inmediato como un puente entre 9 y 11, su timbre, perfil melódico y carácter nos traen reminiscencias del coral de 8 y 3.

Figura 9.5. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-10 de *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky.

1	2	3	
	4		
5			6
	7	8	
	9		10

Figura 9.6. Ordenamiento paradigmático alternativo de las unidades 1-10 de *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky.

1	2	3
	4	
5		
6	7	8
	9	10

El primer ordenamiento (Figura 9.5) muestra un proceso de acumulación centrado en el paradigma que contiene las unidades 2, 4, 7 y 9; en un segundo nivel se encuentran los pares de unidades 1 y 5, y 3 y 8. Las unidades 6 y 10 son "ajenas", su tarea es introducir contenido nuevo con el fin de revitalizar la narración. El segundo ordenamiento (Figura 9.6) muestra un proceso distribuido de manera más pareja en el que cada uno de los primeros tres bloques se repite dos, tres y dos veces respectivamente. El proceso de repetición es interesante por su imprevisibilidad. La primera en repetirse no es la unidad 1 sino la 2 (como 4); luego la 1 se repite como 5; la secuencia 1-2-3 reaparece como 6-7-8; finalmente el par 7-8 se repite como 9-10. Si bien la repetición como tal puede servir de base para un proceso, un patrón impredecible de repetición puede producir ansiedad o interés (extra)narrativo. Veremos luego que las repeticiones subsiguientes de estas unidades no siguen necesariamente el orden de su aparición anterior. La forma adquiere así un carácter de permutación.

Unidad 11 (compases 30-39)

El comienzo de esta unidad marca quizás el contraste más fuerte que encontramos hasta ahora. Esto podría resultar sorprendente en vistas de la superposición de nota (re bemol) y de registro entre el final de la unidad 10 y el comienzo de la 11. La

sensación de contraste surge al avanzar la melodía; al seguir escuchando esta melodía rusa con su sabor popular, comprendemos que se está presentando algo notablemente nuevo. El diatonicismo implacable de la extensa melodía de la flauta es un elemento más de contraste. (También trae a la memoria melodías de *La consagración de la primavera*, *El pájaro de fuego* y *Petrushka*, entre otras obras). El escaso acompañamiento también anuncia una diferencia ulterior de textura.

Unidad 12 (compases 40-46)

Un fagot solista canta una segunda melodía popular rusa en una tesitura relativamente aguda (vuelve a nuestra mente una vez más el comienzo de *La consagración de la primavera*). Las alturas se limitan a tres notas, las tres primeras de la escala menor. Si bien los contrastes tímbricos y tonales al comienzo de la unidad 12 (compás 40) confirman su carácter diferenciado respecto de la unidad 11, hay una continuidad motivica entre ambas unidades. Luego, cuando se reexpongan las melodías en diferente orden, podremos confirmar esta segmentación.

Unidad 13 (compases 47-52^a)

El motivo de campanas regresa un semitono más abajo que en su anterior aparición. (Escuchar esta relación de semitono a largo plazo entre re natural y re bemol será un desafío para la mayoría de los oyentes que no estén mirando la partitura; por lo tanto, declinaré la invitación a dedicarme en gran escala al análisis de las relaciones de semitono).

Unidad 14 (compases 52^b-54)

El coral es ejecutado por los oboes y el corno inglés y le hacen eco los clarinetes. La separación de los dos grupos puede alentarnos

a escuchar esto como dos unidades adyacentes separadas (52^b-54¹ y 54²-54³), pero la persistencia del motivo tiene suficiente fuerza como para superar la disyunción en la orquestación.

Unidad 15 (compases 52^b-70)

Esta unidad más prolongada, más heterogénea recupera varias ideas ya escuchadas y las desarrolla, al tiempo que introduce ideas nuevas. El coral es ejecutado por los trombones, el motivo de campanas por los clarinetes y luego los oboes, mientras que los segundos oboes, el corno inglés y el fagot exploran de manera colectiva la segunda de las melodías populares rusas de la unidad 12 en los compases 65-70. Al mismo tiempo, las trompetas ejecutan material nuevo con carácter de *scherzo*. Mientras que la unidad en su conjunto presenta un cierto tipo de síntesis bajo el signo de un tempo único, puede decirse que el resultado general es nuevo.

Unidad 16 (compases 71-87)

Eric White le da a este fragmento el nombre de "pastoral", probablemente por el carácter "sinuoso, serpenteante" de su movimiento. Los timbres de gaita y de vientos traen a la mente las melodías rusas de las unidades 11 y 12. Aquí, la flauta lleva adelante la ejecución, seguida de cerca por el clarinete.

Unidad 17 (compases 88-104)

Es una repetición de la pastoral de la unidad anterior; esta vez comienzan los clarinetes y se les une la flauta. La diferencia con la unidad 16 la establecen una serie de interferencias o interjecciones festivas por parte de los oboes y el corno inglés (compases 100-102), que cobrarán mayor significación más adelante.

Unidad 18 (compases 105-122)

Escuchamos por tercera vez la pastoral, con interjecciones de tipo *scherzo* (compases 112-114), como en la unidad 17. Estas últimas cuatro unidades desarrollan y aumentan material conocido pero no llevando los motivos individuales a límites extremos (o a la muerte), sino con apariciones breves de lo conocido en contextos nuevos.

Unidad 19 (compases 122²-125¹)

Esta unidad breve y contrastante puede escucharse como un sufijo (de la unidad 18) o como una transición (entre 18 y 20). (La distinción no es trivial, porque el sufijo tiene un carácter retrospectivo, mientras que el carácter del vínculo es prospectivo. Stravinsky logra evocar ambas funciones al mismo tiempo). Hay tres líneas melódicas que avanzan simultáneamente con un diseño general descendente en el corno inglés y los fagotes. La melodía del corno inglés puede relacionarse afectivamente con un coral, pero su material pentatónico y sus intervalos disjuntos evocan un registro folclórico. El movimiento por grado conjunto del fagot se corresponde con el estilo de un coral, mientras que el segundo fagot incorpora un salto considerable (dentro de un marco de progresiones por grado conjunto; compás 124) que altera levemente la sensación de coral.

Unidad 20 (compases 125-129²)

Regresa el motivo de campanas.

Unidad 21 (compases 129²-132)

El coral de la unidad 3 se superpone con el motivo de campanas. Escuchamos dos frases del himno (compases 129²-130 y

131-132); la primera tiene con una textura más plena en la que aúnan sus fuerzas los oboes, los fagotes, las trompetas y el trombón; la segunda, una textura reducida en la que participan las trompas y la tuba. El motivo del coral cobra mayor autenticidad por obra del coro "puro" de metales.

Unidad 22 (compases 133-134)

La idea del corno inglés de la unidad 19 es retomada por instrumentos solistas, que le dan una nueva presentación: el primer fagot duplica en parte al corno inglés mientras que el segundo hace un contrapunto libre de la melodía en la que predominan las cuartas.

Aunque hay puntos de contacto entre los finales y los comienzos, la sucesión de las unidades 19, 20, 21 y 22 sugiere una yuxtaposición de unidades autónomas más que algún otro tipo de proceso orgánico o causal. Hay vínculos motivicos (como entre las unidades 19 y 22), pero no invalidan el sentimiento más pertinente de que estamos ante una sucesión inmotivada de bloques de material de constitución diferenciada.

Unidad 23 (compases 135-169)

Es una repetición de la pastoral de las unidades 16, 17 y 18, con cambios menores.

Unidad 24 (compases 169²-172¹)

Aquí se repite la unidad 19.

Unidad 25 (compases 172²-174)

Vuelve a escucharse el motivo de campanas, en forma trunca.

Unidad 26 (compases 175-181)

Se escucha la segunda de las melodías populares rusas (unidad 12) transportada un semitono más abajo. El efecto más palpable e inmediato es la interrupción del motivo de campanas. Esta yuxtaposición particular de materiales no se ha escuchado previamente.

Unidad 27 (compases 182-186)

Se retoma el motivo de campanas de la unidad 25.

Unidad 28 (compases 186-188)

Esta unidad recuerda a la unidad 19 y subraya la importancia cada vez mayor del material que presenta.

Unidad 29 (compases 189-196)

Aquí aparece la primera de las melodías populares rusas: la versión de cinco notas, seis compases; ahora abarca siete compases y se superpone con la unidad siguiente.

Unidad 30 (compases 195³-200)

Aunque este material es nuevo en lo gestual, está tomado en realidad de la unidad 22. Es breve y pegadizo y tiene un sabor jazzístico; todo esto nos lleva a sospechar que volveremos a escucharlo. Incluso podemos especular con la idea de que aparecerá en momentos estratégicos para llevar a cabo alguna tarea dinámica o motivante.

Unidades 31 (compases 201-203), 32 (compases 204-205)

Otro cambio de tempo introduce dos fragmentos de material. El primero, la unidad 31, es el comienzo de lo que resultará ser

el coral principal (armonizado con acordes grandes) que domina la sección final de *Sinfonías*. Un único acorde se extiende sobre tres compases y adquiere perfil melódico mediante una progresión por nota vecina. El segundo es el coral presentado en primer lugar como unidad 3 y escuchado reiteradas veces. Escucharlos en yuxtaposición confirma que existe una relación estrecha entre ellos. Lo más destacable es la aparición de las notas re y do en cada comienzo y la sensación complementaria de apertura y de cierre en las unidades 31 y 32 respectivamente.

