

ASPECTOS DEL PROCESO MORFOLÓGICO EN LA MUSICA TONAL

PEDRO VERCESI

FEDERICO WIMAN

Resumen

En este artículo nos proponemos discutir algunos aspectos relacionados al análisis morfológico aplicado a la *música tonal* del período de la *práctica común*, tomando como punto de partida el estándar analítico establecido por Douglas Green, y su presentación en “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*”. Plantearemos una extensión del modelo analítico enfatizando el sentido de la forma como *proceso* y su articulación con el tradicional esquema de partes pre-establecido.

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

Abstract

In this paper we intend to discuss specific aspects related to morphological analysis in *tonal music* of the *common practice period*, based on the analytical standard set by Douglas Green, presented in “*Form In Tonal Music - An introduction to Analysis*”. We propose an extension of the analytical model emphasizing the sense of form as a *process* and its relationship with the traditional pattern of pre-established parts.

Keywords: Form, Musical Theory, Morphology, Analysis.

1. Introducción

El análisis morfológico tradicional –estandarizado sobre la base de una construcción teórica de acumulación histórica– tiene su base funcional en la asociación de la *forma* de una composición a un esquema o estructura de partes.

A partir del estándar analítico establecido en “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*” (Green, 1965 - de ahora en más FTM por sus siglas en inglés) delinearemos ciertas desviaciones del modelo original, enfatizando el sentido de la forma como *proceso* temporal.

Las partes, y las posibles secciones que la dividen, son determinadas a través de límites generados por la estructura tonal (y de modo preponderante, la presencia de cadencias armónicas) y por cambios de diseño (fundamentalmente, diferencias texturales).

La interacción de las partes genera una forma, que en mayor o menor medida, coincide con un esquema que intenta dar cuenta de ésta. Estos esquemas representan un promedio dentro de un espectro infinito de posibilidades, y si bien estos esquemas resultan útiles a la hora de ordenar el análisis formal de una obra, son limitantes al no dar cuenta de las características propias de cada composición en particular y al no mostrar el proceso que se lleva a cabo en el tiempo que da como resultado la generación y percepción de la forma.

Si bien es cierto que Green afirma que los compositores no adaptan su música a la forma, sino que la crean¹, el proceso y objetivo de análisis propuesto en su libro FTM, se limita a asignar a la obra una *forma* en tanto clasificación predeterminada. Esta clasificación contiene una estructura de partes correspondiente como el que describimos anteriormente.

Como alternativa a esta problemática diversos autores –entre ellos Charles Rosen como uno de los principales exponentes– han planteado que ciertas “*formas*”, como en el caso de la Sonata, no se constituyen en tanto esquema de partes; sino que son más “...un modo de escribir, un sentido de la proporción, dirección, y textura más que un patrón”². Aunque la propuesta parece ser coherente en cierto sentido, la problemática no desaparece del todo, ya que la música permanece siendo estudiada como un objeto estático, que devela su significado a los oyentes entrenados estilísticamente, y cuya “forma” no es más que el envoltorio del “contenido”.

Pensamos que la estrecha relación de estos conceptos, permite diferentes aproximaciones al análisis musical. En este artículo, intentaremos proponer algunos rasgos analíticos que pueden servir para articular el discurso musical acerca de la forma.

¹ “The work of the great composers rarely seem to have been created by pouring musical ideas into a preconceived mold. On the contrary, great music shapes itself into whatever form is most fitting to make explicit the particular concept in the mind of the composer. Consequently it is a mistake to think of the study of form as a process by which we familiarize ourselves with a certain number of standard “blueprints”, then proceed to label each composition accordingly. To approach a composition with an open mind, ready to discover what the composer has in store for us, is a safer procedure than to assume in advance that any particular pattern will be in evidence.

This does not mean that we cannot attempt a systematization of forms. A perusal of the great musical literature of the past shows that certain broad formal categories tend to appear again and again. Thus we speak of “standard forms” and give them names. Such an undertaking is advantageous only if at the same time it is clearly realized that these names are applied to the music by theorists. The composer does not adapt his music to the form. Indeed, if it were otherwise, two compositions with precisely the same form would not be such a rarity.” (Green, 1965)

² Charles Rosen sostiene acerca de la forma sonata: “[It] is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture; it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern.” (Rosen, 1980).

Los mismos se relacionan más cercanamente a los procesos temporales de la experiencia musical.

2. La Forma como estructura de partes.

Los elementos básicos que integran el concepto de Forma expuestos en *FTM* son expuestos como “aspectos analíticos”, y tienen como objetivo primario la determinación de una estructura de partes.

En la teoría morfológica de Green la forma musical funciona como un término inclusivo definido como la interacción entre dos aspectos: *diseño* y *estructura tonal*. Aquí. Se entiende como el *diseño* a la organización de la melodía, ritmo, cadencias, timbre, textura y tempo; mientras que la *estructura tonal* se refiere a la organización armónico-estructural de una composición, partiendo de un centro tonal y desplazándose hacia otros o retornando al primero.

Estos conceptos, son desarrollados en *FTM* desde lo particular a lo general, partiendo desde la concepción del *motivo musical*³, que luego integrará frases , que pueden ser divididas a su vez en miembros de frase. Las frases se combinan en *cadena*s, *grupos* o *períodos*. El agrupamiento de éstos, genera a su vez *partes*, que pueden contener *secciones*. Las diferentes posibilidades de combinación de partes dan resultado las formas que serán detalladas a continuación.

En la *FTM* el análisis de la forma es la separación del todo en sus partes, la investigación de las relaciones de las partes entre sí, y de las partes con referencia al todo.

