

DESARROLLO DEL PROCESO MORFOLÓGICO EN LA MUSICA TONAL

PEDRO VERCESI

FEDERICO WIMAN

Resumen

En este artículo se presenta una primera profundización analítica acerca de los Procesos Morfológicos en la Música Tonal. Se prosigue con las discusiones iniciadas en la previa presentación de los autores sobre este tema, en el artículo denominado “*Aspectos Del Proceso Morfológico En La Musica Tonal*”. Allí se planteaban algunos aspectos relacionados al análisis morfológico aplicado a la música tonal del período de la práctica común, en relación al estándar analítico establecido por Douglas Green, y su presentación en “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*”.

Palabras Claves: Forma Musical, Teoría Musical, Morfología, Análisis.

Abstract

This article provides an analytical insight about Morphological Processes in Tonal Music. It continues with discussions initiated in the previous presentation of the authors on this subject, in the article entitled “*Aspects of the Morphological Process in Tonal Music*”. There some aspects related to morphological analysis, applied to tonal music of the common practice period, arose in relation to the analytical standard established by Douglas Green, and its presentation in “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*”.

1. Introducción

La forma musical ha sido tratada de manera tradicional como un esquema de partes, que por lo general segrega los procesos de transformación y derivación (entre otros) a aspectos compositivos que no hacen al proceso formal. Entender la forma como proceso es lo opuesto a concebirla en forma esquemática y estática. La forma es ante todo un *proceso*, y como tal depende de su manifestación y evolución en el tiempo.

Los sutiles procedimientos compositivos utilizados por los compositores de la tradición clásica, nos proporcionan una cierta perplejidad que difícilmente pueda describirse de modo único o permanente. Aunque podamos referirnos a la experiencia como oyentes de la manifestación musical completa, el análisis técnico del aspecto formal se debería relacionar con éste, y también con el nivel compositivo de la obra musical.

Los intentos de “capturar” la forma de una pieza musical en un esquema – o bien de evaluarla como “desviación” frente a una norma o modelo – parecen a la vez un error metodológico y un corrimiento semántico del objeto de análisis. De todos modos, no queremos abordar aquí una crítica generalizada hacia una tradición teórica, sino más bien desarrollar aportes que “aproximen” la brecha entre las prácticas de observación analítico-descriptivas y la experiencia estético-musical siempre trascendente.

Teniendo en cuenta tal finalidad de acercamiento, tomamos el modelo estandarizado de análisis morfológico de D. Green y desarrollamos extensiones analíticas del mismo. Nos referiremos en adelante al modelo con las siglas FTM¹. Las diversas terminologías aquí adoptadas funcionan como refinamientos del modelo. La propia profundización realizada terminará (en futuros aportes al tema) por poner en conflicto sus propias bases.

2. El caso del límite: Imbricamiento, Superposición e Intersección morfológicas

El aspecto de la “delimitación” de las unidades musicales parece ser uno de los núcleos conceptuales de la morfología tradicional². Aquí se exponen algunos aspectos del tratamiento analítico del límite a nivel fraseológico.

Describiremos a continuación, tres instancias del discurso musical que tienen una importancia destacada en el tratamiento formal de la música tonal, y que en la

¹ Green, D. (1979) *Form in tonal music. (An Introduction to Analysis)*.

² El “caso del límite” como proceso morfológico musical merecerá un tratamiento detallado en las futuras presentaciones sobre el tema, donde tiene lugar el proceso de inferencia abductivo.

bibliografía específica, suelen estar definidos difusamente, siendo los mismos: el *imbricamiento*, la *superposición*, y la *intersección morfológica*.

2.1 El imbricamiento morfológico.

El *imbricamiento morfológico* se produce cuando dos o más dimensiones musicales que se manifiestan en simultáneo presentan límites ubicados en distintos puntos del tiempo. Así una dimensión musical se ve atravesada por la otra.