Unidad 33 (compases 206-207)

Esta unidad es un segmento del material jazzístico de la unidad 30; ahora con un tempo más lento y dotado de un aura de premonición.

Unidad 34 (compases 208-212)

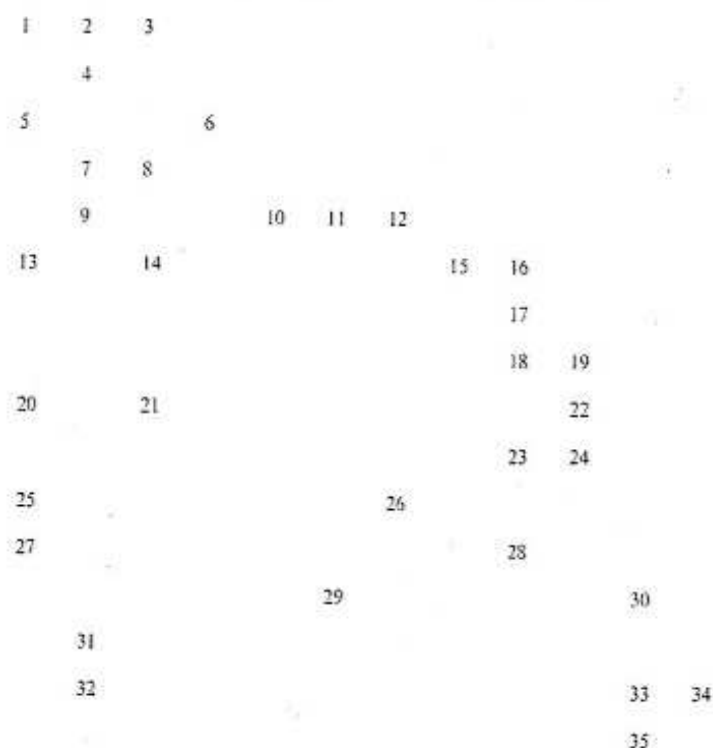
Este material nuevo, de carácter explícitamente semejante a un *scherzo*, nos recuerda a la unidad 15 y a las interjecciones de 17 y 18. Tenemos aquí la sensación de que, en cierto sentido, apunta más allá de sí mismo.

Unidad 35 (compases 213- 216)

El material jazzístico se extiende por sobre 4 compases.

Durante un cierto lapso, hemos escuchado materiales familiares a la manera de *flashbacks* cinematográficos. El orden en que aparecen no revela consistencia alguna, los materiales individuales tienen duraciones variables, pero conservan sus identidades temáticas. Esta es la estrategia formal de Stravinsky, que presentaré ahora en un cuadro paradigmático (Figura 9.7).

Figura 9.7. Ordenamiento paradigmático de las unidades 1-35 de *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky.



El motivo de campanas y el coral cumplen la función de puntos de apoyo; se presentan periódicamente a lo largo de todo el movimiento. Aunque están sujetos a diversas recomposiciones, en su mayor parte preservan su forma esencial. Es decir que cambian, pero no a la manera de un desarrollo. También regresa (en 23, 24 y 28) la pastoral contrastante que se introduce en la unidad 16, se repite como 17 y 18 y recibe un sufixo en la 19. Si bien la sección de este movimiento donde predominan estos materiales es de carácter contrastante, es llamativo que ni el motivo de campanas ni el coral tengan prohibido el acceso a su órbita. La reorientación más dramática en el terreno de la forma será una ausencia: el motivo de campanas hace su última

aparición como unidad 27. Luego le cede el poder al coral, que en forma ampliada domina el final de la obra. Tanto la presencia como la ausencia son igualmente reveladoras en la presentación paradigmática.

Unidad 36 (compases 217-270)

Aquí cobra preponderancia una “danza salvaje” que deriva del material con carácter de *scherzo*. La melodía inicial ya había sido esbozada, pero dentro de diferentes medios expresivos: en la breve conexión con los vientos de la unidad 6 y en el material jazzístico de la unidad 30. Esta unidad es más extensa que la mayoría, en parte por la consistencia de la expresión del *scherzo*. Sin embargo, hay reminiscencias de otras ideas (en los compases 258 y siguientes, por ejemplo, la melodía se asemeja a las dos melodías folclóricas rusas). Todo este carácter salvaje concluye con formas de una feroz simplicidad: un motivo de cinco dedos en blancas, que asciende y desciende en el bajo (compases 267-269).

Unidad 37 (compases 271-274)

La cabeza del coral final aparece en una segunda premonición. (La primera fue en el compás 201). Tras reflexionar —a diferencia de captar las relaciones de manera inmediata— se demuestra que el acorde presentado al comienzo de la obra (unidad 2) y repetido (sin contenido melódico, por así decir) es un presagio del acorde que da comienzo al coral final (Ejemplo 9.16). Las dos premoniciones recientes (las de unidades 31 y esta) alientan el establecimiento de relaciones de largo alcance con las unidades 2, 4, 7 y 9. Resulta significativo el hecho de que las apariciones anteriores de esta forma del acorde desaparecieran después de la unidad 9, aunque se las había considerado un potencial, más que como realizaciones.

Ejemplo 9.16. Comparación de los acordes de los compases 7-8 y 271 de *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky.

compas 7-8 compás 271

Contenido de acorde de manera lineal

[0 2 3 6 9] [0 2 3 6 9]

Unidad 38 (compases 275-310)

Se produce finalmente un desarrollo relativamente extenso del material jazzístico mediante diversos contextos expresivos, entre ellos, un sonido de swing, un sonido de *scherzo* y un sonido de pastoral. La mezcla de tópicos resultante le brinda a la unidad 38 cierto carácter sintético como el de la unidad 15.

Unidad 39 (compases 311-371)

El coral final aparece ahora totalmente fusionado con la versión esbozada que se escuchó por primera vez cerca del comienzo de *Sinfonías* (unidad 3). Esta es también una unidad extensa, pero es más estable desde un punto de vista motivico que otras unidades extensas de la obra. Dentro de este nivel mayor de estabilidad, sin embargo, se produce un intenso desarrollo de ideas pequeñas. Entre los factores que intensifican la interioridad de estos momentos de cierre de la obra están las connotaciones religiosas que suscita el coral, un modo de habla concomitante en la expresión melódica y la búsqueda amable de un lugar (final) de reposo.

El coral final es la sección más orgánica de toda la obra. La expresión de Stravinsky es concentrada, intensa, orientada hacia

el interior. Las marcas de respiración colocadas con sutileza nos permiten cantar sin dificultades a lo largo de todo este momento de expresión religiosa. En el compás 335, parece comenzar una segunda estrofa del coral, pero en el 345 Stravinsky aumenta un punto la intensidad alterando la armonización del re melódico inicial. Y en 363 se escucha a todo el grupo de feligreses y músicos en su momento más emotivo: gimiendo callada pero intensamente hasta llevar a la obra a su final sobre una sonoridad compleja que se apoya en un do grave.

Sabemos que este coral final fue compuesto antes que el resto de *Sinfonías* y ofrecido a *La Revue Musicale* como homenaje a Debussy. Por eso no resulta sorprendente encontrar una consistencia, estabilidad de expresión y perfecta coherencia en el flujo de las ideas musicales que no aconsejan una mayor segmentación. Lo notable es la manera en que esta melodía preexistente se incorporó a *Sinfonías* a la manera de un final. Stephen Walsh ha estudiado la génesis de la obra en detalle y nos ha dejado una explicación vívida que incluye un elemento de capricho y una posible incoherencia estratégica. La obra fue compuesta “de atrás para adelante” y puede conceptualizarse mejor como una “metaobra”:

[La partitura fue] compilada [...] de atrás para adelante [...]. Nada podría estar más lejos de la concepción popular de la composición musical de que el proceso es comenzar con una melodía, contrastarla con otras melodías, desarrollarlas, repetirlas, llegar a un clímax y luego a un cierre. Stravinsky había estado barajando estas ideas durante casi un año sin una idea clara del tipo de obra que podrían constituir. Ahora, ante la obligación de escribir un final de dos minutos y medio, revisa sus libros de notas, pega unas ideas con otras, inserta otras ideas más, les hace agregados a los agregados, luego compila toda la obra en un orden y con una arquitectura que no parecen tener la menor relación con un plan coherente u orgánico. No es extraño que la obra resultante sea en

términos formales una de las más radicales que se hayan escrito. Incluso podría parecer sorprendente que se mantenga unida.⁵

Figura 9.8. Ordenamiento paradigmático de las unidades 36-39 de *Sinfonías de instrumentos de viento* de Stravinsky.

36 37 38
 39

Para completar nuestra recapitulación de lo visto hasta ahora, podemos presentar las últimas cuatro unidades como en la Figura 9.8. Esta muestra un desarrollo lineal interrumpido solamente por el regreso del gran coral al final. En cuanto a la forma general, Stravinsky pasa de la yuxtaposición de bloques de materiales diferenciados a la suspensión de un coral extendido como punto culminante. Habrá quienes escuchen algo como una síntesis en el coral final mientras que otros imaginarán que las discontinuidades y las duras yuxtaposiciones de momentos anteriores han quedado asimiladas en los enunciados ininterrumpidos y serenos del coral.