3. Clasificación de la Forma

Si bien no expondremos todas las clasificaciones formales que se exponen en *FTM*, nos ocuparemos de las formas *Binarias* y *Ternarias* ya que nos resultan las de mayor interés para el análisis que llevaremos a cabo más adelante.

Los elementos que determinan a la forma, son comunes a todas las variantes de las mismas, en consecuencia, la descripción de las formas *Binarias* y *Ternarias* resultan suficientes para ejemplificar la metodología analítica propuesta en *FTM*.

³ “The motive is a short melodic fragment used as a constructional element.”. (Green, 1965)

3.1 Formas divisibles en dos partes:

Green encuentra que en gran medida las obras musicales del estilo se dividen en dos o más *partes* que a su vez pueden dividirse en *secciones*, y éstas en *sub-secciones*. Las partes se encuentran determinadas, como ya lo hemos anticipado, por su *diseño* y por la *estructura tonal* que presentan.

Dentro de las formas divisibles en dos partes, o **formas binarias**, existen diversas variantes. Encontramos primero dos grandes grupos que son determinados por el tipo de *estructura tonal*. Un grupo lo integran las formas binarias *seccionales* y el otro lo integran las formas binarias *continuas*.

En las *formas seccionales* el movimiento tonal es **dobles**, generando un cierre armónico en la primera parte, En cambio en las *continuas* el movimiento armónico es **simple**. La primera parte concluye en una semi-cadencia generando una sensación de continuidad. En cuanto al *diseño*, es también divisible en dos, sin presentar grandes contrastes entre ambos.

Éstas dos variantes, *continuas* y *seccionales*, incluyen 3 sub-tipos cada una, que son detalladas en la Figura 1.

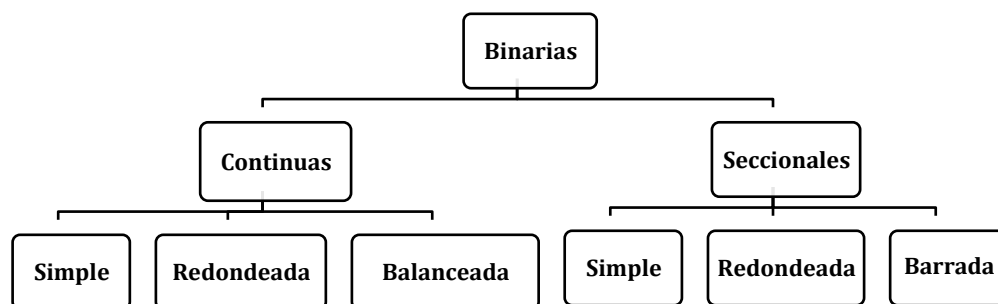


Figura 1. Formas tradicionales agrupadas en subtipos de Formas Binarias

A continuación se detallan todas las variantes de las **Formas binarias**, representadas a través de diferentes *esquemas de partes* siguiendo los modelos propuestos por Robert Gauldin (1996) en su texto “*Harmonic Practice in Tonal Music*”.

En su presentación del aspecto formal de las piezas propias de la práctica común, el autor sigue una de las extensiones bibliográficas de los postulados de la FTM⁴.

Formas Binarias Continuas: Diseño divisible en dos partes y un movimiento armónico único.

a) Binaria continua simple: Contiene dos partes. La primera parte termina en una semicadencia o en un *movimiento tonal modulante*, generando expectativa de continuidad. La segunda parte, continúa con el movimiento armónico, que es resuelto en la cadencia final.

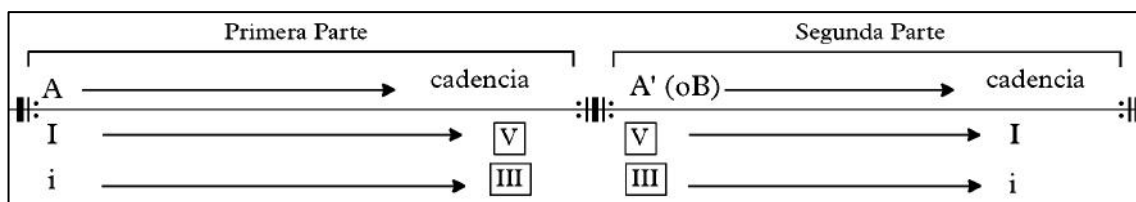


Figura 2. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua simple.

b) Binaria continua redondeada: Contiene dos partes. La primera parte termina en una semicadencia o en un *movimiento tonal modulante*. La segunda parte, contiene una sección, que por diseño, se cataloga como B, de movimiento tonal interrumpido, que continúa con la reexposición del material presentado en A, de manera idéntica, o variada (A') completando el movimiento tonal.

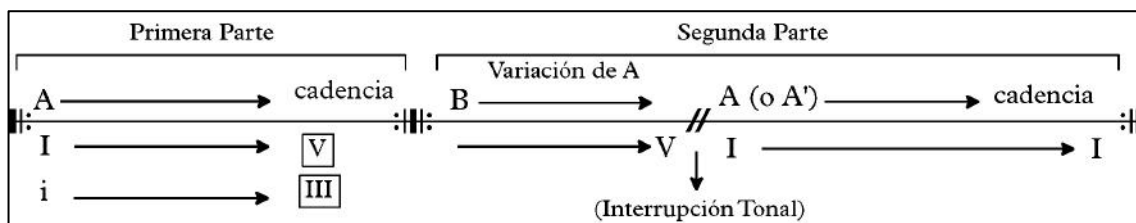


Figura 3. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua redondeada.