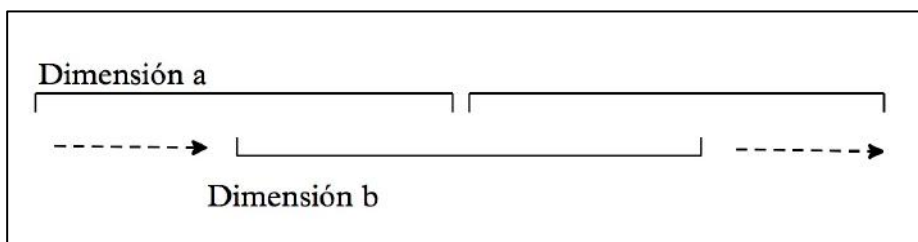


Figura 1. Esquematación gráfica del *imbricamiento morfológico*.

El proceso se manifiesta de manera masiva en la música tonal de la práctica común. Su presencia ha sido objeto de las discusiones interpretativas de la tradición analítica desde sus orígenes. Sin embargo, rara vez es explicitada como la simple descripción del fenómeno, como un proceso donde las diversas dimensiones musicales que interactúan en relación de “desfase”. El mismo produce una suspensión general en la determinación global del punto de segmentación formal.

2.2 La superposición y la intersección morfológica.

La *superposición morfológica* se produce cuando en una única dimensión musical determinada, los límites de la misma admiten más de una interpretación. La superposición ocupa todo el espacio del agrupamiento donde las interpretaciones operan, siendo un fenómeno de carácter “gobal”. El espacio temporal en común resultante, donde ambas interpretaciones se solapan, es denominado aquí *intersección morfológica*, y se presenta localizado en un momento preciso del discurso musical.

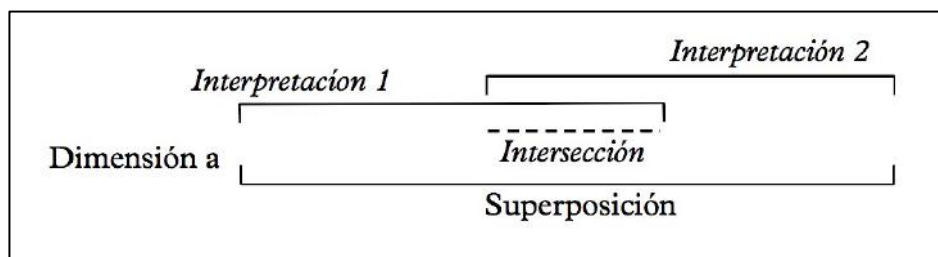


Figura 2. Esquematación gráfica de la *superposición* (global) e *intersección* (local) morfológica.

En el análisis que presentamos a continuación, estudiaremos un caso de *superposición fraseológica* provocada por una interpolación motívica.

3. Análisis morfológico: aplicación a un caso particular.

Utilizando los contenidos de la FTM, aplicaremos los criterios analíticos a un caso particular: el tercer movimiento de la Sonata para Piano Op.2 n°1 de Beethoven.

La pieza, es presentada en la bibliografía específica como una estructura formal ternaria compuesta (Ternary Form), que alterna el *Minueto* con un *Trio* (es decir un segundo Minueto contrapuesto) para regresar luego al primer *Minueto* (sin sus repeticiones internas) ³.

3.1.1 Primera Parte – Menuetto

La composición interna de las frases iniciales puede describirse por medio de la presencia de tres unidades motívicas que denominaremos *x*, *y*, *z*.

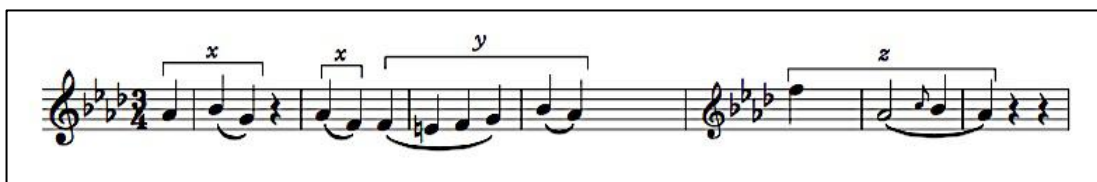


Figura 3. Detalla los motivos del primer período del Menuetto.