BEETHOVEN Y STRAVINSKY

El propósito de yuxtaponer un movimiento de un cuarteto para cuerdas tardío de Beethoven (compuesto en 1825-1826) con una pieza de Stravinsky para instrumentos de viento solamente (compuesta un siglo después) fue destacar los límites cronológicos (puramente pragmáticos) establecidos para los enfoques analíticos que explora este libro. Se pueden citar múltiples factores

externos para justificar esta yuxtaposición. Por ejemplo, una de las cosas que Stravinsky admiraba en Beethoven era su lenguaje rítmico. Señaló determinados pasajes de los cuartetos en los que se destacaba especialmente la manipulación rítmica y alabó la visión rítmica del compositor alemán. (No es de sorprenderse que haya una afinidad entre los pasajes que Stravinsky admiraba en Beethoven y algunos de sus propios procedimientos). Asimismo, algunos de los rasgos del Beethoven tardío que han destacado los críticos desde Bekker y Riezler son la discontinuidad y sus contrastes constitutivos. Estas cualidades también se consideran emblemáticas de Stravinsky. Sigamos, entonces, el impulso de comparar directamente a los dos compositores usando algunos de los criterios analíticos estudiados en capítulos previos. El ordenamiento binario tendrá necesariamente el efecto de simplificar en exceso ciertos aspectos de la obra de ambos compositores, pero también puede arrojar luz sobre otros.

Tanto Beethoven como Stravinsky se interesan por la repetición. Esto no significa simplemente que sus composiciones utilicen la repetición ni que lo hagan en gran escala. He mencionado que la repetición es el elemento vital de la expresión tonal. Pero hay una diferencia entre aceptar que la repetición es un proceso necesario y poner a la repetición en primer plano en un discurso. La repetición en ambos compositores desempeña no solo una función estructural (necesaria), sino también una función retórica. Es como si el medio ("función") y el mensaje ("retórica") se reafirmaran mutuamente usando la repetición de manera imaginativa y en gran escala. La repetición aparece, sin duda, en todas las dimensiones musicales, pero la repetición rítmica y la repetición motivica/melódica parecen destacarse particularmente en ambos compositores. (Diría que la repetición acórdica se destaca en Stravinsky, no así la repetición armónica, más destacada en Beethoven). Como el método paradigmático se concentra en particular en los indicios de repetición, puede resultar especialmente esclarecedor cuando se lo aplica a ambos

⁵ Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France 1882/1934*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 317.

compositores. Y como a nivel metodológico responden a un impulso analítico similar, sus estrategias pueden estar unidas en un nivel profundo. Stravinsky repite (algo de) Beethoven.

La progresión material de ideas en las obras de ambos compositores presenta, sin embargo, contrastes significativos. En Stravinsky —y aquí *Sinfonías* debería considerarse paradigmática— las unidades están desvinculadas y los materiales suelen presentar diferencias marcadas. Es por eso que Pieter van den Toorn habla de “bloques” en esta y en otras obras, mientras que Jonathan Kramer identifica una serie de momentos, “entidades autónomas al extremo de parecer estáticas en cuanto a su contexto”.⁶ La morfología accesible de las unidades de Stravinsky no carece de precedentes en Beethoven, pero incluso en una obra marcada por los contrastes como el primer movimiento del op. 130, la disposición más habitual de las unidades adyacentes no es de separación, sino de dependencia. Las unidades de Stravinsky parecen separadas porque parecen carentes de vida, inorgánicas, sin implicancias y sin “intención” (esta última sería la caracterización de Adorno). Las unidades de Beethoven, en cambio, están cargadas de tendencias, implicancias y dependencia. En Stravinsky, la conexión se capta retrospectivamente, rara vez de manera prospectiva, excepto en el sentido banal de que esperamos que en el discurso musical los eventos se sucedan unos a otros. Caracterizar la forma de Stravinsky como semejante a un mosaico implica un reconocimiento de la autosuficiencia y autonomía de sus elementos constitutivos. Si bien podemos referirnos con cierta seguridad a una actividad incompleta en Beethoven aislando los procedimientos sintácticos normativos que requieren

⁶ Pieter van den Toorn, *The Music of Stravinsky*, New Haven, CT, Yale University Press, 1983, p. 232; Jonathan Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Nueva York, Schirmer Books, 1988, p. 224.

ser completados de alguna manera (una cadencia, una forma de conducción de voces, una disminución o el complemento de una frase), la actividad de Stravinsky en el nivel local suele negar la trayectoria teleológica. Los materiales de Stravinsky se expresan en un tiempo presente enfático; la retórica de Beethoven también está orientada hacia el presente, pero los elementos constitutivos están cargados de tiempo futuro. Y mientras que las unidades pueden resumirse reduciéndolas a una esencia contrapuntística, las unidades de Stravinsky en su mayor parte se resisten a una reducción de tal naturaleza. El modelo y la música parecen ser idénticos en Stravinsky, mientras que los modelos de Beethoven son abstracciones de la música. De hecho, en una oportunidad, Schenker hizo un gran esfuerzo por demostrar la incoherencia de las disminuciones de Stravinsky y en realidad no demostró que no hubiera modelos (contrapuntísticos), sino que su forma es defectuosa. El aspecto técnico de la argumentación de Schenker es menos controvertido que el juicio ético y moral que le aplica a la resistencia de Stravinsky a la convención.⁷

⁷ Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. 2. Múnich, Drei Masken, 1926, pp. 37-40. Casi todo lo dicho en este párrafo sobre Stravinsky parece ir a contrapelo del análisis estadounidense de bases teóricas sobre el compositor, que se ha esforzado por demostrar elementos en su obra que evidencien un pensamiento de largo alcance. Allen-Forte, por ejemplo, incluye gráficos de conducción de voces en *Contemporary Tone-Structures*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1955; Felix Salzer adoptó un enfoque similar en *Structural Hearing*; Adele Katz hizo lo mismo en *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*, Nueva York, Knopf, 1945; Joseph N. Straus, “A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky”, en *Music Theory Spectrum* 4, 1982, pp. 106-124, afirmó que había en Stravinsky un modelo de implicancia-realización activo, con las implicancias basadas en la manera de completar ciertas clases de conjuntos de tetracordios. Incluso Edward Cone, refiriéndose a un aspecto del método de Stravinsky, establece una comparación entre la técnica de “estratificación” del compositor y la melodía polifónica de Bach, donde las líneas melódicas comienzan, quedan suspendidas y finalmente llegan a una conclusión satisfactoria. No dudo de que el análisis de partituras puede dar como resultado conexiones como estas

Si la ontología de las unidades es la que he descrito, la forma en Stravinsky adquiere una cualidad acumulativa. La sucesión reemplaza la conexión causal y se desdibuja la distinción entre la "mera" sucesión y una progresión regulada basada en un constructo dominante. En el op. 130 de Beethoven, por ejemplo, la pregunta planteada por los primeros dos compases exige una respuesta. Esa respuesta estará limitada por un largo de dos compases —que está obligada a aceptar o cuyo rechazo deberá justificar de manera inmediata o en algún momento posterior— y por la progresión melódica y armónica combinadas, que expresa que estamos ante algo incompleto. Estas causalidades son posibles porque existe un lenguaje compartido, una práctica común. En cambio, cuando entre los factores que motivan una estética se cuentan el comentario sobre la convención o el mero rechazo de sus principales prescripciones, las bases para escuchar solo se pueden inferir a partir de un contexto individual. Le cedemos toda la autoridad al compositor.

La construcción acumulativa y la relativa autonomía de las unidades socavan el sentido de la música como narración diferenciada de la música como un orden o sucesión de eventos. La narración en Stravinsky no viene de la música en sí misma, sino de sus contextos y asociaciones. Las imágenes móviles de danza en *Petrushka*, por ejemplo, nos permiten inferir un argumento

en Stravinsky, pero hay una diferencia fundamental entre la melodía polifónica de Bach (o de Beethoven, para el caso) y Stravinsky. El primero opera dentro de límites convencionales específicos, de modo tal que los dominantes sintácticos son claramente comprensibles o pueden inferirse con facilidad de sus contextos. Los límites dentro de los que opera Stravinsky en *Sinfonías* (y en todas partes), en cambio, no pueden inferirse ni predecirse; sencillamente deben aceptarse. De hecho, parte de la creatividad que opera en Stravinsky surge de la licencia que se toma para decidir si completará o no algo que está abierto (en lenguaje convencional). En Beethoven, hay un *contrato* entre compositor y oyente: en Stravinsky no hay ningún contrato a priori. Alternativamente, podríamos decir que el contrato en Stravinsky consiste, precisamente, en negar la existencia de un contrato a priori.

así como un sentido de narración; despojada de la danza, en cambio, el peso de la narración recae íntegramente sobre el movimiento de los *topoi*. Alternativamente, las apariciones subsiguientes del acorde que se escucha por primera vez en el compás 7 de *Sinfonías* transmiten una sensación de regreso y progreso. Pero ¿hay un sujeto que representa la narración? Si hay un sujeto en Stravinsky, se trata de un sujeto dividido. Con frecuencia, la *Hauptstimme* es plural. Incluso en momentos en que la textura presenta una clara melodía y su acompañamiento (como en los diálogos entre flauta y clarinete que comienzan en el compás 71 de *Sinfonías*), la parte que aparentemente desempeña el papel de acompañamiento tiene derecho a reclamar prioridad en lo perceptivo. De esta manera, la polaridad entre soprano y bajo está sujeta a la posibilidad de quedar borrada: presente y socavada al mismo tiempo. Stravinsky tiende a la equalización de las partes. (Un posible tema histórico que surge de esta distinción se relaciona con la diferencia entre Stravinsky y Schoenberg. Stravinsky no se limita a afirmar —de manera verbal o precompositiva— esta tendencia a revertir la jerarquía convencional de soprano y bajo. El teórico Schoenberg, en cambio, se expresó largamente acerca de algunos de estos elementos de radicalismo, pero en sus partituras la polaridad suele quedar intacta. Según esta lectura, Stravinsky fue un compositor mucho más radical).