⁴ Debemos aclarar que las barras de repetición que figuran en los esquemas sucesivos, pueden variar en cada composición y no alteran la conformación "ideal" de cada esquema de partes particular.

c) Binaria continua balanceada: Esta forma puede asociarse a una “rima musical” ya que el diseño de la cadencia de la primera parte se repite en la cadencia de la segunda, de forma transpuesta.

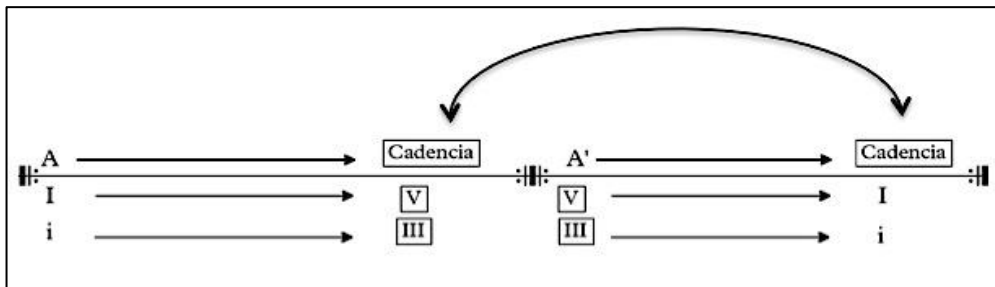


Figura 4. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua balanceada.

Formas binarias seccionales: Dos partes divididas por diseño y doble movimiento armónico.

a) Binaria seccional simple: Se diferencia al esquema de partes de la forma binaria continua simple, ya que la primera parte expresa un movimiento tonal cerrado (cadencia en tónica principal).

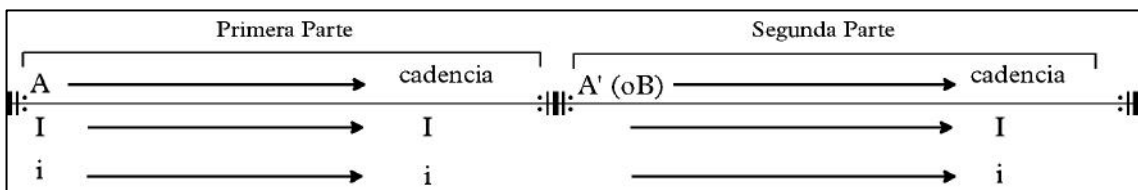


Figura 5. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria seccional simple.

b) Binaria seccional redondeada: Se diferencia de la forma Binaria continua redondeada, ya que la primera parte expresa un movimiento tonal cerrado.

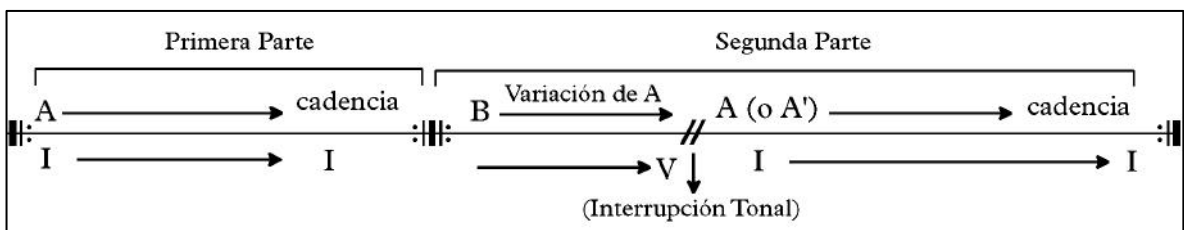


Figura 6. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria seccional redondeada.

c) Binaria seccional barrada: Esta forma se incluye en FTM como una categoría histórica, ya que es prácticamente una variación de la forma Binaria seccional simple⁵.

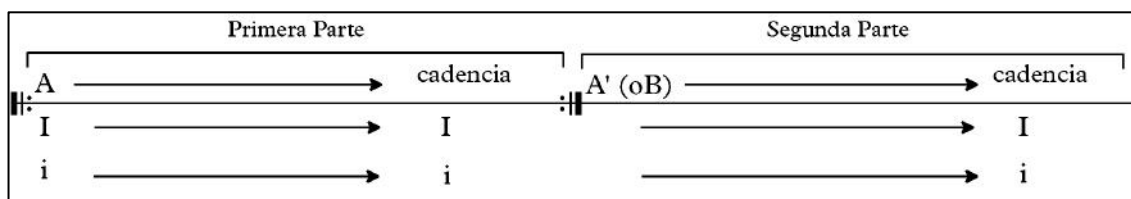


Figura 7. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua redondeada. Esta variante es asimilable a una Binaria Seccional Simple sin barras de repetición en la segunda parte.

3.2 Formas divisibles en tres partes

Las composiciones que presentan una posible segmentación en tres partes de denominan **Ternarias**.

La primer parte establece el material temático inicial y la Tónica. A continuación, la segunda parte contrastante en diseño y usualmente se presenta en otra tonalidad (como en el eje tonal *dominante, relativo o paralelo*). La forma puede contener una introducción y una coda.

Al igual que las formas binarias, las ternarias pueden ser seccionales o continuas.

En las seccionales la primera parte concluye en tónica y en las continuas, generalmente en una semi-cadencia al V u otra cadencia a una tónica secundaria. Existe también un tipo de seccionales, llamada *seccional completa*, en la que sus 3 partes contienen un movimiento tonal cerrado. Las ternarias continuas, al igual que en las binarias, presentan una primer parte de movimiento tonal abierto o modulante.

Entre la primer y segunda parte puede aparecer una *transición*, como nexa hacia la segunda, y entre la segunda y tercera parte una *re-transición*.