La sección “A” del Menuetto es integrada por un *período modulante* que es susceptible de diferentes lecturas en el ámbito analítico de la dimensión fraseológica.

³ Véase géneros y formas en Ulrich Michels (1982), pp. 147 y ss.

La interpolación motívica de “y” que se produce en el compás 9 (donde las alturas presentadas en la voz superior del compás 8 se pasan al registro interno del compás 9) genera una *extensión* de la segunda frase. A su vez, el material motívico “z” es utilizado como conclusión de la misma, dando como resultado una segunda frase muy extendida, estableciéndose así un *período modulante* de diseño *secuencial* (4 + 10 compases)⁴.

The image shows a piano score for a section of a minuet. It is divided into two parts. The top part shows the first phrase (4 measures) and the second phrase (10 measures). The second phrase includes an extension of 6 measures, indicated by a dashed line and the label 'extensión por interpolación motívica'. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*. A note in measure 9 is labeled 'y' in the voice of the alto.

Figura 4. Interpretación básica del esquema fraseológico de la sección “A” del minuetto.

La siguiente figura nos muestra la estructura de esquema de frases destacando el esquema interno de motivos.

The diagram illustrates the motivic structure of the initial period. It shows a sequence of motifs: x, x, y, x, x, y, (y), z, z. The first four motifs (x, x, y, x) are grouped as a 4-measure phrase. The next six motifs (x, x, y, (y), z, z) are grouped as a 10-measure phrase, with the last six motifs (x, x, y, (y), z, z) being an extension of 6 measures.

Figura 5. Estructura motívica del período inicial.

⁴ Para referencias sobre las clasificaciones morfológicas de las formas simples, remitirse al artículo “Aspectos del proceso morfológico en música tonal” (Vercesi y Wiman, 2014).

Otra posible lectura del esquema de frases nos puede llevar a considerar que la interpolación de “y” no genera el límite anteriormente descrito, si no que se integra a la aparición anterior inmediata de y del compás 8, y el límite se genera luego, primando aquí el contraste motivico. Se establece así la extensión de la frase desde z (z). En consecuencia el agrupamiento de las frases es de 4 + 10 (6 + 4). Véase Figura 6.

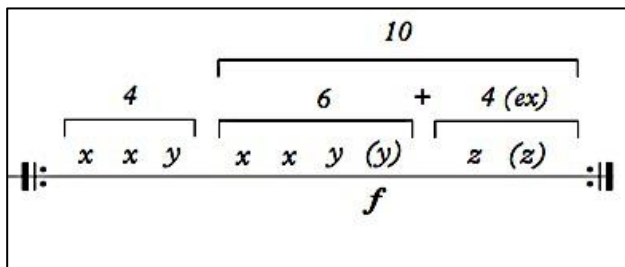


Figura 6. Interpretación alternativa de la estructura interna de la segunda frase del período inicial.

Para resaltar las diferencias hasta aquí expuestas, las posibles interpretaciones analíticas se resumen en la Figura 7. Allí tendrá lugar como consecuencia el proceso de *superposición* e *intersección morfológica* antes mencionado.

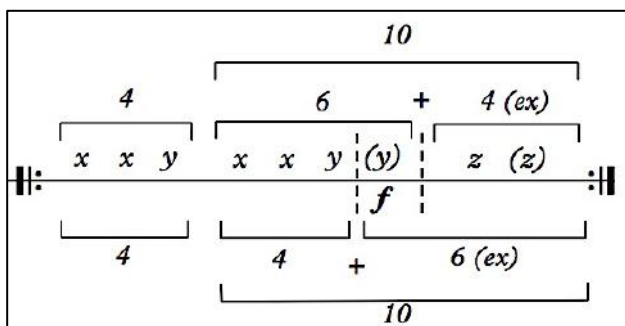


Figura 7. *Superposición* ($10 = 4+6$ o $6+4$) e *intersección morfológica* ((y)) en la estructura de la segunda frase del período inicial.