En cuanto a la representación, podríamos decir que la representación paradigmática es más leal al material de Stravinsky que al de Beethoven. La autonomía que expresan los números diferenciados (1, 2, 3, etc.) plasma la presunta autonomía de las unidades de Stravinsky con mayor claridad que en el caso de Beethoven. Por ejemplo, volviendo a la disposición de las unidades al comienzo de las dos obras estudiadas en este capítulo —1, 2, 2a, 2b, 3, 3a, 3b, 3c en el op. 130, y 1, 2, 3, 4 en los compases 1-7 de las *Sinfonías*—, diríamos que a la representación de Beethoven le faltan las conexiones lineales que transmitirían la dependencia entre las unidades adyacentes, incluyendo

la línea melódica por grado conjunto si b -do-re-mi[♯]-fa que le da cohesión a la progresión. Las unidades 2a y 2b del cuarteto son literalmente consecuencia de la unidad 2, o por lo menos la unidad 2 hace posible su aparición. En Stravinsky, en cambio, y a pesar de las conexiones melódicas locales, el sentido de causalidad y dependencia es menos pertinente, de modo que la representación en números transmite adecuadamente lo que está sucediendo.

Estos supuestos contrastes entre Beethoven y Stravinsky son presentados de manera un tanto extrema para dramatizar la diferencia y promover el debate. Sin embargo, no sería sensato afirmar que todo Beethoven puede reducirse a lo orgánico mientras que todo Stravinsky es inorgánico, o que Stravinsky siempre se presta más fácilmente a la segmentación que Beethoven o que nunca es difícil encontrar la estructura jerárquica en Beethoven. En última instancia, ningún sistema de estilos puede reducirse a categorías tan simples. En Beethoven abunda la discontinuidad, a veces el material está organizado en bloques y algunas unidades se suceden con una lógica que no siempre es claramente causal. En Stravinsky, por otra parte, opera a menudo un organicismo local que produce disminuciones como notas de paso y, en particular, notas vecinas (o grupos de notas vecinas) así como gestos cadenciales convencionales que suelen atraer una lectura irónica. Las unidades adyacentes también pueden depender unas de otras. De modo que la verdad acerca de las diferencias entre ambos compositores está en un punto intermedio. Si queremos llegar a una comprensión más sutil, tendremos que embarcarnos plenamente en un análisis de los intersticios.

Es probable que la música como discurso sea indiferente a las elecciones estéticas. El grado de significación puede variar de un contexto a otro y la dramatización de ese discurso puede adoptar diferentes formas, pero siempre existe la *posibilidad* de leer un discurso a partir del conjunto de eventos que se considera una obra. Una estética basada en la violación intencional de la

convención, por ejemplo, se presta a una lectura como discurso tanto como una estética caracterizada por una puesta en práctica creativa de tal convención. Quizás no sea posible, en última instancia, establecer una distinción entre ambos enfoques. Quizás la idea de presentar a Stravinsky como una repetición (poética) de Beethoven no sea tan descabellada como podría haber parecido en un principio. Nuestra tarea como analistas, en todo caso, no es principalmente difundir tales opiniones (si bien la comprensión histórica a través del análisis musical no deja de ser una opción atractiva), sino hacer posibles formas de exploración técnica que permitan una reconstrucción de los parámetros que inspiran cada discurso.

EPÍLOGO

Al concluir estas aventuras en el análisis musical, aparece la tentación de tratar de reunir todo en una especie de lecho de Procusto, resumir prolijamente el proyecto como si no hubiese aristas, parámetros inusuales, nada sin explicar, ningún imponderable. Pero la música, como hemos visto, es una criatura difícil de manejar; produce significados de maneras divergentes y complejas. Construye significados a partir de un amplio espectro de premisas y perspectivas. La cantidad y variedad de enfoques técnicos al análisis musical así como la diversidad de tendencias ideológicas deberían desalentar cualquier intento de síntesis rápida, simplista o prematura. Sin embargo, poner un punto final sin una conclusión, aunque el propósito de la conclusión sea replantear el carácter no conclusivo de la obra, sería un gesto poco cortés. Por lo tanto, me referiré brevemente al objetivo de este libro y a algunas de las implicancias de lo que he hecho.

Me propuse ofrecer una visión de la manera en que opera la música (romántica) como discurso: la naturaleza del material y los tipos de estrategias disponibles para darle forma. El objetivo era brindarles a los ejecutantes, oyentes y analistas un pretexto para elaborar (los elementos de) las composiciones musicales e interactuar con ellos, como una forma de apreciarlos y comprenderlos más profundamente. El marco institucional de esta actividad es el análisis musical; es bajo esta denominación que

ubicamos convencionalmente las acciones colectivas de adentrarnos en una composición musical para identificar sus elementos y observar la dinámica de sus interacciones. Está claro que no hay nada nuevo en la curiosidad que revelan dichas acciones; todos los analistas, desde Schenker y Tovey hasta Dahlhaus, Ratner y Adorno se han sentido motivados por un deseo de entender las cosas.

Pero ¿qué senderos elegimos para llegar a la comprensión? ¿Cómo convertimos el concepto en práctica? ¿Qué pasos concretos nos permiten establecer o por lo menos postular una ontología para una determinada composición? ¿Cuál es la metodología apropiada para el análisis? Es aquí donde encontramos diferencias llamativas en creencias y enfoques. En este libro, hemos partido del presupuesto de que la música (romántica) opera como una especie de lenguaje que puede “hablarse” (de manera competente o no), de que la actividad musical es una actividad significativa (para los participantes en primer lugar, pero también para los observadores), de que el arte de la composición musical o *poiesis* está emparentada con la elaboración de un discurso sonoro y de que el propósito del análisis es transmitir aspectos de ese discurso empleando un espectro de técnicas adecuadas. Como la habilidad para crear presupone una habilidad previa para hablar el lenguaje en cuestión, es indispensable conocer las convenciones básicas de la organización del sonido (como música). Ignorar las convenciones, hacer ojos ciegos a las limitaciones gramaticales y a las oportunidades estilísticas de que dispone un compositor individual es ignorar la ecología misma que hizo posible la obra. De hecho, una comprensión insuficiente de las convenciones puede llevar a subestimar la creatividad individual o a sobrevalorar un logro determinado.

Sin embargo, reconstruir esta ecología puede ser un desafío formidable; es probable que implique una investigación larga y dificultosa (biográfica, social, histórica, musical). Llevar a cabo reconstrucciones de esta naturaleza habría duplicado el volumen

de este proyecto sin aportar una gratificación proporcional en términos de claridad conceptual. Decidí en cambio basarme en estudios existentes.

En la primera parte de este libro comencé describiendo algunas de las formas en que la música se asemeja o no al lenguaje (capítulo 1). Mis diez proposiciones sobre este tema estaban pensadas con una intención interrogativa y provocativa, no como leyes —o peor aún, como mandamientos—, sino como proposiciones o hipótesis. Cada una de ellas está, por supuesto, sujeta a un examen ulterior; de hecho, los escritos de Nattiez, Adorno, Ratner y Jankélévitch se refieren de manera directa o indirecta a cuestiones que se presentan a partir de pensar la música como discurso y de explorar la naturaleza del significado musical.

En los capítulos 2 y 3 ofrecí seis criterios para captar algunos aspectos destacados de la música romántica. Los criterios elegidos fueron pensados, una vez más, para plasmar ciertas convenciones como prerequisites para un análisis profundo: el funcionamiento de los *topoi* o sujetos del discurso musical; los comienzos, secciones centrales y finales; el uso de los puntos culminantes; periodicidad, discontinuidad y paréntesis; la exploración de registros o modos de enunciación, incluyendo el modo de habla, el modo de danza y el modo de canción; la manera de cultivar el hilo narrativo. Sin afirmar que cada uno de estos criterios sea pertinente a toda situación musical, es difícil imaginar *alguna* forma de escuchar música romántica que no esté definida en algún nivel por uno o más de estos factores.