La forma ternaria continua suele tener similitudes con una binaria continua redondeada, pero la diferencia radica en que en las Ternarias, la segunda parte, contiene un diseño contrastante y la tonalización (estabilización) de un grado diferente a la tónica principal, y no una inestabilización (o tensión) sobre la tónica principal.

⁵ “Ordinarily the repetition of a part is of little significance in formal analysis. If we make an exception here it is only because “barform” has for centuries been recognized as a distinct entity.” (Green, 1965)

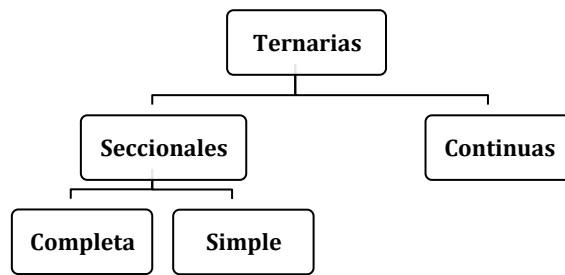


Figura 8. Formas tradicionales agrupadas en subtipos de Formas Ternarias.

Formas Ternarias Seccionales

a) Ternaria seccional simple:

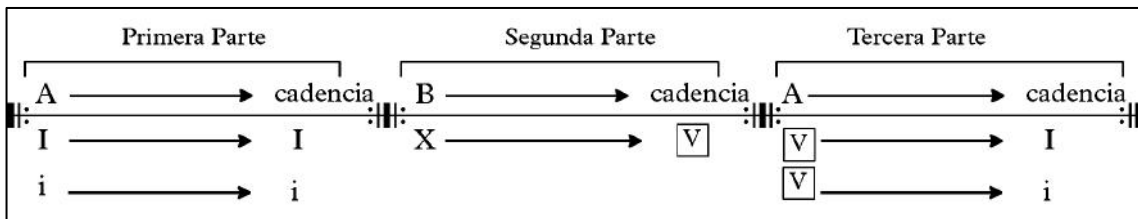


Figura 9. Detalla el esquema de partes de la forma Ternaria seccional simple.

b) Ternaria seccional completa

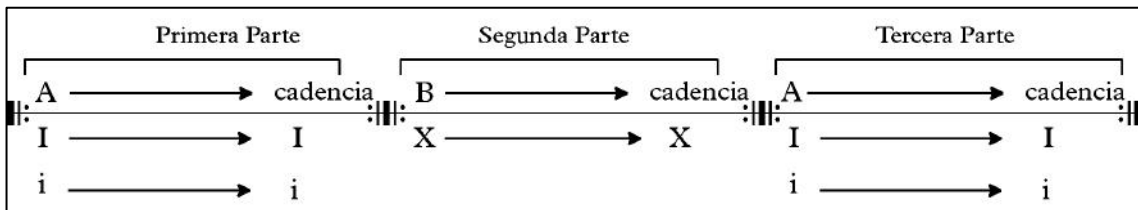


Figura 10. Detalla el esquema de partes de la Ternaria seccional completa

Forma Ternaria Continua:

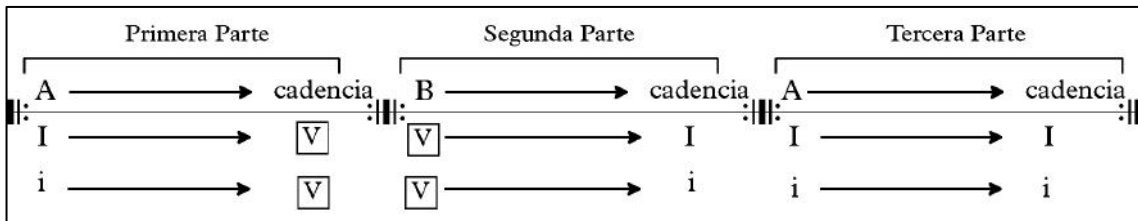


Figura 11. Detalla el esquema de partes de la Forma ternaria continua

La forma ternaria puede ser “compuesta”, y cada una de sus partes contener una forma en si misma. Por ejemplo, La primer parte (A) puede ser una forma binaria redondeada y la segunda (B) una ternaria. La tercer parte suele repetir la primer parte de manera textual (A), variada (A¹), o integrando elementos de las secciones previas. El

retorno a la primera sección normalmente evita las repeticiones de partes internas. Cuando esto sucede se la denomina Forma **Ternaria Compuesta**.

Un caso común ocurre en el tradicional movimiento “Minueto”, habitual en el tercer movimiento de sonatas o sinfonías. El siguiente esquema corresponde a la forma Ternaria Compuesta, en donde A representa el Minueto (también Scherzo o Allegro) y B el Trio.⁶

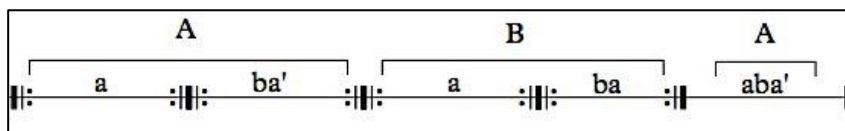


Figura 12. Detalla el esquema de partes, de la Forma Ternaria Compuesta.

4. Análisis morfológico: aplicación a un caso particular

En el siguiente punto, y utilizando los contenidos de la FTM, aplicaremos los criterios analíticos a un caso particular: el tercer movimiento de la sonata N°15 op.28 de L.V.Beethoven.

Esta pieza, que estilísticamente corresponde al Clasicismo, utiliza una clara estructura formal. En la época de su creación, el Minueto se enseñaba como modelo de composición, por la simetría de partes, el agrupamiento de compases regular, la claridad de su plan armónico-estructural, la estricta elaboración motivica y la clara asociación con la estructura de la danza.