En el gráfico anterior, queda expuesto mediante la línea vertical discontinua el espacio de *intersección* como consecuencia de la *superposición* de estructuras internas a la segunda frase del período inicial, generada por la interpolación motivica de (y)

Volvemos a insistir sobre el punto clave: en la bibliografía analítica se suele argumentar en favor o en contra de una u otra interpretación.

Un argumento a favor de la primer versión es que el cambio dinámico (*forte*) del compás 8 genera una división fraseológica, pero como contra argumento podemos

exponer que el motivo *y* se agrupa por similitud con (*y*). Allí el énfasis de los modelos sobre el sopeso de las variables fenoménicas ejerce presión para desambiguar el análisis.

Ahora bien, ¿qué sucede si consideramos la posibilidad de una superposición entre ambas versiones?

Aparece entonces la implicancia de una tercera interpretación del límite, en donde el espacio de intersección será el mismo, pero el esquema fraseológico cambia para generar un esquema de 4 + 6 compases, completando el período (10 cc.), y una extensión de éste en 4 compases llevada a cabo por el material “z”.

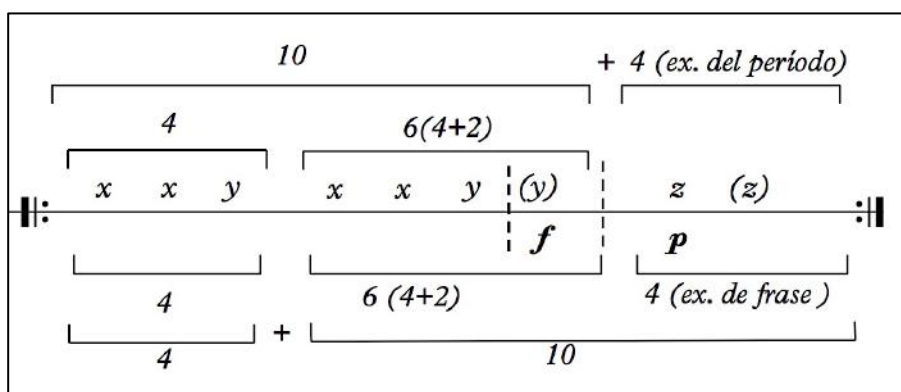


Figura 8. Superposición (14 = 10+4 o 4+10) e intersección morfológica ((x x y (y))) en la estructura de frases del período inicial.

En la Figura 8 hacemos contrastar nuevo nivel de análisis (en la parte superior del gráfico) con una de las dos lecturas antes detalladas, pero podría contrastarse con cualquiera de las dos, ya que la mayor diferencia de la tercera interpretación se encuentra en que los últimos 4 compases (*z*) pasan a agruparse en un nivel superior, transformándose ahora en la *extensión formal* del *período* como unidad (que ahora se ve conformado por dos frases internas (4 + 6) y una extensión (10 + 4).

3.1.2 Segunda sección del Menuetto.

Continuando con el análisis del Menuetto, luego de la doble barra comienza la sección “B”, que expone de manera transformada el motivo *x* que al dejar de lado *y*, resulta en una compresión de la primera parte (Fig. 9). Luego de 4 compases reaparece en el compás 21 el motivo “z”, y en los compases 22 y 23, una fragmentación de *z*.