En el capítulo 4, nos internamos más en el corazón del lenguaje musical, exigiendo lo que podríamos llamar la perspectiva de un participante. Participantes son, en la música, los individuos y comunidades que componen y/o ejecutan música; pueden incluir también a otros cuyas perspectivas como oyentes y analistas se han formado fundamentalmente a partir de estas experiencias. Si bien ciertos rasgos de la música romántica —como los tópicos o incluso los puntos culminantes— pueden

ser identificados, por así decir, por “profanos”, la especulación sobre las bases armónicas, contrapuntísticas, o de estructura de frase de una composición dada deben a menudo proceder desde adentro, de una interacción directa con el código musical propiamente dicho. Es precisamente este tipo de interacción lo que ha dado origen a algunas de las concepciones más sofisticadas e influyentes de la estructura musical, como la de Schenker. El enfoque generativo de la comprensión adoptado en el capítulo 4 invitaba a tomar parte en la actividad de la producción de sentido, no mediante la observación distante y el hilado posterior de relatos (verbales), sino mediante la participación directa, elaborando hipótesis sobre los orígenes compositivos. He sugerido que este tipo de actividad es análogo a “hablar” la música como un lenguaje. De hecho, aunque resulte obvio desde la lógica, el procedimiento de postular un modelo simplificado o normativo para poner de relieve las opciones disponibles para el compositor puede tener una profunda significación. Lo normativo y lo convencional se reconstruyen como trasfondo, como elemento de contraste, como ecología, como nexo de posibilidad; las decisiones del compositor se destacan sobre este trasfondo de posibilidades, resaltando los caminos que no se tomaron y con el eco de lo que podría haber sido.

Mi última tarea teórica (capítulo 5) fue aislar lo que para muchos es el rasgo más intrínseco de la música, el uso de la repetición, y ver qué ideas surgen si nos concentramos en dicho rasgo. Es imposible imaginar la expresión tonal sin la repetición, pero la repetición adopta numerosas formas y abarca diversos niveles estructurales. En el capítulo 5, he seguido los pasos de los analistas semiológicos (Ruwet, Nattiez y Lidov, entre otros) en el estudio de un espectro de repeticiones que van desde la simple repetición de una nota pasando por la transformación temática hasta la reinterpretación armónica. Los análisis contenidos en este capítulo no estuvieron centrados en el método abstracto; más bien fueron presentados bajo categorías específicas surgidas

de cualidades intuitivas que podían hacerse explícitas en análisis paradigmáticos: forma lógica versus forma cronológica en Chopin, discontinuidad y construcción acumulativa en Mozart, variación en desarrollo en Brahms. La afirmación de Jankélévitch referida al “régimen de la música por excelencia” como uno de “mutación continua” que se manifiesta en “variación y metamorfosis” respalda la justificación más importante del método paradigmático.¹

Una vez completada la parte teórica del proyecto en el capítulo 5, abordamos una serie de lecturas detalladas de obras de Liszt, Brahms, Mahler, Beethoven y Stravinsky (capítulos 6-9). Si bien cada análisis tuvo la forma de un estudio semiológico de las unidades y sus patrones de sucesión, nuestros intereses, esbozados en análisis anteriores, fueron más amplios y abarcaron cuestiones de estrategia formal y narración. Los estudios de casos no estuvieron pensados como aplicaciones sistemáticas de un método, sino como exploraciones flexibles de la articulación musical y de los tipos de significados (formales y asociativos) que es posible descubrir. El análisis siempre debe hacer posible el descubrimiento; si parece cerrado, si ofrece respuestas en lugar de promover preguntas ulteriores, traiciona su atributo más potente.

Las implicancias de los análisis de este libro pueden ser dictadas por intereses individuales. Sugerí algunas cuando llevamos a cabo los análisis específicos de rasgos como los comienzos, las secciones centrales y los finales en Mendelssohn, la discontinuidad en Stravinsky, la forma lógica en Chopin y el diseño tonal en Beethoven. Explorar los modos de enunciación mediante el contraste entre modo de habla y modo de canción puede estimular una especulación ulterior sobre la naturaleza “lingüística” de la música al tiempo que permite una exploración más profunda de sus dimensiones temporales (incluyendo la

¹ Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, op. cit., p. 93.

periodicidad). Asimismo, concentrarse en el cierre promueve la especulación sobre las dinámicas que modelan las composiciones individuales como discursos significativos.

Prestar atención a los puntos culminantes también revela aspectos de una obra que pueden percibirse de manera inmediata, mientras que las trayectorias narrativas pueden experimentarse aislando una “voz” migratoria desde el comienzo hasta el final, una voz que a veces puede (decidir) guardar silencio según las necesidades retóricas del momento. Una vez más, el hecho de que estos rasgos se hayan discutido de manera aislada no significa que se experimenten de esa manera. Por el contrario, todos ellos están conectados; si no lo están de hecho, lo están muy definitivamente en potencia. Por ejemplo, los puntos culminantes son típicos precursores de un cierre; en otros contextos, pueden señalar momentos específicos dentro de la trayectoria narrativa. La experiencia musical tiende, en principio, hacia el holismo; el procedimiento analítico, por el contrario, implica un desmantelamiento (provisorio) de ese todo, tiende a aislar. En términos ideales, un análisis debería revelar las condiciones de posibilidad de una experiencia musical. Si bien puede servir para racionalizar aspectos de esa experiencia, el análisis nunca puede transmitir con exactitud las plenas dimensiones de esa experiencia. Reconocer la parcialidad prevista de aplicar un análisis también puede ayudarnos a evaluar los resultados del análisis de manera más razonable que si esperamos que el analista haga milagros.

Si deseamos comenzar a captar la obra de la imaginación tal como se expresa en la música romántica, debemos acercarnos a ella. Debemos ingresar a esos espacios y temporalidades tanto reales como imaginarios que nos permiten inspeccionar de cerca los elementos de una obra. No obstante, no ingresamos a esos espacios con la creencia (errónea) de que el objeto del análisis es una *tabula rasa*, somos conscientes de que está cargado de las rutinas, modismos y significados de un lenguaje (musical) “hablado”. Ingresamos a esos espacios provistos de un sentido

de precedente y de posibilidad, libres de la falsa ilusión de que estamos a punto de describir la forma en que fue concebida una obra de arte en particular. El poder del análisis reside, precisamente, en esa búsqueda abierta de la comprensión a través de la empatía, la especulación y la interacción.

Esta concepción del análisis está emparentada, en mi opinión, con lo que Adorno tenía en mente cuando nos ordenó que buscásemos el “contenido de verdad” [*Wahrheitsgehalt*] de la composición musical. Se corresponde con la búsqueda de Schenker de (la verdad de) la visión del compositor en el desarrollo de la *Urlinie* [línea fundamental] y en las diversas transformaciones de las formas contrapuntísticas del contrapunto estricto a la composición libre. Está implícita en las cualidades que Ratner intentó plasmar con su noción de tópicos o sujetos para incorporar a un discurso musical; los tópicos nos llevan por el sendero del descubrimiento de la verdad en el estilo musical, descubrimiento que a su vez arroja luz sobre los aspectos históricos e incluso sociológicos de una obra. Y comparte la idealización que llevó a Nattiez a organizar su modelo tripartito inspirado en Molino (un polo poético, un nivel neutral y un polo estético) como un mecanismo para unir las perspectivas (indispensables y complementarias) de los oyentes, los procesos de producción y la obra misma como un indicio no mediado. Esta visión del análisis puede vincularse incluso –aunque parezca extraño en un principio– con las incesantes afirmaciones de Jankélévitch de que es posible aplicar diversas categorías a la música: forma, expresividad, desarrollo, comunicabilidad y traducibilidad. De hecho, la expresión material de esta ideología unificadora –si es que de eso se trata– tarde o temprano dará origen a diferencias; en última instancia, estas teorías no pueden insertarse unas en otras. No obstante, siguen compartiendo un mismo impulso motivador: la curiosidad acerca del funcionamiento interno del arte. Por último, lo más importante no es el camino analítico; este camino, en la mayoría de los casos, se inclina demasiado ante

los imperativos de la acumulación de capital. Si como imagina Anthony Pople "el significado es un viaje más que un destino",² la comprensión del significado vendrá del hacer, de emprender el viaje. La materialidad de la actividad analítica constituye su propia gratificación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.
- , "Music—Drastic or Gnostic?", en *Critical Inquiry* 30, 2004, pp. 505-536.
- Adorno, Theodor, *Mahler: A Musical Physiognomy*, traducción de Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- , "Music and Language: A Fragment", en *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, traducción de Rodney Livingstone, Londres, Verso, 1992, pp. 1-6.
- , *Beethoven: The Philosophy of Music*, traducción de Edmund Jephcott, Rolf Tiedemann (ed.), Stanford, CA, Stanford University Press, 1998.
- , *Essays on Music*, traducción de Richard Leppert, Berkeley, University of California Press, 2002.
- , "Schubert (1928)", traducción de Jonathan Dunsby y Beate Perrey, en *19th-Century Music* 24, 2005, pp. 3-14.
- Agawu, Kofi, "Structural Highpoints in Schumann's *Dichterliebe*", en *Music Analysis* 3, 1984, pp. 159-180.
- , "Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony", en *19th-Century Music* 9, 1986, pp. 222-233.
- , "Concepts of Closure and Chopin's op. 28", en *Music Theory Spectrum* 9, 1987, pp. 1-17.
- , "Stravinsky's *Mass* and Stravinsky Analysis", en *Music Theory Spectrum* 11, 1989, pp. 139-163.
- , *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1981.

² Anthony Pople, "Preface", en Anthony Pople (ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. xi.