Los Minuetos usualmente son tripartitos: Minueto - Trio (es decir un segundo minuto contrapuesto) - Trio (como repetición del primer Minueto sin sus repeticiones internas)⁷.

El Scherzo y Trio, que es idéntico en estructura a otras Formas Ternarias, se desarrolló en el período clásico tardío. Algunos ejemplos prototípicos se encuentran en el Scherzo y Trio del segundo movimiento de la sinfonía N°9 de Beethoven, y en el Scherzo y trio del Quinteto para cuerdas de Schubert. El antecedente estilístico directo lo constituye el tradicional Minueto y Trio. Un ejemplo prototípico se encuentra en la sinfonía N° 94 “La Sorpresa” de Haydn.

⁶ Véase "Trio" en Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*,

⁷ Véase géneros y formas en Ulrich Michels, página 147.

4.1 Análisis particular

Analizaremos a continuación, el tercer movimiento de la sonata Op28 N°15 de L.V. Beethoven.

En la FTM la metodología analítica incluye la observación y evaluación de los dos componentes básicos de la forma: diseño y estructura tonal.

En este caso particular la evaluación global de estos componentes permite clasificar a esta pieza como una forma ternaria compuesta. El movimiento tonal de cada parte es cerrado, esto es, finaliza con una cadencia conclusiva en la tónica de cada parte.

Si aplicamos los criterios clasificatorios que Green adopta para las formas ternarias simples, ésta pieza se clasificaría como Ternaria Compuesta, Seccional Completa. Si bien esta clasificación no pertenece al corpus original de la teoría, la misma se deduce de sus premisas.

Ahora bien, aquí nos situamos ante una de las divergencias que nos planteamos acerca del modelo original. La clasificación del tercer movimiento de la sonata de Beethoven Op28 N°15, como una forma ternaria (Compuesta) seccional completa, implica una clara segmentación de partes, en donde cada una de ellas contiene un *movimiento armónico completo*, produciendo una independencia tonal entre las mismas. A su vez, la idea de una pieza constituida por tres secciones que pueden existir de manera autónoma, produce necesariamente una lectura estática y esquemática de la forma.

En este artículo nos proponemos cuestionar las implicancias de este tipo de análisis, y destacar algunos pocos elementos y relaciones que servirán en un futuro a desarrollar una teoría morfológica que evalúe el contenido musical, el esquema de partes, y la dinámica de sus relaciones como un proceso abierto y de resignificación musical.

Comenzando con el análisis de este movimiento, observamos que en cuanto a los aspectos correspondientes al diseño, la melodía del *Scherzo* esta conformada por dos motivos melódicos contrastantes y bien delimitados. El primero, conformado por un descenso de 8va ubicado en los primeros 4 compases (luego variado en sus sucesivas apariciones) y el motivo de dos corcheas, negra y silencio de negra del compás 5 (Figura 13).



Figura 13. Primeros compases del Scherzo.

La melodía del Trio resulta contrastante ya que no es fragmentada e interrumpida como en el Scherzo, sino que presenta una continuidad rítmico-melódica en toda la extensión del Trio. Este dato de diseño será fundamental para la división tripartita de la pieza. A lo largo del análisis reforzaremos la idea de que la primera sección de la pieza (el Scherzo) presenta una estructura mas segmentada, esquemática y simétrica, que aquella presente en la segunda parte de la pieza (Trio) en donde los elementos musicales se articulan de manera mas fluida, continua y en ubicaciones temporales de contra fase generando desplazamientos acerca de los ejes de simetría duracionales (Figura 14).



Figura 14. Primeros 8 compases del Trio.

Dentro del Scherzo, encontramos una sección entre barras de repetición que es armónicamente modulante, con un diseño que resulta de la variación de la primer parte de la forma para luego encontrarnos nuevamente con el diseño inicial.

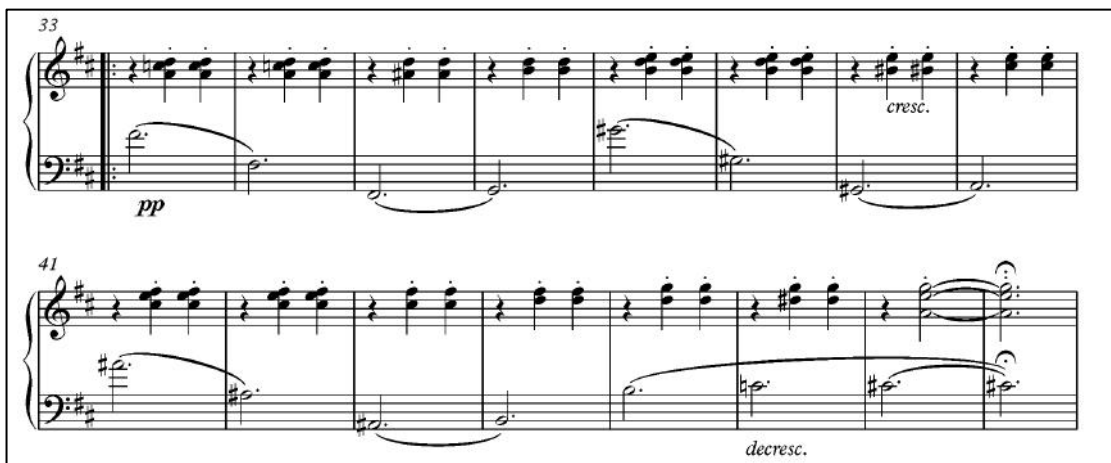


Figura 15. Detalla los compases 33 al 48 del Scherzo.