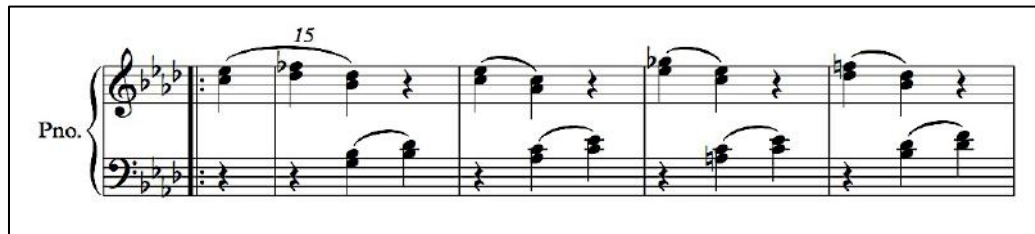


Figura 9. Inicio de la Sección B del menuetto. *Presentación de derivaciones de los materiales motivicos previos.*

Figura 10. Continuación de la Sección B del menuetto. *Compresión motivica, extensión de frase y re-transición.*

Nuevamente observaremos la posibilidad de reinterpretación formal, que nos muestra que esta extensión puede cumplir otro rol, el de anticipar a la re-transición que comienza en el compás 25. Esta segunda lectura genera una nueva *superposición* y su consiguiente *intersección* (Figura 10).

La re-transición comienza con el levare al compás 25 y concluye en el compás 28 y que cumple la función de conectar B con A'.

Esta unidad de 4 compases surge a través del *proceso formal de elaboración rítmica* por disminución de la primer frase de la pieza, integrada por los motivos “x” e “y”. Pero la estructura de alturas admite el agrupamiento binario de las mismas, como posible continuación de la fragmentación de “z”.

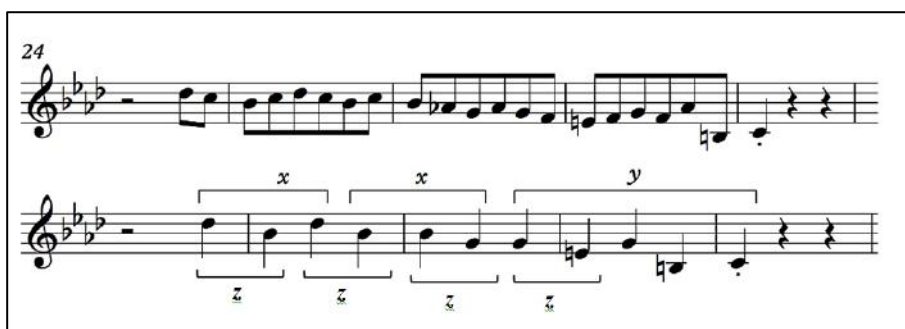


Figura 11. Re-transición. *Reducción rítmica y derivación.*

El compás 29 que da comienzo a la sección A' lo hace con la aparición de *x* en el mismo registro que lo haría al comenzar el Mennueto. Al mismo tiempo el final de la retransición, luego del “rebote” del *do3* al *do4* permitirá que tal reexposición “cambie” tonalmente, ya que “*x*” se percibirá como un acorde de Fa menor en segunda inversión, influido por el V grado previo.

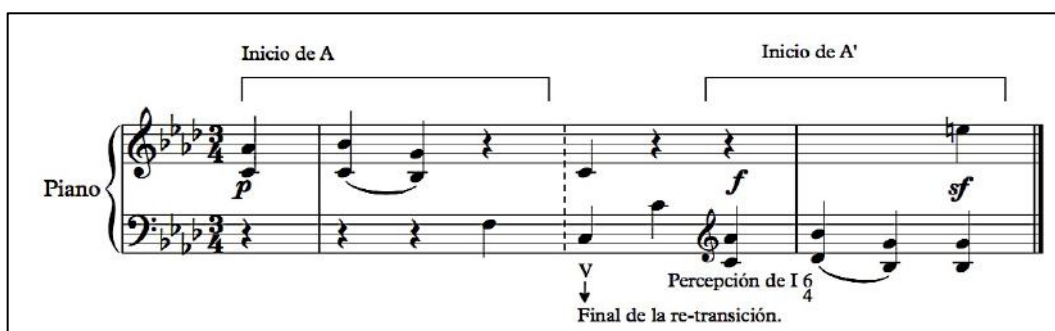


Figura 12. Esquema de comparación entre A y A'. *Re-transición permite la reinterpretación en la reexposición.*