- , "Haydn's Tonal Models: The First Movement of the Piano Sonata in E-flat Major, Hob. xvi: 52", en *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy y Mark Everist (eds.), Stuyvesant, Nueva York, Pendragon, 1992, pp. 3-22.
- , "Does Music Theory Need Musicology?", en *Current Musicology* 53, 1993, pp. 89-98.
- , "Prolonged Counterpoint in Mahler", en *Mahler Studies*, Stephen Hefling (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 217-247.
- , "The Challenge of Semiotics", en *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 138-160.
- , *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Nueva York, Routledge, 2003.
- , "How We Got Out of Analysis and How to Get Back In Again", en *Music Analysis* 23, 2004, pp. 267-286.
- Agmon, Eytan, "The Bridges That Never Were: Schenker on the Contrapuntal Origin of the Triad and the Seventh Chord", en *Music Theory Online* 3, 1997, <http://www.societymusic-theory.org/mto>.
- Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig, Johann Immanuel Breitkopf, 1790.
- Allanbrook, Wye J., *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- , "Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333", en *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy y Mark Everist (eds.), Stuyvesant, Nueva York, Pendragon, 1992, pp. 125-171.
- , "K. 331, First Movement: Once More, with Feeling", en *Communication in Eighteenth-Century Music*, Danuta Mirka y Kofi Agawu (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Almen, Byron y Edward Pearsall (eds.), *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Andriessen, Louis y Elmer Schönberger, *Apollonian Clockwork: On Stravinsky*, traducción de Jeff Hamburg, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Ayrey, Craig, "Review of *Playing with Signs* by K. Agawu", *Times Higher Education Supplement* 3, mayo de 1991, p. 7.
- , "Debussy's Significant Connections: Metaphor and Metonymy in Analytical Method", en *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Anthony Pople (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 127-151.
- , "Universe of Particulars: Subotnik, Deconstruction and Chopin", en *Music Analysis* 17, 1998, pp. 339-381.
- Barry, Barbara, "In Beethoven's Clockshop: Discontinuity in the Opus 18 Quartets", en *Musical Quarterly* 88, 2005, pp. 339-381.
- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, traducción de Annette Lavers y Colin Smith, Nueva York, Hill and Wang, 1967.
- , *Mythologies*, traducción de Annette Lavers, Nueva York, Hill and Wang, 1972.
- Becker, Judith y Alton Becker, "A Grammar of the Musical Genre Srepegan", en *Journal of Music Theory* 24, 1979, pp. 1-43.
- Bekker, Paul, *Beethoven*, Berlín y Leipzig, Schuster and Loeffler, 1911.
- Bellerman, Heinrich, *Der Contrapunkt; Oder Einleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlín, Julius Springer, 1862.
- Bent, Ian D. (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Bent, Ian D. y Anthony Pople, "Analysis", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Londres, Macmillan, 2001.
- Benveniste, Émile, "The Semiology of Language", en *Semiotics: An Introductory Reader*, Robert E. Innis (ed.), Londres, Hutchinson, 1986, pp. 228-246.
- Berger, Karol, "The Form of Chopin's Ballade, op. 23", en *19th-Century Music* 20, 1996, pp. 46-71.
- Bernhard, Christoph, *Ausführlicher Bericht von Gebrauche der Con- und Dissonantien, Tractatus compositionis augmentatus in Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung eines Schülers Christoph Bernhard*, Müller-Blattau, segunda edición, Kassel, Bärenreiter, 1963, traducción al inglés de W. Hilse, "The Treatises of Christoph Bernhard", en *Music Forum* 3, 1973, pp. 1-196.
- Berry, David Carson, *A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices*, Hillsdale, NY, Pendragon, 2004.

- Biró, Dániel Péter, "Plotting the Instrument: On the Changing Role of Timbre in Mahler's Ninth Symphony and Webern's op. 21", trabajo no publicado.
- Boilès, Charles L., "Tepehua Thought-Song: A Case of Semantic Signalling", en *Ethnomusicology* 11, 1967, pp. 267-292.
- Bonds, Mark Evan, *Wordless Discourse: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.
- Boretz, Benjamin, "Metavariations, Part 4: Analytic Fallout", en *Perspectives of New Music* 11, 1973, pp. 156-203.
- Brahms, Johannes, *Symphonien: Kavier zu 2 Händen*, Leipzig, Peters, 1936.
- Brown, Matthew, "Tonality and Form in Debussy's Prelude à L'Après-midi d'un faune", en *Music Theory Spectrum* 15, 1993, pp. 127-143.
- , *Explaining Tonality: Schenkerian Theory and Beyond*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2006.
- Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, Nueva York, Norton, 1947.
- Bülou, Hans von, Prefacio a C.P.E. Bach, *Sechs Klavier-Sonaten*, Leipzig, Peters, 1862, pp. 3-5.
- Burmeister, Joachim, *Musica Poetica [Musical Poetics]*, traducción de Benito V. Rivera, New Haven, CT, Yale University Press, 1993.
- Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.
- Caplin, William E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- , "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions", en *Journal of the American Musicological Society* 57, 2004, pp. 51-117.
- , "On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function", en *Eighteenth-Century Music* 2, 2005, pp. 113-124.
- Chafe, Wallace, *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Chua, Daniel, *The "Galitzin" Quartets of Beethoven*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995.
- , *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Clarke, Eric F., *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Cohn, Richard y Douglas Dempster, "Hierarchical Unity, Plural Unities: Toward a Reconciliation", en *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Katherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 146-181.
- Cone, Edward T., "Words into Music", en *Sound and Poetry*, Northrop Frye (ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1957, pp. 3-15.
- , *Musical Form and Musical Performance*, Nueva York, Norton, 1968.
- , "Stravinsky: The Progress of a Method", en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Edward T. Cone y Benjamin Boretz (eds.), Nueva York, Norton, 1972, pp. 155-164.
- Cook, Nicholas, "Review Essay: Putting the Meaning Back into Music; or, Semiotics Revisited", en *Music Theory Spectrum* 18, 1996, pp. 106-123.
- , *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Cook, Nicholas y Mark Everist, *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Cooke, Deryck, *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1959.
- , *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*, Londres, Faber, 1980.
- Cross, Ian, "Music and Biocultural Evolution", en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), Nueva York, Routledge, 2003, pp. 19-30.
- Cumming, Naomi, *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Czerny, Paul, "Harmonic Groundwork of Beethoven's Sonata [no. 1 in C] op. 53 ('Waldstein')", extracto en *Music Analysis in the Nineteenth Century*, vol. 2, *Hermeneutic Approaches*, Ian D. Bent (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 188-196.
- Dahlhaus, Carl, *Between Romanticism and Modernism*, traducción de Mary Whittall, Berkeley, University of California Press, 1980.
- Dahlhaus, Carl, "Fragments of a Musical Hermeneutics", traducción de Karen Painter, en *Current Musicology* 50, 1991, pp. 5-20.

- Dale, Catherine, "Schoenberg's Concept of Variation Form: A Paradigmatic Analysis of *Litanei* from the Second String Quartet, op. 10", en *Journal of the Royal Musical Association* 118, 1993, pp. 94-120.
- Danuser, Hermann, *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde*, Múnich, Fink, 1986.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, traducción de Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974, primera edición 1967.
- Dickensheets, Janice, "Nineteenth-Century Topical Analysis: A Lexicon of Romantic *Topoi*", en *Pendragon Review* 2, 2003, pp. 5-19.
- Dougherty, William, "The Quest for Interpretants: Towards a Peircean Paradigm for Musical Semiotics", en *Semiotica* 99, 1994, pp. 163-184.
- Dressler, Gallus, *Præcepta Musicae Poeticae*, en *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 49-50, Bernhard Engleke (ed.), 1916, primera edición 1563, pp. 214-249.
- Dreyfus, Laurence, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.
- Dunsby, Jonathan, "A Hitch Hiker's Guide to Semiotic Music Analysis", en *Music Analysis* 1, 1982, pp. 237-238.
- Dunsby, Jonathan y John Stopford, "The Case for a Schenkerian Semiotic", en *Music Theory Spectrum* 3, 1981, pp. 49-53.
- Dunsby, Jonathan y Arnold Whittal, *Music Analysis in Theory and Practice*, Londres, Faber, 1988.
- Eco, Umberto, "The Poetics of the Open Work", en Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, pp. 47-66.
- Eitan, Zohar, *Highpoints: A Study of Melodic Peaks*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Everett, Daniel L., "Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Piraha: Another Look at the Design Features of Human Language", en *Current Anthropology* 46, 2005, pp. 621-646.
- Fabian, Johannes, *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- Feil, Arnold, "Two Analyses ['Im Dorfe' from *Winterreise* and Moment Musical in F Minor, op. 94, no. 3 (D. 780)]", en *Schubert: Critical and Analytical Studies*, Walter Frish (ed.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, 104-125.
- Feld, Steven, y Aaron Fox, "Music and Language", en *Annual Review of Anthropology* 23, 1994, pp. 25-53.
- Floros, Constantin, *Gustav Mahler: The Symphonies*, traducción de Vernon Wicker, Portland, OR, Amadeus, 1993.
- Forte, Allen, *Contemporary Tone-Structures*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1955.
- , "Middleground Motives in the Adagietto of Mahler's Fifth Symphony", en *Nineteenth-Century Music* 4, 1984, pp. 153-163.
- Forte, Allen y Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, Nueva York, Norton, 1982.
- Frisch, Walter, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- , *Brahms: The Four Symphonies*, Nueva York, Schirmer, 1996.
- Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*, Viena, Johann Peter van Ghelen, 1725, traducción de Alfred Mann, *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's "Gradus ad Parnassum"*, Nueva York, Norton, 1965.
- Garda, Michaela, *L'estetica musicale del Novecento: Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007.
- Gabrócz, Márta, *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, segunda edición, París, Kimé, 1996.
- , "Semiological Terminology in Musical Analysis", en *Musical Semiotics in Growth*, Eero Tarasti (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 195-218.
- , "'Topos et dramaturgie': Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók", en *Degrés* 109/110, 2002, pp. j1-j18.
- , "Stylistic Evolution in Mozart's Symphonic Slow Movements: The Discursive-Passionate Schema", en *Intégral* 20, 2006, pp. 105-129.
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen [On the Musically Beautiful]*, traducción de Martin Cooper, extracto en *Music in European Thought 1851-1912*, Bojan Bujic (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 12-39.
- Hasty, Christopher, "Segmentation and Process in Post-Tonal Music", en *Music Theory Spectrum* 3, 1981, pp. 54-73.