Este sector define al tipo de forma binaria como redondeada, podemos comprobarlo cotejándolo con el esquema antes presentado.

A continuación, profundizaremos el análisis del movimiento y destacaremos los elementos propios de ésta composición, que no pueden ser asimilados por el esquema estándar de forma.

4.2 Primera Parte - Scherzo

Los primeros 32 compases presentan un mismo diseño motivico-melódico. Observamos dos períodos (unidades morfológicas que permiten agrupar frases según su diseño y tipo de movimiento tonal cerrado) de 16 compases cada uno, formados por dos frases de 8 compases cada una.

El período queda conformado por dos frases idénticas en diseño y movimiento armónico similar. La primer frase se desarrolla en la región de I y la segunda en la región de V. Estas dos frases conforman un período de 16 compases. Queda establecida entonces, la parte A del Scherzo (Figura 16).

Scherzo Allegro vivace

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-8) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 9-16) continues with piano dynamics. The third system (measures 17-24) features a forte (*f*) dynamic in the first two measures, followed by piano (*p*) dynamics. The fourth system (measures 25-32) also features a forte (*f*) dynamic in the first two measures, followed by piano (*p*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Figura 16. Primera parte del Scherzo.

De acuerdo a los criterios propios de la FTM Green clasifica a los períodos según su diseño y movimiento armónico. En este caso el movimiento armónico es *progresivo*: I→I en la primera frase y V→V en la segunda. En cuanto a su diseño, la melodía es idéntica en ambos períodos pero transpuesta, asignándole la clasificación de *secuencial*.

Al continuar con el análisis, nos encontraremos con nuevos elementos y procesos que superan las consideraciones habituales necesarias para establecer el diseño de las partes y de la forma. Estos elementos son sustanciales en el proceso formal y quedan fuera de los esquemas gráficos estándar antes presentados.

En primera medida observaremos como la densidad de las voces juegan un rol fundamental en la forma. La densidad del Scherzo varía en cada frase y en el Trío sólo lo hace hacia el compás 90 (no olvidemos que el Scherzo presenta una estructura más segmentada que el Trio).

Los primeros 4 compases despliegan la nota Fa⁵ en una sucesión de octavas descendentes, este motivo es replicado en el compás 9, transportado al La⁵. Luego a partir del compás 17 este motivo sufre un aumento de densidad, por la aparición del intervalo de 3ra, reforzado por la dinámica “*forte*”. En el compás 25 el intervalo de tercera se invierte generando 6tas. Esta transformación interválica, desde el unísono/octava hasta llegar a las 6tas provoca un ascenso de la inestabilidad, dada la característica propia de estos intervalos.

The image shows a musical score snippet in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three sections:

- Compases 1 y 2:** The right hand plays a descending sequence of notes (F5, E5, D5, C5) with a piano (*p*) dynamic. The left hand has whole rests.
- Compases 17 y 18:** The right hand plays a sequence of notes (A5, G5, F5, E5) with a forte (*f*) dynamic. The left hand has whole rests.
- Compases 25 y 26:** The right hand plays a sequence of notes (A5, G5, F5, E5) with a forte (*f*) dynamic. The left hand has whole rests.

 The notes in measures 17-18 and 25-26 are beamed together, indicating a change in rhythmic density or articulation.

Figura 17. Detalla el proceso de transformación antes descrito

Los compases 5 a 8 también son replicados de forma transpuesta, alternando diferentes densidades, entre 3 y 4 voces que se tornan estables en el compás 21. Los compases 13 a 16 tienen mayor densidad de voces que los que van del 5 al 8, estabilizándose la densidad de 4 voces en los compases 21 a 24. Observamos también la duplicación del tenor en los compases 29 y 30) generando una curva continua de

crecimiento en la densidad de las voces. El contraste entre las dinámicas *forte* y *piano* refuerzan el diseño delimitando los dos períodos y las frases contenidas en éstos.

El diseño de 4 + 4 compases dividiendo las frases en dos incisos se ve enfatizado a partir del compás 17 por la alternancia de las *dinámicas* y a su vez la aparición del *forte* en el compás 17 delimita a los dos períodos.

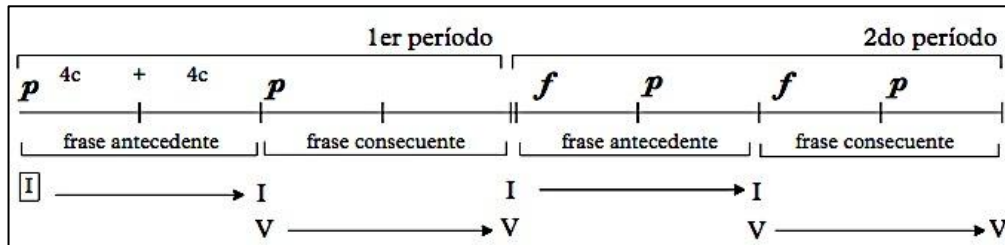


Figura 18. Esquema de frases y períodos, su movimiento armónico y dinámicas correspondientes a la Primera Parte del Allegro (compases 1 a 32).

A partir del compás 33 comienza la Segunda Parte de la Forma Binaria. Hasta el compás 48 observamos una variación del diseño de la Primer Parte, invirtiendo la posición del silencio en el motivo de la mano izquierda, para pasar ahora a la mano derecha. El bajo se deriva del motivo inicial de la primer parte (variación por retrogradación rítmica). Le sucede una reexposición variada de la Primer Parte desde el compás 49 al 70.