Esta disposición subyace en toda la frase hasta el compás 35 en donde el rol de tensión propia de un acorde en segunda inversión (cadencial), queda establecida por el acorde disminuido que lo precede y la resolución al I del siguiente compás.

El compás 29 inicia un proceso de superposición de voces que genera un desfase entre la voz de la mano derecha y la mano izquierda. En la voz superior el motivo “*x*” continúa en la misma posición métrica que al inicio de la pieza pero la aparición del trino en el tercer tiempo ocupa el lugar del silencio original, para poder encadenar *x* sin modificar su ubicación métrica (Fig. 13).

La mano izquierda difiere en su posicionamiento métrico a la mano derecha ya que esta se encuentra en fase con el metro. Tenemos en consecuencia un desfase entre las dimensiones armónica y melódica, que concluye con la extensión protagonizada por el material “z” a partir del compás 35 (Fig.14).

Figura 13. Reexposición. Proceso de composición de transformaciones.

La extensión de 4 compases que le sucede completa la cadencia al repetirla en el registro de fa^3 , retomando el mismo ámbito del comienzo de la pieza. Será pues necesario entonces, mediante el uso del registro do^2 y fa^2 generar una verdadera sensación de cierre. Agregamos que el uso adecuado de los registros resulta fundamental como elemento de significación de la forma, y no solamente una cadencia armónica descrita por su gramática interna (e.j. V – I).

Figura 14. Final del Mennueto. Extensión cadencial: cierre registral.

3.2 Trio

El trio que se inicia en el compás 41 comienza con una disminución rítmica similar a aquella presente en la re-transición del Menuetto.



The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '40 Trio', shows measures 40 and 41. The melody in the right hand starts with a quarter note followed by eighth notes, while the left hand has a bass line with quarter notes. The second system, labeled '45', shows measures 45 and 46. The melody in the right hand features dotted rhythms and eighth notes, while the left hand continues with a steady bass line. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

Figura 15. Inicio del Trio. *Disminución rítmico-motívica.*

En la figura 16 podemos observar – mediante el análisis de reducción rítmica de la frase, cómo la superficie melódica es un derivado de la retrogradación de “z”.



The image shows a musical score for measure 41, divided into three staves. The top staff is the melody. The middle staff shows a rhythmic reduction of the melody, with a bracket labeled 'retrogradación de z' under the first two notes. The bottom staff shows the original bass line with a bracket labeled 'z' under the first two notes, indicating the retrograde relationship between the melody and the bass line.

Figura 16. Análisis de reducción rítmica: *Posibles transformaciones subyacentes.*

Previamente habíamos analizado los compases 39 y 40 en su rol de finalizar el Menuetto, pero estos dos compases tienen también un rol en el inicio del Trio, ya que el Do4 y el Fa3 se replican en el Trio, contribuyendo así al entramado de la forma anticipando el ámbito registral que le precede (Fig.17).



The image shows a musical score for measure 39. The top staff is the melody, which is mostly silent. The bottom staff is the bass line, starting with a piano (*pp*) dynamic. An arrow points from the notes Do2 and Fa3 in the bass line to the notes Do4 and Fa3 in the melody, indicating their register relationship. The text 'Do2 y Fa3' is written below the bass line.

Figura 17. Límites entre partes: *Relaciones registrales.*

En la sección B del Trio, se presentan los recursos rítmicos previos y la aparición de nuevos recursos de superposición y extensión.