- , *Meter as Rhythm*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- , *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- Hefling, Stephen E., "The Ninth Symphony", en *The Mahler Companion*, Donald Mitchell y Andrew Nicholson (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 467-490.
- Henrotte, Gayle E., "Music as Language: A Semiotic Paradigm?", en *Semiotics 1984*, John Deely (ed.), Lanham, MD, University Press of America, 1985, pp. 163-170.
- Henschel, George, *Personal Recollections of Johannes Brahms: Some of His Letters to and Pages from a Journal Kept by George Henschel*, Nueva York, AMS, 1978.
- Hepokoski, James y Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Hoeckner, Berthold, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1978.
- Horton, Julian, "Review of *Bruckner Studies*, ed. Paul Hawkshaw and Timothy Jackson", en *Music Analysis* 18, 1999, pp. 155-170.
- , "Bruckner Symphonies and Sonata Deformation Theory", en *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 1, 2005-2006, pp. 5-17.
- Hughes, David W., "Deep Structure and Surface Structure in Javanese Music: A Grammar of Gendhing Lampah", en *Ethnomusicology* 32 (1), 1998, pp. 23-74.
- Huron, David, "Review of *Highpoints: A Study of Melodic Peaks* by Zohar Eitan", en *Music Perception* 16 (2), 1999, pp. 257-264.
- Ivanovitch, Roman, "Mozart and the Environment of Variation", tesis doctoral, Yale University, 2004.
- Jackson, Roland, "Leitmotive and Form in the *Tristan* Prelude", en *Music Review* 36, 1975, pp. 42-53.
- Jakobson, Roman, "Language in Relation to Other Communication Systems", en Jakobson, *Selected Writings*, vol. 2, La Haya, Mouton, 1971, pp. 697-708.
- Jankélévitch, Vladimir, *Music and the Ineffable [La Musique et l'Ineffable]*, traducción de Carolyn Abbate, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003.
- Johns, Keith T., *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, edición revisada, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon, 1996.
- Jonas, Oswald, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*, traducción y edición de John Rothgeb, Nueva York, Longman, 1982, primera edición 1934.
- Kaplan, Richard, "Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered", en *19th-Century Music* 8, 1984, pp. 142-152.
- Katz, Adele, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*, Nueva York, Knopf, 1945.
- Keiler, Alan, "The Syntax of Prolongation: Part I", en *Theory Only* 3, 1977, pp. 3-27.
- , "Bernstein's 'The Unanswered Question' and the Problem of Musical Competence", en *Musical Quarterly* 64, 1978, pp. 195-222.
- Klein, Michael L., *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- Kleinertz, Rainer, "Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*", en *Franz Liszt and His World*, Christopher H. Gibbs y Dana Gooley (eds), Princeton, NJ, Princeton University Press, 2006, pp. 231-254.
- Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vols. 2 y 3, Leipzig, Böhme, 1787 y 1984.
- Kramer, Jonathan D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Nueva York, Schirmer, 1988.
- Kramer, Lawrence, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- , *Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Krebs, Harald, "The Unifying Function of Neighboring Motion in Stravinsky's *Sacre du Printemps*", en *Indiana Theory Review* 8, 1987, pp. 3-13.
- Krumhansl, Carol, "Topic in Music: An Empirical Study of Memorability, Openness, and Emotion in Mozart's String Quartet in C Major and Beethoven's String Quartet in A Minor", en *Music Perception* 16, 1998, pp. 119-132.

- La Grange, Henry-Louis de, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short, 1907-1911*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Larson, Steve, "A Tonal Model and an Atonal Piece: Schoenberg's opus 15, number 2", en *Perspectives of New Music* 25, 1987, pp. 418-433.
- Leichtenritt, Hugo, *Musical Form*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1951, primera edición 1911.
- Lendvai, Erno, *Bela Bartók: An Analysis of His Music*, Londres, Kahn & Averill, 1971.
- Lehrdahl, Fred y Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA, MIT Press, 1983.
- Lester, Joel, "J.S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Prelude of the *Well-Tempered Clavier*", en *College Music Symposium* 38, 1998, pp. 33-46.
- Lewin, David, *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993.
- , "Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception", en Lewin, *Studies in Music with Text*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 53-108.
- Lewis, Christopher Orlo, *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*, Ann Arbor, UMI Press, 1984.
- Lidov, David, *On Musical Phrase*, Montreal, Faculty of Music, University of Montreal, 1975.
- , "Nattiez's Semiotics of Music", en *Canadian Journal of Research in Semiotics* 5, 1977, pp. 13-54.
- , "Mind and Body in Music", en *Semiotica* 66, 1987, pp. 69-97.
- , "The Lamento di Tristano", en *Models of Music Analysis: Music before 1600*, Mark Everist (ed.), Oxford, Blackwell, 1992, pp. 66-92.
- , *Elements of Semiotics*, Nueva York, St. Martin's Press, 1999.
- , *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- Lowe, Melanie, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- Marx, A.B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1837-1847.
- Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, traducción de Ernest Harriss, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1981, edición original 1739.
- Maus, Fred Everett, "Narratology, Narrativity", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Londres, Macmillan, 2001.
- McClary, Susan, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- McCreless, Patrick, "Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music", en *Music Theory Spectrum* 13, 1991, pp. 147-178.
- , "Music and Rhetoric", en *The Cambridge History of Western Music Theory*, Thomas Christensen (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 847-879.
- , "Anatomy of a Gesture: From Davidovsky to Chopin and Back", en *Approaches to Meaning in Music*, Byron Almen y Edward Pearsall (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 11-40.
- McDonald, Matthew, "Silent Narration: Elements of Narrative in Ives's *The Unanswered Question*", en *19th-Century Music* 27, 2004, pp. 263-286.
- McKay, Nicholas Peter, "On Topics Today", en *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, 2007, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/0124/0124.html>, consultado el 12 de agosto de 2008.
- Metzer, David, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Meyer, Leonard B., *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- , "Exploiting Limits: Creation, Archetypes and Style Change", en *Daedalus*, 1980, pp. 177-205.
- , *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- Micznik, Vera, "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Mahler", en *Journal of the Royal Musical Association* 126, 2001, pp. 193-249.
- Mitchell, Donald, *Gustav Mahler*, vol. 3, *Songs and Symphonies of Life and Death*, Londres, Faber and Faber, 1985.
- Molino, Jean, "Musical Fact and the Semiology of Music", traducción de J.A. Underwood, en *Music Analysis* 9, 1990, pp. 104-156.
- Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Suiza, Harwood, 1992.

- , *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.
- , *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Monson, Ingrid, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, Chicago University Press, 1996.
- Morgan, Robert P., "Schenker and the Theoretical Tradition", en *College Music Symposium* 18, 1978, pp. 72-96.
- , "Coda as Culmination: The First Movement of the 'Eroica' Symphony", en *Music Theory and the Exploration of the Past*, Christopher Hatch y David W. Bernstein (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 357-376.
- Morgan, Robert P., "Circular Form in the Tristan Prelude", en *Journal of the American Musicological Society* 53, 2000, pp. 69-103.
- , "The Concept of Unity and Musical Analysis", en *Music Analysis* 22, 2003, pp. 7-50.
- Muns, George, "Climax in Music", tesis doctoral, University of California, 1955.
- Narmour, Eugene, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques, "Varèse's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis", traducción de Anna Barry, *Music Analysis* 1, 1982, pp. 243-340.
- , *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, traducción de Carolyn Abbate, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1990.
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, CT, Yale University Press, 1986.
- Newcomb, Anthony, "Schumann and the Late Eighteenth-Century Narrative Strategies", en *19th-Century Music* 11, 1987, pp. 164-174.
- Notley, Margaret, "Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio", en *19th-Century Music* 23, 1999, pp. 33-61.
- Oster, Ernst, "The Dramatic Character of the Egmont Overture", en *Aspects of Schenkerian Theory*, David Beach (ed.), New Haven, CT, Yale University Press, 1983, pp. 209-222.
- Oxford English Dictionary*, tercera edición, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Perrey, Beate Julia, *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Pople, Anthony (ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Powers, Harold, "Language Models and Music Analysis", en *Ethnomusicology* 24, 1980, pp. 1-60.
- , "Reading Mozart's Music: Text and Topic, Sense and Syntax", en *Current Musicology* 57, 1995, pp. 5-44.
- Puffett, Derrick, "Bruckner's Way: The Adagio of the Ninth Symphony", en *Music Analysis* 18, 1999, pp. 5-100.
- Ratner, Leonard G., *Music: The Listener's Art*, segunda edición, Nueva York, McGraw-Hill, 1966.
- , *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Nueva York, Schirmer, 1980.
- , "Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas", en *Early Music* 19, 1991, pp. 615-619.
- , *Romantic Music: Sound and Syntax*, Nueva York, Schirmer, 1992.
- , *The Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*, Stanford, CA, Stanford Bookstore, 1995.
- Ratz, Erwin, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, tercera edición, Viena, Universal, 1973.
- Reed, John, *The Schubert Song Companion*, Manchester, Manchester University Press, 1985.
- Rehding, Alex, "Liszt's Musical Monuments", en *19th-Century Music* 26, 2002, pp. 52-72.
- Réti, Rudolph, *The Thematic Process in Music*, Nueva York, Macmillan, 1951.
- Reynolds, Christopher, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.
- Richards, Paul, "The Emotions at War: Atrocity as Piacular Rite in Sierra Leone", en *Public Emotions*, Perri 6, Susannah Radstone, Corrine Squire y Amal Treacher (eds.), Londres, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 62-84.
- Richter, Ernst Friedrich, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1872.