La primera sección está formada por un período de movimiento armónico interrumpido en el V (*dominante*) concretando la interrupción tonal, contenido en dos frases de 8 compases cada una de *Diseño Repetido*. Continúa un período *asimétrico*, de movimiento armónico completo, presentando un *diseño similar* entre las frases que lo conforman. La primer frase abarca del compas 49 al 56, la segunda del 57 al 64, y la tercera (que lo convierte en asimétrico) del 65 al 70. Esta última funciona como una extensión de la anterior, reforzando el cierre del Movimiento.

El análisis de la primera sección concuerda con los parámetros de la forma *Binaria Continua Redondeada* (Figura 19).

The image shows a musical score for piano, divided into three systems. The first system is labeled 'Final parte B del Scherzo' and 'Comienzo de A''. It begins with a piano (p) dynamic. The second system shows a fortissimo (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc) marking. The third system ends with a forte (f) dynamic. The bass line is particularly notable for its chromatic and intervallic patterns.

Figura 19. Final de la parte B del Scherzo y el comienzo de A' y la interrupción tonal que la articula

Tal como lo hicimos anteriormente, continuaremos profundizando en el análisis. Tomemos como modelo los primeros 4 compases de la sección (33 al 36). Los primeros 3 compases funcionan armónicamente como dominante secundaria o aplicada del IV ubicado en el compás 36. La resolución del bajo es cromática y la longitud de la dominante es de 3 compases con una nota de paso cromática en el tercer compás del modelo. El bajo reitera la misma altura, fa# en sucesión de octavas descendentes.

Lo mismo ocurre desde el compás 37 al 40 pero sobre la armonía de V. Volvemos a encontrar este esquema sobre la armonía del vi durante los compases 41 a 44. El proceso se comprime desde el 45 al 48 con un bajo cromático de Si a Do# que soporta al IV, con un acorde de paso hacia el V (Figura 15).

El diseño evidente es de 4 compases mas 4 compases que son unidos por un cromatismo: Sol-Sol# del compás 36 al 37, La-La# del 40 al 41 y un quiebre de este diseño del 44 al 45, permaneciendo aquí la nota si, rompiendo la expectativa y uniendo estas dos frases.

El bajo también realiza un juego proceso de compresión interválica, junto con la soprano, en donde observamos el siguiente esquema lineal: 6ta menor - 5ta justa- 5ta disminuida, resolviendo en la 3ra Mayor Re-Fa#



Figura 20. Reducción del diseño interválico.

Veamos a continuación un cruce de variables que se detalla en los siguientes gráficos: en el primero observamos el esquema armónico y en el segundo el esquema temporal, que se encuentra en oposición al primero. Con plicas destacamos las armonías de IV - V - iv y V ubicadas en los compases 36, 40, 44 y 47 respectivamente.



Figura 21. Segunda parte del Scherzo. Estructura del bajo.

En la Figura 22 destacamos con plicas las armonías de mayor duración, y que sirven como elaboración de las estructurales. Destacamos un doble énfasis sobre el Si que sostiene primero la armonía de vi y luego la de IV, para iniciar la semi-cadencia al V, rompiendo así el esquema cromático que encontrábamos anteriormente entre las semi-frases.



Figura 22. Detalla la estructura métrica recién comentada

Cabe destacar que este último análisis, devela las notas utilizadas en el bajo al principio del Trio.

Estos elementos analizados son determinantes en la cohesión de la forma. Su presentación como elemento estructural del proceso de inestabilización tonal de la segunda parte de la sección Scherzo, sitúan a este diseño del bajo, como un contenido contrapuesto en jerarquía: la métrica por un lado, enfatizando las notas propias del tetracordio superior de la escala de Si, y por el otro las resoluciones tonales de dominantes secundarias sobre las notas correspondientes a los grados melódicos 4, 5, 6 y 7 de la escala de Re M. Este contenido – ambiguo desde un punto de vista estructural – continúa en la segunda parte de la pieza del Trio como diseño superficial del bajo al

servicio del eje tonal de Si menor, y produciendo de este modo un doble proceso: el traspaso de contenido estructural al plano superficial, y la desambiguación de un diseño lineal cromático en donde dos lecturas diatónicas son posibles.

4.3 Trio

El diseño del Trio presenta un contorno melódico y células rítmicas que se repiten a lo largo de toda esta sección. La discriminación de sus partes dependerá en mayor medida del contenido armónico. El bajo desarrolla el motivo de salto de 8va durante casi todo el Trio, Motivo que se había presentado al comienzo de la obra, comprimiéndolo al valor de corchea.

La dinámica no realiza un juego de contrastes como en el Scherzo, sino que varía paulatinamente con crescendos y decrescendos. Los compases 71 a 78 inclusive, presentan un *movimiento armónico modulante* desde Si Menor a Re Mayor, y forman un período compuesto por dos frases de *diseño repetido* de 4 compases + 4 compases. A continuación, desde los compases 79 a 86, encontramos otro *período modulante* desde Re Mayor a Si menor, y nuevamente *el diseño es repetido*. Este periodo es a su vez repetido (compases 87 al final) generando una *extensión*, con una variante armónica en el tercer compas de la primera frase (Figura 23).

The image shows a musical score for the Trio section, measures 71 to 87. It is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system, measures 71-78, is labeled 'Trio' and begins with a piano (p) dynamic. The second system, measures 79-86, is labeled 'La seconda parte una volta'. The third system, measures 87-87, is labeled 'Scherzo da capo' and begins with a piano (p) dynamic. The score features a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various dynamics and articulations.