Figura 18. Comienzo de la sección B del Trio, compás 51 hasta el compás 65

La sección inicia con la típica prolongación de Dominante involucrando el descenso cromático de la voz de Tenor desde el V al I en segunda inversión, a lo largo de 4 compases (movimiento melódico de $\hat{8}, \hat{7}, \hat{b}\hat{7}, \hat{6}$). A continuación se realiza un trocado del tenor hacia la voz de soprano desde el compás 56, con lo cual es de esperar que en el compás 58 reaparezca el la^4 , pero en su lugar comienza una *suspensión formal* donde éste queda implícito en el diseño de la mano izquierda.

Previamente el compás 57, sufre una superposición del motivo de corcheas que colabora con la ruptura de la expectativa antes mencionada. Luego, en el levare al compás 60 aparece un diseño de superposición de voces, que concluye nuevamente con la aparición del cromatismo *do - si natural - si bemol* para alcanzar finalmente el *la* anteriormente evitado, con la reexposición de A^1 en Fa Mayor del Trio.

Figura 19. Trio: Se detalla el de trocado y la generación de expectativa en suspensión de la sección B.

Figura 20. Reexposición de la sección A' del trio (parte final)

El mismo “rebote” que antes se daba sobre el V grado, ahora se produce al finalizar el Trio sobre el I grado. Esto permite la reentrada del Menuetto en el registro original. El intercambio modal sobre la Tónica se produce sin dificultad.

4 Conclusiones

Nuevamente observamos que la contribución de la totalidad de los elementos compositivos son generadores de forma y exceden a la concepción analítica establecida.

A través de nuestro análisis hemos resaltado que los modelos formales estándar no resultan suficientes para reflejar la complejidad formal de una composición musical. Los mismos nos someten al problema de la delimitación de partes como actividad analítica principal, aun cuando el “caso del límite” es uno de los principales hallazgos de los compositores académicos de la tradición.

Todos los elementos musicales generan forma en una composición: tiene un rol y un objetivo, dado que la forma es un proceso que transcurre en el tiempo y no una construcción fija. Límites, expansiones, uniones, divergencias, transformaciones, etc. exceden a los esquemas estándar, impidiéndonos comprender el proceso formal en toda su complejidad.

En futuros aportes, enfatizaremos aspectos particulares del proceso morfológico.

Referencias bibliográficas

APEL, W (ed).
1996

Harvar dictionary of Music, 2da edición. Entrada "Trio". Harvard University Press, Cambridge.

ALDWELL, E. & SCHACHTER, C.
2011

Harmony and Voice Leading (4th Edition). Schirmer, UK.

BENT, I.
2001

Analysis. Entrada en S.Sadie (Ed), Grove's Dictionary of Music. Macmillan, London

CADWALLADER, A.
1998

Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach. Oxford University Press.

CAPLIN, W
1998

Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford University Press, New York.

CHRISTENSEN, T
(ed) 2001

The Cambridge history of Western music theory. Cambridge University Press, Cambridge.

FORTE, A & GILBERT,
1990

Introducción al análisis Schenkeriano. Labor, Barcelona.

GAULDIN, R.
1996

Harmonic practice in tonal music. W.W. Norton & Company; New York.

GREEN, D.
1979.

Form in tonal music. (An Introduction to Analysis). Holt, Rinehart and Winston Eds,
Texas University, Austin.

LA RUE, J.
1989

Análisis del estilo musical. Labor, Barcelona.

LERDHAL, F Y JAKENDOFF, R.
1983

A Generative Theory of Tonal Music. MIT Press, Cambridge.

SALZER, F
1990

Audición estructural (coherencia tonal en la música). Labor, Barcelona.

VERCESI, P. Y WIMAN, F.
2015

"Aspectos del proceso morfológico en música tonal" . Revista del instituto de
Investigación Musicológica "Calos Vega" número 29. 2015.

ULRICH, M.
1982

Atlas de Música. Volumen 1. Alianza Editorial.