- Riemann, Hugo, *Vereinfachte Harmonielehre; oder, Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Londres, Augener, 1895.
- Riezler, Walter, *Beethoven*, traducción de G.D.H. Pidcock, Nueva York, Vienna House, 1938.
- Rosand, Ellen, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", en *Musical Quarterly* 65, 1979, pp. 346-359.
- Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York, Norton, 1972.
- Rothstein, William, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Nueva York, Schirmer, 1989.
- , "Transformations of Cadential Formulae in Music by Corelli and His Successors", en *Studies from the Third International Schenker Symposium*, Allen Cadwallader (ed.), Hildersheim, Alemania, Olms, 2006, pp. 245-278.
- Rowell, Lewis, "The Creation of Audible Time", en *The Study of Time*, vol. 4, J.T. Fraser, N. Lawrence y D. Park (eds.), Nueva York, Springer, 1981, pp. 198-210.
- Ruwet, Nicolas, "Théorie et méthodes dans les études musicales: Quelques remarques rétrospectives et préliminaires", en *Music en jeu* 17, 1975, pp. 11-36.
- , "Methods of Analysis in Musicology", traducción de Mark Everist, en *Music Analysis* 6, 1987, pp. 11-36.
- Salzer, Felix, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 2 vols., Nueva York, Dover, 1952.
- Salzer, Felix y Carl Schachter, *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.
- Samson, Jim, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900-1920*, Londres, Dent, 1977.
- , "Extended Forms: Ballads, Scherzos and Fantasies", en *The Cambridge Companion to Chopin*, Samson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 101-123.
- , *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Samuels, Robert, "Music as Text: Mahler, Schumann and Issues in Analysis", en *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Anthony Pople (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 152-163.
- , *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, C. Bally y A. Sechehaye (eds.), Nueva York, McGraw-Hill, 1966, primera edición 1915.
- Schenker, Heinrich, *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. 2, Múnich, Drei Masken, 1926.
- , *Five Graphic Music Analyses*, Felix Salzer (ed.), Nueva York, Dover, 1969.
- , *Free Composition*, traducción de Ernst Oster, Nueva York, Longman, 1979.
- , *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt*, traducción de John Rothgeb y Jürgen Thym, Nueva York, Schirmer, 1987.
- , *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, vol. 1, William Drabkin (ed.), traducción de Ian Bent et al., Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Schoenberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, Nueva York, St. Martin's Press, 1967.
- Sechter, Simon, "Analysis of the Finale of Mozart's Symphony no. [41] in C [K551 ('Jupiter')]", extracto en *Music Analysis in the Nineteenth Century*, vol. 1: *Fugue, Form and Style*, Ian D. Bent (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 82-96.
- Sheinbaum, John T., "Timbre, Form and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies", tesis doctoral, Cornell University, 2002.
- Silbiger, Alexander, "'Il chitarrino le suonerò': Commedia dell'arte in Mozart's Piano Sonata K. 332", ponencia presentada en la reunión anual de la Mozart Society of America, 5 de noviembre de 1999.
- Sisman, Elaine R., "Brahms' Slow Movements: Reinventing the Closed Forms", en *Brahms Studies*, George Bozarth (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 79-103.
- , *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.
- , *Mozart: The "Jupiter" Symphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- , "Genre, Gesture and Meaning in Mozart's 'Prague' Symphony", en *Mozart Studies*, vol. 2, Cliff Eisen (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 27-84.

- Smith, Peter H., *Expressive Forms in Brahms' Instrumental Music: Structure and Meaning in His "Werther" Quartet*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- Spitzer, John, "Grammar of Improvised Ornamentation: Jean Rousseau's Viol Treatise of 1867", en *Journal of Music Theory* 33, 1989, pp. 299-332.
- Spitzer, Michael, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Stell, Jason T., "The Flat-7th Scale Degree in Tonal Music", tesis doctoral, Princeton University, 2006.
- Straus, Joseph N., "A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky", en *Music Theory Spectrum* 4, 1982, pp. 106-124.
- Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- , *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Berlín, de Gruyter, 2002.
- Tarasti, Eero (ed.), *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- , *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki, National Semiotics Institute, 2003.
- Temperley, David, "Communicative Pressure and the Evolution of Musical Styles", en *Music Perception* 21, 2004, pp. 313-337.
- Tovey, Donald Francis, *A Musician Talks, vol. 2: Musical Textures*, Oxford, Oxford University Press, 1941.
- , *Essays and Lectures on Music*, Oxford, Oxford University Press, 1949.
- Urban, Greg, "Ritual Wailing in Amerindian Brazil", en *American Anthropologist* 90, 1988, pp. 385-400.
- Vaccaro, Jean-Michel, "Proposition d'un analyse pour une poliphonie vocale du xvte siècle", en *Revue de Musicologie* 61, 1975, pp. 35-58.
- Van den Toorn, Pieter, *The Music of Stravinsky*, New Haven, CT, Yale University Press, 1983.
- Wallace, Robin, "Background and Expression in the First Movement of Beethoven's op. 132", en *Journal of Musicology* 7, 1989, pp. 3-20.
- Walsh, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*, University of California Press, 1999.
- Watson, Derek, *Liszt*, Londres, Dent, 1989.
- White, Eric Walter, *The Composer and His Works*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- Whittal, Arnold, *Romantic Music: A Concise Survey from Schubert to Sibelius*, Londres, Thames and Hudson, 1987.
- , *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Whitworth, Paul John, "Aspects of Mahler's Musical Style: An Analytical Study", tesis doctoral, Cornell University, 2002.
- Williamson, John, "Mahler, Hermeneutics and Analysis", en *Music Analysis* 10, 1991, pp. 357-373.
- , *Music of Hans Pfitzner*, Oxford, Clarendon, 1992.
- , "Dissonance and Middleground Prolongation in Mahler's Later Music", en *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 248-270.
- Wilson, Paul, "Concepts of Prolongation and Bartok's opus 20", en *Music Theory Spectrum* 6, 1984, pp. 79-89.
- Wintle, Christopher, "Corelli's Tonal Models: The Trio Sonata op. 3, no. 1", en *Nuovissimi Studi Corelliani: Atti del Terzo Congresso Internazionale Fusignano 1980*, S. Durante y P. Petrobelli (eds.), Florencia, Olschki, 1982, pp. 29-69.
- Wintle, Christopher (ed.), "Hans Keller (1919-1985): A Memorable Symposium", en *Music Analysis* 5, 1986, pp. 343-440.
- Wood, Patrick, "Paganini's Classical Concerts", trabajo no publicado.
- Zbikowski, Lawrence M., *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.
- , "Musical Communication in the Eighteenth Century", en *Communication in Eighteenth-Century Music*, Danuta Mirka y Kofi Agawu (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 283-309.



ETERNA CADENCIA EDITORA

Dirección general Pablo Braun
Dirección editorial Leonora Djament
Edición y coordinación Claudia Arce
Corrección Cecilia Espósito
Diseño de colección Pablo Balestra
Diseño de tapa Ariana Jenik
Diseño y diagramación de interior Daniela Coduto
Prensa y comunicación Ana Mazzoni

Para esta edición de *La música como discurso* se utilizó
papel ilustración de 270 gr en la tapa y Bookcel de 65 gr en el interior.
El texto se compuso en caracteres Trajan y Garamond Pro.

Se terminó de imprimir en abril de 2012 en Talleres Gráficos Color Efe,
Paso 192, Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Se produjeron 1.300 ejemplares.

En esta colección

*Después de la música. El siglo XX
y más allá*
Diego Fischerman

*La música en el grupo Sur.
Una modernidad inconclusa*
Pablo Gianera

*La música en el Holocausto.
Una manera de confrontar la vida
en los guetos y los campos nazis*
Shirli Gilbert



Kofi Agawu nació en Ghana, África. Es profesor de Música en la Universidad de Princeton y profesor adjunto en la Universidad de Ghana, en Legon. Se especializa en música de África occidental, etnomusicología, sociología y psicología de la música, teoría y análisis. Recibió la medalla Dent de la Royal Musical Association en 1992 y el Young Scholar Award en 1994 por su libro *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. También es autor de *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*.

En esta colección

Después de la música. El siglo XX y más allá

Diego Fischerman

La música en el grupo Sur. Una modernidad inconclusa

Pablo Gianera

La música en el Holocausto. Una manera de confrontar la vida en los guetos y los campos nazis

Shirli Gilbert