Figura 23. Trio (Sección B) de la forma completa

Sumando a éste análisis de frases, el movimiento armónico que puede resumirse en: $i \rightarrow III - III \rightarrow i$, podemos concluir que se trata de una forma *Binaria Continua Simple*.

A continuación detallaremos algunos aspectos del esquema armónico. Existe un juego entre los modos relativos, presente en la construcción del Trio y a su vez expandido a todo el movimiento, como forma de unificación de las diferentes secciones.

El trio establece a la tonalidad de Si Menor, vi de Re mayor como Tónica y dentro del trio, progresa a Re mayor como región del iii, para retornar a Si menor y usar su función de relativo menor de la tonalidad principal, Re mayor, para el retorno del Allegro. A su vez, Re mayor es I del movimiento y iii del Trio, Si menor es vi del movimiento y i del trio. Este juego de relativos es un aspecto más en el proceso de generación de la forma. Su relación simétrica en el espacio tonal permiten una construcción delicada y compleja.

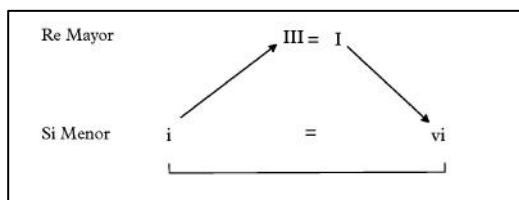


Figura 23. Detalla la circularidad armónica.

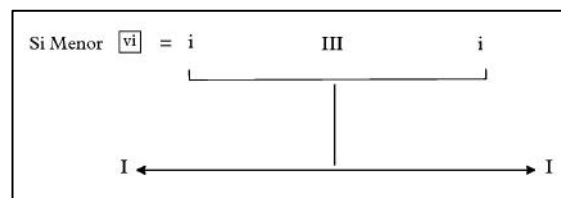


Figura 24. Relación armónica entre las secciones del movimiento.

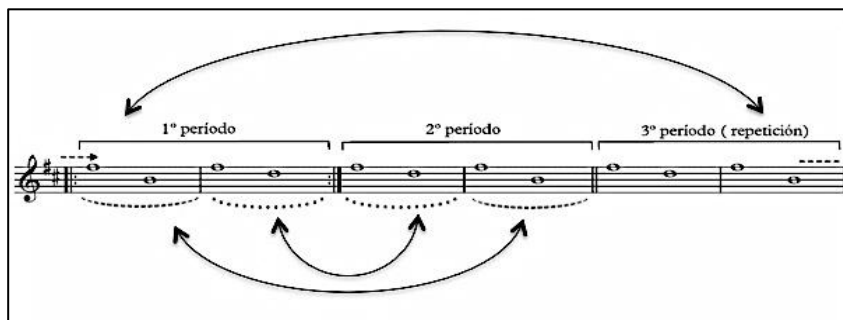


Figura 25. Relaciones simétricas entre períodos y la consecuente capacidad circularidad del Trio.

Arribamos ahora, a un momento de vital importancia en el proceso formal, la repetición del Scherzo y los mecanismos necesarios para establecer la conexión de las partes. Observemos el último compás del Trio. En primera medida destacamos la dinámica *piano* y la densidad, de dos voces. La dinámica es coincidente con el comienzo del Scherzo y la densidad es similar.

Desde el punto de vista tonal, ocurre un proceso muy interesante. El Fa⁵ del primer compás del Scherzo, será ahora percibido en el contexto de Si menor, la

tonalidad del Trio. Al comienzo de la obra el Fa# estaba indeterminado hasta la llegada del compás 5 que establece la tonalidad de Re Mayor, luego de escuchar el Trio el Fa# continua bajo su contexto armónico, Si menor, hasta el compás 5 en donde irrumpe el Re Mayor. El límite formal de la armonía se ve desplazado en la repetición del Scherzo, generando un imbricamiento entre el diseño y la armonía.

Finalizando el análisis podemos observar que todos los elementos puestos en juego por el compositor, son generadores de la forma y exceden la concepción establecida de la misma. En este movimiento en particular destacamos el rol de la nota Fa#, que une al Trio con el Scherzo generando la ambigüedad tonal antes explicada, y que a su vez sostiene todo el discurso del Trio como punto de partida de los objetivos de las frases. Evidentemente el Fa es la nota estructural de esta pieza, sonido que permite la articulación entre Re mayor y Si menor (Figura 26).

Trio **Allegro vivace**
La nota Fa es percibida dentro del contexto de Si Menor

Ambigüedad armónica-desplazamiento del límite formal Colapso de la ambigüedad armónica

Figura 26. Detalla el proceso armónico descrito en el párrafo anterior

5. Conclusiones

Luego del análisis preliminar de la obra, podemos observar que todos los elementos puestos en juego por el compositor, son generadores de la forma y exceden a la concepción establecida.

A través de nuestro análisis hemos observado que los modelos formales estándar no resultan suficientes para reflejar la complejidad formal de una composición musical. Tales modelos estándar nos muestran límites, diseños y movimientos armónicos fijos, que resultan de un promedio general de todas las formas presentes en un estilo particular. La forma, al ser captada en un modelo, y su correspondiente esquema, es paralizada y carece de la variable temporal, en donde la forma se desarrolla. No pueden

explicitarse los procesos armónicos mas sutiles que como ya hemos expuesto, cohesionan, unen o separan las partes. Quedan así mismo excluidas las variables de densidad y dinámica, también fundamentales al proceso formal.

Todo elemento musical contenido 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, etc. exceden a los esquemas estándar, impidiéndonos comprender el proceso formal en toda su complejidad.

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.

ULRICH, M.
1982

Atlas de Música. Volumen 1. Alianza Editorial.